

ISSN 1415-4498

*M*ANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA *13*


ANNA BLUME

ASSOCIAÇÃO DE PESQUISADORES DO
manuscrito
L I T E R Á R I O

mANUSCRÍTICA

REVISTA DE CRÍTICA GENÉTICA

SÃO PAULO – JANEIRO de 2005

<http://utopia.com.br/apml>

<http://www.fflch.usp/dlm/napcg>

Conselho Editorial

ALMUTH GRÉSILLON

AMÁLIO PINHEIRO

JULIO CASTAÑON

RAUL ANTELO

ROBERTO BRANDÃO

WILLI BOLLE

YEDDA DIAS LIMA

Editoria Científica

CECILIA ALMEIDA SALLES

PHILIPPE WILLEMART

SÔNIA M. VAN DIJCK LIMA

TELÊ ANCONA LOPEZ

Diretoria Editorial

CECILIA ALMEIDA SALLES

Projeto Gráfico e Capa

LUCIANO GUIMARÃES E DENISE PAIERO

Ilustração de capa

PARTITURA DE VITOR KISIL

Paginação

RAI LOPES

Editor Responsável

JOSÉ ROBERTO BARRETO (Mtb 21 287)

Revisão Especializada

MARLENE GOMES MENDES

Vendas

Annablume Editora e Comunicação Ltda.

Rua Padre Carvalho, 275 – Pinheiros

05427-100 – São Paulo – SP

Fone/Fax: (011) 3812-6764

<http://www.annablume.com.br>

SUMÁRIO

EDITORIAL7
CECILIA ALMEIDA SALLES

DEPOIMENTO DO ESCRITOR ANTÔNIO CALLADO9

ARTIGOS

DA CRÍTICA DO PROCESSO À CRÍTICA AO PROCESSO 43
CLÁUDIA AMIGO PINO

A VISÃO EXISTENCIALISTA DA CRIAÇÃO LITERÁRIA POR
JEAN-PAUL SARTRE 73
KLEBER PEREIRA DOS SANTOS

POR UMA EPOPÉIA DO PROVISÓRIO: O LUGAR DOS CADERNOS
NA RELAÇÃO ENTRE PAUL VALÉRY E A HISTÓRIA 95
ROBERTO ZULAR

UMA TEORIA EM CONSTRUÇÃO: FREUD E A CRIAÇÃO
ARTÍSTICA 105
SYLVIA RIBEIRO FERNANDES

A “LENDA DA FARINHA”: RELATOS ORAIS DE UMA MESMA
TRAMA TECENDO UM GRANDE TEXTO DA CULTURA EM
PROCESSO 135
MARCIO HONORIO DE GODOY

| | |
|---|-----|
| A CONSTRUÇÃO DO CORPO GROTESCO NOS MARIONETES DE ÁLVARO APOCALIPSE | 161 |
| CRISTIANE MIRYAM DRUMOND DE BRITO | |
| DESVENDANDO UM LABIRINTO: AS “TRADUÇÕES” DE RINA SARA VIRGILITO | 181 |
| SERGIO ROMANELLI | |
| MANUSCRITOS: FONTE DE PESQUISA PARA A TRADUÇÃO E A CRÍTICA LITERÁRIA | 195 |
| CRISTIANE GRANDO | |
| <i>POEM E NORTH HAVEN: A TRAJETÓRIA INTERSEMIÓTICA DE UMA POESIA/PINTURA NO PROJETO ARTÍSTICO DE ELIZABETH BISHOP</i> | 207 |
| ATHINÁ ARCADINOS LEITE | |
| THE NORTH OF BRAZIL IN BISHOP’S WORK | 223 |
| SÍLVIA MARIA GUERRA ANASTÁCIO JAQUELINE DA SILVA BARBOSA | |
| A PRESENÇA DO EXPRESSIONISMO EM <i>PAULICÉIA DESVAIRADA</i> | 253 |
| ROSÂNGELA ASCHE DE PAULA | |
| OTTO LARA RESENDE E SEU ROMANCE INACABADO | 269 |
| FLÁVIA DE OLIVEIRA NUNES | |
| ESTA DISCÓRDIA LATENTE QUE REINA NO CORAÇÃO DE CADA POEMA: A CONTRADIÇÃO, PRINCÍPIO CRIADOR NOS MANUSCRITOS DE SAINT-JOHN PERSE | 293 |
| ESA CHRISTINE HARTMANN | |

DEPOIMENTO DO ESCRITOR ANTÔNIO CALLADO¹

a única análise aprofundada de um texto que teve resultados esplêndidos foi, a meu ver, a que fez Heinrich Schliemann do texto homérico. Graças ao que colheu nos versos da *Iliada*, acabou achando e desenterrando Tróia. Recuperar assim uma cidade, uma lenda e um mito, é realmente uma coisa esplêndida. Agora, não é bem o de que se trata aqui. Eu, infelizmente, não tenho nenhuma esperança de reconstruir nenhuma Tróia, pra começo de conversa, muito menos que ela tenha sido enterrada e os heróis perdidos para que algum dia se descubram os heróis.

Mas realmente, ai o fascínio – afastada essa grande chance de ter Schliemann descoberto uma cidade inteira – o fascínio da fabricação de um mito é sempre uma coisa muito interessante para nós e por mais que a gente queira assumir uma posição um pouco distante, é difícil. Ainda há pouco, no almoço com os nossos visitantes professores franceses, eu estava me lembrando,

1. Depoimento feito no *I Encontro de Crítica Textual: O Manuscrito Moderno e as Edições*, que aconteceu na Universidade de São Paulo, em 1985.

em termos de exatamente estudo de texto, a tortura, o DOI-CODI que Roland Barthes armou para fazer a crítica de um contozinho de Balzac chamado "Sarrasine". Chama-se S/Z, naturalmente já devem ter lido, e como se tortura uma historiazinha, meu Deus! Que coisa pavorosa! Eu, no fim, estava com pena da Sarrasine, pena de Balzac e pena de que alguém não tivesse pegado, mais tarde, os *Fragmentos de um discurso amoroso* e submetido o livro ao mesmo sistema a que Barthes submeteu o texto de Balzac.

Mas, em todo caso, nós estamos aqui para discutir o manuscrito. Eu trouxe os cadernos, umas anotações, mais ou menos do princípio do meu último livro, do *Concerto carioca* para dar uma idéia de como é que eu trabalho. Eu trabalho da seguinte forma: nos cadernos, eu vou realmente escrevendo o livro à mão. Daqui a pouco eu digo a vocês porque eu comecei a escrever à mão. Não foi assim a vida inteira, não. Eu começo a escrever à mão. Então ali vai se desenvolvendo a primeira fase da história e, freqüentemente, fica muito diferente do que acaba finalmente por ser. Agora, o importante de escrever à mão é que dá uma intimidade maior com a criação que a gente está inventando. Em segundo lugar, força também a um ritmo mais lento que a máquina, às vezes perturba. Eu sei que isso não tem nada a ver, é uma questão de temperamento, eu tenho ouvido outros escritores que não sabem nem escrever longé da máquina. Pra mim, escrever à mão foi uma redescoberta, como se nunca tivesse escrito à mão e que, de repente, tivesse descoberto esta maneira de ficar mais perto do que eu estou querendo dizer e, portanto, mais perto de mim mesmo. Então vou enchendo estes cadernos e, só quando eu já tenho a história muito adiantada, é que eu começo a passá-la a limpo na máquina. Aí, realmente, nesta segunda fase, eu noto, pelo menos, esse primeiro e assustador distanciamento do texto. Então eu copio bastante o que foi feito à mão, pra depois então fazer de novo, à mão naturalmente, as correções. E, nesta segunda fase, de correções, eu noto e vi agora quando estava arrumando os cadernos para trazer pra cá, como eu ainda recuso ou refugo

ou substituo partes que eu copieei desta primeira fase da máquina. Como é que isto funciona exatamente, que espécie de satisfação isso dá, eu acho realmente um pouco difícil de dizer, não tenho muita idéia. Exceto que a primeira parte escrita à mão me dá um grande prazer; a segunda parte de passar a limpo à máquina, menos prazer; e a parte de trabalhar de novo sobre o texto passado à máquina, de novo me dá muito prazer. Só quando eu acabo esta revisão da parte à máquina e a substituição das folhas – eu tenho muitas aqui por isso eu vejo quantas delas sobram, digamos assim, dessa segunda leitura – só então é que eu me considero realmente como autor de alguma coisa. Por outras palavras, o livro se afasta de mim e eu já tenho então a maneira de exercer uma primeira fase crítica e, de fato entregar com uma certa paz e tranqüilidade aquilo para ser batido à máquina por uma secretária, um secretário ou quem eu arranjo para fazer isso. Esta parte é importante também porque, enquanto eu estou escrevendo o livro, eu tenho um verdadeiro horror que alguém pegue aquilo que eu estou fazendo pra ler. É uma coisa que me desagrada profundamente. E se eu estou escrevendo e alguém se debruça no meu ombro, aí eu paro de uma maneira absolutamente... não resisto, eu não agüento. É como se fosse realmente uma intromissão, uma pessoa se detendo em pensamentos de coisas minhas que ainda estão demasiado ligadas a mim ou ainda muito por disfarçar... eu sei lá, eu não sei o que é. Eu sei que realmente é um movimento assim muito instintivo e muito irresistível. Eu tenho que escrever absolutamente sozinho e tenho que corrigir aquela primeira parte absolutamente sozinho e qualquer invasão naquela... naquela formação de um livro me parece uma coisa assim intolerável. Repito que eu tenho conversado com inúmeras pessoas que são absolutamente o oposto. Dizem que escrevem conversam discutem sobre seu texto, gravam, convidam pessoas para ouvir e que produzem textos admiráveis. Eu estou convencido de que isto não tem nada a ver com o método melhor ou pior de produção, rigorosamente nada, mas muito a ver com as reações da gente, com aquilo que nós somos. Uma

