



UM ESCRITOR na BIBLIOTECA

1980

LUIS FERNANDO VERISSIMO
ANTONIO CALLADO
MÁRCIO SOUZA
THIAGO DE MELLO...
PAULO LEMINSKI
FERNANDO SABINO
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO
NÉLIDA PIÑON
FERNANDO MORAIS
DOMINGOS PELEGRINI
HELENA KOLODY

O isolamento do escritor, fechado em seu *bunker*, envolvido apenas com o trabalho literário e afastado das convenções da vida cotidiana é uma imagem que ainda paira no inconsciente coletivo dos leitores, mas tem perdido força nos últimos anos. A reclusão de autores como Rubem Fonseca, Dalton Trevisan e Thomas Pynchon é cada vez mais difícil de se praticar nessas duas primeiras décadas dos anos 2000.

Isso porque o contato com o leitor passou a fazer parte do trabalho do escritor, que não pode mais “apenas” escrever livros. Espera-se dele, também, que dialogue com seus leitores, fale de seu processo criativo, das ilusões e desilusões de seu ofício e que, com isso, também desmistifique a figura do criador de ficção ou poesia. É a chamada vida literária, um circuito de feiras e eventos diversos de literatura espalhados pelo país que deu a oportunidade para que escritores estreitassem com o leitor uma relação historicamente distante.

As entrevistas contidas neste volume vão ao encontro dessa nova realidade da literatura brasileira,

uma vez que o conteúdo é oriundo de bate-papos em que o público exerce papel de destaque. Além dos tradicionais temas que dificilmente escapam de entrevistas com escritores, como o método de trabalho, as crises de criatividade, a construção de personagens e as influências decisivas no âmbito literário, os livros da série “Um Escritor na Biblioteca” trazem ao leitor o espírito do tempo em que as conversas se deram, seja o momento mais político vivido nos anos 1980, quando o projeto se iniciou, ou a efervescência e diversidade de escritores e temas que marcam a segunda década dos anos 2000, quando o evento foi retomado.

Além de percorrer a vida e a carreira dos escritores, suas visões de mundo e motivações, a seleção de escritores deste livro funciona como um mosaico das principais tendências da literatura brasileira nos últimos 30 anos.



**UM ESCRITOR_{na}
BIBLIOTECA**

Beto Richa
Governador do Estado do Paraná

Paulino Viapiana
Secretário de Estado da Cultura

Valéria Marques Teixeira
Diretora Geral da Secretaria de Estado da Cultura

Rogério Pereira
Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

Ivens Moretti Pacheco
Diretor da Imprensa Oficial do Paraná

Núcleo de Edições
Marcio Renato dos Santos
Omar Godoy

Edição
Luiz Rebinski Junior

Revisão
Vanessa Rodrigues

Capa
Rafael Sica

Projeto Gráfico e Diagramação
Clarissa Menini

Dados internacionais de catalogação na publicação
Bibliotecária responsável: Mara Rwejane Vicente Teixeira

Um Escritor na Biblioteca : 1980. — Curitiba, PR :
Secretaria de Estado da Cultura: Biblioteca Pública do Paraná, 2013.
204 p. ; 21 cm.

ISBN

1. Escritores brasileiros – Entrevistas. I. Biblioteca Pública do Paraná.

CDD (22ª ed.)
928.69



**UM ESCRITOR_{na}
BIBLIOTECA**

1980

LUIS FERNANDO VERISSIMO
ANTONIO CALLADO
MÁRCIO SOUZA
THIAGO DE MELLO
PAULO LEMINSKI
FERNANDO SABINO
IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO
NÉLIDA PIÑON
FERNANDO MORAIS
DOMINGOS PELLEGRINI
HELENA KOLODY

APRESENTAÇÃO

UM ESCRITOR NA BIBLIOTECA

5

Nos anos 1980, o diálogo entre escritores e leitores no Brasil ainda era bastante tímido. A profusão de feiras e bate-papos literários estava a décadas de distância. Durante dois anos, a Biblioteca Pública do Paraná promoveu o projeto “Um Escritor na Biblioteca” — espécie de evento que se tornaria corriqueiro duas décadas mais tarde em Curitiba, mas que à época era praticamente o único do gênero na cidade.

Entre 1984 e 1985, o projeto trouxe a Curitiba onze escritores que já eram referência na literatura brasileira contemporânea. Autores como Ignácio de Loyola Brandão, Paulo Leminski e Fernando Sabino — hoje nomes incontornáveis de nossa história literária — participaram do evento.

Publicados ainda nos anos 1980 em livros individuais para cada autor, os conteúdos das conversas voltam agora reunidos num único volume. Quase trinta anos depois, os bate-papos se constituem em importante registro de nossa memória literária ao resgatar depoimentos de grandes escritores brasileiros num período de transição do país, quando o Brasil se preparava para voltar à democracia após duas décadas de ditadura.

Certamente por isso, o leitor encontrará nas entrevistas muitas questões sobre liberdade de expressão artística, ideologia, censura e outros temas caros à sociedade brasileira naquele momento.

No plano literário, este primeiro volume de entrevistas do projeto “Um Escritor na Biblioteca” traz relatos sobre o método de criação, as principais influências e o percurso biográfico dos onze autores, muitos deles ainda em plena atividade.

Este conjunto de entrevistas também serve como uma pequena amostra das principais tendências da literatura brasileira nas últimas décadas, dada a diversidade dos escritores presentes, entre eles contistas, poetas e biógrafos.

Rogério Pereira

Diretor da Biblioteca Pública do Paraná

SUMÁRIO

| | |
|--------------------------------|------------|
| Luis Fernando Verissimo..... | 11 |
| Antonio Callado..... | 31 |
| Márcio Souza..... | 51 |
| Thiago de Mello..... | 67 |
| Paulo Leminski..... | 81 |
| Fernando Sabino..... | 103 |
| Ignácio de Loyola Brandão..... | 119 |
| Nélida Piñon..... | 137 |
| Fernando Morais..... | 153 |
| Domingos Pellegrini..... | 171 |
| Helena Kolody..... | 189 |

LUIS FERNANDO VERISSIMO

“A crônica pode ser tudo, inclusive ficção.”

LUIS FERNANDO VERISSIMO é hoje sinônimo de crônica no Brasil. E já o era em julho de 1984, quando o autor gaúcho esteve na Biblioteca Pública do Paraná para uma das edições do projeto “Um Escritor na Biblioteca”. A crônica dominou o bate-papo, com Verissimo falando de sua rotina de trabalho e suas influências no gênero. “Antônio Maria talvez tenha sido a maior influência. Era um cronista, acho que pernambucano, que fazia crônica séria, mas também um grande humorista. Era a pessoa que mais me agradava e, por isso, foi a que mais me influenciou. O Paulo Mendes Campos talvez seja o melhor do grupo de cronistas mineiros”, disse o autor do *best-seller O analista de Bagé*. O escritor também falou sobre o humor como gênero e o definiu como “a arte do exagero”, ao comentar sobre seu personagem mais famoso, que personifica alguns clichês do povo gaúcho. “Mas *O analista* tem o lado positivo, pelo menos na minha opinião — um pouco suspeita —, que é uma certa franqueza, aquela franqueza de dizer as coisas na cara, claramente. Esse é o lado positivo da grossura gaúcha.” Dois anos depois do bate-papo na Biblioteca Pública do Paraná, Verissimo lançaria *O jardim do diabo*, livro que daria início a uma bem-sucedida carreira como romancista. O autor também discorreu sobre política, seus autores de formação e a tradição editorial do Rio Grande do Sul. “O Rio Grande teve uma editora que foi historicamente muito importante para a cultura brasileira, a Editora Globo. Foi ela que lançou no Brasil as principais obras de autores europeus, como Thomas Mann, e foi a principal editora brasileira.” Verissimo ainda comentou um possível viés político da obra de Dalton Trevisan, a quem pagou tributo durante o bate-papo. “O Dalton Trevisan é um guerrilheiro. Apesar de não ser

politicamente um homem engajado, que eu saiba — talvez ele seja e eu esteja mal-informado — , o que ele faz é uma arte revolucionária.”

Os escritores que também escrevem crônicas referem-se a essa atividade, em sua maioria, com um certo desprezo por não permitir o mesmo tipo de acabamento formal que a ficção e a poesia. Qual a sua opinião sobre esse assunto?

- 12 Com a obrigação de escrever diariamente, de fazer uma coluna diária, de ter que preencher aquele espaço de uma maneira ou de outra, a gente aproveita o que vier. A notícia que está no ar, aquele jogo que teve ontem, o fato político do dia. A bola que aparecer a gente tem que chutar. Não há tempo para ficar esperando a inspiração, ou o assunto melhor, não é?

Quais as influências que você recebeu em sua carreira?

Antônio Maria talvez tenha sido a maior influência. Era um cronista, acho que pernambucano, que fazia crônica séria, e também um grande humorista. Era a pessoa que mais me agradava e, por isso, foi a que mais me influenciou. O Paulo Mendes Campos talvez seja o melhor do grupo de cronistas mineiros, formado por Fernando Sabino, Otto Lara Resende e outros. Acho que ele era o mais profundo, o que escrevia melhor, e também me influenciou bastante.

Você sente ter trânsito livre no mundo da linguagem e da imaginação, que parecia território privado de poetas e ficcionistas?

Sim, como eu disse, a crônica pode ser tudo, inclusive ficção. Quando eu fazia uma crônica semanal para a “Revista de Domingo”, do *Jornal do Brasil*, do Rio de Janeiro, que tinha que

ser redigida com semanas de antecedência, fazia mais ficção porque podia perder a atualidade. Agora tenho uma página na revista *Veja*, que não precisa ser feita com tanta antecedência, apenas uma semana. Isso permite fazer uma coisa mais em cima dos fatos do dia, da política e tudo o mais, mas para a crônica diária a gente aproveita qualquer assunto. Eu falo sobre futebol — gosto muito de futebol —, comida, restaurante, filme, livro, qualquer coisa. E tem aquele famoso truque de qualquer cronista, que é escrever sobre a falta de assunto. Quando você não tem assunto, faz uma crônica sobre a falta de assunto.

13

Você é ou foi leitor de poesia?

Eu tive, como todos nós tivemos, a fase de ler Vinicius de Moraes, principalmente quando se está apaixonado. Li Carlos Drummond, o grande poeta brasileiro, um dos grandes poetas do mundo na minha opinião. Na época em que comecei a escrever, li pouco Drummond como cronista, e mais como poeta.

O que você poderia dizer sobre sua experiência como ficcionista? Sobre O décimo primeiro mandamento, por exemplo?

Me esqueci de mencionar que, além das crônicas, faço também matérias eventuais para a revista *Playboy* e outras revistas desse tipo. Esses sim são trabalhos de ficção, de literatura. Esse trabalho que você mencionou, *O décimo primeiro mandamento*, passa a ser conto em vez de crônica.

Como você vê a discussão teórica sobre a distinção entre crônica e conto? Particularmente professores têm essa preocupação porque gostam muito de catalogar, de classificar. Quando escreve, você faz a opção antecipadamente ou a questão nem se coloca no

momento da criação?

14 Realmente, isso preocupa mais a pessoa que lida com a teoria da literatura, os professores de literatura, porque para o autor não deve preocupar muito o que ele está fazendo, não é? O importante é fazer o que ele acha que deve ser. O importante é que a primeira decisão de quem está escrevendo uma crônica, uma coluna, seja a de saber como vai escrever: se vai usar sátira, se vai usar ensaio, comentários, etc. E, decidido isso, ele não se preocupa mais. Acho que isso é uma preocupação mais para quem estuda a teoria da literatura, não para quem pratica literatura.

O analista de Bagé é um retrato do típico gaúcho?

A pergunta é se *O analista de Bagé* é o próprio retrato do gaúcho? Bom, com um certo exagero, não é? É claro que é o gaúcho levado ao exagero. Bagé, eu não sei se vocês sabem, é uma cidade da fronteira gaúcha com o Uruguai, que tem fama, não sei por que, de ser a mais gaúcha das cidades gaúchas: a capital do machismo gaúcho, da grossura gaúcha. Então, dizendo-se que a pessoa é de Bagé já se dá mais ou menos a ideia de como ela é. Se bem que isso é um mito, os bageenses não são assim. No Rio Grande do Sul existe a cidade de Pelotas, que tem uma fama contrária, e isso não quer dizer que seja verdadeira. Mas, na verdade, o analista é de Bagé. Eu sempre digo que o humor é a arte do exagero, a gente pega uma situação e leva ao exagero para mostrar o lado ridículo, para mostrar o absurdo da situação. Mas *O analista* tem o lado positivo, pelo menos na minha opinião — um pouco suspeita —, que é uma certa franqueza, aquela franqueza de dizer as coisas na cara, claramente. Esse é o lado positivo da grossura gaúcha.

E como os psicanalistas veem a personagem? Eles não se sentem agredidos?

Eu tenho conseguido até agora me safar desse tipo de coisa, porque os psicanalistas acham que *O analista de Bagé* é uma gozação com o gauchismo. Já os tradicionalistas acham que é uma gozação com a psicanálise. Tenho conseguido evitar, pelo menos, conflitos maiores. Mas não é. Está claro ali que é um exagero, inclusive um exagero afetivo. Eu acho o analista um personagem positivo, que pega muita coisa positiva do gaúcho. Mas sei que tem muita gente que não gosta, e acha que justamente o exagero não devia haver, quando é gozação com as tradições gaúchas.

15

O analista é uma ridicularização do poder político?

Principalmente num país como o Brasil, qualquer manifestação artística, mesmo não sendo engajada politicamente, acaba sendo política. Fazendo uma gozação com qualquer relação de poder, você está sendo político. Mesmo que não seja uma coisa ideológica, não seja uma coisa deliberadamente política, você está sendo político, porque num país como o nosso, qualquer coisa — qualquer decisão que a gente tome, qualquer opinião que a gente formule — acaba sendo uma opinião política e uma decisão política. A própria decisão de não ser político já é uma decisão política. A própria omissão já é uma forma de ser político.

Como surgiu a velhinha de Taubaté?

A primeira crônica que fiz com a velhinha de Taubaté foi depois que o Brasil recorreu ao FMI, após os Ministros da área econômica terem dito várias vezes que nós não recorreríamos ao FMI. Acho que ali acabou toda a credibilidade do governo. Eu

queria escrever uma crônica sobre isso e resolvi inventar um personagem que seria a última pessoa no Brasil que ainda acreditava no governo: uma velhinha lá no interior de São Paulo. Isso causava muita surpresa, chegavam excursões de turismo só para ver a velhinha, só para ver a casa dela, porque era a última pessoa que ainda acreditava no governo. Foi uma maneira de falar sobre a falta de credibilidade do governo, inventando esse personagem que só existe em função dessa ideia. Às vezes as pessoas me cobram por que não escrevo mais sobre a velhinha, mas ela é um personagem emblemático, um emblema dessa falta de credibilidade do governo.

A opção por Taubaté como cidade natal da velhinha também tem uma razão, como a escolha de Bagé?

Por uma razão especial, Bagé é considerada a cidade mais gaúcha; Taubaté, porque eu acho um nome simpático, e dá ideia assim de cidade do interior, de população classe média. Não tem nenhuma outra conotação.

O que você achou das adaptações d'O analista de Bagé?

O *analista de Bagé* foi comprado para ser feito em teatro pelo Paulo César Pereio. Ele mesmo dirigiu e a adaptação foi feita pelo Armando Costa, um ótimo dramaturgo. Dessa encenação no Rio confesso que não gostei. Acho o Pereio um ótimo ator, ele estava muito engraçado no papel, mas a peça em si não funcionou. Depois, houve uma divisão entre o Pereio e o produtor, o Cláudio Cunha, que fez outra versão da peça, um musical. Essa confesso que não tive coragem de ver ainda. Não sei como está. Tem gente interessada também em fazer no teatro *A velhinha de Taubaté*. Já foi feita até uma versão musical pelo Zé

Rodrix e pelo Miguel Paiva. Eles me mostraram as músicas, que estão muito engraçadas, mas essa versão musical não vai ser feita, porque o produtor não gostou.

Qual a sua opinião sobre a censura?

A censura no Brasil de 1968 a 1974 passou por uma fase obscura. Eu não sofri o que muita gente sofreu. Teve gente que foi presa e torturada. Nesse ponto não posso me queixar, porque nunca aconteceu nada disso comigo. Mas tive muita coisa censurada, principalmente no jornal de Porto Alegre, que costumava fazer uma autocensura. Eu sempre tinha para essas ocasiões uma crônica de reserva: quando uma não podia sair, mandava outra que já estava pronta. Foi uma época muito difícil, até 1974. Depois melhorou bastante. Na *Veja*, por exemplo, comecei a escrever há um ano e meio, mais ou menos, e até agora não tive nenhum problema. Nem da parte da própria revista.

17

Fale mais sobre o seu trabalho na imprensa no período da censura brava.

Nessa época brava de que falei, eu escrevia num jornal da Companhia Caldas Júnior, de Porto Alegre — *Folha da Manhã* —, que tinha uma posição de esquerda, contestadora dentro dos limites do possível. Acho que nesse ponto a imprensa gaúcha sempre foi melhor do que a de outros estados, no sentido de que, mesmo dentro de certas limitações, conseguiu manter uma atitude contestadora, independente. Apesar de a Caldas Júnior ser uma empresa bastante conservadora, a *Folha da Manhã* tinha posição bastante avançada. O *Zero Hora*, onde escrevo agora, também tem uma certa independência. Claro que esse problema de imprensa é muito complexo. A grande imprensa

brasileira obviamente é uma imprensa empresarial, que pode ser contestadora até o ponto em que começa a atingir os interesses da própria empresa. Os donos do jornal são empresários, não têm nenhum interesse em acabar com o capitalismo. Isso é uma coisa que acontece com todo mundo. Geralmente, do dono do jornal até o secretário de redação, é gente de direita, conservadora; do secretário para baixo até o contínuo é gente que quer derrubar a estrutura toda. Então, acho que havendo o equilíbrio entre essas duas forças que existem no jornalismo, praticamente em todo o mundo, se consegue fazer alguma coisa. Em Porto Alegre, acho que a nossa imprensa, apesar de tudo, manteve uma atitude bastante coerente.

A presença forte do Rio Grande do Sul no cenário cultural brasileiro pode ser atribuída, em parte, a uma atividade editorial séria e de tradição?

Sem dúvida nenhuma. O Rio Grande do Sul teve uma editora que foi historicamente muito importante para a cultura brasileira, a Editora Globo. Foi ela que lançou no Brasil as principais obras de autores europeus, como Thomas Mann, e foi a principal editora brasileira. Isso em fins da década de 1930, começo de 1940, até a década de 1950. Depois a Editora Globo decaiu bastante e várias editoras pequenas, entre elas a L&PM, têm de certa maneira substituído a Globo, trabalhando num terreno mais artesanal, menos ambicioso, mas mantendo um programa editorial no Rio Grande do Sul bastante importante e interessante. A L&PM é a que tem se sobressaído mais, tem tido mais sucesso de vendagem, mas existem outras editoras lá no Sul que têm feito a mesma coisa, como a Editora Movimento, a Mercado Aberto, e outras.

Você lê o contista curitibano Dalton Trevisan?

Eu tenho uma velha admiração pelo Dalton Trevisan. É aquilo que a gente estava falando antes: a pessoa, mesmo que não pretenda fazer um texto político, uma arte política, acaba sendo política. O Dalton Trevisan é um guerrilheiro. Apesar de não ser politicamente um homem engajado, que eu saiba — talvez ele seja e eu esteja mal-informado —, o que ele faz é uma arte revolucionária. Pela palavra, pela estrutura do texto.

19

Você foi um frequentador assíduo de bibliotecas? Quais os autores que você costuma ler?

Sempre li muito os americanos e ingleses. Eu até tinha fama, quando comecei a escrever, de ser analfabeto em português. Porque lia muito em inglês, a família achava que não sabia escrever em português. Quando comecei a trabalhar no *Zero Hora*, no dia seguinte, saiu uma manchete com um enorme erro de ortografia e, lá em casa, já pensaram que era culpa minha, que eu tinha começado no jornal fazendo manchete de primeira página. Mas sempre li muito os americanos e ingleses, gosto muito daquela turma. E dos brasileiros, há os cronistas Rubem Braga, Fernando Sabino, Paulo Mendes Campos, Otto Lara Resende e Antônio Maria. Gosto também do Antonio Callado, Rubem Fonseca, Dalton Trevisan.

O humor não pode ser usado como um recurso para chamar a atenção sobre problemas sérios?

Sem dúvida, mas poucos humoristas pensam nisso. Acho que a gente pode dizer coisas sérias com humor, pode-se dizer tudo através do humor. O grande exemplo brasileiro disso é o Millôr

Fernandes, que considero a grande inteligência do Brasil. É um pensador, um filósofo, e nunca deixou de fazer humor, sempre disse tudo que queria dizer, com humor. Então, concordo, realmente, que há uma tendência de ver o humor como uma coisa menor, como uma categoria de literatura. Acho que humor não é uma categoria, é só um método de a gente dizer o que se tem a dizer.

20 *Mais uma vez voltando à questão das suas personagens, pensando no analista de Bagé, no Ed Mort e na velhinha de Taubaté: essas personagens já nascem mais ou menos com a predestinação de permanecerem como tipos, ou surgem casualmente nos seus textos e permanecem pelo que acabam marcando, pela receptividade junto ao público?*

Em todos os casos foi isso, a resposta que houve por parte do público é que me levou a continuar a usar a personagem. Por exemplo, é interessante a maneira como começou *O analista de Bagé*. É uma história mais ou menos comprida. Não sei por que, eu estava pensando como a palavra “chez”, em francês, nome de restaurante (*Chez Pierre*, etc.), se parece com “tchê”, do gaúcho. Então, me ocorreu um restaurante chamado *Tché François*, que seria o “tchê” gaúcho e o “françois” francês. E por que o restaurante teria esse nome? Talvez o dono fosse gaúcho casado com uma francesa. A francesa ficaria na cozinha e o gaúcho estaria servindo no salão. Nessa época, eu escrevia para o Jô Soares na televisão, e criei um personagem que era um dono de restaurante gaúcho casado com uma francesa que ficava na cozinha. Ele atendia os clientes no restaurante, mas queria sempre empurrar os pratos gaúchos, dizia que os pratos franceses eram uma porcaria, mandava que comessem churrasco, farinha, carreteiro. Eu queria que esse personagem usasse aqueles

ditos gaúchos, os ditos pseudogaúchos que eu inventava, como: “Mais nervoso que gato em dia de faxina”. Esse personagem foi pouco aproveitado na televisão, mas como eu queria continuar fazendo uma coisa desse tipo, usando os ditados gaúchos, transformei esse garçom gaúcho num psicanalista. A ideia é mais ou menos a mesma, um personagem “grosso” num ambiente sofisticado. O garçom, gaúcho e grosso, num restaurante refinado, francês, e o psicanalista um personagem grosso, que diz tudo na cara, numa profissão — a psicanálise — que requer o máximo de sensibilidade, pois está tratando com minúcias da personalidade humana. Então, foi assim que nasceu o analista de Bagé, uma pessoa que resolve tudo no joelhoço.

21

Qual sua opinião sobre o regime de governo deste país?

Houve um golpe militar, uma intervenção militar. Hoje a gente pode discutir o que aconteceria caso não tivesse havido o golpe, se seria bom ou não. Essa é uma discussão longa. O pretexto para haver o golpe foi que a gente estava caminhando para uma república sindicalista, comunista. Não sei se isso ia acontecer ou não, talvez acontecesse. Mas o que houve foi uma contrarrevolução, um golpe militar. Apesar de no princípio ter havido aquela pretensão, através do Castelo Branco, de ser uma coisa liberal, apesar da influência direta dos militares no governo, de manter ainda uma certa fachada liberal, depois de 1968 a coisa foi, sem nenhum disfarce, uma ditadura militar. Apesar desse simulacro de alternância no poder, sai um general e entra outro, o sistema continua sendo totalitário. É verdade, a gente tem que ser justo e dizer que não houve aquilo que houve na Argentina: os 30 mil desaparecidos. Foi bastante pior na Argentina, mas isso também não desculpa o que houve aqui. E é um siste-

ma que foi implantado, abrandado. Claro, melhorou bastante, a abertura foi uma coisa importante, a anistia e tudo mais, mas o sistema de 1964 continua no poder e quer se manter no poder.

Quando escreve para a televisão você faz apenas o texto, deixando o resto por conta da produção? E os resultados são os esperados?

22 Apesar do humor de televisão parecer mais fácil, é um humor mais direto, bastante difícil. Em primeiro lugar, porque depende muito da interpretação. Às vezes, a gente imagina uma coisa, e quando vai ver na televisão, é completamente outra, porque o próprio ator ou não entendeu ou deu a sua própria interpretação do texto. Fazendo uma autocrítica, é muito mais fácil fazer o chamado humor sutil — o humor inteligente, o humor que não precisa provocar gargalhadas, só um sorriso, a pessoa achar a coisa engenhosa e sorrir —, do que fazer aquele humor que tem que provocar gargalhada.

Como você define o humorista?

Eu acho o humorista um utopista desencantado. Um cara que tem uma ideia de como as coisas deveriam ser, de como elas não são, e de como gostaria que elas fossem. Então, faz gozação dele mesmo, da sociedade. Nesse sentido, acho que todo humorista é um cara insatisfeito. Ele não está satisfeito com as coisas como elas são, tem uma ideia de como deveriam ser. É, como eu digo, um utopista desencantado. Além disso, há uma tradição do humorista ser realmente uma pessoa triste. Dizem que uma reunião de humoristas é a coisa mais triste que pode haver. Eu sou uma pessoa que normalmente tende mais para a depressão do que para a euforia.

No Brasil é fácil fazer humor? O brasileiro é essencialmente um humorista, ridicularizando a sua própria condição de miséria?

A gente tem a tendência de achar que o país da gente, o povo a que a gente pertence, é diferente dos outros. Mas acho que, no fim, todos os povos têm essa maneira de fazer humor. É claro que em países como o Brasil, onde existe essa ebulição, esse conflito social, é mais fácil fazer humor. Eu não sei como é o humor na Escandinávia, mas deve ser um horror. Eu preferiria viver num país sem graça, mas que tivesse uma sociedade organizada. As pessoas costumam dizer que o socialismo escandinavo não funciona porque as pessoas se suicidam. É preferível as pessoas morrerem de tédio que morrerem de fome. O ideal seria não morrer de maneira alguma, mas entre o tédio e a fome eu prefiro o tédio.

23

A função do humor tem um viés crítico, visando à conscientização?

Várias vezes o humor tem essa função crítica, mas também tem a função de servir como válvula de escape. Às vezes a gente faz a piada, ri, e fica por isso mesmo, a coisa não tem consequência. Outra coisa que me pergunto muito, mas não tenho resposta, é até que ponto esse humor brasileiro, tão calcado num certo autodesprezo brasileiro, é positivo ou não. Muito do humor brasileiro é feito em cima dessa ideia de que o Brasil não tem jeito mesmo, brasileiro não tem caráter. Até que ponto esse autodesprezo não é uma coisa prejudicial? O oposto a isso seria um humor ufanista, um humor a favor. Também isso é inconcebível. Então, a função do humor é uma questão a ser discutida. Na minha opinião, a principal função do humor é manter viva uma ideia de irreverência. Por exemplo, *O Pasquim*, na chamada época brava da repressão (que foi quando o jornal começou),

mesmo quando não podia fazer humor abertamente político, mantinha viva uma ideia de irreverência, de que nada deve ser reverenciado, de que nada é sagrado, tudo pode ser questionado, criticado, e, sendo criticado, pode ser melhorado.

Exercendo essa função de escapismo, o humor, e mesmo toda a arte, não pode acabar esvaziando a capacidade do homem de se voltar para a análise de sua história, da sua realidade?

- 24 Eu acho que sim. É um assunto controvertido, acontece que não tenho a resposta para isso. Talvez fosse mesmo a hora de a gente parar de fazer arte e fazer História. Parar de fazer estória e fazer História, fazer a nossa história. Mas não sei até que ponto a gente pode deixar de fazer arte, até onde não é uma coisa natural do homem o ter que se manifestar artisticamente, mesmo que isso não tenha nenhuma consequência política, nenhuma consequência para sua própria história como povo. Acho que isso não é uma coisa que possa ser controlada, e todas as revoluções sociais foram também revoluções artísticas. Penso que a arte não tem esse poder de modificar a sociedade; que a arte, modificando-se, mantendo viva essa ideia da crítica, da irreverência, acaba tendo uma função social. Agora, como eu disse, é fácil fazer humor num país cheio de contradições, mas seria preferível viver num país em que não houvesse humor, mas houvesse o social. Se eu tivesse que votar entre um e outro, votaria naquele país sem graça, mas com justiça.

Como você vê a nação brasileira hoje?

Não tenho nenhuma frase definitiva para lhe dizer como resposta, mas acho o seguinte: o Brasil de hoje é o resultado da falência da elite brasileira. É claro que isso também é assunto

para a gente ficar aqui até pegar o avião amanhã. Mas é a falência da elite brasileira. Não estou falando só de 1964 para cá, acredito que é uma coisa que vem de muito longe. É preciso ter a consciência de que o que falhou foi a elite brasileira. O povo brasileiro não falhou porque não teve essa oportunidade.

Então, não há solução para a situação do Brasil?

Há, mas acho que não se pode ver o Brasil só como Brasil, é preciso ver toda a relação mundo desenvolvido/mundo subdesenvolvido, mundo dominador/mundo dominado. Nós, infelizmente, pertencemos ao mundo dominado, e essa situação tem que ter solução. É uma coisa muito abrangente, mas agora cada um faz a sua parte. Penso que o Brasil, por exemplo, pela sua posição no continente, é o país que vai liderar qualquer coisa que aconteça para melhor na América Latina. Isso é óbvio, não é bairrismo de brasileiro. É óbvio, pela importância do Brasil, que a solução vai partir daqui.

25

Você acredita que a solução poderá vir dos mais jovens?

A gente não pode escapar do lugar-comum, dizer que a juventude é o futuro. É esse o pessoal que vai fazer nossa cabeça daqui pra frente, já está fazendo agora e vai fazer daqui por diante. Isso é ótimo, formidável. O caminho é por aí. É fantástico o interesse da juventude brasileira não só em produzir arte, mas em consumi-la, porque parte do resultado da falência da elite brasileira foi a falência da arte dessa elite.

Como foi sua vida na década de 1960?

Nos anos 1960? Para dizer a verdade, tenho lembranças da mi-

nha história pessoal dos anos 1960 que são muito boas. É claro, eu pertenço àquela minoria brasileira que pode se dar ao luxo de consumir cultura e tudo mais. Mas eu me lembro da década de 60 como uma época de transformações, algumas vindas de fora, a ebulição da juventude, os Beatles, aquelas coisas todas. Foi uma época bastante criativa e fértil, em termos de ideias e de cultura.

26

Vamos aproveitar e lembrar que nós hoje cobramos de você especialmente o escritor político, o que me parece até bastante sadio. Muita gente aí está se ligando no presente, enfim. Mas ficou esquecido, ou pelo menos minorado, um outro aspecto de sua vida que me parece muito significativo: o do jogo, o da brincadeira com a palavra. Como é que isso se coloca para você?

O fato de ter lido muito os autores anglo-saxônicos (até contei que a minha família pensava que eu era analfabeto em português) me fez sempre encarar o português, a língua portuguesa, a literatura brasileira em língua portuguesa, com um certo distanciamento, como uma coisa vista de fora. Essa posição estimulou meu interesse pela palavra, pelo texto, não só como meio de comunicação, mas como uma coisa em si.

LUIS FERNANDO VERISSIMO nasceu em Porto Alegre (RS), em 1936, é escritor e jornalista. Um dos autores contemporâneos brasileiros mais populares, Verissimo publica suas crônicas em diversos jornais do país. Suas obras já venderam mais de 5 milhões de exemplares. É criador de personagens marcantes da literatura brasileira, como o detetive Ed Mort, o Analista de Bagé e a Velhinha de Taubaté. Apaixonado por futebol e jazz, é torcedor do Internacional de Porto Alegre e toca saxofone.

ANTONIO CALLADO

“Eu diria que sou engajado.

Minha obra, não sei até que ponto, é engajada.”

Dramaturgo e jornalista, ANTONIO CALLADO entrou para história literária do país por conta de seus romances, com destaque para *Quarup*, que no final dos anos 1980 ganhou uma bem-sucedida versão cinematográfica assinada por Ruy Guerra. Escrito em 1967, o romance transcorre no período que vai do suicídio de Getúlio Vargas ao golpe militar de 1964 e mostra, sob a ótica do jovem padre Nando, a realidade social e política do Brasil nesses tumultuados dez anos. “Fiz a minha cultura indígena visitando o Parque [Xingu] e andando por lá com os irmãos Villas-Bôas. Fiquei relativamente pouco tempo, mas foram várias visitas, com leituras. Então, desse tempo das minhas viagens brasileiras é que eu ambientei o *Quarup*.” Com vasta produção, Callado escreveu inúmeras peças (*Forró no engenho Cananéia*), biografias (*Retrato de Portinari*) e grandes reportagens (*Tempo de Arraes*). Uma de suas mais conhecidas peças jornalísticas veio à tona depois de sua viagem ao Vietnã. Em agosto de 1984, durante o encontro na Biblioteca Pública do Paraná, Callado lembrou-se do período em que esteve no país asiático e fez análises sobre as consequências da guerra contra os Estados Unidos. O escritor também lembrou seus anos de formação no jornalismo e das diferenças entre a escrita de uma reportagem e de um romance. “Comecei trabalhando num jornal. Em grande parte escolhi, dentro do jornal — uma vez que já tinha uma certa autonomia — lugares que deveria ver e conhecer para poder aprender e utilizar em meus livros.

