

# 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 *Todo prosa* 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 desprezar 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.