questão de introspecção pra você chegar a uma conclusão de por que há pessoas que não conseguem sequer trabalhar consultando os outros; discutindo com os outros e pessoas que não conseguem continuar escrevendo se uma pessoa estiver olhando. Isso é um mistério que eu deixo realmente por conta das pessoas que se interessem por estudar os métodos e tipos de criação diferente. Eu, realmente não saberia dizer nada a respeito. Agora, uma coisa que eu gosto sempre de contar quando estou conversando – como estou aqui – sobre o meu modo de criação, é uma informação quase que de origem categórica, quase de método de produção marxista, se vocês quiserem. Eu observei, em mim mesmo, uma diferença muito grande entre os livros que eu escrevi enquanto eu era jornalista, enquanto eu estava ganhando a minha vida fora de casa e os livros que eu passei a escrever a partir de mil novecentos e setenta e poucos, quando eu deixei todo o trabalho fora e passei só a me dedicar à literatura. Eu gosto de destacar isso como informação, porque eu acho absolutamente indispensável que a pessoa que escreve procure fazer isso o mais depressa possível. Eu digo o mais depressa possível porque o escritor que não nasce rico e, infelizmente, não é, em geral o caso, tem durante um tempo que ganhar sua vida. Não há outra maneira. Eu acredito que essa terrível dificuldade de servir a dois senhores ao mesmo tempo seja o caso de tantos ensaístas e professores e tanta gente que me ouve. O fato de a pessoa ter de se dedicar a um tipo de trabalho que lhe remunere o esforço e a um tipo de trabalho que depende de amor, dedicação e realmente liberdade de criação, é um problema extremamente sério, sobretudo numa sociedade como a nossa que só retribui aquilo que já está em cima da mesa, que não tem sistemas como eu vi em funcionamento nos Estados Unidos, na Inglaterra, na França, na Alemanha, de uma ajuda muito efetiva ao artista que está no começo, de prêmios de início de carreira, inclusive até casos raríssimos no Brasil, de uma editora que realmente ajude o escritor estreante a ir fazendo seu trabalho. Frequentemente, os jovens escritores vêm a mim pedindo para ajudar, ajudá-los a

publicar um livro, uma coisa assim e é sempre tão difícil. O livro depende do editor aprovar, não depende certamente de um projeto pra nos transformar numa profissão, nos sindicalizar – eu acho uma coisa completamente inútil, descabida – então eu digo sempre a eles que o esforço que devem fazer é no sentido de procurarem produzir uma literatura de bom nível e realmente interessar os editores em patrocinarem esse esforço. Eu lhes disse que, a partir do momento em que eu me dediquei inteiramente à literatura, mudou inclusive a minha visão de como produzir a obra literária. É preciso você dar a ela a importância que você dava antes ao seu ganha-pão, ainda que a ingrata depois não seja um ganha-pão tão produtivo como você gostaria que fosse – tem isso também, ela pode ser tão grata assim e retribuir de uma maneira mais reticente – mas você sente, então um prazer, você que já amealhou um pouco, já conseguiu dedicar mais trabalho ao seu amor do que ao seu esforço de ganhar dinheiro, a importância que teve este período em que você fez este grande esforço de comprar um apartamento, de comprar o primeiro automóvel, de se instalar na vida ou, em certos casos, que eu acredito que existam, mas realmente acho mais difícil, não conheço de perto, daquele que começa logo passando fome ou o que for necessário para se dedicar de corpo e alma e exclusivamente ao labor literário. Acho isso muito mais difícil, muito mais complicado e não sei até que ponto as pessoas conseguirão, sobretudo, repito, sociedade como a nossa que é muito infensa a ajudar atividades que não produzem um valor imediato, não tenham valor imediato de venda e revenda. Esse problema da literatura é muito grave e, freqüentemente, eu estou falando nisso, no momento de deixar o meu jornalismo e começar uma segunda fase da minha obra, a partir de *Reflexos do baile* e depois de livros como *Sempreviva*, *A expedição Montaigne*, *Concerto carioca* e dos livros que eu escrevi antes. Pra mim, são experiências muito diferentes. As pessoas freqüentemente me dizem, perguntam, às vezes até malsinam a idéia de que a diferença não é tanto você se dedicar só à literatura, você abandonar o jornalismo. Isso eu

acho que não tem relação nenhuma. Eu acho inclusive que, se você deve ter uma outra profissão, ser escritor e ser jornalista, é como ser escritor e ser professor. Está muito mais próximo daquilo que você deseja fazer do que se você for exercer uma profissão completamente diferente. Eu costumo lembrar que a literatura brasileira nasceu juntamente com o jornalismo e de uma obra de arte extraordinária que é a *Carta* de Pero Vaz de Caminha. É uma reportagem lindíssima sobre o primeiro cara que teve a ventura de ver o Brasil e viu na Bahia, ainda por cima, e que escreveu aquela admirável reportagem, um documento literário lindíssimo. É uma obra que funda ao mesmo tempo, a reportagem e a obra literária no Brasil. É uma carta que, realmente, deveria ser lida em todas as escolas de letras e em todas as escolas de jornalismo. O jornalismo tem ajudado muito o escritor, sobretudo no Brasil, a viver. O nosso querido Drummond, até o ano passado, estava escrevendo três vezes por semana uma crônica no *Jornal do Brasil*. Machado de Assis escreveu para os jornais a vida inteira. Havia da parte deles um interesse em ganhar dinheiro, é evidente, ajudava uma obra literária que era mais mal remunerada do que hoje, sobretudo no tempo de Machado. Drummond já está numa fase diferente mas, mesmo assim, leva a vida difícil de um poeta no Brasil, mesmo um poeta tão conhecido como Drummond. Mas a vida inteira ele escreveu em jornal. Nunca se queixou de que isso interferisse com a poesia dele. Nunca interferiu, nem interfere. É uma outra maneira de você exercer inclusive o talento literário, não só por falar em crônica de Drummond ou de Machado, mas de tanto trabalho jornalístico que tem um alto cunho literário ou como quando a literatura e o jornalismo realmente se fundem na crônica perfeita como a do Rubem Braga, a crônica absolutamente de grande literatura, simplíssima, diretíssima. Rubem, inclusive, é bastante preguiçoso pra declarar que só trabalha porque precisa de dinheiro. Então a vida dele inteira, ele pensou muito em ganhar dinheiro com a crônica. Mas que coisas lindas, que poemas em prosa aquele homem faz! Sabe o que é? Cem por cento certa, de dentro absolutamente, de dentro

do jornalismo. Então eu não creio que seja por aí. O que eu creio, realmente importante é a profissionalização da literatura entre nós. Isso me parece da maior importância. Em todos os países onde a cultura é mais desenvolvida e onde, portanto, o livro se vende com mais facilidade, isto é assim, sem exagero, há mais de um século, há dois séculos, há três séculos. Antigamente havia o mecenato, os escritores muito próximos dos homens que tinham dinheiro e que podiam encomendar obras a eles. Mas logo em seguida, logo que essas nações se modernizaram, a literatura passou a vender, o homem de letras passou a ter meios de sobreviver bem. No último século, podemos dizer que nesses países de cultura desenvolvida, isso é banal, o escritor vive desde cedo do que escreve e não espera chegar a uma aposentadoria pra se dedicar de corpo e alma àquilo que ele quer fazer, antes até de publicar ou de acabar de publicar uma obra, desde que a sua obra seja bastante importante, como foi o caso de James Joyce. Ele já era tão conhecido que recebia ajuda de particulares, ajuda de editoras para fazer sua obra. Certamente vivia mal, me lembro até de uma carta em que ele diz: "Eu hoje em dia" – isso aí pelos anos vinte e poucos, logo quando ele escreveu *Ulisses*, 22 – "hoje em dia, meu nome é tão conhecido quanto o de Picasso. E o Picasso com um desenho de meia hora ganha o que eu não ganho em um ano de trabalho". Isso era uma constatação e era uma verdade, a arte que pode se vender diretamente e a arte que tem que ser absorvida, que tem que ser lida, que tem que ser pensada. Esta desvantagem infelizmente, será sempre a nossa. Mas não quer dizer que ele não tivesse uma ajuda extraordinária dos seus editores e até de doadores particulares, de gente que se deixava fascinar por aquela personalidade dele. Esperar isso no Brasil, realmente, é muito difícil. Eu conheci, provavelmente o escritor contemporâneo mais famoso e que, num certo momento, e antes mesmo de publicar sua grande obra era tão famoso, pelo menos entre nós, quanto Joyce que era o Guimarães Rosa, indo todos os dias de manhã para o Itamarati, padecendo o medo – era o único homem de

carreira que tinha pavor de ser nomeado embaixador fora do Brasil, porque ele não queria mais sair daqui pra poder fazer a obra dele. De onze às cinco, no Itamarati, todos os dias, inclusive recebia gente e depois ia pra casa pra trabalhar até tarde da noite. Fiquei com muita pena outro dia, desculpe se estou divagando um pouco, mas o Guimarães Rosa sempre me dá uma idéia. Quando o Brasil descobriu o seu mais alto pico que é o Pico da Neblina, na fronteira com a Venezuela, deram a este pico o nome de Guimarães Rosa. Eu detesto mudar o nome das coisas, acho realmente um hábito brasileiro muito desagradável, mas ali havia duas razões muito importantes. Em primeiro lugar, ele trabalhava na divisão de fronteiras. O trabalho de Rosa, quando ele ia lá, era exatamente isso, ele estava sempre às voltas com essas admiráveis fronteiras do Brasil, fronteiras que o Brasil garantiu tão bem, mas tem sempre alguma coisa pra apurar e o pico ganhou este nome foi pelas duas razões, de ser um pico e de ser Guimarães Rosa. Outro dia eu vi uma reportagem grande da Rede Globo, sobre o Pico da Neblina e nem uma vez mencionaram, sequer como nome anterior, o nome de Guimarães Rosa. Eu, que sempre sou a favor dos nomes antigos das coisas, aí acho que, pelo menos, o pico devia ser da Neblina ou também chamado Guimarães Rosa, que foi um fiscalizador das nossas fronteiras no Itamarati e que até hoje está lá, entre as neblinas de nossa cultura.

