

Revue étudiant des expressions lusophones

REEL N° 0

Spécial littérature
brésilienne contemporaine

Sous la direction de
Paula Zambelli

Centre de recherches sur les pays lusophones - CREPAL
Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Paris, 2016

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
17 rue de la Sorbonne 75005 Paris
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org
Mise en page: Jorge Borges

Éditorial

La *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)* est un projet porté par les doctorants du Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL) de l'université Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Elle a été conçue comme un outil de diffusion de la recherche étudiante en France et à l'internationale. Ses principes éditoriaux reposent sur l'interdisciplinarité et l'ouverture effective aux différents espaces et cultures du monde dit lusophone.

Inspiré par la participation du Brésil au Salon du Livre de Paris en 2015, ce numéro spécial consacré exclusivement à la littérature brésilienne contemporaine porte symboliquement le numéro zéro.

Editorial

A *Revue étudiante des expressions lusophones (RÉEL)* é um projeto da pós-graduação do Centre de recherches sur les pays lusophones (CREPAL), da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3. A revista foi concebida como um instrumento de difusão da pesquisa discente, de alcance internacional e cujos princípios editoriais baseiam-se na interdisciplinaridade e na abertura efetiva aos diferentes espaços e culturas do mundo dito lusófono.

Inspirado na participação do Brasil no Salão do Livro de Paris 2015, esse número especial, dedicado exclusivamente à literatura brasileira contemporânea, recebeu simbolicamente o número zero.

Présentation

En mars 2015, le Brésil a été l'invité d'honneur au Salon du livre de Paris. Lors de cet événement majeur du marché éditorial français, la littérature brésilienne contemporaine a occupé une place importante dans la scène littéraire parisienne. Une cinquantaine d'écrivains brésiliens a intégré cette délégation qui s'est donné pour mission de représenter la diversité culturelle et littéraire d'un pays aux dimensions extraordinaires.

Le présent numéro est le résultat d'un projet mené par des doctorants du Centre de recherches sur les pays lusophones. Leur objectif était de mettre cette présence massive d'écrivains brésiliens à Paris au service d'une réflexion collective sur la littérature produite aujourd'hui au Brésil, ainsi que sur les échanges actuels et historiques, culturels et éditoriaux, entre les deux pays. Pour autant, le format choisi est celui des interviews qui, grâce à son caractère dynamique et dialogique, a été largement utilisé dans le passé dans des ouvrages tels que *O Momento Literário*¹ ou *Testamento de uma geração*², pour n'en citer que deux.

Ainsi, onze auteurs brésiliens de renom ont accepté de partager avec onze doctorants de la Sorbonne Nouvelle – Paris 3 leurs impressions sur des sujets aussi variés que : les rapports culturels,

¹ João do Rio, *O momento Literário*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1908.

² Edgard Cavalheiro, *Testamento de uma geração*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1944.

les traductions et la réception en France ; les pratiques et les politiques de lecture au Brésil ; la notion de tradition littéraire et les possibles fonctions de la littérature ; les thématiques récurrentes de la contemporanéité comme la fragmentation, la mémoire et l'identité ou encore les dichotomies centre/périphérie et local/universel.

Ouvrant ce numéro, l'interview de Guiomar de Grammont, commissaire pour le Brésil au Salon du Livre, peut être lue comme une introduction puisqu'elle offre une vision transparente des critères de sélection des écrivains et des enjeux de représentation non pas d'une littérature nationale, mais des multiples littératures brésiliennes.

Maria Clara Machado transcrit une rencontre riche en sensibilité avec l'écrivain Adriana Lunardi qui évoque les thématiques de la mémoire, de la filiation et de l'identité – surtout celle de l'écrivain, en avouant : « La plupart du temps, je ne suis pas un écrivain, je ne fais qu'écrire. »

Dans le Hall de l'Hôtel Bedford, le poète, chroniqueur et critique Affonso Romano de Sant'Anna a reçu Roberto Doring Pinho da Silva pour parler de sa création poétique et de la tradition littéraire dans une discussion qui constate, entre autres points formels, que la poésie ne porte plus comme autrefois « la fureur de son temps ».

La lecture, la mémoire familiale et l'intertextualité aussi bien dans la production d'enfance et de jeunesse que dans la large production romanesque d'Ana Maria Machado marquent les échanges entre cet écrivain et la doctorante Maria Juliana dos Reis e Silva.

L'entretien entre Aguida Rezende et Ana Miranda met en évidence les liens riches entre histoire et littérature. En cherchant une compréhension du passé, de ses origines et du processus de construction d'un visage brésilien, Ana Miranda explique la raison de son travail minutieux sur le langage : « seul le langage rend possible de se transporter à une autre époque, car il emprisonne le temps. »

La matière historique dans la construction littéraire surgit également dans la rencontre de Nataly Jollant et d'Antônio Torres dont l'œuvre *Mon cher cannibale*³ met en évidence l'histoire de la résistance

indigène au Brésil. La problématique de l'altérité est tout aussi présente car pour lui « l'histoire de la découverte et de la conquête de l'Amérique constitue la découverte du monde et de l'autre ».

Toujours dans la thématique indigène, l'interview de Daniel Munduruku réalisée par Márcia Langfeldt propose une vision non stéréotypée, actuelle et plurielle des cultures et des identités indigènes au Brésil. L'écrivain souligne l'importance du silence comme espace nécessaire d'intervention du lecteur dans la construction du sens en littérature, affirmant que « la littérature est faite de mots et de silences ».

Le roman noir brésilien est représenté ici par l'échange entre Pierre-Michel Pranville et l'écrivain Edyr Augusto qui montre de façon crue un Brésil urbain, périphérique, inégal et violent. En considérant ses romans comme des découpes de la réalité, il parle de l'essor du genre auquel il se dédie et de la littérature brésilienne en général.

Le dialogue entre Elias Vidal et Milton Hatoum met l'accent sur l'importance accordée par l'auteur à la structure de ses romans— « à mon avis, c'est la forme qui donne du sens à la littérature ». Passant par les thèmes incontournables de la mémoire et de l'oubli dans son œuvre, Hatoum discute encore l'influence et l'innovation en littérature, ainsi que la traduction.

Nélida Piñon livre – en véritable prose poétique – des histoires d'enfance qui illustrent l'importance de la transmission orale dans sa formation d'écrivain ; elle confie à Leonardo Silva avoir compris que « la vie est un récit et qu'on y laisse des preuves de nos existences tant qu'on raconte ». Réécriture, tradition et pouvoir de transformation de la littérature complètent l'entretien.

En clôturant l'édition, Ana Carolina Coutinho et Sérgio Rodrigues traitent sans détour de la diffusion de la littérature brésilienne à l'étranger et des rapports entre le canon littéraire, la lecture et l'ensei-

³ Antônio Torres, *Mon cher cannibale*, trad. Dominique Stoenesco, Paris, Petra, 2015.

gnement de la littérature. Ils se penchent sur le roman *Dribble*⁴ pour évoquer la complexe question raciale au Brésil, notamment celle de la représentation des Noirs dans la littérature.

Nous tenons à remercier ces onze écrivains interviewés pour leur générosité ainsi que le Centre de recherche sur les pays lusophones – représenté par ses directrices Claudia Poncioni et Olinda Kleiman – qui a soutenu ce projet. Nous remercions également l’association Voix Lusophones pour son soutien logistique.

Paula Zambelli
Paris, avril 2016

⁴ Sérgio Rodrigues, *Dribble*: roman, trad. Ana Isabel Sardinha et Antoine Volodine, Paris, Seuil, 2015.

Apresentação

Em março de 2015, o Brasil foi o país homenageado no Salão do Livro de Paris. Durante esse evento maior do mercado editorial francês, a literatura brasileira contemporânea ocupou um lugar de destaque no cenário literário parisiense. Cerca de cinquenta escritores brasileiros integraram a delegação que tinha como missão representar a diversidade cultural e literária de um país de dimensões extraordinárias.

O presente número é resultado de um projeto realizado pelos pós-graduandos do Centre de recherches sur les pays lusophones cujo objetivo era colocar a presença massiva dos escritores brasileiros em Paris a serviço de uma reflexão coletiva sobre a literatura produzida hoje no Brasil, bem como sobre os intercâmbios atuais e históricos, culturais e editoriais, entre os dois países. Para tanto, escolheu-se o formato das entrevistas que, devido ao caráter dinâmico e dialógico, foi amplamente utilizado no passado em obras como *O Momento Literário*¹ ou *Testamento de uma geração*², para citar apenas dois casos.

Assim, onze renomados autores brasileiros aceitaram compartilhar com onze doutorandos da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3 suas impressões sobre temas tão variados quanto: relações

¹ João do Rio, *O momento Literário*, Rio de Janeiro, H. Garnier, 1908.

² Edgard Cavalheiro, *Testamento de uma geração*, Porto Alegre, Livraria do Globo, 1944.

culturais, traduções e recepção na França; leitura e políticas de leitura no Brasil; conceito de tradição literária e possíveis funções da literatura; temas recorrentes da contemporaneidade como fragmentação, memória e identidade, ou ainda as dicotomias centro/periferia e local/universal.

Abrindo o volume, a entrevista de Guiomar de Grammont, curadora da participação do Brasil no Salão, pode ser lida como uma introdução, uma vez que oferece uma visão transparente dos critérios de seleção dos escritores e das questões envolvendo a representação não de uma literatura nacional, mas das múltiplas literaturas brasileiras.

Maria Clara Machado transcreve um encontro repleto de sensibilidade com a escritora Adriana Lunardi que evoca aspectos como memória, filiação e identidade – principalmente a identidade do escritor, confessando: “Na maior parte do tempo, eu só escrevo, eu não sou escritora”.

No saguão do Hotel Bedford, o poeta, cronista e crítico Affonso Romano de Sant’Anna recebeu Roberto Doring para falar sobre sua criação poética e sobre tradição literária, numa discussão que concluiu, entre muitos outros pontos formais, que a poesia já não carrega como outrora a “fúria se seu tempo”.

Leitura, memória familiar e intertextualidade, tanto na produção infantojuvenil quando na vasta produção romanesca de Ana Maria Machado, marcam a troca de ideias entre a escritora e a doutoranda Maria Juliana dos Reis e Silva.

A conversa entre Aguida Rezende e Ana Miranda evidencia a riqueza das relações entre história e literatura. Buscando uma compreensão do passado, de suas origens e do processo de construção de um rosto brasileiro, Miranda explica a minúcia com a linguagem presente em seus romances: “a única maneira de fazer um transporte para outra época é através da linguagem, porque a linguagem aprisiona o tempo.”

A matéria histórica na construção literária está igualmente presente no encontro de Nataly Jollant com Antônio Torres, cuja obra

*Meu Querido Canibal*³ coloca em destaque a resistência indígena no Brasil. Outra problemática presente é a da alteridade pois, para o autor, “descobrimiento e a conquista da América constituem a descoberta do mundo e do outro”.

Seguindo na temática indígena, a entrevista de Daniel Munduruku a Márcia Langfeldt propõe uma visão não estereotipada, atual e plural das culturas e identidades indígenas no Brasil. O autor salienta, ainda, a importância do silêncio como espaço necessário de intervenção do leitor na construção do sentido da obra literária ao afirmar que “a literatura se faz com palavras e silêncios”.

O romance negro brasileiro é representado aqui pelo intercâmbio entre Pierre-Michel Prunville e o escritor Edyr Augusto que mostra cruamente um Brasil urbano, periférico, desigual e violento. Considerando seus romances recortes da realidade, ele fala do impulso do gênero ao qual se dedica e da literatura brasileira em geral.

O diálogo entre Elias Vidal e Milton Hatoum coloca em destaque a importância acordada pelo autor à estrutura de seus romances – “a meu ver, é a forma que dá sentido à literatura”. Passando pelos temas incontornáveis como a memória e o esquecimento em sua obra, o autor discute ainda influência e inovação na literatura e a tradução.

Nélida Piñon entrega – em verdadeira prosa poética – histórias de infância que ilustram a importância da transmissão oral em sua formação de escritora; ela confia a Leonardo Silva que “ia aprendendo que a vida é uma narrativa e que você dá provas da sua existência à medida que você conta”. Reescrita, tradição e poder transformador da literatura completam a entrevista.

Fechando a edição, Ana Carolina Coutinho e Sérgio Rodrigues tratam francamente da divulgação da literatura brasileira no exterior e da relação entre cânone literário e leitura/ensino. Debruçam-se sobre o romance *O Drible*⁴ para evocar a complexa questão racial no Brasil, notadamente a da representação do negro na literatura.

³ Antônio Torres, *Mon cher cannibale*, trad. Dominique Stoenesco, Paris, Petra, 2015.

Gostaríamos de agradecer aos onze escritores entrevistados por sua generosidade assim como ao Centre de recherche sur les pays lusophones, representado por suas diretoras Claudia Poncioni e Olinda Kleiman, pelo apoio ao projeto. Agradecemos igualmente à Associação Voix Lusophones, pelo suporte logístico.

Paula Zambelli
Paris, abril 2016

⁴ Sérgio Rodrigues, *Dribble*: roman, trad. Ana Isabel Sardinha et Antoine Volodine, Paris, Seuil, 2015.

Guiomar de Grammont

Por Paula Zambelli*

Curadora da homenagem ao Brasil no Salão do Livro de Paris de 2015, Guiomar de Grammont tem uma visão privilegiada da literatura brasileira, fruto dos diferentes lugares dos quais a observa e produz. Como escritora, recebeu o prêmio Casa de las Américas pelo livro *Fruto do vosso ventre*, em 1993. Publicações como *Aleijadinho e o Aeroplano: paraíso barroco e a construção do herói colonial* (2008) e *Don Juan, Fausto e o Judeu Errante em Kierkegaard* (2003), revelam outra faceta, a de professora e pesquisadora. Guiomar é doutora em Literatura Brasileira pela USP, foi professora visitante na EHESS de Paris e leciona na Universidade Federal de Ouro Preto, onde dirigiu o Instituto de Filosofia Artes e Cultura. No mercado editorial, foi diretora executiva de ficção nacional na Editora Record. Três percursos que se encontram e acomodam perfeitamente na curadoria de eventos literários nacionais e internacionais, aos quais se dedica há mais de uma década, desde a criação do importante e longo Fórum das Letras de Ouro Preto.

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “Les anthologies littéraires au Brésil : dialogues avec l’identité nationale.” Encontrou Guiomar de Grammont em 13 de março de 2015.

A conversa a seguir ocorreu em Paris, poucos dias antes da abertura do Salão do Livro de 2015. Na fala cativante e despreziosa de Guiomar, percebe-se a complementaridade de suas facetas e compreende-se a complexidade da função assumida por ela.

Paula Zambelli – Além do Fórum das Letras, você foi curadora de algumas bienais do livro no Brasil. No exterior, foi responsável por eventos como o Letras em Lisboa e a homenagem ao Brasil na Feira Internacional de Livros de Bogotá. Quais as especificidades dessa nova curadoria, em Paris?

Guiomar de Grammont – É verdade. No exterior, eu organizei a homenagem ao Brasil na Feira do Livro de Bogotá. Mas dessa vez, era diferente, pois me interessava muito surpreender com a lista dos autores. Queria uma lista que realmente representasse as regiões do Brasil, que representasse as etnias. Temos, por exemplo, cinco autores afrodescendentes nessa lista, três indígenas. Ao mesmo tempo, queria que ela tivesse qualidade literária, uma literatura densa, uma literatura que falasse dos problemas brasileiros, que tocasse no osso das coisas. Eu estou muito satisfeita com o resultado que foi alcançado e acho que a participação do Brasil no Salão vai ser excelente.

E como foi a recepção da seleção, no Brasil?

A lista foi muito bem recebida pelos jornais. Quase sem críticas. Os jornais ficaram, eles também, sem ação diante da diversidade da lista. Não tinha como criticá-la porque ela era muito interessante.

Você fala em literatura densa, em tocar no osso das coisas. Isso me remete ao seu artigo “Ler devia ser proibido”¹, que termina com a frase “ler torna o homem perigosamente humano”. É possível relacionar essa frase à seleção dos autores?

Eu acredito na leitura como transformação do mundo, como possibilidade de fazer com que as pessoas sonhem, desejem melhorias em

⁴ Guiomar de Grammont, “Ler devia ser proibido”, in Janson Prado e Paulo Condini (orgs.), *A formação do leitor: pontos de vista*, Rio de Janeiro, Argus, 1999, pp. 71-73.

suas vidas. Porque elas saem de si através da literatura, transcendem a condição, o mundo, o lugar onde estão e passam a viver em outras peles. Peles que não são necessariamente melhores. Não estou falando da literatura açucarada, edulcorada, que mostra mundos melhores, estou falando da literatura como uma possibilidade de uma pessoa ver que pode mudar, refletir sobre a sua realidade; ver que é possível conquistar outras realidades para si mesmo, que é possível ter um poder sobre a sua própria vida, tomar as rédeas do seu destino, da sua vontade. É disso que eu estou falando: desse que é o grande poder de transformação, do que é subversivo na literatura. É por isso que ela torna o homem perigosamente humano.

Como essa visão da literatura, juntamente com as exigências estéticas e de representatividade equilibraram-se, na prática?

É um equilíbrio, às vezes, difícil. Na verdade, minha vontade era de trazer mais autores, queria trazer 500 autores. Não é fácil ter que privilegiar alguns. Nós convidamos, pelo menos, mais 20 autores, que recusaram por diferentes razões, de saúde ou indisponibilidade. O que acabava sendo interessante, porque cada autor que recusava tinha estado na lista, ele se sentia na lista e dava oportunidade para convidarmos outro. Não é uma coisa matemática, não é uma proporção. Quero dizer que o processo é muito intuitivo, não é algo que se diga: “esses são os bons e por isso são os escolhidos”. De forma alguma. Há muitos bons autores que não virão a Paris, por diferentes razões: não tiveram oportunidade de ter suas obras publicadas na França – e essa era uma condição para que o autor viesse, por exemplo. Então, há muitas variáveis que determinaram essa escolha e, sem dúvida, esses fatores pesavam para nós o tempo todo. Colocávamos sempre na balança: qualidade literária, gênero, região... Vamos supor: se temos dois autores de boa qualidade literária, homens, do sudeste e uma mulher do nordeste, de boa qualidade literária, às vezes, a mulher do nordeste vai ficar com a vaga, em detrimento daquele homem do sudeste, para gerar esse equilíbrio. Tudo foi muito pensado para alcançarmos essa diversidade.

A respeito das relações culturais entre o Brasil e a França, você acredita que ainda haja resquícios da relação espectral que a literatura brasileira desenvolveu com a Europa durante tanto tempo? Essa questão é levada em conta na curadoria do evento?

Nós já temos uma visão mais madura da nossa literatura e da relação com a França. Acho que os próprios franceses já têm uma demanda de um aprofundamento desse olhar sobre a cultura brasileira. Viu-se isso quando um site colocou uma imagem de moças em Copacabana para divulgar a participação do Brasil no salão e as reações mais contrárias ao ato foram justamente de franceses. Já há um interesse muito grande pelo Brasil, aqui, uma simpatia pela literatura brasileira, uma abertura para o Brasil. Isso é maravilhoso, mesmo que ainda haja um interesse do leitor por algumas questões que, para nós, são mais periféricas. Espera-se de um autor brasileiro um certo engajamento social, não é verdade? Às vezes, é mais difícil assimilar um autor que tenha uma literatura mais intimista. Hoje em dia já há essa abertura, para uma literatura com a da Adriana Lisboa, que não necessariamente fala dos problemas brasileiros. De todo modo, na programação, percebe-se que nós também quisemos colocar alguns temas caros aos franceses, como a questão indígena, o futebol, que estão retratados ali.

Certamente ainda há um jogo de influências muito forte. Mas agora não só da França para o Brasil, como também do Brasil para a França. Continuamos tendo muito em comum e continua havendo uma assimilação de hábitos, de mitologias, de formas, de manifestações culturais. Há uma simpatia enorme entre as nossas culturas e muito a ganhar no aprofundamento dessas relações.

Durante uma conferência na Sorbonne Nouvelle, em novembro de 2014, você manifestou a vontade de ver Paris tomada pelas manifestações culturais brasileiras durante o Salão...

E nós conseguimos, com um conjunto de eventos culturais paralelos ao salão como, por exemplo: o lançamento das antologias bilingües da Academia Brasileira de Letras, na Sorbonne Nouvelle e na Maison de l'Amérique latine; o lançamento da tradução de cartas de Clarice Lispector nas Editions des Femmes; a exposição sobre Macha-

do de Assis na UNESCO; uma programação de filmes brasileiros na Cinémathèque Française.

Pensando no aspecto mercadológico, para esses autores em diferentes pontos da carreira, o que representa ser traduzido, publicado e ter esse espaço privilegiado de divulgação na França?

É importantíssimo. Os autores brasileiros valorizam muito isso e eles têm razão. Os autores que têm a oportunidade de estar no salão e de publicar um livro aqui são mais valorizados no Brasil. As editoras tendem a publicar outros livros deles, os leitores tendem a buscar esses livros. Por isso, é muito importante ser publicado no exterior e, sobretudo, aqui, porque a França é um país leitor. A reputação de ser publicado aqui é maior do que a de ser publicado em outros países, sem a menor dúvida.

Um evento como esse acrescenta uma dimensão de espetáculo à literatura. O leitor torna-se público. Como você vê essa passagem e os lugares da obra, do autor e do leitor/público em eventos literários?

Nós vivemos na sociedade do espetáculo. De fato, muitas vezes, as pessoas se interessam mais pela figura do autor – por sua história, sua biografia – do que pela obra. Muitas vezes, a obra é secundária, no Brasil, sobretudo. As pessoas vão a lançamentos e ainda acontece um fenômeno muito engraçado: a pessoa leva um livro de casa para o autor assinar, mas um livro que não é daquele autor; ou pede um autógrafo dele num papelzinho, como se ele fosse uma estrela de cinema, da TV, sem pensar que o autógrafo teria que ser no livro dele.

E a que você atribui isso?

Isso acontece, também, porque o livro ainda é caro para a população brasileira. Seria preciso, creio, mexer no preço do livro. Subsidiar de alguma maneira. Por outro lado, eu acredito que possa acontecer um fenômeno contrário – e acontece – das pessoas conhecerem o autor e terem vontade de ler a obra. Ouvirem o autor falar sobre a obra e terem vontade de ler. Posso dar um exemplo muito claro disso: eu organizo o Fórum das Letras, na minha cidade, há 10 anos, e quando eu comecei, Ouro Preto não tinha nenhuma livraria. Hoje tem

três, muito ativas, interessantes, com muitos livros, muito procuradas. Então, o que isso mostra? Conhecer o autor leva ao livro, você acaba tendo curiosidade e tendo interesse pelo livro.

Essa homenagem ao Brasil pode ser vista apenas em termos de recorte ou ela pressupõe uma literatura nacional em termos estéticos? Existe uma literatura nacional hoje?

Hoje há várias literaturas, como sempre houve. Quando se busca uma ideia de nacional, geralmente busca-se algo homogêneo, que expresse aquilo que seria a alma do povo brasileiro, como se isso fosse possível, quando, na verdade, há muitas diferenças. Um país com muitas diferenças, tanto regionais quanto sociais, diferenças de poder aquisitivo, diferenças de possibilidades. A literatura brasileira reflete isso: há de tudo hoje, há uma grande diversidade na literatura brasileira, assim como há uma grande diversidade na nossa cultura. Encontramos desde uma literatura mais engajada até uma literatura bem intimista, como a de Clarice Lispector, por exemplo, e sem que isso seja um problema. Felizmente, nós não estamos mais no tempo das patrulhas ideológicas. Eu diria que não há uma literatura nacional, há várias literaturas e essas literaturas estão cada vez mais pujantes, intensas, buscando tratar de questões e problemas num arco muito grande, que vão do existencial ao social, do particular ao universal e, mais do que nunca, os autores brasileiros estão conquistando uma universalidade, entre outras coisas, a partir da busca de uma linguagem mais identitária, da sua região, do seu mundo, do seu universo de valores.

