

especial entrevistas
v.13 n.24

ANA LUÍSA AMARAL ARMANDO NASCIMENTO ROSA ARTHUR CRUZEIRO SEIXAS AURÉLIO VARGAS
DÍAZ-TOLEDO CARLOS FELIPE MOISÉS CATARINA NUNES DE ALMEIDA CLEONICE BERARDINELLI
CORINA NUTU DULCE MARIA CARDOSO EDUARDO LOURENÇO ERNESTO MANUEL DE MELO E CASTRO
FERNANDO GOMES FLAVIO GARCÍA GONÇALO M. TAVARES HELDER MACEDO IDA ALVES ISABEL ADE-
LAIDE PENHA DINIS DE LIMA E ALMEIDA JOÃO BARRENTO JÚLIA NERY LÍDIA JORGE LUÍS QUINTAIS
MARIA CRISTINA BATALHA MARIA ETELVINA SANTOS PAULO BORGES PEDRO EIRAS PILAR DEL RÍO

FIGURINHA REPETIDA NÃO ENCHE ÁLBUM, DIZEM

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p1-3>

Este número especial traz as entrevistas realizadas por pesquisadores discentes e docentes do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo ao longo dos primeiros 10 anos de existência da *Revista Desassossego*. Ideia da Profa. Dra. Monica Simas, editora-chefe juntamente com a Profa. Dra. Paola Poma, esta publicação é uma sinédoque do que vem sendo realizado pelas equipes editoriais ao longo de sua duração, com persistência, acurácia, dedicação e, por que não dizer, com muito amor pela Literatura Portuguesa – seja ela a Literatura ou o próprio Programa ao qual estamos ligados.

Portanto, como se faz ver, este editorial ainda se enquadra nas celebrações e balanços realizados pela nova equipe de editores-responsáveis e vem se juntar à nova identidade visual, agora já consolidada. Rever a história é revivê-la; e ler as entrevistas publicadas em outros contextos (que às vezes parecem tão distantes, quase outra vida) é redescobrir aquilo que já se sabia, mas que estava guardado no canto da memória; é conhecer novos autores, vivos ou recém-falecidos, e novas perspectivas de leitura da Literatura Portuguesa; é reencontrar amigos-pesquisadores que realizaram as entrevistas e trouxeram a nós aquelas palavras; é, por fim, repensar a Literatura Portuguesa em sua totalidade e nas particularidades de cada olhar entrevistado nas entrevistas. Então, para brincar com anexins, a “figurinha repetida não enche álbum” respondemos que “relembrar é viver” – e que vivamos uma vez mais esses momentos de encontro.

Ao organizar os textos, havia duas escolhas óbvias de promover essa organização: a ordem alfabética ou a ordem de publicação, ambas por nós recusadas. Esta, porque o passeio temporal pelas entrevistas já seria possível no índice de números anteriores da revista no *site*; aquela, pela frivolidade

do encadeamento de textos. Assim, optamos por organizar o texto respeitando, primeiramente, a designação literária do entrevistado: poeta/poetisa, narrador/narradora, dramaturgo/dramaturga ou crítico literário/crítica literária. Mas, como há vários autores em cada uma dessas pseudosseções, quando possível, intercalamos autores e autoras – o que, pela facilidade de designação, nos revela um lapso (dos entrevistadores? da equipe editorial? da Literatura Portuguesa?) na ausência de autor@s, figuras autorais de gênero não tão facilmente estabelecido. Inclusive, “ocorreu-me um tema... O tema para um pequeno conto”, como diria Trigorin em *A gaiivota*, de Tchêkhov – no caso, tema para uma próxima chamada, talvez?

Retomando, portanto, ao encontrar uma entrevista, nossa ideia é que, no sumário, os textos vizinhos a ela possam despertar maior interesse no leitor atento e curioso. Igualmente, na primeira página de todas as entrevistas, há um *link* que remete ao sumário do número no qual ela foi inicialmente publicada. Sabendo que quase todas as entrevistas publicadas na *Revista Desassossego* têm algum vínculo temático com o dossiê que saiu à luz no mesmo número, novamente estamos incentivando o leitor atento e curioso a navegar por nossa página e descobrir que, além das entrevistas, os artigos científicos das seções Dossiê e Vária também proporcionarão viagens de descobertas – ou que apenas sirvam para “tirar o pó” de velhos conteúdos anteriormente estudados e hoje abandonados nas esquinas da memória.

Ficamos devendo, e com uma ponta de desapontamento, um olhar especial para a atual seção Outros Desassossegos, cuja arcaica na revista já foi chamada de Poesia, Teatro, Ficção, Prosa e outros nomes menos afeitos às experimentações que ultimamente têm chegado às nossas páginas pelas penas poéticas e pelo escrutínio crítico de nossos colaboradores.

Um último aviso é que mantivemos a ortografia como publicada originalmente. Somos uma revista em cuja língua portuguesa vive a multinacionalidade: de acordo com o Acordo Ortográfico de 1999, que nos unificou na diferença, aceitamos as grafias e estruturas sintáticas portuguesas e africanas – embora por vezes nos soem antinaturais (porque são!). Assim, por receio de incorreremos no erro da homogeneização da língua e por acreditarmos no cuidado que nossos entrevistadores tiveram quando da submissão dos textos, mantivemos suas opções ortográficas.

Queremos, com este memorial em vida da *Desassossego*, render nossos mais sinceros tributos às passadas equipes que conduziram a revista até os dias de hoje e, conjuntamente, instigar as vindouras equipes a manterem-se

firmes no propósito de difusão dos estudos de literatura e cultura portuguesas. Essas equipes levaram a *Desassossego* de uma publicação feita por discentes e para discentes, “à margem” da prometida *Tágides*, com número único, como o próprio Bernardo Soares, um singelo “pseudo-heterônimo” diante os gigantes heterônimos de Pessoa, para o centro da discussão acadêmico-científica na nossa área.

Ana Carolina Frota Costa, Ana Cristina Joaquim, Bruno Anselmi Matangrano, Carla Carvalho Alves, Carlos Rogério Duarte Barreiros, Cláudio Alexandre de Barros Teixeira, Danilo Rodrigues Bueno, Érica Zíngano, Fernanda Maria Romano, Fernanda Suely Muller, Flávio António Fernandes Reis, Joana Souto Guimarães, Juliana de Campos Florentino, Leonardo de Barros Sasaki, Marcelo Lachat, Marcus Vinicius dos Santos Cardoso, Nathalia Macri Nahas, Roberta Almeida Prado de Figueiredo Ferraz, Rogério Caetano de Almeida, Ronaldo Ventura Souza, Tatiana Aparecida Picosque, Virgínia Bazzetti Boechat. Responsáveis por seções ou por números inteiros. Participantes em um único número ou atuantes por anos a fio... A todos vocês e a cada um de vocês, nosso muito obrigado!

Os editores.

Licença: 

Carlos Gontijo Rosa

Pós-doutorando na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, bolsista FAPESP. Doutor egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: carlosgontijo@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-6648-902X>

Rosely de Fátima Silva

Doutoranda em Literatura Portuguesa no Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: roselydefatimasilva@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0003-0728-2808>

Mônica Muniz de Souza Simas

Professora da Universidade de São Paulo (USP). Livre-Docente na Área de Literatura Portuguesa (2013) pela mesma instituição, coordena o LIA (Laboratório de Interloquções com a Ásia).

Contato: monicasimas@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-0705-148X>

Paola Poma

Professora de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: ppoma@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-2174-3968>

ENTREVISTA COM ANA LUÍSA AMARAL, POETA E PROFESSORA DA FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p4-12*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p4-12)

Por Nicole Guim de Oliveira¹

Ana Luísa Amaral, 61 anos, é uma escritora portuguesa, autora de dezesseis obras de poesia, dentre elas *Minha Senhora de Quê* (1990), *Imagias* (2002), *Vozes* (2011) e *Escuro* (2014). É autora também do romance *Ara* (2013) e da obra dramática *Próspero Morreu* (2011). Além disso, Ana Luísa Amaral é tradutora e professora de Literatura e Cultura Inglesa e Americana na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. A entrevista foi concedida no dia 6 de fevereiro de 2017, quando a poeta e professora ministrava o curso “A poesia tem sexo?”, que teve lugar na Biblioteca Almeida Garrett, no Porto.

NICOLE GUIM DE OLIVEIRA: Vou começar pelo título do seu curso atual: a poesia tem sexo?

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 8, n. 16, dez/2016:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/9554>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i16p133-140>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

ANA LUÍSA AMARAL: Pois não sei. A poesia tem sexo? Não sei, quer dizer... O título desse curso é um título provocatório porque... e sobretudo aquilo que eu tento nesse curso, eu tento também equacionar essa questão, uma questão que tem me preocupado de uns anos pra cá. Uma questão que tem vindo me ocupar, melhor dizendo, não é exatamente uma preocupação. Preocupações tenho outras, que têm a ver com a maneira como o fenômeno poético se inscreve no campo do social e do político. Isso é uma preocupação pra mim. Agora, tenho me vindo a ocupar, que são coisas um bocadinho diferentes do ponto de vista teórico dessa questão, de que se a poesia, se o texto, digamos assim, tem ou não tem sexo. Não digo gênero, digo sexo.

NGO: Sim, e por quê?

ALA: Porque acho que o politicamente correto, a determinada altura, foi erradamente utilizado. Eu sou, obviamente, a favor do politicamente correto. Mas, por exemplo, quando a partir dos anos 70, início dos anos 80, se começa a pensar a palavra *gender* como alternativa àquilo que *sexo* não conseguia dizer e, portanto, *gender*, ou melhor dizendo, *gênero* passa a significar a diferença sexual social, politicamente e culturalmente construída, que equivale naturalmente à desigualdade, eu acho que depois as instâncias institucionais apropriaram-se disso e, querendo ser politicamente corretas, acabaram por usar *gênero* em momentos que, para mim, gênero não tem nada que ser utilizado. Estou a pensar, por exemplo, em formulários, em que aparece gênero masculino e gênero feminino, quando eu acho que não é. É sexo masculino, sexo feminino, outro. Porque nós temos vários sexos, há vários sexos. A minha proposta é que seja sexo masculino, sexo feminino, outro, e prefere não dizer. Se ninguém lhe pergunta se tem olhos verdes, olhos azuis, ou castanhos, por que é que se há de perguntar qual o sexo? Por que é que o sexo tem de ser tão determinante, não é? Gênero, para mim, tem conotações diversas, naturalmente. Tem a ver com papéis. Ora, a poesia, por definição, trabalha com papéis. Portanto, perguntar se a poesia tem gênero eu acho que é uma pergunta mais fácil, digamos assim, do que perguntar se a poesia tem sexo. Porque gênero, tendo a ver com a construção de papéis, então, à poesia sempre foi possível mimetizar papéis femininos.

d'arminho"¹, não é? Ou Mário de Sá-Carneiro, "a minha obra representa zebraadamente entre luas amarelas aquilo que eu quisera ser fisicamente: essa rapariga estrangeira de unhas polidas, doida e milionária..."², Ora... Provavelmente há muito mais mulheres a não polirem as unhas do que a polirem as unhas, não é? Portanto, voltando à nossa questão anterior, "a poesia tem sexo?", é uma provocação, no fundo, e é também um convite para as pessoas pensarem um bocadinho em, mais do que vermos se há traços sexuados no texto literário, seria determo-nos sobre todo o sistema construído já de desigualdades, de discriminações, que sustenta, por assim dizer, a nossa sociedade. E, então, a questão do sexo na poesia, a meu ver, teria até bastante mais a ver com a recepção do que propriamente com a produção. Ou seja, como é que eu leio um poema? Por que é que ao ler um poema, a questão do sexo do poeta ou da poeta, ou melhor, a questão do sexo de quem escreve não me passa despercebida? Por que é que eu, se ler um poema escrito por uma mulher, tenho tendência a lê-lo de uma determinada maneira e associar a ele determinados aspectos, que são obviamente devedores do social, ao passo que, se eu leio um poema escrito por um homem, esses traços são pura e simplesmente elididos e aquilo cai na categoria de um neutro? Como bem demonstrou Maria Isabel Barreno, não deixa de ser um falso neutro, não é?

NGO: Nesse sentido, as teorias feministas, de acordo com Linda Hutcheon, são parte da análise literária. E por que é que a gente tende a utilizar as teorias feministas como base de análise sempre para mulheres poetas?

ALA: Sim, mas eu posso usar também as teorias feministas para analisar textos escritos por homens, embora não seja nossa tendência fazê-lo. Por exemplo, eu dei a minha primeira sessão semana passada na biblioteca Almeida Garrett e, um dos textos que lhes passei, foi uma crítica de Miguel Real a um livro de Mário de Carvalho. Esse texto, de forma a elogiar um livro de Mário de Carvalho, *Ronda das mil belas em frol*, precisa de dizer coisas como "a mulher não é, nestes contos, um objeto de prazer do homem, como era a Amélia para o Padre Amaro [...], como era uma vexada ou oprimida a Maria Teresa Horta". E diz mais, "É este, talvez, o grande contributo destes contos

¹ Referência ao poema "A mim própria de há dois annos", de Violante de Cysneiros, pseudônimo do poeta Armando Côrtes-Rodrigues.

² Referência à *Correspondência com Fernando Pessoa*, de Mário de Sá-Carneiro.

para a historiografia do sexo na literatura portuguesa: o de fazer ver que o corpo da mulher também é sujeito e há muito deixou de ser objeto. Um salto literário pós-Maria Teresa Horta". E, ainda, "Não está aqui a raiva explosiva e insurrecta de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta"³. Está a dizer que, pela primeira vez, um homem fala no desejo feminino, ou, pela primeira vez, se faz ver na literatura que o corpo da mulher também é sujeito. Mas, então, o que é feito de livros como *Minha Senhora de Mim* (1971), e o que é feito do que veio antes disso, como Natália Corrêa, por exemplo? O que é feito das *Novas Cartas Portuguesas* (1972)? Quer dizer... o que é feito de tudo que foi produzido nos anos 60? Por muito que eu gosto do livro de Mário de Carvalho, mas a justificação, que é a menorização de tudo aquilo que as mulheres escreveram, é curiosa.

NGO: Mas é isso, não é, parece que só quando um homem fala é legítimo. Parece que quando uma mulher fala não é legítimo.

ALA: Claro, como é possível dizer que em 2016 pela primeira vez o corpo da mulher é sujeito, não é, e, em 1972, nós tínhamos "freira não copula/ mulher parida e laureada/ escreve mas não pula/ (e muito menos se o fizer a três)"⁴, e por aí afora. Ou temos um texto como "A Paz", não é, que é um texto das *Novas Cartas Portuguesas* (1972) sobre a masturbação feminina. Portanto, como é possível que se diga que pela primeira vez o corpo da mulher é sujeito em 2016. Quer dizer... Esse texto de Miguel Real tem sexo, compreende? E isso é a recepção. Até porque, assim, eu que sou poeta sei, não é, quando escrevemos, escrevemos para nós. Quando escrevo, escrevo para mim, escrever é um ato solitário. Pensar também, um pouco, não é? Mas, quando eu escrevo, escrevo para mim, não estou a pensar em quem me vai ler. Mal de mim, claro, mal de mim estava eu se escrevesse poesia a tentar responder a um possível leitor ou leitora, não é? Portanto, todo poema... Eu tenho um poema que diz isso, "todo poema é sobre aquele que sobre ele escreve"⁵, pronto. Quer dizer, depois do poema escrito, há a necessidade de o mostrar, há a necessidade de o tornar público. Isso pode ser um gesto mais reduzido, tornar público a dois, ou

³ Trechos retirados da crítica de Miguel Real ao livro *Ronda das mil belas em frol* (2016), de Mário de Carvalho, publicada em 13 de outubro de 2016.

⁴ Referência à "Terceira Carta I", da obra *Novas Cartas Portuguesas* (1972), de Maria Isabel Barreno, Maria Velho da Costa e Maria Teresa Horta.

⁵ Referência ao poema "Psicanálise da Escrita", da obra *Vozes* (2011), de Ana Luísa Amaral.

três, ou quatro, ou pode ser um gesto mais alargado, e aí temos a publicação de livros, não é?

NGO: Sim, a escrita é um ato solitário, mas com todo eco do que você fez e do que já foi escrito antes...

ALA: Claro, e as duas coisas não se anulam. O que eu quero dizer é que quando a gente escreve não pensa no leitor, agora, todo o mundo e tudo o que está a volta de mim está implicado. Todo o mundo, quando se diz, não é o todo mundo do português do Brasil... não é toda a gente, é o mundo inteiro. O mundo inteiro é implicado na minha escrita, com certeza, e o próprio fato de eu ser mulher, o próprio fato de eu ser mãe, quer dizer... toda uma série de traços, naturalmente, que fazem parte de mim. Agora, quando eu estou a escrever eu não escrevo a pensar no modo como vou ser lida. Escrevo por necessidade, escrevo porque preciso de escrever. Tal como preciso beber água, quando tenho sede de escrita, eu tenho de escrever. É uma necessidade. Portanto, sendo uma necessidade, ela serve-me em primeiro lugar a mim. Depois de o poema estar feito, eu mostro-o. Preciso de mostrar, preciso de o partilhar, porque acho que a arte é partilhar, é comunicação. Mas esse é o segundo momento. E depois há um terceiro momento, e é aqui que eu quero convidar as pessoas a pensarem um bocadinho, que é quando o poema chega ao outro lado, e outros olhos o leem, o veem e o “escrevem” à sua própria maneira. E, portanto, esse terceiro momento, que é o momento em que o poema me é devolvido, eu acho que esse pode ser profundamente sexuado. Entende? Quer dizer... Eu tenho alguns poemas escritos à minha filha, por exemplo, e por que é que esse traço é um traço referido pela crítica, tantas vezes? E por que é que os poemas de Vasco Graça Moura, “sonetos às minhas filhas”, não são pensados tendo em linha de conta o fato de Vasco Graça Moura ser um homem? Por que é que o meu sexo tem de ser considerado? E o que eu pergunto é... Leituras feministas, inclusivamente, da minha poesia a partir do fato de eu ser mulher?

NGO: E mãe. Afinal, sua filha nunca quebrou a tigela.⁶

⁶ Referência ao poema “A Verdade Histórica”, da obra *Minha Senhora de Quê* (1999), de Ana Luísa Amaral.

ALA: E mãe, exatamente, minha filha nunca quebrou a tigela... Mulher, mãe, e de falar de cozinha, por exemplo, não é? Mas também há homens que falam de cozinha. É curioso... Falei nisso na primeira sessão que dei de “A poesia tem sexo?”... É uma questão também que me ocupa um pouco, em que eu penso bastante... Não será que o espaço “feminino”, entre aspas, porque é sempre o estereótipo, não é, só posso pensar daqui... Não será que o espaço do “feminino” é um espaço mais sedutor? Porque é o espaço que foi sempre, tradicionalmente, milenarmente, o espaço da alteridade? Portanto, é o espaço do outro, da outra, nesse caso...

NGO: Alteridade e confinamento...

ALA: Exatamente, confinamento. É o espaço que aos homens foi sempre, de alguma maneira, vedado, sob pena de eles se “feminizarem”, não é, de ficarem mais “frageizinhos”, então é um espaço muito apetecível de explorar. Para as mulheres, qual é o espaço do masculino? O que é a escrita masculina? Mas, se eu pensar quais são os espaços do feminino, em termos de estereótipo. Quais são? É o fechado, é o doméstico, é o privado, são os bordados, é a cozinha, são os filhos etc. E agora, eu pergunto, por oposição, quais são os espaços masculinos estereotipados? É a política, são os discursos políticos, é a guerra... quer dizer, por que é que eu vou escrever sobre isso? Não me interessa. Entende? Porque esses temas são, por assim dizer, os visíveis, até porque são os temas públicos, eu acho que eles não oferecem tanta sedução, não são tão atrativos, digamos assim, quanto ao espaço psicosssexual atribuído ao feminino. Então são essas questões que eu debato um bocadinho nos meus textos. Agora, não quer dizer que não haja poesia feminista, são coisas diferentes. E a poesia feminista faz-se quando há... Aliás, eu própria escrevi isso com Maria Irene Ramalho, o próprio gesto de roubar a palavra ao masculino já é um gesto feminista, não é? Eu posso falar de poesia feminista, por assim dizer, quando há um abertíssimo comprometimento... Sei lá, eu tenho poemas como “Carta a minha filha”⁷ e acho que esse poema é feminista.

NGO: Ou “A Carta”, de *Escuro*.

⁷ Poema “Um pouco só de Goya: Carta à minha filha”, da obra *Imagias* (2002), de Ana Luísa Amaral.

ALA: Sim, claro, “A Carta”, de Mariana Alcoforado, de *Escuro...* Agora, por exemplo, quando Sophia de Mello Breyner Andresen escreve um poema como “25 de abril”, “Esta é a madrugada que eu esperava/ o dia inicial inteiro e limpo”⁸... Eu tenho muita dificuldade em ler isso à luz das teorias feministas. A não ser que eu diga “Ah! Sophia de Mello Breyner Andresen era poeta e era mulher! Olha...”, mas isso é forçar uma leitura

NGO: Sim, mas o texto é que tem de dar abertura para a leitura feminista...

ALA: Claro, mas eu sempre defendi isso, afinal também sou crítica literária, não é? E eu acho que só, nesse caso, é que nos é possível... Quer dizer, eu acho que a literatura prevê sempre e sempre previu as teorias. Sempre se antecipou às teorias... Por isso é que me irrita tanto aquelas pessoas que são profundamente teóricas e que se atêm ao teórico, sabe, e depois constroem toda uma teoria e partir dali encaixam aquilo no texto, quando o texto tem de falar por si... E, por vezes, há textos que, ao meu ver são os melhores, são impossíveis de categorizar. Onde é que eu ponho Willian Blake? No Romantismo? Sim, mas ele é anterior ao Romantismo. Onde é que eu ponho as *Novas Cartas Portuguesas*? Compreende? É muito difícil colocá-los em escolas. Há textos que resistem às teorias, quer dizer... E um bom autor, um bom escritor resiste muito a ser confinado em teorias.

NGO: Sempre penso isso sobre as *Novas Cartas Portuguesas*. Para quê confinar uma obra que só almejou a liberdade?

ALA: Com certeza. Concordo em absoluto consigo. Não há necessidade. Bons escritores e boas obras resistem às teorias e às categorizações. Pronto, acho que é isso.

REFERÊNCIAS

AMARAL, Ana Luísa. *Ara*. Porto: Sextante Editora, 2013.

AMARAL, Ana Luísa. *Escuro*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2014.

AMARAL, Ana Luísa. *Próspero Morreu*. Lisboa: Editorial Caminho, 2011.

⁸ Poema “25 de Abril”, da obra *O Nome das Coisas* (1977), de Sophia de Mello Breyner Andresen.

AMARAL, Ana Luísa. *Voices*. Lisboa: Dom Quixote, 2011.

AMARAL, Ana Luísa. *Imagias*. Lisboa: Gótica, 2002.

AMARAL, Ana Luísa. *Minha Senhora de Quê*. Prefácio e posfácio de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos. Lisboa: Quetzal Editores, 1999.

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyner. *O Nome das Coisas*. Lisboa: Moraes Editores, 1977.

BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. *Novas Cartas Portuguesas*. Lisboa, Editorial Futurama, 1972.

CYSNEIROS, Violante. *A mim própria de há dois anos*. In: Orpheu 2. Lisboa, 1915.

SÁ-CARNEIRO, Mário de. *Correspondência com Fernando Pessoa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Nicole Guim de Oliveira

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: nicole.guim.oliveira@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-6545-5768>

ENTREVISTA COM ARTUR CRUZEIRO SEIXAS

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p13-20*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p13-20)

Por Ana Cristina Joaquim¹

A entrevista que se segue foi realizada em outubro de 2013 em dois momentos distintos: primeiramente, enviei por e-mail as questões a Cruzeiro Seixas (que à época estava às vésperas de completar 93 anos), às quais ele respondeu pela mesma via de maneira sucinta, devido a sua dificuldade de visão. Num segundo momento, fiz uma visita a sua residência em Vila Nova de Famalicão, onde gravamos a conversa, de modo que as questões puderam ser mais desenvolvidas. O resultado que aqui se apresenta é, portanto, uma mescla das suas respostas escritas com trechos de maior interesse transcritos a partir desse encontro presencial. Registro aqui a minha gratidão pela hospitalidade e generosidade com que fui recebida, e a imensa admiração pelo trabalho criativo e coerência ética deste grande expoente do surrealismo português.

ANA CRISTINA JOAQUIM: Ao olhar para o surrealismo português, noto com bastante evidência algumas características nacionais-identitárias. A experiência de leitura é muito diversa daquela que temos quando lemos qualquer surrealista francês. Para ser ainda mais central na questão, quando leio seus poemas, o que mais me chama atenção é a recorrência com que o mar se faz presente... Tendo isso em vista, o que você diria sobre as maneiras que o surrealismo português teve de se reapropriar da tradição nacional?

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 7, n. 13, jun/2015:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/7784>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i13p136-141>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

ARTUR CRUZEIRO SEIXAS: Serei eu um caso especial? Foi lento o meu conhecimento em profundidade do Surrealismo Francês. Cesariny e os outros amigos não trabalhavam como eu que, por isso, dispus de pouco tempo para leituras. Eu não sou nem um intelectual, nem um artista, essas duas palavras, as recebo como uma bofetada. Sou um homem entre os homens, nada além. O homem comum deveria ter paixão pelas coisas, e, no entanto, no máximo, tem paixão pelo dinheiro. Em 1950, embarquei como tripulante de um navio cargueiro e aí andei por cerca de 2 anos. O mar já estava, por certo, dentro de mim pelas navegações históricas (as referências todas que carrega um português), de modo que a presença do mar nos meus escritos nunca foi uma atitude pensada, como não o foram outros elementos da minha poesia, que sempre foi feita do próprio acaso, sem premeditação. As pessoas são intuitivas ou não são, de modo que há pessoas fantásticas capazes de absorver determinados elementos do mundo e devolver-nos em forma de criação ou pulsão surrealista; acredito que a condição social apenas em parte é responsável pelo que alguém é capaz de fazer em vida. Ainda quanto ao mar, eu diria que é cotidiano e dele é uma grande parte de nós.

ACJ: Ainda pensando nas peculiaridades do surrealismo em Portugal, surge essa variação intitulada abjeccionismo, tal como teria proposto Pedro Oom, que gerou inclusive a publicação de uma antologia organizada pelo Cesariny. Esse conceito, pelo que pude entender, tem duas frentes de diferenciação em relação às ideias de Breton: a primeira delas seria de viés epistemológico e afirma a perpétua renovação das antinomias (enquanto para Breton, persistiria a crença na possível dissolução destas); e a outra seria uma espécie de adequação histórica, no sentido de que a abjeção seria a condição de baixa moral à qual estaria submetido Portugal sob a ditadura salazarista. Essa segunda frente é assim expressa por António José Forte: “O que pode fazer um homem desesperado quando o ar é um vômito e nós seres abjectos?”. No vídeo “Surrealismo abrangente”, você manifesta a sua discordância diante desta postura abjeccionista, justificada com a seguinte citação de Cesariny: “pra frente puxam os bois, pra cima puxam os homens”. Você poderia desenvolver essa imagem?

ACS: Quanto ao abjeccionismo, temo definir-me em relação a ele, já que me parece por demais ligado ao tempo ditatorial que então se vivia.

ACJ: Em 2007, houve uma exposição da sua obra em Almonte (Espanha) intitulada “Inventário”, em que você homenageou o Herberto Helder. Consultei o catálogo, mas não pude perceber a presença de Herberto Helder nas informações que nele encontrei, de modo que suponho a homenagem como referência à relação de mútua admiração que vocês mantiveram ao longo dos vários anos da atuação de ambos. Você poderia falar um pouco sobre essa relação?

ACS: O Herberto Helder é senhor de uma representatividade que não posso ignorar. Dedicou-me poemas que me parecem sinais de encontro no grande espaço do Surrealismo e, nesse espaço, se notava toda a sua poesia, a meu ver. Conheci-o em África, já com sua barba, estava ele na tropa, coitado, a cumprir uma obrigação como muitos outros soldados. Encontrávamo-nos vez ou outra em cafés, conversávamos sobre a situação política e outras coisas, mas esse foi todo o meu contato com ele, três ou quatro vezes apenas. Quanto a sua poesia, é uma torrente cheia de força, de tal modo que, por vezes, chega a ser ilegível; nele a palavra vai como uma inundação que não olha casas ou ruas, é uma coisa de uma força extraordinária. É uma pena que ele tenha se metido dentro de sua concha... eu penso que nunca estamos fora demais, estamos sempre fora de menos, é preciso sair de si.

ACJ: Em 1928, André Breton se manifesta de maneira escancaradamente homofóbica: “Acuso os pederastas por proporem à tolerância humana um déficit mental e moral que tende a erigir-se em sistema e a paralisar todas as atividades que respeito”.¹ O surrealismo em Portugal, diversamente, é pleno de manifestações homossexuais, como posso notar em alguns de seus versos e também em alguns versos de Cesariny. Isso me parece um ganho ético (até mesmo moral...) por parte surrealismo português em

¹ Tradução minha de trecho disponível em: <http://www.louisaragon-elsatriolet.org/spip.php?article23> e, do espanhol:

http://books.google.pt/books?id=XxJDzU_jhFcC&pg=PA235&lpg=PA235&dq=sobre+a+homofobia+de+Breton&source=bl&ots=qif_GvBsEE&sig=emqlMFSCcltnDg1yjoQs_zIxiKI&hl=en&sa=X&ei=XL9mUoyIDMKP7Aac94HIDg&redir_esc=y#v=onepage&q=sobre%20a%20homofobia%20de%20Breton&f=false, p. 235.

relação ao surrealismo francês, especialmente se levarmos em conta que estes versos circulavam num período de grande repressão de conduta, tal qual foi o salazarismo... Essa manifestação por parte de vocês, acaso pode ser considerada uma militância consciente em favor da causa homossexual? Com essa pergunta eu quero saber se havia essa preocupação, bem como a consciência de que este era um tema um tanto mal resolvido entre os surrealistas franceses.

ACS: Não há jamais em mim “causa homossexual”. A homossexualidade foi para mim sempre forma de liberdade contra a sociedade organizada e por essa via um apuramento da sensibilidade e da consciência. Seja na sexualidade dita “normal”, seja na homossexualidade, o homem deve sempre procurar a liberdade, que está por toda a parte. Num determinado contexto político em que vivíamos, a homossexualidade era vista como uma soma à postura transgressiva, pois acabava por ser um afrontamento à ordem estabelecida, mas hoje, acredito que já esteja mais “normalizada”. Para mim, nunca houve dúvidas de que em qualquer contexto (fosse ele ou não hostil), a homossexualidade seria a minha grande porta para a liberdade, uma das minhas portas, ao menos. O Desnos também era conhecido pela homofobia. Há mil formas de ser homossexual, como há mil formas de não ser. O Cesariny, por exemplo, era completamente diferente de mim na sua maneira de ser. Aliás, ele era um gênio e eu não. Deixou-me uma grandíssima saudade... e, claro, o nosso Rimbaud, que morreu aos 24 anos, o António Maria Lisboa. Ele estaria no mesmo plano de grandeza do Cesariny. Depois houve pessoas interessantíssimas como o Mário Henrique Leiria e o Fernando Alves dos Santos (sobretudo esses dois), que têm obras muito dispersas, de modo que se torna difícil persegui-las. Mas voltando ao tema: a arte como um ato de VIDA (esta palavra que está acima de todas as outras).

ACJ: Noto que o corpo, a presença do corpo e a ideia do corpo enquanto fundamento da existência são presenças constantes tanto na sua pintura quanto nos seus versos e, de maneira mais abrangente, aparecem com frequência na criação dos demais autores surrealistas. Eu gosto de ver nessa materialidade corpórea uma resposta surrealista ao racionalismo cartesiano... Você diria que esse foi um empenho de vocês?

ACS: A alma e a razão só me interessam se forem realmente surrealistas [risos]. Eu não acredito muito nas religiões, elas não me tocam muito. Reconheço a religião como uma característica extraordinária da humanidade, mas não consigo me agarrar a isso. O corpo é meu templo (essa minha devoção pelo corpo...). E, realmente, toda a minha esperança vai para o homem como ele é, com seus defeitos, virtudes e inúmeras possibilidades. São MUITAS as possibilidades para além da razão. É uma pena estarmos num momento da civilização em que não se segue em frente... depois de haver figuras extraordinárias como Freud, que sem dúvida nos ensinou muitíssimo sobre a humanidade, e em seguida o surrealismo que nos abriu portas imensas... Mas as portas todas dão em caminhos tão vastos, que as pessoas ficam tontas e não sabem muito o que fazer com isso.