Mas então, eu acho que meu depoimento é mais ou menos este. É isso que eu queria dizer a vocês: a divisão do meu método de trabalho que começa cedo, de manhã – não sou trabalhador noturno, gosto de dormir mais pra cedo, pra poder trabalhar cedo – trabalhar durante horas, de manhã, depois dar uma volta na praia, passear lá, fazer uns quatro, cinco quilômetros de caminhada, voltar, almoçar, ainda trabalhar um pouco, e, de tarde, largar o trabalho, de noite ficar livre pra relaxar, como se diz agora, porque no meu tempo, o sujeito relaxado era outra coisa, completamente diferente, mas vá lá, pra relaxar, jantar, etc. E no dia seguinte, retomar meu trabalho. É um sistema de trabalho matutino que eu também sei que não

quer dizer nada. Tenho conhecido pessoas que só começam a trabalhar de madrugada, como o nosso querido e falecido Vinícius de Moraes – falar de trabalhar de manhã com ele, acho que ele matava qualquer um – que produziu a grande obra que produziu, de maneira que também aí não é que tenha importância. Mas assim é: eu me levanto cedo para poder trabalhar à primeira hora da manhã, eu realmente acho que é tão mais possível a pessoas ter as idéias claras que deseja ter e as invenções que deseja fazer para a construção do seu mito, do seu livro, do que você quer comunicar aos outros e depois, durante o dia, deixar que isso vá aos poucos se usando, até que de noite, você pode, mais ou menos relaxar, sair para um teatro talvez, cada vez menos, cada vez com mais preguiça de sair de casa mas, em todo caso, descansar à noite para no dia seguinte, de manhã cedo, trabalhar. Era mais ou menos isso que eu queria dizer a vocês. Trouxe aqui o material, não sei bem se esse material tem algum interesse de circular ou não, não conheço as maneiras de fazer o trabalho, mas estou à disposição de vocês para as perguntas que, porventura desejem me fazer agora. Obrigado.

Telê Ancona Lopez – Callado, talvez fosse interessante passarmos seus cadernos para as pessoas para que elas façam as perguntas, tendo em mãos os seus originais.

Antônio Callado – Deixe-me explicar, então uma coisa. Eu trouxe esses três cadernos do *Concerto carioca* que são os primeiros. Dentro, há páginas datilografadas, que eu recusei, e aqui está o texto que eu próprio datilografei, já com emendas, quer dizer, dentro dessa descrição que eu estava fazendo, aqui estão as páginas datilografadas que eu copiei daqui destes cadernos. Achei que este material dava uma idéia do meu método de trabalho.

Edith Pimentel Pinto – Na leitura cuidadosa que fiz de seu *Concerto carioca*, uma das coisas que me chamou a atenção é a ausência de pronomes oblíquos. Então, a minha pergunta é: o seu texto é revisado, no sentido de também incluir probleminhas de língua ou incide sobre outros aspectos mais diretamente

ligados à literatura? E, se existe essa atitude de eliminar os pronomes oblíquos, a que obedece isso?

AC – A sua pergunta vai muito direto a uma preocupação minha, sobretudo nesse livro. Eu quis, digamos assim, que uma pergunta como a sua não fosse necessária. Por outras palavras, eu quis fazer uma língua tão natural que a pessoa não notasse a escamoteação. Foi o seguinte: sempre que eu discuto o problema da língua portuguesa, fico perplexo, perplexo! Tem um amigo meu que me diz o seguinte: a primeira vez que ele viajou daqui para um país de língua espanhola, ele ficou deslumbrado porque logo que ele chegou, uma meninazinha falando com a mãe e pedindo alguma coisa que a mãe não queria dar, disse assim: “Dámalo, mamá! Dámalo, mamá!” Meu Deus, por que, em português a gente não pode dizer uma coisas dessas? Alguém ousa dizer, em português “Dê-mo-lo, dê-mo-lo?” Como é que se pode? Realmente, ninguém fala o português correto no Brasil. Agora, é pior do que isso, não há regras para o português incorreto do Brasil. Os portugueses continuam falando a língua muito bem. Dentro da gramática portuguesa, eles dizem. “Dê-mo-lo!” Mas nós, no Brasil... O primeiro escritor que realmente inovou neste terreno foi Mário de Andrade. Escreveu em português, o mais brasileiro que se possa querer. Até hoje o Mário nos dá a impressão do novo, não só em relação a tanta coisa, mas em relação à língua. Ele foi o primeiro que realmente usou um português muito desprovido do pronome em caso oblíquo. No meu livro, eu tive um problema sério a resolver que é o seguinte: a linguagem é bastante literária, bastante elaborada, então faz mais falta ainda. E eu fiquei muito desesperado porque convencido que eu estava de que não se usava o pronome oblíquo, eu peguei vários. Tirei, tirei, tirei! Por isso é que, infelizmente, você notou exatamente isso, o esforço de fazer uma língua. Agora, eu pergunto de volta a você, o que é que a gente faz com o português do Brasil, como é que a gente resolve isso? Nós não dizemos “dê-mo-lo”.

Edith Pimentel Pinto – A sua é uma solução, não é?

AC – Pois é, agora eu queria que essa solução chegasse ao ponto de elisão perfeita. Em outras palavras, que o leitor brasileiro, lendo aquilo, não notasse que estavam faltando os pronomes que ele não usa. Eu não uso pronomes. Eu duvido, eu creio que noventa por cento das pessoas aqui, não usam essas formações eruditas da língua-mãe. Talvez os estrangeiros presentes que sabem português, mas os brasileiros, eu duvido. Então, como é que a gente resolve esse problema dessas duas línguas?

Há pouco tempo, eu moro lá perto do morro, lá no fim do Leblon, no Rio, e me interesso muito pelo problema da reforma agrária. Então, o pessoal do morro, de vez em quando vem me visitar, porque tem um ricaço que quer construir um hotel e cinco edifícios de apartamentos lá em cima, e permitiram, por escrito. Aí a moça disse assim: “Doutor, eu vou trazer o papel que o advogado trouxe pra gente assinar. Ninguém entendeu nada.” Era realmente uma desonestidade porque eu li com dificuldade. Era um português tão jurídico, tão rebuscado que não dava pra entender. Então, esse sistema existe em grande parte do Brasil, pra separar o povo da elite, estou convencido disso.

Não existe uma língua brasileira. É evidente que o francês tem mais de uma maneira de ser falado, na província ou num lugar menor, mas, meu Deus do céu, há muito mais simplicidade quando você tenta falar um francês mínimo ou o inglês, mesmo na Inglaterra, onde havia uma diferença tão grande de pronúncia, do que no Brasil. Eu não sei como resolver este problema. Como escritor, eu acho que o princípio da solução é esse que eu dei.

Sônia van Dijck Lima – O sr. falou nas fases de composição do seu texto e apontou como primeira fase, já escrever a história, já escrever a narrativa nos cadernos. A minha pergunta é a seguinte: antes dessa fase em que o sr. já começa a fazer a narrativa nos cadernos, não há uma fase anterior em que o sr. toma anotações, faz pesquisas, esboça o livro ou capítulos, anota caráter de personagens, como é essa fase anterior?

AC – Essa realmente é a fase do caos anterior que, evidentemente, não só existe como você começa a anotar, etc. E é, talvez a fase possivelmente mais importante porque de uma certa forma, aquilo vai se fazendo dentro de você, sem você ter muito conhecimento quase do que está ocorrendo. Ao mesmo tempo, às vezes, há idéias literárias anteriores que você pôs de lado e que, de repente, renascem dentro de você, você retoma, elas estavam mais ou menos esquecidas ou enterradas e devido à nova pesquisa, elas reaparecem. Agora, esta fase realmente é uma fase mais difícil de definir, exatamente por isso. É a do princípio mesmo das coisas. Eu, por exemplo, sempre tive vontade de fazer um romance urbano carioca. Provavelmente não fiz ainda com esse porque esse ainda tem muita ligação com o interior, com os índios, sei lá, e é difícil quando não é a coisa absolutamente natural pra você. O grande mestre do romance urbano brasileiro, o nosso querido Machado, nem pensaria em escrever de outra maneira... aquela coisa admirável do homem que nunca quis nem viajar. A viagem mais longa que Machado fez foi a Friburgo. Ficou tão perturbado que voltou para escrever a segunda fase. É, realmente, um momento misterioso da vida do Machado, quando ele passa pra fase do *Dom Casmurro*, dos grandes livros dele. Antes, ele nunca tinha viajado. Viajou a Friburgo, morava num pedacinho do Rio, aprofundando aprofundando aquilo numa obra admirável, num espaço geográfico absolutamente mínimo. Aliás, o nosso Carlos Drummond de Andrade veio a São Paulo uma vez, sabe por quê? Porque quando perguntavam pra ele se ele nunca tinha ido a São Paulo, ele ficava com vergonha de dizer que não e, como não gostava de mentir, um dia veio a São Paulo. Depois disso, foi a Buenos Aires uma vez, porque a Maria Julieta, filha dele, morava lá. Mas também saiu de Itabira, à qual Itabira nunca voltou, e passou a morar no Rio. Também aprofundou a poesia dele assim.