Atualmente está sendo realizado um filme sobre seu livro Quarup [Kuarup, filmado em 1989 por Ruy Guerra]. Qual é a sua expectativa em relação ao filme? Você reage da mesma maneira que com o teatro?

32 Não, o que acontece com o teatro é que realmente o contato com o público se estabelece de uma forma direta demais. Não gosto de ver, por exemplo, a estreia. Prefiro ir depois e sentar lá num canto, porque em primeiro lugar, as pessoas que não têm nada a ver com o autor estão lá, à vontade, se manifestando mais ou menos como acham que devem. As outras pessoas são amigas do autor. Numa estreia, acontece muito isso. Então, não há chance de ter a menor ideia de minhas peças como, na realidade, o espetáculo funcionou numa primeira noite. E os amigos fazem a gente pensar que funcionou sempre muito bem. O Nelson Rodrigues, grande autor de nossa geração e do teatro moderno brasileiro, dizia — naquele jeitão que ele tinha de falar, um jeito muito curioso — que “o teatro é feito uma missa, devia todo mundo ficar quieto, esse negócio de bater palma...” E não é só isso, ele completava dizendo que o teatro é uma arte perfeita, tudo no teatro é a execução, é a presença, o contato direto com o público. Aí ele parava e dizia assim: “Aí é que eu me engano, a única coisa que no teatro não funciona e que não devia existir é o público”. Então, o Nelson imaginava o teatro assim como uma missa absolutamente particular, a Igreja vazia, a peça se realizando, e depois todo mundo vai para casa de cabeça baixa, como se tivesse assistido a um ofício divino. Não era bem verdade, porque ele até gostava. Logo no princípio da sua carreira, quando as peças eram vaiadas, ele ficava até bem estimulado. Tenho a impressão de que ele não gostava é de quando a peça não despertava um primeiro contato categórico, ainda

que negativo. Claro que ele preferia um grande êxito como foi *Vestido de noiva*, mas quando a peça era vaiada, quando alguém protestava porque tinha incesto, tinha imoralidade, tinha qualquer dessas coisas para as quais hoje em dia ninguém liga mais, ficava meio desapontado. Estou relembando essa figura querida com a qual estive brigado durante algum tempo, na época da ditadura, das coisas difíceis, quando ele era muito a favor da ditadura, até que o filho dele se meteu na subversão (aliás, com grande coragem). A relação entre pai e filho era tão boa que acabou com a tragédia e com esse ranço que havia em sua vida. Mas estava me lembrando dele porque realmente a relação no teatro é muito direta, eu diria que é quase brutal.

33

Você é um escritor esteticamente já consagrado, um homem de preocupações políticas bastante amplas, um autor que se propõe a pensar o seu país. Como vê a ideia de que o engajamento político pode fazer o escritor negligenciar o trabalho estético em sua obra?

Essa questão, claro, está sempre presente, mas não a considero muito razoável. Eu acho o seguinte: ou o escritor escreve bem — qualquer que seja o tema tem que ter um grande cuidado com o texto — ou realmente não importa que o conteúdo dele seja político ou qualquer outro. O importante é a dedicação do escritor ao seu ofício. Eu repito sempre que ele tem direito de escrever como quiser e a respeito do que quiser. Como pessoa é que tem que ser, me parece, participante. Fica muito fácil alegar que se vive de puro espírito, de pensamento, e fingir que não se sabe o que está ocorrendo em torno, sobretudo em países difíceis e complicados como o Brasil. O escapismo num país como o Brasil é um fenômeno estranho demais. O escapismo é possível num país perfeitamente organizado como os Estados

Unidos de agora. Mesmo que a gente goste mais ou menos dos Estados Unidos, critique isso ou aquilo, é um país inteiramente estabelecido, com dois partidos bastante parecidos um com o outro (a variação não é muito grande), e não há dúvida nenhuma de que os americanos criaram um sistema de renovação, inclusive política, que funciona perfeitamente bem. Em outras palavras, países submetidos aos Estados Unidos podem sofrer com a preponderância americana, mas para os americanos o país funciona muito bem.

Você se considera um escritor engajado, como o era Graciliano Ramos?

Eu diria que sou engajado. Minha obra, não sei até que ponto, é engajada. Às vezes é bastante, às vezes é menos. Você citou um excelente exemplo de escritor engajado, autor de uma obra que nós todos admiramos: o Graciliano Ramos. Este é um caso realmente extraordinário. A obra dele é engajada porque ele era um homem engajado. Mas há livros seus em que o distanciamento não acontece. Mesmo em *Vidas secas* e *São Bernardo*, há presença da sua região, há presença do sentimento da terra que está nele, mas os livros são secos, com nada de eloquência fácil, muito recortados. Então, ele me parece um belíssimo exemplo de escritor engajadíssimo como homem. Mas toda a sua obra reflete o seu tempo, e é também a expressão de um grande escritor. Eu diria que, à medida que a gente vai amadurecendo na criação de uma obra literária, vai ficando mais exigente em relação ao veículo da sua obra, a língua. A maior preocupação que a gente tem o tempo todo é depurar a língua, tornar a língua mais flexível, mais direta, mais capaz de dizer as coisas, ainda que aparentemente não seja aquela a melhor maneira de

dizer. A elaboração no caso dos livros que eu faço é crescente. Acho muito importante trabalhar cada vez mais o texto, a palavra, sem abandonar as teses anteriores. São as mesmas teses, a mesma posição diante da problemática brasileira, mas à medida que você vai trabalhando muito o texto, tende a reduzir um pouco sua área de exposição. O livro fica mais concentrado, mais trabalhado, num espaço mais reduzido do que antes. É um pouco difícil de explicar, mas é quase uma exigência da criação. Os livros de Graciliano também foram (não *Memórias do cárcere*, que é um livro mais extenso, pois está narrando uma experiência vivida) escritos, por causa de uma exigência cada vez maior, com aquela admirável e simplicíssima língua que ele usava. Então, ele vai reduzindo seu âmbito de ação e aumentando a profundidade da criação. Tenho a impressão de que isto é, realmente, o amadurecimento do escritor. E eu diria que, no meu caso, sem comparar as duas obras, tem ocorrido também um fenômeno semelhante. Creio que esse fenômeno existe talvez de um modo geral em termos de literatura.

35

Como chegou às grandes editoras? O jornalismo o ajudou nisso?
Olha, sempre tive vontade de escrever por minha conta. Sempre digo que para o escritor a melhor coisa que há é nascer rico. É uma solução perfeita para o problema. A pessoa desde o início já se concentra naquilo, já vai apurando aquilo, não se preocupa, e vai então naquele caminho certo. Quando não acontece isso, quando nossas pretensões não coincidem exatamente com a conta bancária, é preciso procurar um trabalho que de certa forma vá alimentando a gente, defendendo a sobrevivência, e que ao mesmo tempo não atrapalhe fundamentalmente a vocação. Há quem pense que o trabalho jornalístico prejudica o

trabalho do escritor, por ser de certa forma muito semelhante e, por outro lado, muito diferente. O jornalista está ali exatamente para descrever, apreender a realidade, comunicar aquilo com presteza e exatidão. Já o escritor tem um processo de elaboração muito mais complicado. Não acredito que prejudique. Ao contrário, acho que o jornalismo ensina a gente a escrever com economia de palavras, com justeza, mesmo aquelas coisas que já ficaram até um pouco ridículas de definir uma situação: onde ocorreu, com quem foi, nome, etc. Você tem que colocar logo no cabeçalho de uma notícia, logo na introdução. Tudo isso é informação para quando você está tomando as suas notas, preparando um texto inicial para depois, em cima daquilo, preparar um texto literário. É curioso, inclusive aqui no Brasil, que os grandes escritores da língua frequentemente são também jornalistas. O nosso Drummond é um cronista delicioso e Machado de Assis era absolutamente adorável, a vida inteira trabalhou em jornal, e não dá a menor sensação de que aquilo tenha prejudicado sua arte. Comecei trabalhando num jornal, até hoje, de vez em quando colaboro, e em grande parte escolhi, dentro do jornal, uma vez que já tinha uma certa autonomia, lugares que deveria ver e conhecer para poder apreender e utilizar em meus livros. Aí, não mais a descrição jornalística, mas a elaboração literária. Isso quanto ao parentesco do jornalismo com a literatura. Quanto ao começo da vida literária, acho que hoje em dia o jovem escritor tem muito mais acesso, ou melhor, pode começar uma carreira literária mais facilmente do que antigamente. É claro que eles se queixam, todo mundo se queixa, quem tem o livro quer publicar logo, mas às vezes não é tão fácil assim. O que acontece agora é que há muito mais escritores também. Por esse lado acho que não devemos

ser pessimistas quanto ao Brasil, há um número grande e bom de escritores novos, há muitas editoras e há tiragens excepcionais. Quando vejo escritores que estão ainda em começo de carreira (ou estavam), cito sempre o caso do Antônio Torres, que teve seu segundo romance publicado com uma tiragem de 30 mil exemplares por uma editora de São Paulo. Isso é uma coisa fantástica em qualquer país do mundo. Se um sujeito é conhecidíssimo nos Estados Unidos ou na Inglaterra, as edições podem ser muito grandes, mas normalmente uma edição tem 5 mil exemplares, talvez 10 mil. Então, aqui no Brasil, a situação melhorou.

37

Em seu livro Quarup, o Xingu é descrito com muitos detalhes. Você morou lá?

Não, mas fui até lá várias vezes. Arrumei minha vida de jornalista de modo a poder ir para lá. Era no tempo dos irmãos Villas-Bôas, e tinham acabado de fundar o Parque Indígena do Xingu, que não existia como entidade oficial quando estive lá pela primeira vez. Esse parque foi a única obra digna do presidente Jânio Quadros, que em 1961 assinou o decreto fundando-o. Foi o que ficou da sua passagem pela política federal do Brasil. Na primeira vez em que fui ao Xingu, estavam lá os irmãos Villas-Bôas, o Cláudio e o Orlando. Dali a pessoa podia sair, subir até o Norte. Foi assim que fiz a minha cultura indígena, visitando o Parque e andando por lá com os irmãos Villas-Bôas. Fiquei relativamente pouco tempo, mas foram várias visitas. Então, desse tempo das minhas viagens brasileiras é que eu ambientei as cenas do *Quarup*.

Saindo um pouco da literatura e entrando mais na política: você, como um homem de consciência política, acha que depois de 20 anos de ditadura no Brasil a gente conseguirá ter um período de democracia estável?

38

Sempre fico muito sem saber realmente o que dizer em relação à política no Brasil. Acho-o um país extremamente complicado, não porque na realidade ele seja tão complicado, mas porque é um país — como se dizia no meu tempo de menino — que foge da rinha. O Brasil não gosta de encarar seus problemas de cara, prefere fingir que não estão ali, como a frase que se atribuía ao Getúlio: “Deixar como está para ver como é que fica”. No caso do Getúlio pode-se dizer que depois assumiu uma nota quase que tragicômica. Quando parou de deixar como está e realmente resolveu transformar o país, aconteceu com ele o que aconteceu. Ele perturbou naquele momento coisas muito enraizadas no temperamento do brasileiro e que, portanto, passaram a estar presentes na história do Brasil. Na história que se aprende, que se ensina, as lutas são todas diminuídas, pequenas. Aliás, eu achei um simbolismo estranho, ao qual me referi de uma forma talvez um tanto indireta no meu livro *Reflexos do baile*: depois do governo Médici resolveram fazer naquela zona de Canudos um açude chamado de Cocorobó, botando debaixo d’água toda aquela terra do Antônio Conselheiro. Em outras palavras, privaram o Brasil de um lugar de romarias, o açude cobriu tudo aquilo. Aquela história desagradava profundamente ao exército, foram necessárias três expedições para acabar com Canudos. Então, é realmente alguma coisa assombrosa o exemplo em si de como um grupo de homens sem terra, mas com muito tutano e muita coragem, pôde aguentar uma guerra como a que eles aguentaram. E, graças ao gênio de Euclides da

Cunha, eles viraram heróis. A obra *Os sertões* é uma epopeia da América Latina. Outro dia estive com o Jorge Luis Borges em São Paulo e, com aquele jeito de quem não lê, ou finge que não lê nada, para não ter que opinar sobre nada, ele cita Euclides da Cunha. Realmente, Euclides tocou o Borges. Não sei se ele leu inteiro ou não, mas o que quer que tenha lido deixou aquela impressão fantástica. Aquele foi o momento em que a História do Brasil se escreveu de uma forma como tem sido escrita algumas vezes — menos do que seria desejado, talvez —, mas onde a historiografia não pode evitar mencionar o fato, devido à interferência de um gênio literário no processo histórico. Se não tivesse havido Euclides, dificilmente nós estaríamos falando em Canudos. Teria sido como o Contestado, como não sei o que ocorreu no Maranhão, não sei quando, aquela coisa que a gente nem sabe direito, esquece os nomes, embaralha uns com os outros, porque os movimentos são desprestigiados.

39

Como você explica a não proibição do Quarup?

É, aí o livro, especificamente no Brasil, tem uma certa defesa. Como o país é muito analfabeto, as tiragens são pequenas e o livro não tem muita influência. O governo tem mais medo do cinema, da televisão — claro —, depois do teatro, por causa desse contato direto. O livro é uma prioridade menor, não tem muita importância. O *Quarup*, por exemplo, é de 1967. Uma parte do livro foi escrita na prisão, onde eu não estava romanticamente escrevendo. Escrevi durante a prisão, depois que saí continuei o trabalho. No entanto, quando saiu o livro, não teve nenhum problema. Falei o que tinha que falar, porque livro não é levado muito a sério no país. Em relação ao governo militar, sobretudo, acho que nenhum deles lê nada, mas não tem problema.

Para Freud, a mulher é o “continente negro da psicanálise”, isto é, de difícil apreensão, ambígua, envolta numa aura de mistério. Esta riqueza justifica a atração que ela exerce sobre o homem. Como você, criador de personagens femininas tão fortes e marcantes, pode descrever a mulher magnífica que é Francisca, no meu entender a personagem feminina mais rica de sua obra?

40 Para criar personagens, tipos que realmente marquem, é preciso buscar a sua atração. Na realidade, eu diria que não é só Francisca, defenderia também Juliana, de *Reflexos do baile*. Então, são realmente personagens — para falar em termos bem generalizados — que concentram muito desse mistério de que você está falando. Acho, indiscutivelmente, a mulher muito mais uma representante do mistério do que o homem. O homem, até por uma questão de busca por esse tipo de presença no mundo, procura ser claro, tem atitudes muito mais positivas e, inúmeras vezes, em inúmeros casos, contra a sua natureza, apenas porque tem medo de uma natureza mais ambígua, mais indefinida, que está dentro dele. Com a mulher acontece o contrário, mesmo quando procura também ser clara, intelectual, direta, sempre tem uma coisa que é parte de sua essência. Na Francisca isso aparece com muito mais clareza, porque em grande parte ela é vista por Nando. Vocês lembram que o fundamental da personalidade do Nando é um grande medo da mulher, para ele absolutamente a morada do pecado, a coisa perigosa em sua vida. Não era à toa, ele só pensava em mulher, não pensava em outra coisa. Trancado naquele mosteiro, pensando o tempo inteiro naquilo, só podia ser o demônio. Era o que ele mais temia. Realmente, em sua vida, onde há tantas mulheres, Francisca é um pouco vista dentro do seu amor com essa força toda, que a mulher entende muito melhor. Porque aí a inteligência passa a

ser muito mais, se você quiser, feminina do que masculina, no sentido de que há uma empatia, uma espécie de comunicação muito maior. Deixar de entender para se misturar já é uma etapa bem adiantada. Então, no caso de Francisca, eu diria que ela representou para Nando outra coisa, não uma libertação no sentido de dizer: “Eu me libertei do medo que tinha do sexo”. Isso uma outra mulher já tinha feito por ele antes.

Você, que esteve no Vietnã na época da guerra, como vê a posição das grandes potências em relação à invasão de pequenos países?

41

No caso do Vietnã, claro que por trás havia toda uma consideração política. Em qualquer guerra desse tipo, hoje em dia, existe uma política de relações de grandes potências. Mas, no caso da posição americana, era uma coisa inexplicável. Não podiam invadir um pequeno país — o Vietnã naquele tempo tinha menos de vinte e poucos milhões de habitantes —, apertado entre a China e o mar. A concentração, a barbaridade da guerra americana — que, aliás, deveu-se à bravura dos vietnamitas —, não tinha justificativa, o que tornou aquilo dramático, evidentemente, e é por isso que a guerra ficou simbólica, odiada pelos próprios americanos. Até hoje é aquela coisa terrível, fizeram inclusive um monumento aos mortos de guerra em Washington, um monumento escondido, que parece pedir desculpas pela guerra. Num país vaidoso como os Estados Unidos, foi a primeira vez que heróis de guerra sentiram-se constrangidos, não queriam nem pensar no Vietnã. Por quê? Porque a guerra que eles encadearam revelou um povo extraordinariamente valeroso. Foi um azar na história americana. Se o povo não fosse tão valente, eles teriam entrado, tomado aquilo, aí iriam conversar com a União Soviética e ficava sendo mais uma guerra de

conquista. A União Soviética reclamaria durante um tempo e tudo acabaria. Mas ano após ano os americanos empenhavam-se na escalada da guerra. Cada vez mandavam mais soldados e aviões. “Amanhã a gente ganha, não há quem possa resistir.” Espoliaram o Vietnã inteiro com o agente laranja, que mata e aleija as pessoas. Isso eles usavam absolutamente com a maior abundância no Vietnã, e o povo resistindo, resistindo. Aí se criou um drama. Chega um momento em que você diz: não, o mundo não é positivamente governado só por essas duas potências quando, de repente, aparece um povo desse tamanho que prefere ser exterminado inteiro a ser invadido, sobretudo por um país que não tem nada a ver com ele. Quando o Vietnã briga com a China, pelo menos é uma briga entre primos. É uma coisa um pouco mais em família. Mas americano não tem nada a ver com aquilo. A guerra foi se estendendo, no tempo do Kennedy, no princípio da década de 1960, e só foi acabar depois de 1970. Uma coisa inexplicável. Então, quando eu estive lá, em 1968, a guerra tinha chegado a um ponto inconcebível, a um ponto que não se resolvia. Ainda era a época do governo [Lyndon] Johnson. Os americanos, com todo aquele poderio, não conseguiam dominar aquele país depois de anos e anos de luta. O Vietnã virou uma nação de heróis, todos eram heróis, aqueles homens pequenininhos, magrinhos, amarelinhos, aguentando aquela coisa fantástica. Quando estive lá, Hanói não estava sendo bombardeada no momento, porque tinha havido um acordo. Eles arrebentavam todas as pontes, no dia seguinte o vietnamita ia lá e as consertava, ou punha uma ponte de bambu. Ou então os americanos destruíam a ponte principal, e eles, em vez de fazer uma ponte sólida, que pudessem destruir, construíam dez pontes de barbante e passavam tudo

por cima. Uma coisa verdadeiramente extraordinária. Aquilo vai ficar na história como um caso único, de grande valor de um povo inteiro. Lamento dizer que o fim da guerra não significou o fim da opressão para o Vietnã. Começou o jogo das grandes potências (se você não está a favor de um, está a favor de outro), e o Vietnã, coitado, continua em guerra. A guerra deles não começou contra os americanos, começou contra os franceses, depois contra os chineses, japoneses, até chegar aos americanos. E agora eles estão numa guerra intermitente com a China, o Camboja, dentro de um esquema de forças que escapa a eles. Até agora estão sendo vítimas. Com aquela energia que tinham, se agora tivessem os meios para simplesmente reconstruir o país e lá viver em paz, eles realmente fariam um país pelo menos como Cuba, que é um país digno, forte e tranquilo dentro de suas fronteiras. O Vietnã não conseguiu sair do seu estado de guerra. Todas as tentativas de explicar o conflito, em termos de União Soviética, Estados Unidos e a resistência do Vietnã, são inúteis.

43

E qual é o encaminhamento que se apresenta provável?

Eu tinha esperança de que eles fossem criar algo original, para responder com honestidade. Mas isto é muito mais difícil do que ser herói, ser santo até, se você quiser, ou realizar depois um país em bases inteiramente originais. Para eles, inclusive, naquela região, debaixo da influência do exemplo chinês, da propaganda soviética, o seu governo provavelmente seria forte, ditatorial. Mas, em relação ao Vietnã, dava para imaginar que eles pudessem criar uma coisa diferente, pelo menos em relação aos vizinhos. Era gente tão diferente, um pessoal tão especial, de tanto valor, com tanta coragem, que dava para ima-

ginar que pudessem fazer um país diferente. Mas aí acontece o que digo a vocês: eles vivem numa zona infeliz, em perpétua guerra com o Camboja, o Laos, China do Norte. E, depois, tem a União Soviética. É muito difícil ali, sobretudo, imaginar um povo tendo bastante independência de meios. Ou eles ficariam debaixo do domínio americano, se os americanos tivessem ganhado a guerra — isolavam a China, no Norte, ocupavam o país e provavelmente faziam lá uma sub-Califórnia ou coisa parecida —, ou continuariam de uma certa forma independentes, resistindo a todas as tentativas de ocupação, mas, sem dúvida nenhuma, com ocupação ideológica da União Soviética, que os ajudou muito com armas, senão não poderiam ter feito a guerra que fizeram.

E o que acha de Luís Carlos Prestes?

Eu o adoro, acho-o um barato, realmente um homem excepcional, maior simpatia. Fez um trabalho lindíssimo, inclusive no *Quarup* eu me refiro distantemente a ele no sentido de que Prestes, com a Coluna Prestes, que viajou pelo interior do Brasil, tentou seduzir os brasileiros para fazer a história do país. O que eles queriam e imaginaram é que as cidades se levantassem, criassem realmente um movimento. Naquele tempo, a Coluna Prestes não tinha ainda ideias comunistas, foi posterior o encontro do Prestes com os membros do Partido Comunista (por intermédio do Astrojildo Pereira), a doutrinação comunista e a compreensão, devido ao insucesso da Coluna, de que não se salva um país como o Brasil só com boas ideias. Ele conheceu o Brasil do interior e começou, como tantos outros, pela compaixão. Viu o brasileiro tão miserável no interior do país que pensou: “Alguma coisa vou ter que fazer por essa gente,

ficar só olhando eu não fico”. Então compreendeu que, com os instrumentos intelectuais — um dia materiais, se pudesse — do marxismo, tal como aplicado na União Soviética, poderia talvez fazer a revolução brasileira. Foi o que tentou a vida inteira, mas começou nessa base de querer seduzir o brasileiro com ideias puramente liberais. Naquele tempo governava [Artur] Bernardes, depois seria o Washington Luís, governos liberais que mentiam ao povo. A mesma conciliação, o mesmo “brasilzinho” pequeno. E o grande Brasil esquecido em volta deles. Desde esse tempo da Coluna até hoje, acho o Prestes uma figura realmente fora do comum. No Brasil é uma figura pela qual eu tenho a maior admiração. Hoje em dia ele é meu vizinho, e eu próprio o procurei, para lhe dizer isso, para me enturmar com ele.

45

Querida que você dissesse alguma coisa sobre Salviano, o líder camponês e beato que aparece em seu primeiro romance.

Acho a força religiosa dentro do homem — sem ligação com nenhuma espécie de religião — uma coisa muito forte. No caso dele realmente foi uma figura de imaginação. É como a pessoa que não se conhece realmente por dentro, acha que está agindo em nome de uma determinada coisa, e de repente repara, ou sente, que está saindo de dentro dele algo diferente. Ele era um homem sem nenhuma preparação intelectual para entender qualquer movimento deste, era um ser absolutamente espontâneo, e tinha essa grande coragem que faz umas poucas pessoas seguirem uma ordem interior. De uma certa forma, você poderia dizer que às vezes acontece isso até com a própria coletividade, como falamos há minutos atrás do Vietnã. No Vietnã, houve dentro da cabeça daquela gente uma verdadeira revelação deles próprios. Ho Chi Minh foi um homem que viveu a vida inteira

sem família, e dizia que sua família era o país. Não há casos do Ho Chi Minh, ninguém sabe de mulheres, de homens, ou de nenhuma ligação pessoal dele. Era um homem voltado para aquilo. Ele inspirou aquele povo inteiro. Você poderia dizer também que, no caso do Salviano, ele era o homem que sabia ter força para fazer alguma coisa, e foi fazer exatamente o oposto daquilo que tinha se proposto. Claro que eu já tinha as minhas ideias políticas naquele tempo, mas este tema me fascinava muito.

ANTONIO CALLADO nasceu em Niterói (RJ), em 1917. Jornalista, romancista e biógrafo, Callado trabalhou na BBC de Londres durante a Segunda Guerra Mundial e no serviço brasileiro da Radiodiffusion Française, em Paris. É autor de diversas obras, entre as quais *Esqueleto na lagoa verde*, *A madona de cedro* e *Quarup*. Foi membro da Academia Brasileira de Letras e da The Corpus Association, do Corpus Christi College, Cambridge (Inglaterra). Faleceu no Rio de Janeiro, em 28 de janeiro de 1997.

MÁRCIO SOUZA

“Como escritor, estou comprometido com a
transformação da sociedade.”

MÁRCIO SOUZA faz parte de um pequeno grupo de ficcionistas que têm a pesquisa como elemento importante de sua literatura. Por meio de livros como *Mad Maria* e a tetralogia *Crônicas do Grão-Pará e Rio Negro*, o escritor reconstrói a saga do Norte do país, principalmente do Amazonas, seu estado de origem. E essa marcante característica de sua ficção foi um dos assuntos comentados por Souza durante o bate-papo na Biblioteca Pública do Paraná, em março de 1985. “Eu poderia até dizer que sou um escritor um tanto anfíbio, sou emoção, sou um criador do jogo, da arte, e sou ao mesmo tempo um investigador, tenho esse lado muito forte de investigador realmente arraigado”, disse o escritor sobre o viés histórico-social de sua obra. Tal interesse foi moldado a partir de sua formação em Ciências Sociais, ainda nos anos 1960, quando se mudou de Manaus para São Paulo. “Estudei Ciências Sociais na USP num de seus períodos mais brilhantes, onde o questionamento junto às ideias era uma realidade, e isso marcou profundamente minha formação.” O primeiro romance, *Galvez, imperador do Acre*, já traz a marca histórica que permearia toda a obra de Souza. O escritor contou em detalhes como escreveu a obra, que ainda hoje figura entre seus trabalhos mais conhecidos. “Só encontrei o tom certo para contar a história do Galvez depois que conheci um pouco melhor minha terra, o Amazonas.” A partir daí, o escritor descobriu a linguagem exata que deveria empreender para contar a grande fábula sobre a classe dominante amazônica e brasileira que é *Galvez, imperador do Acre*. Com mais de vinte livros, Souza também falou sobre a questão indígena, à época um dos temas que estavam na ordem do dia, e do “compromisso” do escritor com a realidade social que o cerca.

Até que ponto, para um escritor, é importante ser lido?

52 Sobre isso existe uma antiga e vasta discussão dentro da literatura, sobre o relacionamento entre o escritor e seu leitor. Eu, além de ser escritor, sempre fui um leitor inveterado, que lê de tudo. Se não tenho o que ler, leio bula de remédio, leio todo tipo de coisa que me cai nas mãos. E como leitor aprendi que a leitura só é boa quando dá prazer. Só gosto de ler quando o que leio me dá prazer. Quando comecei a fazer meus livros, estabeleci alguns mandamentos do ato de escrever que se resumem no seguinte: 1) não encher o saco de ninguém; 2) também não encher o saco de ninguém, e daí por diante. Sempre preocupado com esse contato lúdico entre o autor e o leitor. Sempre procurando literalmente me colocar do outro lado, porque o contato da literatura, quando quente, forte, vital, sempre é um contato *tête-à-tête* entre o escritor e o leitor, intermediado pela invenção. Reconheço que isso não é fácil para o escritor que exerce uma atividade profissional individual, necessariamente isolada. Escrever um romance exige um grande isolamento, e ao mesmo tempo é preciso vislumbrar essa outra face na sua frente. A questão ainda é mais complexa quando essa face não se limita apenas à nacionalidade do leitor para quem você escreve. Na minha frente, então, começariam a aparecer faces brasileiras, e dentro das faces brasileiras, faces amazonenses, paranaenses, cariocas, paulistas, gaúchas e também faces americanas, norte-americanas, japonesas, holandesas, alemãs, francesas. Então, é muito complicado estabelecer essa face, porque quando você dialoga com alguém, tem que olhar nos olhos para que essa vitalidade, essa força, passe nesse diálogo. Não sei como os outros colegas escritores — e já ouvi algumas opiniões sobre isso — descobriram, cada um, a sua fórmula específica

de encontrar os olhos do interlocutor, que é o leitor. Eu, particularmente, inventei uma fórmula: escrevo em primeiro lugar para os leitores que fazem parte do meu círculo de amigos. Eles leem os livros antes de serem editados, e participam muito de perto da criação dos livros, porque interferem, discordam ou concordam. Muitas vezes, estou escrevendo uma parte do livro e penso: essa parte fulano vai adorar! E ele não gosta, acha horrível, não é nada daquilo. Mas aí se estabelece uma discussão criativa. Além disso, meu conjunto de amigos, para minha sorte, é bastante diversificado. Tenho desde a primeira, mais feroz e mais crítica leitora, minha mulher Aída, que é jornalista, até um amigo como o professor Renan Freitas Pinto, da Universidade do Amazonas, que é formado em Literatura Francesa e leu todos os romancistas do *nouveau roman* francês sem ter um derrame cerebral. Há também o meu amigo Francisco Feliciano, operário da zona franca de Manaus, um dos raros operários que leem literatura nesse país.

53

Na leitura de Mad Maria impressiona a quantidade e a evidente qualidade das informações históricas e técnicas sobre o Brasil do início do século XX. Como é, para um ficcionista, preencher a memória vazia do nosso país? E, com relação ao Galvez, imperador do Acre, que tem uma estrutura incrível, gostaria de saber se a obra já nasceu assim, ou se a sua linguagem, a sua forma, foi uma sofrida conquista?

Vou começar por *Mad Maria*, que é um romance que se passa em 1911, aproveitando fatos históricos e inscreve-se dentro da minha preocupação como romancista. Eu poderia até dizer que sou um escritor um tanto anfíbio, vamos dizer, sou emoção, sou um criador do jogo, da arte, e sou ao mesmo tempo

um investigador, tenho esse lado muito forte de investigador realmente arraigado. Estudei Ciências Sociais na USP, num de seus períodos mais brilhantes, onde o questionamento junto às ideias era uma realidade, e isso marcou profundamente a minha formação. Sou incapaz de escrever um romance sem antes fichar criteriosamente o período histórico em que esse livro se passa. No caso de *Mad Maria*, por exemplo, ocorreram fatos extremamente curiosos nesse sentido. Eu comecei a fazer um levantamento sobre a situação política e administrativa do Brasil, naquele período em que se passaria a história (1911), com levantamento em fontes secundárias e documentos dos anos 1910, com a eleição presidencial, e 1912, para fazer uma espécie de cerco, a fim de entender o momento que eu estava criando na história ficcional. Fiz o levantamento com grandes dificuldades porque, aqui no Brasil, não se tem arquivos organizados. É muito complicado o acesso a esse tipo de informação. Para se ter uma ideia, na época não existia nenhuma biografia do presidente de então, que era o Marechal Hermes da Fonseca. Só muito depois que o Hélio Silva publicou, na série Os Presidentes, uma pequena biografia do Hermes da Fonseca. As informações sobre a campanha eleitoral e a eleição existiam apenas nos jornais. Tive um trabalho de aproximadamente seis meses para levantar esse material. Ao mesmo tempo, estava tentando levantar material pertinente à construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré, que é o tema central. A pesquisa desses documentos, que eram o cerne do livro, acabou me revelando um dos aspectos surrealistas do Brasil. Fui, depois de muito esforço, por minha conta, a Porto Velho, onde existe o museu da ferrovia. Da ferrovia, na época, não existiam nem os 20 km que hoje foram restaurados para fins turísticos. E, lá chegando, fui

à estação central da estrada de ferro, onde funciona o museu, e me informaram que os arquivos já não se encontravam em Porto Velho, que estavam no Ministério dos Transportes. Depois de fazer contatos com descendentes de trabalhadores da ferrovia, de conversar com o pessoal de Guajará-Mirim e Porto Velho, fui a Brasília. Procurei o Ministério dos Transportes e lá fui informado que só poderia ter acesso aos arquivos com ordem do Ministro dos Transportes e eu não tinha nenhuma chance sequer de chegar ao Ministro, quanto mais uma autorização. No Rio de Janeiro, procurei um membro do Conselho Federal de Cultura, que era amazonense, meu conhecido, e solicitei-lhe que intercedesse por mim junto ao Ministério dos Transportes, que me facilitasse esse acesso. Ele imediatamente me fez uma carta, ligou para o Ministro e me mandou de volta a Brasília com a carta. Fui imediatamente encaminhado ao Setor de Arquivos do Ministério dos Transportes. Chegando lá, a funcionária entrou em pânico. Disse que não seria possível, porque esses arquivos não estavam catalogados ainda, que eu ia ter muito trabalho, que voltasse em outro dia, etc. Eu disse que voltaria outro dia, mas que gostaria de ver o material, porque quem sabe, com sorte, o primeiro caixote que eu abrisse contivesse o material que me interessava. E pedi para, pelo menos, tentar no dia seguinte. Na manhã seguinte, ela estava mais nervosa do que no dia anterior. Quando insisti que queria fazer a pesquisa, me informou que os arquivos não existiam. Que haviam sido incinerados pelo Batalhão de Engenharia do Exército na época da extinção da estrada de ferro. Não existe mais nenhum documento sobre a estrada de ferro Madeira-Mamoré. Mas eu não ia deixar de fazer meu livro, e passei a pesquisar ferrovias que tinham sido construídas naquela época, em situações semelhan-

tes, na África, na América do Sul, na Índia, com a tecnologia e o método de trabalho daquela época. Finalmente consegui restaurar muita coisa, seguindo o depoimento de um engenheiro americano que tinha trabalhado na primeira tentativa do século XIX de fazer a estrada de ferro Madeira-Mamoré, que acabou ficando como o último documento sobre essa época. E assim foi feito o levantamento do *Mad Maria*, um trabalho ao qual dei início em 1977, para concluir no início de 1980, com muita dificuldade. Descobri muita coisa sobre a História do Brasil, sobre a história da minha região, “cavando” nesse espaço obscuro que é o nosso passado. Esse trabalho auxiliou-me muito como cidadão, inclusive, e um dos pequenos serviços que procuro prestar é justamente revelar um pouco do que descobri.