ACJ: Sobre a sua estadia em África e sobre a importância que um modo de existência não eurocêntrico/ cartesiano deve ter assumido na sua forma de ser surrealista, lemos nessa sua expressão ao fim do livro *Viagem sem regresso*: “Devo talvez ainda justificar que todos os poemas sejam datados de ‘Áfricas’. Isso acontece por identificação moral e física minha com aquele continente, primeiro quando colonizado, agora sofrendo outras tiranias. É com África que completamente me identifico”. Eu gostaria que você falasse sobre essa identificação em relação a um povo vítima de tiranias diversas, como você diz.

ACS: Quanto a África e considerando as minhas dificuldades de visão, considero como válido o texto que transcreve do livro “Viagem sem regresso” que me parece guardar ainda a atualidade. Nunca penso num poema como um propósito. Eles tiveram o seu tempo de vida, no meu caso, coincidente com o tempo de África. Na verdade, não sou alguém que viajou procurando itinerários, mas sim alguém que a eles foi obrigado, na maior parte das vezes. Nunca consegui permanecer em Paris mais do que 15 dias – o que era muito pouco para a minha fome de contatos.

ACJ: O Floriano Martins, responsável pela apresentação da publicação brasileira de alguns dos seus poemas², falava, ainda há pouco (22/10/2013), a propósito do surrealismo e das viagens: “(...) Viajar para fora do mundo

² SEIXAS, Cruzeiro. *Homenagem à Realidade*. São Paulo: Editora Escrituras, 2005.

e para dentro do homem. O Surrealismo se torna então um movimento conquistador das distâncias insondáveis, não apenas daquelas imersas na alma humana, mas também a geografia tangível (...). A fatalidade da viagem é que ela não se esgota em suas vertentes, não se limita a seus mapas impressos, nem mesmo nega os limites rascunhados alheios a toda confirmação. As viagens do Surrealismo são antes de tudo a confirmação de uma inquietude (...) O outro lugar sempre foi uma meta do Surrealismo, ponto incomum onde as estranhezas se identificam; terra em que assimilamos as dissonâncias como parte de nossa vida. (...)”. Pensei que essa reflexão viria a calhar para pensar na sua atuação, já que – você poderá nos dizer – as viagens foram sempre constitutivas do seu modo de ser surrealista, certo?

ACS: É bom lembrar amigos como Floriano Martins e poder declarar a minha coincidência com o que ele escreveu. Como acabo de dizer, não sou alguém que viajou procurando os seus itinerários, mas minha condição financeira o impunha. Minha poesia foi toda feita em África, depois que pus os pés na Europa não escrevi mais nada. E deu naqueles três livros que a Isabel Meyrelles publicou. Estão ainda por aí, numas pastas, coisas que davam para dois livros pelo menos. Na minha atuação criativa posso com certeza afirmar uma grande liberdade, já que nunca estive a pensar em ganhar dinheiro com ela. Disso advêm consequências, pois estou numa condição péssima, faz-me falta meia dúzia de coisas (não digo uma dúzia) para viver um bocadinho mais intensamente. Gostaria de ir ao Brasil, por exemplo. A minha avó materna era brasileira e falava muito no gerúndio “estou fazendo”, “estou dizendo” ..., era uma coisa de que eu achava muita graça.

ACJ: Sobre os objetos artísticos, fiquei muito sensibilizada em dois momentos de contato com as suas reflexões: ao entrar em sua casa pela primeira vez, você me mostrava paredes e estantes plenas de obras de artistas amigos, de objetos encontrados: a sua coleção afetiva (assim você dizia...). Você apontava: “são meus amigos, meus companheiros”. Algumas semanas depois, quando assisti ao documentário “Surrealismo abrangente”, registrei algo muito parecido: ao tratar de um quadro do Raúl Perez que se encontra ao abrigo da Fundação Cupertino Miranda, você dizia: “Eu gosto imenso deste. Tenho uma saudade imensa deste quadro”.

Esse seu modo de acompanhar-se da arte é também um modo de personificá-la, de humanizar o objeto artístico... Será este o objetivo maior do surrealismo: um humanismo abrangente? Em que o amor é expandido de modo a suplantar as barreiras mais sólidas que erguemos entre nós e tudo o que nos rodeia?

ACS: Há um problema crucial, de maior importância e é este que eu gostaria que fosse sobretudo notado em nossa conversa: a pintura deve deixar de ser tida como uma coisa que se pendura na parede de um museu e ali permanece. “Ai, que bem que ele pinta o céu”, “Ai, que bem que ele pinta nossa ALMA”... A partir de Picasso, de Magritte, de Max Ernst, de toda essa gente, a pintura deixou de ser estética para ser uma ordem social e política, está ali para que os homens se questionem e consigam reelaborar o futuro.

ACJ: Ainda sobre as barreiras... Penso que uma das barreiras que mais imperiosamente se coloca é aquela que delimita o espaço do eu, do ‘corpo próprio’. O surrealismo de modo geral e o surrealismo português em particular se propuseram romper, de alguma maneira, com essa barreira por meio dos agrupamentos, da criação conjunta, da formação de um coletivo. A despeito das diversas desavenças que marcam a história do surrealismo mundial, eu olho para a sua trajetória e mesmo para a trajetória do Mário Cesariny (e aqui me refiro mais especificamente à trajetória poética) e percebo que ela está marcada fortemente pela imagem do indivíduo, do ‘eu’, embora haja sempre um ‘tu’, ainda que um ‘tu’ distante... Você tem qualquer coisa a dizer a esse respeito?

ACS: Tanto quanto sei, em mim, no meu corpo, o outro está obsessivamente presente. Há, dentro de mim, amigos e inimigos. O Grupo Surrealista de Paris que foi, de certa maneira, exemplo de todos os outros, deixou histórias de lutas entre os surrealistas que o compunham. Aqui, com todas as dificuldades do regime político, alguns intitularam-se surrealistas (pessoas que, a meu ver, eram por demais próximas de um academismo que nos parecia insuportável, do qual sobressai António Costa). Assim, em 1949, sob a designação de “OS SURREALISTAS” fizemos a nossa primeira exposição tendo eu – o mais velho de todos – 29 anos. Como poderia o Surrealismo aqui ter começado mais cedo?

Correspondo eu às suas perguntas? De maneira que direi novamente que não, nunca foi a minha razão ser um intelectual, mas sim um HOMEM ENTRE OS HOMENS. Como poderia ser de outra forma se não frequentei liceus, faculdades e academias?! Espero que os outros interpretem o que fiz. Cada traço, cada pincelada ou cada palavra escrita espera e deseja interpretação. A interpretação ou o “ensaísmo” são para mim a maior prova de “AMOR LOUCO” que exigia André Breton.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Ana Cristina Joaquim

Pós-doutoranda na Universidade Estadual de Campinas. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: wiquen@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7227-0195>

“É MUITO DIFÍCIL LARGAR UM POEMA NO MUNDO”: ENTREVISTA COM A POETA CATARINA NUNES DE ALMEIDA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p21-28*

Por Virgínia Boechat¹

Catarina Nunes de Almeida é uma novíssima poeta portuguesa. Nascida em Lisboa, em 1982, conta com dois livros de poesia já publicados, *Prefloração*, de 2006, e *A metamorfose das plantas dos pés*, de 2008, além de um terceiro em vias de sair, previsto para 2010. Foi contemplada, em 2006, com o Prêmio Daniel Faria e com o Prêmio PEN Clube Português para Primeira Obra. Atualmente desenvolve uma tese de Doutorado acerca de relações entre a poesia portuguesa do século XX e as estéticas orientais. A presente entrevista foi realizada pessoalmente, em Lisboa, em 30 de setembro de 2009.¹

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 1, n. 2, dez/2009:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3942>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v1i2p229-235>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ Como a conversa foi transcrita, mantiveram-se as normas ortográficas do Português vigentes no Brasil.

VIRGÍNIA BOECHAT: O seu primeiro livro, *Prefloração*, apresenta elementos que me chamam a atenção, as epígrafes com versos de poetas japoneses, como Bashô, também os títulos das quatro partes em que está dividido, “Semente”, “Elogio da Luz”, “Elogio da Sombra” e “Flor”, além de imagens como “O meu corpo é um caule sem chão nem raiz/ só de patas; (...)”. Isso tudo me leva a pensar na busca, ali, de uma determinada relação com a natureza, por um lado, e, por outro, na influência que a pesquisa de doutorado pode exercer sobre a sua poesia. Você reconhece, de fato, essas vertentes sobre a sua poesia? Como você percebe a intensidade de cada uma?

CATARINA NUNES DE ALMEIDA: Sim, sobretudo a pesquisa do Doutorado foi importante para esse livro, embora eu ainda não estivesse a trabalhar já, digamos, de forma consciente para a Tese, eu já estava a rondar esses temas. A organização do livro acaba por ir buscar também muito à organização das coletâneas clássicas orientais, japonesas e chinesas, embora estas se organizassem geralmente segundo uma temática sazonal, ou seja, os poemas distribuía-se por estações do ano. Aqui, também tentei dar uma dimensão cíclica. De fato, o livro começa com as sementes e vai por aí fora, até à flor, embora tudo isso aliado ao próprio ciclo feminino; temos a criação de uma flor e também, metaforicamente, a criação de um sujeito feminino.

VB: Você falou agora do ciclo, o que é interessante, porque lembro que esse livro tem uma organização muito rígida do número de poemas, são 8, 10, 10 e 8. Tem um espelhamento e tem um ciclo mesmo, o primeiro poema toca o último, os dois falam da primeira noite.

CNA: Exatamente. Nisso sem dúvida foram os orientais que me ‘orientaram’ [risos], e me deram o rigor nas escolhas.

VB: *Prefloração* também traz uma epígrafe de Huidobro e nos poemas, assim como nos do segundo livro, ecoam versos e imagens de outros poetas. Quais você citaria como uma consciente influência na sua produção?

CNA: No primeiro livro... talvez aqueles que eu citaria, embora não sejam tão evidentes assim à primeira vista, são os poetas que eu lia muito naquela altura. Bem, era o Rilke, eram os orientais, sobretudo os poetas japoneses do haiku, e o Alberto Caeiro, o Ramos Rosa, o Eugénio, que deve acompanhar a adolescência de muitos jovens poetas portugueses. Havia também, sim, poetas latino-americanos, havia mesmo o Octavio Paz, que eu lia muito. É um livro escrito um pouco naquela fase da adolescência, porque o fui escrevendo ao longo de anos e só resolvi publicar naquela altura. Assim, há alguns autores que fazem parte de uma educação, sobretudo sexual, que ali estão, como o Neruda, o Paul Éluard, por exemplo. O que me estou a lembrar ainda é, por exemplo, do Mário de Sá-Carneiro; há um poema, o “Meta”, que dedico mesmo ao Sá-Carneiro. Há um certo verso em que ele diz “Vêm-me saudades de ter sido Deus”, e eu começo o meu poema exatamente por aqui: “Não me vêm saudades de ter sido Deus”.

No caso d’*A Metamorfose das Plantas dos Pés*, já existe uma recuperação mais aberta, um dialogar com alguns poetas. Há um poema em que vou ao encontro de Ricardo Reis, daquele poema que repete o “desenlacemos as mãos, Lídia”. Eu prossigo com “lancemos estas mãos ao mar”.² E depois, mais uma vez, há muito do universo rilkeano, aliás a epígrafe é do Rilke. E há, de fato, muitos outros autores que entram. Eu não consigo deixar de ler o próprio Daniel Faria, por exemplo, e não só, também a Luiza Neto Jorge, entra muito ali, também a Maria Teresa Horta. Eu gosto muito das poetas que não tiveram pudor nem constrangimentos por serem mulheres nos seus poemas, e que se deixaram guiar por aquele ‘diamantezinho’ feminino que tinham dentro delas.

VB: A próxima pergunta era “o que você lê, como leitora?”, mas acho que talvez você até já a tenha respondido...

CNA: Sim, mais ou menos. Aí temos que falar da nossa conversa de ontem³, porque tenho que dizer que leio também, por exemplo, brasileiros; a Clarice Lispector, a partir de certa altura, tornou-se uma referência essencial. Mas não só... depois, outros autores, por exemplo, de romance,

² O poema referido é “Bendito sejas tu, Nero, entre os pássaros.”, em *A metamorfose das plantas dos pés*.

³ A tal conversa da véspera teve como assunto a própria Clarice Lispector, entre outros autores brasileiros.

os contemporâneos; gosto muito do Enrique Vila-Matas – não sei se tu conheces – é um autor espanhol. Gosto sempre tanto dos japoneses, do Kawabata ou do Tanizaki. Tento ler, o mais possível, os autores portugueses da minha geração; é o caso do valter hugo mãe, que tem escrito romances exemplares. Dentro da novíssima poesia portuguesa, prefiro não nomear ninguém, porque pela notável qualidade a lista acabaria infindável, mas é um leque que me agrada abrir cada vez mais. Pensar em autores é muito difícil, porque a pessoa lê tanta coisa...

VB: Você pensa agora em outras artes que de alguma forma a influenciam?

CNA: Sim, o próprio cinema. Quando eu estive em Itália, nos primeiros tempos, eu tinha um companheiro lá, vivíamos juntos. Ele trabalhava em cinema, era realizador, e acho que acabou por ser ele a fazer despertar em mim uma atenção visual aguda. Na verdade, eu já a tinha, porque era uma pessoa observadora e tudo mais, mas ficou ainda mais exaltada desde que estive a viver com ele, isto é, com alguém que abordava a paisagem humana a partir de um ponto de vista cinematográfico. Também a própria vivência italiana apela muito mais aos sentidos. Portugal é mais... vá lá... passivo... ali é tudo muito apaixonado e inconstante, está sempre a acontecer, sobretudo em Nápoles, a vida é um grande teatro. Depois, o próprio teatro não deixou, de certo modo, de influenciar um pouco a minha passagem pela escrita. E eu penso que fora da poesia – que é onde eu me sinto em casa – a casa emprestada onde eu poderia um dia arriscar a escrever talvez fosse o teatro. E, claro, há sempre a música, a pintura, podia ir também por aí. A pintura, sobretudo, também ligada à Itália, começou a ter uma presença muito forte na minha vida, sobretudo em dias que simplesmente falham as palavras. Às vezes até me apetece responder a determinadas perguntas com quadros; por exemplo, perguntas que me fazem sobre “qual é a musica que ouço”, às vezes, apetecia-me responder apenas com um quadro; por exemplo, uma paisagem de Hiroshige, onde se ouve tanta coisa.

VB: Nesses seus dois primeiros livros, é possível identificar uma constante releitura da tradição literária portuguesa, principalmente através de uma abordagem transferida ao campo do erotismo. Como é lidar, como poeta, com o peso de uma tradição poética imensa como essa? É um peso?

CNA: Não é exatamente um peso. É um grande ensinamento, isso é. Talvez seja uma sensação semelhante, por exemplo, à de uma criança que nasce e que tem um avô que foi um grande realizador, ou um grande músico; depois essa criança quer seguir a mesma área, quer ser um grande realizador, ou um grande músico, e tem sempre a sensação de estar à sombra do trabalho do avô. Pode ser semelhante a isso. Nós aqui em Portugal, ao contrário de outros países, que também têm uma tradição poética bastante intensa e importante, vive-se a poesia de forma séria, com responsabilidade, eu acho que isso é um ponto muito positivo. Nós levamos muito a sério a poesia, com muito respeito mesmo, e de fato os poetas para nós são mitos; são quase... não sei... quase mitos *pop* [risos], até reconhecemos o rosto deles quase como um ícone. Vocês também têm alguns... têm o caso, por exemplo, da Clarice Lispector, que foi uma mulher de uma beleza intrigante, com um certo mistério hollywoodesco. Tal como entre nós, também, o rosto de Camões se tornou um ícone, com aquele olho que não está lá; traços que dão a essas figuras uma aura de singularidade e de imortalidade que se destaca da própria escrita. Eles existem assim como qualquer coisa de familiar e ao mesmo tempo irreal, como personagens lendárias, a pairar na nossa memória cultural. Por outro lado, o fato de eles estarem conosco desde a infância, dá uma grande formação aos jovens que já terão alguma predisposição para sentirem as coisas de forma poética. Mas, sim, são grandes professores os poetas que trazemos conosco já há séculos. Assustam um ‘bocadinho’ [risos].

VB: Há um poema no seu segundo livro, *A metamorfose das plantas dos pés*, em que a imagem do filho é constituída como a de um *musgo* informe que “Tinha feições humanas/ era um musgo trágico-marítimo/ um musgo para o mundo triste”. Você vê alguma possível relação entre essa *criança-criatura* e a própria condição de ser e entender-se como português na atualidade?

CNA: É uma boa pergunta [risos]. Eu, por acaso, já não sei se acredito tanto nessa imagem do português associado a um certo espírito triste. Existe sempre uma melancolia inerente aos portugueses, sim, isso sim, que está na própria paisagem até, na própria desertificação; e também ao mar nós podemos associar esse tipo de sentimento, de melancolia, de tristeza. Em relação a esse poema, em concreto, fui levantar muitas questões que me visitam, de vez em quando, enquanto mulher. Aqui talvez seja o primeiro poema em que eu questiono realmente a maternidade. Isso, sim, assustame mais, o fato de criar esse *musgo* para o mundo triste. Embora minha poesia não seja uma poesia social e, por vezes, seja até um bocadinho arredada da realidade, cria as suas fábulas – uma vez eu escrevi que é verdadeira como qualquer fábula –, mas, enfim, são questões que estão lá no inconsciente e que depois vêm acima, assim. Não sei, não penso que sejamos um povo triste, ou que ainda esteja afetado por pulsões trágico-marítimas – se é que se pode continuar a falar em termos de povo, porque estamos hoje todos uns com os outros. O que eu penso é que nós temos apetência para ser um pouco mais contidos, mais contemplativos, daí também a propensão para as temáticas orientais e para certas perspectivas mais exóticas em relação à vida.

VB: Você acha que essa criatura informe, que é um pouco humana, um pouco animal e um pouco vegetal, pode também ser identificada com a poesia? Digo isso também em relação à imagem da criação poética associada à da mãe.

CNA: Sim, sem dúvida. Eu acho. Eu ainda não sou mãe, mas penso que o ato da criação poética talvez seja o que esteja mais próximo da maternidade. Bem, podemos dizer até, talvez, o ato de criação artística em geral talvez seja o que está mais próximo. Eu posso dizer, em relação àquilo que faço e que gosto de fazer, que é escrever, que sim, está muito próximo, porque existe associado a ele esse sentimento de sofrimento, de um certo esgotamento até, quando ‘sai’ cá pra fora, no gesto de expulsão. E depois surge, ao mesmo tempo, um sentimento de proteção. É muito difícil largar um poema no mundo, como será difícil largar um filho, não é? É muito difícil colocar o nosso filho nas mãos de outras pessoas. Será que eles o vão tratar bem? Será? Nós somos protetores, instintivamente protetores

com a nossa cria e temos medo que ela não seja bem compreendida, ou que ela não seja... enfim, é semelhante, muito semelhante.

No meu caso, o meu 'laboratório poético' acaba por ser até bastante longo. Às vezes converso com outros amigos poetas e vejo que existe um pouco de tudo. Existem os poetas que escrevem por impulso e depois da 'expulsão' pouco mexem nos poemas, aquilo que sai é aquilo que mais ou menos resiste até o fim. No meu caso, é um trabalho um pouco mais longo, por isso mesmo até associo mais à maternidade, porque é uma espécie de *educar* o poema. Sai aquele primeiro esboço, ou seja, aquela primeira criatura, por vezes disforme e vermelhada, com o cordão umbilical ainda preso [risos], que depois, aos poucos, eu vou lavando. Não sei, é ir ensinando as primeiras letras ao poema; ir-lhe dando algum alimento mais. É assim que eu gosto de trabalhar.

VB: Sei que você tem projetos de futuros livros, porque já chegamos a conversar sobre o assunto, mas você gostaria de falar um pouco do livro que vai ser publicado em 2010?

CNA: Sim, até porque agora já é uma coisa mais definida. Eu vou abandonar, não sei se por muito ou por pouco tempo, ou se pra sempre, mas vou abandonar a temática que estava presente nesses dois primeiros livros. Aliás, já me chegaram a perguntar se eu preparava uma trilogia, se ficava assim uma espécie de *Senhor dos anéis* [risos] ou *das flores nos anéis* [risos]. Mas vou abandonar. Há pouco falamos em relação à tradição da poesia portuguesa, a longa tradição; eu resolvi, de fato, visitá-la. Esse terceiro livro conta muito com aquilo que fui retirar à poesia medieval portuguesa, à poesia trovadoresca e palaciana. Fui retirar não só em termos temáticos, da atmosfera daquelas composições, mas, mesmo em termos de linguagem, apeteceu-me recriar a partir daquele português que estava em 'bruto', que ainda era o galego-português. Sobretudo porque alguns daqueles versos, trazidos para a poesia de hoje, embora causem muita estranheza, constituem uma maravilhosa subversão, um verdadeiro desafio para a língua, para os jogos rítmicos. É, no fundo, digamos, a reinvenção de um português primitivo. E em alguns casos vou-me mesmo reapropriar dos versos e colocá-los no meio dos poemas, poemas que dão total privilégio à música. Talvez, até, venha a ser um livro para ser dançado, mais do que para ser lido. Procuro ir buscar tudo aquilo que me

deu a poesia medieval, aliada ainda à perspectiva simbolista verlainiana, da poesia como música. Essencialmente, é isso. Depois haverá também, e disto eu me não consigo mesmo despir, uma respiração que é necessariamente feminina. De fato, é o meu 'diamante' feminino que me impele para a escrita, por isso, o sujeito feminino continua a ser central. É a partir dele que o erotismo se depura e adquire perspectiva. Vai ser um livro bastante feminino, embora mais humano do que vegetal.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Virgínia Boechat

Professora e poeta. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: virginiabboechat@gmail.com

ENTREVISTA COM O POETA EXPERIMENTAL ERNESTO MANUEL DE MELO E CASTRO

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p29-52*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p29-52)

Por Ana Cristina Joaquim¹

ANA CRISTINA JOAQUIM: Ernesto, começo essa conversa trazendo um dado da sua biografia que acaba por resultar numa metáfora da sua atuação poética: profissional de engenharia têxtil e tendo ministrado cursos de tecnologia na área, você propõe um diálogo entre a tecnologia e a criação textual (*textum*: tecido...). Considerando que você foi um dos pioneiros no uso da diversidade de mídias com finalidades literárias em Portugal, em que medida você diria que a tessitura da palavra foi se fazendo em diálogo com a tecnologia no seu percurso criativo?

ERNESTO MANUEL DE MELO E CASTRO: É um fato insofismável que a minha vida se deu entre o tecido e o texto! Para responder à sua pergunta vou recuperar um texto já com alguns anos em que tento estabelecer os modos como sinto essa dualidade. Acontece que o aspecto têxtil é uma coisa importante, porque o têxtil não é inocente. Eu fui conduzido para a engenharia têxtil por razões imediatas, pela necessidade de tirar um curso, pela necessidade de ter uma profissão; eu tinha passado por três anos de boêmia em Lisboa, pretendendo estar a frequentar um curso de medicina para o qual não tinha nenhuma vocação e a única coisa que eu fazia na

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 5, n. 9, jun/2013:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/4249>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v5i9p181-197>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Faculdade de Medicina era ler poemas, nos intervalos das aulas, para os meus colegas; eu não ia às aulas, ia aos intervalos das aulas; de fato, foi um equívoco essa estória da medicina e fui confrontado com a necessidade de ganhar a vida... A minha família tinha uma fábrica têxtil e, portanto, fui para a fábrica têxtil que eu conhecia como aos meus dedos desde criança, onde eu tinha brincado, enfim, o ambiente da fábrica têxtil era-me extremamente familiar e eu rapidamente vi que poderia ser um engenheiro têxtil. Fui para Inglaterra estudar engenharia têxtil e dei-me muitíssimo bem. Gostei muito do curso, identifiquei-me imediatamente com a matéria, principalmente nos seus aspectos produtivos, isto é a fabricação desde o fio ao tecido. Na altura em que eu tirei o curso (anos 50), ainda não havia a automação, mas havia a mecanização, ou seja, já não se fiava nem tecia à mão. Mas nas fábricas havia as fiações e os teares mecânicos e começava a haver mecanismos primários de automação mecânica de algumas funções. Portanto as operações eram mais lentas do que hoje são, as operações, sendo por isso mais rituais, digamos assim. A mim, fascinava-me ver como o fio se enrolava nas bobinas dispostas em séries. Era uma coisa estética que me fascinava, o olhar para aquela repetição das bobinas rodando, rodando... Enrolando o fio que ia sendo produzido! Era um movimento sem fim... E talvez tivesse sido ali que eu apreendi a voluptuosidade do movimento. Também na tecelagem – à qual me dediquei, porque sou engenheiro têxtil de produção de tecidos, não de fiação –, na tecelagem, a coisa ia muito mais longe, porque a máquina de tecer é uma máquina milenar, mas o processo é basicamente o mesmo, quer nos teares manuais como nos teares mais automáticos, mais avançados, e mais rápidos e mais eficientes e perfeitos que hoje há: tecem com a mesma técnica milenar de levantar uns fios, baixar outros e passar no meio um fio. Depois os que sobem descem, os que descem sobem, ou segundo uma outra ordem pré-determinada. Este processo da tecelagem é um processo que me fascinava e me fascina ainda hoje. É que eu sei tecer em qualquer tipo de tear com grande eficiência e grande voluptuosidade até, porque olhando para o local onde o tecido se forma vejo ali um movimento absolutamente genésico. É um nascimento! É qualquer coisa nova e diferente que nasce: o tecido é por isso, uma metáfora do nascimento. Por outro lado, como já disse, a abertura da diferença entre os fios que sobem e os fios que descem (que em terminologia portuguesa se chama “cala”) é a essência da tecelagem. Mas essa “cala” é uma vagina! Dali é que nasce o tecido. Ora, todo o trabalho da

tecelagem é um trabalho ligado à produção de qualquer coisa, ao nascimento de qualquer coisa que se gasta e se renova. São os tecidos que se destinam a ser usados, a ser efêmeros e a gastarem-se, cumprindo três tipos de funções: a que chamamos função social representativa, a função pragmática de vestuário e proteção, e a função estética, formando um triângulo semiótico no qual se representa toda a vida humana. Por isso a moda não é uma coisa supérflua. Só é efêmera porque passa, mas o fenômeno da moda não passa. Antes se renova ciclicamente. Por outro lado, o têxtil tem um aspecto, como já disse, criativo e genésico que se faz extremamente sexualizado, porque a fiação faz-se em fusos que rodam e esses fusos são falos... E a tecelagem é extremamente feminina; por isto, na antigüidade a tecelagem era feita por mulheres. A tecelagem só passou a ser feita por homens quando os teares se tornaram máquinas muito pesadas e ruidosas. Mas quando os teares são automatizados e atualmente robotizados, quando os teares se tornam máquinas extremamente sofisticadas, voltam as mulheres à tecelagem, como supervisoras; e todo o trabalho de tecelagem é um trabalho ligado à mulher.

Como é que isto tudo se articula com a arte da poesia? – É que em todo este complexo processo, os tecidos, cada tecido, conta uma história, ou melhor, é uma estória! É um texto escrito num outro código em que a visualidade e o tato são usados significativamente e voluptuosamente! Penso e sinto que já deixei aqui alguns elementos interessantes para podermos considerar que, como diz Sadie Plant, no livro *Mulher Digital*, os próprios têxteis são de uma maneira bem literal os softwares fundamentais de toda a tecnologia, acompanhando o Homem desde os seus primórdios. Mas deve também ser notado que a primeira Revolução Industrial é na indústria têxtil que se manifesta. E as transformações sociais realmente básicas são feitas através do software têxtil. A primeira máquina 'cibernética' comandada no sistema hoje chamado "digital" é o tear Jacquard, inventado no século XVIII pelo francês Jacquard, usando pela primeira vez cartões perfurados antecessores dos que depois vieram a ser usados nos primeiros computadores. O tear Jacquard serve para tecer grandes desenhos pois permite comandar independentemente um número elevado de fios da teia, uns subindo e outros descendo. Mas também o uso do sistema binário de zeros e uns já estava implícito nos cartões perfurados, tendo as perfurações um significado (fios de teia que sobem) sendo a falta de perfurações correspondentes a fios da teia que descem. Assim se faz a abertura da 'cala'

por onde passa a trama, operação que como já disse, origina o tecido. Antigamente, esses fios que subiam e desciam eram comandados um a um por crianças empoleiradas no alto do tear, puxando os fios com umas argolinhas. Essas crianças foram substituídas pelos cartões perfurados e por isso se revoltaram contra a fábrica do Sr. Jacquard, destruindo-a parcialmente, porque perderam o emprego. Jacquard fugiu para Inglaterra onde foi bem recebido e então sua indústria têxtil prosperou, no início da Revolução Industrial. De fato o tear Jacquard é uma máquina realmente inovadora que vem ao encontro da máquina de calcular de Babage, e das máquinas de relojoaria, indo ao encontro de todos os sistemas de automedição, automatização e dos comandos mecânicos pré-cibernéticos, que são característicos do século XIX. Portanto, os têxteis representaram para mim uma iniciação. Eu acho que no meu trabalho como engenheiro têxtil (e devo dizer que fui engenheiro têxtil ativo durante quarenta anos, visto que comecei em 1956 – na vida prática como engenheiro têxtil – e terminei em 1996). Fiz de tudo: passei por todas as escalas profissionais da indústria têxtil e obviamente acabei na pedagogia têxtil. Escrevi vários livros, porque sou também um produtor de livros, e estou ligado realmente de uma forma muito orgânica, quer à tecnologia quer à escrita da poesia. Nunca fiz diferença entre o meu trabalho com verso, prosa, poema visual ou poema cibernético, tal como nunca fiz diferença entre o meu trabalho têxtil e o meu trabalho poético; sempre os considerei como dois trabalhos complementares e nunca contraditórios. Quando me perguntavam: “como é que consegue conciliar tudo?”. Eu respondia: “Não sei!”. Mas sempre consegui. Hoje sei que a chave é eu não considerar este trabalho em compartimentos aparte e como antagônico, mas sim como modos da invenção. Por outro lado, o trabalho com a poesia visual é o que mais se aproxima do trabalho com o desenho têxtil, nos princípios, nos métodos, nos materiais – hoje todo desenho têxtil é feito em computador, já não se faz desenho têxtil à mão, em parte nenhuma. Portanto, eu fui pioneiro do desenho têxtil feito em computador em Portugal, tal como fui da infopoesia! Acho que esta complementaridade é, digamos, substancial, orgânica, profunda e a quem, por vezes, me diz: “és um mau poeta porque és engenheiro” ou “és um mau engenheiro porque és poeta”, para esses sempre tive e terei uma única resposta: uma enorme gargalhada!!

ACJ: Aqui no Brasil, a partir dos anos 50, os poetas Augusto de Campos,

Haroldo de Campos, Décio Pignatari, José Lino Grünewald e Ronaldo Azeredo apresentaram uma proposta de integração entre as esferas sonoras, visuais e verbais, sintetizada no projeto *verbivocovisual*, que apresenta, em linhas gerais, as diretrizes do Movimento Concretista. Em Portugal, a Poesia Experimental, que desponta na década de 60, manteve algum diálogo com os poetas concretistas?