Mas quanto a mim, eu queria fazer um romance urbano. Então, aos poucos, eu fui, digamos assim, resumindo o meu espaço geográfico e cheguei ao Jardim Botânico, já foi uma

grande façanha. Mas o Jardim Botânico ainda tem alguma coisa de comunicar com outros, com a floresta, alguma coisa do meu espaço anterior. E então eu fiz um romance urbano, baseado em idéias anteriores de outros livros também, e essa parte toda, anterior à dos cadernos, está muito ligada exatamente a esse caos das idéias que o escritor mais ou menos tem sempre presentes e que, aos poucos, à medida que você vai vendo as coisas, você vai anotando. E anotando mesmo, quer dizer, anotava em outros caderninhos, no caderno que a gente sempre traz no bolso até chegar a essa primeira formulação.

Sonia van Dijck Lima – E esse material está guardado?

AC – Olha, esse material é mais difícil de guardar. Eu tenho, por exemplo, nesse primeiro caderno aí, anotações de 1976. Eu não aproveitei isso no livro, era uma idéia bastante diferente. Mas eu anotei ali. Outras desse tipo eu tinha até anteriores também, não juntei aqui porque nem me ocorreu aproveitá-las diretamente no livro, mas que são idéias-força que estão dentro do livro, isso não há dúvida nenhuma.

Terezinha Marinho – Eu quero só confirmar esse caso do pronome oblíquo. Eu passei um ano em Portugal. Um dia, eu saio do quarto que tinha alugado e ouço a patroa perguntando pra empregada: “Você fez essa tarefa, assim, assim que eu deixei?” E a empregada respondeu pra ela: “Fi-lo”.

AC – “Fi-lo”. Extraordinário! É exatamente o exemplo da coisa que um brasileiro jamais dirá. Essa troça do “Fi-lo porque qui-lo” é exatamente isso, quer dizer, pra nós é uma coisa fantástica. Se falar com uma criança, uma criança moderna, inteligente, ela não entende: “fi-lo”... não sabe o que é, realmente, não sabe. É um problema sério que nós ainda não resolvemos e eu acho que o pioneiro, realmente, foi o Mário. O Mário começou a fazer isso de uma maneira bastante sistemática, o modo mesmo dele de falar. Agora eu tenho a impressão que, até hoje, os portugueses devem estranhar uma leitura de Mário de Andrade, não é? Como anda o Mário em Portugal? Ele é conhecido lá?

Telê Ancona Lopez – Eu não sei, Callado, realmente, não sei. Acho que deve ser muito pouco. É conhecido do pessoal de Coimbra, por exemplo, que trabalha com Modernismo.

AC – Não, Mário é conhecido como é conhecido o Pão de Açúcar, quer dizer, realmente, a gente fala às vezes de Mário de Andrade e é impossível que os portugueses não conheçam pelo menos isso. Mas eu duvido que eles tenham conhecimento do Mário, aliás, eu realmente, não entendo bem a nossa relação com Portugal nesse terreno da literatura. Há lá um jornal, o *Jornal de Letras*, que eu imagino que vocês aqui conheçam e que é um jornal melhor do que qualquer jornal que nós temos aqui, muito bem feito. Mas a presença brasileira é escassíssima, é mínima. Eles não têm sequer essa contrapartida, por exemplo, Eça de Queirós é praticamente um escritor brasileiro, é do nosso currículo, é da nossa vida. Todo mundo com um mínimo de leitura, conhece o Eça e gosta do Eça. Não há contrapartida em Portugal, Machado de Assis é pouquíssimo conhecido lá.

Mas Jorge Amado é muito conhecido.

AC – Eu tenho a impressão que é mais pessoalmente, ou não?

Não.

AC – É? Leitura mesmo? Jorge Amado é, provavelmente, reforçado lá também pela televisão como ele foi aqui. Mas, de qualquer forma, o Jorge é uma força da natureza que eles entendem realmente, aquele ímpeto, aquela coisa dele. Agora, o Machado, eu não entendo, não sei por que não é conhecido lá. Realmente, nunca estudei o fenômeno, mas não entendo. Agora, o Mário e os outros, o Guimarães Rosa, também são conhecidos por pouquíssimas pessoas. E eu tenho a impressão que há qualquer coisa aí a ver com a língua. Nós, brasileiros, podemos ler o português de Portugal com naturalidade, até nos parece meio cômico, de vez em quando, parece uma coisa um pouco encasacada, mas não impede. Mas eles eu tenho a impressão que sentem realmente uma certa dificuldade.

Terezinha Marinho – Inclusive as edições, mesmo a edição de literatura, geralmente têm uma diferença. Eu tenho uma

antologia do João Cabral que está toda modificada, porque não entenderiam. A gramática do Celso Cunha que saiu agora, por exemplo, saiu uma aqui pro Brasil e outra pra Portugal.

AC – É um problema muito estranho esse da língua, eu não sei realmente até quando vai durar, porque, inclusive, e aí eu acho que é importante, o Brasil deve cuidar muitíssimo do mundo de língua portuguesa. Tem toda a África portuguesa, que é muito importante pra nós, que tem uma simpatia pela coisa brasileira e é importante que a gente penetre nesse mundo, que nós façamos parte do mundo de língua portuguesa deles, que nos interessa muito até. São países emergentes, países com grande futuro, com um papel a representar e que falam português, inclusive um português mais parecido com o nosso do que o português de Portugal propriamente dito. É um português mais brando, um português mais semelhante, está entre os dois, digamos assim. Mais uma grande abertura para a coisa brasileira que nós devemos cultivar. Agora, o problema da língua está aí conosco.

Roberto de Oliveira Brandão – Eu queria saber se o que a crítica tem feito a respeito da sua obra, tem esclarecido alguma coisa, tem ajudado você a ver sob algum aspecto diferente a sua própria obra?

AC – Olha, a boa crítica, a crítica realmente proveitosa, interessante é aquela que nos é irrestritamente favorável. Isso é uma coisa fundamental. Que ela seja, se possível, até exagerada. Esse é o primeiro item. O segundo item é que ela seja boa, mas veja bem, o primeiro é importante. Fora de qualquer brincadeira, a crítica pode nos ajudar à medida que ela é realmente séria, e que ela toma o livro como uma coisa a discutir. Quando você escreve oito, nove cadernos, corrige aquilo, bate à máquina, corrige à máquina, joga a página fora, trabalha, depois vem uma resenha de um palmo... Realmente, é uma crítica que, em primeiro lugar, chateia a gente profundamente. Não há dúvida possível a esse respeito. E, em segundo lugar, não ajuda. Em geral, é uma crítica que ajuda possivelmente ao crítico. É muito mais engraçado você ler

pancadaria nos outros do que ler uma crítica elogiável, a menos que – daí vem a parte importante da crítica realmente séria – a crítica pega o livro, não para fazer graça ou para fazer o nome do crítico em cima do livro, mas pra esclarecer algum problema, para realmente dar uma idéia do que seja o livro, abrir um debate... Esta crítica realmente pode, inclusive ajudar muito ao próprio escritor, evidente, enquanto que a outra pode até enfurecer o escritor mas não ajuda realmente.

A crítica é aquela que se ocupa, verdadeiramente, do livro. E você pega os mais famosos críticos quando tentaram passar por cima das obras mais importantes, é um ponto fraco, a esconder para o resto da vida. E Sainte-Beuve, por exemplo, a completa desatenção prestada a Stendhal. Como é que podia ignorar Stendhal, meu Deus? Não leu direito, não teve tempo de ler, não é possível. Baudelaire era um poeta de segunda categoria pra ele, não tinha quase importância, não leu Baudelaire. Não pode porque ele não era burro, era um crítico inteligente. A raiva do Sílvio Romero de Machado de Assis não tem cabimento. Sílvio Romero gostava tanto de Tobias Barreto, que era conterrâneo dele, sergipano, que achava Tobias Barreto melhor prosador do que Machado e melhor poeta do que Castro Alves. Quer dizer, a cegueira crítica e, no caso, de um crítico importantíssimo, até hoje a gente lê Sílvio Romero, mas em relação a dois nomes fundamentais da poesia brasileira, a comparação de Castro Alves com Tobias Barreto é tão grotesca quanto a comparação do Tobias com o Machado. Talvez seja pior ainda no caso do Machado, porque o Tobias, coitado, realmente, na prosa... Mas você vê os erros críticos e isso realmente era uma razão de muito aborrecimento do Machado, até o fim da vida dele. A história tem um principiozinho. Machado, no início da carreira de jornalista, fazia uma crítica literária e não falou muito bem de um livro do Sílvio. Não explica absolutamente a falta de lucidez do Sílvio Romero, diante da obra do Machado de Assis. Então, temos os melhores críticos, cometendo estes erros que ficam a vida inteira na biografia deles. O Sainte-Beuve, por exemplo, eu tenho a impressão de

que se ele pudesse ressuscitar e falar bem de Stendhal e de Balzac, ele jogava fora todo o Port-Royal dele em troca dessas duas opiniões. Realmente, não tem cabimento que um crítico com algum discernimento, chegue a uma conclusão tão tola sobre tão grandes escritores.