E com relação ao Galvez, imperador do Acre?

Galvez, imperador do Acre é meu primeiro romance. Essa forma em que o romance acabou sendo publicado significa a quinta versão do livro. Em geral, faço muitas versões dos meus livros, até achar que posso colocá-los em circulação. Só encontrei o tom certo para contar a história do Galvez depois que conheci um pouco melhor minha terra, o Amazonas. Quando comecei a escrever o *Galvez*, era estudante universitário em São Paulo, e de amazonense eu só tinha a certidão de nascimento. Para os paranaenses, Manaus pode parecer um nome muito exótico, mas na verdade a cidade é um centro urbano como qualquer outro do país (até muito pior), que voltou inteiramente as costas para a região onde está localizada. Manaus é uma cidade que não se abre para o rio nem para a selva. É uma cidade onde você pode nascer, se formar, crescer, viajar, voltar e morrer sem saber o que é a Amazônia. Você não tem nenhum contato, por-

que do aeroporto de Manaus você vai para Miami, Paris, Rio de Janeiro, São Paulo, e não sabe o que se passa do outro lado do rio Negro. Então, eu era esse amazonense quando comecei a escrever o *Galvez*, e o livro tinha uma forma diferente de quando me tornei de fato um amazonense, investigando o meu passado, entendendo o que era o povo amazonense, aquele povo que está ali na selva. A partir daí, descobri a linguagem exata em que deveria contar essa grande fábula sobre a classe dominante amazônica e brasileira que é o *Galvez, imperador do Acre*. Toda essa modificação fui elaborando durante as versões do romance, até encontrar essa forma, que me satisfiz por ser, aparentemente, fragmentária, por desprezitar completamente a tradição de si-sudez em relação à classe dominante e, ao mesmo tempo, por fazer internamente uma releitura das posições do modernismo, um dos momentos importantes de ruptura na história da literatura brasileira. Essa foi então a trajetória que eu percorri no processo de elaboração desse meu primeiro romance, até encontrar, digamos, o tom, o ponto em que ele deveria ficar.

57

Todo escritor é também um cidadão. O escritor também deve ter um compromisso com a realidade, com o social, com a liberdade de expressão?

Essa resposta eu quero dar do ponto de vista meramente pessoal, inclusive porque, nessa questão, não teorizo. Meu campo de conhecimento é outro. Mas, pessoalmente, como escritor, estou comprometido com a transformação da sociedade. Não exijo que nenhum outro escritor me imite ou siga o que penso, mas não quero ser um Flaubert da vida, que viveu na época da Comuna de Paris e não soube que ela aconteceu. Eu quero estar no meio da Comuna de Paris se acontecer alguma coisa

assim no Brasil, e se for permitido quero escrever sobre a nossa Comuna. Eu misturo muito a minha atividade de escritor e de cidadão, coisa que também não exijo dos outros colegas. Acho que é uma opção do escritor, que a sua tarefa é de cada vez mais fornecer dados sobre a realidade que nós vivemos, fortalecer a luta pela paz, fortalecer a luta pela transformação do país, fornecer dados, através do prazer lúdico da literatura, para o conhecimento do país. Essa é a minha tarefa, do Márcio Souza.

58 Mais uma vez digo que não exijo de ninguém a mesma postura, mas sempre estou me reportando para o exemplo de Flaubert. Não quero ser Flaubert. Eu quero estar lá na Comuna de Paris.

Como nascem os escritores dos anos 1980?

Tenho a oportunidade de ler muitos originais como editor, acompanhando escritores que surgiram de 1980 para cá. Como nascem os escritores dos anos 1980? Nascem exatamente como os escritores dos outros tempos: lutando, procurando romper as barreiras, convencendo os editores a editarem suas obras. É assim que nascem os escritores dos anos 1980. Através dessa batalha que é e tem sido comum a todos os escritores, em todos os tempos e em todos os lugares, porque assim como é difícil aqui no Brasil ser publicado pela primeira vez, é difícil em qualquer país do mundo. Tenho viajado, conhecido jovens escritores de diversas partes do mundo, e a problemática é exatamente a mesma. O escritor dos anos 1980 está nascendo, talvez, com a vantagem que nós não tivemos na época do nosso nascimento, porque está nascendo numa fase de abertura democrática, de abolição da censura, de abertura de todas as possibilidades de investigação. Tive que exercer e exercitar meu trabalho numa época em que as pessoas eram assassinadas porque eram con-

trárias à ditadura militar, onde os livros eram apreendidos porque denunciavam aquela situação. Então, os escritores dos anos 1980 nascem com uma responsabilidade talvez maior do que a nossa, porque nascem com a obrigação de participar, e de manter essa abertura, essa possibilidade democrática.

Quais as consequências do “progresso” para os povos indígenas?

Além do velho sarampo, catapora e resfriado, os principais inimigos dos povos indígenas são estradas de rodagem e barragem hidroelétrica. Todas as estradas de rodagem representam áreas de penetração de frentes pioneiras no país. Também representam, ao mesmo tempo, pelo contato com a sociedade abrangente que vai nessas frentes, um perigo muito grande aos povos indígenas. A questão dos povos indígenas é a maior tragédia da história do continente americano. Tivemos a infelicidade de assistir sob nossos olhos parte substancial dessa tragédia. Nos últimos dez anos, povos desapareceram inteiramente destruídos. O povo Parakanã, por exemplo, deixou de existir com a hidroelétrica de Tucuruí. Um povo tupi, um dos povos mais culturais do continente americano, um povo com uma tradição poética, literária e científica inestimável para o conhecimento da natureza originária desse continente. É um dos povos em que a mulher é mais livre dentre as sociedades indígenas. Esse povo Parakanã, em 1972, teve seu primeiro contato trágico, justamente durante a abertura da primeira picada para a Transamazônica. Três meses depois, os Parakanã estavam reduzidos a 40% da sua população. Os sobreviventes estavam sofrendo de tuberculose e doenças venéreas. As crianças nasciam cegas. Hoje o povo Parakanã não existe mais, e com ele desapareceram talvez algumas soluções importantes, das quais vamos pre-

60 cisar no futuro, e vamos ter que inventar de novo porque eles levaram para o túmulo. A questão indígena na Amazônia  vital para a compreensão da região, porque aparentemente a Amazônia está muito além da tecnologia que nós conhecemos hoje, essa tecnologia de clima temperado que  aplicada no Brasil. Na verdade, a tecnologia para utilizao racional, humana, produtiva da Amazônia já existe, esta aí, exercitada por milnios de seleo natural na cultura indígena. Para entender isso  preciso compreender que os índios representam não exatamente um ponto do passado onde a evoluo parou, mas um ponto do futuro. Só com toda a abolio da contradio da nossa sociedade, com a abolio das classes sociais, da propriedade privada, será possível um dia fazer esse encontro, se não assassinar os índios antes. E na Amazônia  fundamental, porque as culturas indígenas são a Amazônia, que sem elas não existe mais. Na Amazônia  que se estabelece a fronteira cultural que representa o espírito nacional brasileiro, um espírito que tem que ser multiétnico e multicultural na diversidade de sua formao, e se essa fronteira não for respeitada nenhuma outra etnia desse país vai estar a salvo.  preciso compreender que a Amazônia  essa fronteira.

Quais as dificuldades encontradas para a emancipao dos povos indígenas?

Primeiro, a militarizao da Funai, que passou a ser não um espaço de etnólogos, antropólogos e indigenistas, mas uma área de coronéis, de áreas de setor de informao, de sargentos e de capitães, cuja teoria não era sequer a teoria do Prazer, por exemplo, de um antropólogo colonialista inglês, mas a teoria de um coronel do exército brasileiro meio italiano, meio alemão,

que herdou o lado ruim desses dois países. E essa teoria retrocedeu a uma curiosa antropologia física, que lembrava aquela história de andar medindo, em 1937, na Alemanha, nariz de judeu, espaço craniano, para saber se era índio ou não era. Essa ideologia era muito clara. Primeiro, ela queria supostamente conceder a maioria, isto é, emancipar o índio. Isso porque depois o Estado não teria nada a ver se as multinacionais se intrometessem na terra indígena. Essa era a ideologia geral do Estado: a expansão imperial do grande capital financeiro internacional em todo o país. Frente a isso, o índio era um estorvo, porque, pela antiga legislação, sendo o índio um menor, tutorado pelo Estado, ficava absurdo o próprio Estado mandar matar o seu tutorado e permitir que os índios fossem massacrados por aquelas indústrias de petróleo ou de prospecção mineral. Deveria ser feita essa transformação na legislação. A ideia, realmente, era reduzir os índios a uma mera participação nas paredes de algum museu em Brasília. Transformar os índios em arte, filmar, gravar e depois destruir, porque não era por causa de meia dúzia de obstinados primitivos que andam de tanga no meio da selva que iria se impedir o grande projeto do Brasil-Potência. E esse projeto genocida, criminoso e assassino fazia parte da lógica da ditadura militar, criminosa e assassina. Eles deveriam destruir os povos indígenas, como tentaram destruir os movimentos populares, como tentaram destruir as organizações revolucionárias da esquerda. Fazia parte de todo um plantel de posicionamento realmente agressivo e beligerante, militarista, para justamente forçar e limpar o território para o grande projeto do Brasil-Potência, do Brasil Subimperialista, polícia do imperialismo americano, que foi o grande sonho do doutor Golbery [do Couto e Silva, general que comandou o

Serviço Nacional de Informação (SNI) no período da Ditadura Militar] e de outros ideólogos do regime. Quer dizer, tudo fazia parte dessa grande fantasia guerreira e assassina que tomou conta desse país durante alguns anos. Tinha-se que limpar o Brasil.

MÁRCIO SOUZA nasceu em Manaus (AM). É romancista, ensaísta, dramaturgo e roteirista. Lançou seu primeiro livro, *Galvez, imperador do Acre*, em 1976. Foi professor da Universidade da Califórnia e escritor residente nas universidades de Stanford e Austin, no Texas. Presidiu a Fundação Nacional de Artes (Funarte) entre 1995 e 2002.

THIAGO DE MELLO

“Todo artista faz sua arte em cima da vida.”

No Brasil de 1985, ainda sob os resquícios da ditadura militar, a política era o assunto dominante. Para os artistas, um tema quase obrigatório. E esse foi o tom da conversa com o poeta amazonense THIAGO DE MELLO em um dos encontros do projeto “Um Escritor na Biblioteca” no mês de abril daquele ano. O autor de *Os estatutos do homem* foi instigado a responder questões sobre Cuba e engajamento. “O escritor é marcado por uma inquietação social, ou seja, tem um compromisso com a vida do seu povo, sofre, padece com a injustiça e com o sofrimento”, disse o poeta. Amigo de Pablo Neruda, que conheceu durante o exílio e de quem traduziu alguns livros, como *Os íntimos metais*, Mello também falou sobre a diversidade e qualidade da literatura latino-americana. Nascido em março de 1926, na pequenina cidade de Barreirinha, fincada à margem direita do Paraná do Ramos, braço mais comprido do Rio Amazonas, Mello fala sobre sua “verdadeira iniciação na cultura amazônica” e do trabalho comunitário que desenvolvia à época às margens do rio Andirá, no Amazonas. “Ao longo de oito anos, tratei de ter convivência, aprender com eles e tratar de lhes ser útil de algum modo”, explica o escritor a respeito dos índios Saterê-Mawé. Criação literária, política cultural, analfabetismo, amor, educação e cultura indígena foram algumas das questões abordadas em seu depoimento, sempre permeado por seu ofício de poeta.

Vivendo no Amazonas, como você conseguiu se tornar um escritor tão conhecido, tão editado em grandes centros?

68

Quero ser muito franco. Não sofro de uma enfermidade burguesa que se chama “modéstia à parte”. Acho que a pergunta nasce de um desconhecimento sobre a minha vida. Não sou um escritor que viva e que tenha vivido todo o tempo no Amazonas. Lá não existe a minha profissão, lá não se exerce a minha profissão. Posso me dar ao luxo ou à alegria de poder viver lá e exercer a minha profissão de escritor, que é a única que tenho, porque quando fui para a floresta amazônica já era um escritor muito conhecido, no Brasil e fora dele. Hoje posso escrever na floresta, posso escrever em Tegucigalpa, posso escrever na China, pois tenho editores esperando os meus originais para publicar. Eu concordaria contigo: se tivesse vivido minha vida toda no Amazonas, como muitos escritores que ainda estão na província, seguramente estaria enfrentando hoje as mesmas dificuldades que enfrentam os meus queridos irmãos poetas do Amazonas para encontrar editores no Brasil, que tornem suas obras conhecidas nacionalmente. O problema editorial é talvez o mais grave dos problemas da engrenagem cultural da vida brasileira. Acho que podemos ainda hoje tocar nesse tema, posso dar meu testemunho, mas eu gostaria que outras perguntas fossem feitas para que abrangêssemos muitos temas nesta nossa conversa. Vou procurar falar alguns minutos sobre essa questão. E me dirijo particularmente às companheiras e companheiros, reunidos aqui nesta tarde, que escrevem, que fazem literatura e que, como todo artista, necessitam entregar a sua obra. A obra de um artista só se completa quando é entregue e recebida. O quadro, se não foi contemplado por ninguém, ainda não é obra de arte, por maior que seja a genialidade do seu au-

tor. Se escrevo o meu romance, o meu conto ou o meu poema, e ele não é lido por alguém, ainda não é uma obra de arte acabada.

Qual a sua posição em relação à polêmica entre engajamento/não engajamento do escritor?

Essa pergunta me leva a colocar algumas ideias, algumas posições em torno da responsabilidade social do escritor. Todo artista faz sua arte em cima da vida. No fundo, toda arte é testemunho e expressão de vida vivida, de vida sentida e sofrida. A questão está em como dar expressão artística a essa vida vivida. O poeta que prefere escrever sobre coisas nebulosas, porque de fato o emocionam, tem todo o direito de escrever sobre elas. Se outro quer escrever sobre os poliedros geometricamente puros, serei eu o primeiro a defender esse direito de escolha de sua temática criadora. Nada mais livre e nada mais solitário, ao mesmo tempo, do que a criação artística. Entretanto, há os escritores que preferem tomar, como diz o companheiro, temas sociais, não porque seja mais conveniente. É porque esse escritor é marcado por uma inquietação social, ou seja, ele tem um compromisso com a vida do seu povo, sofre, padece com a injustiça e com o sofrimento do seu povo. Tenho a impressão que esse escritor é movido pela sua responsabilidade social, está contribuindo mais para a interpretação e condenação dessa sociedade do que aquele que prefere outros temas que não dizem respeito à realidade social. Nesse sentido, acho que a posição da grande maioria dos ficcionistas brasileiros é admirável. Não só da minha geração ou da geração que nos antecedeu, mas também da geração mais jovem, como o Oswaldo França Júnior, o João Antônio, só para dar exemplos. Quem não leu *Jorge, um brasileiro*, deve ler imediatamente. Se não tiver dinheiro venha

até a Biblioteca e pegue emprestados os livros do João Antônio. Seus livros são todos recriação literária da nossa realidade social, como também ocorre com grandes escritores da minha geração no campo da ficção. O Antonio Callado, que esteve aqui recentemente, é um exemplo luminoso. De resto, a história da literatura brasileira, como a da literatura latino-americana, que tenho a alegria de conhecer tão bem, essa história tem mostrado que a obra que permanece, a obra que atravessa e perdura no tempo é a obra literária cujas raízes estão fincadas na vida vivida pelo povo. Enquanto existir literatura, todo o povo brasileiro continuará lendo cada vez mais José Lins do Rego, Jorge Amado, Graciliano Ramos. Sempre lerá Machado de Assis. Sempre há de ler Manuel Bandeira e Drummond. Essa, portanto, é a minha posição.

Como incentivar o hábito da leitura em nossas crianças, tão absorvidas pela televisão? Qual o papel do professor de literatura para incentivar, estimular e orientar a leitura num país subdesenvolvido, onde a maioria da população é analfabeta e subnutrida?

Não vou dar resposta, vou dar uma opinião pela gravidade do problema. Eu antecedo, sem embargo da minha opinião, uma informação. Particpei, há coisa de 70 dias, de um colóquio realizado num país sério que se chama Cuba, a propósito do tema aqui discutido: qual o papel do professor de literatura para incentivar, para estimular e para orientar, num segundo passo, a leitura da juventude? Olhem que essa preocupação acaba de ser colocada num país onde nunca vi se ler tanto. Posso dar um exemplo pessoal? Você já sabe que em Cuba não há mais analfabetos. Metade da população, há vinte e seis anos, quando triunfou a revolução, era analfabeta. O grande prostíbulo

dos homens norte-americanos era Havana. Em três anos, numa campanha dirigida por um dos maiores escritores latino-americanos de todos os tempos, meu querido e saudoso companheiro Alejo Carpentier, eliminou-se o analfabetismo e iniciou-se uma nova política cultural. É o lugar do mundo onde o livro é mais barato, porque é feito para o povo. É o mais bonito e o mais barato, só que em papel pobre. A arte gráfica em Cuba é um primor. Particpei de reuniões com cortadores de cana que tinham lido todos os meus livros editados em Cuba. Dizem as revistas, os editores, que sou dos autores brasileiros de minha geração cujos livros têm maior saída comercial, um dos autores que mais vende. Acho bom, porque eu só vivo disso, não tenho profissão, nem INPS tenho. Particpei de reuniões com jovens trabalhadores industriais. Vocês não se zanguem comigo, porque se se zangarem vão perder, mas naquela tarde eles seriam mais numerosos do que vocês aqui. Tenho a impressão de que lá havia mais gente que tinha lido Drummond do que aqui nesta sala. Tomara que eu esteja completamente errado. A *Antologia* do Drummond já está na sexta edição em Havana, e meus livros têm tiragem maior do que no Brasil. Em Cuba, um país sério, um país que tem uma política cultural, não basta para os dirigentes do processo transformador daquela sociedade que não exista nenhuma criança com fome, nenhuma criança descalça, nenhum ser humano desempregado, onde os velhos não tenham pavor da velhice, onde o ser doente sabe que tem amparo médico-hospitalar. A eles não basta isso. A eles interessa a participação cada vez maior e o aprimoramento intelectual, cultural e científico. Então se reúnem, como estávamos lá, intelectuais, escritores latino-americanos. Morri de vergonha, como é que poderia falar sobre a experiência da nossa pátria?

Como poderia falar da experiência de um país onde o escritor é considerado *best-seller* porque vendeu uma edição só de 5 ou de 4 mil exemplares, num país de 130 milhões de pessoas? Então te respondo com uma opinião: que tu e todos os professores e professoras que trabalham com esse problema gravíssimo tratassem de achar, junto com os pais, em reuniões frequentes, uma metodologia de como lidar com essa criança. Não sei te dizer qual é, só sei que tem que ser encontrada com amor, com esperança, acreditando no futuro deste país, que vai ser feito por aquela criança.

Você escreveu um poema dedicado a Paulo Freire chamado “Canção para os fonemas da alegria”. Gostaria que você nos colocasse sua opinião a respeito do trabalho de alfabetização desenvolvido por este grande educador brasileiro.

Devo dizer que alguns brasileiros me fazem sentir poderosamente orgulhoso de ser brasileiro. O Paulo Freire é um deles. Só mesmo o obscurantismo que desceu sobre esse país, só mesmo o terror cultural que aqui se implantou, pode explicar, mas não justificar, que Paulo Freire tenha sido obrigado a sair do país, para não padecer nas masmorras da ditadura, pelo crime de alfabetizar o seu povo através de um processo conscientizador. Não há maior benefício que se possa fazer a um ser humano do que ajudá-lo a ter os olhos abertos para a sua própria vida, e entender as razões da sua alegria ou do seu sofrimento. Num país em que o mal maior que é o nível tão baixo de consciência política do seu povo, Paulo Freire se dispôs a trabalhar pela transformação dessa desgraça. Isso ocorreu no começo dos anos 1960, através de um processo mágico, amoroso, que resultou numa metodologia da qual as pessoas

participavam, porque era uma metodologia de dialogação horizontal, não havia uma imposição vertical. Para começar, os coordenadores, com humildade — mas também com grandeza, porque o amor engrandece as pessoas —, partiam para a região onde iam trabalhar, para entender o universo, não só vocabular, mas cultural, da população. Depois de meses de convivência com aquelas pessoas, iniciavam o trabalho de alfabetização. Essa alfabetização não era vertical. Os camponeses iam aprendendo os fonemas que eram retirados das palavras com as quais conviviam e iam descobrindo nas palavras, nos fonemas, a explicação da sua vida. E Paulo Freire foi considerado um inimigo. Muito feroz esse inimigo, porque ele estava ajudando, com amor, para que as pessoas se descobrissem e ganhassem consciência do que eram e por que eram. Ele teve que sair, e os beneficiados foram os pobres daqueles países por onde Paulo Freire passou, na América Latina e na África. Tenho certeza de que grande contingente desses pobres se beneficiou com o Método Paulo Freire. E se beneficiaram as instituições educacionais internacionais das quais Paulo Freire participou. Nesse momento Paulo Freire está no Brasil e tem atuado a nível universitário e científico.

73

Como é a educação na Amazônia? É muito diferente da educação do Sul do país?

A educação na Amazônia, a nível universitário, não tem a qualidade da formação aqui do Sul. Há um empenho, sobretudo dos professores jovens, de pelear por uma reforma universitária. A Universidade da Amazônia trabalha com numerosos convênios com universidades do Sul. É recente uma coisa que já deveria estar acontecendo há muito tempo, mas que não acontecia, por-

que ao tempo da ditadura era muito difícil questionar as razões fundamentais da educação brasileira. É recente o empenho de levantar as questões fundamentais da própria Amazônia dentro da Universidade. Acabo de ter a notícia, de um professor da Universidade do Amazonas, de que se estuda um convênio com o INPA (Instituto Nacional de Pesquisas da Amazônia), para o estudo de alguns problemas específicos, sobre os quais existem as opiniões mais divergentes. Um deles é a devastação da floresta. O ensino secundário no Amazonas padece da universalização, da metodologia de ensino no Brasil. Também o ensino primário sofre dessa metodologia universal brasileira. Quero dizer, o caboclinho de Manaus, meu irmãozinho lá do interior da floresta, estuda dentro daquelas formas metodológicas em que estuda o menino do ginásio aqui de Curitiba, do interior de São Paulo, do Recife, do Rio Grande do Sul. Acontece que aqui existem professores, orientadores, com uma formação de nível mais alto. E embora ganhem pouco, ganham bem mais do que lá no Amazonas, pela Secretaria de Educação ou pelas prefeituras. No interior o ensino primário é sofrível. A maioria dos professores (não todos, há exceções para confirmar a regra), não seria capaz de responder àquelas perguntas de escolha múltipla que estão nos questionários se não houvesse ao lado, para guia do professor, as respostas já indicadas.

Na Amazônia, os índios conseguem manter sua identidade cultural, suas crenças, sua língua, seus mitos?

Eu vivo num lugar que se chama Barreirinha, cidadezinha banhada pela parte de trás por um rio que se chama Andirá, um dos mais belos que conheço, e também um dos mais perigosos. Perigoso porque ele corre pouco, é rio que tem pouca força de

corrente submersa, isto quer dizer que quando o vendaval vem, faz do rio o que quer. Naquele rio, com frequência, quando há vendaval, a gente enfrenta ondas de mais de um metro, e com o agravante de que não são ondas como as do Amazonas, que têm mais de um metro de altura, mas são regulares, na mesma direção; as do rio Andirá são ondas que vêm de um lado e de outro, de maneira que ninguém sabe como se salvar delas. Esse é o rio dos índios Maué, outrora uma das nações mais poderosas e numerosas da região amazônica, nação indígena autora, para meu gosto pessoal, da mais bela literatura oral que já se fez naquele pedaço do mundo. Lendas, mitos, histórias de belíssimo poder criador. Devo informar que nesse rio, que é onde eles habitam, o rio dos índios Saterê-Mawé, tem dezesseis aldeias. A primeira delas fica a cinco horas de barco da minha casa. Ao longo desses oito anos tratei de ter uma convivência, aprender com eles e tratar de lhes ser útil de algum modo. Sempre que tenho dinheiro para comprar combustível, vou vê-los, ou, sempre que eles vêm à Barreirinha, frequentam muito minha casa, sobretudo os Tixáua. Hoje essa nação indígena está na fronteira extrema de sua degradação cultural. Eu diria que mais da metade dos jovens como vocês, índios do Amazonas, já não sabe mais suas lendas, já não pode ter a alegria de conviver com a beleza dos seus mitos. No entanto, quase todas as nações, quase todas as tribos falam ainda os seus idiomas. Mas falam e estudam muito mais o idioma do branco, o nosso. Eles falam um idioma próprio, só entre eles, e não têm sistematizada a sua gramática, existem apenas pequenos vocabulários impressos, porque eles não podem mais se manter dentro de uma vida tribal, uma vida comunitária em que possam se abastecer.

Mas por que isso tem ocorrido?

76

Três são os fatores dessa degradação cultural, não só do índio como do caboclo do interior. O primeiro é o político tradicional do interior da floresta, como no interior de todo o Brasil, das cidades pequeninas. Eles manipulam cada família, cada ser humano, com promessas demagógicas que crescem ao tempo de eleições e tratam, através de uma metodologia perversa, de torná-los submissos, não só com votos, mas com seu próprio comportamento existencial, de não fazer nada sem conversar e sem consultar o político. Isso faz com que eles vivam no engano. O segundo fator degradador daquela cultura são os comerciantes, os de terra firme, que mantêm os seus comércios abastecedores, aviadores, como dizem lá. Eles aviam o caboclo que quer fazer a sua plantação de feijão, mandioca, e como o caboclo nunca pode pagar totalmente, majoram a dívida com juros ou então lhe tiram a terra. O terceiro fator é o comerciante fluvial, que nós chamamos de “regatão”. Ele vai até os índios, os caboclos, compra os produtos agrícolas de cada família e não paga com dinheiro, paga com artigos de consumo: sal, açúcar, querosene, tecido, roupas, agulha, linha, etc. Majoram o preço do seu artigo comercial e aviltam o preço do produto. Se eu não fosse um nome mais ou menos conhecido em nosso país, já teria sido certamente passado na faca por esses comerciantes, porque iniciei um trabalho que frutificou, não à altura que eu desejava, de fazer uma campanha para que o caboclo, e sobretudo o índio Maué, não vendesse a sua castanha, o seu guaraná, que não vendesse a sua farinha para o comerciante. Porque eu conseguiria uma embarcação, eles pagariam o combustível, para vender na cidade de Parintins. Eles não sabiam o que é uma cooperativa, uma colônia, uma associação. Passaram a saber.

THIAGO DE MELLO nasceu, em 1926, na cidade de Barreirinha (AM). Perseguido pela ditadura militar nos anos 1960, exilou-se no Chile, onde conheceu Pablo Neruda, de quem traduziu alguns livros. Seu livro *Poesia comprometida com a minha e a tua vida* (1975) recebeu o prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte. Em 2006, Thiago lançou o CD *A criação do mundo*, com poemas seus produzidos nos últimos 55 anos e musicados pelo seu irmão.

PAULO LEMINSKI

“Cada escritor, cada poeta, é um movimento sozinho.”

Entre os poetas brasileiros do século XX, poucos viveram tão intensamente a poesia quanto PAULO LEMINSKI. É isso que sua biografia comprova e é o que o próprio poeta deixou claro quando esteve na Biblioteca Pública do Paraná em junho de 1985. Leminski acreditava que não havia hora nem lugar para fazer poesia. Nesta entrevista, o escritor revela que ordenou sua vida e seu cotidiano de modo que, a qualquer hora, a poesia e a escrita fossem possíveis. “Não sou poeta de fim de semana, nem faço por hobby, como quem faz poesia quando vai para a praia. Faço poesia 24 horas por dia. Para mim, não há hora.” Multiartista, em 1985, ano em que participou do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, Leminski traduziu, para a Editora Brasiliense, *Um atrapalho no trabalho*, de John Lennon, *O supermacho*, do francês Alfred Jarry, e *Satyricon*, de Petrônio, primeira tradução para o português diretamente do latim. O poeta também falou sobre outras atividades que desenvolvia na época, como as colunas para os jornais *Folha de S.Paulo* e *Correio de Notícias* e as letras de música que escrevia para grandes compositores da MPB. “Depois, com o meu contato cada vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa.” Intelectual inquieto, Leminski ainda discorreu sobre a cena poética paranaense, Caetano Veloso e Gilberto Gil e a “inutilidade” da poesia. Um papo intenso, assim como era Leminski.

O que vai ser a poesia daqui a 300 anos?

A gente não sabe nem o que vai ser do planeta daqui a 300 anos. O agora entrou na moda em 1945, quando os Estados Unidos jogaram uma bomba em Hiroshima e Nagasaki. De lá para cá, o agora é a cor da moda, não é?

E como é que está a poesia agora?

82

Acho que a poesia hoje no Brasil está muito atomizada. Nos anos 1950 e 1960, por exemplo, havia movimentos organizados, equipes trabalhando juntas. Começou com os concretos: Gullar, os irmãos Campos, Décio Pignatari, Reynaldo Jardim, Mário Faustino. Existia uma união de esforços em torno de um objetivo comum, e isso foi se dissolvendo. Hoje, acabou de vez, cada poeta sozinho é uma escola ambulante. Você pega de onde quiser. Se quiser sair de um poema de Camões, você sai. Se quiser sair de um poema concreto com letraset, com letra de cor, você sai. Se quiser fazer um poema em videotexto, você faz. Se quiser fazer em latim, você faz. As coisas estão muito mais rarefeitas hoje. Acho que isso está articulado com a história da sociedade brasileira atual, com a atomização brutal da nossa sociedade durante a ditadura. Hoje, 70% da população brasileira é urbana. Esse papo de que o Brasil é essencialmente rural acabou, o rural agora, para nós, é memória, ficou no passado. A maior parte da população brasileira atualmente vive em cidades, em núcleos urbanos ou semiurbanos, manipulando e usando coisas urbanas, como o telefone, o orelhão, a televisão, a eletricidade. O Brasil se urbanizou brutalmente. Para o bem ou para o mal, não sei. Para mim, é para o mal. Eu acho que essa urbanização implica uma destribalização. De repente, você vivia feliz numa cidade do interior de Minas Gerais, os

relacionamentos eram todos próximos, extremamente pessoais: primos, um sujeito que havia sido amigo do seu pai, aquele que é o dono da farmácia havia namorado sua mãe há 35 anos. Tudo estava articulado dentro de uma tribalidade, e essa urbanização total destribilizou todo mundo. Isso fez com que os indivíduos ficassem muito indivíduos. E a literatura, a poesia, a prática do texto brasileiro refletem isso. Hoje, não tem mais movimentos. É impossível organizar o que quer que seja. Cada escritor, cada poeta, é um movimento sozinho.

83

No final do ano, a TV lhe perguntou sobre suas aspirações. Você disse que queria dormir mais para sonhar mais.

A frase não é essa, mas ela é bonita. Eu deveria ter dito isso. O que eu queria para este ano era trabalhar menos e ganhar mais e quem fosse brasileiro que me seguisse. Mas você disse: “Eu quero dormir mais, para sonhar mais...” Para o próximo ano, pode cobrar direitos autorais, porque a frase vai ser essa, a sua.

Sua poesia tem relação com o sonho?