EMMC: Sim, e foram diálogos muito importantes e cordiais, ao longo de muitos anos! Não me recordo bem como pela primeira vez tive conhecimento do trabalho de Haroldo de Campos, possivelmente através de Alberto da Costa e Silva que nos anos finais da década de 50 pertencia à Embaixada do Brasil em Portugal. Mas lembro-me muito bem da publicação de uma pequena antologia da Poesia Concreta por ele então realizada. Essa publicação foi muito bem recebida em Lisboa, principalmente pelos poetas jovens que nós então éramos e que logo a seguir estabelecemos vários contatos com os poetas brasileiros, tendo eu publicado em 1962 o livro de poesia concreta IDEOGRAMAS. Então, a correspondência começou a fluir nos dois sentidos principalmente com o envio de publicações, livros, artigos de jornal, revistas, folhetos, que em ambos os lados do Atlântico íamos produzindo. As cartas eram raras, mas as dedicatórias são bem ilustrativas de um mútuo apreço. Comentando este fato Haroldo de Campos numa entrevista que com ele realizei mais tarde, por ocasião de uma das suas passagens por Lisboa em 1973: ... a carta **“é um meio ultrapassado. Eu acho que se nós pudéssemos comunicar diretamente por rádio seria uma conversa diária. Mas a carta é realmente uma certa resistência, é muito artesanal demais para nós que somos homens de um tempo mais tecnológico!”**... Evidentemente, a Internet não existia ainda, mas nós já lhe sentíamos a falta! Em 1966 eu viajei para o Brasil com um convite da Embaixada do Brasil em Lisboa, para conhecer pessoalmente poetas Brasileiros, tendo dividido três semanas entre São Paulo, Rio e Belo Horizonte. Então contatei com todos os poetas concretos incluindo Edgar Braga e Pedro Xisto, mas também Affonso Ávila e o contista Murilo Rubião, e alguns jovens poetas. Mas uma “rede” de comunicações inter-concreta (podemos chamá-la assim) via correio aéreo internacional estava já em pleno desenvolvimento durante toda a década de 60, entre poetas concretos de todo o mundo. O poeta experimental Don Sylvester Houèdard, UK “monge beneditino, budista e poeta concreto”

como ele gostava de se apresentar, tinha até um grosso caderno de endereços de poetas concretos e para- concretos de muitos países, nomeadamente do Leste Europeu que emprestava para consulta e cópia a quem estivesse interessado! Ele desempenhou, durante aqueles anos 60 e 70, o papel de distribuidor de informação, além do extraordinário poeta que era. Essa rede consistia na troca de livros, revistas, pôsteres, bilhetes, poemas-objeto, desdobráveis, jornais, fotos, etc., etc., de poemas e artigos experimentais e concretos. A minha coleção internacional com cerca de 350 itens encontra-se hoje bem preservada, mas aberta para consulta de estudantes, na biblioteca do Museu de Arte Moderna da Fundação de Serralves, na cidade do Porto, em Portugal. Todo esse intercâmbio que nunca foi subsidiado por ninguém, foi, no entanto, muito implementado por um fato insólito: no dia 25 de Maio de 1962, o *Suplemento Literário do Times*, de Londres, publicou a seguinte carta, na secção de Cartas dos Leitores, que traduzo a seguir:

Senhor Diretor

Li com muito interesse o artigo “Poesia, Prosa e a Máquina” de um correspondente especial, publicado no número de 4 de Maio do seu jornal, mas não posso deixar de ficar surpreendido por ele não ter mencionado o cada vez mais importante movimento da Poesia Concreta que, sendo oriundo do BRASIL, chega agora a Portugal. De fato, a Poesia Concreta é uma bem sucedida experiência de escrita ideogramática ou diagramática e também de criação poética, precisamente nas linhas referidas pelo seu correspondente.

Este tipo de experiência propõe-se substituir o método tradicional da comunicação descritiva por um modo visual compacto e ideogramático de criar e comunicar relações complexas e sutis entre idéias, imagens, palavras, coisas, etc.. A Poesia Concreta está a despertar uma onda de interesse tanto no Brasil como em Portugal, especialmente entre os jovens e os mais avançados poetas.

E.M. de Melo e Castro
Estrada da Floresta nº18
Covilhã Portugal

Alguns anos mais tarde, soube-se que o referido artigo do TLS que tinha sido publicado sem indicação do autor como era regra nesse jornal, era da autoria de Herbert Read, o mais notável crítico de artes visuais do Reino Unido! As consequências desta carta foram muito além do que eu

próprio esperava, pois ela correspondeu ao interesse de muita gente principalmente da esfera anglo-saxónica que me escreveu pedindo mais informações e os endereços dos poetas concretos brasileiros e de outros países de que tivesse conhecimento. A minha casa transformou-se num entreposto internacional concreto! A seguinte declaração de Don Sylvester Houédard é disso a mais inequívoca manifestação:

Pediram-me que escrevesse uma introdução ao QUADLOG para a exposição ARLINGTON – QUADRO de Poesia Concreta e trabalhos afins de poetas britânicos e portugueses e isso dá-me um prazer muito especial em primeiro lugar por causa da dívida que a poesia britânica tem para com Portugal – em 1962 o suplemento literário do “Times” no seu número de 25 de Maio publicou a carta histórica assinada por E.M.de Melo e Castro que o autoriza a ser olhado como uma espécie de figura tutelar – foi como resultado direto desta carta que Ian Hamilton Finlay e Edwin Morgan na Escócia e eu próprio em Inglaterra nos tornamos os primeiros nestas ilhas a ter consciência da importância e imensas possibilidades da Poesia Concreta – o mais recente resultado dessa carta é a presente exposição.

D.S.H. 1968

Este acontecimento complementou o trabalho realizado pelos próprios poetas do grupo NOIGANDRES, principalmente as numerosas viagens transcontinentais de Haroldo de Campos que resultaram na implantação mundial da Poesia Concreta, com a publicação de belíssimas antologias e de muitas exposições internacionais e nacionais, cursos, encontros, conferências, etc., nos mais diversos lugares e idiomas. Toda essa atividade, até fim de 1964, encontra-se descrita exaustivamente nas páginas finais de “TEORIA DA POESIA CONCRETA”, de Haroldo de Campos, Augusto de Campos e Décio Pignatari, 3ª edição, São Paulo Livraria Brasiliense, 1987. Creio que seria uma boa ideia atualizar esse inventário até à atualidade.

Estes fatos documentam que a Poesia Concreta Brasileira realizou o objetivo da Poesia de Exportação proposto por Oswald de Andrade, tal como a poesia Experimental Portuguesa veio a ser o único movimento contemporaneamente internacional e em sintonia com as mais avançadas tendências estéticas e sociológicas, na poesia do século XX, que existiu em Portugal.

ACJ: Ainda em paralelo com o Movimento Concretista, que herdou a postura militante¹ presente nas vanguardas europeias do início do século XX, a poesia experimental se apresenta de forma similar. Tal como pude perceber em alguns de seus textos programáticos², parece haver uma preocupação maior no sentido de ‘educar o leitor’, em detrimento de doutriná-lo, de modo que o objetivo dos textos parece incidir numa tentativa de oferecer ao leitor as bases de leitura para esse texto multimídia que você propõe. Você acredita que haja resistência de aceitação desse viés poético por parte do leitor?

EMMC: Concordo inteiramente com esta sua colocação. Eu próprio me tornei teórico e crítico com o intuito de elucidar os leitores portugueses, então totalmente despreparados e, por isso, resistentes e intoxicados por uma crítica não rigorosa chamada “impressionista” que predominava nos jornais e revistas portuguesas. Mas também para fazer frente quer ao obscurantismo da censura do regime ditatorial de Salazar tanto quanto ao pendor ideológico reducionista do Neorrealismo. Desconstruir, inventivamente os discursos opostos destes dois totalitarismos, foi sem dúvida um dos objetivos da Poesia Experimental Portuguesa, como também fora, por métodos diferentes o Surrealismo em Portugal. Este, adotando uma “ética ao contrário” e uma espécie de “mística atea”; o Experimentalismo colocando o texto e a sua materialidade como instrumento preferencial da renovação e da invenção, o que conduziu ao uso das novas tecnologias da comunicação postas ao serviço da poesia.

ACJ: Atualmente, de que maneira a poesia experimental é recebida pela crítica acadêmica, especificamente, no contexto português?

EMMC: Como era de esperar a recepção portuguesa aos lançamentos dos dois números dos cadernos de POESIA EXPERIMENTAL respectivamente em 1964 e 1966, foi muito polêmica e nalguns casos até violenta, como, por exemplo, a troca de artigos publicados no Diário de Notícias (de Lisboa), por Manuel de Lima, (músico e crítico musical ligado ao surrealismo) e

¹ Vide “Pontos-periferia-poesia concreta”, “Olho por olho a olho nu”, “Nova poesia: concreta” “Plano piloto para a poesia concreta”, entre outros textos com teor de manifesto, que podem ser encontrados em: <http://www.poesiaconcreta.com/texto.php#>

² Vide “Uma poética do pixel”, “Que olhos vêem que mundo?”, “Uma transpoética 3D” (em: http://www.ociocriativo.com.br/guests/meloecastro/frames_textos.htm)

Jorge Peixinho, o genial compositor de ‘música contemporânea’ que se tinha juntado aos poetas experimentais e organizado conosco o primeiro *happening* realizado em Portugal, denominado “Concerto e Audição Pictórica” com a participação de poetas, músicos e pintores, em Janeiro de 1966. Também de Jorge Peixinho foi publicado, no segundo número de Poesia Experimental, um fabuloso artigo ilustrado com propostas originais, sobre “Música e Notação Musical” considerando essas notações como poesia visual. Mas as reações adversas vinham tanto da direita como da esquerda e até de grupos sociais indiferentes às atividades das vanguardas, tais como professores do ensino médio e até universitário! Em 1915, no tempo do Orpheu de Fernando Pessoa, a acusação geral veiculada pela imprensa, era de “loucura”. Em 1966 era de “abuso de liberdade de imprensa” e “anarquismo” ou coisas desse teor de incompreensão. Tais reações generalizadas atemorizaram alguns possíveis aderentes e quanto a mim estiveram na origem do posterior afastamento de Herberto Helder. Outro tanto não aconteceu com o já renomado poeta António Ramos Rosa, que colaborou em outras publicações experimentais, nomeadamente no hoje célebre Suplemento Experimental do Jornal do Fundão, de 1965, que teve larga difusão mesmo internacional. Suplemento onde também colaboraram o crítico e poeta José Blanc de Portugal, com um extenso artigo teórico e com poemas visuais os poetas Maria Alberta Menéres e Luiz Veiga Leitão cujas obras de grande qualidade poética, são apenas tangenciais ao experimentalismo. Mas o tempo passa aceleradamente e o que parece mais sólido é quase sempre o que mais depressa se dilui... É assim que depois de duas dezenas de anos de obscurecimento, durante as quais houve as mais desesperadas iniciativas poéticas de muitos jovens até ajudados por editores comerciais, quantas vezes, ancorados numa idéia de superior qualidade poética que os seus textos afinal não justificavam, surge uma geração de pseudogênios que afinal pariram apenas ratos, mesmo com a aura de elevados títulos acadêmicos, e as mais rebuscadas e nebulosas teorias da sublimidade da poesia... No entanto, uma outra ainda mais nova geração de poetas e estudiosos acadêmicos, já no presente século XXI, estão fazendo a pouco e pouco, uma descoberta interessante: a existência entre os anos 60 e 80 do distante século XX de uma poesia experimental portuguesa com características universais e propondo no deserto de então, um novo humanismo, ao mesmo tempo dinâmico e poético. É que afinal talvez seja interessante estudar o que esses poetas de há quarenta e mais anos, (alguns

ainda vivos) disseram e escreveram. Talvez esse experimentalismo humanista possa ter sido um grito de antecipação, contendo algumas respostas e propostas que nos possam ajudar a entender o caos informativo e plural que subitamente nos envolve e confunde. Afinal, talvez a atitude desalienante desse experimentalismo, que foi eficaz perante as ditaduras fascistas de 50 e 60, seja também eficaz perante os totalitarismos das democracias fracas nossas contemporâneas que tudo medem pelo valor comercial e de lucro imediato. Talvez a poesia experimental, que não teme as possibilidades de invenção estética das novas tecnologias, contenha o antídoto dos aspectos negativos e alienantes dos produtos dessas mesmas tecnologias a que alguns teóricos chamam de “efeito de desastre” (vide Paul Virilio). Creio que é por isso que estão atualmente surgindo dissertações de mestrado e teses de doutorado que estudam as características tanto específicas e estruturais como comparativas, da Poesia Experimental Portuguesa. Talvez seja por isso que, em algumas universidades, como a vetusta Universidade de Coimbra, a Universidade Nova de Lisboa, a Universidade do Minho, assim como nas Faculdades de Belas Artes das Universidades de Lisboa e do Porto, o interesse pelo estudo da Poesia Experimental se vem desenvolvendo e aprofundando. Em Portugal, atualmente, estuda-se a Poesia Experimental também em manifestações fora das universidades que se manifestam pela organização de exposições, conferências e performances, começando a delinear-se um ressurgimento do interesse que certamente terá conseqüências positivas na própria criação poética das gerações novas. Também um núcleo de poetas experimentais que se começaram a afirmar depois de 1980 com a publicação da antologia documental *POEMOGRAFIAS, Perspectivas da Poesia Visual Portuguesa*, reaparece com grande força inventiva, fora dos circuitos da arte comerciável e das galerias venais, realizando exposições e eventos, ao mesmo tempo dialogando tanto com os primeiros experimentalistas ainda ativos, como com os novos poetas possivelmente emergentes. São eles, António Barros, Silvestre Pestana, Fernando Aguiar, Manuel Portela, António Nelos, Antero de Alda e outros, tendo como base, Coimbra (Casa da Escrita) Porto, Vilanova de Cerveira (Bienal) no Norte de Portugal, mas também em Lisboa com Fernando Aguiar. Todos têm vasto currículo internacional nas vias alternativas e, repito, não comerciais, o que é certamente muito significativo de uma postura de crítica desalienante, realizada através do seu original trabalho poético.

ACJ: Características da Poesia Experimental foram as parcerias promovidas entre os poetas, artistas plásticos e músicos, o que favoreceu uma ideia de coletividade no ato da criação poética. Essa prática coletiva amplia as possibilidades de interferência no ato criativo, tal qual, a meu ver, o uso de mídias diversas também ampliaria. Você poderia falar um pouco sobre isso?

EMMC: Estando mais uma vez de acordo com o que acaba de expor, relembro que na Poesia Experimental Portuguesa, a par com a textualidade verbivocovisual presente nas produções literárias, estiveram sempre presentes músicos como, por exemplo, Jorge Peixinho e Jorge Lima Barreto, assim como artistas plásticos como João Vieira, António Sena, Emerenciano, Fernando Calhau e outros, fato que ficou bem claro na grande exposição coletiva chamada ALTERNATIVA ZERO, organizada em 1977 pelo cineasta e artista *multimedia* José Ernesto de Sousa, na Galeria de Arte Moderna em Lisboa, com a colaboração de 40 artistas, entre os quais Ana Hatherly, Jorge Peixinho e eu. É que as características de uma atitude experimental se manifestam pela abertura, a multiplicidade polivalente dos valores culturais, a indeterminação expressiva, a miscigenação dos gêneros, o poliglotismo comunicacional, o caráter risomático do saber científico e artístico, a possibilidade dos hipertextos mais variados, a abdução como regra fluida de invenção científica tanto quanto estética, a visão poliédrica e fractal... Tudo sendo simultaneamente motivos e consequências de um pensar experimental sem fronteiras, mas também de um sentir que pouco a pouco, mas rapidamente se produzirá num novo homem que vai surgir quando menos se esperar. Mas é precisamente aí que a *poiesis* se instala e embora o *Homo Sapiens* talvez se transforme em "*Homo ciborgue*", ele será certamente mais humano do que a nossa atual cultura já em desagregação violenta. É que a poesia contém uma resposta que hoje não está contida nos mais avançados sistemas econômicos, políticos e até culturais. Estando fora desse ainda preponderante sistema, mas já em crise de respostas e soluções, estamos perante uma situação em que se aplica o teorema de Gödel que diz que num sistema fechado existem situações em que a solução se encontra fora desse sistema. Este será, portanto, o caso da invenção poética, já que a Poesia corporiza em texto e formas visuais, contraditórias ondas energéticas: que nos atacam e destroem, mas também as construtivas que

nós, os poetas, sabemos e podemos transformar, enviando-as para os destinatários universais que as saberão, ou não, decodificar e entender lá onde quer que se encontrem e como quer que entendam aquilo que está escrito... Porque a Poesia, que se iniciou no Egito há mais de 6.000 anos com o canto fúnebre das mulheres, é por isso transcendente, isto é, está para além de tudo o que possa ser ou não ser. Passou pelos delírios das escritas hieroglíficas e ideogramáticas. Passou pelas dionisiacas folias, pelas delícias de Orfeu, pelos enigmas das pitonisas, pelos contos de Homero. Passou pelos labirintos Barrocos. Passou pela devoração dos monstros que são os inventores da escrita alfabética com seus intermináveis textos épicos renascentistas e pelos metatextos e hipertextos contemporâneos. Passou pelos rigores da expressão e pelas torturas das metáforas e o deslizar das metonímias. Passou ao largo de todos os sistemas de instrumentalização ideológica. Passou pela reinvenção do olhar e do sentir, resistindo a todas as leituras de todos os leitores em todos os suportes materiais, virtuais e sinestésicos... Porque a POESIA, essa energia inesgotável que só o HOMEM-POETA sabe engendrar e emitir, deve hoje ser considerada como o último refúgio de todas as propostas válidas para a formação do próximo paradigma do HUMANO... SEJA ELE O QUE FOR. Mas isto “há pouca gente para dar por isso” como disse Álvaro De Campos/Fernando Pessoa num pequeno poema equacionando o binômio de Newton com a Venus de Milo e o vento, isto é, a probabilística matemática, a beleza escultórica e a fluidez dos elementos naturais. Eis o poema:

O BINÔMIO de Newton é tão belo como a Vénus de Milo
O que há é pouca gente para dar por isso.

óóóó---óóóóóóóó---óóóóóóóó óóóóóóóóóó
(O vento lá fora).

Por isso, repito, parece oportuno começar a tentar relacionar a natureza da Poesia com um possível novo paradigma do humano, a partir de fora dos atuais sistemas econômico e político que estão em acelerada desagregação, por falta de alternativas. Invocando mais uma vez o teorema de Godel, parece que só de fora desse sistema poderão surgir as soluções necessárias... Talvez utopicamente um sistema fora do controle econômico/financeiro, como sempre foi o sistema poético, ou seja, as tarefas paradoxais,

impossíveis, idealistas, mas profundamente humanas, como por exemplo, dizer o que não pode ser dito, sentir o que está para além dos sentidos, pensar o que nunca se pensou, inventar o novo (que é o que ainda não existe) comunicar o incomunicável, e outras tarefas impensáveis, mas que desde há muito têm sido consideradas como tarefas dos poetas. Não dos poetas escrevedores de versos para dizer o já dito, mas para dizer probabilisticamente o que nunca o foi. Este é certamente o resumo de um projeto urgente de agoridade, para uma nova pedagogia da invenção e da cultura desalienada, ou seja, dos pilares da necessária renovação da educação e do conhecimento, se quisermos sobreviver e viver bem no mundo que se anuncia e se aproxima, vencendo as dificuldades e carências do presente. Ou seja, num mundo de cadáveres resultantes das guerras, carnificinas, catástrofes, terrorismos e absurdos vindos dos séculos XIX e XX, mas ainda atuantes no agora, pelas suas consequências negativas. Trata-se, portanto, e em primeiro lugar, de remover escombros e ao mesmo tempo criar um novo humanismo para uma época que apenas se adivinhava nos últimos anos do século XX, mas que hoje tem a pressão da possibilidade, pela rápida evolução das tecnologias de comunicação, das ciências biogenéticas, dos métodos científicos de produção e distribuição dos alimentos e de uma urgente economia sem exploração financeira, mas com a perspectiva de debelar os males que ainda hoje nos afligem, preparando-nos para viver dignamente num mundo de 9 bilhões de habitantes ou ainda mais. Esta perspectiva otimista, baseada tanto em valores de liberdade como de conhecimento e tolerância, contem as razões e porventura os meios, para a recriação de uma forma milenar de invenção e de uma nova fruição estética a que continuaremos a chamar de POESIA, talvez por mera teimosia... Mas agora cada vez mais equipados tanto com fatores e instrumentos tecnológicos, como de valores filosóficos, numa sociedade que, por ser complexa, não pode prescindir desses valores e conteúdos por mais contraditórios ou impossíveis que nos pareçam. Não podemos nem devemos por isso, esquecer o que o poeta romântico inglês PERCY BYSSHE SHELEY (1792 - 1882), contemporâneo de Goethe, disse no seu famoso ensaio "DEFESA DA POESIA":

UMA DAS TAREFAS DO ARTISTA É ABSORVER O
NOVO CONHECIMENTO DAS CIÊNCIAS, É ASSIMILÁ-LO
PARA AS NECESSIDADES HUMANAS, COLORI-LO PARA AS

PAIXÕES HUMANAS, TRANSFORMÁ-LO NO SANGUE E NOS
OSSOS DA NATUREZA HUMANA.

Mas, no entanto, as fugidias passagens por todos os infernos e paraísos alucinógenos de Dante, de Camões na Índia e na Ilha de Moçambique, de Ângelo de Lima ou de Ezra Pound no hospício, ou das “câmaras de gás” nos nossos lugares de trabalho, dos desassossegos de Fernando Pessoa, ou nas latrinas pútridas junto às nossas higiênicas cozinhas eletrônicas, ou das violências dos nossos lazeres urbanos, ou das escolas de tiro para crianças menores (nos USA), tudo isto só é comparável ao menos mau dos textos que diariamente lemos nos jornais e das repetitivas imagens da TV, onde são depositados os ovos venenosos das opiniões dos comentaristas de todas as políticas dando voz à irresponsabilidade globalizada dos gases venenosos que começam a substituir o oxigênio da nossa respiração, afogados que estamos em quilômetros de cordões umbilicais inúteis porque podres.

ACJ: Lembro-me de ter assistido a uma comunicação na Casa das Rosas, por ocasião do lançamento de sua plaquete *Quatro Cantos do Caos*, na qual você mencionou que um dos versos do poema resultou de um ‘erro acolhido’ (lembro-me ainda de você ter falado qualquer coisa sobre não saber precisar se o ‘erro’ era decorrência da sua digitação ou da diagramação do livro): a interferência da mídia contribuindo na geração do poema. Você poderia falar mais sobre esse verso, em particular, e sobre eventuais interferências ou ‘erros acolhidos’?

EMMC: Não se trata de um verso que contém um erro ou vários erros que eu não emendei. Trata-se de algo mais complexo e poético que vou relatar. Esse poema compõe-se de quatro partes a que chamei Cantos. Foi quase todo escrito diretamente no computador, mas no terceiro Canto a luz solar que entrava pela janela, começou a diminuir de intensidade porque era ao anoitecer. Eu continuei a digitar o poema até ficar quase sem luz. Como sou um mau digitador comecei a fazer erros sem dar por isso, trocando letras, pondo letras indevidas, pondo letras a mais etc... Mas, em vez de corrigir essas perturbações létricas, eu admiti-as como neologismos e contribuições do acaso que se manifestou através da luz solar. Esse trecho do poema foi, portanto, escrito com a colaboração do sol poente! A diagramação não foi

alterada e foi conservada a estrutura estrófica de tercetos de rima branca. O quarto Canto é um sintético poema visual.

ACJ: Ao final dos *Quatro Cantos*, nos “Parágrafos posteriores”, lemos a seguinte advertência: “O autor também não sabe em que momento desse ciclo a escrita aparece a negro sobre o branco do papel ou da tela do computador e sob que formas as letras formam ou disformam as palavras, e o que elas inevitavelmente dizem”. Creio que seja possível ler esse trecho em consonância com a ideia de realce da possibilidade interventiva resultante do uso das mídias no ato criativo, na qual insisti até agora. Se estou certa quanto a isso, você concorda que a figura do autor, centrada num eu/indivíduo, único responsável pela obra – tal como é encarada em grande parte da produção lírica portuguesa – é colocada em questão?

EMMC: Sim, concordo! O eu chamado lírico é claramente posto em questão em toda a produção poética realizada com meios tecnológicos. Isto aparentemente é verdade, mas a primeira observação que se deve fazer é que “a figura do autor centrada num eu/individuo” tal como diz, não me parece que seja afetada ou posta em causa. Muitas vezes me fizeram já esta pergunta: na infopoesia onde fica o eu do autor? Ao que eu sempre respondi: o eu do autor fica onde sempre esteve, isto é, no interior desse autor... Mas é claro que é preciso que esse autor tenha um EU, o que nem sempre acontece... É preciso, portanto, distinguir o “eu poético” (figura apenas da retórica literária) do “eu psíquico” do homem que escreve e que, por consequência, ganha uma qualificação de autor. Talvez por isso Fernando Pessoa escreveu que ‘o poeta é um fingidor’, pois o que o ‘eu poético’ escreve nos poemas pode e talvez deva não coincidir, por razões da própria estética e natureza da escrita poética, com o que o “eu psíquico” sente ou pensa. Isso é do seu foro íntimo e pode servir quando muito de estopim para que a escrita se inicie. A escrita do poema é em si própria um princípio e um fim, quaisquer que sejam os meios e técnicas que o poeta use. Mas também esse autor pode usar várias tecnologias de escrita: lápis, caneta, máquina de escrever, pincel, carvão, penas de aves aguçadas e até os seus próprios dedos, sobre variadíssimos suportes, etc. Com cada um desses meios é obvio que ele fará uma escrita diferente e, por isso, um poema diferente. Lembremo-nos do que disse já há muitos anos, Marchal Mac’Luham: “o meio é a mensagem”! Por isso os infopoemas feitos no

computador, por exemplo, com o programa *Photoshop*, só podem ser obtidos como resultado da coordenação triangular do poeta-operador, do computador e desse programa. Os três numa sinergia perfeita, mas só o poeta-operador tem capacidade de comando das operações e de crítica dos resultados obtidos. No entanto os resultados do trabalho inventivo realizado tecnologicamente exibem características estéticas que marcam de um modo indelével a percepção que temos deles. A esse fenômeno pode chamar-se tecnopoiesis (v. o capítulo “Tecnopoiesis – que futuro para a poesia?” nas páginas 209 e seguintes do meu *LIVRO DE RELEITURAS E POIÉTICA CONTEMPORÂNEA*, Belo Horizonte, Veredas e Cenários, 2008).

ACJ: Esse mesmo empenho coletivo diante do ato criativo está presente entre os integrantes do movimento surrealista que, no caso de Portugal, redundou numa série de poemas e textos de caráter programático e escritos não apenas mediante a prática do cadáver esquisito – muito pautado pelo automatismo psíquico –, mas por meio de uma série de procedimentos (ou jogos, tal como propunham os surrealistas) que, em alguma medida, se assemelham à prática criativa dos poetas experimentais, como a colagem, o processo combinatório dos vocábulos, o apelo à visualidade, e outros. Como resultado, tanto poemas surrealistas quanto poemas experimentais acabam por ampliar a possibilidade de leitura que, como afirma Maria de Fátima Marinho, não mais linear, se torna dinâmica e plural. Considerando as semelhanças e as diferenças entre um e outro movimento, você considera que houve diálogo entre poesia surrealista e poesia experimental?

EMMC: Certamente esse diálogo existiu e era inevitável, pois ambos coincidiram no mesmo espaço cultural com alguma sincronicidade temporal, embora defasados. O Surrealismo iniciando-se efetivamente em Portugal no fim dos anos 40 prolongou a sua influência até à década de 60. A Poesia Experimental começando no final dos anos 50, por autores individuais com diversas formações e práticas poéticas já afirmadas, tem o seu apogeu na década de 60 com a publicação já referida dos cadernos de Poesia Experimental, mas sendo ainda ativa na década de 80 tem hoje a sua influência e reavaliação estendida a gerações mais novas. No entanto nunca houve um grupo experimentalista nem sequer um manifesto coletivo. Houve e há uma posição experimental que não se perdeu, antes se

desenvolveu em obras individuais de cada um dos participantes desses cadernos e outras publicações coletivas, como HIDRA e OPERAÇÃO, ambas de vida efêmera programada, mas da mais absoluta vanguarda. Esse diálogo entre Surrealismo e Experimentalismo assumiu por isso um caráter também individual, não se podendo estender a todos os poetas experimentais nem a todos os poetas surrealistas. Pode dizer-se que tínhamos em comum a Língua Portuguesa, mas até a situação social e política dos anos 40/50 em que o Surrealismo se desenvolveu em Portugal, já não era a mesma do final dos anos 60 e na década seguinte em que o Experimentalismo apareceu e se desenvolveu. Nos anos 50 a cultura em Portugal tinha dois intérpretes dominantes: o regime ditatorial de Salazar e os seus opositores Neorrealistas. Eram estas as forças instituídas contra as quais os Surrealistas tinham que lutar em prol da Liberdade da vida e da expressão. E fizeram-no com grande eficácia e invenção poética. Nos anos 50, o Surrealismo era uma atração inescapável para os jovens. Eu também não resisti a essa tentação. Mas, no decorrer dos anos 60, a situação política foi mudando em Portugal e no Mundo exterior. Em Portugal a guerra nas colônias de África devastava a economia portuguesa a estropiava e matava os jovens portugueses, ao mesmo tempo que o regime se ia enfraquecendo e por isso atijando a censura à informação e à criação literária. Por outro lado os novos meios de comunicação iniciaram o seu apelo e de fora chegavam impulsos democráticos e de inovação social e económica. A Europa tornou-se um polo de atenção e até de sedução. E foram essas as razões intrínsecas e extrínsecas do aparecimento da oposição experimental. Mas agora, no plano interno, era preciso enfrentar a hegemonia do Surrealismo, a incompreensão do Neorrealismo e a censura feroz da ditadura que se apoiava num nacionalismo caduco e nos preconceitos da religião católica. Enquanto o Surrealismo se consolidava culturalmente e desenvolvia com aspetos locais sob a forma de um Abjecionismo militante, mas também moralista (ao contrário), o experimentalismo ganhava foros de perigoso internacionalismo e desempenhava o papel certo de uma vanguarda esclarecida, mas minoritária. É certo que todos nós nos conhecíamos uns aos outros e nos reconhecíamos num inimigo comum: a inviabilidade da ditadura que mantinha a guerra em África e que impedia a liberdade e o desenvolvimento económico e social, através de um discurso obsoleto que era preciso desmascarar. Foi essa uma das lutas realizadas pelo

experimentalismo e que hoje ainda, passados tantos anos, lhe garante a sobrevivência perante as novas ameaças de uma democracia de fachada e uma ditadura dos meios econômicos impostos tanto pelo neoliberalismo e seu capitalismo financeiro selvagem que só provocam desequilíbrio e desemprego na União Europeia e instabilidade política nos Estados Unidos da América, agora, estendendo-se também aos chamados países emergentes, China, Índia, Rússia, dos quais o Brasil começa felizmente a se diferenciar privilegiando o crescimento dos fatores humanos e não se preocupando muito com o crescimento econômico anual! Mas voltando aos aspetos poéticos sei, por experiência própria, que os Surrealistas Portugueses não gostavam das interferências do Experimentalismo e que só na poesia de Alexandre O'Neill e Mário Cesariny se podem encontrar algumas interferências e correspondências com a Poesia Experimental, nomeadamente com a Poesia Concreta e posteriormente com o virulento tratamento epigramático da linguagem poética praticado por O'NEILL. Uma interessante e bem estruturada Dissertação de Mestrado foi recentemente apresentada na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa por Sara Lacerda Campino com o seguinte tema "O Experimentalismo na obra de Alexandre O'Neill", trabalho inovador que tive o prazer de acompanhar e discutir no seu desenvolvimento. Quanto aos métodos usados, o chamado *cadáver esquisito* é típico dos Surrealistas e, segundo creio, nunca foi usado pelos experimentalistas. Mas as técnicas de colagem foram usadas por surrealistas e experimentalistas embora de modo completamente diferente. Considere-se como exemplo os *poemas encontrados* de António Aragão (poeta experimental) que recortava aleatoriamente palavras e pedaços de texto dos jornais colando-os segundo critérios puramente visuais e plásticos em suportes rígidos. Seguidamente, efetuava leituras várias e aleatórias do que estava escrito nessas colagens assim construindo poemas experimentais inesperados. Cada colagem podia assim dar origem a muitos e variados textos que eram transgressivos pelo seu próprio carácter aleatório, colocando problemas de leitura e de inteligibilidade, tipicamente experimentais. Deve ser acrescentado que essa proposta de António Aragão foi objeto de tratamento digital pelo Projeto CETIC, dirigido por Rui Torres na Universidade Fernando Pessoa, no Porto. Pelo seu lado os surrealistas organizavam as suas colagens de modo a elas constituírem textos de acordo com um nexos literário subversivo pré-existente, pois

selecionavam os recortes e escolhiam a sua colocação no espaço do suporte, a cada colagem correspondendo apenas um texto. Se entro nestes pormenores técnicos é porque os considero como exemplificativos de duas maneiras diferentes de conceber e elaborar a invenção literária.

ACJ: Entre 1964 e 1966, você, Antonio Aragão, e Herberto Helder se encarregaram da organização da revista *Poesia Experimental* nº 1 e nº 2. Chama atenção o fato de que, além de Herberto Helder, outros poetas se aproximaram circunstancialmente da poesia experimental nesse momento (apenas para citar alguns nomes: Antonio Barahona, António Ramos Rosa). Por qual motivo você acredita que essa aproximação se deu apenas de forma pontual?