Então, pra resumir, a opinião da crítica, você tem aí: boa, quando ela é inteiramente favorável, inclusive exagerada. Mas aí também o escritor se reserva o direito, não em voz alta, mas de achar uma crítica ruim que elogia ele, também tem isso. Agora, você não fala, você aceita e fica firme e aí, naturalmente, é melhor. Então, é um problema relativo. Eu, naturalmente, tenho muita pena das pessoas que sofrem realmente com a crítica e que podem se alterar a ponto de se prejudicar. O caso extremo de infortúnio crítico, acho que ocorreu na literatura inglesa, com o poeta Keats, que morreu muito jovem, tuberculoso. Recebeu duas críticas tão furiosas ao *Endymion*, por parte de críticos escoceses, que realmente piorou e morreu. Morreu de crítica. Na correspondência de Byron com Shelley, eles tratam deste caso. Byron disse que nunca teria imaginado que alguém pudesse sentir tanto, e ficou com pena. Shelley não, Shelley ficou enfurecidíssimo e publicou aquele lindo poema "Adonais", a elegia sobre a morte de Keats. Para Shelley, no "Adonais", o tal crítico não passa de "um anônimo borrão de tinta num nome inesquecível": ...**"Thou nameless biot on a remembered name!"**

Realmente, é uma espécie de epitáfio para um crítico malvado, absolutamente devastador. Esse foi o epitáfio que o Shelley imaginou para esse crítico. Mas eu acho que o problema é esse. Realmente, quando a gente publica uma coisa, quer que os críticos gostem muito. Quando eles insistem em não gostar, você fica muito chateado, mas passa e você confia em, pelo menos, algumas coisas que estão ali, que custaram a você um tipo de elaboração e que você passa a acreditar nelas. Isso é o que dá força a quem cria alguma coisa em termos de arte, de literatura em geral, de arte literária. De maneira que, a gente vai levando.

Philippe Willemart – Eu queria insistir sobre a segunda parte da pergunta do Roberto. Será que uma tese universitária, como a que a Telê orientou, por exemplo, sobre sua obra, mudou sua maneira de escrever?

Telê Ancona Lopez – O trabalho do Davi, por exemplo, sobre *Reflexos do baile*.

AC – Eu devo dizer o seguinte: o trabalho do Davi sobre *Reflexos do baile*, eu ainda não tinha mencionado aqui, porque o Davi está bem aqui, na minha frente. Realmente, foi um trabalho que não só me tocou profundamente, pela razão que era um trabalho de admiração, mas, realmente, é um tipo de trabalho que ajuda o escritor, no sentido de esclarecer muito da obra dele. É a visão da obra dele de um outro ângulo, que ilumina os recessos da obra, às vezes até surpreendem o autor, no sentido de dar a ele uma visão, uma informação nova sobre aquilo que você está fazendo. Um trabalho mais extenso, como o do Edson Costa, que a Telê orientou, é diferente, é um trabalho extenso e de grande valor, no sentido de você sentir aí, realmente, já um pouco a impressão que o conjunto da sua obra está causando. Tenho tido outros estudos semelhantes, de nível universitário, e estes são esplêndidos para você ver como está funcionando aquele tipo de influência, em relação à sua obra, em geral. E, muitas vezes, você lendo, discordando ou concordando, você vai descobrir coisas que são realmente interessantes, do seu ponto de vista. Você revê, volta atrás, possivelmente conserta, não naquela obra, mas no seu sistema de trabalho.

Este tipo de estudo, como o do Edson Costa, é da maior importância pra gente, porque aí você tem a visão realmente geral. Ou então, o estudo direto sobre aquele livro, como o que o Davi fez sobre *Reflexos do baile*. É um livro mais difícil de compreensão, no sentido em que não tem nada de difícil, exceto que o corte literário, impondo-se o tempo todo, dividindo as personagens, torna a leitura mais possivelmente difícil para quem está lendo o livro. Eu tenho muita vontade, quando fizer uma outra edição do livro, de pedir ao professor Davi para

imprimir o texto dele como um apêndice ao livro, porque, realmente, é um tipo de crítica que favorece, dá mais luz ao texto que você fez. Como essas tremendas fotografias artísticas de obras que a gente está cansada de conhecer dentro de um museu e que, de repente, mostram a coisa por tais ângulos que enriquecem a sua visão de uma obra já muito conhecida. Então, é importante, inclusive para você, porque ninguém conhece melhor a obra do que você próprio, ter este tipo de interpretação da sua obra.

Rose Marye Bernardi – O senhor se referiu, há pouco, à sua relação com o jornalismo e a literatura. Ao analisarmos a produção literária da década de 70, percebemos que existe um modelo para essa literatura que recupera uma tradição realista e que esse modelo seria o espírito jornalístico. Então, apontaríamos *Reflexos do baile*, *Cabeça de papel*, de Paulo Francis e outros, evidentemente, em diferentes graus de relação com o jornalismo. E a sua obra tem sido apontada como tendo uma relação estrutural com técnicas jornalísticas. Como é que o senhor se coloca em relação a essa experiência?

AC – No meu caso, eu sempre quis muito escrever literatura. O jornalismo foi um “pis-aller”, a maneira de ganhar a vida escrevendo, sem perder contacto com a literatura, mas nunca uma coisa que tivesse importância de me tirar a idéia da literatura da cabeça. Aproveitei muito o jornalismo para me informar sobre a vida do meu tempo, inclusive. Mas, nesse sentido, aproveitei até pouco. Por exemplo: durante a guerra, estava na Inglaterra, fiz questão de ir ao Vietnã, em 68. Eu tenho procurado que o meu jornalismo me leve, digamos assim, ao Xingu, às zonas onde estão acontecendo coisas e, eventualmente, eu uso um pouco daquele material. Mas quando eu faço aquilo em termos de reportagem, eu faço num espírito completamente diferente. Até que ponto isso estruturalmente é levado para a literatura, eu não sei, mas tenho a impressão que não é muito não. Muito mais você diria, em outros autores que não fossem jornalistas profissionais, você diria talvez que a influência foi do jornal. Um livro como o de um escritor meio

esquecido agora, o John dos Passos, por exemplo, aqueles cortes que ele fazia muito, o tempo todo, como se fossem realmente manchetes de jornal, um capítulo inteiro do *Ulysses* do Joyce que ele divide também assim, em termos de estrutura mesmo jornalística. São um tipo de colagem que você traz de um meio para outro e que estão presentes em muitas obras literárias, eu acho. Eu não sei se o exercício do jornalismo diretamente tem essa influência. Você apura um crime como o da menina Aracelli, você estuda aquilo o mais profundamente possível, você estuda o modo de viver das crianças numa favela e faz o *Pixote*. É muito mais perto, não quer dizer que o livro não tenha valor literário, mas quer dizer que é intimamente ligado ao jornalismo. Fora daí, não sei. Eu diria, por exemplo, um livro como o do Gabeira, *O que isso, companheiro?*, é um livro muito curioso, esse é um livro de memórias, é um livro jornalístico, uma dose de literatura muito grande. Então é um produto curioso, um produto novo. Mas, fora daí, até que ponto o jornalismo tem uma influência direta na literatura ou não tem, sobretudo quando se trata da obra de pessoas ocupadas com o jornalismo, por exemplo, um caso como o do Graham Greene. Esse foi jornalista a vida inteira, então ele visitou o México, fez *O poder e a glória*. Será um livro de jornalista aquilo? Ele foi lá, estudou, viu como é que estava a perseguição aos padres, ele era católico, fez um livro. Então é um livro de enorme sucesso, uma popularidade mundial, gigantesca, e ele era jornalista tanto quanto escritor. Ganhou a vida como jornalista, depois passou a ser escritor, nunca abandonou a reportagem. Recentemente, esteve em Goa, esteve em Cuba, fez um livro mais de comédia, esteve no Haiti, fez *Os comediantes*. É um excelente romance. Se eu não soubesse que ele tinha ido lá quase como jornalista pra tomar nota, eu não saberia. Se o livro fosse escrito por um francês do Haiti, digamos assim, não parece o livro de um nativo, parece o livro de uma pessoa um pouco de fora da coisa. Mas é um livro excelente e é um romance. Haverá influência ali do estilo jornalístico do Graham Greene? Não sei, é uma questão que eu não saberia como resolver. Você teria alguma coisa a dizer, Davi?

Davi Arrigucci Jr. – É uma relação muito complexa, pois envolve a história do romance enquanto gênero e sua ligação umbilical com o jornal na época moderna. A começar da linguagem prosaica que o romance conquistou aos poucos e dependeu muito do trabalho com a língua cotidiana no jornal. A tendência do romance para trabalhar o tempo próximo, o presente inacabado e suas novidades, provavelmente encontrou também no jornal uma afinidade importantíssima. O procedimento que você citou, a colagem, a montagem jornalística, facilitou decerto a visão da simultaneidade das coisas, da mistura das coisas no mundo moderno, decisiva igualmente para o romance contemporâneo. Por isso tudo, me parece que a relação do romance com o jornal é muito profunda e diversificada: às vezes os romancistas são também jornalistas, misturando experiências; às vezes, o universo do jornal é tema de romance ou se transforma num componente estrutural dessa forma literária, como se vê historicamente. E aí então a gente já até perdeu a consciência de que certos aspectos do romance se acham tão profundamente vinculados ao jornal.