O sonho é o melhor da vida. A gente passa metade da vida dormindo e às vezes está sonhando acordado, não é? O sonho, dentro do processo da vida, não é o contrário da vida. Nem o avesso da vida, nem o outro mundo das coisas. Na verdade, o sonho sofre as mesmas injustiças que a poesia. É considerado um mundo de menor importância, ligeiramente patológico, um objeto da psicanálise e tal, simplesmente por um motivo: sonhar não dá lucro. Ora, nós estamos vivendo num mundo que é “lucrocêntrico” e “lucromaniaco”, tudo tem que dar lucro. Ora, sonho não dá lucro, o sonho é como o prazer que a gente sente, por exemplo, num gol do Sócrates. Isso não tem porquê,

as melhores coisas da vida não têm porquê, e não têm que ter. A burguesia no século XVIII inventou um mundo no qual tudo tem que ter um porquê, tudo tem que dar lucro. A empresa no final do ano tem que fechar em alta. Isso se reflete no terreno da poesia. Por exemplo, na tal da poesia engajada, diretamente engajada, propositadamente envolvida com problemas sociais e políticos de extrema atualidade. Estão apenas querendo que a poesia dê lucro. Eles acham que estão sendo antiburgueses, acham que estão se contrapondo ao capitalismo, mas, na realidade, eles estão fazendo o jogo capitalista. Eles acham que a poesia, que é o território da liberdade, da beleza pura, está a serviço de alguma coisa. Essa ideia é burguesa de raiz. A chamada poesia participante é uma poesia burguesa, uma poesia que quer que a poesia dê lucro. É a mesma coisa que querer que o gol do Zico tenha uma finalidade que não seja a do puro prazer, o júbilo, a explosão vital do carnaval de um gol da Seleção. A poesia é como o gol da Seleção. Não precisa ter porquê. Ela é muito maior do que qualquer porquê. Ela faz parte dos prazeres da vida, como o prazer erótico, o orgasmo, o prazer da amizade, as coisas gratuitas do viver. Temos que defender o lado gratuito das coisas, porque estamos vivendo dentro de um mundo onde tudo tem que dar lucro.

Como é seu processo de criação?

Disciplina profissional. Eu não sou poeta de fim de semana, nem faço por hobby, como quem faz poesia quando vai para a praia. Faço poesia 24 horas por dia. Montei a minha vida de tal forma que a produção textual, seja ela qual for, é que me permite pagar o aluguel no fim do mês, a escola das minhas filhas, o meu cigarro, o vinho. Para mim, não há hora, de preferência

as 24 horas do dia, isto é, a qualquer hora. Inclusive, existem versos que me vieram em sonho. Quando acordei, de manhã, disse: “Puxa, me veio uma frase”. Isso me acontece, não com frequência, mas acontece. Antigamente, eu trabalhava mais no sentido de adquirir aquela perícia artesanal que todo mundo tem que ter. Agora, acho que as coisas estão mais automatizadas em mim. A distância entre expressão e realização está menor. Quer dizer, com dois toques eu estou chutando em gol. Antigamente, eu levava mais tempo para passar da defesa para o meio de campo, agora é mais rápido. Mas isso não tem nada de miraculoso, é um processo de concentração no seu fazer. Como um ofício.

85

E o início de seu trabalho, como foi? Todo mundo já tentou escrever alguma coisa. O problema é a continuação, não é?

Aí entra uma força maior do que a poesia, que se chama vida. Você tem que montar direito sua vida para continuar poeta. Conheço inúmeras pessoas, no meu círculo de amizades, que 10 anos atrás estavam fazendo boa poesia, ou pelo menos um bom verso, e prometiam. Hoje, eles são empresários, lidam com dinheiro, taxa de juros, etc. Se você não cuidar da sua vida, a sua poesia dança. Se quer ser poeta, tem que montar sua vida a favor do vento. É difícil você ser poeta, e, ao mesmo tempo, subgerente do Bamerindus [banco paranaense que adquirido pelo grupo HSBC], por exemplo. Há coisas que, se forem feitas erradas, dançam. Posso contar aqui a grande experiência que tive quando me aproximei dos músicos da MPB. Eles, sim, são poetas, vivem o tempo todo voltados para isso. Um Milton Nascimento, um Gilberto Gil, um Caetano Veloso, um Chico Buarque de Hollanda, um Gonzaguinha, um Moraes Moreira.

A gente sabe que eles têm o tempo todo dedicado a isso. O poeta escrito, no papel, tem que encarar uma disciplina desse tipo. Você tem que montar sua vida direito para que a poesia continue acontecendo. A poesia não é maior que a vida, a poesia está dentro da vida, e não a vida dentro da poesia. Se você cometer um erro a nível existencial, a poesia dança, ela é uma planta muito frágil.

86 *Os livros que você está publicando na coleção “Encanto Radical”, da editora Brasiliense, representam um projeto?*

Com os três que publiquei, o Cruz e Sousa, o Bashô, o Jesus, e o que agora estou escrevendo sobre o Trotsky, quero fazer um ciclo de biografias que, um dia, pretendo publicar num só volume, chamado *Vida*. São quatro modos de como a vida pode se manifestar: a vida de um grande poeta negro de Santa Catarina, simbolista, que se chamou Cruz e Sousa; Bashô, um japonês que era samurai, abandonou a classe samurai para se dedicar apenas à poesia, e é considerado o pai do haicai; Jesus, profeta judeu que propôs uma mensagem que está viva 2 mil anos depois; Trotsky, o político, o militar, o ideólogo, que ao lado de Lênin realizou a grande Revolução Russa, a maior de todas as revoluções porque revolucionou profundamente a sociedade dos homens. Revolucionou de tal maneira que a sociedade hoje está dividida em dois blocos: o Ocidental e o Oriental. A vida se manifesta, de repente, sob a forma de Trotsky, ou de Bashô, ou de Cruz e Sousa, ou de Jesus. Quero homenagear a grandeza da vida em todos esses momentos.

O fato de você viver da poesia não implica ter que aceitar formas de poesia imposta, como aconteceu com Affonso Romano

de Sant'Anna, que fez um poema encomendado para a morte de Tancredo Neves?

É um problema de comunicação, de se fazer entender. Existe uma poesia que eu chamo de informação, uma poesia de poeta para poeta, a poesia experimental, a poesia concreta, de vanguarda, que em boa parte é isso, uma conversa de poeta para poeta, de técnico para técnico. Como alguém que é técnico em computador conversando com outro que é técnico em computador. Ou um especialista em física teórica nuclear conversando com alguém de física teórica nuclear. Se você não está entendendo a conversa, é porque você não entende de física teórica nuclear. Desculpe, mas esse é um problema que existe, o da poesia de informação. Ela é vital, é fundamental. Cada vez que ela aparece numa cultura, dinamiza o momento seguinte. Mas aí aparece o aspecto comunicação, quer dizer, uma poesia, não de informação, mas de irradiação. Uma poesia que tem compromisso com um repertório maior. Quem trabalha em jornal, quem trabalha em grandes mídias, em televisão, é limitado pelo público com que conversa e que tem que agradar. Então, há dois verbos: agredir e agradar. Às vezes, o negócio é agredir, às vezes, agradar.

87

Mas assim está dando a impressão que você vive só de poesia.

Tudo o que faço atualmente, por exemplo, de qualquer forma está ligado à criatividade de texto. Seja tradução de livros, seja a criação dos meus livros, como o *Caprichos e relaxos* (que já está na 3ª edição), ou as minhas letras de música. É a somatória disso tudo, e mais a minha última atividade, de colunista de jornal — *Folha de S.Paulo* e *Correio de Notícias* —, que é mais

recente. É uma coisa em que coloco toda a minha voltagem, digamos assim, de criação textual. Não sou um colunista que fica colhendo fatos na Boca Maldita, não é assim.

Quais os autores que te influenciaram e marcaram a sua carreira?

88

A literatura ocidental inteira e parte da oriental. É difícil dizer quem influenciou mais. Começa num determinado momento por algum tipo de admiração. A arte é a coisa mais social que existe, tanto que as formas são o social da arte. Você herda as formas. Mexer com as formas é um ato antissocial, o artista que fizer isso está correndo o risco de não ser entendido. Esse é o risco das vanguardas, da experimentação, que mexe nas formas. Hoje, nós temos uma tradição de vanguardas: a vanguarda começou no início do século XX. As formas são sociais, como tudo o mais. A gente começa com a admiração por alguém e com a vontade de imitar esse alguém. Mas não se deve pensar apenas em ser essa ou aquela pessoa. Sou um cara que cuida muito bem das minhas leituras. Em matéria de poesia brasileira, seria difícil dizer quem me influenciou. Li todo mundo: li Drummond inteiro, Cabral inteiro, Manuel Bandeira inteiro, todos os concretos, Gullar inteiro, Oswald de Andrade, Murilo Mendes, Mário de Andrade, Castro Alves, Cruz e Sousa, Augusto dos Anjos. Então, não sei dizer quem me influenciou mais fundo.

Seu trabalho como letrista modificou sua poesia?

Em matéria de poesia, eu estava muito ligado ao espaço. Escrevia no espaço. Hoje, estou escrevendo no tempo. Cumpri meu serviço militar na poesia concreta. Então, a minha poesia pesava a página, as palavras procuravam o espaço da página. Era o valor espaço que me dirigia. Depois, com o meu contato cada

vez maior com a música popular, com o fato de ter me transformado em músico, letrista, comecei a escrever no tempo. Quer dizer, comecei a escrever na cadência da fala. A minha poesia se tornou um pouco mais caudalosa. Eu fazia poesia com menos palavras na época em que era espacial, mas hoje sou temporal. O próprio compromisso de massas que assumi, com a coluna de um jornal que circula em mais de 300 cidades do interior do Paraná, como é *Correio de Notícias*, na qual ocasionalmente publico também poesia, fez com que eu tenha mudado de página, vamos dizer assim. Agora escrevo mais para o gravador do que para a página. A minha poesia está sendo escrita no tempo.

89

Só está faltando em sua produção o teatro, não é?

Até aqui nenhuma incursão pelo teatro. A minha incursão em roteiro é para meu amigo Zé “Lá” Maria, que pediu um texto para um espetáculo que está montando, e para o qual convidou o Paulo Vítoia, o [Manoel Carlos] Karam e o [Luiz] Solda. O texto foi até publicado na *Folha de S.Paulo*. Um coronel do DOI-CODI começa a interrogar um preso sobre o que ele estava fazendo no dia 31 de março de 1964: não adianta vir com conversa de que não tinha nascido, porque não cola. É uma peça de teatro em que o Zé Maria vai fazer o personagem Pinochet/Stroessner/Médici/Khomeini, perguntando para alguém o que estava fazendo há vinte anos. Essa vai ser a minha primeira incursão teatral. Teatro precisa de toda uma carpintaria, precisa de um tom técnico. Não é só a palavra no papel. Os grandes teatrólogos eram todos gente de teatro. Shakespeare tinha um teatro, Molière tinha um teatro, era ator, morreu no palco, e Brecht tinha um teatro. Quer dizer, as pessoas que realmente contribuíram para teatro eram do meio, não eram escritores

de fora que escreviam em seus gabinetes. E é um pouco por respeito ao ofício que eu nunca incursionei pelo teatro. Não entendo, e acho um desrespeito se meter na área dos outros sem entender direito daquela área.

Seus poemas já foram levados ao teatro?

90 Já, várias vezes. E daqui a pouco vai ter de novo. O Cardoso, da Casa do Poeta, está preparando um espetáculo com poemas de um livro meu, o *Polonaises*, e vai ser levado pelo mesmo pessoal que levou a peça do Reinoldo Atem, *O Urbe, urge*. O espetáculo vai ter músicas do Marinho Galera e minhas, e projeção simultânea de *slides*. Mas vocês vão ouvir falar disso daqui a uns dez ou quinze dias.

Quando você começou a fazer poesia, como era a recepção do público aos poetas jovens?

Minha visão pode estar viciada, porque as coisas, para mim, vão indo bem agora, mas tenho a impressão que era mais difícil. Ninguém editava poesia, a não ser Drummond, Cabral. Os concretos, por exemplo, poetas da dimensão dos irmãos Campos, levaram mais de 20 anos editando poesia por conta própria, até ter, já com 50 anos, uma editora para publicar suas obras. A editora Duas Cidades editou a poesia completa do Augusto de Campos e do Décio Pignatari. A Perspectiva, a do Haroldo.

Há muita falta de apoio nesse sentido?

Poesia dificilmente se transforma em mercadoria, e por isso é indesejável. Não vende, e por isso é difícil de ser editada. Mas os livros do Gullar, do Thiago de Mello, têm inúmeras edições.

O meu *Caprichos e relaxos* está na 3ª edição, em menos de dois anos. Quer dizer, poesia pode vender. Os editores é que são preguiçosos. Eles não mexem em time que está ganhando. Ninguém quer tirar dinheiro do bolso para uma obra que vai ficar nas prateleiras. Eles não são maldosos, apenas cuidam do dinheiro deles.

E esse projeto da Brasiliense, “Cantadas Literárias”, que editou Chacal, Alice Ruiz, Ledusha, etc. Por que isso agora?

91

Têm editoras editando poesia de gente que nunca foi editado. O Chacal, por exemplo, um nome da poesia dos anos 1970, alternativa, foi editado pela Brasiliense com todas as honras. Wally Salomão, grande poeta, foi editado pela Brasiliense. Isso anos atrás não existia. Só o cara que tinha 40 anos de carreira nas costas é que tinha viabilidade. E era uma viabilidade de edição de dois mil exemplares. Hoje, as edições são de cinco mil exemplares. Drummond, hoje, com *O corpo e Amar só se aprende amando*, está na lista dos mais vendidos da revista *Veja* há três semanas. Isso não existia: livro de poesia na lista dos mais vendidos.

Quais os procedimentos formais mais constantes em seu trabalho?

Em matéria de poesia, a forma curta, aquela que nós identificamos como haicai. Mas de uns tempos para cá as coisas que tenho para dizer estão exigindo formas mais extensas. Tenho feito, muito mais do que em outras épocas, narrativas, contos, e coisas que escrevo em duas ou três páginas. Não dá mais para expressar certas coisas apenas em doze palavras. O que não significa que eu deixe de fazer haicais, poesias cur-

tas, mas, de repente, a minha criatividade está exigindo formas mais longas, expressão. Antigamente, eu vivia uma espécie de racionamento vertical queria dizer tudo em quatro ou cinco palavras. Mas nem sempre isso é possível. Existem coisas que exigem mais palavras.

O que você acha da polêmica que o Roberto Schwarz criou a partir das críticas ao poema “Pós-tudo”, de Augusto de Campos?

92 Em primeiro lugar, o Roberto Schwarz não é poeta. Eu acho que quem nunca bolou um bom verso, ou uma boa história, não tem nada que ficar opinando sobre literatura. Nesse sentido, sou muito profissional. Um verso de um bom poeta diz muito mais sobre poesia do que três tratados estruturais semiológicos editados pela USP ou pela PUC. Então, para mim, o Roberto Schwarz já entra perdendo, porque ele é estranho ao ramo, e o Augusto de Campos para mim é um grande poeta. Aliás, tirando Drummond e Cabral, é o maior de uma geração que produziu grandes poetas, como Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Ferreira Gullar, Mário Faustino, Reynaldo Jardim. Uma grande geração. Geração que deu Glauber Rocha, Paulo Francis, Millôr. Uma geração que tem seu lugar assegurado na história da cultura brasileira. É uma faixa etária brilhante: Darcy Ribeiro, Celso Furtado, etc. Então, acho que o Roberto Schwarz, e uma outra que eu não lembro o nome, foram — como se diz no futebol — para cima de alguns para fazer nome. Como na época em que Pelé era o rei indiscutível dos estádios e um jogador meio obscuro de Goiânia resolvia ir para cima dele para tentar, através de algum lance de sorte, conseguir nome. É a mesma coisa. Foram para cima do Augusto para fazer nome.

Entre os grandes poetas brasileiros, você não incluiria o Carlos Nejar?

O Carlos Nejar, para mim, é um filho do Ferreira Gullar. O auge do Nejar eu já encontro no Gullar, e num nível de voltagem muito superior. O grande poeta do Rio Grande do Sul é o Mario Quintana. Esse sim, poeta em estado puro. Justifica 50 anos de literatura rio-grandense.

Quantos anos tem a literatura paranaense?

93

Não existe literatura paranaense. Essa palavra o Paraná não comporta. O que existe são manifestações literárias paranaenses. A palavra literatura pressupõe uma organicidade, uma tradição, uma troca de influências, onde os mestres mais antigos passaram informações para os mais novos, houve um amadurecimento, uma verticalidade. A palavra cultura é uma palavra vegetal. Agricultura tem que ser cultivada. O Rio Grande do Sul está mais próximo de ter uma literatura do que nós. O Paraná é um Estado recente, formado por correntes migratórias de fora e de dentro. Primeiro, chegaram os polacos, alemães, italianos, japoneses, ucranianos, e depois os mineiros, goianos, gaúchos, catarinenses, etc. O Paraná é um Estado em alta ebulição. Está tudo em fase de começar. Qualquer coisa que você fizer aqui é inaugural. Nesse sentido, não vejo uma literatura paranaense. O que se faz em Londrina não tem nada a ver com o que se faz em Curitiba. Não sei nem o que se faz em Guarapuava. Ou em Paranaguá. A coisa é toda desencontrada, mas não é um defeito nosso, não. É como você querer uma literatura no Oeste norte-americano, na época da guerra contra os índios. Está tudo muito cru. É preciso assentar a poeira.

E a poesia em Curitiba?

94 Há poetas cuja produção merece atenção. Entre eles, eu lembro o Sérgio Rubens Sossélla, que é curitibano, mas mora em Paranavaí, e que edita 100 exemplares mimeografados de seus livros há anos. Mais para cá, você tem o Marcos Prado, que tem uma produção de letras de música, umas experimentações verbais muito interessantes, temos o Thadeu [Wojciechowski], o Hoffmann, o [Edgar] Yamagami, o Ricardo Correia, o Solda, o Zé Buffo, a Alice Ruiz, a Marise Manoel, o Paulo Vítola, o Magela... Eu nunca vi tantos poetas bons em Curitiba como ultimamente, e numa faixa de idade que vai dos 25 aos 40 anos. Estou reunindo uma antologia da produção atual. Num primeiro momento, é uma antologia dos meus amigos, mas procuro ser rigoroso com eles porque amor é uma forma de rigor, não é? Não gosto de todo mundo, gosto dos meus amigos. Como o Cardoso, grande poeta que está aqui, e que vai publicar agora o seu primeiro livro de poesia, o *Poenau*, depois de muitos anos de militância lírica e de acreditar nessa coisa tão difícil de se acreditar que é a poesia. Além disso, existem vários poetas aqui dentro agora. E eu digo para vocês que 50% dos poetas jovens dentro de 10 anos vai estar preocupado com outras coisas que não a poesia. E muito difícil segurar o tesão do fazer poético ao longo dos anos, porque vem a família, vêm os filhos, vem o correr atrás do dinheiro, e tudo o mais. A poesia vai ocupando um lugar cada vez menor em sua vida. Aos 17 anos, todo mundo é poeta. Eu quero ver depois. Há dois santos que zelam pela poesia local: um homem e uma mulher. O homem é o Cardoso, e a mulher a professora Helena Kolody, que acaba de editar um livro maravilhoso de poemas, o *Sempre palavra*, sobre o qual vou publicar matéria na *Folha de S.Paulo* da próxima quarta-

feira, chamada “Santa Helena Kolody”, e na qual proponho o seu nome como padroeira da poesia em Curitiba.

Hoje, à sombra de tantos títulos, abandonaria a sua teoria estética, ou seja, a poesia como inutensílio?

Não, ao contrário, eu comecei por uma profissão de fé no utensílio. Quer dizer, a poesia não tem que estar a serviço de nenhuma causa, de nenhuma coisa anterior a ela. A poesia é um exercício de liberdade. É a mesma coisa que dizer que a liberdade tem que estar a serviço de alguma coisa. Isso é um absurdo. A poesia é a liberdade da linguagem de cada um. Ela se manifesta na linguagem de todas as pessoas, e hoje nós sabemos que a nível científico existe uma função poética na linguagem, detectada pelo linguista russo Roman Jakobson. A função poética está presente na linguagem o tempo todo, e não só na poesia dos poetas. Ela se manifesta cada vez que a linguagem se volta sobre si mesma. E quando você usa a linguagem em nível lúdico, em nível de prazer, de brincadeira, o homem não usa a palavra para dizer apenas: “Por favor, me passe esse copo d’água”, ou “Quanto é que você vai me pagar no final do mês?” Ele usa a linguagem também para se divertir, para dar prazer. O ser humano tem na língua sua grande criação. A linguagem é o único signo que sai da nossa boca com o calor do nosso hálito. É a coisa mais colada e casada com a vida. Os homens amam a palavra e amarão enquanto existir esse mundo e a humanidade. Então, a poesia é o lugar em que o ser humano expressa esse seu amor pela linguagem. Pela beleza das palavras de sua língua, pela beleza de um jogo de palavras, pela beleza de uma rima, de uma imagem feliz. Para mim, a poesia será sempre inutensílio. O problema é que hoje está havendo muita procura

do inutensílio. O mundo todo começa a entrar numa "sociedade do lazer". Na Europa, os operários não entram em greve para pedir melhores salários, eles pedem menos horas de trabalho. Já ganharam o sábado e o domingo, e agora pedem a sexta-feira. Então, nas sociedades mais industrializadas, as pessoas querem ganhar mais tempo para fazer o que bem entendem. Porque esse mundo em que nós vivemos hoje, de trabalhar das 8 horas da manhã às 7 horas da noite, é um mundo obsoleto, do século XVIII, da Primeira Revolução Industrial, quando a burguesia transformou o mundo num campo de concentração. Uma fábrica o que é senão um campo de concentração? Você entra às 8 horas da manhã, e até a hora de fazer xixi, de cuspir, está marcada no relógio. Não precisa um patrão para dar broncas em você, porque existe um relógio de ponto. Se você entrar depois da hora, você vai trabalhar um dia inteiro de graça porque um relógio de ponto manda na nossa vida. E isso é desumano. Começa então a aparecer o projeto de uma sociedade que começa a se libertar do trabalho. Pelo menos em certos lugares isso já começa a aparecer como um projeto humano provável. Não vou entrar aqui na discussão do Terceiro Mundo, porque isso é outro papo. Terceiro Mundo está fodido mesmo, tem que resolver primeiro problemas de primeira ordem. Quero dizer que esse é um movimento que irá tomar lugar em uma sociedade que trabalha das 8 da manhã às 7 da noite. E no começo era pior, o operário trabalhava 16 horas por dia. Você já imaginou trabalhar 16 horas por dia? Quando é que o sujeito come, dorme, bebe, festeja, quando? Então, essa libertação tende a aumentar e está presente nos países socialistas que levam isso à risca. A organização do trabalho, da exploração do trabalho na União Soviética, é igualzinha à do capitalismo, não resta dúvida algu-

ma. O chamado socialismo, socialismo real, não propôs uma nova sociedade distinta da sociedade burguesa. Propôs apenas uma mudança de quadros dirigentes e de áreas políticas para conduzir a industrialização, mas o estilo de vida é o mesmo. Em Cuba, na União Soviética, na Áustria, na Suécia, nos Estados Unidos, no Brasil ou na Argentina, todo mundo entra às 8 da manhã e larga às 7 da noite, e é o relógio de ponto que manda em você. Então, nós precisamos do inutensílio. Nós precisamos de coisas inúteis como namorar, viajar, passear, e não fazer nada. Ficar olhando as paredes e se dar um lugar cada vez maior. E daí a poesia vai ter talvez o seu maior momento, dentro dessa sociedade de lazer, porque a poesia, no momento, está exilada dentro da sociedade industrial. É um oásis, uma espécie de reserva ecológica, como eu falei. Uma exceção.

97

A linguagem clichêrizada é igual ao signo social?

A poesia tem até certo compromisso de ser um ruído. Essa é uma justificativa da existência dela. Mas veja bem, o ruído no interior de uma música. Quer dizer, não existe o ruído em estado puro, o ruído será sempre contra um *background* qualquer, contra um telão de fundo que é irremediavelmente social, um lugar com clichês, e a gente luta contra isso o tempo todo. O poeta é aquele que procura escapar disso, não é? A ideia da linguagem revolucionária. O tipo da coisa com a qual a poesia quer lidar. Uma revolução na linguagem.

Como é que você vê o trabalho do Caetano Veloso, por exemplo, que em "Outras palavras" propõe uma nova organização vocabular, propondo até um novo mundo?

Você está falando da própria música? Veja bem que o Caetano

faz tanto isso como faz “A gata comeu”, que o Magazine está gravando agora. Ele vai do luxo ao lixo, do reles ao ralo, em segundos. E isso é próprio dele, assim como do Gil. Mas, de repente, você faz uma canção que só meia dúzia de pessoas vai entender. Dificilmente, alguém teria um projeto de se manter durante muito tempo na marginalidade, na qual você estaria produzindo no limite do incompreensível. Estaria correndo graves riscos, entre outros o de ninguém entender. É preciso um pano de fundo, não é?

Teria acontecido isso com o Catatau?

É, esse momento meu foi o *Catatau*. Vivi um momento de incompreensibilidade, mas não pretendo repeti-lo. Não vou passar a vida a fazer outros catataus. Bem, gente, foi um grande barato. Muito mais do que eu estava pensando.

PAULO LEMINSKI nasceu em Curitiba (PR) em 1944. Poeta e tradutor, publicou seus primeiros poemas na revista *Invenção*. Entre suas principais obras, destacam-se *Agora é que são elas*, *Não fosse isso e era menos/não fosse tanto e era quase e Catatau*. Também traduziu obras de James Joyce e Samuel Beckett. Leminski morreu em 7 de junho de 1989.

FERNANDO SABINO

“Só sei escrever a sério e aquilo que me ocorre
espontaneamente, de dentro para fora.”

FERNANDO SABINO fez parte de uma geração que revolucionou as letras brasileiras. Junto a outros autores mineiros, como Otto Lara Rezende, Hélio Pellegrino, Paulo Mendes Campos e Carlos Drummond de Andrade, Sabino ajudou a elevar a crônica a um gênero de primeira grandeza na literatura nacional. Mas talvez sua maior contribuição à nossa história literária tenha se dado no campo do romance. Sabino, logo na estreia, entrou para a galeria de grandes escritores brasileiros com *O encontro marcado*, romance de formação que fez — e continua fazendo — a cabeça de várias gerações de leitores. No encontro na Biblioteca Pública do Paraná, em julho 1985, o escritor falou sobre o teor autobiográfico do romance, cujo personagem principal tem conexões fortes com passagens de sua vida. “Quando me perguntam se sou o personagem principal do livro, digo que sou apenas o protótipo daquele personagem: há diferenças fundamentais entre nós.” Sabino também falou sobre sua relação com Mário de Andrade e dos conselhos que recebeu do escritor modernista — as cartas trocadas pelos escritores foram reunidas no livro *Cartas a um jovem escritor*. Sabino também falou sobre sua formação como leitor, intensificada a partir de sua temporada nos Estados Unidos e na Inglaterra, quando teve contato com autores que, até então, não conhecia. “O aprendizado do inglês possibilitou a abertura de um mundo novo, como influências literárias. Pude conhecer vários autores, como Joseph Conrad, Stevenson, Hemingway, Scott Fitzgerald, Henry James e tantos outros. Lia o dia inteiro, mas muito desordenadamente. Ia lendo aquilo que tinha afinidade comigo.” O escritor mineiro ainda se lembrou de amigos escritores de geração, como Otto Lara Rezende e Paulo Mendes Campos, com quem realizou vários documentários

sobre grandes escritores, como Erico Verissimo, Guimarães Rosa e João Cabral de Melo Neto.

O que você tem para contar sobre esse livro que está lançando hoje em Curitiba, A faca de dois gumes?

104 Em *A faca de dois gumes* temos três romances curtos num só livro. Fiz isso sem saber direito o que estava pretendendo, mas se superficialmente pareço estar adotando uma técnica policial, no fundo estou tentando surpreender o criminoso que deve existir dentro de mim — como, de resto, dentro de todo mundo. Fui a uma palestra na Penitenciária Lemos Brito, onde estão jovens de 18 a 22 anos, e senti que poderia estar ali entre eles. Essa é que é a verdade. Eu poderia ser um deles, não fossem as circunstâncias, algumas independentes da minha vontade, terem me levado por outro caminho. Adotei uma técnica policial por assim dizer invertida: em vez de partir de um crime para descobrir o criminoso, parto de um presumível criminoso para descobrir qual o crime que ele praticou, se é que praticou. Fundamentalmente, *A faca de dois gumes* exprime minha intenção de surpreender a ambiguidade do comportamento do ser humano em relação ao seu semelhante. E principalmente nessa relação (que é talvez a mais significativa de todas) entre a mulher e o homem: a relação conjugal, a relação de amor entre o homem e a mulher. Eu podia ter optado pela relação de um amigo com um amigo, de um pai com um filho. (Aliás, a última destas novelas do livro explora a relação de pai com filho.) Mas preferi essa, por ser mais expressiva do desentendimento entre dois seres humanos: essa faca de dois gumes que é a relação entre um homem e uma mulher que se amam. Às vezes se amam e ao mesmo tempo se odeiam. Se desentendem, há desencontros, ciúmes, agressões vulgares na maior parte das vezes.

Como foi o começo de sua trajetória literária?

Escrevo desde que me entendo por gente. As primeiras coisas que escrevi foram uns contos juvenis, infantis, praticamente, que juntei num livro. Depois fiz uma novela, na adolescência, que falava exatamente sobre o drama de um adolescente, a angústia, o impacto sofrido ao enfrentar a realidade do mundo. Em seguida fiz um livro — sem falar nas histórias e crônicas, que compõem livros também, feitos fragmentariamente, mas de maneira regular, e é a maneira que me coube de ganhar a vida: um livro de novelas, no qual eu queria me surpreender em experiências vividas durante o sono. Queria me pegar dormindo, e aproveitando alguns sonhos, principalmente a emoção vivida durante esses sonhos, escrevi cinco novelas que formaram o livro chamado *A vida real*. São novelas meio pretensiosas, muito elaboradas, através de uma pesquisa estética, que hoje abandonei completamente, ou, pelo menos, não é deliberada mais. Depois escrevi *O encontro marcado*, baseado na minha experiência pessoal até os 30 anos. Eu havia chegado a um impasse, em que não sabia como ou para onde iria. Minha vida se desintegrava. Eu não teria mais condições de sobrevivência se não escrevesse sobre o que tinha vivido até aquele momento. Em consequência, é um romance muito autobiográfico, como aqueles que o leram devem ter percebido, mas é um livro escrito dentro das exigências da técnica do romance. Eu pretendia ser, e ainda pretendo, romancista.

105

E como você pensou o livro, a estrutura, etc.?

Adotei o critério de não fazer um livro de memórias, nem uma autobiografia, mas, escrevendo sobre o preço exigido para so-

breviver àquele momento, quer dizer, o preço que se paga para se tornar um homem, que é a perda da inocência, elaborei um romance onde uso muito da imaginação. Quando me perguntam se sou o personagem principal do livro, digo que apenas sou o protótipo daquele personagem: há diferenças fundamentais entre nós. O personagem principal é filho único. Eu sou filho de uma família de seis irmãos, o que significa uma grande diferença. Como queria enfatizar o problema da solidão, era mais adequado que o personagem fosse filho único. Ele não tem filho nenhum, e eu, que eu saiba, tenho sete. Escrevi um livro sobre ele, ele não escreveu nenhum livro sobre mim. E por aí afora. Mas de qualquer maneira, globalmente, no seu todo, *O encontro marcado* é a minha vida: é a súpula da minha experiência vital até aquele momento.

Numa crítica feita a O encontro marcado, afirma-se que o personagem está indo ao encontro do vazio devido sua formação fascista. O que você pensa disso?

Você sabe que eu li esse artigo na época e não entendi nada? Isso já faz tempo, parece que foi no século XII. O crítico usou inclusive uma terminologia musical que ele conhece, de forma que não entendi nada. Agora, acredito que isso tenha ocorrido em virtude de resquícios de uma época um pouco anterior, a de 1940, após o fim de Segunda Guerra Mundial, etc., em que se exigia dos intelectuais um engajamento total. Você não podia fazer um poema para sua namorada porque estava sendo fascista. Com poemas sobre uma rosa, então, você seria anátema, seria preso como traidor da causa democrática. Isso predominava muito. Quem já leu as *Cartas a um jovem escritor*, que são as cartas que o Mário de Andrade me mandava quando

comecei a escrever, vai ver que nele essa preocupação na época até que era muito razoável. Era razoável que se exigisse de um escritor uma definição, um engajamento, porque quem não estava conosco, estava contra nós. Mas com o final da Guerra, com a vitória dos Aliados, isso mudou. Você já podia fazer poemas para a namorada, podia fazer uma ode para o seu cachorrinho e o que bem entendesse. A partir dali, predominou a liberdade de criação total e absoluta. Mas esse crítico, provavelmente com uma postura remanescente das exigências da década anterior, partiu para julgar o autor através do seu personagem. Isso costuma acontecer: a gente ser julgado pelo que o personagem faz. Se o personagem é burro, o autor é que é burro, se o personagem caminha para o fascismo, o autor é que estava caminhando para o fascismo. Se o personagem é egoísta, o autor passa por egoísta. Chegam a tirar frases dos personagens para atribuí-las ao autor. Quando o romance é na primeira pessoa, então, é o caos. *O encontro marcado* não é na primeira pessoa, mas na falsa primeira pessoa, porque é escrito na terceira pessoa, mas todo o enfoque é feito através do personagem principal. Apresento só o que o personagem vê, o que está fora do alcance dele, não conto. E como era um personagem que só via a si mesmo, me deixou uma grande dificuldade para contar as coisas. O personagem talvez fosse mesmo meio alienado. Talvez isso fizesse parte do contexto maior que o romance pretendeu focalizar.