Essas dicotomias fazem pensar em uma outra, importante, a do centro/periferia. Como lidar com a questão na curadoria de um evento como esse?

Atualmente, essa diferença, esse abismo entre o que se chama de periferia e centro, está muito mais diluída do que no passado, há pouco tempo atrás. O Brasil viveu, nos últimos anos, uma imagem de prosperidade, uma certa euforia desenvolvimentista que acabou gerando uma sensação quase que inversa, como se o Brasil se tornasse centro em relação a uma Europa que estava marcada pela crise. Essas diferenças estão

mais relativizadas hoje. Não sei se o Brasil, hoje, pode ser considerado periferia, ele está numa espécie de meio do caminho, é impressionante como chama atenção no mundo. Há um enorme interesse pelos caminhos que o país vai tomar nos próximos anos. Estamos entrando agora em um período recessivo e vamos ver qual vai ser o resultado.

Como o fato de ser escritora contemporânea influencia sua percepção da curadoria?

Esse meu dinamismo na busca de um lugar ao sol para a literatura brasileira é o resultado de uma história difícil de uma escritora de província. Nasci em Ouro Preto, sou casada, tenho filhos, fiz uma vida lá. Quando eu recebi o prêmio Casa de las Americas, após ter enviado um livro inédito, *O fruto do vosso ventre*, esperava ter mais facilidade para publicar meus próximos livros, esperava que os jornais fossem falar do livro quando ele saiu do Brasil, mas isso não acontecia. A literatura brasileira é muito centrada em São Paulo e Rio de Janeiro e, às vezes, livros muito bons passam despercebidos. Isso me tocava, me angustiava. Então eu construí toda a minha história tentando fazer com que escritores como eu, da província, que não estavam no *mainstream*, no centro das atenções, não tinham facilidades de aceder à mídia, tivessem a possibilidade de publicar seus livros e de ter alguma atenção dada ao seu trabalho.

Essa é uma publicação estudantil e eu queria dizer aos estudantes que nós trabalhamos para nós mesmos quando começamos a pensar no coletivo. Quando começamos, de fato, a pensar em algo que seja para os outros, é que alcançamos objetivos próprios. É muito importante deixar o individualismo, abraçar uma causa e ir à luta, encontrar a chama do desejo de transformação para todo mundo. Isso é muito importante.

Como professora, o que pensa da pesquisa em literatura brasileira contemporânea produzida na universidade atualmente?

Antes de tudo, na minha opinião, a universidade é um lugar maravilhoso para quem quer escrever, para quem quer fazer arte. Falo isso para os meus filhos, que são artistas. Porque ela propicia o encontro, propicia o diálogo. Para alguém que tem criatividade, a universidade é

um caminho maravilhoso, é uma fonte de novas perspectivas. Sobre o conhecimento, acredito que a literatura brasileira contemporânea está sendo muito bem estudada nas universidades. Penso que o esforço que está sendo feito no exterior, nesse sentido, é mais interessante do que o que está sendo feito no Brasil. No Brasil, há uma certa reverência em relação ao passado, aos clássicos. Estuda-se mais os clássicos e menos a literatura contemporânea, que merece, também, muita atenção. De todo modo, acho que deveria haver mais interesse acadêmico pela literatura contemporânea.

Como vai a sua atividade como escritora?

E eu estou, agora, vivendo um retorno à literatura. Vou publicar um livro, um romance. Depois de todos esses anos – meu último livro de ficção foi publicado em 2006. Parei muito tempo, enveredei por uma vida acadêmica, mestrado, doutorado, quando, na verdade, o que eu queria, o que sempre quis, foi escrever. Quando eu fui convidada primeiro para ser editora, depois para esse Salão, eu deixei esse livro na gaveta, ele ficou ali esses anos todos, esperando e, agora, depois do Salão do Livro ele vai sair. Esse retorno é muito importante para mim.

Pode falar um pouco sobre o livro?

É a história de uma jornalista que busca o irmão desaparecido na guerrilha do Araguaia. O livro trata da presença do ausente. A presença obsedante de uma pessoa que você acha que vai voltar um dia. Não tem osso para enterrar, não houve um corpo. Há sempre uma angústia da espera, da ausência. É disso que trata o livro. Também trata de problemas que são problemas do Brasil, mas que têm muito a ver, também, com a minha história pessoal: meu pai morreu de uma maneira um pouco misteriosa, não foi um desaparecimento. Eu estou colocando muito intento nisso, todo o meu desejo está voltado para esse retorno à literatura.

Adriana Lunardi

Por Maria Clara Machado*

Adriana Lunardi nasceu em Xaxim, Santa Catarina, em 1964. Formou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal de Santa Maria. Trabalhou como redatora publicitária e roteirista de TV. Iniciou a vida literária em 1996 com o livro de contos *As meninas da torre Helsinque*, pelo qual recebeu o prêmio Fumproarte e o Troféu Açorianos nas categorias melhor livro de contos e autor estreante. Seis anos depois, em 2002, como bolsista da Fundação Biblioteca Nacional, publicou outro livro de contos, *Vésperas*, pelo qual foi indicada ao prêmio Jabuti. Publicou ainda dois romances: *Corpo Estranho* (2006) e *A vendedora de Fósforos* (2011). O primeiro foi finalista do prêmio Zaffari-Bourbon e o segundo, do prêmio São Paulo de Literatura. Em toda a sua obra, perpassam os temas da morte, da efemeridade da vida, da descoberta de si pelo encontro com o outro, além de reflexões sobre o próprio fazer literário. Conversamos com a autora no final do inverno de 2015, num dia de frio hesitante, em que a bruma que costumeiramente visita Paris dividia espaço com um sol indeciso. Ela veio de conga e casaco leve, andando da estação de metrô até o prédio da

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “Naître ou devenir brésilien : une analyse du processus de construction identitaire d’auteurs issus de l’immigration (ouvrages parus entre 1980-2010).” Entrevistou Adriana Lunardi em 18 de março de 2015.

Sorbonne. Seguimos juntas até a Biblioteca de Português da Paris 3, onde Lunardi nos contou detalhes sobre o seu processo de escrita, suas influências literárias e sua participação no Salão do Livro de Paris, enquanto tomamos muitos goles de café.

Maria Clara Machado – Os temas da morte e da intertextualidade atravessam toda a sua obra. A abordagem dessas temáticas é proposital?

Adriana Lunardi – O segundo e o terceiro livros foram intencionalmente criados tendo em vista esse tema, então, no caso de *Vésperas*, isso foi um projeto. Eu estava lendo uma biografia do Scott Fitzgerald e descobri o modo como a Zelda [Fitzgerald] tinha morrido. Eu a conhecia como autora, mas não sabia da vida dela. E esse dado foi tão chocante, tão marcante, que eu resolvi que tinha que fazer alguma coisa com aquilo: talvez um conto, sobre esse último momento da vida dela, imaginando a situação que eu havia lido, descrita sem detalhes, numa biografia. Foi o primeiro conto do livro. Após terminá-lo, continuei com essa reflexão, perguntando a mim mesma se eu já tinha me dado conta de quantas autoras de quem eu sou leitora morreram de maneira mais ou menos trágica. Aí eu descobri que eu tinha que fazer um livro narrando o final da vida dessas autoras. E como a ideia era escrever sobre os instantes anteriores às mortes, eu escrevi vários contos.

Por que Colette no meio dessas escritoras? Ela destoa um pouco desse grupo, já que teve uma vida feliz, uma morte comum.

Primeiro eu tinha cinco autoras das quais eu queria tratar e era inescapável: Katherine Mansfield, Virginia Woolf, Sylvia Plath, Clarice e a Zelda. Essas autoras todas são do século XX, então há uma proximidade histórica que as torna ainda vivas no imaginário da minha geração. Mas aí, para escolher as outras, entrou em jogo o engenho da escrita de um livro. Eu já tinha três suicidas, uma série de autoras cujo fim tinha sido trágico e eu quis me afastar um pouco disso, quis mostrar outras mortes, outros fins e a Colette é uma autora de quem eu gostava muito. Fui pesquisar como ela tinha morrido e é uma vida absolutamente diferente de todas as outras. Ela morreu com mais de 80 anos, teve uma

vida longa. A impressão que tenho é que ela tinha uma sabedoria de vida, de que ela gostava mais de viver do que de qualquer outra coisa. Ela também teve muitas aventuras na vida, muitos amores, ela gostava de viver e eu também queria trazer isso para o livro.

A senhora também resgatou a figura de uma autora brasileira do século XIX, Julia da Costa, hoje fora do cânone literário brasileiro. Como soube dessa autora e por que a incluiu na seleção de apenas nove autoras evocadas?

Eu tinha que fazer com que o livro ganhasse um certo colorido para não ficar monótono, porque são variações sobre o mesmo tema, os instantes finais da vida dessas escritoras. Aí começa o verdadeiro trabalho artístico, que é pensar o livro como um objeto que vai ser visto de vários ângulos, aí entrou a Colette, como eu disse, uma escritora solar. Em seguida, eu tive a tentação de inventar uma autora e a ideia veio do seguinte: de que o leitor, lendo tudo isso, achando que era verdade, passasse a achar que essa escritora inventada fosse verdadeira também. Seria uma espécie de tapete puxado, a minha ironia com o leitor, porque quase tudo é mentira. Mas achei que estaria cometendo um deslize ético com o leitor, por mais que eu goste de brincar com ele. Então resolvi pesquisar uma autora obscura, que provocasse essa reação de surpresa no leitor. A Universidade Federal de Santa Catarina tinha feito uma pesquisa sobre autoras que incluía a Julia da Costa. Descobri que ela tinha nascido e vivido em lugares que eu conheço bem. Achei incrível saber de uma poeta que publicava em jornais e que tinha tudo para ser canônica, mas foi esquecida. Além disso, ela era uma figura interessante. Nem ficcionalmente eu alcançaria uma autora como essa. Fiz da história dela um exercício gótico, situado naquela ilha de São Francisco [do Sul de Santa Catarina], durante o inverno. Talvez seja o conto mais gótico que escrevi.

No livro, tem-se a impressão de que há sempre uma tensão entre o real e a ficção.

Tem momentos na história em que a ficção fica sob suspeita e a estratégia recente é de diminuir o espaço entre o autor e o narrador,

provocando no leitor um estranhamento entre a experiência ficcional e a vivida. Como se o leitor quisesse acreditar que o que lê aconteceu e o escritor usasse uma fórmula narrativa para convencê-lo disso, até certo ponto, de que é assim. Porém, num determinado momento, o leitor se convence, na verdade, de que isso não tem a menor importância. Então, a figura do leitor também provoca no autor um jogo. É o que eu faço, eu faço um jogo com o leitor.

O estilo gótico do conto “Sonhadora” que a senhora mencionou há pouco, em *Vésperas*, é influência de Edgar Allan Poe? A senhora o cita em outro livro, *A vendedora de fósforos*.

O Poe a gente lê desde sempre, eu gosto muito desse conto do gato emparedado [“O gato preto”], acho um dos contos mais amedrontadores que eu li na adolescência. Ele vem à tona às vezes como uma ideia associativa, ou comparativa, quando eu não consigo dizer com minhas palavras o que eu quero, aí eu conto o que aconteceu nessas histórias.

As influências literárias estão à mostra ou elas são muitas vezes implícitas nos seus livros?

É um tipo de experiência que a gente absorve como as experiências vividas. As experiências lidas e as vividas, talvez tenha um limite de idade, mas o que eu li durante a infância ou adolescência são memórias minhas, não são memórias externas, histórias de livros, são memórias minhas.

E o que a senhora responde quando perguntam quais livros a influenciaram mais?

Tem um caso engraçado que eu conto desde que passei a ser reconhecida como escritora. À pergunta clássica, quais os livros que mais me marcaram, eu sempre mencionava três: *Henriqueta, a espia* [da americana Louise Fitzhugh], *Robinson Crusóé*, de Daniel Dafoe, e o conto *O Alienista*, do Machado de Assis. O primeiro eu li aos nove anos. Depois, li os outros, mas, quando eu mencionava esse primeiro livro, ninguém conhecia. Porém tinha sido esse o livro mais marcante, mais transformador para mim. Então, eu comecei a ficar preocupada. Será que eu estava citando um livro ruim? Aí decidi procurar o livro na internet e

achei uma tradução do Cony [Carlos Heitor]. Comprei um exemplar igual ao que eu tinha. Abri o livro com o coração apertado, porque eu estava prestes a fazer duas leituras diferentes ao mesmo tempo: uma era para ver que livro era esse, ver se minha memória não tinha me traído, e outra era para encontrar a leitora que eu tinha sido daquele livro. E o livro é maravilhoso! Nossa, fiquei aliviada! Eu podia confiar em mim.

Em *Vésperas*, a senhora, ao evocar nove autoras do passado está tentando reivindicar uma filiação literária, colocando o tema da genealogia em questão?

A intenção de filiação é uma leitura da Academia. Eu nem conhecia esse conceito. Eu escrevi sozinha, dentro de um quarto, tinha mudado para o Rio, cidade nova, não conhecia ninguém e fui pesquisar as autoras, obras e biografias, mas eu não tinha ideia do que eu estava fazendo nesse ponto. Quanto à genealogia, existe um conflito de pertencimento da narradora do conto “Clarice” em relação a sua família biológica. Acho que existe esse conflito sim. Mas, de novo, essa é uma leitura que me é devolvida, que não está na gênese da minha criação, mas que se revela. A personagem Joana reafirma que, se existe alguém com quem ela tinha uma identidade, era com aquela autora [Clarice Lispector]. Ela tem um pai que acaba de conhecer, uma mãe morrendo, a única coisa sólida que ela tem é aquela autora. E aí sim é um tributo mesmo que ela faz à Clarice como se dissesse: “Aqui tem um igual”. Eu me reconheço como pertencente a esse grupo estranho de seres, que não são ligações de sangue, mas de sensibilidade e compreensão.

Voltando ao tema da morte, mesmo que este não seja o tema mais importante em *A vendedora de fósforos*, em que o relato aborda muito a relação entre irmãos e o exercício literário, há várias passagens que voltam a abordar essa questão de maneira menos explícita. Houve intenção de que fosse assim?

Essa não é só uma questão literária, é minha questão existencial. Ela se intromete nos meus inscritos porque estou sempre pensando no efêmero, na grande influência invisível que a morte tem sobre o que a gente faz.

Tanto em *Corpo Estranho* quanto em *A vendedora de fósforos*, a senhora aborda a relação entre irmãos. Este é o tema central do seu último livro, em que a identidade das personagens, duas irmãs, chega a se confundir. Por que fala tanto da relação entre irmãos?

É a relação mais estranha que existe entre as pessoas. É uma relação que eu não entendo direito.

Mas a senhora vem de uma família de quatro filhos. Mesmo tendo tido três irmãos, a senhora se sente assim?

Acho que justamente por isso. Porque é uma relação em que você tem muito a compartilhar com essas pessoas, coisas essenciais, como o relato familiar, por exemplo. Mas os seus irmãos são aqueles que desmentem suas memórias. Você tem uma lembrança de uma coisa que aconteceu e seu irmão tem outra e isso é uma ameaça à sua memória e à sua identidade naturalmente. Além disso, o afeto entre irmãos é um afeto ensinado, você é educado a amar o seu irmão. Mas o primeiro impulso em relação a um irmão é de matá-lo. Então, é um projeto civilizatório pelo qual passamos individualmente, porque os pais nos ensinam que temos de amar os irmãos e crescemos com essa pedagogia. E nem sempre os irmãos serão seus amigos. No entanto, preserva-se um elo incomparável. Quer dizer, é uma relação muito estranha. É o seu outro. Quem tem irmão, tem noção do outro. Mas é um outro que eventualmente é ameaçador, e pode ser uma dimensão sua, porque a história dele, o destino dele, poderia ser o seu. Então, quando ele vence ou falha, você se sente implicado.

Além dos temas da morte, da relação com o outro e do fazer literário, a senhora se importa com a relação da obra literária com a sociedade, com o mundo? O que acha de obras engajadas?

É uma utopia pensar que a leitura de um livro pode ter um impacto positivo no mundo, como se uma ideia fosse capaz de exercer um tamanho impacto que viveríamos num mundo melhor. Eu, como não tenho, não rezo utopias, acho que a literatura deve emocionar. Emocionar significa provocar emoções de todos os tipos, ternura, amor, raiva, enfim, ativar emoções, um efeito emocional. E que não passa pela razão. Mas eu, particularmente, não gosto de ler literatura

engajada, sinto que o leitor está sendo conduzido a solucionar uma equação. Nesse caso, eu gosto mais de livros policiais. Eu compreendo a necessidade ocasional da escrita de um libelo, eu compreendo, mas é literatura, é arte?

Mas a senhora, ao homenagear nove escritoras no livro *Vésperas* e ao privilegiar narradoras nos seus romances, não está de alguma forma reivindicando um lugar de fala para a mulher e, assim, se engajando?

Eu não fiz por isso, fiz porque sou mulher e porque nunca me senti incomodada nem diminuída, nem insegura, por esse fato. Acho as personagens femininas mais interessantes, acho as mulheres como seres humanos mais interessantes e acho que a gente não precisa ler o tempo todo sobre a experiência sexual de um jovem adolescente como se fosse a única experiência sexual que existe na face da Terra.

Como autora, a senhora acha que contribuiu para diversificar a representação da mulher na literatura?

Seria esperar demais da minha literatura. O meu desejo é que as pessoas leiam os meus livros. É o máximo que eu posso exercer em termos de vaidade, que as pessoas leiam e gostem. Nosso cânone é todo masculino, eu sei disso. Mas eu, quando crio, trato de um universo, de um imaginário e de temas que me perturbam, a minha criação vem daí. Eu sempre parto de uma pergunta para escrever um livro, eu lido com a literatura como se fosse de fato um objeto que eu tivesse que construir. Se várias questões de ordem ética, metafísicas, entram nesse trabalho é porque talvez o que é do espírito vai se juntando, afinal, é uma subjetividade em ação. Tenho a impressão que toda vez que vou escrever, sempre acho que só vou escrever se eu der um passo atrás. Sabe quando vamos ao museu e damos um passo atrás porque é melhor para apreciar o quadro? Acho que é esse passo que eu preciso dar para tentar entender e ver a cena que se impõe e que me pede para escrever um conto ou um romance. E esse passo atrás talvez favoreça a inserção do diálogo, de visões que vieram antes das minhas. Tenho a sensação de que escrever não é quando você está na melhor forma, é quando damos um passo atrás e olhamos o objeto com humildade.

O que é escrever hoje no Brasil, para um público pequeno de leitores, em que muita gente prefere ler um *tweet* a um romance?

Aqui na França há uma tradição letrada que é a própria essência da cultura. No Brasil, muitas pessoas passaram do analfabetismo para a televisão sem passar pelos livros. Há gerações e gerações de brasileiros que não têm a cultura do livro, não têm o livro em casa, a experiência da leitura. Então, escrever no Brasil é escrever para os mesmos leitores de sempre. E ser escritor é uma identidade que nunca se completa sozinha. Ser escritor é uma questão identitária que, para que se complete, é necessário o reconhecimento do leitor, que vem a conta-gotas. Na maior parte do tempo, eu só escrevo, eu não sou escritora.

Talvez por isso o escritor brasileiro queira tanto ser traduzido?

Num primeiro momento da carreira, existe essa vaidade da tradução, como se fosse possível ser bom o bastante para ser lido por leitores de outras nacionalidades. Publicar um livro na França é muito simbólico por um autor brasileiro.

E o que representa participar do Salão do Livro de Paris?

Ah, esse é um daqueles momentos de estrelinha no currículo! Porque você é um dos escritores reconhecidos pelo seu país e pela língua a qual você pertence como bom, como se dissessem: “esse é um dos nossos!” É algo que reafirma aquela questão identitária, de ser escritor.

Affonso Romano de Sant'Anna¹

Por Roberto Doring Pinho da Silva*

Entrevistei Affonso Romano de Sant'Anna em 27 de março de 2015, ao fim do dia, no saguão do Hotel Bedford, em Paris – onde D. Pedro II viveu a fase derradeira de seu exílio, até morrer, em 1891. No mesmo hotel viveu também Heitor Villa-Lobos. Um lugar cheio de segredos. Em meio a esses segredos e ao alarido de viajantes e carregadores de bagagem, o poeta, cronista e crítico falou sobre coisas da vida e da literatura, de arte em geral, sobre sua necessidade de entender o mundo à volta e de capturar, através da poesia, a fúria de seu tempo, que é o nosso.

Tendo por ponto de partida a Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, onde se graduou (nasceu em Belo Horizonte, em 1937), Affonso Romano cumpriu percurso que se confunde com a trajetória da cultura brasileira nas últimas mais de seis décadas. E chega, no presente, a um momento de balanço – de tranquila reconstituição de seu engajamento nas lutas nacionais, de serena reconciliação com a finitude. Chega, como escreveu sobre Drummond em estudo dedicado ao conterrâneo, a um eu poético-existencial não maior que o mundo, não menor que o mundo, mas sabiamente igual ao mundo.

¹ A transcrição aqui reproduzida corresponde, *grosso modo*, a metade de entrevista realizada com Affonso Romano; a edição foi imposta por limitação de espaço na versão física da Réel; a íntegra da transcrição está disponível na versão digital do periódico.

* Doutorando em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “Un mot fraternel : la vie et la mort dans la poésie de Manuel Bandeira.”

Roberto Doring – Sente-se na poesia brasileira hoje a fúria de nosso tempo?

Affonso Romano de Sant’Anna – Não, não se sente. Existe uma dispersão muito grande. Não há mais a unidade que havia até os anos 1980. Nos anos 60 e 70, sobretudo, havia grupos que, ainda que hostis uns aos outros, eram coesos na preocupação que tinham com a linguagem, com a renovação. Cada grupo escolhia a sua estratégia, mas havia a ideia de um projeto de linguagem. Tenho a sensação de que, depois da poesia marginal, caímos numa geleia geral. Você lê alguns poemas de poetas mais jovens e não sabe se é prosa ou poesia. Eles cortam o verso onde bem querem, não têm uma noção do verso como unidade a um só tempo rítmica, sonora e semântica. Além disso, você termina de ler o poema e não sabe sobre o que o poeta esteve falando. O poeta muitas vezes está remoendo coisas narcisistas, pessoais, que não têm o menor interesse nacional ou social. Parece-me, então, que se criou uma certa dispersão. Esse é um fenômeno que vai além do Brasil. No Chile e em tantos outros países, também se encontra um tipo de poética, que se pode chamar de pós-moderna, que fica muito rarefeita. Não sei se é porque venho da experiência modernista, porque passei pela geração de 1945 e depois estive nas vanguardas, mas o fato é que tenho uma noção de rigor formal muito própria. Acho que cada poema é um acontecimento.

Mas há poesia sem rigor formal?