AC – É verdade.

Davi Arrigucci Jr. – O jornal virou o grande veículo dos tempos modernos, da ligação com o trabalho burguês, com a indústria e as grandes metrópoles do capitalismo. E o romance, que acompanhou esse processo, transformando-se num importante instrumento do espírito burguês, certamente teve no jornal um veículo, um exemplo, um campo de provas, um espaço de experimentação de técnicas e temas, quando não um meio de degradação ou diluição de seu esforço criador. Eu noto que, no seu caso específico, é difícil avaliar bem, apenas por suas palavras, o peso real dessa relação. Aparentemente, há o jornalismo de um lado, como ganha-pão a que você esteve obrigado profissionalmente, e de outro, a literatura, a que você sempre se sentiu ligado pela vocação, mas à qual só pôde se dedicar de corpo e alma, em tempo integral, a partir de 1975. Isto sem que você mesmo perceba qualquer interferência maior da profissão de jornalista na vocação de escritor, ou qualquer

relação mais funda entre a atividade jornalística e o modo de ser de sua escrita literária. Como leitor seu, minha visão é diversa. De fato, por um lado há o jornalista: você exerceu as atividades do grande jornalismo; trabalhou a fundo a reportagem e escreveu muitas páginas inesquecíveis. Mas é curioso notar, como senti, desde que comecei a leitura de seus livros de reportagens, essa passagem de um texto profissional para a literatura propriamente dita. *O esqueleto na Lagoa Verde* tem um nítido corte ficcional e está muito perto do puramente literário. Você escreveu uma reportagem paradoxal, pois tem seu objeto ausente, como se se tratasse de uma busca cujo foco de interesse vai além do factual, do imediato, rumo ao imaginário, a que você retira todo caráter difuso numa frase lapidar e ironicamente límpida. Já uma espécie de aventura policial em pleno sertão brasileiro. Então, a gente percebe como as andanças do jornalista têm a ver, de algum modo, com o escritor de ficção. Depois, há a sua aderência ao fato histórico e político, sempre tão importante. Tenho a impressão de que o jornal também serviu de caminho para isso, através do corpo a corpo com os acontecimentos. Abriu a perspectiva, logo assumida criticamente, para uma épica histórico-política. Frequentemente recheada com o que ficou de fora, omissos ou censurados, na historiografia oficial brasileira. Nas últimas obras, noto que a importância do jornal mudou de lugar: deixou espaço para o escritor desenvolver o lado artesanal de seu trabalho. Não sei até que ponto você pensou nisto nestes termos, mas o afastamento do jornal parece ter acentuado o seu artesanato literário, agora visível no traçado de cada frase narrativa. Houve um movimento de concentração. De certo modo, o trabalho no jornal enriqueceu muito sua experiência no sentido da expansão. Você andou muito como jornalista e quem anda muito, sempre tem alguma coisa para contar. Mas depois que você abandonou o jornal como profissão, acho que se acentuou a mestria artesanal de seu trabalho. Observe nesses últimos romances, a partir de *Reflexos do baile*, o seu lado de burilador da linguagem, esse esforço de polir e ajustar, que se reflete na estrutura sintática,

na esquivia dos pronomes oblíquos, no risco geral da composição. E você vai ficando mais difícil. Penso que você, de uns anos para cá, tem posto muita ênfase na sutileza. Personagens de *Reflexos do baile*, a certa altura, dizem que vivem num tempo em que as pessoas abominam a sutileza. Tenho a impressão de que você está tendo mais dificuldades em encontrar leitores agora do que tinha no tempo de *Quarup*. *Concerto carioca* é, neste sentido, um livro mais difícil: a frase, cheia de incisos, é complexa, longa, de sintaxe muito cuidada, sugerindo o exercício detido de uma aprendizagem. Sou levado a pensar que isso depende um pouco do afastamento do jornal. Agora, você parece caminhar no sentido oposto ao da indústria da informação, o que pode trazer vantagens artísticas (se evitados os riscos de amaneiramento), mas pode também dificultar a aproximação com o público, pelo tipo de linguagem. Um livro como *Quarup* tinha suas dificuldades; implicava um projeto meio joyceano de reconstrução verbal e não facilitava em nada, apesar de carrear para o seu bojo a experiência do homem de jornal. Em *Reflexos do baile*, muito elaborado, a dificuldade se concentrava na fragmentação labiríntica e algo kafkiana da intriga, montada ironicamente sobre os escaninhos da repressão política; na multiplicação das vozes narrativas, procedentes dos mais diversos focos; na densidade refinada do estilo. Depois, em *Sempreviva*, há um avanço no detalhismo e na atmosfera de mistério policial, tirando-se um efeito máximo da construção miúda, no interior da frase, até o abrupto reconhecimento final, que revela o outro lado – demoníaco – do ser: a gente descobre que tal fulano, o mais delicado, o mais aparentemente próximo da natureza, o mais humanamente sensível, é um monstro. Uma monstruosidade seca, conservada contra a mudança do tempo na estufa, em meio a flores: sempre-viva. Dá-se uma reviravolta, que é também uma revelação irônica essencial da personagem, mediante o artesanato minucioso das palavras, o que pressupõe uma arte detida e laboriosa do escritor e, com certeza, também a disponibilidade do ócio, preenchido agora com o trabalho que dá prazer, levado a termo amorosamente como um cultivo

de plantas exóticas. No último de seus livros, o *Concerto carioca*, a concentração atinge o máximo, como se vê pelo espaço restrito onde decorre toda a ação: o Jardim Botânico no Rio. Antes, sua ficção era o domínio dos grandes espaços, dos vastos painéis. Agora, você reduziu drasticamente o campo de visão, aumentou o grau da microscopia. Há uma espécie de olhar de entomologista, fixado no trabalho miúdo de fincar alfinete em borboletas raras, ou mais propriamente de botânico, entretido em classificar árvores e plantas (o admirável dicionário de M. Pio Correa comparece naturalmente), encerrado nesse recorte da natureza, a um só tempo natural e artificial, que é o jardim. Nessa pedaço do Éden, você se delicia com o prazer da sutileza. Eu penso que grande parte disso veio de um **dolce far niente** seu.

AC – Dá muito mais trabalho, Davi.

Davi Arriguicci Jr. – É engraçado, porque a gente pode pensar que as coisas estão separadas. Mas as condições do trabalho artístico, o modo de ser da própria produção dos textos atuam, de algum jeito, como uma determinação interna da forma literária. No seu caso, me parece que a disponibilidade mudou a sua escrita, quer dizer, acentuou certos traços, muitos deles já existentes antes, mas agora muito mais marcados, sobretudo no que diz respeito ao burilamento da frase. E não apenas. Eu notei que o *Concerto* é um livro longo, talvez um pouco excessivamente longo, a meu ver, pois com isso incorre em certas redundâncias que podem cansar o leitor. É bem verdade que a repetição e o modo de ser da escrita encontram uma justificativa interna ao final do romance, na explicação do diário de um dos personagens, mas somente depois que o leitor enfrentou o livro. No entanto, é na concentração geral do enredo que percebemos, de forma mais fina, aquela determinação. Essa concentração nos obriga a passar rapidamente do mistério policial aos princípios e esquemas abstratos da literatura, ou seja, ao mito (e isto, com certeza, também dificulta a leitura). A fábula familiar intrincada, de relações eróticas cruzadas, num espaço reduzido levá à imbricação entre o mundo do homem e

o reino da natureza, num movimento regressivo ao natural que parece não se deter diante dos interditos da cultura, verdadeira regressão às águas primordiais do Jardim Botânico, onde de fato reinam em mútuo reflexo as estátuas simbólicas de Eros e Narciso. O efeito é belo, mas difícil, como se olhássemos um quadro perto demais. As simetrias e o quase geometrismo das relações humanas se confundem em meio à mata envolvente e labiríntica, onde se oculta, como parte no todo, Jaci, o jovem índio que acaba encarnando, em sua graça dúplice, a figura do hermafrodita das lendas e do mito. Nos livros anteriores, sempre ficou visível essa sua atração pelo natural: pelos índios, pela natureza brasileira, pelo chamado de iara do sertão, para onde, muitas vezes, são arrastados seus personagens. Agora você opera uma espécie de inversão, trazendo o espaço primitivo para dentro do Rio de Janeiro, ou antes, reconhecendo no coração da grande cidade e da civilização moderna, o fundo da mata e de nosso desconcerto primitivo, em mescla estreita, numa forma de concerto ao ar livre, ou de câmara aberta para a natureza, onde um olhar sutil perscruta a vida secreta dos seres misturados à vegetação.

Sônia van Dijck Lima – Nessa linha de pensamento do Prof. Davi, em relação à linguagem jornalística, até um determinado momento, você vê um diálogo na superfície com o jornal, depois um diálogo mais adentro, desmontando o mito.