EMMC: Sim! Creio que sim! António Barahona da Fonseca era, em 1964, já conhecido como poeta possivelmente pós-simbolista e místico que, no entanto, frequentava a roda de poetas que viriam a ser os organizadores e colaboradores primeiros dos cadernos de *Poesia Experimental*: António Aragão, Herberto Helder, Sallete Tavares, Melo e Castro, Ana Hatherly. Quando ele apareceu com um poema organizado segundo um critério alfabético, mas com características inovadoras, foi facilmente aceito como um jovem colaborador. Mas esse pendor não durou muito e a sua poesia de grande interesse e originalidade, continuou a se desenvolver até aos dias de hoje, mas sendo sempre um companheiro dum experimentalismo que não pratica. Quanto a António Ramos Rosa ele foi considerado desde cedo, isto é, desde o final dos anos 50, como uma ponte entre o neorrealismo e algo que veio a ser o experimentalismo que nessa altura já estava em elaboração teórico-criativa através da Revista *ÁRVORE* (de que com Raul de Carvalho foi diretor), propondo uma atitude de *redução fenomenológica* inovadora que considerava a realidade como estando lá, mas da qual o poeta só se apercebia pela sua subjetividade. Assim se distanciava do Neorrealismo programático e ideológico, abrindo caminho para uma poesia em que os meios de elaborar essa percepção oblíqua e individual passavam necessariamente pela valorização dos aspectos textuais do próprio poema. Dessa posição à proposta experimental foi apenas um salto abduativo! Por isso Ramos Rosa era por alguns de nós considerado um mestre. Um outro caso curioso são as oscilações entre o experimentalismo e o surrealismo do poeta José Alberto Marques, cuja ambigüidade e

instabilidade são um traço experimental inequívoco, sendo autor de inspirados e originais poemas visuais e conceituais que por vezes se aproximam do Poema Processo Brasileiro que ele, no entanto, só tardiamente conheceu. Muito interessante foi a colaboração no segundo número de Álvaro Neto, pseudônimo de Liberto Cruz, com poemas violentos de desconstrução do discurso oficial da ditadura, baseados nos princípios da Gramática Histórica. Verdadeiramente casual e pontual foi a colaboração de Luiza Neto Jorge já então considerada como líder de um outro grupo de poetas muito mais jovens que os experimentais, que tinha publicado um conjunto de plaquetes sob o nome geral de POESIA 61. Esse grupo que não considerava a poesia visual como Poesia, também se afastava da proposta complexa verbivocovisual e embora fosse inovadora a sua posição ela revelou-se incompatível com qualquer tipo de experimentalismo. No entanto representa um diferente caminho textual/semântico que veio enriquecer a poesia portuguesa da segunda metade do século XX.

ACJ: As suas duas últimas publicações: *Neo-Poemas-Pagãos* e *O paganismo em Fernando Pessoa e sua projeção no mundo contemporâneo*, embora resultem de impulsos diferentes (no primeiro caso, a criação literária; e, no segundo, a pesquisa acadêmica), incidem ambos sobre a questão do paganismo e, mais enfaticamente, sobre o paganismo como manifestação da atualidade: o neopaganismo. Tal como você propõe no seu estudo teórico sobre Pessoa, o neopaganismo seria uma manifestação das relações entre ciência e arte promovida pelos tecnólogos, “relações estas que consistem na produção de novos mitos, que não poderão culturalmente deixar de estar relacionados com os velhos mitos greco-latinos (...)”. Você considera que esses novos mitos já fazem parte do imaginário literário da atualidade?

EMMC: Sim, parece-me que sim. Do meio literário e social. Os novos mitos estando ainda em formação estão já presentes no imaginário de agora, a que gosto de chamar a *agoridade* porque essa agoridade sendo efêmera é também polivalente e incorpora a abertura e a mudança de um modo problemático e probabilístico, ou não fosse ela trabalho de engenheiros-poetas ou de poetas-engenheiros! No entanto o panorama é ainda perturbado pelo ruído da derrocada do modelo economicista, arrastando consigo a crise dos modelos político e ideológico, num mundo globalizado

e fazendo com que os extraordinários avanços tecnológicos sejam valorizados principalmente pelos seus aspectos negativos, como, por exemplo, a Internet e as redes sociais de comunicação. Assim arriscamos a entrar no vazio da razão e da vida civilizada... Já o poeta de Alexandria Konstantino Kaváfis dizia, no final do século XIX, que os bárbaros estavam chegando, mas que, apesar de todos os preparativos e expectativas, eles não chagaram porque não existiam... E “*sem bárbaros o que será de nós? Ah! Eles eram a solução*”. Assim parecem estar novamente os poderes que governam o mundo, esperando que os bárbaros lhes tragam as soluções nos moldes desejados, isto é, ficando tudo na mesma ou cada vez pior. Mas estes novos bárbaros têm agora outros meios e outras soluções diferentes, tal como no decorrer desta entrevista tive a ocasião de referir. Os novos bárbaros somos nós os ciberpoetas. Seremos?

ACJ: Tendo em vista o diálogo entre a epígrafe de *Neo-Poemas-Pagãos* (“os deuses não são pagãos/ pagãos somos nós/ que vivemos no seu desconhecimento/ e acreditamos que podemos/ conhecer-nos”) e os poemas contidos no livro em questão – alguns deles, como é o caso da série “Transvisuais”, demonstram claramente esse viés tecnológico –, nota-se que as indagações sobre o conhecimento de si incluem as esferas científicas do saber instituído (reflexões sobre o sujeito associadas ao tempo, ao espaço, à matéria e ao próprio fazer poético). Você poderia falar mais demoradamente sobre esse tópico?

EMMC: O enunciado desta sua pergunta, se eu a entendi bem... Parece-me que contém as respostas possíveis. Talvez falar mais sobre este tópico será cair em redundâncias desnecessárias, pois me parece claro que o *neopaganismo*, por que Álvaro de Campos clamava anunciando a sua próxima chegada, instalou-se entre nós sem que a maioria desse por isso, apenas aceitando os benefícios superficiais e imediatos que as novas tecnologias vendidas pelos capitalistas, lhes ofereciam. Por isso não tomaram as devidas cautelas quanto ao nefasto efeito de desastre que é o preço que os novos deuses exigem aos homens. Ora, acontece que esses homens ignorantes (nós) “tomamos as nuvens por Juno” quando confundimos os avanços tecnológicos tomando-os como sendo os novos mitos e os instituímos como sendo os novos deuses. Deuses que, no entanto, continuamos a ignorar, enquanto buscamos conhecê-los a nós

próprios nas ilusórias imagens virtuais que esses mesmos meios tecnológicos nos oferecem. Torna-se assim evidente que o saber instituído como cultura entra em curto circuito ao tentar desesperadamente sobreviver num mundo virtual que vai tomando conta de todas as veleidades de autoconhecimento pelo já arcaico aprofundamento subjetivo ou análise psicológica. O mundo será dos ciborgues que nós próprios já estamos a começar a ser quando simplesmente usamos um sofisticado telefone celular ou um computador como este que eu estou usando para produzir este texto. Mas os ciborgues terão identidade baseada na subjectividade?

ACJ: Há pouco tempo você esteve em Coimbra para a montagem e inauguração do seu mais recente trabalho videopoético. Poderia falar um pouco sobre isso (concepção, recepção, etc.)?

EMMC: A Casa da Escrita, em Coimbra, que é uma instituição cultural da Câmara Municipal, funcionando tangencialmente à Universidade, decidi organizar um ciclo de exposições (comissariado por Jorge Pais de Sousa) do trabalho contemporâneo de sete poetas experimentais portugueses, numa perspectiva não historicista, mas, sim, da plena agoridade que esses experimentalistas encarnam e representam. Assim, cada um desses autores foi convidado para expor livremente as suas mais recentes propostas experimentais, colocando também a noção de experimentalismo em questão. O título deste ciclo é "Nas escritas PO.EX". Fui convidado a fazer a primeira exposição que foi inaugurada no dia 3 de Outubro passado, e esteve aberta ao público durante pouco mais de um mês. Seguiu-se a exposição de Antonio Barros sob o tema PROGESTOS/OBGESTOS e no próximo dia 8 de Janeiro será inaugurada a exposição de Silvestre Pestana com o título POVO NOVO VIRTUAL. Os outros poetas serão Manuel Portela, Jorge Lima Barreto (homenagem póstuma), Fernando Aguiar e Ana Hatherly. No final do ciclo será publicado um livro reunindo as propostas dos participantes. Esta iniciativa, que também inclui palestras, visitas e encontros para discussão dos trabalhos expostos, não tem qualquer intenção comercial e ilustra, reforçando-a, a criação de novos modos de encarar as relações entre a cultura instituída e a produção de propostas artísticas, transgressivas e experimentais de poetas que nunca foram, nem quiseram ser assimilados pelo chamado sistema das artes. Por outro lado manifesta e expõe a continuidade contemporânea da poesia experimental,

considerando como necessárias essas escritas PO.EX. Na minha exposição, a que dei o título DO LEVE À LUZ, dei continuidade aos trabalhos apresentados em 2006 na exposição que realizei no Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto, O CAMINHO DO LEVE na qual fiz uma apresentação não cronológica, mas sincrônica do meu trabalho experimental desde a poesia concreta dos anos 60 até ao desenvolvimento do uso criativo das novas tecnologias para a geração de infopoemas e videopoemas, passando por várias fases temáticas e metodológicas. Na recente exposição DO LEVE À LUZ prossegui no mesmo caminho procurando sinalizar uma crescente desmaterialização das imagens virtuais, desde os meus primeiros poemas fílmicos dos anos 50 e 60 até novas formas de inventar videopoemas e de apresenta-los em instalações de imagens múltiplas nas várias salas de que a Casa da Escrita se compõe. Houve assim uma tentativa de integrar a arquitetura da Casa, que não é uma galeria de arte, com as imagens virtuais dos catorze novos videopoemas que realizei para esta exposição. Pelos corredores e escadas espalhei impressões de infopoemas e textos teóricos, que foram também guias dos percursos a percorrer. Apresento agora um desses textos:

A EXPLOÇÃO DOS PARADIGMAS

2012

O meu trabalho de invenção há muito tempo que nada tem a ver nem com as artes plásticas nem com a poesia lírica, embora utilize formas, cores, letras e palavras para dizer coisas que nada têm a ver com as coisas que se dizem com palavras, letras, cores e formas. O que invento e chamo de poemas, o que invento e chamo de objetos, não são nem poemas nem objetos. Por isso comecei por qualificá-los como *objetos-poemas* ou como *poemas-objetos*... mas que agora desqualifico na procura de alguma coisa outra, tal como o LEVE DE NÃO SER e a LUZ DE SER como matérias do fazer. Dos átomos da matéria até ao leve dos imateriais, há todo um trajeto que se pode entender, pois se trata de conceitos que estão em jogo. Conceitos são pensamentos. Mas dos conceitos imateriais à LUZ há toda uma envolvência de energias que se vêem e se podem sentir, pois se trata de emoções, sempre totais e complexas como uma simples iluminação. É disso que tratam os meus atuais vídeos seriais.

Para concluir, penso que posso dizer, sem falsa modéstia, que a exposição foi muito visitada e recebida geralmente com muito interesse e curiosidade

principalmente por estudantes universitários (que predominam em Coimbra) tendo realizado duas entrevistas com perguntas pertinentes procurando um entendimento mais detalhado das minhas propostas experimentais.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Ana Cristina Joaquim

Pós-doutoranda na Universidade Estadual de Campinas. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: wiquen@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7227-0195>

ENTREVISTA COM LUÍS QUINTAIS

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p53-59*

Por Danilo Bueno¹

Quintais nasceu em 1968 em Angola. É antropólogo social de profissão, leccionando presentemente no Departamento de Antropologia da Universidade de Coimbra. Nesta qualidade, desenvolveu investigação de arquivo e de terreno sobre o exercício e as implicações públicas e forenses da psiquiatria. Trabalha actualmente sobre as relações entre arte e tecnociência. Como poeta, está representado em diversas antologias, encontrando-se traduzido em inglês, alemão, castelhano, francês e croata. Publicou o seu primeiro livro de poesia, *A Imprecisa Melancolia*, em 1995, com o qual arrecadou o Prémio Aula de Poesia de Barcelona. Em 1999 regressa à poesia, publicando os livros *Umbria* na extinta Pedra Formosa e *Lamento* nos Livros Cotovia. Dois anos depois, lança *Verso Antigo* com a chancela da Cotovia. *Angst* (2002) é o seu terceiro livro de poesia publicado pelos Livros Cotovia. Em 2004 publica na Cotovia *Duelo*, obra a que foram atribuídos os prémios Luís Miguel Nava – Poesia 2005 e PEN Clube Português de Poesia. Em 2006 publicou, também na Cotovia, *Franz Piechowski ou a Analítica do Arquivo*, um ensaio que colhe ensinamentos em vários domínios que vão da história e filosofia da medicina à antropologia social. Ainda no mesmo ano, retorna à poesia com a obra *Canto Onde*. Depois de *Mais Espesso Que a Água* (2008), o seu mais recente livro de poesia é *Riscava a Palavra Dor no Quadro Negro*.¹

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 2, n. 4, dez/2010:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3940>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v2i4p165-168>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ Informações biobibliográficas retiradas do sítio da Editora Cotovia:

http://www.livroscotovia.pt/autores/p_q/q_2.htm

A entrevista abaixo foi realizada por correio eletrônico durante os meses de setembro e outubro de 2010.

DANILO BUENO: Da leitura de seu poema: “A tortura/ é um truísmo./ Não a descrição/ da tortura.” é possível pensarmos em dois momentos: o da prática perversamente assumida por todas as soberanias, ou seja, a tortura como legitimação do âmbito estatal, que há muito é notícia comum, até a dimensão humana, que renova o espanto e o horror da carne que padece por este ato hediondo e já quase estatutário. Seria uma questão urgente, portanto, pela dimensão política, pensarmos novamente um retorno ao real para a poesia, desta vez não somente contra a poesia que se esconde na linguagem, mas também contra qualquer espécie de massificação?

LUÍS QUINTAIS: Bem, o poema que aí está não pretende assumir nenhuma posição de “retorno ao real”, que é para mim uma expressão muito equívoca, como se sabe. Aliás, o poema diz-nos justamente que é para a linguagem que nos devemos voltar. Que toda e qualquer posição moral é feita no interior de um sistema de mediações, e não fora dele. Temo que o real desse retorno de que se fala seja uma posição insustentável em vários planos. Ético. Estético. Epistémico. Eu sei, em Portugal há muitas pessoas ébrias com essa possibilidade!

DB: Em quais termos poderíamos pensar o poema no plano epistemológico? O bom poema consegue refutar quase tudo o que se disse, se pensou, se especulou sobre ele etc. Essa característica absolutamente indomável do poema, que se divisa com a magia e com o sagrado, capaz de subverter qualquer razão, não afastaria, sob vários aspectos, a possibilidade de conhecê-lo, desde os momentos processuais, de (re)escrita; até os momentos pós-escrita, de reflexão e prazer de leitura?

LQ: De qualquer das formas, o “plano epistemológico” é uma irrelevância, creio. É Nelson Goodman que reclama uma posição epistemológica e cognitiva para a arte que não será, segundo ele, diversa da ciência. Modos de conhecer. Mas a poesia – ou a função poética da linguagem – lança-nos em algo que está nos antípodas do conhecimento. Digamos que toda a grande poesia, como toda a grande arte, é produtora de “afectos”, como nos propõe Gilles Deleuze. Mais que isso, a poesia está do lado da “crença”,

ou como nos diz Borges, do lado da “suspensão da descrença”. É isso que coloca a poesia nos antípodas da crítica, e é isso que, paradoxalmente, devia ser tomado em linha de conta em toda e qualquer apreciação crítica da poesia.

DB: Em seu poema “Wallace Stevens”:

1. Mudar o sentido? Jamais mudar o sentido.
2. A regra define o jogo. Não é o jogo.

3. Mudar o sentido? Mudar sempre o sentido.
4. No lugar do perigo pôr o azul.

há uma espécie de sùmula do “*The man with the blue guitar*” (1937), seja pela estrutura em dístico, seja pelo questionamento do sentido. Qual é o seu interesse por Stevens e consequentemente pelo modernismo americano?

LQ: Gosto muito desta pergunta. Sim, em Wallace Stevens encontro muita coisa em que me revejo e que não encontro na grande maioria da poesia que se faz hoje. O poema de que falas é, sem dúvida, uma tentativa de construir um modelo reduzido da poética do Stevens (tal como evidencias na tua pergunta). A relação que Stevens tinha com a linguagem era muito complexa e densa. Essa densidade e essa complexidade interessam-me muito. Radicam, indubitavelmente, na autonomia da linguagem como uma espécie de corpo dinâmico e estranho que pondera de igual modo realidade e imaginação. É uma poesia de carácter fortemente meta-representacional. Do que trata afinal a poesia senão dela mesma?, dir-nos-á Stevens insistentemente. O meu último livro – *Riscava a Palavra Dor no Quadro Negro* (2010) – é um poema-sequência em confronto com *The Man With the Blue Guitar* (que, aliás, traduzi). O meu livro-poema começa com uma remissão óbvia a *The Man*, quando, em epígrafe, escrevo “A shearswork of sorts”. Tal como em Nietzsche, a poesia recenseia acasos. Mas prefiro a imagem (violentíssima, diga-se) da “poda” que está contida em Stevens. É de facto um gigante, tal como Eliot e Pound o são. Os modernos anglo-saxónicos interessam-me bem mais que todos aqueles que viriam a aparecer depois. Gostaria de dizer aqui que, ao lado desses três (Stevens Eliot e Pound), Auden e Larkin são somente muito bons poetas.

Gosto de “sujar” tudo isso com a minha leitura de um grande poeta menor, Weldon Kees.

DB: Nesse seu último livro *Riscava a Palavra Dor no Quadro Negro* (2010) após 33 sequências em dísticos (por vezes finalizadas com um verso isolado) há um texto seu, de uma página e meia, em prosa, que pode ser encarado como um epílogo de auto-reflexão ou até mesmo uma explicação de todo o livro e também da sua atual concepção sobre poesia. Nele, há a seguinte passagem:

Uma parte considerável do que escrevi prende-se com uma concepção de experiência que a faz presa – sujeitando-se à devoração – de uma atmosfera. Estou a falar da inescapável condição que se prende com o dado de eu não poder fazer outra coisa senão interrogar, não o início, como disse, mas um princípio de ordem. Não impressões de ordem, mas ideias de ordem, para usar uma reflexão que gravita à volta de Hume e gravita à volta de Stevens.

Esse texto remeteu aos prefácios às coletâneas de poemas de Jorge de Sena em que ele narrava detalhadamente o que lhe motivava a escrita, cunhando até mesmo a expressão “poesia testemunhal”. No que tange ao Jorge de Sena, muitos estudiosos encaram suas palavras como auto-ficcionalização. Poderíamos ler esse seu texto dessa maneira? O poema-sequência não bastaria em si mesmo, dispensando qualquer explicação? Qual a intenção, afinal, desse esclarecimento em prosa?

LQ: Não é por acaso que a o texto aparece no fim do livro. Tal acontece, porque, no meu entendimento, tudo é revisitação, e, nesse sentido, “auto-ficcionalização” é uma expressão correcta, se lhe descontarmos o acento crítico que nos diz que há outra forma de proceder. Não, não há, porque, como disse, e volto a repetir, tudo é revisitação. O poema basta-se-ia, muito provavelmente; porém, ele marca uma descontinuidade muito profunda com o que lhe precede. Trata-se de uma vontade de fazer diferente, e, sobretudo, de fazer diferente dentro de um percurso que é o meu, assumindo o risco e, ao mesmo tempo, tudo o que precede esse momento de descontinuidade que o livro de que estamos a falar se propõe realizar. Ao mesmo tempo, a “arte poética” que este curto texto encena serve para intensificar essas ideias de “eco”, de “revisitação”, e de reflexividade que me perseguem há muito. No fundo, a minha poesia é

sobre a poesia, ou, de outro modo, sobre a linguagem. E é isso que me interessa de forma cada vez mais insistente.

DB: No poema “*Field trial* (fragmentos)”, de *Canto Onde* (Cotovia, 2006), tem-se o uso de um questionário a meio do caminho entre um censo estatal e um inquérito íntimo:

6-
Em que medida teme o futuro?
Nada? Um pouco? Moderadamente? Muito? MUITÍSSIMO?

7-
Em que medida a sua morte o preocupa?
Nada? Um pouco? Moderadamente? Muito? MUITÍSSIMO?

Deste poema, composto por onze perguntas sempre com as mesmas alternativas de respostas referidas acima, há o aproveitamento da linguagem de um formulário estatal, mas que se transforma numa espécie de “juízo final”, em que o sujeito se vê tolhido por medos universais, tais como a morte e a doença. Para o Estado somos apenas números, e em nós mesmos somos pura ansiedade e incerteza, podemos depreender. Alberto Pimenta tem um poema em que ele escreve sobre o engodo de se levar em consideração todas as informações oficiais, construindo um poema tautológico:

de acordo com as estatísticas
60% dos que lêem
são menos ignorantes
que 70% dos que não lêem

e 20% dos que lêem
fazem
mais erros de gramática
que 40% dos que lêem (...)

de *A encomenda do silêncio* (Odradek, 2004). Apontar essas contradições é uma maneira de ser densamente político? Ou, de outra forma, seria a revisitação e a reflexividade, que você já comentou, na busca de uma linguagem intensa na comunicação congelada das instituições?

LQ: O poema citado é atravessado por um cepticismo (que a ironia vai adensando) em torno da instituição ciência e, em particular, da biopolítica contemporânea que a instituição ciência reitera e amplifica. Sim, é um poema com um sentido político manifesto. A negatividade que se lhe inscreve é, se quisermos, uma constatação. Em boa verdade, eu pouco ou nada fiz, a não ser transcrever um inquérito (um “instrumento”, como lhe chamam por aqui) que me pediram para ajudar a traduzir (dotando-o de uma linguagem “mais antropológica”, disseram-me; o que me pareceu um equívoco e uma estranha maldade; quem o fez, acredite, estava imbuído das melhores intenções, o que torna a coisa quase inquisitorial, ou não estivesse a vocação inquisitorial da ciência moderna comprometida com a sempre eterna boa fé daqueles que a promovem). Um outro aspecto, prende-se com a vontade de encontrar uma certa esfera do poético nos objectos de linguagem mais insólitos. Um quase ready-made!

DB: Em seu primeiro livro, *A Imprecisa Melancolia* (Teorema, 1995), até seu nono e último livro de poemas *Riscava a Palavra Dor no Quadro Negro* (Cotovia, 2010) foram 15 anos de publicações contínuas. Podemos encará-lo como um poeta prolífico, o que suporia uma certa disciplina de escrita (diária ou quase diária). A diligência com a escrita demanda uma depuração que talvez somente o trabalho contínuo proporcione. Como é o itinerário do poema para você? Há algum detonador do instante de escrever?

LQ: Não, não sou um poeta em constante trabalho de escrita. Aliás, nos últimos meses não tenho escrito nada. A razão desta escassez presente prende-se com outro dado: interessa-me cada vez menos escrever poemas avulso sobre experiências contingentes. A ideia de encontrar um livro que seja ele próprio um poema, agrada-me muito, hoje. Estou interessado em explorar o caminho traçado de forma consistente pela primeira vez pelo *Riscava*. Provavelmente publicarei cada vez menos poesia. Ao longo destes últimos quinze anos fui descobrindo a minha vontade de abandonar essa ideia de que não há livros de poemas, mas poemas ou fragmentos de poemas que depois, muito depois (assim o cansaço dê sinal da sua presença), se reúnem num livro, mas que podem ser lidos ao acaso. Gosto da ideia de exigir dos meus leitores uma leitura integral de um livro, como se algo do sentido ou da convulsão da linguagem só pudesse acontecer

através de uma certa extensão das reverberações iniciais. Levar isso até à sua consumação, não sem um projecto inicial: “vou escrever a partir desta ideia, desta constelação de problemas formais ou outros...”

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Danilo Bueno

Doutor e mestre egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: buenodanilo@hotmail.com

 <https://orcid.org/0000-0001-7512-9819>

ENTREVISTA COM O POETA, ESCRITOR DE PROSA DE FICÇÃO, ENSAÍSTA E PROFESSOR HELDER MACEDO

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p60-66*

Por Ana Cristina Joaquim^I
Rui Daniel Nascimento Sousa^{II}

ANA CRISTINA JOAQUIM: Em 2015, você publicou em Portugal, pela Editora Presença, um longo poema intitulado *Romance* (edição brasileira pela Lumme, 2016), cujo diálogo com a obra de Bernardim Ribeiro é insistentemente ressaltado. Como crítico, em 1977, publicou *Do Significado Oculto da Menina e Moça*; em 1990, uma edição de *Menina e Moça* de Bernardim Ribeiro e, em 2008, em parceria com Maurício Matos, a edição das *Obras Completas de Bernardim Ribeiro*. Tendo em vista essa intersecção entre o poeta e o ensaísta (e considerando-se a consistência de sua larga carreira tanto como acadêmico e ensaísta, quanto como poeta e escritor de prosa de ficção), de que modo você diria que as atividades criativas e acadêmico/investigativas – com *modi operandi* tão diversos – convivem na sua forma de se relacionar com a tradição literária?

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 8, n. 15, jun/2016:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/8738>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i15p200-205>

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

HELDER MACEDO: A linguagem literária não é feita apenas de palavras, é também feita com uma tradição pessoalmente assumida por cada escritor. Que passa a fazer parte do imaginário de quem escreve. Não sei se o meu interesse, enquanto ensaísta, por autores como Bernardim Ribeiro (ou Camões, ou Machado de Assis, ou Cesário Verde) partiu da minha leitura da obra deles ou, em sentido inverso, derivou da minha própria escrita literária. Afinal já tinha obra publicada como poeta e já tinha escrito obras de ficção quando me tornei professor universitário. Sou um universitário tardio... Mas creio que as duas coisas vão juntas. Aliás, nos meus romances (e também nos meus poemas mais recentes) tenho integrado ecos deliberados de outros autores. São parte do meu vocabulário criativo. Como se fossem personagens subliminares nos romances, metáforas implícitas nos poemas. Em última análise, eu sou a mesma pessoa que escreve poesia e ficção e que escreve ensaios de análise literária. As metodologias são diferentes e não podem ser confundidas, é só isso. Um ensaísta “poético” é um mau ensaísta. Um romancista “ensaístico” é geralmente um chato. Ser chato é um pecado mortal em literatura. Incluindo a ensaística.

RUI DANIEL NASCIMENTO SOUSA: Comemorámos recentemente o centenário da revista *Orpheu*, a que se seguem este ano o centenário da morte de Mário de Sá-Carneiro e de outras duas revistas do contexto do modernismo português, prolongando-se esta pluralidade de efemérides em 1917 com o centenário de Portugal Futurista. O Helder Macedo pertence a uma geração que conviveu directamente com as primeiras edições completas da Obra de Fernando Pessoa, em 1942, assim como com as publicações de obras de Mário de Sá-Carneiro (*Indícios de Oiro*, em 1937, e a correspondência com Pessoa, em 1958-1959) e da versão integral da almadiana *Cena do Ódio*, em 1958. No âmbito do Café Gelo, conviveu directamente com Raul Leal, outra personalidade singular do *Orpheu*. A seu ver, qual a importância do *Orpheu*, enquanto grupo e revista, e que impacto teve essa onda de publicações no contexto de encontro poético representado pelo Grupo do Gelo?

HM: O Modernismo do *Orpheu* foi determinante na nossa formação literária, é claro. E vimos uma clara continuidade entre a geração do *Orpheu*, os surrealistas e nós próprios, os jovens que recusávamos a literatura

“oficial” e procurávamos novos caminhos. Aliás, não apenas (ou sobretudo) literários, mas também éticos e políticos. Acho que todos concordámos com o então ainda pouco conhecido Eduardo Lourenço quando sugeriu que a *presença* (em contraste com o *Orpheu*) tinha representado a contrarrevolução do Modernismo. A *Engomadeira*, do Almada, é porventura a obra prima da prosa surrealista portuguesa... antes de haver surrealismo com esse nome em Portugal. Às vezes, cruelmente, telefonávamos para casa do Júlio Dantas depois da meia-noite a gritar “Morra o Dantas, morra, Pim!” O velho Raul Leal e o então ainda jovem Mário Cesariny foram recebidos no Gelo como os nossos naturais antecessores. E também, dos poetas da *presença*, o dissidente e geralmente inapreciado Edmundo de Bettencourt (o autor dos admiráveis *Poemas Surdos*, ao tempo ainda inéditos) foi para nós uma referência exemplar. O Herberto Helder e eu íamos visitá-lo diariamente no Café Restauração, no lado oposto da rua atrás do Gelo.

RDNS: Costumam referir-se regularmente o marcado e sugestivo teor autobiográfico assumido por muitas das suas obras, constituindo estas recriações tanto de uma experiência pessoal como da memória e vivência de uma época particularmente rica. Em que medida a introdução de uma personagem como Luís Garcia de Medeiros, no contexto de *Partes de África*, espelha esse diálogo e mescla entre a memória autobiográfica, a experiência de um contexto colectivo e a subtil intromissão de um tratamento ficcional desses materiais?

HM: Todos os romances e, não menos, toda a poesia têm um teor autobiográfico. Os romancistas escrevem-se a si próprios nas suas personagens, mesmo quando se diferenciam delas. Ou talvez mesmo para se poderem diferenciar delas, para não serem quem não são ou querem não ser. Usar-me como personagem nos meus romances é apenas (ou sobretudo) uma técnica literária de verossimilhança. Tornando explícito o que geralmente está implícito nos romances tradicionais. Mas o “eu” usado numa ficção literária não é o mesmo “eu” que a escreve. Ao contracenar, num romance, com uma personagem fictícia torna-se numa personagem tão fictícia como as outras. Mas, ao mesmo tempo, dá-lhes uma aparente credibilidade “factual”. Em vários dos meus romances em que me uso como personagem identifico-me mais com uma das outras personagens do que

com essa que “factualmente” parece coincidir comigo. É o caso de *Pedro e Paula* e, sobretudo, de *Vícios e Virtudes* onde o eu que, enquanto personagem, coincide biograficamente comigo, é manipulado pela fictícia personagem feminina de Joana. Que toma conta do livro. Mas, é claro, essa Joana é uma personagem criada por mim, enquanto autor implícito tanto dela, quanto desse aparente autor que biograficamente coincide comigo. Além de que, em termos da chamada criação literária, é difícil distinguir entre a imaginação e a memória. Tanto a imaginação quanto a memória são representações daquilo que não há: daquilo que já aconteceu e, portanto, não está a acontecer agora, e daquilo que não está a acontecer agora mas poderia ter acontecido ou vir a acontecer ou nem uma coisa nem outra. O personagem do Luís Garcia de Medeiros, no meu romance *Partes de África*, é simultaneamente uma memória fictícia e uma invenção factual. E é também uma saudação cúmplice aos meus coautores dele, o Herberto Helder e o José Sebag e todos os do Gelo. Somos uma geração de suicidas, alguns dos quais sobrevivemos a nós próprios... Como o Luís Garcia de Medeiros, que é todos nós e nenhum de nós.

ACJ: Há alguma frequência no diálogo que você mantém com tradições esotéricas, sobrenaturais e religiosas, tanto no seu trabalho como crítico (*Do Significado Oculto da Menina e Moça, Camões e a Viagem Iniciática*), quanto no seu trabalho criativo (para mencionar um exemplo de peso, faço menção aos poemas inscritos em *Os trabalhos de Maria e o Lamento de José*). Também alguns surrealistas (como é o caso de Mário Cesariny com a Cabala) e Herberto Helder com a alquimia, com quem você conviveu nos encontros do Café Gelo, têm essa questão como recorrente na produção poética. Partindo da sua experiência particular, o que você diria sobre a retomada do interesse pelo misticismo no século XX?