Podem haver aparentemente. É complicado isso. Nesse meu livro que acabou de sair, *Entre Drummond e Cabral* (2014), discuto duas perspectivas. Cabral acreditava na realização racional do poema – era *O engenheiro*. Já Drummond trabalhava de maneira mais ampla. Trabalhava, na verdade, com o conceito de epifania, com o qual também trabalho muito – como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Joyce... O poema pode acontecer de repente. O poema de Bandeira sobre Pasárgada, ele mesmo diz, aconteceu de repente – depois, durante vários anos, foi depurado. Eu tenho um poema, num livro novo que devo publicar, que diz que a poesia é como um raio. Às vezes o raio cai em cima de você. Às vezes não cai em cima, cai perto de você – e você ouve o ruído e não consegue recuperar. Então, essa ideia de que

se você só trabalhar muito vai conseguir chegar à poesia não é verdadeira. Como tampouco é verdadeiro que, se você ficar esperando, alguma poesia surgirá. A realidade é que, em qualquer hipótese, existe o imponderável que passa pelo talento. Você tem de ter um para-raios de modo a captar os impulsos.

No seu caso específico, em geral vem um primeiro verso que é depois desenvolvido?

Trabalho de maneiras variadas. Por exemplo, tenho um livro chamado *O homem e sua sombra* (2006). É um livro de cinquenta poemas que surgiu por acaso. Estava em minha casa em Friburgo, fazendo nada, e de repente me veio uma frase à cabeça: “Era um homem com sombra de cachorro.” Primeiro, levei um susto: “como um homem pode ter sombra de cachorro?” “Mas sonhava ter sombra de cavalo.” Ficou mais estranho ainda... E eu acabei trabalhando isto: como a pessoa que tem sombra de cachorro mas sonhava ter sombra de cavalo convivia com essa circunstância? De repente, o sujeito saía galopando. E no dia seguinte veio outro poema, espontaneamente. Acabei fazendo uns cinquenta poemas. Depois me fui dar conta de que a sombra era um tema na literatura e no folclore. Evidentemente, eu estava trabalhando algo inconsciente. Por outro lado, fiz muito poema a pedido, para televisão, para jornal. Ou impelido por urgências nacionais. O poema “A implosão da mentira”² foi motivado pela situação política brasileira. Sentia que se não escrevesse aquele poema, se não me expressasse, eu teria um infarto. A situação nacional era muito tensa, muito grave. Acabei, então, dando vazão àquilo, não através da crônica, mas da poesia, que pode dizer coisas que a prosa não é capaz de dizer. Foi um poema fabricado com emoção.

Como é fazer poesia nesta era de velocidade e simultaneidade? Como é escrever poemas em meio a *tweets* e *WhatsApps*?

Pois é. Você sabe que estou numa fase de balanço da minha atividade, de balanço da própria vida. E uma sensação que tenho é que a poesia, ou um tipo de poesia que hoje me interessa, é a poesia como

² In *A poesia possível*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

se fosse um segredo. Por vezes lemos um poeta iraniano, vietnamita, e encontramos lá um verso, um pedaço de poema, que nos diz coisas que ninguém nos tinha dito até então. Alguém que já morreu, que nem conhecemos, nos dá um recado. Então, a poesia tem algo de segredo. Alguém, do outro lado do planeta, colhe alguma coisa e dialoga conosco. Essa é a permanência da poesia. Por isso a poesia não vai morrer nunca.

Parte de suas manifestações públicas nos últimos anos se dá sob o signo do balanço. Isso se reflete também na poesia: percebe-se o espírito do balanço em *Sísifo desce a montanha* (2011). A morte nunca deixou de fazer-se presente na sua lírica, mas agora ela aparece de algum modo aplacada pelo convencimento de que “Só a ausência/(a ausência plena)/é plenitude”³. É isso mesmo? E, se é, como esse convencimento se insere no conjunto de sua obra poética?

Eu diria que estou exercitando um aprendizado da morte. Tenho um livro anterior, *O lado esquerdo do meu peito* (1992), que tem uma parte dedicada ao aprendizado da morte. Nisso, tenho certa vizinhança com Bandeira, que conviveu com a morte o tempo todo – se bem que com uma diferença importante, porque ele tinha a tuberculose. E, em outro plano, algo também me separa de João Cabral no tratamento da morte, pois Cabral pensava essencialmente a morte social, enquanto eu penso, igualmente, a morte individual, metafísica. Já Drummond tinha mais a marca da morte metafísica. Eu tento lidar com os diversos aspectos. Em *Sísifo desce a montanha*, acerco-me da morte. Quando você não tem mais vinte e um anos, começa a olhar a vida de outra maneira. Já pode fazer um balanço. E, no Brasil, algo que me preocupa e me interessa muito é a dimensão social da morte individual. A Bélgica, por exemplo, tem meios de assistir o cidadão que queira morrer dignamente. Na França essa é uma questão presente. E eu comecei uma série de palestras no Brasil sobre isso. Dei um curso, com a historiadora Mary Del Priore e o Dr. Neif Musse. Não se trata apenas da morte pessoal, mas da morte pessoal como um problema social. É preciso cuidar disso com humildade. Porque todos vamos

³ Trata-se da íntegra do poema “Exercício de finitude”, com que se encerra *Sísifo desce a montanha*.

morrer, não tem jeito. Como dizia Heidegger, você não pode escolher como vai nascer, mas tem a liberdade de escolher como vai morrer. A morte é uma coisa sua muito mais do que o nascimento. Tem de haver o direito à escolha. Lembro-me do exemplo de Rubem Braga. Rubem Braga descobriu que tinha câncer na garganta. Foi ao médico e perguntou qual seria, se fizesse a operação, a possibilidade de que sobrevivesse e que tipo de vida levaria. O médico explicou que ele ia ficar avariado. Rubem Braga não teve dúvida: foi a São Paulo e contratou sua cremação (não havia cremação no Rio de Janeiro). O funcionário da funerária ainda perguntou: “Mas onde está o corpo?” Resposta: “O senhor está falando com ele.” Voltou para o Rio, internou-se num hospital e acordou morto. Despediu-se dos amigos e pronto. É uma coisa digna. Não ficou entevado, não ficou dependendo de ninguém. Já tinha vivido oitenta e tantos anos, já tinha vivido o essencial. Tinha o direito de escolher a sua morte. É isso que precisa ser oficializado no Brasil de alguma forma. E *Sísifo desce a montanha* faz parte dessa visão abrangente da morte – como lidar com um problema que é de todos.

Affonso Romano inscreve-se na tradição dos poetas críticos. Haveria uma necessidade, para citar Leyla Perrone-Moisés, “de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira”⁴?

Tenho esse dilema: tenho de entender as coisas. Da mesma maneira que pergunto *Que país é este?* (1980), tenho de entender o meu tempo. A crítica e o ensaio são maneiras de eu entender o mundo e me entender. Quando estava na universidade, trabalhei sobre três vertentes principais. Uma é a vertente psicanalítica. Fiz psicanálise durante alguns anos, é algo que conheço por dentro. E, como criador, é importante você saber sobre os mecanismos inconscientes que pensa dominar. Elaborei, a partir disso, *O canibalismo amoroso* (1993), que é uma leitura do desejo. Uma leitura da evolução do desejo na poesia ocidental. Outra vertente é a da carnavalização. Tinha a ideia, e nunca vou realizá-la (cheguei a fazer um rascunho...), de preparar um livro sobre a carnavalização. É uma forma de entender a sociedade brasilei-

⁴ Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 11.

ra, de entender uma determinada vereda da literatura brasileira: *Quincas berro d'água*, por exemplo, ou *Macunaíma*. É uma vereda, não é a literatura, mas uma vereda que explica um Brasil: essa irresponsabilidade brasileira, esse não chegar na hora, esse não começar nada muito certo, essa vaguidão. A terceira vertente que privilegiei, que me implicava muito, é a das vanguardas. Fui educado dentro das vanguardas. Seja o modernismo, sejam as vanguardas dos anos 60 e 70. A vanguarda traz a marca da utopia. Todo vanguardista acredita saber onde está o futuro. Aliás, eles se apossam do futuro. O futuro não está mais lá, está aqui. É o erro de Haroldo de Campos e de outros. Eles lotearam o futuro, e o futuro se desviou deles. A poesia brasileira não tem nada a ver com eles hoje, apesar da presença que tiveram. A vanguarda, portanto, criou uma ilusão utópica. E como lidar com isso? Acabei escrevendo sobre Duchamp e sobre vários artistas plásticos. Porque nas artes plásticas esse fenômeno é mais gritante ainda do que na poesia. Tenho um livro, por exemplo, que é *Desconstruir Duchamp* (2003), com uma série de crônicas feitas para a imprensa sobre artes plásticas.

Pela crônica se fala a um maior número de leitores, e o Affonso Romano cronista tem um lugar relevante no panorama jornalístico brasileiro.

Penso ter dado uma certa contribuição – aí é uma pretensão minha... – à crônica brasileira. Escrevi crônica desde sempre. O primeiro texto que escrevi na vida, aos dezesseis anos, foi uma crônica, que saiu num jornal de Minas Gerais. Em 1984, comecei a escrever crônica regularmente. Há duas contribuições específicas que eu posso ter dado à crônica brasileira. Uma é a questão da violência. A sociedade brasileira mudou muito. No tempo de Rubem Braga, de Fernando Sabino, você podia ficar contando historinhas emocionais etc., porque a sociedade era mais organizada e ingênua. Hoje a violência está aí, exposta. Publiquei um livro chamado *Nós, os que matamos Tim Lopes* (2002). Um livro sobre violência. A história de um país é também a história de seus bandidos. Talvez seja mais importante estudar os bandidos do que os poetas! Os bandidos são sintomas e são metáforas. A outra contribuição que posso ter dado é com a chamada “crônica de ideias”.

É uma crônica que não é apenas o devaneio, como Rubem, Paulinho⁵, Fernando. Mas a crônica que discute, em linguagem humana simples, assuntos mais elaborados. No livro *A cegueira e o saber* (2006), discuto distintos aspectos da criação. N’*A Sedução da palavra* (2000), por ser reeditado – sairá pela Rocco, com acréscimos e o novo nome *Entre leitor e autor* –, trato também do processo de criação. Esses dois veios – a violência e a crônica de ideias – são marcantes na minha prática da crônica. Claro que também produzo crônicas dentro do cânone conhecido, devo ter mais de dez livros nesse sentido.

Affonso Romano é sempre um poeta? Pergunto porque essa é a sensação que se tem. Quando se lê sua crítica, por exemplo, lê-se um poeta. Pela forma – o ritmo... –, mas também pelo fato de que se enxergam coisas que só um poeta enxerga em outro.

É possível. Há um exemplo disso que é um ensaio sobre Clarice Lispector. Eu tinha de fazer um ensaio sobre ela, encomendado pela UNESCO, que depois aproveitei em *Análise estrutural de romances brasileiros* (2012) e num outro livro só sobre Clarice⁶. Tendo de fazer um ensaio sobre Clarice, cheguei à conclusão de que a única maneira de começar seria através do texto dela. Eu tinha de entrar dentro do texto dela, numa atividade crítica, e trazê-la para o meu texto. Escolhi um conto dela, “A quinta história”, e fiz um jogo de paráfrases do conto para dizer o que eu tinha a dizer. Ou seja: entrei no texto de Clarice numa tentativa poética de construção da crítica, não mais à moda, digamos, norte-americana (esse *paper* vai tratar de três pontos: um, dois, três...), mas a partir de uma abordagem em si mesma literária.

Affonso Romano de Sant’Anna conhece como poucos a nossa tradição literária. Existe a angústia da influência de que fala Harold Bloom?

Há a célebre obra de Harold Bloom. Essa obra dele eu até cito no meu ensaio sobre Cabral e Drummond, publicado na Coleção ARS que a UNESP lançou. Cabral começou plagiando Drummond. Depois, foi-se distanciando. Quanto mais ele se distanciava, mais Drum-

⁵ Paulo Mendes Campos.

⁶ *Com Clarice*, em coautoria com Marina Colasanti, São Paulo, UNESP, 2013.

mond ficava preocupado! Uma relação edipiana meio complicada. No meu caso, tenho um poema – “Sou um dos 999.999 poetas do país”⁷ – em que digo que tenho influência de todo mundo: de Bandeira, de Vinicius, todo mundo... Sobretudo dos maus poetas. O mau poeta ensina muito. Você bate os olhos nele e diz: eu não posso escrever uma coisa dessas! Aí, quando você de algum modo reverbera aquilo, você corta imediatamente. Mas não tenho a veleidade de ser original. Original pode ser o conjunto.

Mas sente a angústia da influência?

Não, não sinto. É claro que, de repente, você pode escrever uma coisa e pensar, *a posteriori*: isso aqui está parecendo fulano... Aí você fica preocupado e joga fora, deixa para lá. Uma coisa que sempre digo é que o problema do escritor é descobrir a sua voz. Cada um tem uma voz. Esse é um caminho estritamente individual. O que eu tento é descobrir qual é a minha voz. Acho que a obra literária é isso.

Gostaria de escutá-lo mais sobre a relação entre crítica e poesia. Penso em seu comentário recorrente de que a estilística redescobriu o Barroco literário.

É verdade. Fui criado pela estilística. Quando estudei Letras, a estilística estava no seu auge. Primeiro, havia os “estilos de época”, que Afrânio Coutinho trouxe para o Brasil – a sucessão de estilos no tempo, o Barroco, o Arcadismo, o Romantismo... Acho que é útil. O sujeito tem de saber que há uma história. É como na música: você aprende harmonia, para depois poder ser desarmônico. Em literatura, você aprende que existe aquela progressão, para em seguida desaprender. É o desaprender a lição, para chegar ao que considero ideal, que é a análise estrutural. A análise estrutural, em vez de privilegiar a evolução sintagmática, estabelece paradigmas. E, aprofundando os paradigmas e os sintagmas, chega à estrutura. Esse tipo de análise tem muito a dar – e até hoje isto não foi explorado – à história das artes plásticas. Você toma qualquer livro de história da arte e encontra uma sucessão de movimentos. Quando, na realidade, em vários aspectos, uns são iguais aos outros. Se você fizer uma análise estrutural, concluirá que aqueles, digamos, quarenta movimentos podem ser reduzidos a dez constantes. Tenho um ensaio,

⁷ In *O lado esquerdo do meu peito*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

inédito ainda, sobre a necessidade de usar o método estrutural nas artes plásticas: “Arte e insignificância, por um novo método”. Identifico dez constantes que existem na arte contemporânea, que existem na *pop-art*, na instalação, no *happening* etc.. Trata-se de detectar as constantes e, a partir daí, descortinar o modelo. É como a análise estrutural pode ajudar a entender a sociedade contemporânea – e o que me interessa é isso, tenho de entender onde estou. A análise estrutural, nesse sentido, é a-histórica. Porque o marxista e o cristão acham que sabem o que é a história: a sociedade proletária, o Céu e o Inferno. A análise estrutural é, ao contrário, muito modesta. De repente, alguma coisa que aconteceu no século XII é semelhante ao que aconteceu agora.

O professor Affonso Romano de Sant’Anna foi precursor na promoção da interdisciplinaridade nos cursos de pós-graduação em Letras na universidade brasileira. Mas sempre cuidou para que não se diluísse, no mar dos aparatos conceituais, a especificidade do fenômeno literário. Que especificidade é essa?

Essa é uma questão complexa. Os formalistas russos acharam haver chegado à “literariedade”. Havia uma coisa no texto que, se encontrada, definiria o específico literário. Do ponto de vista de pesquisa, isso é importantíssimo. Mas o próprio Tynianov dizia algo curioso. Que uma carta de Victor Hugo, uma carta do século XIX, que tinha o sentido de carta, passava a ter, no século XX, um outro valor, um outro sentido. Muda-se a relação do texto com o leitor. Você pensa: de que maneira uma carta, uma simples carta, pode ajudar a entender melhor um escritor? Como pode trazer uma confissão, uma revelação sobre ele? Aí, o trânsito entre o literário e o não literário se revela ambíguo. Não sei como determinar isso.

Uma última pergunta: qual a função da poesia? A poesia pode não ter função?

A poesia tem várias funções. Também pode não ter função nenhuma, a ideia de jogo.

Mas aí o senhor diria faltar a ela a fúria de seu tempo, não?

Não necessariamente. Veja Rilke. A alienação em pessoa. Mas tem gente apaixonada por Rilke. Eu mesmo gostava, lia-o quando

era jovem. Depende da hora. Sempre digo que cada livro tem a sua hora e o seu leitor determinado. Há, portanto, uma relatividade com a qual é preciso saber lidar. A minha geração leu uns romances franceses como *Jean Barois*, de Roger Martin du Gard, e *Jean-Christophe*, de Romain Rolland. Quando os li, moço, fiquei impressionado. São os chamados “romances de formação”. Há livros que marcam mais quando se é mais jovem. Por isso Machado de Assis é um pouco complicado. Você dá Machado para um jovem ler e nem sempre funciona.

A vantagem de Machado é que tem, de forma especialmente acentuada, várias camadas de leitura.

Por isso mesmo. Há um exemplo claro que é Drummond. Tenho esse livro de análise da poesia de Drummond – *Drummond: o gauche no tempo*⁸. Volta e meia, aparece uma pessoa que diz que adora Drummond. Mas não tem noção da estrutura que ele inconscientemente montou. Ou seja, é um leitor ingênuo. No livro que publiquei com uma espécie de balanço das minhas atividades⁹, na Coleção ARS da UNESP, menciono umas dez leituras possíveis de Drummond. Há também, na mesma coleção, o ensaio “Como ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade”¹⁰. Você pode ler filologicamente, estilisticamente, explorar o tema da morte, da infância... Pode fragmentá-lo todo. E há a leitura do conjunto. O público, em geral, não tem a menor ideia do conjunto. Porque Drummond é um tipo de poeta que pensava o mundo. Ele fez na poesia o que um filósofo faz. Tinha uma visão filosófica, talvez sem sabê-lo. Trabalhava a coisa metafóricamente.

Bandeira tem menos essa visão filosófica, não?

Tem menos. Bandeira trabalhava mais circunstancialmente. Drummond era mais tinoso... E mentia muito, não? Dizia que fazia poesia assim por acaso... Pois sim: não pensava em outra coisa!

⁸ Trata-se da tese de doutorado de Affonso Romano de Sant’Anna, que teve sua primeira edição em 1972. Em 2008, o trabalho foi reeditado pela Record.

⁹ *Trajatória poética e outros ensaios*, São Paulo, UNESP, 2014.

¹⁰In *Entre Drummond e Cabral*, São Paulo, UNESP, 2014.

Ana Maria Machado

Por Maria Juliana dos Reis e Silva*

A escritora Ana Maria Machado, membro da Academia Brasileira de Letras desde 2003, é autora de mais de cem livros infanto-juvenis, nove romances, oito ensaios literários e outras publicações. Seus livros foram traduzidos em mais de dezessete países, em diversas línguas. É detentora de importantes prêmios ao longo de sua trajetória, dentre os quais destacam-se o Hans Christian Andersen, em 2000, e o Machado de Assis, em 2001. Enquanto presidente da ABL, no período 2012-2013, priorizou os programas sociais de expansão do acesso ao livro e à leitura. Ainda em sua gestão, foi assinado o Acordo de Cooperação entre a ABL e o CREPAL-Sorbonne Nouvelle, para o estímulo ao estudo de obras dos Acadêmicos nessa universidade francesa. A escritora esteve em Paris, compondo a delegação da ABL por ocasião do Salão do Livro em março de 2015 e nos falou um pouco sobre sua trajetória como escritora de livros infanto-juvenis, como romancista e ainda sobre as influências literárias que perpassam sua obra.

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “Carlos Heitor Cony : témoin de l’histoire”. Entrevistou Ana Maria Machado em 22 de março de 2015.

Maria Juliana dos Reis e Silva – Sua obra é amplamente reconhecida e muito diversificada, o que provoca uma curiosidade acerca das suas origens e influências literárias.

Ana Maria Machado – Minha origem é Monteiro Lobato. Foi o primeiro autor que li, ainda bem menina. Li e reli a vida inteira. Sempre tive conhecimento da tradição oral, meus avós e meus pais me contavam. Li contos de fadas, Mark Twain todo, todos os grandes romances de aventuras de Dumas, Zévacot. Eu adorava Stivens, *A ilha do tesouro*, que reli várias vezes. Isso quanto às leituras infantis. No colégio Aplicação, uma ótima escola pública, foram me introduzindo à literatura universal. Li tanto Fernando Pessoa quanto Drummond, assim como Camus, Eça de Queirós, que foram me marcando. Descobri Machado de Assis um pouco mais tarde, na primeira leitura, ainda adolescente, não me disse nada de especial. Voltei a ele depois. Mais tarde cursei Letras, quando havia letras neolatinas. Fiz literatura espanhola, hispano-americana, italiana, francesa. Tive uma visão bem geral, além da literatura brasileira e portuguesa.

E isso repercute em sua literatura?

Tudo. Eu leio sempre, leio muito. Por isso é muito difícil dizer uma influência, não é uma coisa direta. Leio muito da literatura inglesa, que gosto muito, por exemplo, mas não dá para dizer o que é que marca exatamente na minha literatura.

Pensando em todo o dialogismo que existe em sua obra – escritores diversos, os clássicos, pintores, a cultura de um modo geral – como você vê, justamente, a questão da intertextualidade?

É quase inevitável que toda obra de arte tenha esse elemento de dialogismo, de intertextualidade. Podem ser muito sutis, muito escondidos, inconscientes mas sempre existem. Acho que quando a gente começa a fazer alguma coisa, a criar alguma coisa, todo artista, todo criador sabe que ele está diante de uma tradição de séculos e que essa tradição está ali em pé na sua frente e ele tem que desafiá-la, romper com essa tradição e criar algo que converse com ela. Isso é inevitável, pode estar visível, consciente ou não.

Há diferenças entre esse dialogismo na literatura infantil e na literatura para adultos?

A única distinção é que são repertórios diferentes por parte dos leitores. A criança conhece menos coisas, mas conhece bastante. A gente pode confiar nisso. Mesmo quando eu não tinha a menor consciência de que estava fazendo isso, já fazia. Quando surgiu a questão da intertextualidade, percebi que já na minha primeira história – “Quenco o Pato”, publicada na *Revista Recreio*, na qual o patinho não queria entrar na água por ser molhada, e preferia ficar lendo a história do *Pedro e o Lobo* – eu já estava fazendo este diálogo com a tradição literária internacional, com Prokofiev ou Andersen. Estava ao alcance da criança que conhece *Pedro e o Lobo* ou poderia conhecer patinho feio. Em, *Dorotéia a centopeia*, ela machuca o pé, vem o médico que era o doutor Caracol, aluno do doutor Caramujo, um médico muito famoso, alusão ao doutor Caramujo do *Sítio do Pica-pau-amarelo*. Mesmo que a criança ainda não saiba, ao ler Monteiro Lobato, fará a ligação. Sempre fiz isso, era assim que contava histórias para os meus filhos. Tenho uma coleção de quatro livros em verso explorando as intertextualidades ao alcance de crianças muito pequenas e em *Cadê meu travesseiro*, criança pequenininha pergunta: “cadê meu travesseiro, onde foi que eu deixei, será que foi no tororó, por lá onde andei. Eu fui no tororó, será que eu deixei lá”. Sem a intertextualidade não existe literatura.

Você é uma referência na literatura infanto-juvenil mas você sempre conjugou uma literatura voltada ao público adulto. Fale-nos um pouco sobre esta produção e como se processa sua criação literária em ambas - infantil e adulta.