Davi Arriguicci Jr. – Eu estava procurando entender as projeções da forma de trabalho no interior da própria escrita. Antes, Callado era obrigado a se dedicar a ambas as coisas – jornal e literatura. Passavam elementos do trabalho jornalístico para o universo literário, porque a experiência do escritor é muito complexa. Nunca se está barrando exatamente o que entra, o que não entra... O sujeito faz uma coisa brincando e aquilo é que entra na experiência do escritor. De antemão, não se sabe o que vai entrar ou não. Talvez aqui coubesse citar Lacan: a gente pensa onde não está e, portanto, está onde não pensa. Nunca se sabe bem até onde vai, até onde não vai... tem muito do inconsciente. Quando Callado era jornalista mesmo,

tenho a impressão de que muita coisa passou de um campo a outro; muita coisa que nem ele próprio sabe que passou, mas a gente olhando de fora e tentando entender, vê que passou. Atualmente, ele parece abandonar, em seu trabalho de escritor, certas marcas da modernidade de que o jornal, como indústria de informação, é um típico modelo. Ele, agora, por assim dizer, se vai transformando num fazedor de potes, num tecelão: com mais tempo disponível, volta ao artesanato da linguagem e a formas primitivas da literatura.

Philippe Willemart – Eu percorri um pouco seus manuscritos, embora muito rapidamente, e reparei que, no começo, há um resumo, depois inúmeras rasuras, páginas ou parágrafos barrados e acréscimos. O que motiva, a seu ver, esses acréscimos, essas rasuras?

AC – A gente tem uma história composta na cabeça mas em termos muito gerais. Então, eu faço roteiros que sei que são efêmeros, mas faço como se fosse valer, pelo menos pra uma parte muito grande do livro, cujo fim eu mais ou menos imagino também que sei. Mas então, vou executando esses roteiros, pequenos, naturalmente e, quando chego ao fim, às vezes tenho que alterar o princípio, quer dizer, é uma obra realmente de um lento caminhar, e vou preparando cada estágio. Exatamente para fugir a essa tentação de, diante do panorama geral, sair correndo rumo ao fim. E, ao mesmo tempo, trabalhar as personagens, criar dentro de uma linguagem literária a diferenciação de personagens, cada uma falando por si. Eu sou profundamente democrático, em termos de literatura, quero que cada pessoa diga a que vem, ela própria, quero me meter muito pouco na vida dela. Isto dá muito trabalho. Quando você quer dar isso de dentro da pessoa, realmente o trabalho tem que ser paciente e detalhado, pra você chegar a formular essas pessoas, sobretudo se você acha que o embate das pessoas vai ser forte. Então, eu queria que cada pessoa se justificasse, de maneira que esta parte do embate entrasse nas pessoas e não ficasse apenas como um filme de ação, de suspense, que a ação vai carregando mais do que esse universo interior das

pessoas. É claro que a gente nunca sabe até que ponto conseguiu, exatamente, o que queria fazer. Mas a idéia é que cada pessoa se apresente a si mesma e vá, então, em contacto com as outras, vivendo aquilo que tem que viver, o que seria uma determinação interna, cada um com seus próprios motivos, inclusive o motivo de uma personagem que se recusava a aceitar que estava tomando nota para fazer um livro, como se o sujeito fosse, realmente, muito mais interessado na vida, tal como ela é, do que na vida, tal como ela vai ser escrita, que é a condenação do escritor. Então, o trabalho de roteirização que eu faço o tempo todo, é porque vou cuidando de cada peça daquela, uma de cada vez. Esses roteiros que você viu aí, serviam pra um ou dois meses, ou o tempo necessário pra eu aprofundar aquela matéria. Então, entra o roteiro seguinte. Nesse aqui também, no fim, eu tive que tirar uma porção de páginas porque estavam sobrando, estavam repetidas. É um trabalho muito grande.

Philippe Willemart – E o senhor se reencontra diferente depois de ter terminado?

AC – Durante um tempo realmente a gente lê tanto um livro antes de entregá-lo pronto que depois que ele está pronto, dá uma espécie de cansaço mortal. Só depois de algum tempo é que a gente vai voltar e sobretudo, analisar. Quando eu estava, exatamente, lendo a tese detalhada do Edson Costa sobre o *Quarup*, tive várias surpresas quanto às coisas que estavam, de fato, dentro do livro e que eu não lembrava mais. Tenho horror a reler a coisa que fiz, sobretudo, ou logo em seguida, ou quando passa muito tempo. Então, logo depois de pronto o livro, me dá, assim, um cansaço. Depois eu volto, é claro, pra ver uma coisa ou outra, porque há sempre uma segunda impressão, ou alguma coisa que você tem que corrigir.

Jacques Neefs – Vous venez de répondre un peu à la question que je voulais poser. Vous avez parlé de l'intimité de la marge dans le manuscrit. Et vous dites que cette phase du manuscrit, vous la prolongez, vous l'aimez avant de taper. Alors, justement, est-ce qu'il y a à dire plus sur ce type d'intimité dont

vous parlez, l'intimité de la main. C'est une intimité personnelle mais aussi une intimité avec l'oeuvre à venir. Quelle est cette sorte d'intimité avec quelque chose qui est potentiel, cette double trace de l'intimité, y a-t-il à en dire plus ou bien est-ce que cela devient indiscret?

AC – É uma intimidade sobretudo relativa a essa coisa difícil que há numa obra romanesca, um livro de ficção, um romance, de você se dividir entre tantas personagens, uma obra sem um ponto de vista, sem uma decisão a respeito daquelas pessoas. É claro que a gente escamoteia um pouco, é evidente que você tem uma idéia, só não é uma "écriture automatique", você parte de uma concepção que se refere, evidentemente, a cada uma daquelas pessoas. E realmente, não me agrada nada a idéia de autores que dizem: "De repente, a pessoa se manifestou de uma forma e carregou com você pelo livro afora". Pode ser que seja, mas não é a minha experiência não. Eu nunca fui carregado pelo livro afora por ninguém não. Mas à medida que você vai escrevendo, por outras palavras, você vai tentando com seu lápis penetrar na cabeça daquela pessoa, aí realmente você tem um trabalho grande de desdobramento. É exatamente isto, este tipo de intimidade, que você tem que adquirir com várias partes de você mesmo que você está tentando espalhar pra criar o elenco do livro. E é evidente que cada pessoa daquelas ou tem uma carga do autor ou fica muito fraca, quer dizer, não tem o seu pleno desenvolvimento se for uma pessoa puramente observada de fora. Eu diria jornalisticamente observada.

É preciso que você sinta muito mais aquela pessoa. Então, o fato de escrever à mão já obriga você a escrever mais devagar e tem, realmente, alguma coisa a ver com essa palavra que o Davi usou tantas vezes que é a palavra "artesanato". A literatura, como disse há pouco tempo, acho que foi o John Updike americano, a literatura é a última das artes caseiras que existe no mundo. Realmente, é o homem sozinho com um pedaço de papel e uma caneta na mão. Outro dia, eu respondi a uma pergunta do jornal *Libération*, que perguntou a quatrocentos

escritores por que eles escreviam. Eu disse que escrevia por isso, porque é a arte mais simples e mais barata que existe: papel, caneta e tempo. Tempo custa caro, mas o resto é tão barato! Eu morro de pena dos meus amigos que fazem cinema, se arruinam pra fazer um documentário. Ou casam com mulher rica ou estão perdidos. É uma tragédia! A literatura não, você se recolhe realmente sozinho. Se você já fez seu pé-de-meia, já tem o dinheiro no armário, um mínimo pra você viver, você tem papel e caneta, não há coisa mais linda do que isso. Quatrocentos escritores responderam essa pergunta. Eu fiquei convencido que ninguém sabia porque escrevia. Eu, inclusive, não sabia. Eu só sabia que é barato, escrever, é outra coisa. Mas, em geral, não sabiam. Alguns deram respostas elaboradas, boas, bonitas de ler, falsas, falsas... Saber acho que ninguém sabia não, quatrocentos, quatrocentos... Agora, mais escritores americanos do que franceses, isso fiquei espantadíssimo. Realmente, eu fiquei ofendido em nome da cultura francesa, que a revista *Libération* perguntasse a um número muito maior de escritores americanos do que franceses: "Pourquoi écrivaien-ils?"

Em todo caso, o ato de escrever e esse artesanismo, pode ser até que esteja complicando minha literatura, lamento se é o caso, mas é uma coisa, pra mim, um pouco irresistível. É uma arte caseira, uma indústria caseira, como disse o americano, e que a gente faz com este mínimo esforço físico, mas com um grande esforço mental. É, realmente, um trabalho muito grande da gente se dividir em tanta gente e ler aquela paciência de criar cada uma daquelas pessoas, bem devagarzinho, pra ver, se no fim, realmente ela dá certo.

Louis Hay – C'est un peu la suite de la question de Jacques, ce n'est pas pourquoi écrivez vous, mais comment écrivez vous? Si j'ai bien compris, vous avez distingué la phase du plaisir et peut-être du désir, de la phase du cahier, de la phase de la fin qui est le véhicule de la position critique de l'auteur. C'est ce que vous dites mais ce n'est pas ce que vous faites parce que quand on regarde vos manuscrits, dans le travail, la dimension

critique est très active, il y a beaucoup de corrections. Alors comment mettre en accord ce que vous dites et ce que vous avez fait?