107

Você poderia falar sobre O grande mentecapto?

Quer que eu fale sobre mim, não é? Na época em que comecei a escrever *O grande mentecapto*, eu estava morando em Nova York, com 22 anos, casado, com filhos, ganhando pouco, traba-

lhando muito. Minha cabeça era um ninho de guacho, aquele pássaro que junta tudo o que vê e joga dentro do ninho. Era como a do Visconde de Sabugosa, do Monteiro Lobato. Em um de seus livros, o Visconde de Sabugosa tem um ataque, de repente cai para trás, gritando: Logarítmicos, e desmaia. A Emília aparece correndo, resolve operar a cabeça dele e tira de lá colheradas de logaritmos, fórmulas, frases, etc. Ele estava entupido de sabedoria. Eu estava nessa época mais ou menos assim, só que não era de sabedoria: era de pretensão mesmo. Disparei a ler tudo. Resolvi estudar artes gráficas, queria fazer os meus próprios livros, fazer a diagramação, etc. Descobri que para isso ia ter que acabar estudando grego. Disparei a estudar poesia, mas me deparei com o problema da ambiguidade, e foi uma loucura, comecei a ler tudo que havia sobre literatura, arte, estética, o diabo: acabei tendo a crise do Visconde de Sabugosa. Aí resolvi fazer exatamente o contrário. Como terapêutica, comecei a escrever só bobagens e, sem ter uma ideia mais ou menos concatenada, resolvi inventar meu personagem. Tinha um doidinho lá em Belo Horizonte chamado Geraldo Boi, que era seminarista, ficou meio aloprado e circulava lá no meio da gente. Ele se formou em Letras, apesar de doidinho. Era o tipo do mentecapto, mas tinha uma sabedoria que não tenho: sabia latim, grego e esperanto, essas coisas. Foi baseado nele e em outros que eram meus amigos, Hélio Pellegrino, Vinicius de Moraes, Jayme Ovalle, eu mesmo, alguns imortais como Dom Quixote, Carlitos, Gargântua — que fiz o mentecapto Viramundo. Escrevi umas 50 ou 60 páginas. Quando encontrava alguma dificuldade, dizia que o personagem estava me dando o maior trabalho e eu não sabia o que fazer com ele. Por exemplo: numa determinada hora ele sai de Mariana, aos 18 anos, e eu

precisava que ele chegasse em Ouro Preto com 28 anos, porque senão ia demorar muito para acabar o livro. Então, fiz com que ele levasse 10 anos para percorrer os 10 quilômetros que separam Mariana de Ouro Preto. O que ele fez nessa estrada, só Deus sabe. Consta que encontrou com alguém, consta que ficou vivendo como anacoreta, comendo gafanhotos, pedindo esmolas. Mas se ele fosse viver de esmolas na minha terra, morreria de fome, porque, segundo a tradição mineira, não se dá esmola senão através de duplicata devidamente avalizada. E o mentecapto ficou por aí. Trinta e três anos depois, eu já casado novamente, desta vez em definitivo, dei aquelas páginas amareladas para minha mulher ler. Ela me intimou a acabar o livro. Levei 18 dias escrevendo sem parar. Um dia escrevi 20 horas de uma enfiada, e quando levantei estava mais doidinho que o personagem, sem saber se era dia ou noite, com acessos de riso e crises de choro. Foram 250 páginas em 18 dias. Quando ele morreu, fiquei com muita pena dele. Na realidade, você não comanda sua criatividade literária. É como no sonho, você pode querer sonhar com a Marilyn Monroe e sonha com o Frankenstein. Mas, escrevendo, pode conduzir o sonho, como se fosse uma governanta zelando por um menino. Só que deve deixar o menino brincar. Não pode atrapalhar. Assim foi concebido *O grande mentecapto*.

109

Quais as principais influências literárias que você teve?

Esta é uma pergunta muito ampla. Mas posso resumir dizendo que a primeira influência que tive para valer — porque tive outras anteriormente — foi aos 14 anos, quando mostrei meus primeiros contos a um professor e escritor que já tinha sido publicado pela José Olympio. Para mim, um monstro sagrado, um “velhinho” de 30 anos. Esse professor é meu amigo até hoje. Cha-

ma-se Guilhermino César, é romancista, crítico, poeta, grande figura humana. Aos 17 anos publiquei um livro, *Os grilos não cantam mais*, ajudado pelo Guilhermino, e mandei para o Mário de Andrade. Ele me escreveu e começamos a nossa correspondência, que durou dois ou três anos, até ele morrer. Foi uma influência literária muito poderosa. Fui a São Paulo conhecê-lo, ele me orientava em tudo. Quem leu *Cartas a um jovem escritor* pode ver toda a influência que recebi dele em vários aspectos.

110 Depois disso, fui para os Estados Unidos, e o aprendizado do inglês possibilitou a abertura de um mundo novo, como influências literárias. Pude conhecer vários autores, como Conrad, Stevenson, Hemingway, Scott Fitzgerald, Henry James e tantos outros. Lia o dia inteiro, mas muito desordenadamente. Ia lendo aquilo que tinha afinidade comigo. Passei também alguns anos na Inglaterra, uma civilização completamente diferente, que me deu outra dimensão como influência. Mas acho um pouco pretensioso da minha parte ficar falando de influências, como se fosse um sujeito às voltas com estudos, preocupado com a erudição. Pelo contrário, acho que o empenho de um escritor deve ser o de desaprender tudo o que aprendeu. Desaprender o que lhe ensinaram de falso, artificial, deformado, preconceituoso. Recuperar a inocência. Olhar as coisas com olhos de criança. Como se estivesse vendo tudo pela primeira vez. Como se nascesse a cada manhã. Tudo inédito: uma fisionomia, uma rua, uma árvore, uma criança, um cachorro, uma ideia. Tudo um espetáculo que deve ser visto como se você fosse um turista que acabou de baixar neste mundo.

Para ser um bom escritor, o caminho é essa leitura desordenada ou deve-se cursar uma faculdade?

Parto do princípio de que o escritor tem o dever, como parte da sua dignidade pessoal, de conhecer a própria língua. Isso implica um estudo sistemático. Com universidade, ou sem universidade, exijo que o escritor saiba, para começo de conversa, datilografia. Manuscritos não se usam mais. Hoje em dia, o escritor tem que ser bom datilógrafo. Segundo, você tem que conhecer ortografia. Terceiro, gramática. Depois, semântica. Enfim, conhecer o idioma, aprender as regras elementares para quem escreve, ou seja, as relativas à propriedade vocabular, concisão, clareza, simplicidade. Conseguindo isso, você vai partir para sua escrita própria. E deve ler sistematicamente o que os melhores escrevem. Inclusive para não arrombar porta aberta, para não escrever o que já se escreveu. Quando li Dostoiévski, pensei em desistir, porque ele já tinha escrito tudo o que eu queria escrever. Você percebe então que tem alguma coisa a dizer que é pequenina, é um biscoitinho, mas que vale tanto quanto a pirâmide dos outros, porque é sua. É a sua visão de mundo. Um caso seu com a sua namorada nunca será igual a um caso de seu vizinho com a namorada dele, por mais parecida que tenha sido a experiência de ambos. Pode ser até a mesma experiência — e a mesma namorada —, que vai ser diferente porque cada um é um. Com essa iniciação literária organizada, vamos dizer assim, é fundamental, porque senão você se perde: monta a cavalo e parte a galope em todas as direções, não é, como o poema do gaúcho. Você começa a querer entender de cinema, de artes plásticas, de teatro, de música, a ler os clássicos e também os modernos, aprender latim. Você tem que se organizar de acordo com suas aptidões, e de acordo com aquilo que quer fazer. A partir daí, vai começando a se soltar. Vai descobrir sua própria linguagem, sua própria maneira de ser — e muita

novidade passa a ser irrelevante. De vez em quando volto a ler *D. Quixote*, ou Machado de Assis, ou Montaigne, para descobrir novidades. Quero curtir novamente. À medida que você vai ficando mais velho, vai entrando num processo seletivo. É como a história da filha de uma amiga minha, que foi apresentar o noivo ao avô já velhinho, e ele respondeu à neta que não queria conhecer, porque já conhecia muita gente. Com o tempo você acaba selecionando suas leituras, os filmes e as peças de teatro a que assiste, e não apenas por ser novidade. Gosto sempre de saber antes se vale a pena, porque o tempo vai ficando precioso. Nesse sentido, você como escritor vai se organizando um pouco de dentro para fora.

Você poderia falar sobre os documentários literários que já realizou? Como surgiram as ideias e como foram desenvolvidas?

Há muitos anos faço textos para cinema. Eu e o Paulo Mendes Campos fundamos uma companhia de “fazeção” de textos. Toda vez que me encomendavam um texto, eu dividia com o Paulinho, e vice-versa. Dividíamos a tarefa e o dinheiro. Era um bestialógico sem fim. Quando vocês assistirem a esses documentários de publicidade disfarçada e perceberem aquele texto cheio de lugares-comuns, do tipo “abrindo estradas para o progresso do Brasil”, fomos eu e o Paulinho que escrevemos. E aquilo tudo medido: cada linha tem 5 segundos, você tem que fazer bloquinhos que se encaixem no texto. É quase uma dublagem de bestialógico. Enquanto isso me familiarizei com a mecânica do cinema: montagem. É quase uma dublagem de bestialógico. Mais tarde comecei com o David Neves, e depois com o Mair Tavares, uma série de documentários comerciais: a participação do Brasil nas feiras internacionais, por exemplo, que era uma justificativa para viajar. Filmamos em Teerã, Argélia, Hanôver,

México, Paraguai. Daí parti para a série sobre o escritor brasileiro contemporâneo. A ideia era preservar, para o futuro, a imagem pessoal do escritor. Imaginei como seria bom se tivéssemos hoje, por exemplo, um filme sobre o Machado de Assis na intimidade, conversando com a Carolina, na sua casa em Cosme Velho, indo para a *Academia*; enfim, na sua vida cotidiana. Comecei com um filme em super-8 sobre Rubem Braga. Depois foram feitos documentários sobre Carlos Drummond de Andrade, Manuel Bandeira, Vinícius de Moraes, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Afonso Arinos, Pedro Nava, João Cabral de Melo Neto, José Américo de Almeida e Erico Verissimo: dez, ao todo. Esses filmes têm a curiosidade de apresentar os escritores numa visão até então inédita para seu público. Por exemplo, o Carlos Drummond, que é tido como um homem muito tímido, muito fechado em si mesmo, faz brincadeiras no filme, como se esconder atrás das pilastras do Ministério da Educação, onde foi chefe de Gabinete do Ministro Gustavo Capanema. O Erico Verissimo faz mágicas para os netos dele, faz até a simulação de um duelo japonês e revive as cenas de amor com sua eterna namorada, a Mafalda, com quem esteve casado durante 40 anos. São visões pessoais dos escritores, que vão ficando, com o tempo, cada vez mais interessantes. O Erico já morreu, o Vinicius também, o Manuel Bandeira, o Pedro Nava. A importância documental vai se acentuando. Fiz esses documentários com muito amor e com uma visão literária, além de cinematográfica. Os filmes, na maioria das vezes, têm como texto a própria fala do escritor.

113

Você escreve também para jornal, não é?

Escrevo, porque vivo de escrever. Tenho uma coluna semanal, que sai na *Gazeta do Povo* aqui de Curitiba, simultaneamente

com *O Globo*, com a *Folha de S. Paulo* e outros jornais do Brasil. Se me perguntam se aproveito para livro o que escrevo para jornal, respondo que não. É o contrário: aproveito em jornal o que faço para livro. De vez em quando seleciono o material, reescrevo, reestruturo e faço um novo livro. Se não fizesse isso, correria o risco de reunir textos perecíveis, pois a crônica, como tal, tem muito de perecível. Haja vista as do próprio Machado de Assis, que são excelentes, mas inferiores literariamente aos romances. Com algumas exceções que ele poderia ter selecionado e reescrito, aquele dia a dia da época tem um interesse mais documental que literário.

Existem jornalistas que têm certa facilidade técnica e são também escritores, não é?

É uma atividade paralela à literatura. Meu amigo Otto Lara Resende, que é um grande jornalista, senta na máquina e faz um editorial em dez minutos. Existem pessoas que têm facilidade. Então escrevem o que quiserem: editoriais, discursos, resenhas, etc. Uma vez o Otto estava escrevendo à máquina quando entrou um contínuo, viu que ele não estava copiando o que escrevia e se espantou: “Ué, doutor Otto, o senhor tem redação própria?” Pois é isto: eu não tenho redação própria. Outro dia me pediram uma nota de dez linhas para o aniversário de um jornal literário. Isso me tirou o apetite e o sono, porque não sei escrever essas coisas. Só sei escrever a sério e aquilo que me ocorre espontaneamente, de dentro para fora. E nem assim tenho facilidade. Às vezes fico olhando para o papel em branco durante horas.

A primeira publicação da primeira novela de A faca de dois gumes foi na revista Afinal, certo?

Escrevi essa história em 1946. Cheguei ao Brasil e publiquei essa primeira novela em capítulos no *Diário Carioca*. Mas a reescrevi toda, nem usei esse texto de 1946. A que está na revista *Afinal* sofreu muitas modificações, algumas fundamentais. E agora, gostaria de agradecer a gentileza, a amabilidade desta acolhida tão cativante, cheia de sensibilidade, simpatia e calor humano, que vocês me proporcionaram aqui. Agradeço realmente de coração, porque me é muito caro o que quer que venha de Curitiba: sempre que saio de Curitiba, deixo aqui meu coração. Muito obrigado. Tudo de bom para vocês.

115

FERNANDO SABINO nasceu em 1923 na cidade de Belo Horizonte (MG). Jornalista e escritor, publicou seu primeiro conto aos 13 anos, na revista da polícia mineira. Formou-se em Direito e morou em Nova York durante dois anos, onde começou a escrever *O grande mentecapto*, terminado 33 anos depois. Autor com mais de 40 obras, entre seus principais livros destacam-se *O homem nu*, adaptado para o cinema e o teatro, e *Encontro Marcado*, traduzido para o alemão, inglês, espanhol e holandês. Recebeu o Prêmio Machado de Assis da Academia Brasileira de Letras pelo conjunto da obra. Sabino faleceu no dia 11 de outubro de 2004, no Rio de Janeiro.

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO

“Meus livros falam sempre de perdedores, porque são mais fascinantes como seres humanos”

Em 1985 IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO lançou *O beijo não vem da boca*, livro que, anos depois, ganharia destaque em sua bibliografia. O romance de cunho existencialista, passado no Brasil, Alemanha, Cuba e Dinamarca, foi um dos assuntos abordados durante o sétimo encontro do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, realizado em junho de 1985.

Nascido em Araraquara, interior de São Paulo, cidade de entroncamento ferroviário, Loyola resgatou suas memórias de infância e falou de sua formação, incentivada pelo pai, um leitor fiel que conservava uma biblioteca particular maior do que a mantida pelo município. O encontro na Biblioteca Pública do Paraná também foi marcado por uma efeméride referente à carreira de Loyola: em 1985 o escritor completava 20 anos de ficção, pois seu conto “O menino que vendia palavras” havia sido publicado na revista *Cláudia*, em julho de 1965.

Autor de célebres romances da literatura nacional, Loyola falou sobre alguns de seus principais livros no gênero, como *Não verás país nenhum* e *Zero*. “Entre o primeiro instante em que comecei a escrever o *Zero* até o momento em que mandei os originais para a Itália, se passaram nove anos de trabalho. Não é, então, um livro por acaso, por acidente, nem experimental. É o produto de outras experiências que já apareceram na literatura, que juntei”, disse o escritor a respeito de trajetória pouco ortodoxa que o livro teve, sendo proibido no Brasil e publicado primeiramente na Itália, em 1975.

Com uma larga experiência em redações, o escritor também revelou como o jornalismo o ajudou a coletar histórias interessantes, que eram arquivadas e, posteriormente,

incorporadas em sua ficção. Loyola também falou sobre sua experiência na antiga Alemanha Oriental, onde esteve durante um ano como escritor residente, convidado por uma fundação cultural chamada DAAD — Serviço Acadêmico de Intercâmbio Cultural. Discorreu ainda sobre política, falando da situação cubana e do incipiente Partido Verde brasileiro, que aquela altura, os anos 1980, despontava como uma via interessante na política nacional, prestes a voltar à democracia.

120

Zero surpreende pela quantidade dos recursos técnicos presentes em todas as páginas. Sob a perspectiva da criação, como se estruturou a confusão organizada da obra e até que ponto ela é deliberadamente significativa?

Posso dizer que o *Zero* começou a ser escrito em 1º de abril de 1964. Sem eu saber que estava começando a escrever um livro. Naquele momento, eu trabalhava no jornal *Última Hora*, de São Paulo. Um pelotão da Polícia Militar — naquela época se chamava Força Pública — invadiu a redação e fechou o jornal. Prenderam algumas pessoas. Vinte e um dias depois, mais ou menos, o jornal foi reaberto. Faltava gente na redação, mas tinha um elemento novo lá dentro: o censor. Na primeira fase da censura, o censor era uma presença física. Eu era o secretário do jornal naquela época, selecionava as matérias e fechava o jornal para mandar para a gráfica. Terminava as páginas e enviava as matérias para o censor através de um contínuo. Era uma situação muito estranha, porque ninguém na redação olhava para a cara daquele homem. Ninguém olhava para aquele lado, porque era uma coisa terrível dentro da cabeça da gente. Eu mandava a matéria, ele lia tudo e aprovava ou não. O que não aprovava, mandava de volta para que eu substituísse.

Nos primeiros dias, as páginas saíam com espaços em branco, porque era uma forma de denunciar ao público que o jornal tinha sido censurado. Veio logo uma ordem da Polícia Federal dizendo que não se podiam deixar espaços em branco. Nos primeiros dias joguei fora o material censurado. No terceiro, me deu um clic — a gente vive de clics ou de *insights* — e passei a pôr numa gaveta tudo o que proibia. Comecei a colocar dentro da gaveta todos os decretos e regulamentos que chegavam diariamente ao jornal determinando de que forma o jornal deveria ser escrito ou não.

121

Mas como lhe surgiu o mote para o romance?

Num determinado dia fui almoçar num restaurante do centro de São Paulo, O Giratório, e olhei através de uma abertura triangular que dava para a cozinha. Então vi o rosto de uma mulher morena, com a boca em forma de coração e olhar profundamente triste. De tal forma angustiante, que me marcou. A minha infância e adolescência, passadas em profunda ligação com o cinema, fizeram-me fixar tudo através de imagens. Todos os meus livros e contos nasceram de uma imagem, seja qual for. Então, nesse momento olhei para a mulher e aquele olhar me fixou. Comecei a pensar naquilo porque me ocorreu a história de uma menina que vem do interior para ser miss. Circula pela cidade e termina trabalhando num restaurante popular. Está ali muito só, à espera de um companheiro, de um parceiro. E não encontra. O relacionamento na cidade é muito difícil. Certo dia, quando termina o expediente, ela vai limpar o restaurante e encontra um folheto de uma agência de matrimônios. A ideia nasceu de uma reportagem que eu havia feito dias antes sobre uma agência chamada Paimi, Primeira Agência

Internacional de Matrimônio. Essa história foi para a gaveta. Algum tempo depois, quando eu saí do jornal em que trabalhava, o porteiro, um pernambucano chamado Manoel, me perguntou se eu não poderia arrumar uma namorada para ele. Dei o endereço da agência e ele conseguiu uma namorada. Parece que noivou e casou. O Manoel tinha uma profissão que me intrigava muito, porque além de porteiro do *Última Hora*, ele, para poder sobreviver, era lanterninha de cinema. Só que de um cinema de décima-quinta categoria: o Cine Santa Helena. Comecei a história do Manoel, lanterninha que vai a uma agência matrimonial. No momento em que o coloquei entrando na agência, lembrei-me que tinha a outra história da moça que também ia lá e resolvi juntar as duas. Mas deu uma história banal, a mais comum de todas. Fiquei pensando nisso. Porque o que caracteriza o meu processo de criação, é que, no momento em que descubro uma situação, passo a pensar com obsessão em cima dela. O tempo todo fiquei a pensar naquilo. Refleti que era a história de um subcasal, com uma subvida, numa supercidade e encontrei uma outra profissão para o José. Um dia fui ao cinema. Tinha levado um lanche, não havia dado tempo de almoçar no jornal. Quando olho, vejo uma ratazana enorme comendo o meu sanduíche. Pensei: será que não existe ninguém que mate ratos no cinema? E daí a primeira frase do *Zero*: “José mata ratos num cinema Poeira”. Estava definida a profissão do José. E o que acontece? O homem se torna terrorista por alguma razão. Primeiro passa a roubar, porque tem que comprar uma casa para a Rosa. Do roubo passa ao assassinato, e daí ao terrorismo, até que se torna um terrorista individual. Aí pensei que ele poderia ser chamado por um grupo, mas recusar. Eu tinha então os dois tipos de terrorismo: o coletivo e o individual, e com isso a linha central do livro.

E como se deu a escrita do livro?

Abri a gaveta e tirei dela todas as histórias que estavam guardadas. Comecei a pendurar os decretos e histórias naquela linha central do livro. Comprei uma cortiça grande, coleí numa parede do meu apartamento, preguei nela os papéis, para ter uma visão privilegiada. Não deu absolutamente nada. Um caos. Mas era o Brasil. Um país completamente despedaçado, desestruturado, fragmentado, parecido com aquele caos. Esse foi um tipo de história que eu tinha e fui colocando dentro do livro. Rescrevi os decretos que tinha da época do jornal. E fui juntando tudo num caldeirão. A história passou a ter sentido, começo, meio e fim. Num primeiro momento embaralhei tudo, depois comecei a ordenar, sempre que possível, pois aquilo era um caos. E chegou o momento em que tinha o livro pronto, mas com umas 2 mil páginas. Reescrevi, baixei para 1500. Reescrevi 5 ou 6 vezes. Considerei o livro pronto quando tinha 600 páginas. Continuei a trabalhar fragmento por fragmento, porque em minha cabeça, cada um tinha que ter um determinado ritmo, conforme o momento da ação.

123

Mas o livro tem uma história interessante, foi publicado primeiramente na Itália, não?

Tinha também uma ideia que só um crítico italiano conseguiu descobrir. Um dia, olhando pautas de um músico amigo, atentei para aquelas indicações feitas para quem está tocando: *andante*, *allegro ma non troppo*, *staccato*, etc. Ele me explicou que era a indicação da forma como devia ser tocada a música, mais rápida, mais lenta, etc. Pensei em utilizar isso nos fragmentos. Comecei a reescrever cada um, lia em voz alta para ver como ia funcionar, como ia ser finalizado. Chegou um momento em

que dei o trabalho por terminado. Entre o primeiro instante em que comecei a escrever o *Zero* até o momento em que mandei os originais para a Itália para edição, se passaram nove anos de trabalho. Não é, então, um livro por acaso, por acidente, nem experimental. É o produto de outras experiências que já apareceram na literatura, que juntei. Quer dizer, o *Zero* não é nem original. Eu juntei, por exemplo, coisas que aparecem na *Trilogia USA* do John dos Passos, e outras do livro *Manhattan Transfer* (que tem toda essa forma, às vezes ele divide em colunas, ou coloca um quadro). Busquei também em outro autor francês, que costumava colocar quadros e coisas no meio, O J.M.G. Le Clézio. Busquei um pouco no *Marco zero*, do Oswald de Andrade. Juntando tudo isso, dei a minha forma final. No fundo, a história da literatura é a história da reescritura das mesmas histórias através de várias cabeças e de vários filtros. No fundo, literatura é a história da condição humana, que vem sendo feita, refeita e acrescentada com novos elementos, porque as coisas mudaram.

Você saiu de Araraquara e foi para uma cidade grande, São Paulo. E agora, como você vê a relação com sua cidade? Como você é hoje?

Até hoje não sei qual a minha relação com Araraquara. É uma relação de amor e ódio. Muito estranha, porque não me sinto bem quando vou para lá. E preciso de lá, é algo muito forte. Talvez por razões pessoais, porque sempre me senti muito rejeitado. A gente cria dramas porque sem eles não faria as coisas. Saí da cidade 27 anos atrás, com raiva dela, porque achava que aquela sociedade me reprimia e nela não ia poder fazer o que queria. E também associei com um determinado momento em que me apaixonei por uma menina. Eu era muito tímido, levei meses para criar coragem, me aproximar e dizer que gostava

dela. Ela dava uns sinais de que gostava de mim. Quando eu disse que gostava dela, ela disse que não queria namorar comigo porque eu era muito feio. Isso 30 anos atrás, num outro contexto, uma outra cabeça. Nunca mais me aproximei de ninguém lá. Fui para o bar, e meus amigos me disseram para não ligar, porque eu não ia me casar com ninguém de lá mesmo. Todo nosso grupo era muito revoltado e um dos caras me disse que aquelas meninas representavam a sociedade de Araraquara. No fundo era uma sociedade que tinha determinados valores, que eram o valor monetário, a figura, etc. Aí enchi a cara, queria me matar. Em seguida, saí de lá com esses sentimentos todos: uma cidade onde eu não me realizo. Sem editora, sem jornal, sem nada, uma cidade onde as pessoas não me querem. Uma cidade muito estranha, muito fechada. Existe essa relação, que é muito estranha: eu volto para lá e ela está mudada. Aquela cidade é muito complicada na minha cabeça. Talvez por ser raiz, talvez por eu gostar dela. Por exemplo, sou torcedor do Ferroviária Esportes de lá, um time que a cidade não prestigia de jeito nenhum. Quando tem jogo do Ferroviária você só encontra carro com chapa de fora, de São Carlos, Tamoios, etc. Mas nada disso é a resposta à sua pergunta, porque na verdade não tenho a resposta.

125

Mas a cidade está presente, de alguma forma, em sua literatura?

Um dia escrevi um livro chamado *Dentes ao sol*, como forma de fazer um exorcismo. Esse livro nasceu com a imagem de uma pessoa que esconde a cabeça atrás de uma árvore. Havia o nosso grupo de amigos que bebia num bar e queria ir embora da cidade. Todo o grupo foi embora, menos um cara, provavelmente o mais inteligente e talentoso do grupo. Queria

escrever para cinema também, e éramos muito ligados exatamente por isso. Em São Paulo, íamos a shows, cinemas, líamos jornais, conversávamos com pessoas interessantes, viajavamos. Os mundos eram diferentes. Quando a gente se reunia no mesmo bar, no começo aquele cara frequentava, até que um dia não foi mais. Determinada noite, quando estávamos bebendo, olhei através da rua e vi um rosto que se escondeu atrás de uma árvore. Continuei a beber, olhei e o rosto se escondeu de novo. Na terceira vez que o rosto se escondeu, achei que estava tão bêbado, que a árvore tinha uma cabeça. Aí vi que era o meu amigo. Atravessei a rua e perguntei o que ele estava fazendo. Respondeu que estava nos olhando porque tinha a maior admiração por nós. Perguntei por que não aparecia mais para conversar. Respondeu que não tinha mais conversa, que nós estávamos falando uma série de coisas diferentes. Dois ou três anos depois ele tinha um filho, um emprego, já estava separado e tentou se matar. Só que não conseguiu, e a forma como tentou foi dramática, e simbólica. Ele subiu num viaduto da Avenida Barroso, de onde se vê a estação. Viu o trem saindo e se atirou. Calculou mal a velocidade e caiu em cima de uma gôndola. Teve apenas escoriações. Seis meses depois estava internado. Louco, num hospício. E está lá até hoje. Esse homem, que nunca tentou o sonho, ficou na minha cabeça. *Dentes ao sol* é a história de um homem que nunca tentou fazer o que quis.

O livro também foi traduzido na Alemanha, não?

Um dia fui surpreendido com a publicação do *Zero* em alemão. Recebi o livro e não entendi uma só palavra, a não ser o nome dos personagens. Fiquei fascinado com aquilo. Escrevo o livro no Brasil, para brasileiros, numa época grosseira, suja, vulgar.

Como é que o alemão vai ler esse livro? Vai entender? Vai gostar? Vai ser o quê? Vai pitar a cabeça deles? Diga-se de passagem que a tradução foi muitíssimo benfeita. A afirmação não é minha, mas de pessoas que conhecem bem o alemão. Foi feita pelo Curt Meyer-Clason, que trocou comigo um número de cartas suficiente para se fazer um livro da grossura desse aqui. Ele foi meticoloso a ponto de mandar um telegrama me perguntando o que era Palma de Santa Rita. Era uma flor. Imediatamente mandei-lhe uma figura dela com a definição, o nome científico. Era um homem que chegava à minúcia das palavras, e fez uma tradução muito boa. É o melhor tradutor do Guimarães Rosa. Aí recebo outra coisa ainda mais surpreendente. As críticas foram ótimas. O livro não vendeu tanto. Uns dois ou três mil exemplares, o que é bom para um autor desconhecido. Mas, nos meios universitários, teve uma repercussão muito boa. Críticas como nunca tive nem no Brasil. Em seguida recebi um convite perguntando se me interessaria passar um ano na Alemanha, como escritor residente, convidado por uma fundação cultural chamada DAAD — Serviço Acadêmico de Intercâmbio Cultural. É claro que disse sim. De Chapecó a Hong-Kong sempre estou pronto para ir.

127

Em relação à sua viagem, como acha que ela influenciou sua vida, seu projeto literário?

Difícil dizer como influenciou minha vida e meus projetos. Uma confissão muito pessoal: acho que durante um ano e tanto de Alemanha consegui aprender a conviver comigo mesmo. A me ver sozinho, sem desesperos, sem grandes angústias insolúveis. Deu também para olhar para o Brasil, a distância. E não se desesperar com sua situação de crise. Coloquei sempre a

128 crise brasileira num contexto mais universal. Enquanto a nossa é econômica, caótica, a do velho mundo é uma crise de medo. Eles não acreditam em futuro, nem sabem se vai haver um. Produzi dois livros. Um complicado, do ponto de vista pessoal, porque me misturei muito. *O beijo não vem da boca* é um romance sobre o qual nada sei, não tenho uma visão distanciada. Penso que somente daqui a anos, se alguém se interessar por minha obra e se acaso minha obra interessar dentro da história literária alguém vai olhar, analisar e dizer: vejam só o que o período alemão ocasionou. Agora, não sei, nem vou pensar nisto. O outro, *O verde violentou o muro*, é uma grande reportagem.

E como foi sua experiência com a literatura infantojuvenil?

Tenho um só livro infantojuvenil, *Cães danados*. Seria mesmo infantojuvenil? Não gosto de rotular as coisas. A gente lê o que acha que deve ler, com qualquer idade. Li Jorge Amado aos 13 anos de idade. Acho que meu livro infantojuvenil não passa de uma boa memória de infância, contada tranquilamente.

A revolução cubana, “em nome de seus ideais”, não pode estar impedindo a revolução na arte, na poesia, no comportamento das pessoas? Não corre o risco de ser o outro lado de uma mesma moeda?

Estive em Cuba, sete anos atrás. Sobre agora, nada posso dizer. Tive medo, naquela altura, que o Estado se impusesse à arte, “dirigindo-a”, controlando-a, o que seria fatal. Naquela altura, não havia ainda o problema agudo de interferência direta. Claro que houve casos de intelectuais que sofreram repressão. Com as quais não concordo, não admito. Mas admito uma coisa: nenhum regime é perfeito, todos têm suas incoerências, pa-

radoxos, escorregam aqui e ali. Cuba não é o paraíso, nem o ideal. Mas é um país que conseguiu melhor que qualquer outra nação da América Latina a sua revolução, a sua grande transformação: o povo ganhou.

Sidney Sheldon disse que visita e estuda em detalhes o ambiente em que se localiza a narrativa. Você disse algo semelhante, quando abordou a história de Bebel, a bailarina. Sendo a literatura ficção baseada na realidade, o ambiente e os detalhes não podem ser criados pela imaginação do narrador?

129

Em determinados casos, podem. E devem. Em outros, para não se cometer besteiras, temos que pesquisar. Como falar de um estúdio de televisão, se a pessoa nunca entrou num? Ou dos bastidores de um teatro, de um hospital, de uma estação ferroviária? Porque há determinados elementos, componentes do meio, que devem figurar sem erro. Claro que posso imaginar a casa de um bancário, de um advogado, mas se eu entrar em uma, duas ou três vou recolher elementos característicos, próprios da classe profissional. Livros, estatuetas e diplomas, para o advogado; livros, revistas, decoração, para o bancário. Estes elementos são manipulados literariamente para a construção da história. É aquilo que eu disse: a autenticidade confere rigor e verdade. O falso se detecta logo e afasta o leitor.

O grau de empatia entre obra/leitor se mede pela confluência catártica que existe entre autor/leitor?

Acho que nada tem a ver. Mesmo porque, na maioria dos casos, não se estabelece a relação autor/leitor. Quantas vezes não mergulhamos em obras de autores que nem sabemos sequer como são fisicamente, pela ausência de fotos ou biografias?