Eu tenho dez romances para adultos, nove já publicados. O décimo, que se chama *O mapa todo seu*, eu entreguei há um mês ao editor, vai sair ainda este ano pela Alfaguara. É inspirado na história de Joaquim Nabuco e de Eufrásia Teixeira Leite. É o décimo romance. Além disso, tenho oito livros de ensaios, basicamente de crítica literária e política – políticas culturais. Eu escrevo para adultos desde sempre, meu primeiro livro foi para adultos. Eu não passei de ano e passei de um público para outro. Eu fui sempre fazendo paralelamente. A partir

da minha tese sobre Guimarães Rosa (*Recado do Nome*, 1976, 2013), continuei escrevendo sempre. Minha criação literária é espontânea, eu vou tendo ideias, eu escrevo. Sou muito disciplinada. Então eu procuro ter método, escrever todo dia. Às vezes quando vou começar, estou sem saber o que é, escrevo um parágrafo... uma coisa... deixo aquela anotação para outro dia... e outra vez eu a pego. Então ela vai tomando forma para uma coisa ou outra. Este ano eu vou lançar um novo infantil que se chama *De noite no bosque*, pela Ática. Eu fiz, mais ou menos, enquanto estava trabalhando nesse do Nabuco, que levou muito tempo. Levei cinco anos entre pesquisar, refazer, desmanchar, fazer de novo, cortar capítulo. O tipo de trabalho é diferente. No momento eu estou com dois novos recém concluídos. Não estou com projeto imediato, estou numa fase de ciscar. Fico assim, escrevo dois parágrafos um dia, no outro faço um artigo... Quer dizer, continuo escrevendo, mas não estou com um seguimento de alguma coisa. De repente algo vai me tomar, me chamar e aí eu sigo.

Na sua obra temos elementos históricos, políticos, culturais, sociais, antropológicos – você aborda uma infinidades de temas que na verdade são questões universais. Dentro desta perspectiva, qual é o papel da literatura na sociedade, a que serve a literatura.

Como toda arte, a literatura propõe a criação de um mundo alternativo, porque este aqui só não basta, então precisa de outro que seja possível ou aterrador, ou sonhado. Um outro que se apresente como alguma forma de alternativa e, no caso da literatura, se faz isso por meio da palavra, da linguagem. Então, antes de tudo, a linguagem serve para expressar isso. Acho que a linguagem é o ponto crucial. Trabalhar a linguagem de modo a expressar a possibilidade de criação desse outro mundo, desses outros mundos, é o papel da literatura. E ser fiel a cada autor, a cada criador. No meu caso, me preocupo com todas essas coisas. O que faço tem que refletir isso, não tem como não refletir porque seria infiel a mim. Mas cada autor é diferente, essas coisas acontecem não por uma decisão prévia. Às vezes há autores que têm uma decisão prévia e pode funcionar. Mas é mais verdadeiro quando não há uma decisão prévia, quando a obra não é intencional, que ele passa porque é a visão de mundo dele.

Dentro do contexto atual do Brasil, como vê a questão do acesso à literatura?

Penso que o acesso à literatura no Brasil é infinitamente melhor do que quando eu era criança. Antigamente tínhamos acesso a muitos livros, mas apenas um grupo muito reduzido da população que tivesse numa família que lesse. Podia nem ser economicamente privilegiada mas que lesse, e era o caso da minha família. O meu avô por parte de pai era um imigrante português que foi adulto para o Brasil em busca de novas oportunidades e com muita dificuldade de vida. Mas na “baga-zinha” dele, que era pouca coisa, ele levou dois livros e um deles era uma gramática latina. Ele tinha estudado quando garoto e deixou essa gramática para mim quando morreu, eu a tenho até hoje. Isto demonstra um cenário de valorização do livro de uma maneira extraordinária. E por parte de mãe, meu avô vinha de uma família de colhedores de café numa fazenda no norte de Espírito Santo, substituindo os escravos quando estes foram emancipados. Era muito pobre mas estudou na escolinha local, depois mandaram-no para a cidadezinha próxima para continuar os estudos em troca de trabalho doméstico. Ele tinha muita facilidade para matemática e entrou para a escola politécnica do Rio, tornando-se engenheiro. Ele sempre leu e sempre trocávamos ideias sobre os livros. Tenho cartas dele recomendando leituras ou comentando leituras minhas. Ele me fez ler os grandes pensadores do Brasil – Gilberto Freyre, Sérgio Buarque, enfim. Eu era adolescente ainda e ele me fazia ler isso, me cobrava. Então o que quero dizer é que vim de uma família que valorizava extremamente o livro, mesmo sem tê-los. Minha mãe trabalhou em uma biblioteca e isso possibilitava trazer livros para casa. Mas isso não era comum. Hoje, no Brasil, as crianças têm acesso a livros em todas as escolas. Todas as escolas, nos últimos vinte anos, têm sala de leitura com literatura infantil boa e atualizada. Têm livros novos que recebem todo ano para repor os outros e para acrescentar. Então a questão não é mais a de acesso, a questão é muito mais a formação do professor. Porque o professor não viveu, em geral, essa situação. No tempo em que o professor estudou, as escolas não tinham livros, as famílias não tinham livros e por isso o professor não se sente à vontade para lidar com esses livros. Ele é um pouco intimidado por esse universo. Claro que eu estou

falando de um modo geral, tem exceções absolutamente maravilhosas às quais o Brasil deve muito. Mas a questão é que a formação do magistério não está atenta a isso e não está valorizando a possibilidade de dar oportunidade aos professores de em sua formação continuada lidarem com literatura. Então, em suma é isso: as crianças leem, os adolescentes deixam de ler, os adultos não leem mais.

Enquanto você esteve na presidência da ABL, um de seus projetos era fomentar a aproximação com a cultura através das políticas de leitura.

Exatamente, fizemos especialmente no Rio, porque a sede da Academia é no Rio. Fizemos um convênio com a Federação das Indústrias do Rio de Janeiro em que eles abrem, equipam, reformam prédios, põem computadores em bibliotecas comunitárias, bibliotecas populares. E nós fizemos na Academia cursos junto com a Fundação do Livro Infantil e Juvenil para a formação de técnicos em biblioteca que pudessem tomar conta dessas salas de leitura, supervisionados por um bibliotecário profissional mas sem a necessidade dele estar ali o tempo todo. Em geral esses técnicos em biblioteca eram professores de escolas locais ou moradores das comunidades. E a Federação das Indústrias paga o salário deles. Nós formamos 98 técnicos em biblioteca, dois cursos de seis meses cada um e eles estão trabalhando.

O que representa para a literatura brasileira a presença do Brasil, pela segunda vez, como convidado de honra no Salão do Livro e, a seu ver, quais as medidas necessárias para que a nossa literatura seja cada vez mais respeitada e valorizada no cenário internacional?

Essa é uma questão muito complexa e difícil de generalizar e responder com honestidade sem que pareça que há críticas ou sem ferir melindres, susceptibilidades, etc. Representa uma oportunidade de que a mídia tome conhecimento de que o Brasil não é só samba, carnaval, mulher na praia quase sem roupa, caipirinha e capoeira. Para se descobrir que vai além disso, precisamos reiteradamente mostrar que tem outras coisas. Eu vim ao Salão do Livro em 1998 que foi dedicado ao Brasil, foi muito bem feito, muito bem organizado, com muita coisa. Então, eu sei que essas coisas marcam um momento mas rapidamente daqui a 15 dias, quando acabar esse salão, acabar esse momento

de falar tanto em livro, ninguém vai falar mais em livro brasileiro. Vão começar a falar no país que vai ser homenageado no próximo. Esta travessia de uma cultura para outro espaço não pode ser feita por soluções a cada vinte anos. Ao mesmo tempo, aparecendo a oportunidade, temos que fazer. Acho que exige uma política de continuidade. Neste sentido, na política de continuidade há dois grandes aspectos: um é quando o país como um todo tem uma presença no exterior. E isto o Brasil não tem. O Brasil pode midiaticamente ter tido momentos de evidência, por exemplo, quando Fernando Henrique foi eleito por causa do prestígio intelectual dele, todo mundo se admirou, foi um momento muito positivo. Ou quando o Lula foi eleito, por causa da história e da trajetória fantástica dele, do conto de fadas que ele é – nasceu o patinho feio e descobriu que era um cisne maravilhoso. Então isso fez com que houvesse momentos mas episódicos. Pode não ser um solução mas são coisas mais superficiais que devem ser sustentadas por um trabalho de formiguinha. Para mim esse trabalho de formiguinha no campo do livro teria duas linhas. Uma delas o Brasil desenvolveu muito bem, trata-se da política de traduções. Foi criado pela Biblioteca Nacional no governo Fernando Henrique um programa de traduções que funcionou muito bem mas era muito limitado porque eram poucas [traduções] por ano. E no governo Lula os responsáveis souberam continuar isso, ainda que dando a impressão de que tinha sido criado por eles. Mas aumentar... Enfim, aumentou a quantidade de bolsas de tradução e se manteve. Isso é fundamental e aumentou enormemente a possibilidade de que autores brasileiros sejam traduzidos e publicados no exterior. Ao mesmo tempo, existe um outro elemento que o Brasil desenvolvia antes e que se interrompeu justamente neste momento – o apoio a que as universidades estrangeiras estudassem nossos autores. Então, antes havia leitorados brasileiros em quase todas as universidades que estudavam português. Esse número diminuiu enormemente. Hoje em dia há muito poucos leitorados e fica no Brasil um jogo de empurra: o Ministério da Educação diz que é com o Ministério da Cultura, o da Cultura diz que é com Relações Exteriores, o das Relações Exteriores diz que é com a Educação e ninguém assume isso. Então o fato de que não se estude literatura brasileira no exterior e as cadeiras de Português estudem a literatura portuguesa mas não

a brasileira (o Instituto Camões é poderosíssimo, presente, mas do Brasil não há nada), isso faz com que nós façamos um esforço enorme de divulgação, de tradução, de entrevista de todo mundo e que tudo morra aí porque ninguém estuda depois e assim não se sustenta. Existem esses dois aspectos, um muito positivo que está funcionando e outro desastrosamente negativo. Eles brigam entre si.

O acordo de cooperação que existe com o Centre de recherches sur les pays lusophones, da Sorbonne Nouvelle vem nesta direção?

Sim, quando estava na presidência da ABL fiz acordos com várias universidades. Na Inglaterra, nos Estados Unidos, na França, na Espanha (Salamanca), Portugal, por exemplo. Acordos que permanecem, mas a ABL não faz parte do governo e nós não trabalhamos para a literatura brasileira em geral, mas para difundir as obras dos acadêmicos. Esta iniciativa é uma gota d'água. Nós estamos dando continuidade, procurando fazer publicações que sedimentem o trabalho feito para que fique um registro. Mas quem tem que fazer isso é o governo, porque o Brasil é muito maior e a literatura brasileira é muito maior do que quarenta escritores membros da Academia Brasileira de Letras.

No campo das traduções, como é a relação entre o escritor, o editor e a tradução no contexto da divulgação internacional?

Não existe uma resposta geral. Primeiro, há uma grande divisão entre se a obra está sendo traduzida para um língua que a gente conhece ou não. Eu não tenho a menor noção do que foi feito com os meus livros traduzidos para turco, mandarim, coreano, sérvio. Não há possibilidade. Nas traduções para línguas que também varia. Há editores que fazem questão de ter a última palavra ou ter a única palavra. Nem mostram ao escritor, autor da versão original que estão fazendo. E há outros que trabalham muito em conjunto. Então, vamos admitir a situação ideal em que se faz consulta, se trabalha em conjunto. No caso com a França, por exemplo, foi assim. Tanto nos livros infantis como nos adultos. Foram traduções ótimas que eu gostei muito e nas quais os tradutores puderam me consultar, se sentiram muito à vontade para me consultar, discutir questões, levantar dúvidas. Acho que a tradução ficou muito boa, são traduções que eu gosto.

Ana Miranda

Por Aguida Rezende*

Artesã da palavra, Ana Miranda realiza um delicado e minucioso trabalho de tecitura ficcional buscando nos fios da história, da sociologia, da antropologia, e muito da poesia, desvendar os meandros do passado literário brasileiro.

Natural do Ceará, estado que a viu nascer (1951), percorreu cidades brasileiras que lhe servirão de palco e experiência em alguns de seus romances, para então retornar à praia de Iracema – *locus* de inspiração ao romance *Semíramis*, e outros que ainda virão – seu percurso parece inscrever-se no ritmo circular de uma história pessoal e no ofício da escritora.

Seu primeiro romance, *Boca do inferno*, contemplado com o prêmio Jabuti de 1990, marca sua entrada como romancista no cenário da literatura brasileira e será incluído na lista dos cem maiores romances em língua portuguesa do século XX. Inscritos no cânone literário do romance histórico nacional, questão de classificação, seus romances convidam e guiam sinuosamente os nossos sentidos. Ela nos leva e nos seduz através dos sons, dos ritmos de sua prosa poética num movimento de vai e vem, como na imagem de um bordado cuja arte final

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “Mito e simulacro em tensão na obra de Ana Miranda.” Entrevistou Ana Maria Machado em 22 de março de 2015.

desvenda-se no reverso do tecido. Através da revisitação de episódios históricos vão-se construindo, então ponto por ponto, o rosto e a expressão de uma literatura que busca em seus primórdios o sopro fundamental que deu origem ao topos Brasil e aos mitos que inspiraram a era das descobertas.

Aguida Rezende – Ana, você lançou dois livros em 2014, *Semíramis* e *Musa Praguejadora*, o primeiro pela editora Cia das Letras, que te acompanhava já por algum tempo, o segundo pela Record. Fale um pouco da importância desses livros para o conjunto de sua obra.

Ana Miranda – O *Semíramis* tem importância especial porque é um livro passado no Ceará, com personagens cearenses, e eu sempre tive um conflito, um dilema, que é ligado às minhas origens, porque sou uma pessoa enraizada em muitos lugares. Eu saí ainda criança de Fortaleza com os meus pais. Nós fomos para o Rio, meu pai foi para Brasília, enfim, passei por uma série de lugares e sentia uma necessidade de pisar o Ceará com a minha obra; existe esse mito não é, da Aldeia entre os escritores? Então eu tinha esse dilema e como é uma história, a história relacionada à vida do José de Alencar, tudo se passa ali; eu só pude fazer porque voltei a morar no Ceará. Então, tem esse marco especial nesse livro para mim.

A biografia do Gregório de Matos é um dos meus trabalhos correlatos e não tem um significado marcante, ele não marca nenhuma transformação, a não ser o fato de ser um gênero novo para mim, porque é a minha primeira obra não ficcional. Mas ainda assim há um pouco de ficção porque eu sou romancista. Foi uma experiência que me deu novos instrumentos sobre como lidar com a pesquisa, com a construção da vida de um personagem.

A biografia desse poeta colonial é complementar ao romance *O Boca do inferno*?

É complementar, sim, embora não haja nenhum compromisso entre os dois livros, do mesmo modo que o filme do Alain Fresnot, *Desmundo*, complementa o livro, dá uma visão mais nítida da realidade que cercava a imaginação presente no livro. E no caso da biografia

também, como eu faço um levantamento de costumes muito amplo, quando se lê a biografia e em seguida o romance, é possível ter uma localização mais nítida, mais clara, da vida dele, das origens dele. Mas o livro prescinde disso, porque eu acho que os livros não são para serem compreendidos, eles são para serem vividos, como *Yuxin*.

Gostaria que você falasse um pouco sobre as suas influências no seu exercício de escrita e como leitora, claro.

Eu sou uma pessoa muito permeável, tudo me penetra, tudo. Esse meu encontro com você vai me influenciar, vai me deixar marcas e novos modos de pensar. Tudo vai se acrescentando, eu tenho um corpo muito aberto a toda e qualquer influência, eu sou muito sensorial.

Em termos de construção literária o meu aprendizado foi orientado pelo Rubem Fonseca, ele me deu as pistas para escolher o meu caminho. Ao contrário do que algumas pessoas pensam, ele não burilava o meu texto, às vezes ele olhava e não tinha paciência para esse tipo de minúcia, mas ele me deu uma educação literária, a postura do escritor com o exemplo dele, que foi um escritor que abandonou os privilégios assim como Gregório de Matos – como eu tive que fazer também – para se dedicar ao que realmente amava, que era a literatura. E também na construção de um livro, ele me fez perceber que eu precisaria dominar a construção clássica de um romance, com a alternância de narrativas, a descrição, a ação, o diálogo, a reflexão estabelecendo a harmonia entre essas formas e unindo uma trama linear com a apresentação de um conflito, o clímax e o *dénouement*, o desenlace. E o protagonista, o antagonista, o tritagonista, todas essas questões básicas de construção de um romance eu percebi através dele. Tudo o que eu teria que dominar para depois me libertar e encontrar a minha própria expressão construtiva. Foi também através de um conto dele que eu descobri o encanto da intertextualidade, ele tem um conto chamado “HMS Cormorant em Paranaguá”, que é construído com a imaginação dele e a obra do Manuel Antônio Alvarez de Azevedo, um escritor do século XIX, que morreu muito jovem, foi ali que eu descobri a intertextualidade, que faz parte da minha obra de uma maneira estrutural, intencional mesmo. Eu quero trazer o passado literário, a linguagem principalmente, as fontes linguísticas, eu quero incor-

porar a minha obra, porque é uma imposição da própria obra. Se eu trabalho com o passado, com uma outra época, a única maneira de fazer um transporte para outra época é através da linguagem. Porque a linguagem aprisiona o tempo.

Ana, seus livros propõem a revisitação dos fatos históricos, há uma frase sua “imaginar o passado, dizer o presente”. Em que medida você pensa que a sua literatura pode servir de instrumento de reflexão para a sociedade?

O Boca do inferno acho que é meu livro mais participativo em termos de construção de conhecimento de um passado que tem uma relação direta com o presente. Como eu trato dessas crônicas que dizem respeito à formação da nossa cultura, da nossa sociedade, há um desvendamento muito constante e avassalador das origens das nossas mazelas brasileiras, das nossas qualidades brasileiras também. Foi um romance escrito num período em que havia em mim um sentimento muito forte em relação ao regime militar opressivo que eu detestava, que me incomodava e a todos os meus amigos, eu perdi amigos, era um sofrimento. *O Boca do inferno* descreve um Brasil sob o governo de um militar tirânico, que persegue pessoas mais liberais, como o Padre Vieira e Gregório de Matos.

Já na obra como um todo, porque estou passando cada vez mais para o domínio da linguagem, e da visão feminina, há sutilezas que escapam a essa reflexão do que seja o Brasil de hoje. Mas como eu já disse aqui, a palavra aprisiona o tempo, então, mesmo escrevendo sobre outros períodos, você está escrevendo sobre o seu tempo, você não consegue escapar disso. E então essa questão da construção de uma literatura que utiliza a linguagem, que busca transformar a palavra em arte, é uma postura política, porque eu acredito que a literatura tem a sua participação na construção do pensamento, mas a grande missão da literatura é a transformação da palavra em arte. Eu não trabalho com história do Brasil, eu trabalho com história literária, essa relação do tempo moderno com o tempo anterior literário, e ali vão surgindo questões, mas de uma forma mais diluída. Questões que têm relação com o que vai acontecendo, do posicionamento da mulher na sociedade, porque é a minha vivência, questões de exílio, o que eu acho muito pertinente a todas as pessoas. O mundo está muito fragmenta-

do, você tem laços em todos os lugares, você mesmo não está mais na sua aldeia, ou no seio da sua família.

Porque estamos falando de linguagem, seus livros exigem um grande exercício no que se refere à tradução, como pode ser o caso de *Desmundo*. Como você pensa a questão da tradução?

Eu não tenho nenhuma compaixão com os tradutores. Não escrevo pensando em ser traduzida, não passa pela minha mente a possibilidade de uma tradução. E nem poderia ser porque, como eu trabalho com a linguagem, tenho que ter uma liberdade completa para me relacionar com as fontes. A Lígia Fagundes Teles disse certa vez: “Ana Miranda é uma escritora de linguagem e imaginação”, porque eu construo imagens e construo uma linguagem, as dicções. Na criação dessas linguagens, uso uma experiência com a poesia, que eu uso desde criança, porque é muito diferente a relação do romancista e do poeta com a palavra.

Como você concebe o papel do governo na difusão da literatura, e ainda, o papel do editor?

Eu sinto falta de uma política de formação de leitores, planos de leitura, embora haja grandes esforços nesse sentido. O governo federal é o maior comprador de livros do país, o que ajuda muito. Tenho sido muito ajudada, desde que as compras começaram a ser decididas pelos professores, comecei a ver os meus livros escolhidos. Falta essa conexão mais profunda com a imagem do livro, a relação com o livro que tem que ser construída porque a leitura é fascinante; se você abre essa porta para a criança, ela fica aberta para sempre. Claro que depende da personalidade de cada um, eu tenho dois netos e um gosta mais, o outro menos, mas eles passam por um processo de obrigação; quando eles vão passar férias no Brasil, pequenos que são, eles levam livros de quatrocentas, seiscentas páginas para ler. No Brasil, se falamos em termos de obrigação, as pessoas não aceitam, não admitem isso. Eu fui muito rebatida num encontro com professores quando falei no hábito da leitura. O Brasil é um país hedonista por princípio, só se fala no prazer da leitura, não é?

Em *Desmundo*, a voz da índia Temericô é intermediada por Ori-bela. Mais tarde com *Yuxin* você dá voz a Iarina, que através dos

ritmos, dos sons, toma a palavra. Outros virão na sua obra, mas o *Dias e dias* se coloca como que no centro desse arco que parece se abrir com *Desmundo* e fechar-se com *Yuxin*, e parece se inscrever num projeto de literatura nacional.

É, eu fui surpreendida por uma ligação filosófica ou ideológica com José de Alencar, não foi nada intencional, talvez uma identificação por sermos conterrâneos, a praia de Iracema. O fantasma da palavra, o estigma da palavra, o título que a palavra me deu. Quando eu escrevi *Dias e dias* eu tomei conhecimento dessa questão que tocou muito o José de Alencar. Eu morei em Brasília também, e Brasília representou, e representa, um centro de todas as culturas existentes no Brasil, Brasília foi formada por gente de todas as partes do mundo e a obra de José de Alencar tem esse espectro, ele vai desde o gaúcho até o sertanejo, era uma questão de formação do rosto brasileiro. O Brasil tinha acabado de nascer como nação independente. E então veio a poesia chamada poesia americana, não europeia, os modos de se expressar em português, se libertando também da temática europeia, de uma poesia ligada à mitologia grega. Tratava-se então de incorporar e representar o rosto do Brasil. Então eu sempre fui influenciada por esse sentimento que eu relaciono um pouco à minha experiência de Brasília e também ao meu nascimento na praia de Iracema e minha relação com o José de Alencar. Se estou trabalhando com uma expressão pessoal de uma literatura brasileira, eu estou visitando literaturas brasileiras, autores e épocas, eu acabo sempre tomando esse caminho do rosto da nossa literatura que é muito presente em José de Alencar. É como se estivéssemos construindo ainda o nosso rosto.

Vem daí então a escolha por esse rosto indígena?