HM: Não tenho a mais pequena sombra de fé religiosa. O “Barbas”, como o meu amigo e camarada do Gelo, João Rodrigues, designava deus, é uma invenção humana. Que foi talvez uma necessidade para explicar o inexplicado. Deus, todos os deuses e todas as religiões, são a sintaxe do inexplicado. Que, ao longo dos séculos, se traduziu em arte, em poesia, no misticismo. O que a mim me interessa não é a fé religiosa, é a sintaxe do misticismo. Que é uma capacidade humana e não uma manifestação divina. Porque aquilo que não existe, o deus ou os deuses que não há, não se

manifestam, são humanamente manifestados. Disciplinas esotéricas como a cabala ou a alquimia constituíram vocabulários das aspirações humanas. Da criatividade humana. Gosto sobretudo na cabala da ideia de que o alfabeto constitui o nome secreto de deus. E, na alquimia, que a “matéria simples” pode adquirir “forma”, que é a busca à forma, como disse Camões. O significado oculto da Menina e Moça é, em última análise, a expressão humana do divino. A viagem iniciática de Camões foi a transformação da demanda do divino na demanda do humano. Da busca da felicidade na vida e não na morte. Os meus Trabalhos de Maria são poemas da materialidade da carne e não da imaterialidade do espírito. São a voz de uma mulher a ensinar os homens que a carne gera o espírito, que as almas sangram. Creio que o interesse do Herberto Helder na alquimia, ou do Manuel de Castro nas religiões orientais também não derivava de crenças religiosas. Acho que eles, como eu, também visavam significar a transcendência em imanência. E que, tal como eu, visavam celebrar o feminino, do qual todos viemos, homens e mulheres. Um dos mais belos poemas do Herberto é sobre a menstruação. Por outro lado, julgo que o interesse do Cesariny na cabala era sobretudo pelos seus aspectos linguísticos, pelas permutações entre letras e entre palavras que, formalmente, anteciparam os jogos literários do surrealismo. Quanto ao actual interesse pelo misticismo, no seu sentido de fé religiosa e de desejo de salvação da alma depois da morte da carne, isso parece-me ser outro assunto. É uma regressão ao que é menos interessante e, para mim, menos importante no misticismo: o desejo de “salvação” individual. O amor gorduroso da vida, como disse o Fernando Pessoa aliás para significar o oposto do que estou a dizer. Mas o Pessoa teria gostado de ter a fé religiosa que não tinha. Acho, no entanto, que todos nós concordaríamos que, por exemplo, uma representação pictórica do divino – por exemplo, o *Ecce Homo* que está no Museu de Arte Antiga em Lisboa – é mais verdadeira, e por isso mais bela, do que a divindade representada.

ACJ: Sobre a sua produção crítico-ensaística nota-se, além da grande extensão quantitativa, uma diversidade de épocas marcante, pois que se dedicou a Bernardim Ribeiro e Camões, mas também a Cesário Verde (ainda mais marcante, se se considera a sua atuação criativa, que o situa com força tremenda nos acontecimentos literários relevantes destes séculos XX e XXI). De que maneira você descreveria a sua trajetória como ensaísta,

tendo em vista a abrangência histórica que caracteriza a sua produção?

HM: A cronologia literária é uma tarefa útil para os arrumadores das almas, os historiadores da literatura. Convém fazê-la para depois se poder relacionar obras, autores e tempos diferentes. O Camões não é menos do meu tempo do que, por exemplo, o Pessoa, e o Pessoa não o é mais do que do que, por exemplo o Bernardim Ribeiro e o Cesário Verde. Ou o Herberto Helder, ou o Manuel de Castro, ou escritores mais novos do que eu, como por exemplo o António Cabrita ou o Paulo José Miranda, para só mencionar esses dois com quem tenho mantido um novo diálogo sempre renovado. No fundo, só escrevo sobre o que me interessa, quer seja como poeta, como romancista ou como ensaísta. E o que me interessa muitas vezes também interessa ou interessou ou vai interessar outros, antes ou depois de mim, que desse modo se tornam meus contemporâneos.

RDNS: Na recente apresentação conjunta das suas mais recentes obras, *Romance e Resta Ainda a Face*, o Helder assinalou a enorme surpresa e prazer de manter diálogos contemporâneos com uma nova geração de poetas, escritores e estudiosos que se começaram a interessar pela sua obra e a dar-lhe novos sentidos e releituras. Parece-lhe que de algum modo a sua experiência vital, desenvolvida a partir de um olhar à distância sobre a realidade portuguesa, iniciado com um exílio voluntário que respondia a uma outra forma de exílio colectivo intensamente presente em Portugal e prolongando-se com uma cada vez mais reconhecida carreira de escritor, crítico e figura destacada da nossa cultura, ecoa na actual consciência de crise e instabilidade em que vivem os criadores, condenados a novas formas de exílio?

HM: Bom, acho que um escritor – um poeta, um artista – é sempre um exilado, mesmo de onde está ou parece estar. E que, por isso, é um construtor de mundos ou lugares ou tempos alternativos. É sempre necessário fazer uma distinção inicial entre os processos criativos e as obras realizadas. Ou seja, no caso, por exemplo, de um escritor ou de um pintor, entre o fazer de um livro ou de um quadro e a sua publicação numa editora ou exposição numa galeria. Posto isso, o passo seguinte é publicar ou expor. Ou seja, tentar comunicar aquilo que havia sido um processo “exiladamente” solitário numa consequência participadamente

partilhada. Mas se, nesse segundo momento do processo, que é a recepção do que se pretendeu comunicar, não há o estímulo da partilha, o impulso criativo pode ir diminuindo. É como falar para surdos, ao fim de algum tempo apetece desistir. E, então, o exílio deixa de ser criativo, passa a ser existencial. No que me diz respeito, o facto é que escolhi escrever em português vivendo na Inglaterra. Poderia ter escrito em inglês, a minha carreira universitária é inglesa, mas a minha opção literária foi portuguesa. Dirijo-me, portanto, a quem não está à minha volta. Talvez haja nisso um ganho, pois não me permite confundir o processo criativo com a sua eventual recepção por potenciais ou hipotéticos leitores. Falo para eles e elas, quem quer que sejam ou venham a ser, a partir de mim, e não a partir delas e deles para mim. Se o que tenho a dizer lhes interessar, tanto melhor, mas não é problema meu. Mas, se não lhes interessar, também pode haver uma perda para mim, ser um desincentivo, tornar-se num problema meu. Em todos os meios literários, não é só no português, quem não está presente e envolvido nas politiquices literárias (festivais, prémios, fofocas, jogos de poder, compadrios) tende a ser ignorado ou esquecido. Portanto, se apesar disso, uma nova geração está de facto a interessar-se por aquilo que escrevo e que tenho escrito, fico de facto contente. E sinto-me estimulado. É sinal de que, apesar do meu exílio (ou talvez por causa do exílio?), consegui comunicar o que fui tentando dizer. E que alguma coisa do que fui tentando dizer faz algum sentido para além de mim.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Ana Cristina Joaquim

Pós-doutoranda na Universidade Estadual de Campinas. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: wiquen@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7227-0195>

Rui Daniel Nascimento Sousa

Doutor em Estudos Literários, variante Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Letras de Lisboa.

Contato: ruidnsousa@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2810-0092>

ENTREVISTA COM HELDER MACEDO, PARTE II

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p67-73*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p67-73)

Por Ana Cristina Joaquim^I
Rui Daniel Nascimento Sousa^{II}
Sofia Santos^{III}

ANA CRISTINA JOAQUIM: Sobre a dimensão política da sua atuação em sentido amplo, há mais de uma evidência (embora de modo heterodoxo...): em *A Utopia da Negação*, você diz que “O que o Café Gelo da segunda metade dos anos 50 pode ter significado certamente não é definível em termos políticos partidários. Mesmo quando (ou sobretudo quando), por exemplo, o Herberto Helder e eu nos encontramos envolvidos, em 1958, numa desarrumada tentativa de golpe revolucionário que teria metido armas... se tivesse acontecido.” (MACEDO, 2013, p. 241); em *Partes de África* (1999) o traço biográfico-memorialístico convive com a ficção num empenho de problematizar as relações entre Portugal e África em meados do século XX. Fato de relevância, ainda, foi ter assumido a Secretaria de Estado da Cultura, em 1979, quando do seu retorno a Portugal, depois de longo exílio decorrente da ditadura salazarista. Você acredita que seria possível estabelecer um eixo que integre esses eventos mencionados?

HELDER MACEDO: Não ser definível em termos políticos partidários não é o mesmo que não ser politicamente definível. Creio que os jovens

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 9, n. 17, jun/2017:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/10348>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v0i17p231-235>

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

^{III} Universidade de Lisboa, Lisboa, Portugal.

associados ao Gelo na segunda metade dos anos 50 tinham (tínhamos) em comum sermos contra as estruturas repressivas vigentes. Talvez suspeitássemos (pelo menos alguns de nós) que vinculações partidárias poderiam ser (ou virem a ser) novas formas de repressão. Mas isso não nos impediu de colaborarmos com os grupos políticos na oposição ao regime em acções concretas. Tínhamos um inimigo comum, que nos unia em recusa. Foi o que aconteceu nessa “desarrumada tentativa de golpe revolucionário”. Note também que, como mostrei no prefácio às Sobras Completas do José Manuel Simões (recentemente publicado na Editora Abysmo) o Manuel de Castro pensou a certa altura em participar, com mais alguns de nós, em acções armadas contra o regime. Quanto à minha participação em governos depois do 25 de Abril: foram dois, o V Governo Provisório, em 1975, quando aceitei ser nomeado Diretor Geral dos Espetáculos, e o V Governo Constitucional, em 1979, quando fui Secretário de Estado da Cultura. Esses dois governos (liderados por pessoas tão diferentes como foram Vasco Gonçalves, aparentemente associado ao Partido Comunista, e Maria de Lourdes Pintasilgo, aparentemente associada a uma militância socialista cristã) tinham em comum uma espécie de marginalidade que me atraiu. Não eram governos viáveis em termos institucionais “normais”. Foram ambas afirmações de princípios fundamentais manifestados em recusas por mim partilhadas. Esse será talvez o “eixo” que você sugere. Como você pode imaginar, eu teria podido ter uma carreira política depois de ter passado por esses governos. Fui convidado para me candidatar a deputado por três partidos políticos, mas recusei. A recusa é o eixo.

RUI DANIEL NASCIMENTO SOUSA: Nos últimos anos, o Helder tem dado um importante contributo quanto à construção de uma imagem mais plural e heterogénea do que foi e não foi o Grupo do Café Gelo, que ainda não é suficientemente conhecido, não só em Portugal como no Brasil. Como descreveria o essencial das várias etapas do que conheceu desse grupo, não só por ter pertencido ao quotidiano do Gelo em Portugal como também por ter mantido, ao longo de décadas, contactos regulares com diferentes intervenientes, tanto os que ficaram em Portugal como os que levaram o espírito na sua busca de liberdade no estrangeiro?

HM: Creio que houve três fases, como manifestações diferenciadas, mas complementares. A primeira associada ao que pode ser entendido como o núcleo fundador, se alguma coisa foi fundada e não aconteceu apenas por acidentes circunstanciais. As outras duas são mais ou menos simultâneas e manifestam respectivamente a continuidade desse espírito inicial entre os que saíram de Portugal e os que lá permaneceram. Entre estes houve uma crescente submissão a um surrealismo de escola, liderado pela personalidade carismática do Mário Cesariny. Como já referi num texto em que descrevi a experiência vivida nessa época como uma "utopia da negação", os encontros de amigos (e nem sempre assim tão amigos) que decorreram no Café Gelo começaram por ser uma convergência de recusas, um modo diferenciado de lidarmos com esse "tempo de fantasmas" (na apta caracterização do Alexandre O'Neill), onde as pessoas se habituavam a que, na aparência, não acontecesse nada. Apanhados entre a revolta silenciada e a resignação pactuante, nós – os que nos encontrávamos no Gelo e que de algum modo fôramos criados no mesmo ambiente que a todos oprimia – tínhamos sobretudo uma atitude de recusa em comum, uma partilhada vontade de quebrar amarras, procurando na dissidência contra o que não queríamos os caminhos para o espaço livre daquilo que poderíamos talvez querer. Fazíamos, portanto, da recusa das normas estabelecidas a nossa única norma, questionando sistematicamente os valores estabelecidos. Sentíamos-nos a viver num mundo às avessas de valores em que nos conseguíssemos reconhecer. A única via era portanto virar do avesso aquilo que já era o avesso de qualquer coisa. Foi dentro desse espírito libertário que acolhemos com entusiasmo alguns escorraçados mais velhos, como o Mário Cesariny, que a moralidade oficial oprimia sistematicamente e cuja poesia já então conhecíamos e admirávamos. Ou o profissional do abjeccionismo que foi o Luís Pacheco. Ou o velho Raul Leal, sobrevivente dos tempos de Orpheu e da abjecção que viveu como poucos e que continuou a viver até ao fim, em permanente furor místico e libertário. Depois alguns dos que por lá ficaram aderiram a modelos preexistentes, a rótulos como os de surrealistas, ou abjecionistas, ou outros ismos prontos a vestir, e até, politicamente, de comunistas. Antes do 25 de Abril, o Partido Comunista representava uma forma clandestina de dissidência. A partir daí passou a ser parte legítima de um sistema político-democrático. Acho muito bem, mas isso é outro assunto. Se eu quisesse ser maldoso, diria que alguns (não todos...) sobreviventes do Gelo

academizaram a dissidência. Ou deram-lhe sobretudo uma expressão literária, aliás nalguns casos meritória, como o António José Forte, o Virgílio Martinho e porventura aquele que de todos nós (incluindo o Cesariny) mais sabia de surrealismo, o Ernesto Sampaio. Também há que não esquecer alguns mais jovens, como o António Barahona, que encontrou no misticismo islâmico a sua via paralela à da dissidência. Entretanto, sobretudo na primeira década dos anos 60, outros tinham procurado ir lá fora respirar o ar que por cá faltava e foram-se dispersando, sem nunca perderem contacto, e dando início a outros projectos que prolongaram o espírito do Gelo, como por exemplo na revista KWY. Entre eles, o Herberto Helder, o Manuel de Castro, o Gonçalo Duarte, o José Escada, o João Vieira, o Costa Pinheiro, René Betholo e a Lourdes Castro, o João Rodrigues, o José Sá Caetano, o José Manuel Simões, eu próprio. E até, embora mais indirectamente, o meu amigo de infância, o filósofo Fernando Gil. Tragicamente, nem todos se aguentaram. Por exemplo o João Rodrigues. Ou, num suicídio mais lento, o Manuel de Castro. Ou o José Sebag, que simbolicamente se afogou com os poemas que atirou ao rio. É difícil fazer a contabilidade de tudo aquilo que foi, que dizem que foi, ou que poderia ter sido e nunca chegou a ser o famigerado Grupo do Café Gelo. Quanto a mim, quem melhor nos representa é alguém que nunca existiu: o Luís Garcia de Medeiros, um poeta inventado por mim, pelo Herberto Helder e pelo José Sebag, em três noites de desesperada bebedeira. Tanto assim que aproveitei a sua inexistência como personagem do meu romance Partes de África. E a sua obra completa foi depois publicada pelo Vítor Silva Tavares, na &etc,, com a assinatura do Autor numa pedra, testemunhos fidedignos do Herberto Helder e meus, um telegrama do defunto José Sebag enviado de um Café Gelo que houvesse no Outro Mundo, e capa do João Vieira.

SOFIA SANTOS: Luiz Pacheco foi um dos muitos autores que frequentou o Café Gelo e que escreveu sobre o grupo que celebrizou o espaço. Em sua opinião, em que medida ele se inscreve nesse contexto? Aproximá-lo-ia do Surrealismo, como alguns críticos procuram fazer?

HM: Claro que o Luiz Pacheco foi um dos do Gelo. O que unificava a diversidade do Gelo era a dissidência. O Pacheco era (e manteve-se até ao fim) um dissidente. A sua identificação com o surrealismo é justificável na medida em que o surrealismo pode ser identificado com dissidência. Mas

talvez mais como uma atitude ética (ou, no caso dele, antiética) do que estética. Creio que isso é evidente tanto no modo como viveu quanto no que escreveu. Inclusive nas suas críticas ao Mário Cesariny.

SS: São conhecidas as controvérsias em torno de Luiz Pacheco, enquanto personalidade e autor. Tendo em conta a insistente proscricção a que foi votado por alguns críticos, considera-o um autor relevante para a vanguarda do século XX? De que modo terá ele contribuído para a literatura portuguesa pós-modernista?

HM: O Luiz Pacheco foi quem mais insistentemente votou o Luiz Pacheco à proscricção. Era o seu modo de ser e de agir. Era também um modo de ser autor de si próprio. Cultivando um narcísico nojo por si próprio. E portanto manifestado em nojo por tudo e por todos. É interessante que ele esteja sendo recuperado – e mitificado – pelas atuais gerações mais ou menos caracterizáveis como “pós-modernas”. Onde as ideologias definham numa indefinida atitude de “vale tudo”. No tempo dele não valia tudo. Havia perigo em ser e em agir como ele foi e agiu. Creio que há uma perversa neutralização daquilo que ele representou nesta póstuma – e algo tardia – recuperação literária do Luiz Pacheco. Um morto não morde. Enquanto vivo ele mordeu sempre. Começando por si próprio. Enquanto vivo fedia mais do que depois de morto. Resta saber se essa recuperação é um contributo para a literatura pós-modernista ou se é uma neutralização pós-modernista do Pacheco como apenas literatura. Retirando o fedor do seu corpo vivo. Impunemente.

ACJ: No quinto episódio da série “Arquipélago”¹, ao expor o seu testemunho – que é também uma lúcida análise – acerca do Café Gelo, você discorre da seguinte maneira: “Dizer ou presumir que o Herberto Helder é surrealista... não é nada, pá! O Manuel de Castro é surrealista? Não é! Não é. É claro que adotou todas as técnicas que pode haver do surrealismo, como do futurismo, como do...! Nós líamos! Nós líamos. Experimentávamos e fazíamos as coisas. Odeio rótulos. Rótulos é uma forma de neutralização, é uma forma de restrição: fica arrumado...! É transformar essa gente em movimentos literários: não somos. Não fomos”.

¹ Vídeo disponibilizado no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=YhB4kUk2-FI&feature=share>

Eu tenho minhas próprias justificativas para considerar que você, o Herberto Helder e o Manuel de Castro não são surrealistas, entretanto eu gostaria de saber, se, para além da recusa dos rótulos, há algo mais que lhe sirva como parâmetro que justifique o “não-surrealismo” de vocês todos.

HM: Bom, alguns dos companheiros do Gelo eram, ou tornaram-se, assumidamente surrealistas. Por exemplo o Ernesto Sampaio, o António José Forte e o Virgílio Martinho. Além obviamente, do Mário Cesariny. Quero apenas acentuar que outros (como o Herberto, o Manuel e eu próprio) não são definíveis nesses termos. Portanto, é necessário caracterizar o Gelo em termos que incluam a diferença. A diferença que nos aliava.

RDNS: Publicou-se recentemente o livro *Sobras Completas*, de José Manuel Simões, um dos mais singulares indivíduos do contexto do Gelo, quase completamente esquecido. O que nos poderia dizer da sua importância, tanto enquanto companheiro de diferentes momentos como enquanto figura profundamente ligada à literatura, nas suas distintas vertentes?

HM: Olhe, já contei como foi e como não foi no prefácio às *Sobras Completas*. Digo lá, entre outras coisas, que o José Manuel Simões terá sido o grande exemplo que todos nós encontramos no Gelo e que foi quem mais longe levou a experiência de não ser um escritor com uma obra mas de ter sido a obra que poderia ter escrito. A sua vida é que foi a sua verdadeira obra. Completou-a quando morreu. O que deixou escrito, e que me confiou pouco antes de morrer, são as “sobras” só ironicamente caracterizáveis “completas” dessa obra muito mais decisiva que qualquer escrito. Foi em 1998, no nosso último encontro, que, com aquela autoironia dos que resistem sempre, ele me entregou os poemas que saíram há pouco tempo num livrinho editado pela abysmo. A sua presença foi sempre fundamental, verdadeiramente fundadora, onde quer que se encontrasse. Foi-o enquanto esteve no Café Gelo e continuou a sê-lo depois de abandonar o Portugal irrespirável em que esse grupo, que não foi propriamente grupo, germinou. Não por acaso, foi a ele que o Manuel de Castro dedicou o seu primeiro livro, *Paralelo W*, e foi ele quem sugeriu ao Herberto Helder o título para o seu primeiro grande poema, *O Amor em Visita*. Traduziu coisas importantes: o Stendhal, o Sade... Fez em França

trabalhos pioneiros sobre Pessoa, com o Fernando Gil. Foi colaborador anónimo da revista *Ruedo Iberico*, que articulava a resistência política espanhola e portuguesa. Ainda há certamente outras “sobras” por descobrir, no espólio de outros amigos, como o João Vieira, que o seu filho, o também pintor Manuel João Vieira, tem estado a organizar. Em suma: ainda há muito por dizer sobre o José Manuel Simões.

REFERÊNCIAS

MACEDO, Helder. “A utopia da negação”. In: ACCIAIUOLI, Margarida; Ana Duarte Rodrigues, Maria João Castro, Paula André, Paulo Simões Rodrigues. *Arte & Utopia* Lisboa: CHAIA; DINÂMICA CET-IUL; FCSH, 2013, p. 237-244.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Ana Cristina Joaquim

Pós-doutoranda na Universidade Estadual de Campinas. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: wiquen@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-7227-0195>

Rui Daniel Nascimento Sousa

Doutor em Estudos Literários, variante Literatura Portuguesa, pela Faculdade de Letras de Lisboa.

Contato: ruidnsousa@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-2810-0092>

Sofia Santos

Doutorando em Letras na Universidade de Lisboa.

ENTREVISTA COM LÍDIA JORGE: “A LITERATURA TEM UM PODER LENTO, MAS É UM PODER SEGURO”*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p74-89**

Por Mauro Dunder¹

O poder das palavras, a relação entre literatura e questões sócio-históricas, a busca ontológica do autor. Em entrevista concedida em julho de 2012, a escritora aborda estas e outras questões relevantes, como a crise do romance na contemporaneidade, a relação entre o povo português, seu presente e os ecos da Revolução dos Cravos e o percurso percorrido por ela ao compor sua obra romanesca.

Com a espontaneidade e a doçura que lhe são características, Lídia Jorge conversou com o pesquisador durante mais de três horas, na Casa das Courelinhas, residência que guarda laços com a história da vinicultura do Algarve. Desse encontro, a *Desassossego* reproduz aos seus leitores alguns dos (muitos) trechos mais significativos.

* Transcrita entre os dias 01 e 21 de agosto de 2012, esta entrevista foi realizada em 25 de julho de 2012, na “Casa das Courelinhas”, residência da mãe de Lídia Jorge, em Boliqueime, na região do Algarve. A viagem a Portugal, para que esta entrevista se realizasse, foi custeada integralmente pela Pró-Reitoria de Pós-Graduação (PRPG) da USP.

** Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 4, n. 8, dez/2012:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/4187>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v4i8p192-207>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

MAURO DUNDER: 32 anos depois de sua publicação, de que maneira *O dia dos prodígios* ainda repercute em sua vida e em Portugal?

LÍDIA JORGE: Na minha vida, de uma forma muito funda, tão profunda que eu tenho a ideia de que foi um livro que abriu o ciclo da publicação para mim, e tenho a ideia de que, enquanto eu não escrever um livro que seja a resposta do tempo a *O dia dos prodígios*, isto não está completo. Porque *O dia dos prodígios* foi uma espécie de fascínio interior que eu tive, numa altura em que eu percebia que a literatura tinha campos tão vastos, e eu escolhi um campo que, a princípio, seria uma derrota à partida, porque tinha o aspeto tradicional, que não estava mais na moda, porque era sobre a questão da nacionalidade, que também não estava mais na moda, porque eu utilizava métodos que tinham sido utilizados, nomeadamente os linguísticos, que tinham sido utilizados pelos neorrealistas, e que eu iria outra vez incorporar – mas que também não estavam mais na moda, e, no entanto, com essa consciência de que era uma coisa que, digamos, era uma espécie de badalada sobre o passado, eu tive uma ideia de que era preciso escrever alguma coisa sobre um país que iria mudar, e cuja última visão era aquela, de um passado que tinha sido de uma coerência brutal, terrível, mas que essa coerência iria desaparecer. E eu escrevi esse livro, agora olho para trás e penso que foi o livro mais generoso que eu escrevi, porque escrevi com a ideia de que estava a fazer um livro para não esquecer, apenas para não esquecer.

Poderia, possivelmente, escrever outros, mas a minha ideia era a de um livro para não esquecer um povo, uma pátria, um modo de ser, para não esquecer uma cultura e uma civilização. E fazia isso pondo pazadas de terra sobre uma espécie de cadáver. Ora, o que aconteceu foi que, ao publicar o livro, os leitores me disseram que era um livro-síntese sobre a cultura portuguesa, com uma proposta de leitura para o futuro. Passaram esses anos todos, foi possível voltar com ele, a (atriz e diretora teatral) Cucha Carvalheiro pô-lo em teatro, foi uma peça, para mim, muito comovente e penso que foi muito comovente para muitas pessoas. A sensação que muita gente teve e expressou foi que voltava a ser uma leitura do país outra vez. E eu tive essa ideia de que todo o lado críptico e interno e passado do livro, que se tornou apenas poético, transformou-se nalguma coisa que explica porque somos hoje assim, porque não evoluímos o que quisemos, porque mantemos determinadas qualidades ainda e, sobretudo,

porque mantemos um traço que nos é próprio, e que deriva desse livro, que é, o português seja um povo com demasiada força no sonhar e demasiada debilidade no agir, e isto voltou outra vez a ser visto e ser falado. Então, eu tenho essa ideia de que houve uma espécie de prenda que a vida me deu, em relação a esse livro, é um livro que me dá gratidão e que, de certa forma, me ajuda a dar uma espécie de coerência a tudo que eu tenho feito, ainda que muitos leitores digam que eu mudei muito, e eu acho que não mudei muito. Acho que mudei só na parte accidental, o essencial está n' *O dia dos prodígios*.

MD: Você me disse, agora há pouco, que é um livro que provoca em você o desejo de buscar uma resposta. A quê?

LJ: O livro *O dia dos prodígios* é feito com um enigma sobre o ser. De facto, sou uma escritora em que, por mais que não queira, minha parte ontológica é social. E, passado este tempo, eu tenho a ideia de que o mesmo enigma – que nunca nasce do drama individual das pessoas, mas do coletivo, do drama de um indivíduo na trama da relação com os outros –, essa espécie de quarto obscuro, onde eu procuro um sentido para um indivíduo, possivelmente, é para minha própria existência, mas que eu nunca vejo desligada duma totalidade, dum grupo. Eu continuo com a mesma dúvida, quer dizer, para que serve isto? Para que serve isto, que rosto está por trás disto? Tenho muito a ideia de que – aliás, aqui neste sítio onde nós estamos a conversar, tenho a ideia, vou até meu trisavô, meu pentavô –, de que cada um de nós fazemos parte duma espécie duma sequência, de onde a onde que se vem um indivíduo, que tem um nome diferente, olhar para a mesma realidade. E esse enigma, que no fundo é da corrente humana, eu mantenho esse mesmo enigma, mas como não sou filósofa, que põe em abstrato, ponho em concreto e no particular, que é a terra onde estou: este país de mar, que, no entanto, é fortemente rural, com todo este complexo de que, no passado, dominamos o mar e, no presente, somos dominados por todos, inclusive, por nosso próprio sonho amarfanhado. Então, eu tenho, digamos, a ideia de que preciso de continuar a responder a esta pergunta que eu faço n' *O dia dos prodígios*, que é “que destino é este? Para que este destino?”. E acho que eu tenho tentado fazer isso em todos os livros desde aí, de uma forma fragmentada e eu acho que precisava – não sei se serei capaz, se não for, é, enfim, porque não sou – mas tenho essa

ambição de escrever um livro, digamos, onde eu volte a fazer a mesma interrogação. Não digo que tenha a resposta, mas consiga fazer a interrogação bem articulada com todas as teclas do meu piano.

MD: Muito se fala sobre a crise do gênero romance na contemporaneidade. Considera o romance um gênero extinto, ou em via de extinção?

LJ: Não. Sou sincera, não o considero em vias de extinção. Considero que continua a ser o gênero maior, mas que ele está num ambiente de grande adversidade, porque é feito para aquilo que nós podemos chamar de “o nosso cérebro lento” e tudo hoje está organizado de forma a nós exercitarmos, sobretudo, “o nosso cérebro rápido”. Além disso, o mundo de hoje continua a ser poético, mas em pequenas doses, como se só se conseguisse absorver a poética parcelada; por isso, a poesia, inclusive, parece até ser um gênero que pode vir a ter, nos próximos momentos, mais resposta e mais acolhimento do que propriamente o romance. E, portanto, até neste ponto de vista fragmentário, o romance tem essa adversidade, sua estrutura é pouco compaginada com a poética do momento, não é? A poética do momento, eu diria, é a poética da canção, da letra da canção, aquela que não se basta só a si, que precisa de ter atrás de si a música, outra música, a dança, toda a parafernália, e que, portanto, a poética da palavra é um ingrediente para o resto.

Inclusive, existe hoje, digamos, um grande desejo de ficar à meia haste com o romance histórico, que é, digamos, um gênero muito importante, mas é um gênero híbrido, que falseia o que é o romance, porque vive de uma outra realidade, enquanto o romance tem de se bastar por si próprio, não é? Tem de criar sua própria transfiguração, a sua própria poética. E ele tem de ser, mesmo quando vai à história, ou é muito contemporâneo, que corre a actualidade, mas tem de se bastar a si próprio, quer dizer, a poética que tem de ser mais forte do que aquilo que é, digamos, o seu contexto, não é?

MD: Há, ao longo da sua obra, algumas referências, alguns debates históricos bastante fortes. Especificamente sobre *A costa dos murmúrios*, parece-me que ali se ilumina um anacronismo do pensamento português em relação à manutenção das colônias, da maneira como aconteceu pouco antes e pouco depois do 25 de Abril. Isso se discute em Portugal hoje?

Portugal ainda se ressentido da independência das suas colônias, administra alguma mágoa em relação a isso, ou não, hoje convive com o fato de que não é mais “o império das colônias”?

LJ: Olha, é uma questão que se discute muito, e discute-se sobre a ideia de que estamos no divã do psicanalista e ainda não demos, ele ainda não nos deu, a resposta sobre se ainda nos dói ou já não nos dói, não é? Mas a verdade é que, olhando para a população, eu acho que há sentimentos mistos. Haverá pessoas que ainda estão muito ressentidas com o que aconteceu, que consideram que os males de Portugal radicam nessa perda e, portanto, ainda estão equacionando a questão olhando para trás. Penso, por aí, que não é a maior parte dos portugueses, que convive com uma nova realidade, a de que os países estão bem e que estão independentes, e de que é preciso manter laços, novos laços, digamos, de relações normais, com países que se entendem muito mais do que como colonizados e colonizadores. E eu acho que isto é uma das facetas positivas da actualidade, as novas gerações falarem descomplexadamente dessa situação, mesmo as pessoas da minha idade, que desejaram a descolonização, ou melhor, perceberam que era um anacronismo, que era alguma coisa que Portugal mantinha fora da história. Portanto, passado este tempo todo, o que nós temos pena é de Portugal não ser um país mais próspero do que é, e de que as ex-colônias tivessem se envolvido, como países autônomos, em guerras, em disputas e em simulacros, ou não, verdadeiros estados que são ainda muito próximos dos ditatoriais, que os povos não sejam ainda povos desenvolvidos como queremos, mas parece que a situação está praticamente debelada.

Acho que caminhamos no sentido em que o ressentimento é muito menor do que o sentimento, que é positivo, e isso, na arte, está perfeitamente patente, na música, na ligação que Portugal faz hoje em dia com o Brasil, naturalmente, mas o Brasil faz ligação com todo mundo, não é? Mas, digamos, a forma como aqui se recebe e se junta, acho que os portugueses têm muitos defeitos, mas acho que não têm o defeito de não querer receber de volta essa espécie de regresso de caravelas. Acho que os portugueses o fazem, hoje em dia, de uma forma bem, moderna. É aquilo para que a humanidade do futuro tende, não é? Acho isso. E acho que a literatura tem um poder lento, não é, mas é um poder seguro. A literatura vai criando... Veja, eu nunca me esqueci da história da Lindinalva e do

negro Balduino, não é? Quer dizer, essa história ficou para toda a vida, não penso todos os dias, mas foi uma história tão marcante, de quando era miúda, que a história me mantém, como uma história de ternura, de amor, que me tocou, e eu acho que a literatura é isso, literatura faz esse caminho lento, demorado, na alma das pessoas.

MD: Você me perdoe se essa pergunta já tiver sido feita a você infinitas vezes, mas...

LI: (Risos)... Mas a resposta nunca é igual, sabe, e não sei se não será contraditória...

MD: (Risos) Julga que a geração de escritores que surgiu depois do 25 de Abril tinha conscientemente o papel de retomar a identidade portuguesa e tentar debatê-la?