Os originais de *O beijo* não vem da boca mediam 160 metros.
Por que fez isso, medir o original?

Recurso para se obter notícia. A revista *Veja* queria noticiar que eu tinha terminado o romance, mas buscava uma forma diferente. Lembrei-me que João Ubaldo Ribeiro tinha pesado os originais de *Viva o povo brasileiro*. Então, na hora, inventei os 160 metros. Aliás, não inventei, me ocorreu a ideia, fiz as contas, deu 160 metros. Até para obter promoção temos que trabalhar a cuca.

130

Como você elaborou a forma de O beijo não vem da boca?

A forma de *O beijo não vem da boca* foi pensada em termos de estilo, de estrutura narrativa. Minha intenção era apanhar recursos da televisão para trabalhar em romance. Nada mais do que isso.

Fale sobre o seu Manifesto verde.

O verde, no fundo, tem sido uma preocupação constante, depois que descobri coisas terríveis a respeito de devastação, poluição, etc. O *Manifesto Verde* nasceu desta preocupação: ter um futuro para meus filhos. Conseguirmos ver algum país. Acho que esta preocupação tem que ser geral, partir de todos. Se isso é ser ecologista, então sou. Por que não? E a minha forma de luta, de tentar mudar a situação é escrevendo livros como *O verde violentou o muro*, *Não verás país nenhum* e *Manifesto verde*.

Por que em suas histórias, no final, há sempre personagens que se autodestroem ou são destruídos?

Porque é uma forma de ver a vida. Acho que ela [a vida] tem destruído mais as pessoas do que possibilitado a autorrealiza-

ção. Meus livros falam sempre de perdedores, porque são mais fascinantes como seres humanos. Quero descobrir por que as pessoas não se realizam, os mecanismos da vida que as impedem. Tenho também quase certeza de que jogo nos personagens o meu medo de vir a ser um perdedor. Porque estamos sempre ameaçados.

Pega ele, silêncio é fruto das suas experiências jornalísticas vividas numa época repressiva?

131

O livro tem três contos. Um sobre boxe, onde investigo por que gente humilde vai para o ringue. Vai porque o murro é a única forma de ascensão social. O segundo é a história de uma atriz de teatro. Mostro os bastidores dessa arte. O terceiro é uma história de amor passada logo após o golpe de 64. Nos três encontramos resquícios de minha atividade jornalística. Fiz matérias sobre boxe, entrevistei milhares de pessoas, fiz artigos sobre teatro e vivi 64, não apenas como jornalista, mas também como cidadão. Todas as histórias mostram gente de certa época, esperança e frustrações. Acho que é um pedaço da história brasileira. Na vida real, a mulher que inspirou Camila acabou se matando.

O que você acha da Academia Brasileiras de Letras?

Não acho. Ainda estou procurando. Sem nenhum empenho em encontrar.

O que você acha do Partido Verde no Brasil?

Ainda está verde. Mas deverá ser um caminho futuro. Como foi na Alemanha. Os vários movimentos ecológicos têm de se unir às pessoas preocupadas com o assunto e se mobilizar. Estamos

à beira de um sinal de alerta, a devastação prossegue impune, a poluição aumenta. Os Verdes no Brasil serviriam como espécie de consciência para acionar sinais de alarme.

IGNÁCIO DE LOYOLA BRANDÃO nasceu em Araraquara (SP), em 1936. Escritor e jornalista, trabalhou no jornal *Última Hora* e nas revistas *Cláudia*, *Realidade* e *Vogue*. É autor dos romances *Bebel que a cidade comeu* e *Não verás país nenhum*. Seu romance *Zero* é considerado um marco na literatura brasileira. Ignácio já teve obras traduzidas para o inglês, italiano, coreano e húngaro.

NÉLIDA PIÑON

“Não acredito em romancista espontâneo. O dom não basta.

Ele pode ser rigorosamente inútil
e até atrapalhar a vida de um escritor”

A carioca NÉLIDA PIÑON se tornou uma das maiores escritoras do Brasil acreditando que não há grande obra sem grandes leituras. E, nesse sentido, sua trajetória como leitora e escritora serve para corroborar sua crença. Criada em uma casa com muitos livros, Nélide, desde muito jovem, teve acesso a grandes obras da literatura mundial. “Aos 12 anos estava lendo Balzac”, disse a escritora em sua participação no projeto “Um Escritor na Biblioteca”, em agosto de 1985. Nélide também confessou sua paixão pela ópera, gênero que aprendeu a gostar em sessões rotineiras no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, local que, por um bom período, tornou-se a extensão de sua casa. A escritora também falou de escritores que, em seu tempo, vendem poucos livros, mas que com a passagem dos anos acabam se tornando célebres e canônicos. “Acaso já observaram como a nossa sensibilidade está sempre em atraso em relação ao nosso tempo? Nunca vivemos atualizados, em termos de consciência, com a realidade. Vou lhes dar um exemplo: Flaubert era um escritor extraordinário, acusado de elitista, e quando terminou *Madame Bovary* vendeu menos de 500 exemplares.” Com uma obra extensa, publicada em mais de dez países, a escritora foi eleita, em 1990, para a Academia Brasileira de Letras, tornando-se, em 1996, a primeira mulher a presidir a instituição fundada por Machado de Assis. Com uma vida dedicada à literatura e à leitura, Piñon avisava que seguiria escrevendo até o fim de seus tempos. Mais de 35 anos depois de sua fala, tem cumprido a promessa. “Não imagino minha vida sem criar. Ou ainda entrar em decadência intelectual. Ou então deixar-me envolver pelo círculo infernal do sucesso gratuito, que vai lhe impondo a fabricação de textos medíocres, encomendados. É por isso que exerço sobre

mim mesma uma vigilância severa.”

Como você trabalha seus textos? Há muita edição após a escrita?

138 Não acredito em romancista espontâneo. O dom não basta. Ele pode ser rigorosamente inútil e até atrapalhar a vida de um escritor. Acredito numa vocação, em alguma coisa que o contempla, que o distingue, para se seguir um determinado destino. No caso, o destino literário. Assim, esse dom, sozinho, não escreve livros. Ele não faz o livro por você. Se fosse um dom gracioso, ele faria o livro e você assinaria. Seria deslumbrante. Mas não é assim não. Você pode mesmo conviver com seu dom até um determinado momento de sua juventude. Pode explodir num primeiro livro talentoso, porque tem uma força selvagem, telúrica, uma paixão ancestral que se instalou na sua vida, quase como estilhaços humanos captados com sua sensibilidade e registrados num primeiro livro. Mas depois desse primeiro livro, você é tomada por um vazio irreprensível, terá que retomar suas energias, entender a realidade e, sobretudo, sustentar esse conhecimento, essa sensibilidade em face do real e da paixão humana, com conhecimento técnico, com cultura. Vocês me apontariam um grande romancista sem cultura literária? Não existe. Mas há grandes poetas sem cultura literária. Rimbaud era um deles. Pode haver um grande poeta com 21 anos, mas não pode haver um grande romancista com 50 anos que não se preparou, que não leu, não trabalhou demais o texto. Não acredito em romancista espontâneo, cujo texto surge de imperativos duvidosos e que não tenha passado por uma grande reflexão em torno da narrativa, da arte de narrar e que não haja lido os livros pilares da humanidade.

O escritor é, de alguma forma, um grande catalisador de informações? O ato de escrever seria uma dinamização daquilo que conseguiu assimilar?

Acho que cada escritor estabelece uma relação com a realidade segundo a sua personalidade. Há seres mais sigilosos, secretos, mais discretos, recolhidos. Há escritores aparentemente mais expansivos, de comunicação mais imediata, que, portanto, se carbonizam mais depressa. Leve em conta que falo a partir de uma experiência pessoal, assim sendo não posso ser árbitro daquilo que você colocou. Até que ponto existirá um ser estático, inibido diante da realidade, paralisado pelo medo de viver, de se entregar às questões vitais, contemporâneas? Mesmo quando se está quieto, num quarto escuro, pode-se ter uma percepção da realidade mais acentuada que daqueles que estão no centro das atividades. São criaturas que elaboram, tecem uma realidade de forma singular. Há vários modos de se participar da realidade: pelo olhar, pelos gestos, pelo pensamento, pela inteligência, pela sensibilidade, por variadas formas agudas de vida. Acaso podemos esclarecer de fato como é que se compõe a biografia de um homem? Qual é a mais legítima? Aquela vivida dentro de casa, ou saindo do seu quarto? Quantos seres humanos fizeram as viagens mais lindas dentro do seu quarto! Só lhes posso dizer que o ato mesmo de criar concretiza toda a interpretação que se faz da vida. É um inventário que o autor faz da vida, segundo seu ponto de vista. No ato de criar, tudo lhe é integralmente cobrado. Não há qualquer inocência. Diante do papel em branco, você coloca o que precisa pôr, e expulsa o que deve ser repudiado. É um instante dinâmico e trágico, em que o autor se sujeita a limites insuportáveis.

Qual o limite mais insuportável para você?

140 Um fato insuportável seria perder o amor pela vida, deixar de me nutrir dessa paixão humana. No dia em que não puder mais me encantar, me apaixonar, não sei. De todos os modos, espero ter uma velhice sábia, e que através de um processo de depuração possa entender essa evolução natural. Mas o que julgo mesmo insuportável é deixar de ser cúmplice da vida, e de outras criaturas. Só uma pessoa não me basta, pois sou fundamentalmente um ser coletivo. Outra situação intolerável é a de que eu perca a capacidade de escrever. Não imagino minha vida sem criar. Ou ainda entrar em decadência intelectual. Ou então deixar-me envolver pelo círculo infernal do sucesso gratuito, que vai lhe impondo a fabricação de textos medíocres, encomendados. É por isso que exerço sobre mim mesma uma vigilância severa. Para lhes dar um exemplo: tão logo termino um romance, jamais começo um outro imediatamente. E isto porque estou tomada pelos resíduos, pelos restos mortais do livro anterior, que de nada valem. Assim, não posso me ludibriar com a facilidade que então disporia. Recuso-me a aproveitar estes textos mortos, que são cadáveres do outro romance. Não posso iludir a mim e à língua do meu país. Ou seja, o próprio texto.

A exemplo de Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector, você é considerada uma escritora elitista. Mas A república dos sonhos é um romance acessível, claro, bem elaborado. Esse rótulo de “elitista” é cabível dentro da sua obra?

O conceito de elitista seria o de um texto que circularia somente entre os eleitos, ou seja, o autor e mais duas ou três pessoas. Vocês já observaram que a coisa mais fácil é se rotular sem pensar no peso, no estigma dos rótulos? Já pensaram que em

todas as comunidades humanas há sempre uma estratégia por trás dos rótulos, que quando se põe um rótulo em alguém é para impedir que essa pessoa de algum modo leve sua mensagem, sua palavra ao próximo? Quando acusam um autor de elitista tenta-se simplesmente silenciar sua voz para que seu texto não alcance o leitor. A meu ver, nenhum autor de categoria é elitista. Ocorre apenas que às vezes um autor não está sendo lido, de acordo com seus méritos, numa determinada época. E que por ser um precursor, passa despercebido pela sensibilidade de seus contemporâneos. Acaso já observaram como a nossa sensibilidade está sempre em atraso em relação ao nosso tempo? Nunca vivemos atualizados, em termos de consciência, com a realidade. Vou lhes dar um exemplo: Flaubert era um escritor extraordinário, acusado de elitista, e quando terminou *Madame Bovary* vendeu menos de 500 exemplares. Durante quantos anos pesou sobre ele um grave silêncio? Hoje, no entanto, qualquer aluno ginasiano na França lê *Madame Bovary*, e o consagra. Hoje, no Brasil, Lygia Fagundes Telles é lida por ginasianos. O mesmo ocorrendo com Clarice Lispector, que foi julgada difícil pela crítica. Porque o fato é que o público não é tão preconceituoso assim. Muito mais é a crítica, que trabalha o público para que ele se tome preconceituoso. Vejam o caso de Guimarães Rosa, tão polemizado e criticado, quando do seu aparecimento. Eu me lembro de uma amiga brilhante que se determinou a escrever um ensaio contra o Guimarães por não entender a sua escrita. Pedi-lhe que ao menos esperasse uns anos. E, efetivamente, dois ou três anos depois recebi uma carta lindíssima e agradecida por tê-la poupado dessa situação historicamente constrangedora. Ela venceu os preconceitos e se lançou ao Rosa não com os artifícios da crítica, mas com a sua sensibilidade liberada, sem

142 outro compromisso senão com o da própria coragem de viver as experiências novas. Não é verdade que quem escreve e obedece a normas prévias da linguagem, da cultura é, de modo geral, da classe média? Acaso se acusa um escritor como responsável pelo fato do povão não ler? Ora, o povão não lê não é só porque não tem dinheiro. E mais trágico que isto. O problema cultural do livro é que este instrumento exige o domínio interpretativo de cada palavra, ainda que se entenda o que está sendo lido. É a aplicação, na prática, do domínio do conhecimento. A leitura é o contrário da música. A música, além de não ter nacionalidade, comove a qualquer cidadão, mesmo iletrado. Se você tocar Beethoven, Mozart, perto de um jovem ribeirinho, lá do Amazonas, ele chegará facilmente às lágrimas. Em contrapartida, esse menino, esse jovem que pode ter sido socialmente lesado pela ausência de proteína, não vai conseguir entender nem mesmo o suposto romancista popular, se é que existe este tipo de escritor. E não entenderá mesmo sendo alfabetizado, porque lhe falta um código cultural mais complexo. É um fato dramático e melancólico dentro do quadro da realidade brasileira. Desta forma, recuso o conceito de escritor elitista, para aceitar apenas a classificação de bom ou mau escritor.

Como surgiu, no texto A força do destino, a carnavalização, como acontece também na obra de Dostoiévski, segundo a análise de Bakhtin? A obra de Dostoiévski teve alguma influência nesse trabalho?

Embora não desconheça a questão da carnavalização aplicada a Dostoiévski, o que de fato me levou a este texto foi minha permanente preocupação com o exame da arte e da narrativa dentro do próprio texto. E sempre de maneira discreta, para o

leitor não se sentir agredido com esta inquietação. Desde sempre estive atenta ao fazer literário em todos os meus livros. Mesmo em *A república dos sonhos* há o problema do narrador oral, que neste livro privilegio com especial apreço, e que hoje se encontra muito em moda. Em *A república* desejei erigir um monumento àqueles que se devotam a contar histórias aos sucessores, e que por meio de tal processo mantêm a vivacidade popular, e garantem as histórias para os eruditos e escritores. São eles que, em torno de uma lareira ou de uma mesa, vão perpetuando a história humana. Quanto a *A força do destino*, certamente não teria chegado a ele se não fosse um dado biográfico. Desde menina frequentei muito o teatro, que se tornou em pouco tempo uma paixão na minha vida. Era um verdadeiro delírio. Eu amava ópera, balé, música e teatro dramático. E perturbava tanto a vida da família, que minha mãe chegava a perguntar-me quando essa paixão iria esgotar-se. Por outro lado, eles jamais me impediram que fosse quase diariamente ao Teatro Municipal. A ponto mesmo de considerar o Teatro Municipal como minha segunda casa. Por isso digo, em *A força do destino*, que tudo aquilo que não cabe num palco, que não pode ser representado num palco, é uma matéria inferior, que a vida expulsou, não deu crédito artístico. Pois bem, esta paixão operística levou-me a compreender que a vida, em todas as suas instâncias, beira o melodramático, o ridículo. E exemplo disso é o *Dom Quixote*, que é o monumento máximo ao ridículo humano. Por formação pessoal, nunca perdi de vista o fato de que a minha condição humana acarreta-me prejuízos, impõe-me grande dose de ridículo, independente mesmo da minha vontade. Por isso mesmo tenho propensão ao riso. Quanto à ópera, quero ressaltar que ela faz parte de um gênero que se

devota aos excessos. Nela tudo é possível. Não carece de verossimilhança para comover e despertar credibilidade. O que se faz na ópera é incontinentemente consagrado pela sensibilidade do público. Os sentimentos são todos exacerbados. Às vezes dizem-se frases de amor numa moldura grosseira, quando a soprano é imensa de gorda, e o tenor possuidor de uma barriga também descomunal. Portanto, desde cedo, eu me habituei aos absurdos, aos paradoxos, e isto porque, além da própria vida, tinha a ópera como referência. Foi então que pensei, de repente: “Vou tomar a ópera como exemplo, para demonstrar o quanto o cotidiano é banal”. Afinal, cabe a nós, artistas, resgatar a banalidade e transferir a vida para um registro mais elevado. Gostaria ainda de lhes dizer que sou uma mulher absolutamente inconformada com o retrato 3x4 que a sociedade nos impõe. Sempre que nos perguntam como é sua vida, você diz seu nome, quantos anos tem, que nasceu em Curitiba, fez a faculdade tal, é ou não casada, quantos filhos tem e muito pouco mais. Como se a história humana se esgotasse neste pobre relato. Por isso sempre neguei resumir a realidade, reduzi-la a um rápido trajeto entre o nascimento, o berço e o cortejo fúnebre. Quando a vida do homem, por mais modesta que seja, é riquíssima, merece ser narrada e vivida. Merece, sobretudo, que o indivíduo empenhe-se na conquista de uma realidade onde possa ele viver o seu imaginário sem censura e sem repreensão social. O que se passa na sociedade é a tentativa evidente de empobrecer o cotidiano para desta forma ter o rebanho humano sob estrita vigilância. Por isso, talvez, a ópera é, para mim, o exemplo contundente dos absurdos. O barítono se equivoca na hora de matar o duque que quer seduzir sua filha. Quando a filha se mete dentro do saco é assassinada no lugar do amado, que

mal sabe ser tão amado assim. É uma sucessão de fatos sem credibilidade e que aceitamos pela via da emoção que, afinal, carece de lógica. Sempre me senti liberada para descrever tudo que desejasse por crer que é o excesso, e não a economia, que se aproxima da paixão humana. E a ópera, por sua natureza quase adiposa, me ensinava essa oportunidade. Além do mais, introduzo elementos novos em *A força do destino*, ao questionar a vida dos personagens, como, por exemplo, a cronista Nélida. Sou personagem nesse livro. Tento demonstrar aos personagens que para fazerem parte do livro precisam ceder-me suas vidas por inteiro. É a revelação do caráter antropofágico do escritor. Chego mesmo a pedir a D. Álvaro e a Eleonora que me permitam entrar no quarto que abrigará seus futuros amores, uma vez que preciso ser protagonista de tudo. É, pois, através desta paródia da ópera, com matizes de carnavalização, que tento contestar o caráter submisso do real.

145

O que é literatura para criança? Qual é a relação que existe entre o mundo imaginário da criança e o imaginário dos livros?

As gerações se sucedem naturalmente e cada qual cria suas expectativas, a natureza do seu desejo, a sua capacidade lírica. Uma criança de hoje não pode ser comparada a uma criança do meu tempo. A partir, porém, de minha experiência pessoal, sou muito grata a meus pais. Eles não somente me ofereceram todos os livros, como não me deram a menor orientação a respeito da leitura. Fui uma desorientada, porque tive acesso a tudo. Aos 12 anos, por exemplo, estava lendo Balzac. Ao mesmo tempo tinha paixão por Monteiro Lobato, pelas histórias dos mercadores de Veneza, por Alexandre Dumas. Ainda hoje, quando vou à Place des Vosges, em Paris, não me lembro de Victor Hugo, que viveu

ali, mas das intrigas terríveis, diabólicas do Cardeal Richelieu. Daí minha fascinação até hoje pela intriga humana. O que posso exaltar, como marca de minha experiência pessoal, é que amava uma literatura que introduzisse um elemento inusitado à minha consciência, à minha sensibilidade. Mas também amava uma literatura que me obrigava a sair de mim mesma, que me lançava a terras estrangeiras. E gostava muito de visitar textos que não fossem contemporâneos. Eu não achava que o contemporâneo fosse necessariamente moderno. Desconfiava da contemporaneidade das ocorrências modernas. Sempre tive certeza de que o que ocorre hoje não é sempre o mais interessante. Isto é, você deve participar e ser protagonista das ocorrências do seu tempo, mas, para melhor compreender a sua época, precisa visitar o passado. De modo que adorava os textos dos séculos XVI, XVII, e mesmo anteriores. Como as histórias do Santo Graal, dos cavaleiros medievais, de Carlos Magno. Lia tudo, e isso me deu uma cultura muito eclética. Eu me sentia dona de um passaporte que abolia fronteiras. Penso que uma criança deveria ser nutrida com aqueles ingredientes que a tirassem da sua vida doméstica, cotidiana. E isto porque a casa, a escola, são rigorosamente insuficientes. A criança precisa ser arrancada da prisão em que se encontra encerrada. É por isso que a função política do imaginário é sempre combatida pelos regimes. A tendência da escola é empobrecer o imaginário, com o intuito de formar um cidadão bem comportado. É preciso ressaltar que o imaginário está a serviço da invenção, e quem inventa fatalmente propõe algo que transgride a ordem vigente. Se eu fosse escrever uma história infantil, iria rasgar todas as convenções, anular certos entraves. Há uma coleção infantil que aborda o divórcio, o casamento, etc. Ora, a criança vai viver

de algum modo esse embargo emocional, social, sem precisar do texto para avivá-la desses problemas. O texto não tem a capacidade de salvá-la dessa experiência intransferível. Agora, se tem ela a capacidade de trafegar por mundos absolutamente inovadores, há de ser uma criança mais generosa, menos aflita. E dotada de recursos para enfrentar um divórcio e o banal do cotidiano. Para mim, essa liberdade que tive de escolher os livros sem qualquer censura foi realmente uma impulsão maravilhosa para a minha relação com a vida e com os livros. E por isso eu os amei tanto, porque eles não constituíram um peso, uma afronta à minha vida. Eles jamais me repreenderam, foram moralistas. Com exceção do catecismo e de certos livros da coleção “Menina Moça”, que domavam a rebeldia feminina. Em compensação, eu achava a Bíblia libertadora, espessamente rica. De certo modo posso dizer que a literatura sempre me carbonizou. Não sei se a minha resposta satisfaz você.

147

Demais. Num momento em que parece importante, principalmente, pegar esse lado prazeroso da leitura, que as crianças, por uma série de motivos, e principalmente por causa da escola, não têm mais.

É verdade. Sabe o que o livro deveria ser? Um quintal florido. Mas um quintal sem limites. Onde você é uma vassoura, um cavalo, onde o zumbido de uma abelha pode se transformar num animal pré-histórico. Um quintal onde você tivesse capacidade de converter a realidade não numa fantasia, desagregadora, mas numa capaz de lhe permitir viajar pelo mundo e, conseqüentemente, conhecer melhor a sociedade humana. Quando alguém se desloca de si mesmo, afina-se melhor com as agonias de seu tempo.

Gostaria de saber de você o nome de pelo menos quatro pessoas que não foram recompensadas em termos de crítica e de público. Por exemplo, em poesia, a Marly de Oliveira, poeta extraordinária, que mereceria ser contemplada com um maior êxito editorial. Na prosa, há muitos valores que já despontam e chamam a atenção da crítica e dos meios universitários. De todos os modos quero lhes dizer que raramente se faz justiça aos grandes criadores, enquanto vivos.

148

Em uma entrevista, Adélia Prado diz que, para ela, o momento da criação representa a terceira margem do rio. Uma margem é ela, a outra é a realidade, o mundo cotidiano e a terceira margem seria o livro. O que representa o momento da criação literária para você?

De minha parte posso dizer que minhas margens são muitas, se confundem entre si. E isso porque me sinto escritora as 24 horas do dia. Até mesmo nos instantes mais íntimos de minha vida, não creio haver abdicado dessa condição. Não consigo separar o meu olho agudo, o meu coração, a minha paixão pela vida e pelas pessoas. Vem tudo junto, sem distinção. É como um aluvião, quando você não consegue isolar o graveto, a pedra, os elementos da natureza em fúria. O aluvião traz tudo junto. Assim sou eu. Na minha alma, há sulcos muito profundos e de natureza não identificada. Mas através de uma alquimia mágica do meu corpo global e anímico, desaguio tudo na literatura. É assim que sinto.

NÉLIDA PIÑON nasceu em 1937 no Rio de Janeiro (RJ). Formada em jornalismo, colaborou com diversos jornais brasileiros e estrangeiros. Em 1961 publicou seu primeiro romance, *Guia-Mapa de Gabriel Arcanjo*. Entre seus títulos, destacam-se a coletânea de contos *O calor das coisas* e o romance *A república dos sonhos*. Em 1990 entrou para a Academia Brasileira de Letras e em 1996 se tornou a primeira mulher a presidir a instituição. Em 2005, recebeu o Prêmio Jabuti nas categorias romance e melhor livro de ficção pela obra *Vozes do deserto*.

FERNANDO MORAIS

“Fico envaidecido quando ouço, ou leio, que o meu livro tem traços literários. Porque a única coisa que não consigo fazer numa máquina de escrever é inventar.”

Lançado em 1985, *Olga*, de FERNANDO MORAIS, rapidamente se tornou um *best-seller*. Já no ano de seu lançamento, o livro suscitou debates acalorados a respeito da trajetória cheia de percalços e contradições de Olga Benário, a mulher de Luís Carlos Prestes, que foi enviada, grávida, para um campo de concentração nazista durante a Segunda Guerra Mundial. Como não poderia deixar de ser, o livro foi o tema principal da conversa com o autor durante uma das edições do projeto “Um Escritor na Biblioteca”, em dezembro de 1985. *Olga* e o livro-reportagem *A ilha*, sobre a vida comunista em Cuba, ambos lançados nos anos 1980, foram os trabalhos que, de certa forma, indicaram o caminho que Morais percorreria como biógrafo, sempre escolhendo temas e personagens controversos de nossa história. Depois de *Olga*, Morais investigaria as trajetórias de Paulo Coelho e Assis Chateaubriand, personagens igualmente contraditórios. Declarando-se incapaz de escrever ficção, o escritor falou sobre seu fascínio por histórias reais que, muitas vezes, estão à margem do campo de visão da sociedade. “Se você encomendasse ao Gabriel García Márquez um romance que tivesse nazismo, paixão entre dois revolucionários, revolução comunista no terceiro mundo, espionagem internacional, agentes comunistas atravessando o mundo inteiro para fazer revolução num determinado país, que tivesse agentes capitalistas correndo atrás deles, que tivesse tortura, câmara de gás, judaísmo, comunismo, morte, paixão, estou convencido que ele não conseguiria fazer algo tão rico quanto foi a vida dessa mulher”, disse Morais, referindo-se à trajetória de Olga Benário. O escritor também falou de personagens secundários do livro, como Dona Leocádia, mãe de Luís Carlos Prestes, que empreendeu uma cruzada para salvar a neta Anita das mãos dos nazistas.

Como você justifica o fato de Olga Benário ser representante de uma sociedade que, naquele momento, era responsável pela manutenção de milhares de pessoas?

154

Eu posso dizer que é uma das contradições, e não a única, com a qual me deparei ao mergulhar nesse trabalho. Existe outra contradição que é mais conhecida das pessoas aqui no Brasil, a sua é mais sutil, mais sofisticada. Essa outra contradição não envolve diretamente a Olga, mas o Prestes. Eu termino a história em 1945, com o Prestes já anistiado e sem saber o destino de sua mulher — porque as cartas que ela mandava para ele dos campos de concentração se interrompem quando a guerra se agrava mais e ele fica sem saber o que aconteceu com ela. Ele pede, inclusive, a antigos camaradas seus, da Coluna, militares reincorporados à FEB e que estavam na Europa, para tentarem localizar nos campos de concentração tomados pelos Aliados, a mulher dele. Pede também a jornalistas, a agências internacionais que tentem localizar Olga Benário nos campos de concentração. No dia 17 de julho de 1945, ele faz um grande comício para 100 mil pessoas no Pacaembu, em São Paulo, e faz um discurso em que não só elogia Getúlio Vargas, o homem que havia deportado sua mulher para a Gestapo, como anuncia publicamente que os comunistas estão apoiando o processo de democratização proposto por Getúlio Vargas. E diz claramente que qualquer tentativa de oposição a Getúlio naquele momento só vai servir aos fascistas. Quando sai do comício, ele recebe de um repórter um telegrama informando que sua mulher tinha sido morta três anos antes, numa câmara de gás, pelos nazistas. Ele fica sabendo disso, formalmente, depois do comício. E quando eu perguntei se ele tivesse recebido o telegrama antes de ir ao palanque o que ele faria, ele me respondeu que faria o

mesmo discurso. Isso tem uma explicação quando ele afirma que as questões nacionais e sociais estão acima das tragédias pessoais. Agora, a contradição reside no fato de que se o socialismo e o comunismo são, sobretudo, o humanismo, como é que se espera que você possa superar o grau da sua tragédia? E esta não é uma tragédia qualquer, não é? Não foi um beliscão, ou choque no DOI-CODI. Foi pegar uma mulher grávida, judia e entregar à Gestapo. Uma mulher contra a qual não havia nenhuma acusação no Brasil. Eu busquei nos 70 volumes dos autos do Tribunal de Segurança Nacional e não há acusações contra ela. A Alemanha nazista não tinha pedido extradição. Não se podia nem atribuir essa deportação a uma exigência legal, diplomática, pois a deportação dela não fora pedida. Foi uma monstruosidade gratuita. Você levantou a questão de como é que Olga lutava por uma sociedade que estava fuzilando comunistas como ela. Eu não tenho como responder isso, porque me vi diante dessa contradição com a mesma perplexidade que você. Eu levanto outra contradição: como é que um comunista, um humanista, apoia o carrasco de sua mulher? São questões que ficam entaladas, confesso isso a você.

155

Fica muito claro, na sua perspectiva, que o destino de Olga foi realmente uma vingança de Filinto Müller?

Há uma série de ingredientes que levaram o governo a deportá-la. Alguns muito claros, muito objetivos e alguns que inclusive não cito no livro, que são subjetivos. Acho que o fato de ela ser mulher, por exemplo, contribuiu. Hoje a gente ainda vê esse tipo de preconceito. Você pode notar que os partidos políticos no Brasil, quase todos, têm o tal “departamento feminino”. Ou seja, a grande política fazemos nós, barbados. Quanto às mu-

lheres, vão para o “departamento feminino”, como se isso fosse uma espécie de quarto de empregada do partido político. Imagine esse tipo de preconceito meio século atrás. E, concretamente, há ingredientes que são indiscutíveis. Em primeiro lugar, ela era mulher de Luís Carlos Prestes, e o governo de Getúlio tinha por ele, além do ódio, um temor reverencial muito grande. Não só por ele, mas pela autoridade dele. Quem conhece Prestes sabe que ele é um sujeito que inspira uma autoridade muito grande. Além disso, um temor pela popularidade que tinha na época, e também pelo fato de ser militar. Como é que Filinto Müller, capitão, ia torturar um outro capitão? Conta também o fato de, naquela época, o governo Vargas ter iniciado um namoro com o nazi-fascismo que emergia na Europa. Há um famoso discurso de Getúlio Vargas em que ele diz claramente que na Europa estava surgindo um regime que deveria durar mil anos. E o envolvimento do Filinto, para mim, é muito claro. Além de ser chefe de polícia do Distrito Federal — com superpoderes, ele era uma espécie de vice-rei — com o dever de caçar os comunistas, havia um outro lado que a História escondeu esse tempo todo, e que tive a oportunidade de revelar: nove anos antes, Filinto Müller havia sido expulso da Coluna Prestes, aqui no interior do Paraná, por ordem do Prestes, por deserção, covardia e corrupção. Ele perdeu a patente de major porque havia fugido para o Paraguai levando cem mil réis da Coluna, e o Prestes determina que o general Miguel Costa redija o boletim de guerra que eu reproduzo no meu livro rebaixando Filinto da patente de major e expulsando-o da Coluna por ter desertado e proposto a deserção coletiva dos seus comandados e ter levado o dinheiro da Coluna. O ódio por esse boletim de guerra foi cozido pelo Filinto em azeite durante nove anos. Mas em 1935

a situação se inverte: é Filinto quem está no poder, com armas e tropas. Mas ele não tem coragem de pegar o Prestes. Tanto é verdade, que o Prestes passa por uma época em que a brutalidade e a tortura terão sido talvez até superiores às que nós conhecemos com a ditadura de 1964.

Você sempre teve nas mãos oportunidades históricas muito importantes. Com A ilha, você prenunciou a abertura política, e agora, com Olga, vem a coincidência da legalidade do Partido Comunista. Você planeja isso, ou não?