Ele se inscreve num projeto mas ele existia antes do projeto, veio surgindo aos poucos. Estou sempre tentando organizar em termos de projeto os meus livros porque eles são muito diferentes, mas todos eles são como um bordado pelo avesso que um dia você vê o lado direito e aí então ele vai fazer mais sentido; mas às vezes o sentido não fica muito claro, é como as peças de um quebra-cabeças para mim. Tem relação com o Ceará, que é um estado indígena, com Iracema, com o rosto brasileiro, com uma etnia que é anterior à chegada do europeu,

tem relação com o trabalho da minha irmã, que é um trabalho de música indígena e de uma relação muito íntima que ela tem com os índios, e tem relação com uma vontade de representar as várias faces que formam a face da mulher e da população do Brasil. E a face mais profunda, primordial, não só do brasileiro, mas do ser humano, que um dia foi um índio. Quando nascemos eu acho que trazemos uma memória muito antiga do ser primitivo que nós fomos: nós ainda somos animais. Apesar de todo esse trabalho de civilização, de aculturação, nós guardamos muito ainda desses nossos antepassados. As guerras são um lado animal do ser humano, o sentimento de posse, a demarcação do território, é um sentimento materno, biológico, enfim nós temos esse sentimento animal muito forte na nossa existência. Em *Yuxin*, fui em busca da dicção de uma índia e encontrei a dicção de um cosmos, de uma totalidade. Eu quase não podia me expressar por palavras, somente por sons, para contar a história, porque o eu desses seres primitivos não é um eu isolado do mundo como nós fazemos nas nossas civilizações. E Yuxin é o espírito mestre da transformação, existe uma metamorfose constante entre todos os elementos. Eu fui em busca de uma índia e encontrei um universo linguístico muito mais amplo, foi surpreendente para mim esse livro, foi uma surpresa. Sempre são, não é? Um abismo, eu me jogo e não sei onde eu vou cair.

Numa de suas entrevistas você diz que todo romance historia o comportamento humano, você diz também que Gregório de Matos tinha uma visão muito aguda dos costumes e da vida da sociedade da época. Em *Desmundo*, Oribela se liberta do interdito religioso, aprende a se desnudar e experimenta o prazer do banho com as naturais. Em que medida o seu trabalho se aproxima da sociologia?

Você pegou um momento fundamental, não só desse livro mas de toda a minha literatura. O momento desse encontro entre essas mulheres, a mulher branca e a primitiva, que seria a fundação da nossa sociedade. É sociológico nesse sentido. Acontece em *Desmundo* essa mesma simbologia, da fundação da sociedade brasileira. Ela se dá nesse momento, na absorção de uma cultura pela outra. Sob o ponto de vista da sociologia esse é o marco zero da nossa formação, quando elas

assumem comportamentos, transmitem as suas culturas. Quando ela se desnuda, quando ela se pinta, tem uma questão feminina porque ela diz “como é bom uma casa onde não há homem para ordenar”. Viria depois a presença do negro, mas antes do negro foi formada essa aliança cultural muito profunda.

Você tem uma frase que diz que nós somos o que absorvemos pelos sentidos. O que você quer que seus leitores absorvam dos seus livros?

Não posso pretender o que vai acontecer, é sempre muito surpreendente para qualquer escritor o que acontece na mente de cada leitor. Cada livro, cada leitor é uma leitura nova, é infinito o que acontece, não há possibilidade de controle; e eu também não tenho nenhuma fantasia em termos de relação com o leitor. O único leitor que eu tenho sou eu mesma. Às vezes eu invento que eu tenho um leitor, converso com alguém sobre alguns aspectos, como se ele pudesse ser um leitor meu, mas no momento da construção não existe o leitor. Agora o que eu acho que vai acontecer com as pessoas que leem os meus livros é o que aconteceu comigo, uma transformação através da palavra. Você passa por uma experiência linguística que faz a transformação do seu comportamento mental, porque a mente está acostumada a se comportar de uma maneira, e quando você faz a sua mente passar por uma experiência que é alheia a você, a experiência de outro autor, ela aprende uma nova maneira de se comportar, criando novos caminhos para a sua mente. Foi o que aconteceu quando eu li *Grande sertão: veredas*, do Guimarães Rosa, houve uma revolução na minha maneira de ser humana, de ver o mundo, de me expressar. Tudo, tudo foi mudado, porque eu passei a ser o que eu era e mais essa experiência que não era só uma experiência que vinha pelos olhos, era uma experiência muito completa que vinha pelos seis sentidos, com a intuição também. Então eu imagino que essa percepção sensorial vai acontecer com as pessoas que leem um livro que tem quebras de linguagem, não é um livro que conta uma história com uma linguagem natural. Então é uma experiência de quebra de comportamento interior, porque há propostas de um novo comportamento linguístico diferente. Eu imagino isso.

Antônio Torres

Por Nataly Jollant*

Nascido em 1940, na cidade de Sátiro Dias (antigo povoado chamado Junco), Antônio Torres figura entre os maiores nomes da literatura contemporânea. Jornalista e publicitário, descobriu muito cedo sua vocação literária ao escrever cartas e recitar poemas de Castro Alves. Seu primeiro romance, *Um cão uivando para a Lua*, publicado em 1972, obteve boa aceitação do público e da crítica. A publicação de *Essa Terra* (1976), considerada hoje sua obra prima, abriu espaço para a sua carreira internacional, pois a mesma ganhou uma edição francesa em 1984. Tem livros publicados em Cuba, na Argentina, França, Alemanha, Itália, Inglaterra, Estados Unidos, Israel, Holanda, Espanha, Portugal, Bulgária, Croácia, Paquistão, Adjerbajão, Albânia, Romênia e Vietnã. Autor premiado, traduzido em vários países, foi condecorado em 1998 como *Chevalier des Arts et des Lettres* pelo governo francês e eleito em 2013 membro da Academia Brasileira de Letras.

Segue a entrevista concedida pelo escritor.

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “L’Amazonie pour identité, cartographie littéraire et géographie imaginaire au Brésil du XIXe siècle : le vécu au service de l’imaginaire.” Entrevistou Antônio Torres em 23 de março de 2015.

Nataly Jollant – Penso que nós poderíamos começar pelo livro *Meu querido Canibal*. Esse livro, que conta a história do líder indígena Cunhambebe e, mais amplamente, da resistência indígena no Brasil, atribui aos Índios um lugar que a História lhes negou. O que o levou a escrevê-lo?

Antônio Torres – Esse livro, assim como o livro que o sucede, *O nobre sequestrador*, nasceu de uma pesquisa feita para escrever algo que me foi encomendado pela Secretaria de Cultura do Município do Rio de Janeiro para uma coleção chamada “‘Cantos’ do Rio”, lançada em 1996. Na altura, alguns autores foram convidados a escrever sobre determinadas áreas do Rio de Janeiro e a mim coube o centro da cidade. O que se revelou uma escolha bem acertada, pois a pessoa que lançou o convite, o jornalista Wilson Coutinho, disse-me que sua intenção era fazer com que eu, baiano, viesse a produzir mais história sobre essa cidade. Já havia escrito o romance *Um táxi para Viena d’Áustria*, que agradou bastante aos cariocas, mas ainda não havia produzido ficções sobre a cidade. Ao pesquisar a história do centro, cheguei a duas conclusões principais: [o centro] é o lugar para onde toda a cidade gravita e, ao mesmo tempo, é o centro da história do país. E isso desde que a corte portuguesa, fugindo das guerras napoleônicas, chegou ao Brasil em 1808.

E como foi o processo de pesquisa?

Bom, me perdi pelo centro, pelos bares do centro, pelas bibliotecas do centro, pelos sebos do centro... fui encontrando coisas admiráveis. Numa bela história sobre o Rio, prefaciada pelo sociólogo Gilberto Freyre, deparei-me com a figura do Cunhambebe: em cinco linhas, o historiador dizia que “esse morubixaba de Angra dos Reis cujos domínios iam de Cabo Frio (no norte do litoral fluminense) a São Vicente (no sul do litoral paulista), tinha sido o ‘rei da floresta’; onde pisava a terra tremia, era um gigante, e se orgulhava de ter nas veias o sangue de mais 5.000 inimigos, principalmente portugueses”. Em outro livro, encontrei um historiador com uma visão bastante perversa desse que se tornaria meu herói, e foi esse que me estimulou mais ainda, pois sustentava que “Cunhambebe era a expressão mais repelente do selvagem, que em outras circunstâncias teria sido um Átila”.

Descrevia muito negativamente a figura de Cunhambébe, eu pensei: tenho um romance, tenho um personagem em minhas mãos. Descobri, na verdade, uma pequena história do mundo. O descobrimento e a conquista da América constituem a descoberta do mundo e do outro. Ao enveredar pelas encruzilhadas dos franceses, pelo caminho dos portugueses, por exemplo, vi da importância que teve para a França a carta do Américo Vespúcio descrevendo o novo mundo, publicada pela primeira vez em Paris em latim. Foi um *best seller* traduzido para várias línguas. O “Novo Mundo” na altura era o Brasil, a primeira viagem de Américo Vespúcio. Esse primeiro relato trouxe um mundo de fantasias para o imaginário francês e europeu. Imagina naquele período repleto de proibições e guerras religiosas, o Américo descrevendo o mundo selvagem de uma forma tão hedônica: “os homens viviam 150 anos; nunca tinham doença nenhuma, mas quando adoeciam se curavam com raízes, sementes, etc.; o corpo dos homens era perfeito; as mulheres eram de uma beleza incrível, inclusive ‘nas partes que honestamente não podemos nomear’ [risos]”. Então, estávamos na época próximos às comemorações dos 500 anos do Brasil. Fui confrontando várias histórias e percebi que toda a História era de glorificação dos vencedores. Pensei: vou correr o risco de fazer uma glorificando os vencidos e dando ao indígena o lugar que ele nunca teve. Por um lado, sabia que estava correndo o risco de levar as flechadas dos historiadores, mas assumi esse risco. Para minha surpresa, os historiadores receberam o livro com entusiasmo, hoje está na 11ª edição.

O livro acaba de ganhar uma tradução francesa feita por Dominique Stoenesco, *Mon cher Canibale*. Qual é a importância de ser traduzido hoje e como é a recepção do público estrangeiro, no caso o francês, em relação a sua obra?

Sobre o *Meu querido Canibal* eu ainda não tenho uma ideia da recepção, pois acaba de sair. O que eu sei é que esse livro tem sido muito estudado na França – Rennes, Bordeaux, Toulouse. Sei disso porque já fui convidado para fazer palestras em várias cidades francesas e sempre tive uma receptividade muito grande. Tudo começou em 1974, quando fiz o lançamento na França de *Essa Terra*, que teve uma recepção bem calorosa. A crítica recebeu o livro com grande entusiasmo. O

jornal *Le Monde* descreveu o romance como uma “fina pintura”, frase inclusive destacada na capa da edição inglesa. Foi saudado por outros jornais como *Libération*, *La Croix*...

Quanto ao público brasileiro, quem consome literatura hoje no Brasil? Como avalia o mercado editorial nacional?

O mercado editorial brasileiro tem alcançado um desenvolvimento extraordinário. Tanto que várias editoras estrangeiras estão indo para lá, porque o mercado consumidor cresceu bastante. Bem, já estou nisso desde os anos 70, venho de uma estreia literária que foi escrita no jornal. Passei por vários períodos e diria que hoje sinto uma mudança importante no leitor. Penso que o espaço da literatura, aquela literatura na qual me formei, que cultivei desde a infância, essa está se perdendo. O leitor, aquele leitor que lia pelo prazer do texto, hoje já se conta nos dedos. O leitor hoje é de qualquer nota, muito autoajuda, muitos livros de celebridades... sucessos momentâneos. Ou seja, há hoje uma ditadura do mercado. E o mercado não se faz necessariamente pela qualidade literária, mas por aquilo que é consumido. Penso que sempre houve esse antagonismo consumo x arte, porém o que mudou foi a distância entre um e outro. No meu tempo de leitor essas duas linhas de força conviviam harmonicamente. Sempre houve o mercado de *best sellers*, mas havia um outro mercado que sobrevivia bem, produzindo de vez em quando *best sellers*. Eu mesmo já tive livros em lista de *best sellers*, mas hoje acho impossível um livro meu entrar nessas listas. Porém no meu caso particular penso que tem um processo de acumulação do tempo que me dá um conforto dentro disso, pois virei um escritor muito solicitado para viajar, fazer palestras, etc., e isso cria uma certa visibilidade. Também tem o fato de ter entrado para a Academia Brasileira, os prêmios que tenho ganhado, as próprias traduções no mundo acabam repercutindo no Brasil e isso me dá um lugar, um espaço nesse mundo tão caótico.

Diante dessa literatura, como fica o papel do editor?

O editor faz o que é possível, não demonizo o papel do editor. Ele tem contas a pagar e sabe que precisa fazer livros que vendem. A minha editora, por exemplo, a Record, é uma empresa com trezen-

tos funcionários diretos. Imagine o tamanho da folha de pagamento (sem falar das outras coisas). Mas sinto o esforço dos editores. No meu caso, a Editora Record tem um departamento editorial, dentro desse departamento há editores voltados para a literatura brasileira que trabalham de forma intensiva para a divulgação dessa literatura, lutam por uma boa distribuição dos seus autores e uma boa colocação nas livrarias – que é o “nó” da literatura hoje. As livrarias naturalmente estão dando preferência àqueles produtos de venda mais rápida, que estão “na moda”. Porém, as editoras lutam para pôr os seus autores e continuam publicando muitos brasileiros, muito escritores de literatura. Não há até onde eu saiba nenhum bom escritor sem editor, venda ele pouco ou muito.

Ainda em relação ao leitor, em tempos de internet qual a sua relação com esse público acostumado a uma linguagem mais sintética?

Estou na internet, tenho uma *homepage*, estou no *facebook* com cinco mil *likes*. Todo dia tem uma fila enorme de gente querendo que eu adicione. A internet é muito contestada como formadora de leitores, porque se pensa que muita gente está por lá apenas para se promover e não para ler os outros, para mostrar o que está escrevendo e pronto. Todo mundo quer fazer do outro uma sala de leitura. Por outro lado, a internet é um veículo fantástico para divulgação da própria literatura. Hoje eu vou a um lugar qualquer e alguém coloca – ou eu mesmo faço – na internet o convite da minha participação e isso leva público. Penso que esse admirável novo mundo web (o pleonasmo é brincadeira) não é tão admirável assim para a atração de leitores dos nossos livros, porém sempre pode ter um efeito positivo. Como se vê, eu não sou tão pessimista assim...

Por falar em pessimismo, na sua opinião qual é a função social do escritor num país onde as políticas de incentivo à leitura revelam-se insuficientes?

Os escritores têm se movimentado muito porque são muito solicitados para as festas literárias, para as bienais que num país como o Brasil atraem muita gente. Eles têm sido os atores principais desses eventos. Só essa participação dos autores já é uma maneira de parti-

qiparem do processo em torno da leitura. De outra forma, não vejo, como houve no passado, espaço para nós nos tornarmos figuras públicas na intervenção, no quadro político. Porque voltando à questão inicial, nesse mundo tão midiático em que vivemos, o escritor não é personagem midiático tão visível quanto outros que atuam na televisão, na música, etc. para ter intervenção na cultura de massa. Estamos dentro de um espaço um tanto limitado e agimos conforme os nossos limites, mas podemos sim ter uma atuação relevante nesses espaços que nos são concedidos.

Por falar em atuação, aproveito para finalizar essa entrevista perguntando sobre quais foram os escritores que tiveram uma atuação relevante para a sua formação literária?

São tantos! Eu nasci no sertão, num mundo agrário e ágrafo, e os primeiros autores eram desconhecidos para mim, mas suas histórias chegavam pela oralidade, pelas manifestações populares das pessoas que contavam e cantavam aquelas histórias que são definidas como literatura de cordel. Literatura que se incrustou no Nordeste brasileiro vinda da Península Ibérica onde, por sua vez, provavelmente chegara vinda do mundo árabe. Enfim, tornou-se um patrimônio literário nacional. Histórias muito imaginosas que no nordeste chamavam de ABC do Sertão ou rimas, que é o romance com rimas – prova que o romance nasceu do poema até na cultura popular. E daí quando cheguei na escola descobri a poesia, os poetas românticos brasileiros Castro Alves, Gonçalves dias, passando pelos parnasianos como Olavo Bilac. De outra maneira, na própria escola, a prosa de José de Alencar. Mais adiante, quando fui para o ginásio, numa cidade maior que tinha uma biblioteca, descobri Monteiro Lobato. Na mesma cidade já comecei a ler um pouco dos franceses, dos russos. Havia umas coleções intituladas “maravilhas do conto francês”, “maravilhas do conto russo”, “maravilhas do conto Norte-americano”, “maravilhas do conto hispano-americano” e isso foi uma maravilha para um pequeno leitor que estava se iniciando. Até hoje sou defensor das antologias.

Daniel Munduruku

Por Marcia Caetano Langfeldt*

Nascido em 1964, na Aldeia Maracanã, no Pará, Daniel é graduado em Filosofia, com licenciatura em História e Psicologia. Doutor em Educação pela USP, tem ainda um pós-doutorado em Literatura pela Universidade Federal de São Carlos. Recebeu o prêmio Jabuti em 2004 pelo livro *Coisas de Índio*, além de diversas outras premiações. É Comendador da Ordem do Mérito Cultural da Presidência da República, diretor-presidente do Instituto UKA – Casa dos Saberes Ancestrais – diretor do Instituto Indígena Brasileiro para a Propriedade Intelectual, além de Conselheiro Consultivo do Museu do Índio do Rio de Janeiro.

Daniel é autor de 47 livros para crianças e jovens, nos quais divulga a cultura e a história dos diversos povos indígenas brasileiros. O povo mundurucu está presente hoje nos estados brasileiros do Pará, do Amazonas e do Mato Grosso e totaliza, aproximadamente, 12 mil pessoas. A língua que fala é o mundurucu.

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “L’Amazonie et les impasses de la civilisation : lecture critique des récits de voyage du début du XXème siècle.” Entrevistou Daniel Munduruku em 21 de março de 2015.

Marcia Caetano Langfeldt – O que significa ser indígena no Brasil hoje?

Daniel Munduruku – O significado de ser indígena hoje no Brasil é estar em sintonia com o tempo atual. As pessoas normalmente têm uma ideia de que o indígena está no passado, ele é fruto do passado e é escravo do passado. Esse tipo de abordagem não leva em consideração que o povo indígena vive uma cultura que se atualiza a cada dia. Todo povo que quer sobreviver, tem que necessariamente se atualizar. Se ele não fizer isso, ele morre. A cultura morre, ela desaparece. A cultura, por si só, é dinâmica e é absolutamente criativa. Não se pode querer que o indígena nos tempos de hoje seja o indígena do século XVI. Aliás, quem quer isso, quer dominar. Aqueles que não aceitam que a cultura [indígena] seja criativa e se atualize são pessoas que querem usar esse argumento para dominar. E o povo indígena não quer mais ser dominado, aliás, nunca quis. E hoje em dia, com toda essa tecnologia que temos, é que ele não quer mesmo.

Por que você prefere a palavra indígena ao nome índio?

Eu tenho combatido um pouco essa palavra “índio”, porque eu entendo que ela é um apelido que foi colocado para os nossos povos. E todo mundo sabe que apelido não é uma coisa positiva. Ninguém coloca um apelido em alguém para elogiar. A gente coloca apelido nas pessoas considerando que elas são inferiores. Eu tenho trabalhado na tentativa de que as pessoas nos tratem pelo nosso nome, e não por esse apelido, que é carregado de estereótipos. Na cabeça das pessoas, índio é preguiçoso, índio vai contra o desenvolvimento, índio é selvagem, índio vive no passado, etc. E, quando se fala algo positivo, como “o índio é inocente, é coitadinho” acaba jogando esses povos para um papel secundário. E o que a gente quer mostrar é que esses povos têm que ser tratados com dignidade. O nativo da terra, o original daquele lugar. Então, quando as pessoas dizem, “o Daniel é índio”, eu digo, não, o Daniel é mundurucu. Ser mundurucu é ter um pertencimento, é ser alguém. Ser índio é ser nada.

O seu mais recente livro, *Das coisas que aprendi*, é uma nova abordagem dentro do seu trabalho de divulgação da cultura indígena, já que é voltado para um público mais adulto?

Sim, eu quis colocar nesse livro um pouco das reflexões e das coisas que eu sigo e vivo e que não é só a descrição de uma vida na aldeia. Mas é uma forma de questionamento da sociedade que a gente vive: uma sociedade consumista, egoísta, que é construída em cima da disputa entre as pessoas. Eu quis mostrar que há outras maneiras de se viver essa vida, esse nosso momento. Então, para esse livro, eu construí alguns textos falando da filosofia indígena, ou seja: em que o indígena acredita, como ele acredita naquilo e onde aquilo em que ele acredita o conduz.

Você atuou como contador de histórias em escolas. Você pode falar sobre a sua relação com as crianças e jovens, se essa troca direta de experiências com o seu público-leitor foi importante para o seu trabalho criativo?

Antes de começar a escrever eu já contava as histórias que eu viria a escrever. E isso me permitiu um raciocínio mais rápido para criar as histórias. Porque as histórias que eu escrevo não são apenas coisas que eu vivi na aldeia, mas também são criação minha. Muitas histórias minhas são ficção. Eu acho sim, que o contador de histórias que mora em mim e que teve a experiência de contato direto com as crianças e jovens, inclusive como professor, foi o que me deu essa rapidez.

E o que você traz da sua experiência como indígena para o trabalho da escrita?

O que eu aprendi tem muito a ver com oralidade e com ouvir, com treinar os sentidos para andar na floresta, para ouvir os sons da floresta para não andar em caminhos ruins. Isso é o que faz a educação tradicional da gente e de um povo sofrido, de um povo batalhador. Portanto, todo o meu trabalho, a minha opção de vida, foi no sentido de não perder essa minha origem. O que eu faço hoje, tanto como professor quanto como escritor, é uma ação militante, para

contribuir para que a sociedade eduque o seu olhar para ver coisas que ela está perdendo. Um deles é esse sentido de pertencimento ao universo que a gente tem. E esse desligamento é o que ocasiona todos esses males ambientais que a gente está vivendo. Então, quando eu luto pela questão ambiental ou pela questão da literatura, para que as pessoas leiam a minha literatura com esse sentido de religar-se com esse espírito universal, tem o objetivo claro de fazer com que as pessoas não percam a sua origem. Assim como eu faço o possível para não perder a minha.

Você insiste na questão da diversidade dos povos indígenas no seu trabalho de escritor, sempre ressaltando as diferenças, mais do que as semelhanças. Por quê?

A diversidade é muito positiva para o Brasil, enquanto povo e enquanto cultura. O Brasil é uma cultura híbrida. No meio desse povo brasileiro híbrido, tem as culturas indígenas. São mais de 280 povos indígenas, quase 200 línguas diferentes. Esses povos e essas diversidades [linguísticas] têm que ser mantidos. Porque senão a gente cai no erro de achar que o indígena tem que deixar de ser indígena para poder ser feliz, de achar que só quando ele entrar no mundo do branco, só quando ele consumir as coisas, quando ele tiver televisão, enfim, quando ele tiver acesso a todos os bens é que ele vai ser feliz. Isso tudo pode acontecer, mas como escolha dele. Um país miscigenado como o nosso tem que garantir a sobrevivência da nossa diversidade cultural, para que esses povos, não querendo entrar no mundo do consumo, possam viver do jeito que acharem conveniente. E tem ainda que oferecer condições – caso esses povos queiram entrar na sociedade de consumo – para que eles não sejam massacrados por essa sociedade. A riqueza do Brasil está na diversidade e essa diversidade tem que ser buscada, querida, aceita por todo o povo brasileiro.

A sua literatura está ligada a um papel de educador?

Eu sou educador de formação. Eu tenho que espelhar uma espécie de esperança, tenho que oferecer uma esperança. A literatura me caiu no colo como uma maneira de fazer isso de uma forma

mais doce, mais poética, mais tranquila. Ao invés de irmos para o embate étnico ou a guerra, a literatura permite que a gente ofereça para as crianças e jovens a possibilidade de elas olharem para a diversidade e viverem a diversidade no seu cotidiano. A literatura é um instrumento maravilhoso para isso, na minha vida de escritor e militante.