LJ: Não... Não, não tinha, não. Acho que cada um começou a gritar para o seu lado. Quer dizer, cada um começou a escrever para o seu lado. Aliás, lembro muito bem, alguns dos debates foram até feitos no Brasil sobre isso, cada um tinha a sua história, tinha a sua visão, aquilo que lhe ia na alma, e é a primeira vez que, digamos assim, cada escritor aparece com a sua personalidade, despegado de escolas, porque até aí, inclusive por circunstâncias, e não só em Portugal, um pouco por toda a parte, os escritores inscreviam-se em grupos, e depois, quando não se inscreviam, respondiam contrariamente a um grupo, mas havia sempre a referência, era como se houvesse o rebanho e as suas ovelhas ranhosas, mas organizavam-se dessa forma.

O que acontece, depois do 25 de Abril em Portugal, é uma explosão, de facto, de personalidades, umas mais fortes, outras mais fracas, mas são figuras que, muitas vezes, encontram parceiros em sítios longínquos, não propriamente em Portugal, quer dizer, cada um a procurar parceiros anímicos, do ponto de vista da escrita, mais do que propriamente parceiros de escolas. E a questão de debater a identidade, ninguém usou o que escreveu para debater a identidade, mas eu vinha com a questão de África, porque tinha vivido; vinha com a questão do 25 de Abril, porque aqui nesta terra eu fui testemunha de uma transformação que foi mágica, que foi extraordinária, que foi magnífica, que foi surreal. Tinha, digamos, uma

visão da mudança do estatuto das mulheres, pela minha própria história, quer dizer, o que eu queria contar era a minha história, sem a contar e, portanto, escolhi o romance para fazer isso, mas, no fundo, era pressionada pelo que eu tinha cá dentro e aquilo que me apareceu aqui, na altura, que era o Lobo Antunes, o José Saramago, o Cardoso Pires, o João Melo, ou a Teolinda Gersão, ou a Hélia Correia, ou o Almeida Faria, o Mário de Carvalho.

Quer dizer, o que nós pretendíamos, na altura, era cada um dar vazão a uma visão, só que agora, olhando para trás, nós pensávamos que não estávamos inscritos numa [escola], mas estávamos, não é? Estávamos inscritos numa geração, quer dizer, fazíamos parte duma geração; portanto, a transfiguração era pessoal, mas as nossas raízes eram dum tempo determinado. Então volta-se para trás e percebe-se que nós pertencemos a um período em que a questão do país – e a questão da mudança do país – acabou por ter uma importância muito grande, e vê-se isso, sobretudo, quando se percebe qual é o imaginário dos mais jovens hoje, não é, quando se percebe que seu imaginário vai noutra direção, não é, e então, percebe-se que nós estamos num tempo que corre, no nosso tempo, não é?

MD: No ensaio *A morte de Portugal*, Miguel Real faz duas afirmações importantes: a primeira, ao discutir a conjuntura político-econômica atual de Portugal, é que os governos recentes têm dado cabo do que a Revolução conquistou para grande parte da população portuguesa, que muitas vezes não tinha acesso ao mínimo básico de saúde, ou de educação, e que essas foram conquistas que vieram com os governos pós-25 de Abril. A segunda é a seguinte: ele diz que, para que Portugal se reencontre, mais uma vez, é preciso, de novo, matar Dom Sebastião. Portugal não matou Dom Sebastião ainda? Ou Portugal precisa mesmo matar Dom Sebastião?

LJ: Não concordo com a primeira, é muito simplista a primeira visão, mas a segunda, acho que sim, acho que não matou ainda Dom Sebastião. Ainda, Dom Sebastião foi transferido, no nosso caso, para as instâncias europeias, isto é, dissemos “Nós, sozinhos, não somos capazes”. E isso, fizemo-lo duma forma legal, legal “à portuguesa”, isto é, aceitando, como outros países, uma ajuda, obrigando-nos a cumprir prazos, obrigando-nos a uma espécie de “cadernos de encargos de seriedade”, e, sobretudo, de horários

e de agenda, de que nós, em geral, dilatamos muito tempo, e, portanto, não cumprimos, e a Europa obrigou-nos a uma espécie de seriedade nesse domínio.

Portanto, era uma espécie de Dom Sebastião, salvador, mas que nós víamos de uma forma legal, numa forma como um compromisso internacional, político. O que acontece é que a degradação das contas públicas levou-nos a que nós, agora, tivéssemos Dom Sebastião outra vez cá dentro, o que é uma grande dor, e isso eu acho que é talvez o que mais custa aos portugueses neste momento, conscientes da situação, é percebermos que somos um território ocupado, mentalmente ocupado, a ideia de minoridade mental que nos foi passada, a ideia de que Dom Sebastião, pois, veio sim, quer dizer, que só nos conseguimos libertar, salvar, porque ele está aqui com as botas de cortiça, compreende? E isso, portanto, é alguma coisa que nos custa muito. Agora, a minha ideia é esta: há uma mudança muito grande no mundo neste momento, tão grande, tão grande, tão grande que não sei até quando é que vamos pensar nestes termos, até quando é que as administrações, até quando estes parâmetros, que são os da minha fala, os de Miguel Real, ou talvez ainda as suas, eles vão servir de ligação; esta nossa linguagem, estas nossas categorias mentais, elas vão sobreviver a uma coisa que está sendo vasta, uma nova cultura a que nós estamos a assistir nascer sobre os nossos olhos, não é?

É incrível: as culturas locais, as culturas nacionais são alguma coisa que tem de caminhar ao lado de culturas econômicas globais, muito mais vastas. E nós estamos numa luta entre uma espécie de incapacidade de compagnar aquilo que queremos ser, como herdeiros de uma cultura, de uma língua própria, de um espaço próprio, daquilo que nós chamamos nações, e, por outro lado, interesses que a economia global obriga a desmembrar. Aqui, portanto, estamos a viver dois momentos, em simultâneo, e, não sei, sou franca, não sei como se vão ultrapassar. Sei que têm de viver com aquilo que ele tem dentro, vendo que eu não quero perder aquilo que nos caracteriza, e quero que o que nos caracteriza, de forma positiva, como é o caso da convivialidade portuguesa, que é uma coisa muito positiva no mundo de hoje.

MD: Uma das passagens de *O dia dos prodígios* que mais me impressionaram quando li o livro pela primeira vez, e pela segunda, e pela terceira, é a cena em que os soldados de Lisboa falam o que foi a revolução, ou o que se

pretende com ela, e em que, para os habitantes da aldeia, tudo gira em torno da solução do grande enigma do réptil alado. Uma primeira leitura pode sugerir que tenha sido uma maneira de dizer, “olha, primeiro, a revolução não chegou aqui; segundo, ela está chegando agora para nós não é importante. A gente precisa de coisas mais imediatas e básicas”. Depois de ouvi-la, vem-me à cabeça a ideia de que essa cena, na verdade, tenha sido escrita no diapasão oposto, ou seja, “foi mágico, sim, e foi tão providencial, que nós ainda não nos demos conta disso”. Pode ser assim?

LJ: Pode ser, sim, pode ser, sim. Que não nos demos conta disso, claro. Eles vêm dar uma explicação política, dizem “a partir de agora, vai ser...”. E, de facto, eles dizem “não, espera... Nós queremos mais alguma coisa”, não é? Eles queriam do domínio do ontológico, do sobrenatural, há um desencontro de linguagens, não é? Quando eles mostram as figuras do Marx, do Lenine, eles veem as figuras dos santos, e quando eles saem, eles dizem, “nós tivemos uma visão, gente”. Quer dizer, é essa mesma a visão, eles têm a ideia de que alguma coisa os transcendeu, mas não sabem o que os transcendeu, não é? Há, portanto, uma apreciação imperfeita do que aconteceu, quer dizer, eles foram actores de uma acção que não são capazes nem na menor medida de interpretar.

MD: Pensando no conjunto dos seus romances, desde *O dia dos prodígios* até *A noite das mulheres cantoras*, julga que as questões de fundo estejam ali sempre e tenham tomado novas formas, ou foram sendo resolvidas e substituídas por outras? Minha pergunta, basicamente, é: é possível dizer que a sua obra de romance discuta, toda ela, questões ligadas à sua perspectiva do que foi o 25 de Abril ou não?

LJ: Não, é mais vasto do que isto. É mais vasto. Acho que o que une, deste ponto de vista, todos, inclusive este último, é mais a questão da mudança que se verificou no país e no mundo, mas como a mudança do país se repercute no mundo e de que maneira nós somos agentes dessa mudança, somos agentes ativos e agentes passivos desta mudança. Acho que nada está resolvido em nenhum dos meus livros, nenhum dos problemas que foram levantados desde o princípio, eles estão resolvidos, não estão resolvidos. Há uma dissincronia entre aquilo que é posição problemática que os livros levantam e a sua realização na prática, na história, não é? É

que eu escrevo sabendo que tenho este problema de ser, sobretudo, digamos, uma escritora envolvida com o social. Encanta-me. Eu começo por ser ontológica, mas quando dou por mim, o meu ontológico passa para o social. Mas a verdade é que meu único parâmetro de conduta é este: como é que eu escolho os temas, como é que eles me vêm parar, apenas isto, numa ambição de ser testemunha do tempo, compreende? Por isso que eu nunca escrevo nada histórico, eu escrevo, posso escrever sobre aquilo que se torna história, o que é bastante diferente, não é? Porque o que me interessa é isso, é ser testemunha de um tempo. Portanto, na verdade, minha ambição é ser o escritor que, para o seu país, ajudasse a criar, não digo eu, mas que ajudasse a criar, que pertencesse a uma geração de escritores que deixassem uma marca, no domínio da fantasia e da arte, dissesse “essa gente, na altura, viveu assim e sonhou que poderia ser assim”, compreende? Como o Kundera faz em relação ao seu país, em relação à República Tcheca, como, enfim, como a Margarite Youcenar o fez em relação à Europa, porque ela foi mais global, não é? Ou a Marguerite Duras fez em relação à França, a ideia, que é aquilo de que eu gosto nos outros escritores, quer dizer, os escritores que me interessam são aqueles que são profundas testemunhas do seu tempo, que não fugiram do seu tempo, compreende?

MD: Em *O dia dos prodígios* e *O cais das merendas*, apresentam-se duas situações em que o individual se funde ao coletivo de uma maneira quase inseparável, ainda que sejam os indivíduos muito bem caracterizados, com seus dramas, dores e alegrias, a vida do conjunto parece sobrepor-se à vida do indivíduo; por outro lado, *Notícia da cidade silvestre*, por exemplo, apresenta Júlia Grei mais envolvida com seus dramas do que consciente da vida de grupo, da mesma maneira que acontece em *O jardim sem limites*, em que pessoas envolvidas em projetos das mais variadas ordens participam de um grupo, de uma geração de pessoas que vivem ali as contingências políticas, econômicas, sociais, mas floresce o individual a partir desse momento, o que é ainda mais evidente em *O vale da paixão*. A certa altura dessa conversa, você falava sobre o fato de “sim, a motivação é ontológica, e, quando eu vou ver, esse ontológico, vai esbarrar no social, não é?” Ou “sim, a minha necessidade quando eu pensei, lá no começo, em *O dia dos prodígios*, era falar do que eu trazia e sentia e via no mundo ao meu redor”. Pode-se pensar nessa questão assim?

LJ: Pode pensar, sim, pode pensar. O social nunca desaparece, a forma de ele entrar é que é diferente, não é? Foi uma espécie de escolha, a partir da Notícia da cidade silvestre, que eu fiz, que muita gente lamenta que eu tenha feito, mas, assim, nesses dois primeiros livros, eu foquei uma realidade onde o colectivo era fácil de tratar daquela forma, que era uma realidade rural, porque havia um poético do colectivo, porque, como hei de dizer, eu estava lá por amor, mas não estava como personagem, compreende? Só que, a certa altura, interessante, quando eu escrevi estes dois livros, muito bem aceitos, foi uma questão de coerência, sabe? Houve quem pensasse, ainda hoje há quem pense, que eu criei uma espécie de oportunidade, mas eu percebi, não foi oportunidade que eu criei, foi uma questão de coerência absoluta, eu percebi que eu tinha uma outra linguagem, urbana, a linguagem da minha própria vida, que não era só a da vivência rural, grupal, dos grandes grupos que falam, todos por uma voz, digamos, em que a matriz bíblica estava muito presente. Eu tinha uma outra visão, moderna, no fundo, contemporânea, da voz do homem isolado que interpreta o colectivo, que sabe pelo seu produto, também, e que age pelo colectivo, mas que age pela dor forte e sua esperança forte estão sempre a dizer “sim”. Eu, a partir daí, enveredei por esse campo, em que o colectivo aparece, aliás, *A costa dos murmúrios* tem esse colectivo. Agora, há uma coisa que acontece: eu gosto, e há os meus livros que eu prefiro mais, os que eu prefiro menos, não é, mas eu diria que, do ponto de vista do tratamento colectivo, aquele em que eu consegui melhor fazer isso foi *O dia dos prodígios*, aquele colectivo, eu consegui, penso que consegui, tratá-lo, depois a fusão entre o colectivo e o individual, parece-me que está bem feito, e que está, que é orgânico, em *A costa dos murmúrios*, e acho que há um livro – esta é uma apreciação minha, mas... – onde a imagem do colectivo não precisa de lá estar, porque a figura, digamos, humanizada e intensa, se firma, que é a de Milene, de *O vento assobiando nas gruas*. Quer dizer que houve, portanto, uma espécie de mudança, não é? Eu gosto de muitas, talvez já não volte àquele individual, grupal em o indivíduo não existe, como é o caso de *O dia dos prodígios*, existem indivíduos, mas as figuras estão esbatidas em grupos, talvez não volte mais assim, porque as realidades são outras, mas nunca me sinto satisfeita quando escrevo um livro, chego ao fim e, como hei de dizer, as figuras não trouxeram um remanescente suficientemente forte do grupo que as envolve.

MD: De um lado, Branca Volante, as Carminhas [personagens de *O dia dos prodígios*], a Miss Laura, a Santanita Trigal, a Rosária, a Valentina Palas [personagens de *O cais das merendas*], a Júlia Grei [de *Notícia da cidade silvestre*], a Evita [de *A costa dos murmúrios*], a Maria Ema [personagem de *O vale da paixão*] e a Susana [de *O jardim sem limites*]. Do outro, eu tenho a Jesuína Palha [de *O dia dos prodígios*], a Pinaira, a Zulmira Santos [personagens de *O cais das merendas*], a Anabela Cravo [de *Notícia da cidade silvestre*], a Eva Lopo, a Helena [ambas de *A costa dos murmúrios*], a narradora de *O vale da paixão*, cujo nome não está, e a Paulina, de *O jardim sem limites*. Pelo menos em um dos lados desta tabela, aparecem mulheres cuja palavra é poderosa demais. Por exemplo, toda a movimentação de Vilamaninhos, em grande parte, gira em torno do que diz Jesuína Palha. Ela é a voz coletiva mais forte, ali. Da mesma maneira, há momentos de tensão em *O cais das merendas* em que é Pinaira quem está lá suscitando a briga, a discussão, o desconforto; é Eva Lopo quem retoma uma narrativa muito diferente daquela que Evita apresenta na primeira parte de *A costa dos murmúrios*; a vida de Júlia Grei é orientada por Anabela Cravo por meio de tudo o que ela diz, e aí, eu escrevi quatro palavras aqui, que sintetizam, para mim, essa relação: mulheres, palavras, bálsamo e veneno.

LJ: Risos...

MD: Essa relação entre mulheres e palavras na sua obra me fascina. Mais do que simplesmente a questão da mulher, mulheres e palavras...

LJ: Aquela que diz. Aquela que vê e que diz, não é? A que profere o discurso. A que desencadeia. Isso me faz lembrar o seguinte: [aqui, a voz de Lídia Jorge assume um tom grave, quase solene] nesse momento, não sei se sabe que Agustina Bessa-Luís está muito doente em casa, e eu tenho muita saudade dela, porque ela era uma figura com a qual eu contrastava imenso, imenso, tínhamos poucos pontos de contacto, mas estar com ela, para mim, era um fascínio, eu adorava estar com ela. E para ela era também, porque ela tinha a ilusão, penso que é uma ilusão, de que eu era uma pessoa muito doce, muito conduzível, e que ela me conduzia. E ela gostava imenso desse papel. Não era verdade, quer dizer, eu deixava-me conduzir no que eu queria, não é? Pois então, ela uma vez disse uma coisa

importante. Porque é o livro em que a figura feminina... Sei que ele é maçador de ler, para alguns leitores, porque é lento, demasiado lento, e assim. Mas é o livro em que a personagem declara que não tem as palavras para o mundo. E já tem sido interpretado, e eu acho que têm razão, a princípio eu não percebi isto, mas ela é uma espécie de simulacro daquilo que é o próprio escritor. Quer dizer, no meio destas figuras todas, ela é aquela que vem dizer assim: “por mais que eu queira, não consigo explicar o mundo; ele passa-me ao largo porque não tenho as palavras todas”.

Quer dizer, é a própria personagem a ver o poder, a falar sobre o poder da palavra, compreende, a declarar que não tem as palavras todas, mas mesmo que as tivesse não usaria para determinadas situações, porque elas inauguram coisas, a palavra dita, proferida, ela inaugura alguma coisa, então, eu tenho a ideia de que, interessando-lhe essa perspectiva, era bom dar uma olhada nessa passagem, que é fulcral para isso, quer dizer, a figura feminina que põe em si a questão da linguagem, do pensamento que não abarca a realidade e, portanto, aquela que nasce para dizer “eu não tenho as palavras”, compreende?

MD: Duas mulheres destas que eu listei me vêm à cabeça, quando você me diz isso, as duas do mesmo romance, inclusive, são a Julieta Lanuite e a Paulina [de *O jardim sem limites*], que tomam ali algumas atitudes que muitas vezes vão contra determinados valores que elas mesmas apresentam, especialmente a Julieta, que tem de vencer uma barreira própria em nome do que ela julga ser o bem que ela faz para o Eduardo, e a Paulina, que, em um primeiro momento, parece ser uma mente manipuladora e que tem um interesse muito concreto, muito específico na atuação do Leonardo, mas que também deixa transparecer que, de fato, existe ali uma preocupação genuína dela em relação a ele, “eu tenho de ajudá-lo, eu tenho de fazer por ele”, por mais que ela também seja a mulher que vá correr atrás dos patrocinadores e que, de certa forma, institua todo o palco para o espetáculo grandioso do Leonardo. E, a meu ver, ela vem ao encontro disso que você está dizendo, não é, quer dizer, não são anjos, nem demônios, não há bálsamo, nem veneno na Paulina, isso fica muito visível nessas personagens...

LJ: A cena em que a Julieta se resolve pôr à mesa, como vítima... Isso, do seu ponto de vista, quando ela diz “agora, comam-me”, não é, “eu não

consigo mais trabalhar”, pois seu marido não consegue, não é, então, ela põe-se, oferece-se como refeição. E como têm dito que é um momento operático e assim, mas incluiria no bálsamo ou no veneno?

MD: Eu acho que eu incluiria no bálsamo... Com uma pitada de veneno (risos)

LJ: Com uma pitada de veneno... (risos) Porque, no fundo, ela é uma oferta, é uma oferta, uma paixão crítica, não é?

MD: Para mim, foi o elemento que ficou mais evidente nessa cena... Não sei se a minha leitura também não é uma leitura ingênua...

LJ: Não, não é ingênua, não é ingênua, não... De modo nenhum, de modo nenhum... Pra ver que, quando eu escrevi isto, não pensei em nada disso, quer dizer... Eu acho que percebe muito bem porque o leitor, quando olha, quando lê, precisa de fazer um esforço para perceber quais são os outros significados, não é... E assim é quem escreve... Quem escreve é como quem lê, está em um certo precedente, que é igual, é idêntico, mas escreve-se porque se tem vontade daquilo, quer dizer, aquela imagem apareceu-me... Quando eu comecei a escrever a história da Lanuit, eu queria chegar àquele ponto, quer dizer, aquela mulher, que se colocava com os candelabros no meio da mesa... Comei de mim, comei de mim, que é uma visão crítica... Aliás, penso que é um mito poderosíssimo da cultura, e que é, antropológica, de uma força brutal, praticamente inultrapassável, esta ideia do sacrifício pelo outro, o sacrifício total do outro... É muito difícil de ultrapassar, uma vez que a gente não sabe se aconteceu, mas que se diz que aconteceu...

Então, eu acho que não se consegue fatigar isto nas literaturas, agora, tem, passa por uma visão que está forte, sobretudo em nossas culturas, é impossível de retirar. Eu vejo muito isso no sexo, que é muito presente na literatura brasileira, muito, muito forte, muito forte, muito forte, muito forte, digamos, do ponto de vista da exibição sexual, os portugueses devem parecer uns pudicos, gente de sacristia junto dos brasileiros, não é? Eu acho que não se faz não é por pudor, é porque a cultura não precisa... Quer dizer, nós não entendemos que é importante, que é artisticamente funcional, compreende? Não tem nem com pudor,

nem com coisa nenhuma destas, mas grande parte da cultura, quer dizer, da literatura erótica brasileira, eu leio-a como crística, digamos, há toda uma série de sofrimentos e de superação, de dor e de tudo isso, e de repúdio, quer dizer, de todos os sentimentos em torno da questão sexual, que é espantoso. Um jornalista, há dois anos, publicou uns contos sobre, que foram premiados no Brasil, todos sobre sexo, e é duma dureza enorme, brutal, brutal. E é tudo crístico, sabe? Nunca se fala lá, mas é, digamos, a vitimização, a descida a uma espécie de inferno sexual, que tem a ver com isso, não é? Que tem a ver com isto que nós estamos a dizer, a questão da vitimização está muito presente na nossa cultura, ao contrário dos romances... Muito bem, tenho eu perguntas para lhe fazer...

MD: Por favor... Desligo o gravador então, agora, muito obrigado, não tenho nem o que lhe dizer mais, para agradecer todas essas coisas que você me disse.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Mauro Dunder

Professor Adjunto do Departamento de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Mestre e doutor egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: mauro.dunder@uol.com.br

 <https://orcid.org/0000-0002-2855-4764>

QUANDO APARECE O LOBO, PORTANTO QUANDO APARECE O MAL, COMEÇA A LITERATURA: ENTREVISTA A GONÇALO M. TAVARES

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p90-99*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p90-99)

Por Lilian Jacoto¹

LILIAN JACOTO: Vou partir de uma impressão que trago de observar suas entrevistas e visitas a instituições culturais de Portugal e Brasil. Parece-me que a interação com o seu público é o outro lado da obra, embora ali você esteja absolutamente fora dela, quase como um estranho....

Quando conversa com a plateia, busca conduzir o rumo da conversa para a observação da vida circundante, como se fortalecesse, pela fala, os fios que atam seus textos aos acontecimentos do mundo contemporâneo.

As entrevistas, afinal, acabam por promover uma familiarização do público para com uma literatura que não é familiar nem fácil – no sentido de sua opacidade e de certas marcas que evidenciam as contradições da cultura em que vivemos.

Como se relacionam, em você, o autor que cria estranhamentos e o sujeito empírico que conversa e se familiariza?

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 9, n. 18, dez/2017:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/10590>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v9i18p146-155>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

GONÇALO M. TAVARES: Bem, eu preciso de falar de vez em quando com as pessoas, como uma necessidade... esses acontecimentos que vão aparecendo, esses cruzamentos com os leitores são cruzamentos muito raros, apesar de tudo. Provavelmente tenho dois/três encontros por mês com leitores e, portanto, são pequenas ilhas no meio dos meus dias que são normalmente isolados na escrita ou em outras atividades. Eu gosto principalmente de estar disponível para refletir a partir de questões dos leitores, não gosto da ideia do escritor como um performer que vai divertir o público, não gosto nada dessa ideia. Acho que um escritor trabalha para pensar sobre as coisas, para fazer refletir, enfim. E, nesse aspecto, muitas vezes a fala é um meio mais rápido de mexer nas reflexões das pessoas, mexer na cabeça das pessoas, e eu acho que meu trabalho essencial é a escrita, mas a fala para um escritor é quase a consequência natural, digamos, é o mesmo meio, a linguagem, não é a mesma coisa de um realizador ou de um cineasta que trabalha com imagens, ou de um pintor que trabalha com tintas e depois fala. No caso do escritor, a fala trabalha com o material-base que é a linguagem. O que me agrada nessas falas é realmente encontrar algumas coisas precisamente pelo diálogo, que não encontraria pelo monólogo que de alguma maneira é a escrita e, enfim, eu julgo que a minha literatura e o meu pensamento são sempre uma tentativa de, por um lado, simplificar o que aparentemente parece complexo, mas tentar que esse “tornar-se simples” seja um processo de encontrar diferentes pontos de vista, ou seja, se nós encontrarmos os simples por diferentes caminhos de alguma maneira, e criarmos caminhos novos para o simples, estamos a fazer uma tarefa que é, de alguma maneira, também uma tarefa do pensamento.

LJ: Num desses depoimentos que tornam mais transparentes os procedimentos e referências do seu trabalho como autor, você declarou que a obra que mais marcou a sua vida foi *Cartas a Lucílio*, de Sêneca. Tomarei este eixo como vetor da nossa conversa, pois é uma referência que aponta para um *ethos* e uma poética – uma ethopoética que, portanto, ensina a escrever e a viver.

Nos conselhos que dá a Lucílio, Sêneca exercita uma escrita de si, que acaba por consumir um processo autoral. Ora, esse exercício é, a um tempo, ético e estético, e de tal maneira integrado, que a vida, a certa altura, em vez de pautar a escrita, passa a ser pautada por ela.

Como se: eu rememoro o meu dia e, ao colocar um conjunto de ações e pensamentos numa ordem que é a da escrita, dispusesse-me como texto e me constituísse a partir dele.

Uma vez que você nomeia os diversos nichos de sua obra como cadernos, gostaria de saber o que pensa disso, se é que o que acabo de dizer (o que iluminei das Cartas) faz algum sentido no seu processo autoral.

GMT: Bem, *Sêneca* e *Cartas a Lucílio* realmente são, para mim, um livro marcante. Eu diria que o *Sêneca*, todas as cartas a Lucílio se cruzam com a vida, com o viver, a resposta ao “como viver”. Eu diria que o meu trabalho tem mais a ver com o “como entender a vida” que, se calhar, é quase a mesma pergunta: se nós entendermos a vida de uma determinada maneira, vamos vivê-la também como consequência desse entendimento, portanto, entender a vida e vivê-la são, muitas vezes, sinônimos, ou pelo menos entender a vida está muito perto de saber como vivê-la e, portanto, eu acho que toda literatura tem a ver com “como compreender a violência”, “como compreender o medo”, o “desejo”, enfim, questões mais gerais e, portanto, eu diria que minha escrita não tem a ver com diário, com a ideia de diário, ou com a ideia de recapitulação do meu percurso, nem que seja um percurso espiritual ou psicológico. Acho que minha escrita parte de um olhar para fora. É quase como se eu tivesse um pudor de escrever sobre mim, ou um pudor de pensar sobre o que é o medo em mim, o que é o desejo em mim, o que é a tendência para a violência em mim, o que é a tendência para a loucura, para a irracionalidade ou para a lógica. Enfim, eu acho que não escrevo pensando em me entender, acho que escrevo pensando em entender o mundo e as pessoas e a relação entre elas e, por isso, muitas vezes o que estou a escrever não é algo que acompanha o meu percurso de vida, eu não vou estar a escrever sobre a loucura, necessariamente, quando tive algum contacto com o irracional, mas, posto isso, eu diria que tudo que escrevo me ajuda a viver, não tenho dúvidas sobre isso e, portanto, de alguma maneira pode ser visto com uma espécie de diário ficcional, reflexões ficcionais, que, parecendo que estão a olhar para o outro lado, estão, na verdade, muitas vezes, a olhar para o espelho, mas a olhar para um espelho qualquer, estranho.

LJ: Você também já afirmou, em público, que não sabe ler sem o lápis na mão; e não raro relembra a lição de Barthes sobre o “texto-leitura” – “o texto que escrevemos em nossa cabeça quando a levantamos”. A sua obra,

riquíssima em referências, é a prova mais cabal dessa consciência de escrita.

Sobre isso, e voltando à obra de Sêneca, abro a carta 84 e leio o seguinte: “A leitura é de facto, em meu entender, imprescindível: primeiro para me não dar por satisfeito só com as minhas obras, segundo, para, ao informar-me dos problemas investigados pelos outros, poder ajuizar das descobertas já feitas e conjecturar as que ainda há por fazer. A leitura alimenta a inteligência e retempera-a das fadigas do estudo, sem, contudo, pôr de lado o estudo. Não devemos limitarmo-nos nem só à escrita, nem só à leitura: uma diminui-nos as forças, esgota-nos (estou-me referindo ao trabalho da escrita), a outra amolece-nos e embota-nos a energia. Devemos alternar ambas as atividades, equilibrá-las, para que a pena venha a dar forma às ideias coligidas das leituras”. Sobre essa carta, Foucault no ensaio *A escrita de si*, complementa: “Pelo jogo das leituras escolhidas e da escrita assimiladora, deve tornar-se possível formar para si próprio uma identidade através da qual se lê uma genealogia inteira”.

Observando não só as vozes que você evoca como homenagem e intertexto (como no caso dos livros do Bairro, por exemplo), mas as que, hipotextos, são chamadas ao laboratório da ficção (como é a relação entre os pensadores evocados no Atlas do corpo e da imaginação e as obras de ficção que você cria, de forma geral), poder-se-ia dizer que a obra de GMT é uma visita guiada a uma grande biblioteca? Ou a um grande labirinto?

GMT: Bem, acho que viver e viver no mundo da arte é realmente um processo interminável e que comunica, são dois processos, digamos, intermináveis e que comunicam entre si. Um processo de recepção e um processo de emissão. Nós estamos constantemente a receber, receber estímulos, seja da realidade, das observações das pessoas, seja da nossa própria vida. Há uma gama de estímulos concretos/materiais, há um conjunto de estímulos culturais (os livros que lemos, os filmes que vemos), e, bem, em termos artísticos, há uma emissão, e é evidente que a qualidade da emissão tende à qualidade da recepção também, isso parece-me evidente. Mas é importante que, de alguma maneira, se nós virmos grandes imagens, lermos grandes livros, teremos possibilidades ou pelo menos estamos a acumular uma espécie de material que pode fazer com que mais tarde a pessoa seja emissora de mais qualidade, melhor qualidade. Mas as coisas não estão necessariamente ligadas, há extraordinários receptores, pessoas que leem maravilhosamente, enfim, que têm um critério

e juízo críticos extraordinários e depois, muitas vezes, não conseguem emitir, não conseguem fazer, o ato de criar. Isso pra mim é enigmático, porque realmente pra mim há uma relação muito grande entre esse momento em que se levanta a cabeça, quando se está a ler e se começa a escrever e a fazer coisas, portanto esse momento de levantar a cabeça em relação à leitura ou em relação à realidade (porque muitas vezes estamos a observar alguma coisa da realidade e de repente desviamos a cabeça) – aí também, nesse desvio, ou nesse levantamento da cabeça em relação ao livro, ou nesse desvio em relação à realidade é que começa a vontade de fazer, vontade também de colocar coisas novas no mundo. E, portanto, para haver um desvio ou um levantamento da cabeça, é imprescindível que haja um estímulo primeiro, um estímulo que nos chama, um estímulo forte como a leitura, como as viagens – as viagens que são viagens a sério, no sentido em que nos colocam em países e em cidades estranhas, em que os seres humanos não se comportam e não agem e não têm os hábitos a que estamos familiarizados, portanto, quando viajamos a sítios que nos convidam a ver coisas novas, aí, nessa viagem e nessa escrita, nós estamos envolvidos...

De qualquer forma, minha escrita é completamente orgânica e violenta, eu começo a escrever muitas vezes com três ou quatro tópicos ao lado, e, portanto, é uma escrita que não é uma escrita muito pensada, não é uma escrita dum bibliotecário, é uma escrita, muitas vezes, quase animal. Acho que há uma relação entre o animal e a biblioteca: acho que sou um animal dentro da biblioteca ou um animal que sai da biblioteca para escrever e, portanto, eu acho que essa relação se dá aí.

LJ: Você é um escritor que se compraz com o debate junto ao público, sem nenhum risco de comprometer ou direcionar a leitura de seus textos através das declarações que faz nas entrevistas. Através delas, exercita posicionamentos e valores dos quais admiravelmente se abstém enquanto voz da escrita. Evitando a escrita diretiva, que lugar assume a ética para o autor Gonçalo M. Tavares, no seu século?