157

Não, não programo não. Dos outros livros que fiz, além de *A ilha* e *Olga*, um não é exatamente um livro. O *Não às usinas nucleares* é um processo que eu movi contra o General Figueiredo quando ele era Presidente da República para tentar impedir a construção de duas usinas nucleares em São Paulo. Portanto, não é bem um livro. É um trabalho parlamentar técnico, eu diria. O outro livro, *Socos na porta*, é uma seleta de pronunciamentos meus em atividades estritamente parlamentares. E há um livro que fiz para ganhar dinheiro para fazer campanha, em 1982. É uma coletânea das entrevistas mais importantes que fiz como jornalista: com o Alfredo Stroessner, com o Fidel Castro, com o Yasser Arafat, com o Anastásio Somoza, enfim, com várias autoridades. Eram coisas já publicadas que juntei e editei. Agora, o que você está considerando como um senso de oportunidade, é mera coincidência. Sorte mesmo. *A ilha*, por exemplo, só saiu em livro, porque o meu patrão na época era uma pessoa muito reacionária, o Henry Maksoud, dono da revista *Visão*. A matéria era para ter saído na revista. Eu estava pedindo visto para entrar em Cuba havia mais de dois anos e não me davam o visto. Acabou saindo quando eu estava na Vi-

são. Quando voltei e escrevi a matéria, o patrão leu, disse que estava muito bem escrita, mas que a revista dele não publicava aquilo: “Minha revista não vai publicar isso”. Com esse nome mesmo: “isso”. Então, para não ficar inédito um trabalho que eu considerava importante do ponto de vista profissional, editei em livro. Quanto ao *Olga*, estou de olho nessa história desde garoto. Desde que ouvi falar pela primeira vez em Olga Benário que eu tenho vontade de descobrir quem foi ela. No tempo da ditadura militar, seria ingenuidade supor que eu pudesse investigar e muito menos publicar a pesquisa. Mesmo porque até a metade do período militar, Filinto Müller estava vivo e no poder. Ele foi presidente do Congresso, presidente da Arena, líder do Médici no Congresso. Então, era bobagem pensar nisso. Logo que começou a abertura política, eu comecei a pesquisar a história. É coincidência, não um negócio planejado.

O senhor poderia falar sobre Transamazônica, que ganhou o Prêmio Esso?

Sim, é também um trabalho jornalístico. Não é só meu. Foi feito por mim e por um companheiro de trabalho, Ricardo Gontijo. Quando o General Médici determinou que a Transamazônica fosse construída, o *Jornal da Tarde* nos destacou, a mim e a ele, para percorrermos o trajeto por onde a estrada passaria. Para revelarmos ao Sul o que era a Amazônia e o que seria a Transamazônica. Nós ficamos três meses no mato, viajando de barco, de burro, de jipe, do que desse. Voltamos e publicamos a série no *Jornal da Tarde*, que nos deu o Prêmio Esso daquele ano. Depois o Caio Graco, da Brasiliense — que é meu duplo padroeiro, pois ele é padrinho do meu casamento e eu padrinho do filhinho mais velho dele —, resolveu editar em livro e

sugeriu que fosse anexada a ele uma série de artigos do Roberto Campos contra a estrada. Aí você tem uma coisa curiosa: eu e Ricardo defendíamos a construção da estrada como uma fonte de ocupação da Amazônia contra o capital estrangeiro, contra a permanência dos interesses estrangeiros, sobretudo das grandes mineradoras. E o Roberto Campos era contra a construção da estrada. O livro acabou saindo e vendeu uma ou duas edições, e o Caio não reeditou mais. Mas, é também uma série de reportagens no caso não inéditas porque o jornal já

159

Outro aspecto que me chamou a atenção no Olga é exatamente o de que, embora se conheça o desfecho, torcemos para que Olga não seja executada. E outra coisa que também mexe com a atenção, é a criança que hoje está trabalhando no Brasil, depois de ter vivido muito tempo na Rússia. Você poderia contar alguma coisa sobre ela? Sobre suas impressões quando conversou com ela?

A Anita teve uma vida terrível. Nasce numa prisão, é separada da mãe poucos meses depois de nascer — e há uma particularidade que acabou me escapando no livro: quando a avó vai buscá-la no campo de concentração, para levá-la para a França, nota que a menina tem as mãozinhas, os pés e os joelhos ásperos, calejados como as mãos de um trabalhador. Isso se deveu ao fato de ela ter aprendido a engatinhar e a andar no cimento áspero da cela da prisão. Ela só veio a conhecer o pai em 1946, quando o Partido é legalizado e o Prestes anistiado. Durante todo esse tempo, até os 10 anos, ela viveu parte da vida no México, onde o general Lázaro Cárdenas recebe a família. Quando a avó morre, ela se muda para a União Soviética, e vem ao Brasil pela primeira vez para conhecer o pai, aos 10 anos. Dois

anos depois, o Partido entra novamente na clandestinidade e ela foge de novo. Passa a vida vindo ao Brasil e escapulindo para Moscou. Foge daqui pela última vez em 1964, já adulta, e só retorna ao Brasil em 1979, anistiada. Tive uma certa dificuldade no começo para conseguir que ela me ajudasse nesse projeto. Ela é uma pessoa muito difícil, justamente por tudo isso. A personalidade dela deve ser muito marcada, muito ressentida. Durante um ano e meio ela relutou em me receber, embora o pai já estivesse colaborando comigo há algum tempo com depoimentos. Um belo dia, ela e a tia, dona Lígia, irmã de Prestes que acompanhou de perto toda a denúncia na Europa, resolveram falar comigo e me deram horas de depoimentos riquíssimos. Boa parte do trecho do livro, que fala da campanha de resgate da menina, provém de depoimentos de dona Lígia. Eu temi muito que a Anita pudesse não gostar do livro — afinal, ele não foi feito para agradar ninguém. Não foi feito para agredir ninguém, mas também não foi feito para agradar ninguém, e trata das coisas como elas aconteceram. Mas depois que o livro foi lançado, ela me mandou uma carta muito carinhosa agradecendo pelo que eu havia feito pela memória da mãe dela. Depois, quando fui fazer o lançamento no Rio, ela foi, sentou ao meu lado, e as pessoas pediram a ela para que autografasse os livros comigo. Ela tem hoje 49 anos, é professora da Universidade Federal do Rio de Janeiro e está fazendo doutoramento na Universidade de São Paulo. Deixou o Partido junto com o pai, em 1980. É solteira e vive no Rio de Janeiro.

O senhor é um grande jornalista, mas seus livros são mais literários do que jornalísticos, apesar do rigor na apuração dos fatos. A literatura é o seu objetivo?

Confesso a você que fico envaidecido quando ouço, ou leio, que o meu livro tem traços literários. Fico muito envaidecido, porque a única coisa que não consigo fazer numa máquina de escrever é inventar, criar. Eu morro de inveja do Leminski, do García Márquez, e de todo mundo que faz literatura, porque não consigo fazer literatura. Já tentei e não consigo. O que acho que remete as pessoas a essa conclusão é o fato de que essa é uma história inacreditavelmente rica em si. Eu costumo dizer o seguinte: faça a abstração dessa história. Se você encomendasse ao García Márquez um romance que tivesse nazismo, paixão entre dois revolucionários, revolução comunista no terceiro mundo, espionagem internacional, agentes comunistas atravessando o mundo inteiro para fazer revolução num determinado país, que tivesse agentes capitalistas correndo atrás deles, que tivesse tortura, câmara de gás, judaísmo, comunismo, morte, paixão, estou convencido que ele não conseguiria fazer algo tão rico quanto foi a vida dessa mulher. O Neil Ferreira, publicitário de São Paulo, fez um anúncio na época do lançamento do livro com um título que é muito fiel a realidade: “A vida real, mais emocionante que a novela das oito”. É isso. Cheira a literatura, a romance policial, a roteiro de filme, mas é a vida real. Quando o Silvio Tendler decidiu que ia filmar essa história, ele deu o livro para o Eduardo Coutinho, do *Cabra marcado para morrer*, para fazer o roteiro. Ele brincava dizendo que não precisava fazer o roteiro, porque ele está pronto. A única coisa a fazer era transpor tudo para a linguagem cinematográfica. É claro que tem coisas que eu montei. O fato de começar a história dela, parar o capítulo, e começar a história do Prestes, por exemplo. Eu queria definir onde é que o Prestes estava quando ela, uma menina, invade uma prisão em Berlim, com um

trabuco na mão, para libertar o namorado. Nesse momento, o Prestes está em San Matias, na fronteira da Bolívia, depondo as armas. E tudo isso para quê? Para que o leitor de 14 anos, que sabe apenas que o Prestes é um líder comunista, não tivesse uma surpresa muito grande quando os dois se encontrassem em Moscou para voltar ao Brasil. Através dessa armação, o leitor pode saber quem era aquela mulher e quem era o capitão por quem ela se apaixona no meio do caminho. Isso dá um certo caráter romanesco à história, mas é pura técnica de redação. É a mesma coisa quando um editor, na hora de fechar uma matéria no jornal, resolve cortar a matéria e dar destaque num *box*. É uma técnica do jornalismo para chamar a atenção para o trecho. E foi o que fiz. Agora, fiz respeitando de uma maneira calvinista os fatos, tais como eles aconteceram.

O senhor poderia falar um pouco sobre a influência que dona Leocádia teve sobre Prestes e a luta que ela empreendeu na Europa para libertar Anita?

Dona Leocádia foi um azougue. Era uma mulher menor que o Prestes, que é um homem miúdo, mas era um verdadeiro demônio. Quando ela soube da prisão do filho no Brasil, deixou Moscou, onde estava morando, e saiu pelo mundo mobilizando todos os intelectuais da época. Para vocês terem uma ideia, ela levava para os comícios, em carrocerias de caminhões, Máximo Górkki, André Malraux, Lillian Hellmann, Aaron Copland, Waldo Frank. Ou seja, o glacê da intelectualidade europeia e norte-americana dos anos 1930. Quando Anita é libertada, vai para o México, porque a guerra começa a tomar conta da Europa e ela havia se tornado conhecida por toda a polícia dos países capitalistas por causa da campanha. Ela consegue afrontar a Gestapo

com a campanha, a ponto de os nazistas devolverem a neta para ela, no único caso de libertação de crianças prisioneiras. Em geral, as presas judias ou comunistas que chegavam com crianças nos campos de concentração, ou tinham filhos dentro dos campos, tinham as crianças encaminhadas às creches nazistas. Dona Leocádia consegue arrancar a menina das mãos da Gestapo e segue para o México sob a proteção do General Cárdenas. Em 1943, quando ela morre, o General, que já não é mais presidente do México, mas Ministro da Guerra, sabendo da paixão de Prestes pela mãe, procura oficialmente Getúlio Vargas e se oferece para vir ao Brasil e ficar preso no lugar de Prestes, como refém para que ele possa assistir ao funeral da mãe. Getúlio simplesmente não dá resposta. Foi uma mulher realmente fascinante. Depois que a gente começa a conhecer um pouco da história de dona Leocádia, a paixão que Prestes tinha pela mãe.

163

Qual foi a receptividade do seu trabalho na Europa?

Posso dizer que foi muito grande a receptividade que tive nas duas Alemanhas. Na Alemanha Ocidental, Olga não chega a ser uma heroína nacional, mas é um nome preservado. Tive a oportunidade de cruzar várias vezes o muro de Berlim para poder recuperar os passos dela no lado Ocidental. Com todas as dificuldades que isso envolve, porque Berlim foi uma cidade destruída pela guerra. Eu queria ir a cada lugar — e isso talvez marque a diferença entre o trabalho de um jornalista e o de um historiador. Por exemplo, fui a Nova York para uma coisa só: ver o hotel onde eles haviam passado a lua de mel. É o mesmo hotel de 50 anos atrás. Mudou o nome, hoje é da cadeia Hilton, mas por dentro não mudou nada. O mesmo aconteceu em Ber-

lim. Eu queria visitar os lugares que foram importantes para ela no tempo da Juventude Comunista, e tive que me valer de um mapa da Berlim Revolucionária dos anos 1920, arrumado por um velho dirigente comunista alemão. Esse mapa marcava os lugares onde Rosa de Luxemburgo fez comício, onde Olga participou não sei de quê. Com esse mapa nas mãos, comecei a remontar o quebra-cabeça. Através desse mapa, um dia eu consegui autorização para visitar a prisão de Moabit, em Berlim Ocidental, que é a prisão onde ela entra para tirar o namorado — e que continua a ser prisão de segurança até hoje. Estão presos lá os dirigentes do grupo guerrilheiro Baader-Meinhof. Mas além dessas dificuldades, eu não tive nenhuma outra, a não ser o fato de não falar uma sílaba de alemão. Eu parava em frente aos prédios em Berlim e ficava sem saber se era prisão ou padaria. Tive que trabalhar com intérpretes, um amigo brasileiro que vive lá me ajudou muito. O governo colocou uma moça para ser minha intérprete, mas era uma moça que havia aprendido português em Angola, então ela falava um português pré-cabralino, e eu quase tive que pedir outro intérprete para me traduzir o que ela estava me dizendo em português. Aqui no Brasil, tive dificuldades, sim. O Itamaraty levou um ano e meio impedindo que eu consultasse os arquivos, e depois descobri o porquê. Eles não queriam que eu revelasse a relação promíscua, subalterna, subserviente que a diplomacia brasileira teve, não com o governo alemão, mas com a polícia secreta, a Gestapo. E eu recorri ao então chanceler Saraiva Guerreiro, que foi muito gentil, muito educado, muito cavalheiro me pedindo desculpas, colocando a culpa na burocracia, e autorizando a liberar tudo que tivesse sobre Olga Benário nos arquivos. Mas o material veio censurado e eu percebi porque justamente o que eu que-

ria, que era o filé-mignon, a troca de informações sobre presos políticos de lá para cá, já havia obtido por meios que não posso revelar. Mas não tive maiores dificuldades. O Departamento de Estado Americano me liberou tudo de que precisei, mediante o pagamento de 30 centavos de dólar por cópia tirada, e 15 dólares para me associar ao Arquivo. Eu trouxe duas malas cheias de xerox de lá. Com relação ao custo, não recorri a nenhuma instituição. Eu poderia ter pedido bolsas tanto do lado socialista, como do capitalista, mas decidi não pedir auxílio para nenhum dos dois lados, porque temia que a partir do momento que eu pedisse 10, 15 mil dólares para uma fundação Ford ou Rockefeller, ou para o Instituto de Marxismo-Leninismo de Berlim, isso pudesse compreender alguma direção ao meu trabalho. E como eu estava percebendo que ia lidar com questões delicadas dos dois lados, resolvi eu mesmo custear tudo. Não sou rico, vivo do meu salário de deputado, e comprava as passagens à prestação. Quando coincidia de eu ia a algum lugar em que tinha amigos, ficava na casa deles, e quando podia fazer coincidir com convites oficiais de países para que eu, deputado, visitasse, desdobrava a passagem e ia para os lugares que eram necessários. Por exemplo: passei uma semana pesquisando em Milão, na Fundação Feltrinelli, para onde foram levados caixotes de documentos sobre a história do Partido Comunista. O arquivo do Astrojildo Pereira, por exemplo, fundador do PC, está lá. O arquivo do Roberto Morena, falecido dirigente do PC, também está lá. Depois de 1964, eles tiraram tudo isso daqui com medo de que a polícia destruísse e levaram para lá para preservar. É uma parte da História do Brasil que está ali. E eu tinha que ir a Milão, e não sabia como. Até que recebi um convite da Governadora de Milão, que tinha estado em visita oficial ao Brasil

numa época em que eu estava como Presidente da Assembleia de São Paulo, e fui obrigado, pelo protocolo, a recebê-la. Era o Governador, o Presidente do Tribunal de Justiça e o Presidente da Assembleia. Ela ficou encantada em ver como é que alguém razoavelmente jovem (eu não sou tão criança assim), já era chefe de poder. E me disse que, quando fosse à Europa, deveria ir a Milão como hóspede oficial. Eu não tive dúvidas, fui para lá e passei uma semana a convite do simpático povo milanês pesquisando na Fundação. O livro ficou caro, mas não tinha outro jeito de fazer. A editora uma vez me ajudou quando precisei ir a Buenos Aires entrevistar o Ghioldi. A editora me deu uma passagem até Porto Alegre, e de Porto Alegre a Buenos Aires eu paguei do meu bolso. Sobre o filme, ele deve começar agora em fevereiro. Vendi os direitos para o Silvio Tendler para cinema e uma minissérie de televisão. Vai ser a estreia do Silvio (*Jango, JK*) em cinema não documentário. Ele está na França neste momento fechando o orçamento, que, para meus padrões, é muito caro. Vai ficar em um milhão e meio de dólares, 20 bilhões de cruzeiros mais ou menos. O Governo da Alemanha Ocidental entra com uma parte, uma estação de televisão do Brasil entra com outra parte, o Governo da França com outra, a Embrafilme com outra e parece que a Denise, filha do presidente João Goulart, vai entrar com uma parte também.

O livro acabou me dando isso também: um grande amigo, que é o Silvio Tendler [Olga foi filmado apenas em 2004, com direção de Jayme Monjardim].

E como a filha do Prestes encara a aliança dele com o Getúlio Vargas?
Não fiz essa pergunta à Anita e vou lhe dizer por quê. Pelo que eu conheço dela, ela e o pai têm uma concepção muito próxima

da política e do mundo. Mas acredito que teria tomado a mesma atitude porque ela e o pai são pessoas muito parecidas. Eu gostaria de dizer, ainda, que o Prestes, com todos os defeitos e contradições que nós já salientamos aqui, merece o nosso respeito pelo fato de que, fazendo política desde 1915, mais ou menos, a vida dele é uma linha reta. Até nos equívocos. É uma vida de uma coerência muito grande. Tenho por ele um respeito muito grande. Num país tão pobre em pessoas decentes, dignas e honradas, é bom ter uma figura como Luís Carlos Prestes, que está aí com 88 anos, subindo em carroceria de caminhão para fazer campanha política com uma vitalidade fora do comum. E com muita decência e muita honestidade. Você pode achar que ele tem cabeça de “milico”, como disse o Leminski. Mas tem a honradez que merece o respeito de todos nós. Quero agradecer e dizer a vocês que em geral esse tipo de encontro é muito burocrático, impessoal e muito formal. Cheguei a ficar com medo na hora em que entrei e vi esse veludo na mesa e essas cadeiras enormes. Mas não foi nada disso. Foi tudo muito caloroso e eu me senti aí no meio, sentado junto a vocês. Muito obrigado.

167

FERNANDO MORAIS nasceu em Mariana (MG) no ano de 1946. Jornalista, trabalhou nas redações do *Jornal da Tarde*, da *Folha de S.Paulo* e da revista *Veja*. Recebeu os prêmios Esso e Abril de Jornalismo. Foi deputado e secretário da Cultura e da Educação em São Paulo. Entre suas principais obras, destacam-se *Olga* e *Corações sujos*, ambos adaptados para o cinema, além de *O Mago*, biografia do escritor Paulo Coelho.

DOMINGOS PELLEGRINI

“Aprendi tanto lendo livros como conversando com pessoas.
As duas fontes de conhecimento foram perfeitamente vivas o
tempo todo, e não privilegiei nem uma nem outra.”

Em 1986 DOMINGOS PELLEGRINI vivia e trabalhava em São Paulo, estava longe da Londrina que ajudou a eternizar em romances e contos. À época, Pellegrini já havia escrito *O homem vermelho*, coletânea de histórias curtas que lhe deu o Prêmio Jabuti, além da novela infantojuvenil *A árvore que dava dinheiro*, que o escritor dizia ser o único de seus livros que lhe rendia dinheiro “de forma regular e razoável para as minhas expectativas”. Tempos depois, o livro se confirmaria um *best-seller*, sendo reeditado constantemente ainda hoje, mais de 30 anos depois de seu lançamento. Com uma obra até então formada por livros de contos, Pellegrini evidenciava certo ceticismo com as histórias curtas, principalmente por conta de sua inviabilidade comercial e certo desgaste do gênero. “Conto virou uma coisa que já não tem muita graça, a não ser que pinte um novo jeito de ver o conto e a coisa fique mais difícil. Ficou fácil, então começou a virar uma fórmula.” Dessa forma, o autor já previa que seu caminho futuro seguiria pela via do romance. O que se confirmou com o lançamento de importantes livros no gênero nas décadas seguintes, como *O caso da chácara chã*, vencedor do Prêmio Jabuti em 2001. Autor de vários livros infantojuvenis, o escritor londrinense também falou sobre a leitura na infância e o papel das bibliotecas na formação de leitores. “A biblioteca tinha que dessacralizar os seus ambientes e se fazer realmente um ponto de encontro, para as pessoas circularem por ela. O problema é que, como as pessoas passam a vida muito ligadas ao trabalho, à empresa, e as cidades cresceram, a biblioteca ficou um ponto entre outros, deixou de ser um centro de convergência.” Hoje escritor em tempo integral, há 30 anos Pellegrini já vislumbrava que viveria apenas de sua atividade

literária. “Acho que para o escritor é importante viver de seus trabalhos, ter a sua assunção profissional, se assumir.”

Você participou de uma antologia de poetas, não foi?

Foi um pecado de juventude. Acho que serviu para dar ritmo à prosa. E principalmente para o conhecimento dos climas e o uso da técnica refinada. Ontem li um poema do Reinoldo Atem que tinha uma técnica muito mais refinada do que a que ele usava no começo. Quer dizer, na poesia, se você não for refinado e se não for lidando com a técnica o tempo todo, sendo uma espécie de Zico da palavra, nunca chega a nada. Tem que se superar o tempo todo, ir refinando, articulando cada vez mais ideias em cima desse refinamento verbal. Isso me cansou um pouco. Meu negócio não é ficar lidando com isso, é contar histórias mesmo. A vontade de contar histórias foi maior do que a vontade de lidar com palavras. E também poesia é lidar com palavras, enquanto que contar histórias é lidar com ações, com fatos.

Quer dizer que a poesia, para você, foi uma espécie de musculação?

É, eu não lido mais com aquilo, não. Por exemplo, eu era comunista, já não sou mais. Então aquelas coisas que escrevi para levar a bandeira comunista aos seus horizontes de glória, já não interessam mais. O que escrevi para estimular a autocrítica também já não interessa mais. Acho que a autocrítica é uma espécie de punição, o importante é você nem precisar se criticar, é você se prever. Tentar, antes de errar, olhar. Mas naquele tempo não, eu cultivava a autocrítica, que hoje vejo que é um flagelo. Assim como os padres chicoteavam as costas, os comunistas fazem autocrítica. Hoje aqueles poemas já não têm sentido para mim. Nem nas ideias, posturas, modo de ver a

vida, nem como brincadeira. Brincar com as palavras, como diz o Drummond, é uma luta vã. Estou muito a fim de fatos, estou muito interessado em jornalismo e em literatura de ação, narração. Vamos lá, façam uma pergunta inteligente, provocadora, realmente inquietante, desconcertante, cheia de fatos e nenhum adjetivo, por exemplo. Quem consegue fazer uma pergunta sem qualquer adjetivo?

Quem influenciou sua literatura?

173

Todo mundo. Quando você cai no terreno das pessoas, aí todo mundo influencia: mãe, pai, irmão. Principalmente amigos. Gosto muito de Hemingway, de Graciliano Ramos, da corrente realista da prosa brasileira. Mário de Andrade e Machado de Assis, de onde quase tudo começa. Sinto que sou um cara ligado na realidade e minha literatura é realista. Houve uma época em que eu ficava preocupado com o fantástico. Será que eu devia ser mais fantástico? Outro dia, um cara me falou: “Você devia ser mais metafísico”. Fiquei pensando, que tal cortar um braço e deixar no próximo balcão, ou tirar essa cabeça e pôr outra no lugar, ou nascer de novo? Não, eu sou realista. Sou ligado nas coisas que parecem já estar feitas ou que vêm fatalmente. No entanto, estou ligado em horóscopo ultimamente. O horóscopo tem batido direitinho, todo dia. Sou de Leão. Estou escrevendo um romance chamado 47. Prometi que não falaria mais sobre as coisas que estou fazendo porque dá azar. Mas hoje li no horóscopo que ia ser um dia de muito trabalho e de grande produção. No entanto pensei: “Só vou à Biblioteca bater um papinho. Estou triste com uma série de coisas e não vou trabalhar em nada hoje. Está errado o horóscopo!” Aí me deu vontade de fazer umas anotações, lá pelas dez horas. Fiz

uma porção de anotações interessantes. Resolvi o eixo narrativo de um livro juvenil que estava rolando fazia tempo e eu não conseguia encontrar o seu eixo de narração. Daí pensei no quatro e no sete. São números que me perseguem. Volta e meia estão do meu lado. Hoje pensei, o que vou fazer? Aí começou a aparecer esse trabalho todo, o quatro e o sete. Eu notei que o quatro significa as quatro estações, os quatro avós, os quatro membros. Temos quatro luas. Fazemos cidades divididas em pedaços de quatro lados, os quarteirões. Está cheio de quatro na nossa vida. E o sete é aquele número bobo, que erra, tanto que a gente fala que o sete é o número da mentira. Os insetos têm seis pernas, nós temos quatro. De sete não pinta nada na natureza. O sete é um número esquisito, mas, no entanto, é o número de dias da semana.

Por que você escreveu As sete pragas?

Porque faz tempo que o sete pintou na minha vida, isso é cabalístico, está inscrito na minha natureza, o sete e o quatro, assim como o zero, que vira oito quando infinito. Acho que são os números que marcam a nossa trajetória. Os números me interessam mais quando são simbólicos, enquanto simbolizam um modo de ser, de qualquer tipo de ser, seja humano ou não. Naquela época, eu fazia uma literatura que era ligada à camada superficial dos fatos, à camada política dos fatos, não à camada existencial. Então nem percebi que havia feito um trabalho que tinha sete em *As sete pragas*. Eu só estava ligado naquele negócio do colonizador, do índio. Agora estou ligado em outra coisa. Apesar dos fatos e junto dos fatos, há modos de ser do ser humano. Há tipos de pessoas, tipos de comportamentos que na esquerda, na direita, diante da morte, diante do

nascimento, nós repetimos. Recuar ou não, decidir ou não. Ser ou não ser. Ou seja, acho que estou chegando àquela idade de começar a pensar nas coisas menos ligadas aos fatos imediatos. E mais, extraindo o suco desses fatos imediatos e tentando chegar ao que se chama viver: que é a condição humana, esse absurdo tão interessante. O obscuro mais interessante de todos é viver, não é?

E como encara o conto, esse gênero tão popular na literatura brasileira? 175

Conto virou uma coisa que já não tem muita graça, a não ser que pinte um novo jeito de ver o conto e a coisa fique mais difícil. Ficou fácil, e então começou a virar uma fórmula. Estou interessado em novela, romance e histórias juvenis. Terminei uma agora, chamada *O castelo da graça*, que se passa na Idade Média e é uma fábula trabalhista, assim como *A árvore que dava dinheiro* é uma fábula econômica, sobre o modo de ser econômico do homem. Essa outra é sobre o modo de ser trabalhador. Como dividir o trabalho, encarar o trabalho, como distribuir a autoridade, as relações dentro do trabalho. Como pessoas poderiam trabalhar com gosto e com vida, e não como um encargo. É o que a maior parte das pessoas sente, a vida inteira, o trabalho como uma carga. A maior parte vive embaixo do horário, dos chefes, da rotina, do desgosto no trabalho, doenças profissionais que vão das varizes até os calos da alma, falta de gosto pela vida porque o trabalho é muito mal vivido, cansaço em casa porque o trabalho é muito pesado, irritação com os filhos porque o trabalho irrita e assim por diante. O trabalho é o aleijume da maior parte da humanidade. O livro é uma fábula sobre isso.

Como vai ser seu novo romance e qual é o tema?

176

A primeira parte é dividida em quatro capítulos e tem quatro personagens secundários. Além do narrador central, que vive a história, narrada na terceira pessoa. A segunda parte é dividida em sete capítulos, que representam os dias da semana. É quando os acontecimentos já se desenvolvem bem mais rapidamente e cada dia vale por uma noveleta. É um plano ambicioso. Na primeira parte, a narração é em forma de contos com uma vinheta, um título, que funcionaria como aqueles filmes de *cowboy* que têm os seus segmentos divididos assim, por exemplo: Daytona, mil oitocentos e tantos. Sacramento, mil oitocentos e tanto. Sempre aparece um título anterior dando a data e o local onde a história é desenvolvida. Então, se veria: Marília, Assis, Londrina. As cidades onde vivi. Desde a cidade onde nasci. Comecei com Londrina, em 1947 (dois anos antes de eu nascer, mas no livro funciona mais 47). E vai indo: São Paulo, Brasília, um monte de cidades do Brasil. E depois vem a segunda parte, que é passada lá no oeste, numa cidadezinha onde já há uma situação de faroeste mesmo, de brigas de algumas pessoas como garimpeiros, políticos, posseiros e gente da Igreja. Enfim, pretende ser um Brasilão em convulsão, esse Brasil que nós estamos vendo, cheio de erupções, com um passado que explode na nossa cara a todo o momento. Esse nosso passado de índio, de negro, de português e de imigrante, que toda hora explode na nossa cara, nos leva a contradições impressionantes. Notaram que o nosso ponta-esquerda se chama Müller e é mulato? Essas coisas todas que o Brasil tem, essa capacidade surpreendente de se revelar, se renovar e ao mesmo tempo manter a gente aceitando isso. Nunca existiu um país que fizesse uma mudança do Leste para o Oeste com tal rapidez

e em tal proporção. Nem a marcha para o Oeste americano foi tão violenta quanto a nossa. E nós temos também a marcha do Norte para o Sul, principalmente dos nordestinos, configurando uma cruz. A mesma cruz do Cruzeiro do Sul, que é o nosso símbolo. É sobre isso o romance. É a história de um homem que tem que decidir entre ser ou não ser, participar ou não participar, assumir ou não a sua condição de liderança. Ele é filho de um peão preto do Norte do Paraná com uma puta francesa. É criado numa república de estudantes, e leva isso pela vida como um mal-estar social. Ele tem que assumir isso, e finalmente, no último capítulo — que funciona como uma história de faroeste, pois cada frase tem que valer por um tiro —, ele sabe que tem de realmente enfrentar as coisas. Finalmente vai tomar uma decisão. Está cercado por duzentos caras armados, sozinho com um amigo, com uma mulher que não confia nele, com outra mulher em quem ele confia, mas que não serve de nada, porque é uma nissei, sua primeira mulher, que não adota nunca atitudes violentas, e ele tem que enfrentar toda uma situação de faroeste mesmo. Eu acho que o Brasil ainda vai viver uma situação assim, de chegar a um tempo em que tenha que decidir uma porção de coisas. Se vai realmente ser um país imperialista ou não, porque o Brasil tem uma tendência imperialista enorme. O que vai fazer de suas diversidades, o que vai fazer de si mesmo na hora em que chegar a ser tão forte que possa abusar dessa força. É um imperialismo dele contra a Argentina, principalmente contra os países próximos. “Nós” vamos brigar primeiro com os próximos, é claro. Hitler fez a mesma coisa, todo grande homem quer primeiro experimentar os cotovelos, e depois as armas de longo alcance.

O que você sugere para estimular nossas crianças a ler?

178

Livro, vídeo, texto, revista, jornal, estímulo, brincadeira, teatrinho. Você tem que ter um pique de criança quando está com a criança. E é preciso colocar equipamento. Hoje eu estava com vontade de fazer ginástica. Se na praça ao lado tivesse equipamento, faria uma ginástica, me sentiria estimulado a fazer. A gente fala muito em educação, mas notem que as nossas escolas, da periferia principalmente, têm uma lousa, uma professora e giz, só. Não têm um motor velho, não têm uma árvore, nada. Não têm coisas pra quebrar — e criança gosta de quebrar coisas —, não têm nada pra montar, inventar. Não têm laboratório, mapas, cor, cinema, teatro, televisão, rádio, som, não têm coisa nenhuma. Então, como é que você quer formar gente culta num ambiente pobre e sem cultura? Nós temos um terrível desafio pela frente, um monte de coisas pra resolver, e a educação é a principal. Mas ela não depende só do Estado, ela depende de nós. Depende basicamente do teor de exigência da sociedade consigo mesma. O quanto essa sociedade exige e o quanto tem a oferecer para os jovens. E para os velhos. Assim como os nossos jovens vivem mal, os nossos velhos também vivem muito mal. Nós ainda não valorizamos nem a criança, nem o velho. Deve ser próprio de uma civilização bruta, jovem, como a nossa.

Você nunca foi convidado para fazer roteiros para cinema?

De vez em quando aparecem umas propostas, mas umas coisas bobas, nunca pinta ninguém com grana na parada a fim de fazer negócio para valer. Filmar é interessante, desde que haja propostas boas e gente honesta e a fim de fazer as coisas. Depende mesmo da proposta. Se chegassem para a mim e falas-

sem: olha, vamos montar um conjunto de rock e queremos que você faça para a gente isso ou aquilo. Aí eu topo. Desde que seja um conjunto bom, que esteja a fim de fazer. Agora, chega um monte de gente coçando a barba e dizendo: pois é, estou a fim, mas não sei, o que você acha? Querendo botar a responsabilidade em cima de você para que resolva o problema dele. Volta e meia pintam uns caras de cinema tipo assim: “O que você acha da gente fazer um roteiro?” Eu pergunto: “Cadê o dinheiro para fazer o roteiro? Não tem. Então quando tiver o dinheiro, escrevo o roteiro.” Cinema brasileiro lembra amadorismo. Tirando um ou outro filme, um ou outro produtor, o resto são amadores que inclusive estragam bons livros, bons roteiros. Não vale a pena. Cinema não é uma arte de país subdesenvolvido. Aqui dá pra fazer um ou outro filme. *O beijo da mulher aranha* é um exemplo. Ou então o cineasta fica conhecido como criador de filmes muito interessantes, mas pelos quais o povo não se interessa. Como o Glauber Rocha, por exemplo. É interessante, mas o povo não vê, porque o povo tem mais razão que os intelectuais. O *best-seller* vende, não só porque talvez o cara planejou que fosse assim, mas porque o povo gosta de coisas gostosas, de passatempo mesmo. Quem quiser assumir isso, assume, quem não quiser, não assume. Mas é isso mesmo. O cinema é uma arte de diversão, entretenimento, essencialmente. É um espetáculo. E o Brasil não tem muitas condições técnicas e financeiras para fazer bons espetáculos em cinema. Isso é lamentável, mas é o país em que a gente vive, o país que a gente tem que assumir. Está ficando mais capitalistazinho agora, tomara que consiga acumular dinheiro e técnica suficiente para fazer um bom cinema. Eu não vou ver filme nacional quase nunca, por bronca disso. Acho a qualidade técnica ruim, o som horrível, as

interpretações sofríveis. Vou ao cinema umas duas ou três vezes por semana, vejo quase tudo o que tem na praça, mas filme brasileiro raramente vou ver, é difícil ver um que entusiasme.