A sua obra já foi traduzida para alguns idiomas. Foi importante para você esse reconhecimento?

Eu nunca busquei que minha obra fosse traduzida, eu escrevo para o povo brasileiro, nunca tive muito interesse em atravessar as fronteiras. Mas, é fruto de uma literatura que tem boa aceitação dentro do Brasil, ela chegar em outros cantos. Já tive livros publicados em coreano (coisa espantosa, mas é verdade), livros publicados no México, Estados Unidos, Canadá, agora estamos preparando um na Alemanha, tenho um em italiano. E, agora, no francês.

Você falou em algumas entrevistas sobre a importância do silêncio para o povo mundurucu. Qual a relação dessa cultura do silêncio com o seu trabalho?

Eu acho que a literatura se faz com palavras e silêncios. Entre palavras, frases e ideias que a gente deixa transparecer no texto, há também os silêncios que todo escritor deve colocar nas entrelinhas, para dar ao leitor a possibilidade de ele compreender, refletir e colocar suas próprias ideias no meio disso. O povo indígena é um povo do silêncio. É um povo que treina os seus sentidos, são grupos humanos que prezam o silêncio para a sua sobrevivência. A gente precisa do silêncio para conversar com os outros seres que a gente acredita que existem. E esses seres precisam entrar nos nossos sonhos, na nossa mente, para que a gente se abra para a possibilidade de comunicação.

O povo mundurucu tem uma estratégia de comunicação sem palavras, que se dá sobretudo através de gestos do corpo. Às vezes um gesto que é imperceptível para as pessoas comuns, é possível, como um pequeno tremido dos lábios, um pequeno gesto de corpo,

de perna, de braço, a pessoa consegue se comunicar. Isso é uma estratégia de povo guerreiro, é uma estratégia de quem tem que se movimentar em silêncio pela floresta e não pode fazer sons, que desperta a atenção de outros grupos. Cada povo desenvolve suas estratégias e elas nem sempre são reveladas. É claro que as pessoas da cidade também têm as suas estratégias de comunicação, levando em consideração o ambiente onde vivem. No meio da floresta tem que ser desse jeito. Para nós, o silêncio é fundamental, o povo indígena não vive sem silêncio.

Edyr Augusto

Por Pierre-Michel Pranville*

Edyr Augusto, Paulo Lins, Arthur Dapieve e Edney Silvestre são os quatro autores de romances policiais negros presentes no Salão do Livro de Paris, edição 2015. Todos renunciaram à forma clássica do romance policial de enigma para traçarem um retrato sombrio das sociedades onde vivem.

O romance policial brasileiro nem sempre foi assim tão negro. O romance de enigma foi sua primeira manifestação, com a importação e a imitação de Conan Doyle. Contudo, desde os anos 60, o policial brasileiro confronta-se com um dilema: a ditadura degradou a imagem do policial, que não pode mais ser um herói crível, ao mesmo tempo em que a sociedade tornou-se mais violenta e fez com que a imagem do detetive privado americano parecesse insípida – Luiz Alfredo Garcia-Rosa resistiu com o inspetor Espinosa. Restam duas orientações a serem seguidas: o romance negro e o romance paródico. A literatura negra terá duas vertentes. A primeira, o romance-repórta- gem, da qual se aproxima Paulo Lins, com a sua visão da vida no

* Doutorando em literatura portuguesa no Centre de recherches sur les pays lusopho- nes da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “La tenta- tion du genre policier dans la littérature portugaise contemporaine (1974-2014).” Entrevistou Edyr Augusto em março de 2015.

interior duma favela. Outra, centrada no crime e no criminoso, iniciada por Rubem Fonseca, e a qual pertencem Edney Silvestre, Arthur Dapieve e sobretudo Edyr Augusto.

Cabe a Edyr Augusto a tarefa de representar aqui os quatro autores do *polar* do Salão do Livro de Paris porque os seus romances reúnem aspectos do romance negro comuns a cada um dos outros romancistas: a crítica social, a representação crua da violência, a impotência dos íntegros e a perspectiva do criminoso.

Pierre-Michel Pranville – Quem é realmente Edyr Augusto? Por detrás desta questão biográfica, há uma interrogação: O que o levou à escrita, e precisamente à escrita de romances policiais? Foi a sua profissão, a sua implicação social – penso no teatro –, em suma, o que o orientou para uma literatura policial?

Edyr Augusto – Sou um escritor. Não podia fugir da carreira. Meu avô, meus pais, tios, todos foram escritores. E também jornalistas, radialistas, publicitários e dramaturgos, principalmente meu avô. Aos 16 anos, escrevi minha primeira peça teatral. Já escrevia para rádio e jornal. Aos 26, o primeiro livro de poesias. E também crônicas e teatro. Aos 43, veio o primeiro romance. Leitor compulsivo, sempre gostei de romances policiais. O primeiro livro, *Belém*, na França, surgiu de uma pergunta de um irmão, que trabalha em rádio pública, e gostaria de re apresentar as novelas de rádio, que na primeira metade do século passado, fizeram sucesso. Pensei nos ruídos eletrônicos, que começavam a fazer parte do nosso cotidiano. Um crime e uma secretária eletrônica, com seus recados suspeitos. A radionovela, não foi à frente, mas eu tinha o primeiro capítulo do livro. Ali, comeci a anunciar um estilo que, no trabalho seguinte, *Moscow*, se apresentou. Uma mistura da linguagem desenvolvida nos textos para rádio, televisão, publicidade e os diálogos teatrais. A ideia da radionovela, com um crime no primeiro capítulo, orientou-me para o romance policial, gênero que adoro. Mas, mesmo assim, ainda hoje me pergunto se realmente minha obra pertence a essa categoria. Penso que escrevo sobre pessoas comuns, atingidas por fatos graves que as fazem deixar a zona de conforto, seus escrúpulos e reagir. A rapidez dos diálogos vem do teatro, onde o autor procura

a intensidade das cenas com avidez. Nos livros seguintes, aperfeiçoei ainda mais.

Como situar este último livro em relação aos dois anteriores? *Belém* conta a investigação de um policial que falha: não há futuro para a verdade em Belém? Em *Moscow*, é um jovem delinquente que narra os roubos, as violações, os assassinatos: no future? *Casa de Caba*, é uma história de vingança que, desta vez, terá um desfecho, mas qual será o preço a pagar para que a integridade triunfe? Existe uma continuidade de temas e de estruturas nos seus três romances? Pode-se dizer que o último representa uma mudança de orientação?

Como disse anteriormente, são as pessoas comuns, atingidas por fatos graves, precisando sair de seu cotidiano para reagir, enfrentando uma realidade terrível, que se verifica, atualmente, em meu estado, onde até o contingente da lei parece compor uma outra ameaça. E os raros policiais virtuosos, enfrentam forte resistência. Polícia, governo, instituições estão apodrecidos. Há falta de cultura, educação e ética. Há falta de empregos. Belém tem uma posição geográfica que favorece o transporte de drogas para grandes mercados, além do tráfico humano. E essas pessoas comuns estão em meio a toda essa confusão. Penso que minha orientação é a mesma, utilizando como cenário situações atuais, que estão nos cadernos policiais diários, com personagens desesperados, no limite da resistência. Os jornais locais brigam politicamente e a verdade virou uma peça de ficção. Encontrei recentemente em uma palestra uma pessoa que trabalha em instituição contra o tráfico humano: ela confirmou tudo o que há em meu livro mais recente, *Pssica*.

Qual é a relação dos seus romances com o mundo real? Costuma-se dizer que o romance policial *noir* é uma janela aberta para as comunidades em crise. Assume essa definição? As realidades que descreve são muito negras. Estas correspondem à realidade ou há uma parte importante de ficção? Há um profundo engagement no que descreve?

Meus romances são recortes da realidade. Em uma sociedade conturbada, com uma minoria gozando de privilégios e uma maioria esfoameada, sem cultura, educação e ética, principalmente sem emprego, as

emoções estão sempre à flor da pele. Talvez o jornalista que mora em mim também esteja gritando, em todos os livros, contra essa situação. Utilizo cenários reais e personagens comuns, gente do dia a dia, tentando reagir aos golpes do destino. Há mais de trinta mortos por final de semana em Belém e arredores. Quer realidade mais negra que essa?

Considera-se um autor comprometido, *engagé* politicamente?

Como a grande maioria no Brasil, não tenho ideologia definida. Talvez, como dizia Caetano Veloso, “quero luxo para todos” Meramente por escrever em várias mídias, acredito fazer política cultural. Há em meu país uma brutal desilusão com a política e os políticos. No mundo, os termos direita e esquerda já foram ultrapassados. O que desejamos? Viver bem, em paz, com renda proveniente do nosso trabalho e poder criar nossos filhos. O resto é blá-blá-blá. Mas quando meus livros denunciam fatos muitas vezes ignorados pelas autoridades, pode haver um engajamento, embora reafirmo fazer política cultural.

Identifica-se com alguns autores brasileiros ou estrangeiros? Pensa em algum que o tenha particularmente influenciado em relação aos temas abordados e à forma como o faz?

Sou leitor compulsivo. Gosto de James Ellroy, Bret Easton Ellis, os beats, gosto de Philippe Djian e muitos outros. Todos eles me influenciaram muito, como Rubem Fonseca, Marcelino Freire, Ronaldo Bressane, Marçal Aquino, Luiz Rufatto e Marcelo Mirisola, estes últimos, da nova geração de escritores brasileiros. Estamos todos muito próximos em estilos.

Que tipo de relação mantém com o público e que meios de comunicação emprega? Assinaturas de livros nas livrarias, palestras, mídia? Tem um público específico? É importante manter-se em contacto com os leitores, de que forma interage e dialoga e qual é o *feedback* com o público?

Paraense, afastado dos grandes centros como São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, a partir do êxito obtido na França, comecei a ser descoberto com *Pssica*, meu novo livro, que também será lançado no mercado francófono, nos próximos meses. E assim, tenho viajado por todo o Brasil, falando para as mais diversas plateias, dando entrevistas

a um sem-número de jornais e revistas. O retorno tem sido excelente. Professores adotarão o livro em cursos de Letras em universidades. Outros compram mais de um livro para presentear e dar a conhecer a minha literatura a amigos. Estou muito feliz, porque o livro tem sido considerado um dos melhores do ano e, com isso, há uma grande procura pelos trabalhos anteriores, bem como a negociação de direitos para outras mídias, como cinema e televisão.

Esteve presente no Salão do Livro de Paris e nos Quais du Polar, o primeiro festival do romance policial no mundo, porque está traduzido em francês. Os seus livros estão traduzidos noutras línguas? O que representam para si o facto de estar traduzido? Poderia falar-nos da sua relação e das trocas com o público francês? Este é diferente?

Ser editado na França representou uma reviravolta na minha vida, como escritor. Tenho estado aí em diversos festivais e conversado com o público. Foi uma honra ter estado no *Quais du Polar*, onde também fiz grandes amizades. Tenho livros traduzidos na Inglaterra, no Peru e no México. Mas nada se assemelha ao retorno dado pelos franceses. Foi exatamente o sucesso obtido aqui, onde logo terei mais um livro traduzido, que chamou a atenção da crítica do maior mercado literário brasileiro, que agora me reconhece e vai atrás dos livros anteriores. Os franceses são cultos e curiosos. Creio que muito do sucesso devo ao meu tradutor, Diniz Galhos, que conseguiu manter o mesmo ritmo, concisão e agilidade do meu texto. Ofereço aos franceses muito mais do que o Brasil típico de Salvador, Rio de Janeiro, carnaval e futebol. Mostro um novo cenário, com histórias que, com mais ou menos agressividade, podem ocorrer em qualquer lugar do mundo. Assim, em termos de Brasil e França, as reações são parecidas. Se aos franceses ofereço um novo cenário, aos brasileiros, ofereço este mesmo cenário, que normalmente não percebem, por estarem muito autocentrados.

Qual é para você o impacto da literatura policial no Brasil? Descreditada? Ignorada? Apreciada? E por quê?

Houve, de maneira geral, de uns 15 anos para cá, um renascimento da literatura brasileira, com muitos novos autores nos mais diversos

estilos. A influência de Rubem Fonseca é bem grande. A literatura policial tem se aproveitado, sobretudo, do sucesso das séries policiais apresentadas nas emissoras de TV. Embora ainda haja muito maior consumo de livros escritos por americanos, os brasileiros começam a ser vistos com frequência entre os livros mais vendidos. O importante é como se contam as histórias. As mídias sociais e os canais de televisão quase superam as séries de ficção em cenas de violência, ou como disse o escritor Marcelo Mirisola: “ficcionalistas, tenham cuidado! A realidade é uma concorrente!”

O reconhecimento da literatura brasileira é notório e a prova foi a importância do Salão do Livro de Paris. O que representa para si atualmente a literatura brasileira e como participa enquanto escritor neste resplandecer literário no Brasil e no estrangeiro?

Tenho muita honra em participar desse resplandecer literário que ocorre no Brasil. Mesmo aqui, tenho viajado muito e falado em várias cidades, com culturas diferentes, mostrando o meu trabalho. A literatura brasileira ganha a cada dia mais importância e novos autores. Mais ainda, no estrangeiro. Quando olhamos para trás, dentro da literatura brasileira, lembramos, felizmente, dos melhores livros. Assim, quando comparamos com a atualidade, tendemos a achar que no passado tudo era maravilhoso. Mas creio que com esse renascimento da literatura brasileira, com escritores e livros circulando por todo o país, por todo o mundo, como o Luiz Rufatto, que encontrei em Cayenne, já partindo para a Macedônia. Com as mídias sociais, forçando inclusive a escrita de todos e a proliferação de feiras, tenho certeza que hoje se lê mais e melhor no Brasil, ainda que precisemos de muitos livros para alcançar o ideal.

Milton Hatoum

Por Elias Vidal Filho*

Milton Hatoum é manauara descendente de libaneses. Diplomou-se em arquitetura na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Foi bolsista em Madri e Barcelona, antes de mudar-se para Paris, onde estudou literatura comparada na Universidade Sorbonne Nouvelle. Foi professor de literatura francesa da Universidade Federal do Amazonas durante 15 anos e professor visitante da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Foi escritor residente na Universidade Yale, Universidade Stanford e na Universidade da Califórnia. Bolsista da Fundação VITAE, da Maison des Écrivains Étrangers (Saint Nazaire, França) e do International Writing Program (Iowa). Sua premiada obra está traduzida em doze línguas e publicada em catorze países: quatro romances, *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008); um livro de contos, *A cidade Ilhada* (2009); e um livro de crônicas, *Um solitário à espreita* (2013).

* Doutorando em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “L’oubli, le double et le fragment dans l’œuvre romanesque de Milton Hatoum.” Entrevistou Milton Hatoum em 20 de março de 2015.

Elias Vidal Filho – O senhor morou em Paris. Desenvolveu laços afetivos com a cidade e começou a escrever seu primeiro romance aqui?

Milton Hatoum – O primeiro romance, na verdade, comecei a escrever em Barcelona. Tentei escrever um outro romance em Madri, baseado em minha experiência dos anos 70, no movimento estudantil, na política, mas foi um *roman raté*, fracassado. Quer dizer: não era um romance.

Eu tinha um grande amigo, Mario Merlino, poeta, grande tradutor argentino, que faleceu há 3 anos. No primeiro semestre de 1980, quando eu morei em Madri, ele leu esse manuscrito e disse que não era um romance, era uma crônica. Nós dois éramos bolsistas do Instituto Ibero-americano de Cooperação. Ele traduziu grandes livros, *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, Osman Lins, salvo engano *Vidas Secas* ou *Angústia*, de Graciliano Ramos, traduziu Eça de Queirós. Era um grande leitor, um exilado argentino. Leu esse manuscrito e disse que precisava de tempo, de distanciamento desse momento histórico. Ele tinha razão, no fundo eu precisava esquecer para lembrar de novo. O que Clarice Lispector diz: “eu me lembro de coisas que não existiram”, que na verdade existiram, mas que a memória aos poucos vai diluindo, transformando em outra coisa...

Que é o espaço do ficcional...

É. Meu amigo estava totalmente certo. Eu me mudei para Barcelona em julho de 80, em algum momento joguei fora, queimei esse manuscrito na lareira. A gente pode queimar o nosso trabalho, porque se você não se desvencilhar dele, a vaidade, algum tipo de ambição, te leva a querer publicar o que é impublicável. Isso acontece muito. Uma parte desse manuscrito foi, na verdade, reescrito vinte anos depois. *Cinzas do Norte* é uma versão norte-amazônica do que eu tentei escrever em 1980, é uma versão inventada de um conflito que não estava elaborado para mim, mas que eu acabei escrevendo em 2000, quando acabei *Dois Irmãos*. A outra matéria desse romance, dessa pseudoficção, dessa crônica política, ela está sendo escrita agora. Faz cinco anos que estou escrevendo esse romance que não pude escrever naquela época... Porque o *Cinzas* foi muito centrado numa relação de

amizade. O que estou escrevendo agora é, de fato, uma ficção que tem muita coisa da minha experiência de Brasília no final dos anos 60, de toda a década de 70, em São Paulo, e uma parte aqui da França, onde vivi no começo dos anos 80.

Quer dizer que o conteúdo político, por assim dizer, nesse romance vai ser mais explícito do que nos outros?

Eu acredito que sim, embora não seja um romance político, mas uma história de um grupo de personagens que não está empenhado politicamente de uma forma direta, mas é levado, conduzido, ou está imerso numa atmosfera política, de repressão, de censura, de perseguição, das quais não pode escapar, *malgré eux-mêmes*. É um grupo dissidente de uma esquerda mais dogmática, sem nenhuma participação partidária, mas com alguma militância naquela época.

A ideia desse romance era latente há décadas, mas eu tive que passar por várias experiências, inclusive escrever o *Cinzas do Norte*, para depois me entregar, mergulhar nesse texto que mexe muito comigo, com minha vida, com meu passado, com a nossa complexidade, com a nossa desilusão. Também tem a ver com minha formação, com a minha saída de Manaus, minha experiência primeiro em Brasília, depois em São Paulo. Muito mais do que nos outros romances, porque neles São Paulo aparece de uma forma lateral, episódica quase, aparece na história do Yaqub; no *Cinzas do Norte* o Mundo vai para o Rio, depois para Europa. Mas nesse não, eu não quis esconder a minha trajetória de vida, Brasília está muito presente, metade do romance se passa numa Brasília ainda em formação, inacabada. Eu não morava mais lá em 1972, mas meus amigos ficaram, alguns foram presos. Eu mesmo tive uma experiência, fui detido lá, prisão juvenil, de menor de idade, numa passeata no campus da universidade, eu vivi esse movimento estudantil em Brasília – que foi dos mais atuantes do Brasil. A cidade estava na vanguarda do movimento estudantil. O presidente da UNE era de lá, Honestino Guimarães, que foi assassinado, um dos desaparecidos. O meu colégio ficava na entrada do campus, um colégio Aplicação, que pertencia à universidade, os professores eram professores da UnB. Foi um momento ao mesmo tempo rico e traumático. Agora, é narrado. Esse é um romance que mistura diários de vários

personagens com cartas, são várias vozes narrativas. É um romance um pouco mais complexo do ponto de vista estrutural.

O senhor falou do percurso pessoal e do distanciamento até que pudesse escrever esse romance. O senhor pensa em percurso estético que caminhou ao longo desses romances?

Sim. Porque, a meu ver, é a forma que dá sentido à literatura. A questão não é o que contar, mas como contar. Então, quando a forma, o modo de narrar, ficou mais claro para mim... Eu já tinha personagens, já tinha conflitos na minha cabeça, já tinha uma estrutura mais ou menos armada, faltava encontrar a forma.

A isso concorre dizer que o distanciamento e o esquecimento correspondem diretamente a cristalização da forma?

Sim. São coisas que estão juntas, que são inseparáveis, porque o tempo, a distância, também a assimilação de leituras, de novas leituras, de uma nova recepção estética, de uma necessidade de escrever a partir de um ponto de vista que você não tinha antes, ou que estava sublimado, oculto... Quer dizer, no fundo, quando a forma se revela, é um pouco como se você descobrisse o romance que você quer escrever. Eu pensei que só poderia escrever esse romance através de narrativas na primeira pessoa, na terceira pessoa, mas através também de diários, de confissões de personagens. O diário era a nossa única forma livre de se manifestar, nós não podíamos falar porque podíamos ir presos, mas nós podíamos escrever. Não podíamos publicar, mas podíamos escrever para nós mesmos. Então, é um romance sobre aquilo que nós não pudemos publicar, mas que não nos foi proibido de pensar e de escrever. Há um sentido confessional no diário, nas cartas.

O que senhor poderia falar sobre o esquecimento em sua obra?

Talvez Giorgio Agamben, um filósofo italiano, ele tem um texto bonito em que fala que o esquecimento é a forma mais poderosa, eficaz, da memória, da lembrança. É o que persiste numa outra forma, porque o esquecimento dá margem à invenção, acho bonito isso. No fundo é o que a Clarice falou, nem em italiano, nem em francês, ela falou em português. A literatura brasileira foi muito prejudicada por uma falta de política cultural, que mudou nos últimos quinze anos,

melhorou muito, e pela condição marginal da língua portuguesa e carga de exotismo e estereótipos que o Brasil emite. Quando se fala da literatura argentina não se procura o exótico, porque eles acham que os argentinos são meio europeus. Na literatura brasileira eles procuram o exotismo. Nós somos prejudicados pela própria imagem do nosso país, uma imagem deturpada, mas isso pode mudar um pouco.

Mesmo em *Dois Irmãos*, que tem um único narrador, ele dá voz a vários personagens, e o senhor fala dos vários narradores em seu novo romance. Por que tantas vozes em sua ficção?

Eu acho que o ponto de vista, o foco narrativo, é uma questão central no romance. Quem conta a história? Então a questão do foco, do *point of view*, do ângulo narrativo, é fundamental. Há várias teorias sobre isso, é um dos grandes temas da Teoria Literária. E isso não surge de um modo arbitrário, isso é uma escolha decisiva para quem escreve: contar uma história de dentro, com uma visão mais interna, ou mais distanciada. Cada romance pede um ponto de vista específico. Curiosamente meus romances são narrados na primeira pessoa, mas um pouco disfarçada em terceira pessoa. Uma primeira pessoa que se alterna com a terceira pessoa numa espécie de maleabilidade de uma visão interna que também está presente nesse modo mais distanciado de narrar. É quase como se o eu também fosse alguém de fora.

Acredito que isso tenta instaurar uma certa ambiguidade, porque são versões diferentes. Isso eu sinto com a opinião dos leitores sobre as dúvidas da paternidade do narrador [Nael], porque é difícil afirmar quem é o pai. Isso também pertence a esse território ambíguo da literatura. Pode ser o Yaqub, mas pode ser o Omar também, e até o avô, vários leitores afirmaram categoricamente que o pai é o avô. Eu mesmo não sabia e fiz questão de não ter na minha cabeça, de não saber quem era esse pai, para que a dúvida fosse verdadeira, porque no romance a dúvida é a verdade. De modo que a verdade está na interrogação, na ambiguidade, naquilo que poderia ser. Das dezesseis versões que escrevi... Eu não li o *Dois Irmãos* depois de pronto, mas em todas as versões que escrevi eu mesmo fiquei em dúvida de quem era o pai.