GMT: Bem, sim. Se há uma coisa de que não gosto é da ideia de dirigir a interpretação do leitor. Acho que o leitor é precisamente aquele que interpreta. E, se o escritor tirar a possibilidade ao leitor de interpretar, está a impedi-lo de ser leitor. Leitor não é aquele que lê palavras, é aquele que lê palavras e a partir delas pensa e reflete e põe várias hipóteses. Portanto, eu tento tanto na minha própria escrita como na fala sobre a escrita,

naturalmente, não dirigi-lo, até porque não sei bem o que escrevi, não sei bem qual é a direção daquilo que eu escrevi, eu não tenho nenhuma mensagem concreta no que escrevo. Acho que minha escrita nada tem a ver com o pedagógico, com o explicativo. Minha escrita é pra mim também muitas vezes um pouco enigmática, não sei o que queria dizer com aquilo, e isso a mim basta, ou seja: não há nada de conclusões na escrita. E, talvez, isso tenha uma relação com a questão ética, ou seja, também me parece que para a pergunta “como viver?”, que é a grande pergunta sempre, não tenho uma única resposta, nem tenho sequer muitas respostas se calhar, quer dizer, eu acho que também em termos éticos, talvez o que me caracteriza precisamente é a ideia de que é difícil definir uma ética, e acho que é até perigoso definirmos uma ética única. A ideia de que o correto é fazer desta maneira, é viver desta maneira, se nós definirmos isso a partir daí, transformamo-nos em juízes, em julgadores da vida dos outros, e se há uma coisa que não quero é ser juiz da vida dos outros, portanto acho que a ética e a escrita nesse aspecto talvez estejam ligadas. A ideia de que a ética é um processo, ou seja, é nos tentarmos perceber como viver a cada momento e perceber que é alguma coisa mudada constantemente, e não assumirmos que há uma solução, que há uma mensagem, tanto na escrita como na vida.

LJ: Sim, permita-me esclarecer ou ajustar o uso que estou fazendo desse conceito. Uma ética que tem respostas prontas ou uma ética única já não é ética, é moral... Perguntei sobre a ética justamente porque o leio como um autor que, muito longe de trazer respostas prontas ou soluções nas entrelinhas, ao contrário, nos pergunta, nos provoca constantemente a tomar nossas decisões. As decisões afetivas e racionais que tomamos, através das situações colocadas em sua ficção, não são fáceis, tampouco encontram em qualquer moral um amparo decisivo. Se me faço entender, é precisamente por extrair o drama da cena concreta desconcertante que sua ficção assume um compromisso ético. Na medida em que a realidade concreta, se analisada com atenção, escapa das situações previstas por um código moral.

GMT: Sim, é isso, concordo. A vida escapa às leis, a vida escapa a um código moral, a vida é precisamente aquilo que ainda não aconteceu, quando aquilo que ainda não aconteceu não está definido, pré-programado, não está julgado ainda. O futuro ainda não tem julgamento, ainda não foi julgado,

não entrou no tribunal. E, portanto, a ética é uma espécie de antecipação ou “como eu poderia agir no futuro diante de situações que eu ainda não conheço”. A ética, eu diria que é uma forma de preparação do futuro. Claro que é uma preparação que não implica definir uma resposta para o que aí vem, mas é uma preparação, uma espécie de treino. O meu passado, de alguma maneira, a forma como agi no passado, permite-me treinar assuntos como um treino do meu comportamento diante da vida do futuro, e a vida do futuro é sempre imprevisível, ela é sempre ligeiramente ao lado do que era, é sempre uma variação e, portanto, a ética é agir num determinado momento com todo treino que nós temos anterior, mas agir como uma forma como se fosse a primeira vez. Acho que precisamente quem tem uma moral absolutamente fixa está já a definir como reagir no futuro diante do que vai acontecer. Isso é também uma forma de apagamento da vida: nós assumimos que a vida já se manifestou de todas as maneiras que pode e que, portanto, não temos nada a acrescentar, em termos de complementos diante de antigos acontecimentos. Mas de fato não é simples, concordo com o que dizes: as situações, a vida escapa a qualquer previsibilidade e, por isso, a ética é uma espécie de espaço instantâneo, é uma resposta instantânea a um acontecimento que choca conosco. A vida é sempre um conjunto de acontecimentos que chocam conosco, e diante de um choque reage-se como se pode, não se reage de uma forma totalmente planeada.

LJ: Ainda, nesse vetor ético, gostava de saber que importância ou, se preferir, que valor tem o Mal no mundo que o seu texto cria e evoca?

GMT: Bem, o Mal no mundo. O mal, de alguma maneira, como já várias pessoas disseram que há, tem a ver com as variações. De alguma maneira, de uma forma perversa, podemos dizer que o Bem é monótono e o diabo e o Mal são a variedade, são o imprevisível, são o desvio. O desvio ligado ao Mal, e o desvio é precisamente o caminho que não costumamos tomar e o caminho que não sabemos aonde vai dar. A ideia de que realmente a literatura começa no Lobo Mal, se pensarmos na Chapeuzinho Vermelho que vai à floresta dar bolos a avó: se não existisse um lobo, não havia literatura, era uma menina que ia dar os doces à avó e pronto; a avó comia aos doces e ficava contente. Quando aparece o lobo, portanto quando aparece o Mal, começa a literatura. De alguma maneira, é um pouco terrível mesmo perceber que a literatura, muitas vezes, suas bases são a linguagem e o Mal, são dois materiais básicos. O Mal não no sentido de a literatura ser

má, mas no sentido de a literatura querer perceber o que é o Mal. E, de alguma maneira, é o Mal, é o perigo, é o medo que permitem que subitamente apareça qualquer coisa de novo no ser humano. É como se fosse o Mal a revelar as coisas; o Mal é que os perigos, a tensão, a ansiedade, digamos, alguns maus menores, como esses maus mais pessoais, a expectativa, a ansiedade, o medo... isso é que faz, muitas vezes, aparecerem comportamentos humanos que não apareceriam no tempo tranquilo. Portanto, o Mal também é uma forma de obrigar a aparecer vários seres humanos que existem dentro do mesmo ser humano. O Mal é muitas vezes uma forma de autoconhecimento: as pessoas conhecem-se, muitas vezes, melhor quando estão diante de coisas absolutamente terríveis ou diante de propostas absolutamente terríveis.

LJ: Na modernidade que se inaugura com o século XX, estivemos propensos a advogar pela autonomia da arte. Explico-me: a arte liberta-se de ser moral, política, salvífica; não *tem de* ser alegre nem triste; não *tem de* agradar, divertir, ensinar, doutrinar... a arte não está comprometida com fazer o bem, sequer com politizar o seu público. Qual a sua posição diante disso?

GMT: Não parece que haja realmente nenhum compromisso da literatura com relação à bondade ou a relação a questões de salvação pessoal ou coletiva. Eu acho que a literatura deve contribuir para a lucidez, várias vezes afirmei isso, acho que cada livro, se conseguir aumentar a lucidez das pessoas, já faz um grande trabalho. E a lucidez tem a ver com as pessoas perceberem melhor os acontecimentos, perceberem melhor as ações dos outros. E, se cada livro permitisse isso, já seria excelente. Costumo dar a ideia de um livro que pesa 100 gramas: se alguém ler esse livro, que pesa 100 gramas, 100 gramas forem transformados em lucidez, seria como se a pessoa absorvesse 100 gramas de lucidez e, realmente, se a pessoa ler muitos livros lúcidos, é como absorver mais 100 gramas, mais 200, mais 500 gramas e, a certa altura, ter todo seu peso, todo o peso do seu corpo, em lucidez, se tiver lido livros muito bons e muito lúcidos. Eu acho que basicamente é isso: se a literatura já conseguir isso, já consegue um grande feito: que é fazer realmente com que as pessoas percebam. Ou seja: não é fazer com que as pessoas sejam melhores pessoas, é fazer com que as pessoas percebam. Percebam quer a bondade, quer a maldade. Porque, muitas vezes, o mais terrível não é apenas a maldade, é a maldade que não percebe que está a ser maldosa, o mal que não percebe que é mal. E eu acho

que um bom leitor nunca confundirá o mal com outra coisa. Um grande leitor pode ser um tipo terrível, pode ser um homem execrável, como todos sabemos, mas o que acho que não é, ou que nunca será, é uma pessoa inocente, no sentido de ingênua, é alguém que mesmo a fazer o mal, saberá que está a fazê-lo. E eu diria que essas pessoas maldosas, mas conscientes, são, apesar de tudo, menos perigosas do que as pessoas maldosas inconscientes e ingênuas, principalmente porque o número de pessoas maldosas e inconscientes é muito, muito, maior e, portanto, a literatura evita pelo menos isso: a falta de lucidez.

LJ: O seu ingresso no meio acadêmico foi pela Faculdade de Motricidade Humana, de onde surgiu a base para a realização de um mestrado, cujo produto final foi a publicação da obra *A Temperatura do Corpo*. Ali já se delimita um sítio relevante para o laboratório da ficção, uma vez que você parte da ideia de uma “interinfluência entre arte e ciência como constitutiva de um bloco comum de pensamento da corporeidade”, e constitui como horizonte uma formulação do pensamento contemporâneo sobre o corpo. Tomando a heterogeneidade constitutiva da sua obra – científica, ensaística, ficcional – como se limitam, para você, arte e epistemologia? Ou, se preferir: em que difere a *forma de conhecer* do literário se comparada às da filosofia e da ciência no geral?

GMT: Bem, para mim, ciência, filosofia, literatura, bem, são nomes muito diferentes aparentemente, mas para coisas que são, muitas vezes, muito próximas. Eu gosto da ideia de pensar que a ciência e a filosofia continuam a ter um caminho juntas e a ficção muitas vezes acompanha esse caminho. A ideia de refletir, de pensar sobre os temas essenciais, por exemplo, que está na filosofia, passa claramente, e pode e deve passar claramente para a literatura. Por outro lado, se pensarmos na questão do método científico, ou nas ciências de uma forma mais geral, ou, se calhar, mais particularmente nas ciências sociais e humanas, podemos pensar que o romance pode ser uma espécie de estudo das ciências sociais e humanas. Eu acho que a literatura e a ficção podem entrar nas ciências sociais e humanas, pois são como que estudos, investigações de hipóteses de relações e de comportamentos humanos. Quando num romance cruzamos personagens em determinadas situações, como quando no *Jerusalém*, numa determinada noite se cruza um médico com uma prostituta, com uma mãe ansiosa que esteve louca, enfim, quando aproximamos várias personagens com uma

determinada energia, e elas se cruzam, o que estamos a fazer, de alguma maneira, é quase uma experiência química, é como cruzar partículas, é como juntar o sódio com o cloreto e, depois, surge o cloreto de sódio. Ou seja: o cruzamento entre partículas, entre elementos, humanos neste caso, provoca a criação de novas substâncias. Há dois elementos que se cruzam, uns vão cooperar entres eles, outros vão violentar-se entre eles. Há duas partículas que se cruzam na noite de *Jerusalém* e uma mata a outra, por exemplo. E, portanto, é isso. Acho que isto é muitas vezes um processo científico, mas científico no sentido de ciências sociais e humanas, no sentido das ciências, digamos, duras ou fechadas. É a ideia de estudar o comportamento humano, a psicologia, a psicanálise, sociologia, todas essas ciências que recebem e ganham muito com a literatura, e ganharam ao longo dos séculos. E eu diria que a literatura é um ramo das ciências sociais e humanas e, de alguma maneira, também contribui para dar conhecimento sobre a alma humana, e acho que isso é muito evidente: quando lemos o *Crime e Castigo*, do Dostoievski, é evidente que depois de ler sabemos muito mais sobre a questão da culpa, enfim, sobre a questão do comportamento humano do que sabíamos antes, portanto, aquilo é um tratado de psicologia, também de sociologia, o que é que anda ali à volta de um crime, enfim. Portanto a literatura instala-se, muitas vezes, no campo da filosofia, da ciência e o que me agrada é realmente pensar numa literatura que seja naturalmente, sem forçar artificialmente, portanto, naturalmente seja um mundo que junta várias ciências e áreas distintas.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Lilian Jacoto

Professora da área de Literatura Portuguesa na Universidade de São Paulo. Doutora e mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: lilianjacoto@usp.br

: <https://orcid.org/0000-0002-8562-4554>

PORQUE NÃO FALAMOS DE CHEIRO: CONVERSA-ESCRITA DE ÉRICA ZÍNGANO COM PEDRO EIRAS, AUTOR DO LIVRO-PEÇA *UM FORTE CHEIRO A MAÇÃ*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p100-106*

Por Érica Zíngano¹

Pedro Eiras nasceu em 1975. É Professor de Literatura Portuguesa na Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Desde 2001, publicou livros de ficção (*Anais de Pena Ventosa, Estiletos, Os Três Desejos de Octávio C.*), teatro (*Antes dos Lagartos, Passagem, Um Forte Cheiro a Maçã, Recitativo dos Livros do Deserto, As Sombras*), poesia (*Arrastar Tinta*) e ensaio (*Esquecer Fausto, A Moral do Vento, A Lenta Volúpia de Cair*). Com *Esquecer Fausto*, ganhou o Prémio P.E.N. Clube Português de Ensaio em 2006. Tem peças de teatro traduzidas, publicadas, encenadas em Portugal e diversos outros países: França, Grécia, Eslováquia, Roménia, Brasil. Mais informações sobre o livro no link: <<http://www.oficinaraquel.com/pedroeiras.html>>

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 1, n. 1, jun/2009:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3959>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v1i1p239-244>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

ÉRICA ZÍNGANO:

RUBRICA: pensar em perguntas-chave, espécies de entradas possíveis, para um teatro que se quer fechadura: "Para mim, o teatro é a fechadura." (EIRAS, 2008, p.19).

Antes, ainda, espécie de perguntas-técnica, "tudo o mais é técnica, só técnica" (EIRAS, 2008, p.19) para não deixar de pensar em quem vem encontrar a obra, depois,

E porque ensina e lê e escreve, como se misturam, como se encontram os diversos textos, linguagens, no seu imaginário de escrita, também dramaturgico?

PEDRO EIRAS: Os textos encontram-se porque não há senão um único texto, único e plural, que insistimos em cortar. Uma palavra ouvida hoje será parte de um texto escrito amanhã; e eu não sei qual palavra, qual texto. Quantas vezes esperei uma palavra, em vão, para de repente ela cair do céu, quando menos esperava: do sono, da distração, de um livro esquecido.

Nós vivemos o mundo através da linguagem. Claro que também através da dor, e da respiração, e do tempo, e do frio. Mas mesmo tudo isso – transformamo-lo logo em linguagem. Por isso, o ar que inspiro neste momento, a pressão do meu sangue – são palavras. O teatro, a ficção, o ensaio não passam de lugares-limite dessa palavra que começa logo na minha vigília, ou mesmo antes dela. Deixar, então, que todas as linguagens se contaminem.

E claro, não esperar pela vida para depois escrever o texto. Mas admitir que a própria vida já surge como texto, já escrita.

EZ: Para não falar de começos, mas de atenções para, ou em direção a: quando começa um gesto atento para a construção de falas, cenas, acontecimentos de atos, ações em cena, movimentos de escritas?

PE: Curiosa pergunta, Érica, porque dizes: "Para não falar de começos", mas logo depois: "quando começa". Como se o verbo começar se impusesse, para lá do próprio programa da pergunta. Prefiro, sem dúvida, como tu, "atenções para", "direção a".

As atenções, as direcções estão na distracção e na deriva. Uma pessoa diz uma palavra, e a cena está lá. Um mendigo é expulso do metro, e a peça está ali. Mas não porque a peça deva simplesmente documentar a realidade – há outros modos para documentar. A peça deve transmutar a realidade; e se a realidade foi imagem, deve ser a crítica obsessiva dessa imagem; se foi palavras, deve ser interrogação infatigável das palavras. A peça é uma suspensão do que passa: o instante torna-se eternidade.

EZ: No prefácio, não há um deus morto, mas doente, com cancro. Nesta espera da morte, a que espregueia, em vigília, uma referência ao veludo – palavras-caixão: veludo, corpo-caixão: veludo. Ao lê-lo, não fica do veludo a primeira sensação de macio, mas de áspero, como uma lixa. É assim, prestando atenção na aspereza, que devemos lê-lo?

PE: O deus morto criou super-homens, e eu estou farto de super-homens; que valem tanto como sub-homens. Mas os homens interessam, e são acompanhados por deuses com cancro, sim.

Espero que o veludo seja áspero. Mas então já não será veludo. Que o veludo deixe então de o ser.

Nessa frase, eu queixo-me. O veludo é a minha derrota. Se leste a aspereza, sim, é o modo certo, é o modo que eu desejo.

Todas as crianças sabem que se pode escrever no veludo: com a unha, pode-se raspar, orientar a leve penugem. É uma escrita agradável, essa. Mas os adultos dizem logo que estamos a estragar o veludo, que vai ficar coçado. E nós continuamos.

EZ:

Entradas possíveis, já depois de algumas leituras, para pensar a partir de um texto-encontros, Um forte cheiro a maçã

Na tábua dos personagens, a peça se ergue em torno de Elias, o da 2ª geração. Na dedicatória, para os pais. Há um jogo autobiográfico entre Elias e Eiras, os das 2ªs gerações, ou faço uma aproximação incoerente?

PE: Elias/Eiras?: sou a pior pessoa para responder a essa questão. (Aliás, sou a pior pessoa para responder a todas estas questões sobre os meus textos.) Acreditas, se eu te disser que não reparei, ao escrever a peça, ao

revê-la, ao editá-la, nessa paronímia, nesse quase anagrama? Não reparei. Está lá, mas eu não reparei. Portanto, estará mesmo lá?

Quanto à dedicatória, não, nenhum jogo autobiográfico. *Um Forte Cheiro a Maçã* é um texto que sempre me agradou, de que sempre me senti próximo (outros textos, muito mais recentes, parecem-me já muito mais distantes). Por gostar da peça, dediquei-a aos meus pais. E é só.

EZ: Na descrição da cena, um apartamento burguês, que não precisa, necessariamente, o ambiente – a descrição não descreve: uma cena em aberto. Lembro-me d’*A cantora careca*, também um apartamento burguês, também pêndulos, também um jantar, também uma didascália que não descreve, aproxima. Há uma conversa proposital com a cena de Ionesco?

PE: Há decerto uma conversa em surdina – mas prefiro *Jeux de Massacre* – e uma liberdade que recebo do chamado teatro do absurdo. Uma porta foi aberta e nunca mais poderá ser fechada. Mas espero que essa liberdade, que é a recusa de seguir certos automatismos do público, liberdade sempre a conquistar, aqui e agora, seja apenas um dos desafios. Quis que a peça fosse também ultra-realista, sem absurdo; ou que o absurdo se gerasse pela estrita obediência a um realismo; e que tanto realismo se tornasse caricatura, e desencanto, e mesmo enfado do espectador que, durante os primeiros quinze minutos, deve perguntar: que estou eu a fazer aqui? Mas o que me interessa mesmo é o jogo entre desafios: como sustentar uma situação “real”? Como sustentar uma situação “absurda”? Não um -ismo, mas um jogo.

Por fim: não me ocorreu nunca *La Cantatrice Chauve* (outras ceias, sim). Pensarei na proximidade que propões...

EZ: Ainda na descrição, o detalhe relevante do ambiente "burguês" é a reprodução do quadro de da Vinci, *A Santa Ceia*, em uma moldura que deve parecer de luxo, mas a cena pintada na ceia do pintor italiano já está quase que por completo apagada, sendo possível revê-la apenas através de sucessivas restaurações. Em que medida podemos pensar *Um forte cheiro a maçã* como um gesto de restauração dos personagens bíblicos?

PE: Abrimos a boca e falamos a *Bíblia*, mesmo sendo ateus. A culpa, a inocência, a vingança são conceitos que herdamos da *Bíblia* – ou dos Padres

da Igreja. E também a pressa, a esperança, a fúria, a competição, o gozo, o pecado, tudo. O meu nome é bíblico. E ao mesmo tempo, é uma herança por receber, balão esvaziado, errado. Os nomes das personagens estão errados, todos – e ao mesmo tempo certos, porque o nosso erro é o nosso acerto possível. Os deuses, desculpa se me repito, têm cancos.

EZ: Elias escreve peças, peças do séc. XIX, começo do séc. XX., peças do oeste da América, de índios, de *cowboys*. Uma peça dentro da peça, a partir de Tchekhov?

PE: Sim, como Tchekhov, salvas as devidíssimas distâncias, claro – mas também como Shakespeare, como Beckett, como talvez todo o teatro. Gozo do auto-retrato do teatro. Na minha primeira peça encenada, dois indivíduos estranhos encenam um suspeito espectáculo para crianças... Talvez seja um modo de avaliar, por dentro, o que vale a nossa representação do mundo. No *Forte Cheiro a Maçã*, interessa-me o tema da peça de Elias, mas talvez ainda mais as reacções da família, de violência e censura.

O teatro é espectáculo (*spectare*, ver, ver até na imobilidade), mas o espectáculo deve ser prática, resposta. Observar também a plateia; observar a plateia que se construiu também sobre o palco. Ser aquela plateia, por uma estranha possessão.

EZ: A peça se constrói em 2 grandes movimentos, movências – mesmo musicais: antes, uma velocidade, depois, já passada a meta-noite (uma figura llansoliana?), uma morosidade, já num a posteriori dos acontecimentos, e acontecimentos aparentemente inúteis, sem funções dramáticas – à espera das estrelas, quando o suicídio de Elias é anunciado e recebido sem grandes entusiasmos. Neste deslocamento de intenções, de movências, da tensão do suicídio à tensão da espera de estrelas, outros ritmos para a cena e para as suas importâncias. Pensar que considerar, etimologicamente, é olhar junto para as estrelas, o que a peça considera? Como você reconsidera, ao escrever, outras possibilidades para a cena dramaturgicamente?

PE: Talvez sejam duas perguntas.

Primeiro, os ritmos. Escrevi a peça pensando que era uma partitura. Quase sempre escrevo assim. Às vezes, quase não interessa o que se diz – mas sim como se diz, em que tom, com que ritmo. Um exemplo: o monólogo final. Escrevi um novo monólogo, para esta edição na Oficina Raquel. No monólogo anterior, Magdalena explicita a situação familiar, fala directamente do filho; no novo monólogo, explica uma receita de culinária; não penso escrever uma terceira versão, mas um dia pode acontecer. Seja como for, espero que a mesma tristeza exista, mesmo se as palavras mudarem; a tristeza é o tom. Mais: se as palavras parecem ter-se tornado mais banais, espero que o empobrecimento seja mais rico e mais doloroso. Bem, a verdade é que a receita de culinária tem repercussões simbólicas, claro, não é tão “pobre” assim... E o ideal, penso, é que a boca da actriz diga aquela receita, enquanto o seu pensamento lembra o monólogo anterior.

Depois, a sideração, a consideração. Estou cego para as estrelas. Não há nada para ver, diz a polícia na cena do crime. E é precisamente aí que há tudo para ver, mas não se pode, não se pode. Ninguém pode acompanhar Elias, ninguém pode ficar siderado como ele, como o peregrino que atravessa a cúpula celeste. Ou Elias é apenas um louco, um charlatão? Nem isso sei. E faço a pergunta a sério. Será que respondi?...

EZ:

E ainda, bem depois, já sem o texto em mãos,

Sabemos que a peça já foi lida em leituras dramáticas e já foi traduzida para várias línguas, mas sobre exercícios de montagem... Há alguma experiência interessante de que queira nos falar?

PE: A primeira montagem da peça, em tábuas de palco, foi a dos Taruínas Mutantes, com encenação de Luiz Tadeu Teixeira, em 2007, Vitória, Espírito Santo. Montagem de intensa vida, intenso gozo e generosidade... Antes, houve a tradução para francês, a edição em França, e especialmente uma leitura encenada, muito forte e delicada, dirigida por Claude Guerre e transmitida pela rádio France Culture.

Em todas as circunstâncias – houve também a edição em Portugal, uma leitura encenada na Grécia, outra na Comédie Française em Paris –

todos os encenadores, todos os actores me disseram: esta é a minha família, esta é a minha ceia. Como não ficar feliz com uma resposta assim?

EZ: Hoje, há alguma obsessão permanente, de leitura-feitura-escritura, da qual o seu olhar não se desvencilha, nem abre mão?

PE: As minhas peças são muito diferentes umas das outras; experimento determinada linguagem, determinado ritmo, e depois evito repetir-me. Experimento outro caminho. Talvez dê a impressão de que não há unidade, nem sequer um estilo continuado; talvez não haja mesmo, e talvez isso não seja mau. Não suporto a ideia de fazer igual. Ainda assim, vou descobrindo que determinadas perguntas regressam, vez após vez. Mas – vai longa a entrevista – talvez o espectador possa descobri-las sozinho...

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Érica Zingano

Poeta. Mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Desenvolve trabalhos artísticos em Artes Visuais e Literatura, que podem ser vistos no 1001 notas (genéricas): <http://mileumanotas.wordpress.com/>

Contato: ericazingano@gmail.com

: <https://orcid.org/0000-0002-4825-5446>

DULCE MARIA CARDOSO E JÚLIA NERY: OLHARES EM TORNO DA DIÁSPORA PORTUGUESA EM FRANÇA E ÁFRICA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p107-132*

Por Alleid Ribeiro Machado¹

Em dezembro de 2013, mais precisamente entre os dias 12 e 13, encontrei-me com duas autoras portuguesas de grande relevância para a literatura portuguesa contemporânea: Dulce Maria Cardoso e Júlia Nery. A motivação para esse trabalho se deu, sobretudo, pelos estudos de pós-doutoramento em Literatura Portuguesa, que estou realizando junto ao Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) e com a supervisão da Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi.

O tema das entrevistas, resumidamente, esteve ligado ao meu projeto de pós-doutoramento, intitulado *Narrativa contingente: mal-estar e exílio em O retorno, de Dulce Maria Cardoso* (2013) que prevê, em alguma de

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 6, n. 12, dez/2014:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/6986>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i12p95-119>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

suas instâncias de análise, a partir de uma perspectiva comparatista, um diálogo entre *O retorno* (2012) de Dulce Maria Cardoso e o “romance de estreia” de Júlia Nery, publicado em 1984: *Pouca terra... poucá terra*.¹ Tal diálogo pode ser estabelecido por meio de questões que são comuns aos dois romances, tais como diáspora portuguesa, migração, crise de não-pertencimento e mal-estar.

A conversa com Dulce Maria Cardoso ocorreu numa quinta-feira, dia 12 de dezembro, num ponto bem tradicional do Rossio: a Pastelaria Suíça, por volta das 16h00. Ali, tomamos chá, comemos umas torradas, pataniscas, pastéis de nata e outras iguarias. Sobretudo, conversamos longamente acerca dos livros de Dulce Maria Cardoso. Mas não apenas. A conversa transcendeu para os fatos da realidade circunstanciada pelo cotidiano caótico das cidades, das vidas, dos sentimentos. A ideia da entrevista era abordar, por um lado, cada um dos romances publicados da autora e expandir para questões que, por meio de análise, percebi serem traços comuns e/ou pertinentes a eles. Por outro lado, o objetivo central era focar a conversa no objeto principal de análise proposto no projeto de pós-doutoramento supracitado, ou seja, no romance *O retorno*.

Assim, Dulce Maria Cardoso, muito à vontade e afetuosa, falou acerca das forças motrizes que conduzem o seu trabalho, de suas motivações e inquietações. No fundo o que se pode perceber ou mesmo comprovar é que quando estamos diante dessa autora, estamos, antes, diante de uma pessoa altamente sensível e comprometida com as causas sociais que envolvem a sociedade da qual faz parte. Para ela, é impossível passar diante de uma injustiça social, por exemplo, saber que diante de si há um sem-abrigo, e ter de virar as costas para o sofrimento dele, para o descaso, para o abandono. Dulce Maria Cardoso é uma mulher que transforma o sentimento de mal-estar em ficção, por meio de inverdades que, ao fim, são a melhor forma de expor as verdades mais cruéis de nosso tempo.

Já a conversa com Júlia Nery, autora e amiga, com quem trabalho desde antes do início de meu mestrado em Literatura Portuguesa, em 2003, foi realizada na sexta-feira, dia 13 de dezembro, na Quinta da Pedra Bonita, a residência da autora, localizada no povoado de Murches, freguesia de

¹ Em nosso projeto, prevemos um diálogo crítico secundário entre *O retorno* em face de outros dois romances: *Pouca terra... poucá terra* (1984) de Júlia Nery e *Livro* (2012) de José Luís Peixoto, uma vez que estes dois últimos livros tratam de temas comuns à narrativa de Dulce Maria Cardoso, tais como diáspora, crise de não- pertencimento e mal-estar.

Alcabideche que pertence ao concelho de Cascais. Lá, diante de uma lareira muito generosa e acolhedora, pude dar cabo à saudade, já que não nos víamos desde junho de 2011. Júlia Nery esperou-me não apenas com mimos e com uma mesa de Natal à portuguesa, mas com toda a generosidade que lhe é muito particular. O foco da entrevista era a emigração em França da década de sessenta e a atual diáspora portuguesa, muito mais híbrida, sobretudo motivada pela saída recente de muitos jovens portugueses, na casa dos vinte anos, como bem lembrou a autora, para outros países da Europa ou mesmo da América.

A autora fez questão de ressaltar que a vocação portuguesa para o novo, para o desconhecido, para as viagens, ou, em outras palavras, para a diáspora, é um sentimento (basta lembrarmos de um Eduardo Lourenço) bastante pertinente ao povo português desde a época da expansão marítima. Para Júlia Nery, a motivação para a debandada de jovens de Portugal, atualmente, é que mudou. Há hoje, genericamente falando, um ranço de decepção com a crise econômica que assola o país e, como se isso já não bastasse, a falta de investimento do governo em trabalho para os que “pensam”, nas palavras da autora, faz com que jovens qualificados, recém-doutores, deixem seu país e sigam em busca de oportunidades em outros países. Durante a entrevista, Júlia Nery lembrou o fato de que as questões sondadas em seu livro de estreia, tão pertinentes e presentes num país vocacionado para as viagens desde o século XVI, podem ser novamente conferidas em seu mais recente romance: *Da Índia com amor: a extraordinária e desconhecida aventura das mulheres portuguesas na Carreira da Índia* (2012).

As duas entrevistas estão publicadas na íntegra, com pequenas adaptações na transcrição da linguagem oral para a escrita, com intuito apenas de facilitar a compreensão dos leitores. Espero que este trabalho possa ser um contributo, especialmente para os estudantes de Literatura Portuguesa Contemporânea, assim como para aqueles que admiram e são leitores dos romances destas autoras tão presentes no cenário das letras portuguesas de nosso tempo. Vale ressaltar que, ao fim das entrevistas, as duas autoras falaram sobre seus projetos futuros e próximas publicações, se bem que, no caso de Júlia Nery, houve um pedido de confidencialidade, por isso, a parte relacionada aos seus projetos futuros não constará nesta publicação.

DULCE MARIA CARDOSO

ALLEID RIBEIRO MACHADO: Tendo em pauta principalmente os seus três primeiros romances: *Campo de sangue*, *O chão de pardais* e *Os meus sentimentos*, a sua produção narrativa revela, por meio da palavra literária, um mundo ficcional que, ao fim, diz respeito ao nosso mundo caótico, desestruturado, instável, muito representativo daquilo a que vulgarmente convencionou-se chamar de pós-modernidade. Nesse sentido, como você caracterizaria, de um modo geral, as suas personagens?

DULCE MARIA CARDOSO: Como eu as caracterizaria? Para mim são como amigos. São meus amigos, eu conheço-os profundamente. Ou seja, para mim as personagens não são uma invenção, que eu vou escrever um livro e depois tenho de inventar ali umas pessoas, sabe? Eu vou conhecendo lentamente as personagens. Tenho primeiro uma ideia para um romance, geralmente do tema, depois começa a procura das personagens. E isso pode demorar anos. Pode demorar anos até eu perceber quem é que vai contar aquele livro. A Violeta² andou anos comigo. Ou pode ser o contrário – a Violeta andou anos comigo sem eu saber onde é que ela iria entrar.

ARM: A Violeta de *Os meus sentimentos* é uma personagem incrível...

DMC: A Violeta é tão excessiva, não é? E eu não percebia porque que aquela mulher gorda, tão excessiva... tão...

ARM: Aquele quadro de Botero? (risos)

DMC: Exato. E depois percebi que era aquele romance, que era a vendedora de ceras, enfim, que era um romance sobre a memória. Mas, ainda hoje é assim, eu ando cheia das personagens, quer nos romances ou nos contos – eu conheço-os todos.

ARM: Portanto, elas são íntimas para você, que as conhece nesse processo de criação ficcional, e não necessariamente como parte do real.

² Protagonista de *Os meus sentimentos*, 2005.