AC – Eu poderia lhe dizer que, de uma certa forma, há tantas emendas aí porque o português, sobretudo o português do Brasil, ainda não chegou àquela claridade da língua francesa. Em primeiro lugar, é preciso pensar também na língua. Eu já respondi a uma pergunta aqui que é exatamente este grande problema de a gente usar uma língua ainda muito por fazer. De uma certa forma, eu acho isto bom, mas de outra parte, torna o trabalho do escritor também difícil, também do ponto de vista da língua. É claro que o francês pode ser muito rico de “argots”, o espanhol tem inúmeras maneiras de falar, é basicamente uma língua muito acabada. Eu conheço, razoavelmente, de tanto ouvir espanhol, de tanto visitar países espanhóis, eles têm uma sintaxe, uma maneira de falar; olha, um porto-riquenho de Nova Iorque fala um espanhol extraordinariamente bom. Cansei de ouvir falar, mesmo em momentos de tensão, é uma gente agitada, nervosa, encravada no meio daquela sociedade tão sofisticada e, de uma certa forma, que faz sentir a sua superioridade muito fortemente. Mas é uma língua muito feita, muito acabada, muito mais do que o nosso português. Então, aí já tem um outro aspecto diferente de determinadas línguas, pelo menos. Em segundo lugar, há o que eu chamaria um demônio crítico que só faz crescer dentro da gente. Eu não sei se é bom ou se é ruim, provavelmente, é fifty fifty, e que é essa preocupação crescente que a gente tem com aquilo que está fazendo. E esse fato de a gente ter o tempo disponível como eu já frisei aqui, e que é uma coisa que me custou também um esforço grande, à medida que você faz isso, o seu senso crítico também cresce. Você, durante esse tempo, leu muito, pensou muito em termos de literatura, chegou a muitas conclusões e, na hora de escrever, isso, de uma certa forma, indubitavelmente atrapalha. Eu não sei até que ponto poderia acontecer ou poderá acontecer um dia o fenômeno oposto de chegar a um período de um amadurecimento crítico tão grande

que a gente possa entrar na obra com naturalidade, de escrever aquilo sem pensar nos meios que está utilizando. Deixa de ter importância a técnica porque a técnica já se transformou em você mesmo. Pode ser que isso aconteça, ainda não aconteceu comigo, não. Eu fico muito perturbado com o texto, eu fico muito infeliz quando ele ainda não está o que eu considero absolutamente claro e, é possível, que neste tanto clarificar, eu escureça um pouco o texto, pode ser, ou pelo menos em parte, não sei. Agora, é uma coisa que eu não saberia afastar de mim, aí eu estou falando com vocês de peito aberto e, se eu ainda tiver tempo suficiente, pode ser que eu chegue a essa abolição do espírito crítico que me dê mais tranquilidade no escrever. Mas eu ainda não estou vendo a hora, não. O texto literário me cansa, quer dizer, o trabalho literário me cansa porque, realmente, é exigente demais de mim. E isto é complicado com a nossa língua. “Que língua a nossa!”, como dizia o finado presidente Jânio Quadros, torna realmente, a experiência, pelo menos a minha experiência literária bastante árdua.

Sônia van Dijck Lima – Folheando os seus cadernos manuscritos, notei a seguinte anotação na folha esquerda de um deles: “Eu sabia que havia lido isto em algum lugar: *Quarup*”. Daí, eu queria saber: elementos do universo dos livros anteriores teimam em querer entrar no universo do novo livro que está sendo escrito? Se isso acontece, o que acontece com eles? São expulsos de novo, são assimilados, transformados? Isso é freqüente, isso acontece? Seria uma forma de auto-intertextualidade?

AC – Você me pegou pelo pé. Eu nem me lembrava disso, mas, evidentemente, foi um caso desses. Eu escrevi alguma coisa e, de repente, me deu aquela idéia. “Meu Deus do céu! Devo estar plagiando alguém!” e era do *Quarup*. Isso claro que acontece, agora não desta forma. Desta forma é distração, é o autor, realmente perdendo contacto com seus filhos. Eu estava dizendo a você que havia coisas relativamente importantes no *Quarup* e, quando eu li a tese recente, fiquei meio perturbado: “Onde é que está isso, literalmente?” Eu fui lá localizar o trecho.

Então, uma coisa dessas pode perfeitamente voltar a acontecer. Mas eu diria que são poucas as vezes. Eu tenho a impressão que se você escrever, você está compondo um livro novo. Se uma coisa do passado volta assim, eu acho que você acaba flagrando. Ou então você fica com medo de estar imitando alguém e você sente que aquilo você já viu, você já leu, então, você, pensando um pouquinho, em geral sai. Essa tranqüilidade, pelo menos, eu acho que tenho.

Wilma de Katinski Barreto de Souza - O senhor falou que é bastante democrático em relação a suas personagens mas, ao mesmo tempo, disse que sempre há uma força vital maior nas suas personagens de ficção do que, talvez, nas personagens do jornalismo, porque há naquelas uma força maior que vem da sua própria força vital. Eu pediria licença pra lembrar um pouquinho Pirandello. Pirandello pensou muito, se preocupou muito com o problema da libertação dos filhos que ele criou, das personagens que ele jogava pela porta e que entravam pela janela. E ele se preocupou em mostrar a diferença entre essas personagens que eram filhas da sua arte e as personagens das reportagens, dos jornais, de tudo aquilo que foi uma matéria da qual ele se serviu algumas vezes. Então, eu gostaria de saber sua opinião, em primeiro lugar, sobre essas personagens de Pirandello que insistem em viver a despeito dele próprio e, em segundo lugar, sobre a chamada arte intelectualista de Pirandello. Não haveria aí, como eu tenho a impressão que há também na sua obra, não um intelectualismo, mas esse refletir um pouco sobre si mesmo, ou sobre a natureza de cada personagem, reflexão que poderia transformar o romance em ensaio, até mesmo, em tratado de filosofia, como diz Thomas Mann?

AC - No teatro - eu pratiquei um pouco de teatro também - eu tenho a impressão de que há uma certa diferença. A ficção pura e simples do romance ou de um conto, talvez, não exige mais do autor, eu quero dizer, no teatro, é claro, você tem que inventar uma personagem, as personagens têm que ser diferentes, no grande teatro as personagens são diferentes

umas das outras, para que ressalte aquela... Então, é mais, de uma certa forma é mais óbvio o esforço do teatrólogo, ele tem que criar pessoas diferentes. Quando Pirandello está escrevendo o conto *A luz da outra casa*, é muito mais sutil; eu tenho a impressão que é esse tipo de esforço que eu diria que é mais artesanal. A condição de teatro, por incrível que pareça, e talvez seja a razão de ser uma arte tão antiga e tão vigorosa, o teatro tem uma certa brutalidade, quase. O palco, as pessoas em cima do palco... então, até hoje, a Antígona pisa naquele palco e dá aquele arrepio na gente, e o Henrique IV, do Pirandello, idem. É gente viva, gente que está sofrendo... cada um é a sua figura, sua força tremenda. Ao passo que na literatura de ficção, a coisa fica diferente. Quanto à coisa do Thomas Mann, ele era um homem de enorme cultura, naturalmente, e tinha aquelas grandes preocupações dele com Schopenhauer, com Nietzsche, nem se fala no *Doutor Fausto*.

Agora, ele soube trabalhar muitíssimo bem o livro dele, para não dar nenhuma impressão de estar fazendo um trabalho filosófico.

Wilma de Katinski Barreto de Souza – Ele constrói as loucuras das personagens dentro de uma visão de mundo extraordinária, que não se conseguiu até hoje fazer. Ele estende uma certa honestidade, uma certa tranquilidade crítica, talvez o romance devesse ser até um tratado de filosofia.

AC – Ele deu esse mau conselho aos outros porque ele não fez não. Ele tinha uma cultura filosófica imensa, inclusive ao ponto de fazer essa transmutação da personalidade do Nietzsche, *Doutor Fausto* é uma das coisas mais brilhantes da literatura em qualquer tempo. Mas aí você vê, todo o conhecimento filosófico dele, inclusive da obra do Nietzsche está inteiramente diluído. É um livro intelectual, intelectualíssimo, não é um livro popular, mas é um romance, dos últimos grandes romances estilo século XIX, um grande romance, onde a cultura filosófica dele está inteiramente romanceada, romantizada lá dentro, sem deixar traço.

Terezinha Marinho – Eu queria saber se a sua fase de concepção do enredo é simultânea com anotações ou se você passa um período elaborando mentalmente aquilo que você depois irá escrever. E se depois que você escreve, essa parte de elaboração escrita, lingüística, se transforma muito no desenvolvimento do enredo.

AC – Não, eu diria que primeiro eu faço esses roteiros sucessivos, quer dizer, uma orientação. Então, o tempo é relativamente pequeno. E eu procuro executar aquilo como se fosse uma maneira final. Sei que não é, porque com a continuação aquilo evidentemente vai ser alterado. Mas, de qualquer forma, antes da elaboração, eu sinto falta de um modelo mínimo. A idéia da escritura automática, de você escrever e deixar que os acontecimentos aconteçam, eu não sei como se faz isso, não tenho idéia, está longe, está fora da minha experiência possível. Então, primeiro tenho que organizar, de preferência, um tempo pequeno porque eu já sei que, se organizar muito longo, não vai dar para executar aquilo, fazer em termos de escritura à mão no caderno, para depois então, reler aquilo, corrigindo, consertando o possível, ir caminhando lentamente, apesar de ter uma idéia geral da obra. Essa idéia geral freqüentemente se modifica, mas de qualquer maneira, existe em sua totalidade, quando eu começo a escrever. Eu tenho um roteiro geral, quando eu começo a escrever e sei perfeitamente que, num desdobramento dos vários modelos, ele pode ser alterado. Mas aí são outros quinhentos. Você vai trabalhando aos poucos.