Isso fala também da necessidade de apreender a vida, de modo que o que na vida é impossível, na literatura é possível?

É. Porque a literatura é um recorte do caos, a vida sendo mais complexa que a literatura, eu acredito nisso, mas a literatura da alguma forma ordena esse caos. Ela faz um recorte temporal, nem sempre espacial, mas certamente há um recorte temporal. Mesmo nas obras mais complicadas a literatura fala do tempo, tematiza o tempo, como em Faulkner, Thomas Mann, em Proust o tempo todo, no próprio Guimarães Rosa, então esse recorte temporal, para mim, é importante: estabelecer o arco temporal. Então eu começo pelo fim, e isso foi mais ou menos inconsciente. O *Relato* começa pelo fim, a mulher está chegando a Manaus, a matriarca também está no fim, em *Dois Irmãos* também, em *Cinzas do Norte* o Mundo está morrendo...

Isso é prova de alguma desilusão?

Podem ser. De que as coisas não têm um grande *telos* de finalidade, de que aquele mundo só pode existir naquele momento. Um pouco o romance da desilusão. Eu acho que sou bastante influenciado pela literatura francesa. Não apenas, mas pelo romance de formação, que é um tipo de romance que me agrada muito, de Goethe, Flaubert, Balzac, dos séculos XVIII e XIX... Para mim, são parâmetros também, eu não sou um escritor pós-moderno.

E de que maneira o senhor pensa e quer que sua obra esteja inserida no panorama da literatura brasileira, na tradição?

Isso cabe à crítica decidir ou estudar, eu não tenho pretensão. Já é um risco publicar depois de Guimarães Rosa, um grande risco. Quando eu morava aqui, em Paris, eu tinha amigos franceses que diziam que não escreviam porque depois de Proust e Céline é difícil escrever. Eu dizia para eles que depois de Graciliano, de Machado, de Guimarães Rosa, Clarice, também não era fácil escrever. Quer dizer que a nossa literatura tem alguns marcos e parâmetros muito fortes que tiram completamente nosso complexo de inferioridade, quanto a isso não tenho nenhum problema, dizer que um livro como *Grande Sertão: Veredas* só tem equivalente em alguns poucos exemplos da literatura do ocidente. Isso sem nenhum nacionalismo, que também não interessa nessas horas. *Grande Sertão* não precisa de defesa, é um romance excepcional. Eu fui muito inibido pelo Gui-

marães Rosa, pela obra dele que parece dizer ao futuro o seguinte: não escreva qualquer coisa.

Qual a medida do experimentalismo e da tradição literária em sua obra?

Não sou um escritor experimental, minha linguagem não tem nada a ver com a vanguarda. Para mim a vanguarda, no Brasil, acabou em 1956, com *Grandes Sertão: Veredas*. Foi o último grande livro da vanguarda brasileira. Tenho uma forma de narrar que já não é mais a do século XIX, evidentemente. Eu aprendi muito com Faulkner, com Rosa, Osman Lins, aprendi com Flaubert, aprende-se com os escritores, lendo os escritores. Não são romances lineares evidentemente, nenhum é, mas também não são romances inovadores. Um grande romance inovador tem uma perspectiva inclusive poética, de transformar a prosa numa prosa radicalmente poética.

O senhor pensa nisso para seus próximos livros?

Não, porque, primeiro, não sou capaz de escrever um romance absolutamente inovador, isso acontece uma vez a cada século numa literatura, uma ou duas vezes, é difícil superar o passado. Olhe a literatura francesa hoje e compare com Proust, com Céline, que foi um inovador. Céline foi um inovador: essa linguagem coloquial, oralizada, esse ódio, isso subverte a literatura francesa, muito bem comportada, com frases muito bem feitas – essa tradição da literatura francesa, até da tradução, de modo a *embellir le texte*, os autores franceses pensavam nisso até o século XIX, mesmo no século XX. A tradução do Guimarães Rosa é isso, é explicativa, a primeira, do Jean Villard é lamentável porque é tudo explicativo, ele explica o que, no Guimarães Rosa, é síntese. A língua francesa é *très figée*, é uma língua cristalizada. Quando eu ensinava francês, em Manaus, era difícil para os alunos assimilarem isso, uma frase com sujeito, verbo e complemento, “Você viu o fulano? Eu o vi”.

Qual a importância de sua obra ser traduzida?

Eu não esperava essa tradução. Quando publiquei o *Relato* eu não pensava nisso. Por ser o primeiro romance, sua recepção crítica foi boa. Um dos grandes críticos brasileiros, David Arrigucci, assinou a

orelha. Foi um livro logo traduzido para vários idiomas. Fiquei um pouco perplexo. Mas acho que talvez tenha algum interesse... Quando algum romance transcende o local, ele desperta interesse. Alguns demoram mais, outros demoram menos. Lembro que saiu uma resenha bonita no *Le Monde* quando o *Relato* foi publicado, falando da influência do Proust. É bom ser traduzido, o escritor sonha com isso, não vou ser hipócrita. A tradução é uma troca cultural. Um país como a França traduz muito, Alemanha também. Os EUA traduzem muito pouco, eles não estão interessados na literatura estrangeira.

O senhor foi tradutor antes de ser escritor...

Traduzi alguma coisa em francês. Em 1988, traduzi *A cruzada das crianças*, de Marcel Schwob. Mas nos anos 70 escrevi um livrinho de poesia, que saiu em 78 ou 79, salvo o engano, chamado *Amazonas – palavras e imagens de um rio entre ruínas*. Está disponível em sebos eletrônicos, mas é caríssimo e não vale a pena. Os poemas todos publicados numa revista chamada *Babel*, com ensaio de uma professora da Universidade Federal de Santa Catarina, Susana Scramim. É um livro de fotos da Amazônia. As fotos são bonitas, de fotógrafos paulistas, uma carioca que estudava comigo na FAU, Sônia Lorenz, e do João Musa, que hoje é um grande fotógrafo conhecido no Brasil, e da Isabel Gouveia. Eles viajaram para Amazônia e fizeram uma exposição de fotos na FAU, me pediram para escrever alguns textos. Escrevi alguns poemas e textos sobre Euclides da Cunha. Li o Euclides muito jovem, no ginásio, com 14 anos, não entendi muita coisa. Foi uma punição em sala de aula, tivemos que ler e fichar. Por sorte, tive de fichar uma parte daquele capítulo belíssimo chamado “A luta”, uma das coisas mais impressionantes. Nessa imersão na linguagem euclidiana, descobri um vocabulário maravilhoso, um modo de narrar, não diria barroco, mas umas frases contorcidas, subordinadas longuíssimas, uma poesia, decassílabos e alexandrinos escondidos na prosa. Euclides sabia tudo da língua, um gênio. E eu, nesse livrinho de poesia e fotos, escrevi um textinho comparando as migrações nordestinas mencionadas pelo Euclides, em 1870, no Acre, com as novas migrações para Manaus, em 1970. Eu comecei como poeta, quis ser poeta. A poesia é um caso de vida ou morte, porque um bom romance pode ter falhas,

mas um bom poema não pode ter falhas, um bom poema é um poema perfeito, cada palavra é importante para o ritmo, sonoridade...

O que pensa sobre o engajamento na literatura?

Não gosto de literatura engajada, de literatura com uma mensagem ideológica, não faz parte de minha preferência literária. Há outras formas de linguagem para denunciar: o jornalismo, o blogue, o depoimento, uma intervenção pública de um escritor. O romance não deve explicar nada, nem deve tomar partido. O romance fala de uma verdade que não é uma verdade ontológica, ninguém sabe ao certo o que é isso, é uma verdade das relações humanas, essa é a verdade do romance, a complexidade das relações humanas. Quando você dirige ou argumenta a favor de uma causa isso enfraquece, tira a força do romance, que não pode ser explicativo.

A existência de personagens vítimas do regime militar já é uma demarcação...

Isso não exclui a dimensão ética, é outra coisa. Sim, eu acho que isso é para além do político. O ideológico é que não pode vir ao romance, porque o ideológico põe um partido e expõe de uma forma direta. O romance é esse espaço da ambiguidade, mas é um território em que a ética está presente. O sofrimento das pessoas é um sofrimento que tem mensagem ética. O drama do Nael é um drama moral e social. Isso está muito claro, eu acho. Tem uma frase do narrador para a mãe, algo mais ou menos assim: “ninguém se liberta só com palavra”, frase dele. Por isso que é complexo, isso tem a ver também com minha visão de mundo. Parece que é quase um pecado falar da visão de mundo. Mas ela existe. Nael não se liberta só com a palavra, mas o estudo é sua liberdade, o estudo que foi possibilitado pelo avô. O Halim é uma de minhas personagens preferidas, de todas que eu andei inventando por aí, o Halim se preocupa com ele, com o futuro dele. Ele termina como professor. Ao mesmo tempo em que há a morte do professor de francês, o poeta Laval, há também a ascensão, o acesso dele ao conhecimento. Nos meus romances há esses personagens que são poetas, como Estiliano do *Órfãos do Eldorado*, que é um poeta tradutor, tem o artista no *Cinzas do Norte*, Mundo. A arte

está implicada nas minhas narrativas, o artista, a posição do artista no mundo, no Brasil contemporâneo, a dificuldade em ser artista. O artista *fake*, o charlatão, que é o Arana do *Cinzas do Norte*. Tem muito artista charlatão... Um escritor *escroc*, um escroque, que finge, que não diz verdades, nem as suas próprias, por várias razões, isso em qualquer literatura. O mais importante é dizer essa verdade. Paul Celan dizia que o poeta só pode dizer a verdade em sua língua materna.

Poderia comentar o cenário político brasileiro atual?

Não fui a essa passeata [realizada em diversas cidades brasileiras em 15/03/2015], não estaria lá, mesmo ausente eu não estava presente. Para mim isso é *dégoutant*, uma ascensão da direita, une *remontée du fascisme*. Eu acho que o grande problema foi esse: o governo do Lula, isso é verdade, tirou da miséria, da pobreza, muita gente, uma massa que era invisível, um país que não existia, existia profundamente mas estava oculto. Mas esses milhões e milhões, não sei dizer quantos, certamente mais de 20 milhões, eles não são cidadãos, eles são consumidores. E muitos deles estão hoje emparedados porque a escola pública é precária, a saúde, o transporte público... Essas pessoas não estavam lá nas ruas, quem estava lá era a classe média-alta, com muita grana. Porque são empresários, jovens empresários de direita que estão a frente disso. Três jovens empresários, um da extrema direita, outros da direita, outros liberais, outros querem *impeachment*, outros querem golpe. Falar em *impeachment* agora tem um certo sabor de golpe, eu acho uma temeridade.

Nélida Piñon

Por Leonardo Alexander
do Carmo Silva*

Carioca, filha de galegos, Nélida Piñon nasceu em 1937 e estreou na literatura, com os primeiros contos, aos 22 anos. Em mais de cinquenta anos de carreira, a autora publicou obras importantes, com destaque para *Fundador* (1969), *A Casa da Paixão* (1972), *A Força do Destino* (1977) e *A República dos Sonhos* (1984), traduzidos para diversos idiomas, incluindo o francês. Em 1996-1997, foi a primeira mulher a presidir a Academia Brasileira de Letras, no ano do seu primeiro centenário. Nélida Piñon ganhou diversos prêmios importantes, dentre eles o Prêmio Jabuti e o Prêmio Príncipe de Astúrias, tendo sido o primeiro escritor de língua portuguesa a receber esta última distinção. Autora de uma obra monumental, Nélida Piñon é considerada uma das maiores vozes da literatura brasileira contemporânea.

* Doutorando em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “L’expression érotique du sujet féminin dans la fiction brésilienne au tournant du XXIe siècle”. Entrevistou Nélida Piñon em 24 de março de 2015.

Leonardo Silva – A senhora foi uma presença importante no Salão do Livro de Paris, tendo participado de diversas mesas, debates e conferências, e revelou-se uma exímia oradora. Para a senhora, falar de literatura é tão bom quanto escrever?

Nélida Piñon – Eu penso que escrever é outro estágio. É uma responsabilidade eterna porque segue o seu tempo de vida. O que você escrever vai ser a sua condenação futura ou a sua redenção futura. Vai dizer qual foi o seu papel aqui na Terra, como escritora brasileira, como autora de língua portuguesa. Quando eu falo, hoje em dia, eu percebo que me dá um enorme prazer porque não tenho medo de errar. É como se eu estivesse conversando em casa com amigos. Não preciso de me preparar. Sou toda uma mulher que tenho um ofício de vida inteira. Penso a vida inteira. Piso o terreno da literatura ao longo dos anos, então eu tenho que estar preparada. Eu adicionei cada vez mais, com os anos, esse prazer sim, atualmente um prazer recheado de histórias, porque eu não contava muito antigamente tudo o que eu vinha fazendo. Agora, recheio muito a minha narrativa oral com fatos que dizem respeito a mim e dizem respeito a todo universo que conheço muito bem. Enfim, acho que combino o saber literário, a poética da existência com a experiência que eu tive com a vida dos outros.

A senhora adora contar histórias. Não é por acaso que Homero e Sherezade são grandes referências na sua obra. A senhora sempre foi uma grande ouvinte de histórias e uma leitora voraz?

Havia uma revistinha, *O Tico-Tico*, que era um clássico, um livrinho para crianças e tinha uma página chamada “Gavetinha do saber”. O que eu fazia com 6, 7 anos? Arrancava a página, pedia que alguém costurasse (não havia grampeador) e dizia assim: “Tia Celina (ou a tia que fosse), me sabatina? Vê se eu sei tudo?”. Tinha que perguntar: “Quem foi Cleópatra?” Eu contava todas as histórias: a famosa viagem de barco, a festa, o jantar famoso que ela ofereceu a Marco Antônio, tudo. Então, eu ia aprendendo que a vida é uma narrativa e que você dá provas da sua existência à medida que você conta. Eu tinha um bordão. Eu dizia “me conta mais”, porque tudo que me contavam era insuficiente. Eu sabia que havia mais desde que eu arrancasse da pessoa. Porque a pessoa, o narrador, tem que se sentir orgulhoso. Ele tem

que ter a sensação de que o outro dá a sua vida para ouvi-lo. Porque o outro sabe que a história não é de quem conta, é de quem ouve.

A senhora manifesta um grande interesse em escutar as pessoas que estão ao seu redor. A senhora é, de certa forma, mediadora das histórias que chegam ao seu ouvido?

O outro me interessa muito. Entrei hoje num táxi, por exemplo, e consegui arrancar do taxista uma declaração de amor lindíssima para os filhos. E ele fez uma declaração de amor lindíssima para os pais. Não tinham dinheiro, mas deram o bem mais precioso: amor. Eu disse: “Mas o que senhor está dizendo é a minha história.” Porque eu sempre digo: eu sou a mulher que sou, porque fui muito amada. Não fui mimada no pior sentido. A minha mãe teve uma combinação extraordinária. Paixão por mim até o final da sua vida. Eu fui o grande amor da vida dela, sem dúvida, tinha adoração por mim e disciplina. Ela um dia disse assim: “Minha filha, você vai ser uma grande escritora?” E eu disse: “Não sei, mãe”. Ela disse: “Porque escritora pequenininha eu não gostaria não. Eu queria que você fizesse um texto pra valer, não é para ficar só pra ser aplaudida não, um texto importante, minha filha.” Mas vou te contar uma história importante, foi um marco na minha vida. Tinha meus seis anos e ela disse assim: “Minha filha (e eu nunca me esqueci) você é uma menina muito inteligente (eu fiquei toda contente), mas (o *mas* me liquidou um pouco e fiquei esperando), minha filha, você fala mal.” Eu não sabia qual era o significado de falar mal. Eu não sabia. Aí ela disse: “Sabe o que que é falar bem? Falar bem é mostrar para as pessoas, enquanto você fala, tudo o que você pensa.” Interessante. Aquilo me impressionou.

Sua obra é constituída basicamente de livros de prosa. No entanto, ao ler seus textos temos a impressão de que senhora é também poeta.

Sou. Também acho. Eu não preciso da poesia. Nunca precisei da poesia. Eu tenho a liberdade e a visão poética do mundo e uso as palavras como me convém e sem medo de pô-las juntas, independente de um resultado semântico. Então, eu acho que eu tenho essa natureza poética, esse arfar, essa respiração poética e ponho isso tudo a serviço

do que mais eu gosto, a prosa. Eu acho o mundo romanesco excepcional, é o que conta mais a história da humanidade, a meu juízo.

A senhora acha que o romance é, dos gêneros literários, aquele que pode tudo?

Sim, se você souber controlá-lo. Senão ele vai te dar um tabefe, um tapa. Se você pensa que pode fazer tudo sem consequências, é um equívoco. Você pode fazer tudo, mas tendo em pauta um ordenamento. Inicialmente põe tudo no papel, porque você sempre tem a possibilidade de quando terminar cortar, organizar de outra forma; não deve, por um falso apreço pela perfeição, eliminar aquela matéria que saiu do seu substrato.

A senhora tem o costume de retrabalhar seus textos, modificá-los, à procura da palavra ideal, da expressão certa?

Muito. Faço 6, 7, 8 versões. Às vezes, aparentemente para um leitor está pronto. Mas, para mim, não. É como se as frases tivessem um rosto, o rosto da estética, eu tenho que buscar esse rosto. Eu não posso me conformar com a deformação do rosto. A sensação que eu tenho é que eu sofro um dilema, uma situação de conflito, porque se eu corrijo demais, corro o risco de asfixiar o texto e torná-lo artificial. Ora, isso eu não quero porque mata a sensibilidade do texto, a paixão do texto, a desordem que o texto tem que propiciar, a multiplicidade de leituras.

A senhora está sempre em busca da beleza?

Da beleza ou da eficácia. Aquela frase que ajude a restaurar o mundo. Acho que é isso: por preguiça ou por urgência, não quero dar o livro por terminado. Agora, há o momento em que eu sei que terminei e que eu não asfixiei o livro. O livro guarda até aqueles traços ligeiramente melodramáticos, às vezes, que eu acho que têm uma função extraordinária.

A senhora mostra em seus textos e na sua fala um amor absoluto pela língua portuguesa. Imagino que escrever em português foi uma escolha importante, já que, devido a sua ascendência galega, poderia ter optado pelo espanhol.

Foi. Eu acho que quando mais menina (porque eu estava muito bem com o sentimento da língua espanhola), poderia ser para mim o espanhol. Mas o português é, para mim, a grande referência. O português, para mim, é meu avô, é minha avó, é minha família, é meu país, é, agora, meus cachorrinhos, meus amores todos. Tudo o que eu sou é a minha língua, é a língua portuguesa.

A senhora se sente lida e apreciada no Brasil?

Não.

É algo que a preocupa?

Não. Lamento, mas não me preocupo. Não me preocupo porque cada vez mais me estão lendo e entendendo quem eu sou. Mas eu acho que sofri sempre preconceitos.

De que ordem?

Mulher, independente, nunca fui tutelada por grupos. Nunca quis. Sempre fui uma mulher que andava *al aire*, como se diz na Espanha. *Al aire*, solta, estudante, eu fui uma eterna estudante, desfrutei sempre de uma liberdade esplendorosa, paguei um preço sempre muito alto pela minha independência estética, minha independência política, de tudo. Sempre fui muito cedo uma feminista.

O que a senhora acha do rótulo de “escrita feminina”?

Não quero isso. Eu quero lidar com a humanidade sem divisões, sem departamentos estanques. Tenho que assumir a condição de mulher, de homem, de animal, de pedra, de vegetal. Porque revestindo-me de todos esses estados, eu frequento qualquer cor, qualquer alma, entendeu? Porque vou escrever como mulher, se eu posso escrever como escritor? Tanto que eu acho que o Madruga da *República dos Sonhos* é um personagem masculino redondo. Eu tenho vários personagens masculinos. Eu quero ser uma escritora que se compromete com a carne humana.

Qual foi a importância para a senhora de ser a primeira presidente mulher da Academia? A senhora sente que quebrou barreiras?

Quebrei. Espantou o mundo, não só no Brasil. E, sobretudo, por-

que dizem que eu fui altamente competente. E além do mais, fui a presidente do primeiro centenário. Organizei as grandes festas nacionais e internacionais, eu fui senhora de tudo. Eu trabalhava de 8 a 10 horas, sem salário. Por amor. Amor à cultura, amor à instituição, eu me apaixonei pela instituição.

Qual a importância da Academia Brasileira de Letras para o Brasil?

Fundamental para a história brasileira. Tem razão de ser. Surgiu numa época de empobrecimento brasileiro. Um país pobre. Foram os jovens que inventaram isso: queriam um país melhor para eles. Iam novamente continuar com aquela penúria cultural? Então, eles sonharam um estilo francês, sabiam da França, sabiam da existência de uma Academia Francesa fundada por Richelieu e eles, de repente, disseram: “Por que não fazemos isso no Brasil?” Mas eles sabiam que não tinham força pra isso. Então foram buscar, entre outros, Machado de Assis, que é o maior gênio da raça, e Joaquim Nabuco, grande pensador brasileiro, abolicionista. O jovem que não sonha é uma redução de vida, mas ele também tem que sonhar não pensando no benefício dele, mas pensando no país.

A senhora já mencionou, em diversas ocasiões, que Machado de Assis é uma de suas grandes paixões. O que ele significa para a senhora?

Além de apaixonada, sou grata. Como é que aquele brasileiro, mulato, “nego velho”, o que você queira, um mestiço autodidata, como é que ele pôde? Para mim, ele é um paradigma. Como é que pôde alcançar essa perfeição? Ter aspirado tanto? Ter feito um país literário? Ele fez do Brasil uma metáfora imensa, extraordinária. Para mim, não tem ninguém como Machado de Assis. Uso uma frase e você vai me permitir que eu repita: “Não tem outro melhor.” Para mim. Vindo da minha boca, da minha gruta vocal. Se Machado de Assis existiu, o Brasil é possível. O Brasil não tem como recusar. Quando eu chego na Academia, no pátio, tem uma estátua de Machado de Assis e sempre converso com ele. Chego: “o senhor vai bem?”, mas com respeito, nada de você. Comentei isso e algumas pessoas ficam esperando eu chegar para ver como é a minha paradinha com Machado: “O senhor vai bem? Meus respeitos.”

Para senhora, qual é a importância de ter suas obras traduzidas e publicadas na França?

Olha, eu acho que a França ainda é um país de grandes irradiações. É uma referência, tem muito prestígio intelectual e você vê que ainda há grandes intelectuais na França.

O Salão do Livro de Paris, do qual a senhora participou e que teve o Brasil como país homenageado, apresentou uma grande diversidade de autores, com a presença de muitos jovens escritores. Como a senhora vê o cenário da literatura brasileira atual?

Vejo como um momento importante. Só desejo que essa nova geração que está tendo uma oportunidade não desconsidere os mais velhos. O que acho que está havendo é que os jovens escritores com talento estão deslumbrados com o próprio talento e com a ascensão que está havendo. Mas eles têm que levar em conta que eles prosseguem uma tradição. Não uma tradição anacrônica, a tradição que se moderniza ao longo da história. É muito importante você reverenciar os mais velhos, porque os mais velhos são o que você vai ser.

A senhora manifesta uma fé inabalável na literatura. O que pode a literatura? E mais, o que pode a literatura hoje?