O que você anda lendo atualmente?

180 Quase não leio mais livros, tenho miopia, minha vista é cansada, coisa que peguei na juventude, quando lia demais. Volta e meia leio uns romances, contos, poemas, mas pouco. Tenho lido mais jornais, revistas e textos científicos, sobre cães, animais, etc. Hoje estava vendo aqui na Biblioteca um livro novo sobre cães, muito interessante. Mostra todas as raças de cães do mundo e especula de onde é que veio o cão, as hipóteses de seu surgimento. Não sabem se o cão veio do lobo, se é uma espécie de autóctone, se veio do chacal ou do coiote, de ambos ou do cruzamento de tudo isso, no entanto é um bichinho que está junto da gente há bastante tempo e não sabemos quase nada sobre ele. Surgiu há 12 mil anos só, como espécie diversificada, com mais de trezentas raças catalogadas no mundo. É a raça mais diversificada que existe, no entanto o esqueleto de todas é igual, mesmo o enorme e o pequenininho. É uma coisa absurda, um mistério intrincado, o cão. Gosto de ler essas coisas.

Você pesquisa para escrever? Como é o seu método de trabalho?

Não pesquiso. É o que vivo. Pelo menos no meu modo de ver, pesquisa não funciona. Vai ficar chato, aí não vale a pena fazer. Gosto daquele cara que escreve romances de ação, o Frederick Forsyth, li dois dos seus romances, *O dia do chacal* e *Selvagens cães de guerra*. Ele faz pesquisa, vai aos locais, armazena dados, orienta uma série de informações embicando para o seu trabalho, aí começa a escrever. Deve ser o jeito que ele gosta de fazer.

Eu não gostaria de fazer uma coisa assim. O que não vem, o que Deus não dá, não tomo.

E o que se aprende com a literatura?

Aprendi tanto lendo livros como conversando com pessoas. As duas fontes de conhecimento foram perfeitamente vivas o tempo todo, e não privilegiei nem uma nem outra. Hoje, mais do que nunca, é impossível privilegiar os livros, até porque a certa altura os livros começam a ficar chatos, e a conversa com as pessoas e as provocações ao vivo são mais interessantes. Ao conversar com uma pessoa ao vivo, você tem televisão, cinema, pensamento, o seu modo de falar e narrar, tem cheiro, brilho do olhar e tudo mais. Nós privilegiamos muito a cultura livresca, acadêmica, mas o conhecimento vem de tudo quanto é lugar, principalmente daquilo que você faz todo dia. Se você é barbeiro e todo dia conversa com um monte de gente, é evidente que vai entender de quase tudo que existe no mundo. Se você é repórter, é evidente que você tem que ser “doutor”, metido a entendido de quase todos os assuntos. Se você é relojoeiro, vai entender mais de detalhes, pequenas coisinhas. Um relojoeiro não pode conversar quando trabalha, seu próprio bafo vai atrapalhar. São pequenas pecinhas ligadas com pinças minúsculas, rubis, diamantezinhos, engrenagenzinhas. Todo relojoeiro já é por natureza ensimesmado, porque a profissão o faz assim. A profissão é muito da nossa natureza. Somos a única espécie com profissões — entre as abelhas e formigas há algumas especialidades, as operárias, os soldados, mas só. Meu principal trabalho é conversar, trocar, provocar. É o que mais me traz conhecimento, já não confio tanto em livros.

Em sua opinião, qual o papel das bibliotecas na formação dos jovens?

182 As bibliotecas deveriam ser feitas como a que vi em construção em Buritama, no interior de São Paulo: vai ter vídeo, cinema, teatro, tudo junto. Vai ter um pátio para as pessoas conversarem, pipoqueiro, bar. A biblioteca tinha que dessacralizar os seus ambientes e se fazer realmente um ponto de encontro, para as pessoas circularem por ela. O problema é que, como as pessoas passam a vida muito ligadas ao trabalho, à empresa, e as cidades cresceram, a biblioteca ficou um ponto entre outros, deixou de ser um centro de convergência. Em Roma, as bibliotecas ficavam nas saunas. Você ia tomar uma sauna, depois ia à biblioteca, voltava, saía. As saunas de Caracala tinham bibliotecas, salas de concerto, eram realmente um centro cultural. Não que eu não goste de livros, mas para o meu modo e idade só os livros já não servem tanto, gostaria de conversar mais. Os livros são importantes principalmente para os jovens. A leitura tem que ser muito estimulada. Inclusive o empresário, o livreiro, está começando a perceber o caráter de convívio das bibliotecas. Em São Paulo tem uma livraria perto da minha casa, que tem vídeo, tem umas senhoras que leem tarô e fazem I-Ching, tem os livros e um barzinho. Acho que devia ter também um parquinho para as crianças, para que os pais possam levar seus filhos.

Então as bibliotecas devem se modernizar?

A biblioteca tradicional não tem mais vez. O que uma biblioteca precisa mesmo é de uma multidão de crianças entrando e saindo, de coisas acontecendo. O ambiente do Sesc Pompeia, de São Paulo, que é uma fábrica reformada, é um ótimo exemplo.

Tem módulos aqui e ali com livros, almofadas, onde a molecada fica lendo à vontade. É interessante dessacralizar o livro, senão as pessoas ficam pensando que o livro é aquela coisa que fica sempre enfileirada na estante. Isso já dá uma ideia de chaticice. A revista sempre está girando mais, o livro sempre parado, chato. O livro é um tijolo da civilização, mas um tipo de tijolo que não pode ficar parado.

E como você vê a literatura brasileira hoje?

183

Ela está do jeito que está, não sei mais o que dizer. Ando desinteressado de todo tipo de visão de mundo que implique posicionamento, no melhor, no pior, no avançado, no atrasado, o ruim ou bom. Tudo tem que acontecer, tudo evolui, tudo está aí porque tem de haver. Nada tem mais valor do que qualquer outra coisa. Milionário e Zé Rico, para mim, são tão bons quanto Sá e Guarabira, as duplas são reconhecidas, vendem bem, cada uma para seu público. Não me posiciono mais, porque toda posição é, primeiro, sinal de um pensamento hierarquizado, que procura moldar a realidade conforme critérios organizados. E a realidade não tem critério, a realidade acontece. Não sei o que dizer sobre a literatura brasileira hoje. Leio pouco. Tenho lido poucos brasileiros. Os melhores que tenho lido são estrangeiros. Acho nossa literatura bem subdesenvolvida em comparação às outras, inclusive a que faço, esperando melhorar.

Por que a literatura brasileira é subdesenvolvida?

Boa parte da nossa literatura, parece que por um defeito de compensação por ser um país subdesenvolvido, quer imitar literaturas que se dão ao luxo de voltar-se para si mesmas. Não gosto da literatura que se volta para si mesma. Você nota que

há profissionais da literatura no exterior que são muito mais vivenciados. Veja o James Clavell, que escreveu *Xógum* quando já tinha 50 anos, depois de ser diplomata. O escritor brasileiro que sempre tomo como exemplo é o Guimarães Rosa, que foi diplomata, viajou o mundo inteiro, viveu várias coisas e começou a escrever depois de 50 anos. Conheceu línguas, foi soldado, médico, viajou com os boiadeiros, etc. Graciliano Ramos e Mário de Andrade também são homens vivenciados. O Mário de Andrade foi um homem público, viajou pelo Brasil, fundou a primeira biblioteca pública do Brasil, em São Paulo, o primeiro parque infantil. A média dos autores é que faz o público. As grandes obras ficam como patrimônio da humanidade, mas as pessoas têm a cabeça feita geralmente pela média. Se os contemporâneos de Shakespeare soubessem que ele era tão bom, decerto a gente saberia mais sobre a vida dele, teriam deixado várias biografias dele, não?

E sobre nossa poesia e nosso conto, o que poderia falar?

A poesia sempre vende pouco. Um ou outro cara, como Drummond, vende razoavelmente, ou um gênio como Pessoa. *Agrestes*, do João Cabral de Melo Neto, que é de altíssima qualidade, está ainda na 2ª edição, de 3 mil exemplares cada uma. Este é um grande país, mas com um mercado de livros ridículo. Isso vai mudar, mas provavelmente a gente não vai estar vivo para ver, mas está mudando. E conto é o que menos vende depois da poesia e do teatro. Depois vêm outras coisas: testemunhos, reportagens, memórias, psicanálise, culinária, romance. Tudo vende mais do que conto. Já me conformei com isso. Acho que nunca vai acontecer de eu viver de escrever contos. Quem sabe o que possa me dar mais grana? E falo isso bem claramente,

porque acho que para o escritor é importante viver de seu trabalho, ter a sua assunção profissional, se assumir. Por enquanto, só *A árvore que dava dinheiro* me dá dinheiro de forma regular e razoável para as minhas expectativas.

DOMINGOS PELLEGRINI nasceu em Londrina (PR), em 1949. É escritor, poeta e cronista. Escreveu, entre outros, os livros *O homem vermelho* e *O caso da chácara chã* — ambos vencedores do Prêmio Jabuti. Seu mais recente romance é *Herança de Maria*.

HELENA KOLODY

“A arte não persegue outro fim que não seja
a sua própria realização.”

Tendo iniciado sua carreira nos longínquos anos 1920, na revista *Garoto*, HELENA KOLODY ainda hoje é a mais conhecida poeta paranaense. Quase 10 anos depois de sua morte, Kolody e sua obra seguem repercutindo no imaginário de leitores. De sua Cruz Machado natal, a poeta passou a infância em Rio Negro e se fixou na capital paranaense. Foi professora — lecionou durante mais de 20 anos no Instituto de Educação do Paraná —, estabeleceu diálogo com inúmeros interlocutores — de Andrade Muricy a Wilson Bueno — e foi eleita para a Academia Paranaense de Letras. Em setembro de 1986, quando participou de uma das edições do bate-papo na Biblioteca Pública do Paraná, a poeta já tinha grande reconhecimento e era saudada, por escritores, críticos e principalmente leitores, como a grande dama das letras paranaense. Durante a conversa, ela refez seu percurso literário, desde os primeiros poemas, publicados em revistas como *Marinha*, passando pelos principais interlocutores, como o editor Rodrigo Júnior, até o período em que já se estabelecia como importante poeta, com a publicação de *Paisagem interior*. “Creio que uma das características do poeta é a paixão pela palavra e pela leitura. A leitura amplia nossos horizontes, enriquece nossa arte. É preciso ler, ler e ler. Não só criar o hábito da leitura, mas o vício da leitura, porque o vício é uma necessidade imperiosa, um hábito compulsivo. Desde criança, cultivei o hábito de ler.” Helena ainda falou sobre seu processo criativo, leitura e outros assuntos relacionados à literatura.

O que é poesia para a você?

A respeito de poesia, eu poderia citar o que Camões disse a propósito do amor: “É um não sei que, que nasce não sei onde, vem não sei como...” Nunca sei o que vou escrever, nem quando, nem como. Cada vez que termino um livro, tenho a impressão de que nunca mais vou escrever, acabou-se. Quando menos espero, e nas ocasiões mais imprevistas, começo a sonhar palavras. Outro dia, estava fazendo o almoço (cozinhar também é uma arte) e me assaltou um poema. Talvez, porque eu estivesse muito preocupada com o novo livro, pronto para o prelo. Nunca estou satisfeita com o que escrevo. Quanto mais envelheço, mais aumenta o meu descontentamento. Sempre penso: “Será que não chegou a hora de parar?” É difícil saber quando se deve parar de escrever.

E como a você vê a poesia hoje?

190 Talvez a poesia de hoje necessite mais da cooperação do leitor. Antigamente, o que eu escrevia era um reflexo da realidade. Depois, aprendi que o poema cria sua própria realidade, uma suprarrealidade, diferente da realidade prática, embora esta seja a base do poema. Não sei por que, alguns acham minha poesia de agora mais difícil. Ela não é hermética, é até muito clara. Só é mais sintética, mais essencial.

Mas os jovens apreciam sua poesia atual.

Isso me alegra demais. É como se você dissesse que minha poesia saiu dos limites do hoje e atingiu o amanhã. Também me comoveu a interpretação que o Grupo Fandango fez dos poemas de meu último livro. Quer dizer que minha poesia atingiu

a sensibilidade artística desses jovens. O poeta, a princípio, escreve para si mesmo, entrega-se ao prazer de criar, depois quer alcançar o leitor. Sem isso, a poesia deixa de ser comunicação.

Poderia falar como surgiram os poemas de Sempre palavra?

Você acha que, nesse livro, transfigurei melhor a linguagem? Tema e forma não podem ser separados, pois são como a alma e o corpo de um ser. Há dois tipos de temas em minha poesia: os que refletem meu próprio eu, confessionais, e os que mostram minha preocupação com os outros e com os problemas do mundo, ou seja, temas do eu íntimo e do eu social. Uso muito imagens, metáforas, símbolos tirados da paisagem. Sou uma enamorada da beleza do mundo que me cerca. Creio que há sugestões plásticas em meus versos. Uma amiga pintora disse que meus poemas poderiam ser pintados. Zeila Swain e Rita Eliana pintaram quadros, inspiradas em meus motivos poéticos. Esses meninos do Grupo Fandango, de Paranaguá, acabaram de me mostrar que meus poemas também podem ser cantados e dançados. Venho de um tempo em que a poesia era rigorosamente metrificada, tempo do soneto, embora sempre procurando caminhos novos. Hoje, meus versos são polimétricos e têm ritmo. Embora não pareça, o verso moderno é muito mais sutil e mais difícil do que o tradicional. Na poesia moderna, os ritmos são livres, nascidos da ideia a expressar-se, o poema tem um ritmo interno, ajustado ao corpo da ideia. Esse modo de versejar não é tão novo como parece. Até os versos da Bíblia são de ritmo leve.

Conte alguma coisa de sua vida, sua relação com a literatura começou cedo?

192 Desde criança eu amava as palavras. Lembro-me de quando comecei a ler. A professora que me alfabetizou foi minha tia Rosa Procopiak [professora do 1º ano do Grupo Escolar Barão de Antonina, em Rio Negro]. Não me lembro da fase da pré-leitura, quando as palavras eram escritas no quadro negro. Mas não esqueci o dia e a hora em que tia Rosa me trouxe a cartilha e disse: “Helena, este livro é teu”. Não só o texto, mas a apresentação do livro é importante. Aquele era um livro bem-apresentado. Lembro-me do papel acetinado, das ilustrações delicadamente coloridas. A primeira página tinha a figura de uma menina com um gatinho. Até hoje guardo na memória essa página que nunca mais vi, em mais de 60 anos.

E quando você se tornou uma leitora inveterada?

Creio que uma das características do poeta é a paixão pela palavra e pela leitura. A leitura amplia nossos horizontes, enriquece nossa arte. É preciso ler, ler e ler. Não só criar o hábito da leitura, mas o vício da leitura, porque o vício é uma necessidade imperiosa, um hábito compulsivo. Desde criança, cultivei o hábito de ler. No próprio Grupo Escolar Barão de Antonina, em Rio Negro, havia uma pequena biblioteca à disposição dos alunos. O estudante retirava o livro e levava para ler em casa. Li toda a coleção — de Thales de Andrade, se não me engano —, que apresentava as grandes lendas da humanidade, trocadas em miúdos, para as crianças. Livros de papel acetinado, ilustrados com sugestivas policromias. A apresentação do livro é importante, porque apura o senso estético da criança. Aqueles lindos livros de meu tempo de criança não só desenvolveram meu amor à palavra, mas cultivaram meu amor à beleza. Ler é um exercício de imaginação. E uma imaginação muito viva é outra

característica do poeta e do artista em geral. Ela é nosso poder criador, é a capacidade de sonhar e de inventar que precisa ser exercitada. Principalmente hoje, uma época tão tecnológica, em que a tônica de nossa atividade é o raciocínio. Por isso, mais do que nunca, a arte, que se estriba na imaginação, é tão importante. Fico feliz quando vejo tanta gente escrevendo, pintando, esculpindo, compondo, cantando, cultivando as mais diversas modalidades da arte. A sensibilidade do poeta é como a da harpa eólia que os gregos penduravam nas árvores, que vibrava com o menor sopro de vento. Ele vibra intensamente, não só com as próprias emoções, capta, com o radar da imaginação, o sentir do outro, o viver do outro. Esse ver os outros com os olhos da imaginação é, também, um dom do poeta, nem sempre é a sua própria experiência que ele expressa em versos. Incorporamos em nossa vivência, as vivências alheias que nos atingem, nos alegram, ou nos fazem sofrer. Não só o eu pessoal, mas também o eu social interfere em nossa maneira de escrever e nos temas que versamos.

193

Você tem a singularidade de ser ucraniana e ser essa sua primeira língua. Você chegou a traduzir alguma coisa do ucraniano para o português?

Há muitos anos, traduzi poemas do Taras Chevtchenko. Foram publicados no jornal de língua ucraniana *O lavrador*. Meus pais eram ucranianos que se conheceram e se casaram no Brasil. Papai veio ainda criança, no século passado. Logo aprendeu a falar o português. Mamãe só chegou ao Brasil em 1911, já com 18 anos. Conheceram-se e apaixonaram-se em Cruz Machado. Casaram-se em janeiro de 1912. Em outubro, eu nasci. De modo que mamãe ainda não sabia falar o português. E como papai também era ucraniano, esse foi o meu primeiro idioma. Mas

já com um ano e meio eu falava português. Fui uma criança bilíngue. Desse tempo não me lembro. Lembro de Três Barras, onde passei grande parte da infância. Meus pais viviam lendo. Mamãe era uma leitora apaixonada da poesia de Taras. Desde criança, ouvi os versos desse poeta. Na adolescência, cheguei a ler seus versos originais e comecei a traduzir alguns poemas. Os ucranianos ficaram felizes e publicaram as traduções. Então, papai me disse: “Estão bem traduzidos, mas a tradução exige muito cuidado, porque, no original, certas palavras têm uma conotação poética diferente, uma força expressional que se perde na tradução”. Eu me acovardei e não traduzi mais.

Que poemas seus foram musicados?

O primeiro foi “Prece”, do livro *Paisagem interior*. Em 1950, Babi de Oliveira, uma cantora carioca, musicou e cantou o poema em seus recitais. Infelizmente não conheço essa música. Uns 20 anos mais tarde, o mineiro Pedro de Castro também o musicou. Mandou-me a música. Fui à casa de uma pianista para ouvi-la. Depois, essa pianista me pediu uma música para transcrevê-la. Nunca mais a música voltou às minhas mãos. No dia 29 de outubro de 1965, num concerto de composições de Helza Camêu, apresentado pelo Círculo de Arte Vera Janacópulos, no auditório do Conservatório Brasileiro de Música, no Rio, foram interpretados os seguintes poemas de minha autoria: “Prenúncio de outono” e “A sombra do rio”, cantadas por Hermelindo Castello Branco, e “Música eterna”, cantado por Maria Sylvia Pinto. Além desses, Helza Camêu (pianista e compositora de renome), musicou os meus poemas “Ilusão”, “Crepúsculo de abril”, “Sobrevivência”, “Canto” e “Entardecer”. Tenho os originais dessas músicas, escritas pela própria autora. Aqui em Curitiba, o ma-

estro Wolf Schaia musicou muitos poemas meus. Recentemente, “Carroça de tolda” foi cantado na Sociedade Ucrâniana, com música e interpretação coral de Pedro Kutchma. O interessante é que ele pôs na pauta a letra em português e em ucraniano.

Havia grupos de escritores na época de sua juventude?

Tão importante como o hábito de ler, é o hábito de conversar. Nasce-se poeta, como se nasce pintor ou músico. Mas o ambiente em que o artista se desenvolve, o diálogo que tem com os outros, estimulam e aprimoram a sua expressão. O poeta precisa testar o que escreve na sensibilidade do outro, e se anima a escrever quando conversa sobre literatura com os que também escrevem. Voltando à sua pergunta, quero dizer que, no meu tempo de novíssima, também se formavam grupos. Uma poetisa modernista que se destacava nesse grupinho de jovens era Ilnah Secundino, hoje radicada no Rio. Ilnah frequentemente reunia, em sua casa, os novos. Convidava para essas reuniões escritores visitantes, sobretudo escritoras. Havia uma confraternização entre as escritoras de fora com as daqui. De volta aos seus lugares de origem, as de fora divulgavam nossos trabalhos. Outro grande incentivador e divulgador de nossa poesia era o veterano Rodrigo Júnior. Era ele que enviava os trabalhos dos moços para a revista *Marinha*, de Paranaguá, com circulação nos Estados do Sul. Muito importante foi, para mim, a convivência com a família do senhor Júlio Leite, irmão do poeta Francisco Leite. Suas filhas Renée e Helvídia foram as primeiras amigas que tive em Curitiba, depois que minha família se mudou para cá, em 1927. Elas tinham em casa coleções inteiras de revistas antigas: *O olho da rua*, *Fanal* e outras. Lendo essas revistas, pude recuperar um passado paranaense que não pos-

suía, por ser filha de estrangeiros. Uma espécie de reposição das raízes que me faltavam. Minha afinidade maior era com a Helvídia, que também escrevia versos, além de desenhar e pintar. O único rapaz da família era o Mareei (que mais tarde se destacou como desenhista e ilustrador), que ainda era menino. Na década de 1930, foi fundada a Academia de Letras José de Alencar. O Dr. Aníbal Calderari, diretor proprietário do Colégio Partenon, cedeu o salão nobre do estabelecimento para as reuniões semanais da Academia. Todos os domingos, pela manhã, reuniam-se jovens e velhos (os moços em maior número), para falar de literatura. Cada um lia o que tinha escrito, ouvia a leitura dos trabalhos dos outros e discutia o que havia sido feito. Eu saía da reunião vibrando, motivada para continuar a escrever. É uma comunicação necessária, esse convívio com os outros do mesmo *métier*. Somos, até certo ponto, frutos de nossa época. Mudam os tempos, muda a poesia. Nestes nossos tempos novos, os poetas moços estão criando poesia. Tudo já foi feito, tudo já foi dito, mesmo dentro da poesia moderna. Por isso, o artista de talento inova e renova. O Leminski, por exemplo, está criando uma poesia diferente, só dele. Ele desintegra as palavras, cria termos novos, desmancha a própria lógica e inventa uma nova, só de seu poema. É imprescindível essa renovação incessante, pois, quanto mais depressa passa o tempo, mais ligeiro as coisas envelhecem. Hoje, os moços escrevem muito. Livros bons e livros medíocres. Contudo, é importante que todo mundo escreva. Mesmo os mais fracos se enriquecem com a experiência. E o tempo se encarregará de fazer a seleção. Há, também, um outro fator positivo: os pequenos servem de medida de avaliação para o talento dos grandes. Os menores ficam apegados aos padrões da escola literária (modernismo, por exemplo),

ao passo que os maiores alçam voos altos e independentes. Aqueles só dizem o óbvio. Estes transcendem o assunto e a linguagem usual.

E hoje? Há grupos significativos?

Infelizmente, o barco de minha vida vai se afastando, lentamente, do cais. Já não posso tomar parte nos acontecimentos literários. Mas, pelos convites e livros que recebo, sei que, aqui em Curitiba, há diversos grupos, que se organizam e se desfazem, e se recompõem, ao sabor das marés. Parece-me que o mais importante é o que se reúne, aos domingos, no Largo da Ordem e na Fundação Cultural. Outro grupo é o Encontro, animado pelo sempre jovem professor Scherner. Sei, também, que certos bares são pontos de encontro de intelectuais em animadíssimos bate-papos. Tudo isso é vida cultural.

197

Para que serve a arte?

Para que serve a arte? Não serve. Não tem uma utilidade prática, nem uma razão de ser. Pode-se dizer que nasce de uma sem-razão. A arte não persegue outro fim que não seja a sua própria realização, é tão indiferente à preocupação utilitária, tão avessa ao aspecto econômico, que sei de pintores que se recusam a vender seus quadros. Vocês não acham que parece um sacrilégio o autor vender seu livro? No entanto, precisa vendê-lo. Nem só em versos existe poesia. Certas páginas em prosa têm mais poesia do que um livro inteiro de certos poetas. Guimarães Rosa, por exemplo. *Sagarana* é pura poesia. Mesmo em *Grande sertão: veredas* há trechos poéticos, nos quais até as frases têm ritmo e rimas internas. Creio que há poesia em tudo aquilo que nos proporciona uma emoção de beleza: poema, prosa, quadro, música, etc.

Como seus leitores reagiram ao haikai?

Os literatos e os críticos simplesmente ignoraram essa poesia que ninguém, ainda, estava fazendo no Paraná. No entanto, meus alunos, alunas principalmente, decerto porque eram muito jovens, e os jovens adoram novidades, gostaram muito. Tanto que a turma de 1943, se não me engano, ofereceu-me, como presente de aniversário, seis quadros, em pergaminho, com ilustrações dos três haicais de *Paisagem interior*: três quadros de Guido Viaro e três iluminuras de Garbácio. Meus alunos sempre amaram minha poesia, divulgaram-na pelo Paraná afora.

198

Acha que os críticos não entenderam?

Isso. Sabe o que mais? Muito importante é a comunicação com outros centros culturais. Foi através do *Jornal de Letras* e da correspondência com a poetisa paulista Fanny Dupré que tive conhecimento dessa miniatura japonesa que é o haikai.

*Como foi escrever para a revista *Marinha*?*

Marinha era uma revista de Paranaguá, dirigida e editada pelo Aluizio de Abreu. Paranaguá foi o berço cultural do Paraná. Quando vim morar em Curitiba, em 1927, Ilnah Secundino já tinha nome como escritora. Seus versos eram publicados na revista *Marinha*. Rodrigo Júnior era um dos coordenadores das colaborações que ele mesmo enviava para a revista. Por iniciativa de Ilnah e de Rodrigo, principalmente deste, meus versos começaram a ser publicados na revista. Como esta era distribuída nos estados do Sul, muita gente tomou conhecimento da minha poesia, antes da publicação do primeiro livro. E por falar nos que me incentivaram, não posso esquecer o nome do nosso

grande Andrade Muricy, que, embora radicado no Rio, nunca esqueceu o Paraná. Sua serena palavra crítica muito me ajudou. Foi ele que me chamou a atenção para o meu espírito de síntese, ressaltando que meus melhores poemas eram os pequenos.

Você já tentou fazer um conto?

Já. No tempo de estudante, quando escrevia pelo simples prazer de escrever, como quem se distrai com um jogo, perpetrei alguns contos. Ainda bem que não os guardei! Nessa mesma época, escrevi a quatro mãos, com Helvídia Leite, um romance tipo “água com açúcar”: ela escrevia um capítulo e eu outro. Podem imaginar o resultado... Essa joia literária foi devidamente arquivada na cesta de lixo.

199

Na sua poesia ninguém interfere?

Ninguém. Eu mesma burilo o poema: suprimo, troco, altero. Se algum de vocês escreve, nunca deixe que os outros troquem, ou incluam, palavras em seus poemas. Pode alguém dizer se ele está bom, ou não está. Pode sugerir modificações. Mas você mesmo faça as alterações, porque seu instrumento de trabalho é a palavra. A palavra nasce da gente, é uma vivência pessoal. A que você usa é muito diferente da que o outro usa. Se ele coloca uma palavra no seu trabalho, esta fica sendo uma intrusa, uma pedra estranha na sua construção. Quando pedem a minha opinião, posso dar sugestões. Mas mexer no poema, deus me livre. As palavras do poema são como o sangue e a alma do autor.

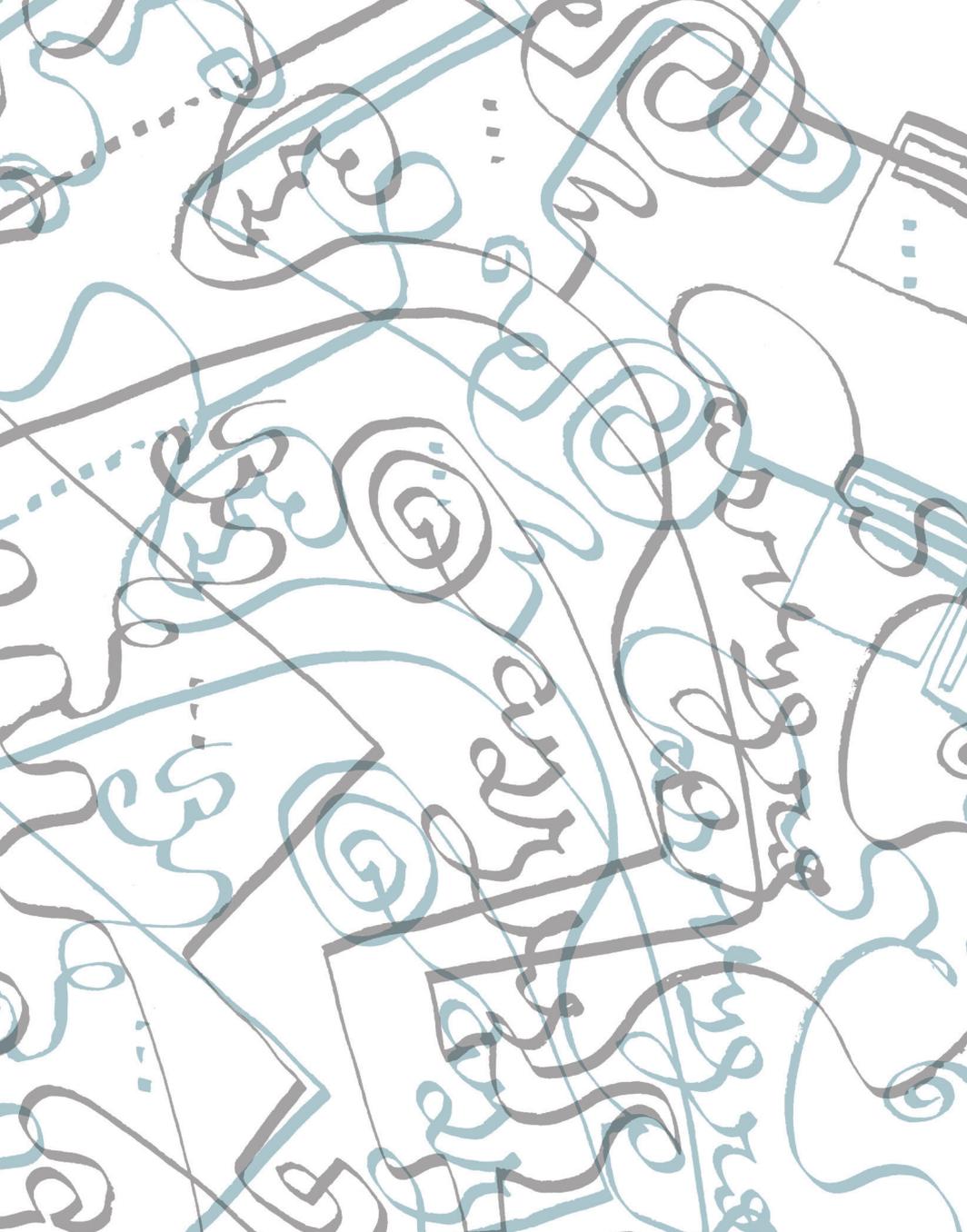
Quando você escreve, qual o momento de criação?

A poesia é, para mim, como uma visita inesperada. Nunca sei

200 como, nem quando vai chegar. Começo a sonhar palavras. Depois, não sei se está bom, ou se está fraco, onde falhou. Preciso da opinião daqueles que considero. O sonho sempre é mais bonito do que as palavras. A expressão é uma luta ingente com as palavras. Quando acerto as que eu queria, transbordo de felicidade. Junto com a alegria de criar, existe a agonia de perseguir o inatingível. O poema é como um diamante de múltiplas facetas, pode ter diversas significações, todas válidas. Por exemplo: meu poema “Sobe a enchente” foi interpretado como a própria enchente que castiga o Paraná. Mas na verdade eu quis simbolizar o despojamento que a velhice traz.

HELENA KOLODY nasceu em Cruz Machado (PR) no começo do século 19, em 1912 . Foi professora e poeta. Aos 16 anos, publicou seu primeiro poema, chamado “A lágrima”. Estreou em livro com Paisagem interior, em 1941. Autora de mais de vinte obras, Kolody escreveu, entre outros títulos, Infinito presente, Poesia mínima e Reika. Kolody Faleceu em 14 de fevereiro de 2004, em Curitiba.

Este livro foi composto em tipos Fiesole e Halis R e impresso
pela Imprensa Oficial sobre papel Pólen Bold 90g em
novembro de 2013 para a Biblioteca Pública do Paraná.



BIBLIOTECA
PÚBLICA
DO PARANÁ



ISBN 978-85-66382-07-5



9 788566 382075 >