Não sei hoje, porque talvez o tempo dê uma resposta mais adequada, mas acho também que se a literatura hoje ou no futuro vir a sua atuação reduzir-se, significa que fizemos a opção pela barbárie, pelo empobrecimento cultural, por consagração, não a consagração da primavera, da música, mas a consagração da banalidade, do vulgar. Ou seja, entregamos nosso destino a quem quer mandar em nós, nos comandar. Eu sempre achei que a literatura tem o dom de nos transformar, não é pegar em armas, nada dessas coisas, mas ela tem o dom de nos transformar. Ela é uma varinha mágica, ela toca nosso coração, toca nossa cabeça, ela é parte definitiva da nossa memória.

A senhora acha que toda literatura é, de alguma forma, engajada?

Não como se entende a palavra, mas ela estabelece uma ponte entre quem escreveu e o leitor. Uma ponte que não termina nunca mais de ser construída porque alcançou aquele leitor e aquele leitor passa

para outro leitor, passa para outra geração. Porque um livro supostamente de qualidade não pertence a uma só geração. Ele se alastra. Essa maravilha do *Dom Quixote* ser lido em inglês, ser lido em chinês, ou seja, a grandeza não se detém, ela é contínua.

Qual é sua relação com a sua obra, já bastante consagrada? A senhora tem o sentimento de missão cumprida ou “de quero fazer mais”?

Hoje, tenho um sentimento de que fiz alguma coisa. Quero continuar enquanto estiver viva, porque não me vejo parando de criar, de pensar. Se o amor cessasse, eu estava ótima, já fiz. Mas, como meu amor pela literatura não cessa, continuo ainda pensando. Criar, para mim, é um mistério excepcional. Então tenho que ser parte desse mistério, tenho que continuar escrevendo, enquanto eu estiver viva.

Sérgio Rodrigues

Por Ana Carolina Coutinho*

Considerado pela crítica um dos nomes mais importantes da literatura brasileira contemporânea, Sérgio Rodrigues é um escritor comprometido com o literário e a linguagem, num sentido amplo. Além da ficção, dedica-se à crítica literária no blogue *Todoprosa* e discute aspectos formais do português falado no Brasil, na coluna virtual “Sobre Palavras”.

Nascido em Muriaé (MG), em 1962, vive no Rio de Janeiro desde 1980. Antes de estreiar na literatura com a coletânea de contos *O homem que matou o escritor* (2000), foi jornalista de alguns dos principais veículos da imprensa brasileira. Sua obra é composta ainda pelos livros *What língua is esta?* (2005); *As sementes de Flowerville* (2006); *Elza, a garota* (2009); *Sobrescritos* (2010) e, o mais recente, *O Drible* (2013), grande vencedor do 12º Prêmio Portugal Telecom de Literatura em 2014, cuja tradução francesa o autor lançou no Salão do Livro de Paris de 2015.

Na entrevista abaixo — realizada no âmbito de sua participação no Salão — Sérgio Rodrigues falou, entre outros assuntos, sobre a literatura brasileira contemporânea (e seu alcance no exterior), da atual política brasileira de incentivo à leitura e de seu processo narrativo.

* Doutoranda em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle Paris 3, dedica-se à pesquisa: “La représentation des Noirs : récits de voyageurs français et littérature du Brésil Impérial.” Entrevistou Sérgio Rodrigues em 25 de março de 2015.

Ana Carolina Coutinho – Você está em Paris para participar do Salão do Livro, que este ano tem o Brasil como convidado de honra. Qual impacto esse evento pode ter na difusão/aceitação da literatura brasileira no exterior?

Sérgio Rodrigues – O impacto mais duradouro que isso possa ter aqui acho que vai depender um pouco da carreira que cada livro fizer individualmente. Um pouco da continuidade das ações brasileiras, no sentido de divulgação da nossa literatura, que têm sido bem feitas, bem executadas, nos últimos anos. Mas não há garantia de que isso se mantenha a médio e longo prazos. O Brasil é um país que gosta desses espasmos e de não dar continuidade a políticas públicas. A gente espera que sim, que haja essa continuidade. A situação hoje é muito melhor do que há dez anos, nesse sentido do número de traduções, de lançamentos no exterior. O caso francês é um pouco particular porque é um país que ama livros, que, ao contrário dos países de língua inglesa, não é nem um pouco fechado para traduções, para o olhar estrangeiro. Existe uma curiosidade natural pelo Brasil, são países que se simpatizam um com o outro. Ao mesmo tempo é um interesse um pouco especial, um interesse muito preso ainda aos clichês da representação da imagem brasileira. É um momento curioso de ver o que vai acontecer: se a gente vai conseguir aprofundar um pouquinho esse conhecimento sobre o Brasil ou se vai ser só um “fogo de palha” do Salão — também é possível.

Em evento na Sorbonne, a sua editora francesa afirmou que a publicação de *O Drible* significava uma retomada da tradução de textos em língua portuguesa pela *Éditions du Seuil* — que desde Saramago não traduzia obras em português. O que significa para você ser publicado na França por uma editora de prestígio, que é a Seuil, e nessas circunstâncias?

É um motivo de satisfação muito grande. Mas eu fico na torcida para que essa aposta renda frutos para a *Seuil* também. Frutos críticos, não necessariamente público, vender. Isso é quase utópico para um autor brasileiro hoje no exterior, com exceção de Paulo Coelho. Eu acho que nesse sentido, esta semana — o Salão de Paris e o pós-Salão de Paris — tem dado bons sinais.

Mas é muito bom chegar a Paris com uma editora como essa. E com uma tradução de qualidade, que foi feita a quatro mãos— por uma especialista em lusofonia, Ana Isabel Sardinha, e um escritor já consagrado, Antoine Volodine — com muita paixão. Eles mergulharam nessas referências todas que o livro faz, a ponto de saberem mais sobre alguns aspectos do livro do que eu mesmo. As notas que eles prepararam, que aparecem no final, me ensinaram algumas coisas, sinal de que o trabalho deles foi muito bom.

A propósito dessas referências brasileiras em *O Drible*, o seu tradutor francês falou da dificuldade em traduzir todo a complexidade do vocabulário vinculado à cor/raça. Essa questão racial passa, de fato, toda a obra — desde a epígrafe de Mário Filho (*O negro no futebol brasileiro*) até cada uma das personagens. Como foi lidar esteticamente com tema tão complexo? E qual a importância de *O negro no futebol brasileiro* na composição do livro?

É um tema muito complexo. É a primeira vez, se não me engano, que aparece numa ficção minha essa questão do racismo. Mas, como eu estava falando de futebol, era simplesmente *inescapável*, não tinha como evitar.

O livro do Mário Filho é um dos livros que me fizeram escrever *O Drible*. Acho que é uma das grandes obras do ensaísmo. Não é exatamente um ensaio, mas você pode chamar assim porque tem uma tese, sustentada por mil historinhas jornalísticas e personagens, de que o negro e o mulato fundaram o futebol brasileiro como ele é. Isso foi uma coisa feita contra o futebol branco, contra o futebol da elite. Uma tese que eu acho incontestável. Eu fiquei apaixonado por esse livro. Então, desde o início, eu sabia que eu tinha que lidar com essa questão racial. O que eu faço é ficção, de certa forma é mais fácil você tratar de um tema tão complexo. Existe uma percepção, até hoje, um pouco fundada no Gilberto Freyre de que “não, o Brasil é um paraíso das relações raciais. É claro, temos um pouquinho de preconceito. Mas, na verdade, temos o mínimo possível de preconceito porque somos uma sociedade miscigenada”. Mas isso é claramente uma mentira. É uma sociedade que apenas exerce o seu racismo de uma maneira mais sutil — não chega a um *apartheid*, não chega ao

Sul dos Estados Unidos na primeira metade do século XX. Mas os resultados talvez sejam até mais perversos porque é mais difícil de você combater. Eu não sei até que ponto o livro consegue captar essa atmosfera. Mas o que o Antoine estava dizendo é muito interessante, porque eu não tinha me dado conta totalmente disso (o tradutor de espanhol disse a mesma coisa) até ter contato com essa percepção dos tradutores. O Brasil tem um vocabulário racial que é infinitamente mais complexo do que o do espanhol e o do francês, e certamente, do inglês também. E tem mais do que isso: dependendo do registro em que a palavra é usada, ela pode ser ofensiva ou pode ser carinhosa. Eu acho que isso aí quando você apresenta num diálogo, numa situação real de extrema coloquialidade, e você joga ainda por cima uma ironia autoral no meio, é enlouquecedor para um tradutor. Sem falar que o Brasil tem, desde os tempos da colônia, uma variedade muito grande de palavras para significar o tipo de mestiçagem —o mameluco, o cafuzo... E sem falar também que os graus de embranquecimento do mulato acabam tendo um papel social muito grande no Brasil.

Em artigo publicado no blogue *Todoprosa*, você identifica “certo instinto de internacionalidade” como traço marcante da atual literatura brasileira — numa referência clara ao célebre artigo de Machado de Assis, “Instinto de nacionalidade”. Como Machado, você prossegue a sua análise propondo que se substitua esse “instinto” por um “sentimento íntimo de internacionalidade”. O que seria esse sentimento? Como ele se inscreve na sua obra? E, por fim, como a sua ficção contribui para o diálogo entre o local e o universal — preocupação constante na literatura?

Eu não tenho muita facilidade de teorizar sobre o que eu mesmo escrevo; é mais fácil teorizar sobre a produção alheia. Essa questão de como produzir arte relevante, internacionalmente relevante, num país periférico — econômica e culturalmente — sempre foi o grande nó da arte brasileira, não só da literatura.

A questão do instinto de nacionalidade de que o Machado falava me interessou muito porque era uma tomada de posição contra o Romantismo do Alencar. Não adiantava, segundo Machado, você encher a sua obra de índios, porque isso não garantia. Isso dava uma cor

local, uma coisa pitoresca, mas não garantia um sentido profundo de nacionalidade, porque, para ele, o sentido profundo de nacionalidade estava em outro lugar, estava num sentimento. Eu apenas transplantei isso (num espírito meio que de paródia) para a situação atual, em que a literatura brasileira contemporânea, na sua ânsia de ser universal, começou a citar muitas coisas, a citar referências culturais estrangeiras. E eu vi um paralelo entre isso e os índios do Alencar: talvez a gente tivesse hoje, na contemporaneidade, enchendo os nossos livros de referências de rock, cidades, viagens... e atingindo, no máximo, a superfície que o Alencar atingia naquele tempo. Daí veio a ideia do instinto de internacionalidade, que não estaria na citação, estaria numa verdadeira compreensão de que você é parte desse mundo — você é periférico mas é uma engrenagem. Se eu consigo fazer isso ou não, não sei. Nem penso nisso quando estou escrevendo. Tenho certamente uma necessidade, por alguma razão que eu não sei explicar, de pensar o Brasil o tempo todo nas coisas que escrevo. É um pouco uma tentativa de entender como nós chegamos até aqui. Como o Brasil consegue ser esse país tão fascinante em tantos aspectos e tão horroroso em tantos outros, simultaneamente. É uma espécie de amor e ódio. E as minhas ficções acabam sendo uns teatros em que essas questões ficam se encenando e reencenando o tempo todo. Acho que é muito brasileiro. Não tenho a pretensão de ser internacional, na verdade. Agora, de fazer uma arte relevante, eu tenho essa pretensão. E acho que os meus livros acabam sendo um pouco difíceis de traduzir, porque eles são muito cheios de referências culturais que só um nativo acaba compreendendo.

Entrando agora numa questão mais formal, *O Drible* é construído de uma maneira bem complexa: você alterna três vozes (1ª, 2ª e 3ª pessoas) e diferentes dimensões temporais (o Brasil pré-golpe, da ditadura, do pós-abertura política, nos anos 80, e dos dias atuais). Você parece ter um interesse muito grande pela questão formal. Qual é o lugar do procedimento narrativo na sua obra? Você disse que o livro levou dezoito anos para ficar pronto...

Na verdade, foram dezoito anos para encontrar essa arquitetura de que você acaba de falar, encontrada de uma maneira meio tateante. Ela

não é friamente desenhada numa prancheta, e depois eu sigo o projeto. Vou construindo, vou fazendo uns puxadinhos. Na verdade, é até o que me interessa mais numa narrativa de ficção num nível mais básico. Eu escrevo para encontrar essas construções. Escrevo a partir dessas construções e buscando efeitos narrativos com essas construções. No caso do *Drible*, o tempo que isso me tomou para construir, foi o tempo de aprender a botar de pé uma estrutura tão complexa quanto.

Outro procedimento narrativo complexo que aparece no romance é o uso da segunda pessoa do discurso (“você”), raramente visto na ficção.

É a primeira vez que eu utilizo a segunda pessoa, ela é difícilíssima. Ela aparece no começo e no fim. Acho que ela cumpre ali um papel na tomada de consciência do Neto. O fato de ele não saber quem é — racialmente falando ou geneticamente falando — justifica a segunda pessoa, dentro da construção de vozes do *Drible*, a meu ver. Eu queria mesmo é experimentar. Cheguei a escrever muito mais na segunda pessoa e depois cortei, porque é muito difícil de sustentar. É um truque, digamos, narrativo que cansa. Então, deixei no começo e no fim. Sendo que no fim, finalmente, ele (o Neto) consegue passar da segunda para a primeira, e encerra o livro. Foi muito divertido jogar com as vozes nesse sentido. Elas também desenhavam o percurso estrutural para o livro. E é isso que eu levei dezoito anos para conseguir fazer.

Essa preocupação com a construção narrativa também se reflete em um dos blogs que você mantém atualmente: o *Todoprosa*. Nele você apresenta com frequência reflexões de autores (e suas também) acerca de técnicas e procedimentos narrativos encontrados no fazer literário de cada um — vejo até que para alguns leitores o blogue acaba servindo como uma espécie de oficina literária. De que maneira então essa reflexão fomentada no *Todoprosa* reflete na sua narrativa?

O *Todoprosa* está certamente mais próximo da minha oficina de criação, da minha mesa de trabalho como escritor — acaba sendo a mesma reflexão. São coisas que gosto de pensar e acho que os meus livros têm uma dimensão que fica muito clara de interesse na cons-

trução. Você pode chamar até de interesse teórico mas ele não é tão teórico. Ele é mais uma reflexão pragmática, que me interessa mais do que a teoria literária. A teoria literária não me seduz tanto. Mas pensar como escritores, em momentos variados da história, lidaram com questões que são permanentes, e como essas questões também mudaram ao longo do tempo, isso me interessa muito. E eu acho que acaba se colocando, sim, nos meus livros. Na verdade, esse trabalho no *Todoprosa* veio muito depois: eu já era escritor. Quer dizer, então a mão nem é exatamente essa do *Todoprosa* levando a uma reflexão que conduz à criação; é o contrário: é uma tentativa de compreender o que eu já estava escrevendo.

Na sua ficção parece haver um lugar de destaque para a trama. Há sempre uma história que está sendo contada com um foco na intriga— somos levados a ler até o final para descobrir o que vai acontecer. Essa dimensão da literatura como “contação de histórias”, enfim, como entretenimento, nem sempre é bem-vista pela crítica. Daí pergunto: como você vê a importância do entretenimento na formação de um público leitor no Brasil? Poderia ter algum impacto?

É verdade que a crítica brasileira tem o que eu chamaria de preconceito contra a dimensão da história. Como se apenas a literatura comercial rasa, ou a telenovela, tivessem o direito de usar as intrigas, de guardar uma surpresa para o final, de prender o leitor no suspense. “Não, isso são recursos menores. O verdadeiro escritor tem que abrir mão de tudo isso, trabalhar a linguagem, dar o testemunho de uma realidade que só ele conhece”. Eu acho engraçado, porque a literatura que eu mais aprecio sempre foi uma literatura que contém alguma dimensão de enredo, de história, de intriga. E uma boa parte dela não era nada comercial. Nunca entendi essa oposição. Acho essa oposição burra e perigosa num país como o Brasil, que já lê tão pouco. Porque, sem dúvida, esse é um grande atrativo de leitores. Os leitores menos cultos, ou menos literários então, só estão interessados na dimensão da história. Sempre escrevi para tentar provar que você pode ter as duas coisas ao mesmo tempo: você pode ter um trabalho de linguagem sofisticado e, ao mesmo tempo, uma história em que o sujeito

queira continuar lendo para descobrir o que vai acontecer. Não vejo por que uma coisa tenha que excluir a outra. Talvez isso até tenha um papel político num país como o Brasil, que lê muito pouco. As pessoas não estão mais interessadas em literatura. Eu acho que a literatura brasileira contemporânea talvez esteja começando a mudar um pouco nesse sentido. Muitos dos livros mais importantes, lançados no Brasil nos últimos anos, eles têm uma história para contar. Estamos finalmente saindo dessa dicotomia meio estúpida de que para fazer literatura de qualidade você precisa abrir mão da história.

No início do século XX, o autor João do Rio submeteu um questionário a uma série de literatos de sua época a fim de captar o “momento literário” vigente. Uma das questões colocadas por João do Rio foi a seguinte: “O jornalismo, especialmente no Brasil, é um fator bom ou mau para a arte literária?” Você, enquanto jornalista que atuou por muitos anos em redações, acha que a questão ainda é válida? O que pensa sobre isso?

A pergunta ainda é válida. Tem muitos escritores que trabalham no jornalismo mesmo — das redações. Acho que é uma profissão natural: é muito próxima da literatura, você escreve todos os dias. Eu tinha decidido ser escritor lá, garoto. Quando eu tive que escolher uma carreira, escolhi rapidamente ser jornalista. Eu achava que ser professor de letras, entrar pela área teórica, seria menos interessante para a literatura que queria fazer. E acho que acertei — no meu caso, acertei. Agora, o jornalismo pode ser bom ou não. Pode ajudar ou atrapalhar. Ajuda no sentido de que você é obrigado a escrever todo dia, com prazo. Você se livra um pouco daquele romantismo de ficar esperando a inspiração — jornalista não tem inspiração; ele tem que sentar e fazer. Você aprende a lidar com o texto de uma forma menos romântica, que eu acho que é bom. Você aprende algumas questões formais, que também ajudam. E o jornalismo paga para você ficar fazendo esse tipo de coisa. Então acho que é uma escola muito subestimada. Ao mesmo tempo, é uma armadilha. Porque se você achar que, para ser um escritor de ficção, basta você trocar a apuração pela imaginação, você já fracassou. Porque não é isso. É um percurso. Você tem que encontrar uma outra linguagem. Tem que descobrir a sua

própria voz. O trabalho de texto é outro. Muitos escritores acharam que “não, eu já sei escrever. Eu escrevo uma boa reportagem, por que não vou escrever um bom romance?” E aí ele escreve um mau romance. Se você tiver essa compreensão, acho que o jornalismo pode ser uma boa escola, sim.

Na página 43 de *O Drible*, lê-se: “O pessoal prefere empurrar José de Alencar pela goela dos meninos, assim é garantido que eles tomem asco e não leiam mais nada pelo resto da vida, que tragédia”. O Sérgio Rodrigues compartilha dessa ideia? Como você vê a política de incentivo à leitura no Brasil?

Eu compartilho completamente dessa ideia. Dar José de Alencar a um menino de treze anos é um crime, na minha opinião. Você tem que dar coisas que sejam mais próximas da realidade dele. Porque nós temos uma enorme dificuldade de fazer as pessoas lerem e vivemos numa época em que não se incentiva naturalmente a leitura. Eu fui um adolescente meio solitário, porque os meus pais se mudaram de cidade e perdi toda a minha turma de amigos, de repente. Então, entrei na minha biblioteca e comecei a ler loucamente tudo o que aparecesse, porque não tinha alternativa. Hoje, você tem cinquenta mil opções o tempo inteiro ao alcance do seu dedo. Para trazer um garoto desse para o mundo da leitura, ou ele já nasce predestinado a ser um leitor ou você tem que oferecer a ele um produto mais palatável, mais próximo da realidade dele. A literatura contemporânea é quase totalmente ausente dos programas escolares. É malvista inclusive, porque traz temas que podem perturbar as crianças; porque traz uma linguagem que não é adequada. Então eu acho que, por uma compreensão equivocada do que é literatura para as pessoas da vida real; por academicismo; por má-formação dos professores, o Brasil perde milhões de leitores a cada geração com essa insistência em fazê-los começar pelo começo: “Você está começando a sua vida como leitor, então você vai começar pelo fundador do romance brasileiro.” Acho que o Alencar é um romântico convencional que se lê hoje com muita dificuldade: precisa ser situado no quadro do seu tempo para ser devidamente apreciado. Não quero desprezitar o Alencar, não reconhecer o papel histórico importante que ele teve. Mas é um papel histórico que, para você apreciar, você

precisa ter já um conhecimento da literatura. Se você dá isso para um menino de treze anos, você está dizendo para ele que literatura é um negócio muito chato, muito velho, muito antigo e que não tem nada a ver com ele. E eu acho que a gente deveria tentar dizer justamente o contrário disso: que a literatura não é velha, ela não é chata e ela tem tudo a ver com ele. Você faz isso com outro tipo de livro.

Você citou a literatura contemporânea. Parece que estamos vivendo uma nova fase na literatura brasileira, com um número significativo de novos autores, lançamentos e eventos literários. Como explicar essa nova safra?

Como explicar a safra eu não sei. É muito complexo, tem muitos fatores... Acho que a internet foi um deles. Começou a se criar depois da internet, com os blogues, uma certa glamourização do ofício, que não existia antes. E essa geração — do Galera, do Michel, do Cuenca — ela começou a simbolizar um modo de vida que, de repente, era uma aspiração das pessoas. Assim como nos anos 80, eu me lembro que isso acontecia com o pessoal que fazia vídeo por exemplo: “ah, é um *videomaker*”. De repente, o *videomaker* tinha um status social que nem dependia da qualidade do que ele fazia. Começou a acontecer isso curiosamente com a literatura, que no meu tempo era totalmente secundária: literatura era para *losers*. Você tinha que realmente estar muito a fim de fazer aquilo porque não tinha *status* social automaticamente associado. Nos anos 2000, isso começou a ficar uma coisa meio hegemônica. Eu não sei a que atribuir isso, mas foi o que atraiu muita gente para o escrever. E liberou muita gente que já gostava, para aparecer, para se colocar nesse cenário. Claro que é uma visão um pouco simplificada e nem estou dizendo que esses escritores estão nisso por moda. Muito pelo contrário: tem gente que tem vocações muito fortes, muito claras, escrevendo hoje. Mas assim como entrou na moda, saiu. Daqui a pouco, provavelmente a moda vira para uma outra coisa. E então vai ficar só o que tiver para ficar mesmo.

Table de matières

Índice

Éditorial	
Editorial	3

Présentation	
Apresentação	
par Paula Zambelli	5

Interviews / Entrevistas

<i>Guiomar de Grammont</i>	
par/por Paula Zambelli	13

<i>Adriana Lunardi</i>	
par/por Maria Clara Machado	21

<i>Affonso Romano de Sant'Anna</i>	
par/por Roberto Doring Pinho da Silva	29

<i>Ana Maria Machado</i>	
par/por Maria Juliana dos Reis e Silva	39

<i>Ana Miranda</i>	
par/por Aguida Rezende	47

<i>Antônio Torres</i>	
par/por Nataly Jollant	55

<i>Daniel Munduruku</i>	
par/por Márcia Caetano Langfeldt	61

<i>Edyr Augusto</i>	
par/por Pierre-Michel Pranville	67

<i>Milton Hatoum</i>	
par/por Elias Vidal	73

<i>Nélida Piñon</i>	
par/por Leonardo Alexander do Carmo Silva	83

<i>Sérgio Rodrigues</i>	
par/por Ana Carolina Coutinho	91

Centre de recherches sur les pays lusophones
Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3
17 rue de la Sorbonne 75005 Paris
Revue étudiante des expressions lusophones
www.lareel.org