DMC: Não, não são parte do real. São meus amigos imaginários (risos). Mas há sempre, ou quase sempre, uma brincadeira com o real. Ou seja, por exemplo, o Rui³. Houve de fato um Rui real que não tem nada a ver com o Rui do livro. Houve um Rui real, que perdeu os irmãos, que foram assassinados. E escolher uma personagem masculina e chamá-la de Rui no livro foi uma forma de homenagem, não só àquele Rui, mas ao que aquele Rui representava. Pronto, há sempre brincadeiras, por exemplo, a Maria da Guia⁴ que é a empregada. Houve mesmo uma empregada de uma vizinha, que eu nunca a conheci sequer, mas que eu sempre escutava a chamarem por Maria da Guia. Há brincadeiras em que eu sei porque aquela personagem é assim, ou de outro jeito. Mas só eu faço parte do real. Só eu sou a personagem real (risos). Há contos em que eu sou mesmo a personagem, em que eu estou lá. Agora, por exemplo, estou a acabar uns contos para a Bélgica e para a Holanda e eu sou eu através das personagens, mesmo a Dulce escritora. A única que é real.

ARM: Que leitores você busca atingir com a sua escrita?

DMC: Todos. Eu costumo dizer que eu escrevo para quem sabe ler. E não é saber ler tecnicamente. Quem não seja analfabeto, que consiga ler. A coisa que mais me agradou n' *O retorno*, aqui em Portugal, foi o fato de ele ter sido de abrangência muito transversal: foi lido por pessoas que nunca leem romances; foi lido por pessoas que nunca haviam lido romances; como foi lido por acadêmicos. Isso é a minha maior vitória em relação ao livro. Eu sei que a arte é um entretenimento da elite, não é? Como o entretenimento por si só é do povo. Como aqueles programas de televisão voltados para o povo que os intelectuais em geral criticam. A arte não é mais do que isso, mas para uma elite que tem mais escolha, mais informação. O meu objetivo é tornar o menos possível o meu trabalho elitista. Eu nunca faço referências, quer dizer, raramente faço referências que quem não tiver conhecimento não consiga entender. Não me interessa a metaliteratura. É por isso que não me interessa excluir, meu objetivo é exatamente o contrário: é incluir o maior número de pessoas. Por exemplo, não criaria uma personagem Ulisses baseada no Ulisses de James Joyce porque, fora os acadêmicos,

³ Protagonista d' *O retorno*, 2011.

⁴ Personagem de *Os meus sentimentos*, 2005.

poucas pessoas o conhecem, não é? A escrita é uma forma de comunicação e me interessa atingir o maior número de pessoas.

ARM: Talvez por isso você fale tanto de pessoas e de sentimentos?

DMC: Isso é porque eu acho que não há nada mais do que isso (risos). Há, claro, a natureza com toda a sua beleza, mas que é relativamente estéril se não for apreciada. Veja, o que se pode fazer com a beleza?! O que nos prende, o que nos intriga, o que nos apaixona, são as pessoas, pelo bem ou pelo mal, ou porque nos surpreendem, ou porque gostamos delas, ou porque não gostamos delas, ou porque não as percebemos. E cada vez é mais assim. Por exemplo, eu posso conhecer o Brasil, quase todo, sem nunca lá por o pé, através do *google maps*. Eu posso fazer percursos, saber de tudo, ter acesso a todas as informações do país, mesmo sem sair de casa. Mas para eu saber do meu vizinho, eu tenho de perder imenso tempo, porque nós, os humanos, somos os últimos mistérios, cada um de nós, somos um continente. É tão assustadora aquela pessoa que comete um crime, por exemplo, um vizinho que fica doido e mata não sei quantos, ou uma senhora que era tão feliz e, de repente, tem um amante. São sempre surpresas. Nós não imaginamos o que vai dentro da cabeça das pessoas.

ARM: A partir da leitura, principalmente, de *Campo de sangue*, *Os meus sentimentos* e *O chão de pardais*, ficamos fortemente impressionados com as vozes narrativas que são impostas por uma tônica feminina. Você se considera simpaticista das causas feministas e/ou de gênero?

DMC: Eu devo dizer cá que a minha resposta mudou d’alguns anos para cá. Eu dantes responderia imediatamente que não. Pelo menos, desde que eu me conheço, eu sempre percebi que era diferente ter nascido mulher. Isso porque meu pai, que era um homem nascido em Trás-os-Montes, em 29, com a quarta classe, sempre me disse que eu tinha de estudar para não depender de nenhum [*sic*] homem. Que a pior coisa que poderia acontecer era depender de nenhum homem. E isso era absolutamente revolucionário vindo duma pessoa nascida numa aldeia em Trás-os-Montes, com poucos estudos. Portanto, eu sempre percebi que havia qualquer problema na condição feminina – porque o “não podes depender” soava como que se o normal fosse depender de um homem. E, depois, quando comecei a estudar,

eu era boa aluna, ele queria que eu fizesse Direito, e ele dizia “que pena que nasceste do lado errado” – o lado errado era não ser homem, pois o mundo seria muito mais simples. Formei-me em Direito por causa dele. Era como se fosse um desperdício de capacidade que se dava por causa da condição. Mas eu nunca deixei de fazer alguma coisa por ser mulher, quando eu era criança subia às árvores mais depressa do que qualquer rapaz e também atirava pedras com mais pontaria do que qualquer rapaz, portanto, tudo aquilo que era relativo ao masculino ou ao feminino nunca fez muito sentido, talvez por não ter me apercebido disso. Quando comecei a publicar, percebi que a literatura ainda pertence a um não pensar masculino. É um mundo ainda formado por homens e as mulheres são as leitoras, e há na leitura e na escrita uma instituição, portanto, as mulheres naturalmente procuram mais os livros dos homens e respeitam mais os livros dos homens. Os homens, por seu lado, também porque estão habituados a que a literatura seja um pensar feminino, ouvem-se mais uns aos outros. É muito complicado as mulheres deixarem de ser um adorno. E eu, mesmo assim, achava que, com muito trabalho, conseguia-se. O que me fez mudar foi quando fui a uma conferência na Argélia, em Argel, e estava num café, estava a sorrir e veio um homem dizendo que eu não podia mostrar os dentes, porque não estava tapada, não tinha a burca. E, depois, ele também disse que eu não podia fumar, e eu na altura fumava. Isto foi tão humilhante, vir um desconhecido e dizer-me que não podia mostrar os dentes e que não pode fumar, que eu percebi, naquele exato momento, que apesar de eu ter um passaporte europeu, ser europeia, basta sair desta redoma e eu sou confrontada com uma condição que eu desconhecia, que é a de ser mulher. Por ser mulher não posso sorrir e fumar, por exemplo. A partir daí eu tive outra consciência. Agora o que acontece é que eu devia desde sempre o meu papel enquanto escritora, e o meu papel enquanto cidadã. Eu não acredito muito na literatura de combate. Eu não acredito muito nisso, porque acho que o sítio certo para isso é a política e a política devia ser a mais nobre das artes. Portanto, eu, se me entrevistam, enquanto cidadã prefiro falar disso em termos políticos, porque é assim que me interessa. Em termos literários, a mensagem estará lá, evidentemente, mas terá de estar muito, muito bem embrulhada, porque senão, nem uma coisa nem a outra. Eu, quando quero falar disso, faço um ensaio. Por exemplo, eu sou uma grande defensora dos outros animais. Preocupo-me imenso com o sofrimento dos outros animais, de vez em quando escrevo

diretamente sobre isso. Mas, por exemplo, n'*O retorno*, o que me agradou mais, agora estive em Itália onde *O retorno* saiu, e tudo correu muito bem, foi o fato de uma senhora chorar por causa da Pirata⁵, ela queria saber se alguém ficou a tomar conta da Pirata: “a Pirata salvou-se?”, e isso foi muito bom, porque, de repente, era aquela cadelinha que foi abandonada... e houve alguém que ficou a pensar nela. Talvez alguém que tenha acesso ao livro fique a pensar antes de abandonar um cão. Porque fico com a consciência de que as vítimas não param de correr atrás de nós, não é? Nós é que paramos de olhar para elas... Mas isso, por exemplo, claro que isto está lá não por acaso... evidentemente que eu pensei nisso, evidentemente que eu pensei. A estética sem a ética não me interessa nada. Portanto, todos os meus livros, todo o meu trabalho, e os meus romances são o meu trabalho, é orientado nesse sentido. Não me interessa escrever bonito, não me interessa criar emoção. Se eu não tiver uma proposta de reflexão, se eu não perceber o que é que isto pode ser perigoso, o que é que isto aqui pode nos vitimar, isso não me interessa. Só me interessa quando a estética serve a ética. Ainda que eu não seja moralista nem queira convencer ninguém, porque acima de tudo eu quero que as pessoas tenham prazer no ato da leitura. Eu, por exemplo, fiquei muito chocada com a queda da ponte de Entre-os-Rios.⁶ Achei aquilo terrível. Primeiro, por causa das circunstâncias, pois estavam todos avisados que aquilo estava a cair, depois, porque as vítimas eram pessoas muito pobres. Eram pessoas do interior que pouco mais tinham do que ver as amendoeiras em flor. De repente, vão ver as amendoeiras em flor e a ponte cai. Para o azar deles. Não lembro qual canal de televisão estava a cobrir a notícia, mas isso pouco importa e, durante semanas, aqueles corpos a boiar, quer dizer, eram os pertences, sapatos, não os corpos. Durante semanas massacraram os familiares de quem havia perdido pai, mãe, irmãs etc. com perguntas. Depois aquilo deixou de ser notícia, deixou de emocionar e acabou-se. Passado anos, eu percebi que já ninguém sequer tinha consciência de que tinha caído uma ponte e que tinha morrido muita gente. Então, quis escrever o conto que se chama *Não esquecerás* e tive imensos problemas éticos, porque eu pensei isso é uma matéria tão

⁵ A cadelinha da família de Rui.

⁶ A Tragédia de Entre-os-Rios, como também ficou conhecido esse acidente lembrado por Dulce Maria Cardoso, ocorreu em 4 de março de 2001, por volta das 21h15, consistindo no colapso da Ponte Hintze Ribeiro, inaugurada em 1887, que fazia a ligação entre Castelo de Paiva e a localidade de Entre-os-Rios. Do acidente resultou a morte de 59 pessoas, incluindo os passageiros de um autocarro e três carros que tentavam alcançar a outra margem do rio Douro.

emocionante que, evidentemente, isso só tem que emocionar. Como é que eu me torno responsável por isso? Como é que eu lhes faço justiça ao invés de agredi-los outra vez? E a única maneira que eu encontrei foi obter aquele começo e por eu e o leitor dentro do autocarro. Se eu não estivesse dentro do autocarro com o leitor e, se eu não me sentisse igualmente responsável, aquilo não faria sentido nenhum. A opção não era só expor o sofrimento. Eu não tenho esse direito.

ARM: Em *Campo de sangue*, por exemplo, temos quatro narradoras que, ao contarem as suas histórias de vida relacionadas a um único homem: miserável, “com unhas de cão”, que vive de aparências, revelam-se não suas vítimas em comum, mas, antes, protagonistas que organizam, por suas vozes, as peças de um quebra-cabeça que tem por desfecho o silêncio sepulcral daquele que se fazia opressor. Essas personagens femininas de alguma forma vislumbram um novo comportamento da mulher portuguesa na contemporaneidade?

DMC: Não. Eu não penso assim. Eu não penso em termos de homem e mulher, sinceramente.

ARM: A questão não é gênero, a questão é o ser humano?

DMC: Sim, a questão é saber como é que nós existimos, o que é que nos faz agir, porque é que temos medo. Acima de tudo, se houver alguma coisa ou algum fio condutor no meu trabalho é sempre o mesmo: o sofrimento. Esse é o fio condutor de meu trabalho e de minha vida também. É perceber onde está o sofrimento, porque nós já estamos tão anestesiados e já somos tão privilegiados que na maior parte das vezes nem se quer nos damos conta. Nós vemos um sem-abrigo, isso é uma irreabilidade! Nós temos uma constituição que diz que qualquer ser humano tem direito a ter uma casa e, depois, há uma pessoa na rua. Isso não pode acontecer. Isso me incomoda muito, muito. Agora, eu não posso, eu nem sequer consigo... aquela conversa: “converse com ele um pouquinho, dê-lhe uma moedinha”. Eu não consigo fazer nada, porque eu só tenho duas coisas a dizer a um sem-abrigo: a primeira é “desculpe, porque sou cúmplice de um Estado que permite isto”; e a segunda é “venha comigo”, mas isto é uma coisa que eu não posso, nem quero fazer. A única solução era eu dividir tudo o que tenho

até eu mesma ficar sem-abrigo. Essa seria a única solução possível. Então, o que é que eu faço? Eu não faço nada, mas nunca os esqueço, ou seja, eu nunca deixo de trabalhar e de pensar que eles existem.

ARM: Desde a publicação de seu primeiro romance, *Campo de sangue*, percebemos um sentimento de mal-estar a acompanhar as personagens. É como se cada protagonista de seus romances carregasse consigo as marcas de um não-pertencimento, atingindo o ápice com Violeta, de *Os meus sentimentos*. Essa lenta gestação parece culminar na construção da personagem Rui, d'*O retorno*. Poderia nos falar acerca deste sentimento de mal-estar?

DMC: Se formos minimamente lúcidos, não poderíamos deixar de sentir esse mal-estar. Quem seja minimamente lúcido tem de perceber cá que há coisas que não funcionam. Quer dizer, e isto é numa Europa, ou num mundo ocidental. Há muitas franjas que não estão bem aparadas. Então, se sairmos desta redoma, como há bocado você disse, então é muito pior, não é? E nós temos que passar por este mundo. Eu, por exemplo, sou uma pessoa que tenho prazer em coisas muito simples, por exemplo, andar num parque, eu sou muito feliz a andar num parque, eu sou muito feliz a ver o mar, eu sou muito feliz a olhar para uma planta, eu sou muito feliz nessas coisas. Só que eu não posso confundir isso, eu não posso confundir a beleza que me está acessível ou o bem estar que me está acessível com o que de errado se passa. Eu não posso fazer isso. E, portanto, ser minimamente lúcida, ainda que eu seja uma pessoa muito feliz a dar um passeio num parque, é perceber que eu só sou muito feliz ao fazer isso, porque eu estou alimentada, aquecida, porque eu tenho alcançado mais ou menos os meus objetivos etc. Se eu tivesse fome, ou uma dor qualquer, já não sentiria prazer em quase nada. A fome é uma dor imensa. O não ter casa é uma dor terrível. Como é que se pode exigir a uma pessoa que não tem o mínimo, que não consegue alimentar os seus filhos, que tenha prazer a ler, que tenha prazer a ver o mar? Isto é uma abstração burguesa. Quer dizer, ver o mar é uma coisa gratuita, por que os pobres não vão ver o mar? Porque é preciso uma disponibilidade para a beleza e essa disponibilidade vem de um bem-estar. Basta que se tenha uma crise de fígado que já ninguém quer ver mar nenhum (risos).

ARM: Eu sinto esse mal-estar no Brasil, porque a desigualdade social é muito grande.

DMC: Eu digo sempre que eu teria muito dificuldade de viver no Brasil por causa da assimetria social. E me parece que as pessoas já nem se dão conta, não é? Uma vez no Rio, em 2005, houve uma senhora, que já não me lembro do nome, que me ofereceu boleia para a Bienal. Ela tinha uma casa de cobertura, assim uma coisa muito bonita, maravilhosa, então ela me disse que me buscaria ao hotel. E ela foi me buscar ao hotel com uma limusine e um motorista – ela tinha tantos motoristas que mal sabia o nome daquele que estava a dirigir – confundia-se: “Ah é o Jorge! Não, não é o Jorge, é o Afonso. Não, o Afonso é o das quartas. Ah! É o que faz as folgas” (risos). Então, nós íamos para a Bienal, e eu ia naquela limusine e pelo vidro eu via as favelas. E, a certa altura, eu disse assim: “o que a senhora acha das favelas?”, e ela disse-me assim: “ah, não se preocupe, elas não descem” (risos), como se eu estivesse assustada (risos), e eu disse: “não, eu não estou com medo. Estou a perguntar como é que convive com isso, como é que a senhora convive com isso, tendo este carro, com a ideia de que há ali pessoas que possivelmente não tem o que comer!”. Então ela disse: “ah não, elas estão lá e nós estamos cá”. Era o “lá” e o “cá”. E eu disse: “pois, mas elas podem descer um dia; a fome e a pobreza são desesperantes, mas cedo ou mais tarde as pessoas se revoltam”. E ela disse: “não, não, quando isso acontecer nós pagamos à polícia”. Quer dizer, a polícia continua a mantê-los lá. Portanto, era uma questão só de dinheiro. A questão é que sempre há um cá e lá, completamente dividido, não é? É uma alienação! E isso é muito que as pessoas pensam e é também por isso que as coisas não mudam. Por exemplo, sendo eu heterossexual, eu tenho quase um dever de falar sobre os homossexuais. Por quê? Porque faz parte quase sempre da maioria o esforço de integração. Os homossexuais, ao fazerem a literatura gay etc, o que fazem é uma literatura de combate, que muitas vezes não é eficaz. Porque lá está aquele a falar do assunto dele. Tem que ser eu, que não tenho nada que ver com o assunto, neste esforço de normalização. A mesma coisa em relação ao racismo e com todos os ismos. Portanto, o que acontece é que estas pessoas raramente tem voz. A história é contada por quem tem voz, e o poder é de quem tem voz, assim como as decisões são dos que têm voz. Veja, os hotéis aqui de Lisboa, do Estoril, em 75, estiveram cheios de retornados, de refugiados. Eu já estive lá e eu não conheço ninguém. Eu não conheço

ninguém que diga que tenha lá estado. Ninguém fala sobre o assunto. Por quê? Houve milhares de pessoas que estiveram nessa situação. As pessoas têm vergonha, com isso não há registro. As minhas colegas todas não estudaram, os pais não tinham dinheiro para que elas estudassem e, depois, elas próprias começaram a trabalhar muito cedo para conseguir algum dinheiro porque faltava tudo.

ARM: Por que há esse sentimento de vergonha nos retornados?

DMC: Porque aqui há. Por que era uma altura em que não ter casa era uma indignidade, e uma casa é, digamos, o reduto mínimo da dignidade. Os que ficaram em hotéis eram mal vistos inclusive entre os próprios retornados. Eu fiquei em um hotel por dois anos, no Estoril, num hotel de quatro estrelas, não eram cinco estrelas (risos). E eu também estava, a quando nada, a nunca ter voz. Quer o nível social de meus pais, quer toda a minha experiência seriano sentido de perder, como os meus colegas, ou que não estudaram, ou que se envolveram com drogas e, mais tarde, morreram por overdose, ou como os que sobreviveram, que se tornaram balconistas, ou estão casados e têm muitos filhos, muitos problemas. Ninguém pensa sobre isso. E não é estranho que durante 30 anos ninguém tenha falado sobre isso e aposto que, mesmo daqui a 30 anos, continuarão não falando, porque não vai haver quem queira. Há uma elite que não passou por isto e quem é que fala? Quem é que tem voz?

ARM: Até que ponto podemos considerar *O retorno* muito mais ficção do que a realidade? Ou seja, que o que está lá, na verdade, seja a essência da experiência que você viveu, mas de uma forma ficcionada.

DMC: Sim, eu digo sempre, em relação à ficção, que é necessário inventar uma mentira para contar uma verdade. Eu acho que a verdade, na maior parte dos casos, é longa, é maçadora, é monótona, e não se consegue ir a lado nenhum contando a verdade. E por isso a grande vantagem da ficção. Eu, por exemplo, fiz uma versão [d'*O retorno*], em que o pai vinha com eles⁷ e eu percebi que desta forma ninguém iria conseguir relacionar a perda, porque ninguém consegue perceber o que é perder um país. O que é perder um país?

⁷ Referindo-se a uma versão que havia pensado para *O retorno*, em que o pai de Rui retornaria para Portugal juntamente com sua família.

Normalmente as pessoas não perdem um país. Agora perder um pai, ou a Pirata, deixar um pai para trás, haveria mais gente. Portanto, tem que se inventar. Nada daquilo aconteceu de fato, eu nunca tive um cão em Angola. Aquilo que as pessoas mais se identificam eu nunca vi se quer, nunca tive acesso. Agora, eu tive acesso ao resto todo, a perda, a ela própria.

ARM: E como fica a questão da identidade? Mesmo que você tenha ido para lá ainda pequena, você se construiu lá. Depois, retornou. E se reconstruiu aqui. Como fica a questão do sentimento de não-pertencimento? Ou você não vivenciou essa angústia?

DMC: Isso é algo que se nota nos meus trabalhos. Eu não pertencço. Eu não sinto que pertencço a lugar algum. Nem a lugar algum, nem a grupo algum, nem a modelo algum. E isso talvez seja a grande vantagem. Durante a minha adolescência eu quis pertencer, eu me esforcei desesperadamente porque precisava pertencer. E, depois, por razões várias, eu nunca pertenci. Nunca me foi dado esse privilégio. Até que eu percebi que não tinha mal em não pertencer. E diante desta vantagem, eu não estou preocupada com o pertencer, nem a um país, nem a um grupo, nem a um modelo. E posso completamente mudar de romance para romance e não estou nada preocupada com o que vão achar. Agora vou publicar uma coletânea de contos que se chama *Tudo são histórias de amor* e disseram: “ai isso é muito... com um título muito...” e eu não ligo nenhuma. Eu não quero saber se há pessoas cá que me acham uma “Barbie”, porque agora pinte o cabelo de loiro, tanto me faz. Essa é a grande vantagem dessa experiência – quando se começa muito pequena a não pertencer, e querer pertencer, e depois se percebe que não há vantagens nisto... eu sou muito livre nas minhas decisões e não faço nada para agradar. Claro que eu me vigio porque sei que estou sendo vigiada, mas não deixo de tomar a decisão que acho que tenho de tomar.

ARM: Rui partilha um sentimento de inadequação muito ligado ao fato de se sentir estrangeiro quer em Luanda, sua terra natal, quer em Portugal, terra de seus pais. Você considera esse sentimento ainda muito comum nas gerações de portugueses retornados?

DMC: Não direi que haja esse sentimento. O que eu acho é que as pessoas que são excluídas de um modelo vencedor de uma sociedade acabarão todas por ter esse desconforto, porque não podem adquirir a imagem, digamos, de felicidade que é vendida pela sociedade. E toda a gente que não se enquadra a essa imagem fica triste, por não pertencer. Nos retornados é a mesma coisa nesse sentido, e como tiveram menos acesso porque lhes fora imputado o acesso. Mas não acho que isso tenha sido uma coisa interiorizada e verbalizada. Eu acho que a maior parte dessas pessoas ficou tão ocupada em ganhar a vida que nem sequer pensaram. Isso é um privilégio das segundas gerações, como eu, que já não passei por isso, ou seja, e, depois, é também um privilégio de quem tem memória.

ARM: Talvez a Violeta tenha vivido muito isso, não? Essa questão de não-pertencimento, de inadequação, assim como o Rui...

DMC: Sim, é verdade. Assim como o protagonista de *Campo de sangue*. E, no caso dele, ainda é outra coisa, porque ele é um homem branco, quer dizer, é o contrário disso tudo, ele ali no esforço de “pertencer”. Para mim sempre foi muito clara a ideia do pertencer e do não-pertencer, isso sempre esteve muito presente: que parte da identidade temos de sacrificar?

ARM: Que diálogo você quer travar com o presente trazendo à tona a história da Guerra Colonial e da difícil situação vivida pelos portugueses em África?

DMC: O passado tem a vantagem de não existir em lado algum, eu sempre costumo dizer isso. Não tem grande importância. O importante é perceber quem somos, quem fomos. Saber quem fomos ajuda-nos a perceber quem somos e, mais do que isso, ajuda-nos a saber o que queremos ser. É o passado por si só, mesmo na questão do retorno, não me interessa. Aquela coisa de saber só o que aconteceu, como é que foi, não me interessa. Agora me interessa todas as pontes com o presente e justamente com o futuro. Interessa-me perceber que os erros podem não ser repetidos. Interessa-me, por exemplo, nós agora, neste momento, em Portugal, estamos a vivenciar um fim de ciclo tão grave como foi o fim de ciclo do império. Em 75, quando eu vim, tinha acabado o império e agora acabou o sonho europeu. Nós sabemos que a Europa não vai funcionar e não está a funcionar. Como é

que nós saímos daqui? Talvez se nós tivéssemos percebido o que representou o fim de ciclo do império, estivéssemos mais aptos a perceber o presente. Nós nos desfizemos do império, como o prof. Eduardo Lourenço diz, como quem se desfaz de uma camisa velha. Nós fomos e tivemos, durante 500 anos, um império. Isto é muito importante para um povo, isto é constitutivo, não é? Nós não podemos, de repente, agora acordar e não termos nada e também não queremos saber o que tivemos, nem o que fomos. Nós temos com o Brasil uma relação péssima e o Brasil conosco, e nunca resolvemos nada. Nunca resolvemos a questão do colonialismo, nem a questão do pós-colonialismo. Nunca resolvemos nada. É só para o que nos convém. É só para nos culparmos uns aos outros. Só que isso não é resolver. Perguntam-me, por exemplo, “então, afinal, houve racismo em Angola?” e eu respondo: “como é que não poderia haver racismo em Angola, se em 2013 há racismo em Lisboa? Como é que em Angola, numa colônia, não haveria? Em 1974 não havia racismo? É claro que havia racismo”. Agora, eu já não estou preocupada que em 74 havia racismo, mas que em 2013 continua a haver racismo. Se em 74 ou 75 tivéssemos tido consciência que havia racismo talvez agora em 2013 não houvesse tanto. Então, não resolvendo essas questões, o racismo continua. Temos medo do que é diferente. Temos medo de tudo o que é desconhecido. Uma cor de pele, uma conduta diferente, tornam-se assustadores. Se até do igual temos medo, do que dirá do que é-nos diferente? O retorno só me interessa por ter muito que ver com o recomeço. N’*O retorno*, só me interessa a perda na perspectiva do recomeço. A perda por perda não me interessa. N’*Os meus sentimentos* só me interessa aquele esforço todo de memória, numa perspectiva de... [recomeço], como aquela estrada de redenção que acaba numa luz final, não é? Interessa-me ir até os mais profundos dos abismos, mas desde que haja um caminho de volta, senão já chega a realidade como está.

ARM: A questão da diáspora sempre foi muito forte e imperativa em Portugal. Nesse sentido, poderíamos traçar alguns contrapontos em relação aos portugueses que foram para a África e depois retornaram e os emigrantes portugueses em França?

DMC: Vejamos. Há a questão dos argelinos em França. Eles ficaram em guetos. Eu por acaso agora estou muito curiosa. Vou apresentar *O retorno*

em França e vou ver como que é recebido. Acontece que em França os argelinos ficaram em guetos, e para os retornados não houve gueto. Não foi a metrópole que quis que os retornados voltassem, os retornados quiseram voltar, então, de alguma forma, cada retornado apagou de si as marcas, as cicatrizes do que foi e recomeçou como fosse de cá. De alguma forma, nós abdicamos de nossa identidade enquanto grupo para nos diluirmos. Já em relação aos emigrantes franceses é outra coisa. Eles vinham cá quase sempre nas férias, vinham sempre cá. Por exemplo, o dinheiro angolano, moçambicano, não valia cá, ou valia metade, o esforço era fixar as pessoas lá. Ao contrário do que houve em Angola, não houve uma política de fixar as pessoas em França, a ideia era ganhar dinheiro. Por outro lado, Portugal sabia bem dos fundos que vinham das remessas dos emigrantes. E, na altura, antes do 25 de abril, nem se punha o tanto de ouro, café ou petróleo, vindos de Angola e de outras colônias, nem se punha isso. Depois do 25 de abril, depois que se perdeu as colônias, é claro que as remessas dos emigrantes eram muito apelativas, não é? E os emigrantes eram tidos quase como heróis, porque, de alguma forma, mandavam muito dinheiro para o país, por outro lado, não havia emigrante que não passasse cá o agosto, que não viesse nas férias, vinha cá casar “a filha”. Os laços continuam a ser com a terra-mãe. Depois há o problema dos filhos que nasceram lá e não querem voltar, mas esta é outra questão. É mesmo diferente de nós em África. Em África havia as cartas de chamada e a ideia era povoar aquele território, era fixar as pessoas lá.

ARM: O retorno é um romance talhado pela dor: dor pelas perdas humanas e materiais, dor pelos bens conquistados e deixados para trás, dor por futuros cortados desde a raiz. No limite, qual foi a força motriz para a (re)criação da história dos retornados?

DMC: É o recomeço. É sempre a possibilidade de recomeço.

ARM: Isso é muito interessante, porque quando lemos o conjunto de seus romances, percebermos mesmo que há, sim, esperança.

DMC: É preciso mesmo ser um bom leitor para se perceber isto. E não acho que se trate de uma esperança reduzida ao otimismo. Quando me dizem que uma pessoa das favelas, se quiser, pode virar um grande músico, e dá como grande exemplo do x ou b, eu digo sempre que não se pode pegar nas



exceções. A vida não é feita para exceções. Eu não posso pensar em qualquer pessoa que sofra uma injustiça, de repente vira um Nelson Mandela e fica 27 anos preso, nem qualquer mulher que é violada se torna a Ophra dos Estados Unidos, não posso pensar assim. Nem posso dizer a uma mulher que foi violada: “olha tu estás deprimida, tu estás nesta situação, mas repara que há uma que conseguiu se tornar a mulher mais rica do mundo”. Essa esperança é obscena para mim. A vida foi feita para a normalidade - eu digo que não podemos viver de exceções. E é sobre a normalidade que as expectativas devem incidir. Mas é preciso se ter uma esperança lúcida.

ARM: Podemos considerar *O retorno* uma tentativa amiúde lúcida de se fazer com que as novas gerações conheçam cicatrizes passadas que, dentro da dinâmica do tempo, poderiam ficar para sempre guardadas num passado sem retorno?

DMC: É exatamente isso. É preciso abrir a ferida para a cicatriz ficar melhor, para a cicatriz ficar mais perfeita. O passado está lá, ninguém muda. Agora, muda-se a maneira como se olha para a cicatriz. Há muitas maneiras de se olhar para a mesma realidade. Cabe a quem pensa sobre isto, a quem quer pensar, indicar a maneira de se evitar o sofrimento, e tornar a vida mais fácil. A morte, por exemplo, não tem nada de especial, só tem para os que ficam. O problema grave, em termos de espécie, é o sofrimento. O que é que se faz com o sofrimento?

ARM: E o que podemos aguardar da Dulce Maria Cardoso para 2014?

DMC: Em outubro deve sair *O amante americano*, mas antes, em maio, sairão histórias infantis, que foi uma encomenda da RTP. Eu não queria fazer até porque não é o meu gênero, mas por outro lado, eu gosto de sair da zona de conforto. Eles disseram que tinha de ser uma coisa baseada na bíblia. E eu pensei, a maior parte dos preconceitos vem exatamente da bíblia, porque nós vivemos nesse caldo judaico-cristão, não é? Então pensei, se calhar é interessante como a criança, nestes episódios, verá retirados ou resolvidos os preconceitos. Então eu fui ver alguns episódios da bíblia, por exemplo, a Torre de Babel, que é um apelo à xenofobia (risos). Portanto, esses episódios que podem ser geradores de grandes preconceitos ao longo

do tempo, eu os peguei e, digamos, desfiz o preconceito, desfiz o nó. Eu pensei, as crianças vão ver aquilo e vão ficar com outra imagem.

JÚLIA NERY

ALLEID RIBEIRO MACHADO: Por que a autora escolheu a temática da emigração portuguesa em França para a sua estreia como romancista, em 1984?

JÚLIA NERY: Porque nessa época a emigração era um dos factos da vida portuguesa, que influenciava muitas famílias, e que influenciava a própria sociedade portuguesa, na medida em que havia grandes problemas, digamos assim. Por um lado, havia muitas mulheres sem marido, especialmente no interior, ficando elas com as responsabilidades da vida no campo e da educação dos filhos. Em outras circunstâncias, havia crianças que eram entregues às avós, porque os pais não podiam tê-los nos países em que estavam emigrados. Não só na economia, mas, sobretudo, na estrutura da sociedade, o fenómeno da emigração nessa época tinha muita importância, era muito marcante. E também porque eu tinha estado em França e tinha privado com muitos emigrantes que me computavam a visão que eu já tinha da emigração. Isso ocorreu também em Portugal, quando também tive oportunidade de privar com pessoas, com famílias que haviam emigrado para a França e que, por isso, me davam uma visão completa: a visão que eu havia tido em França e a que eu vim a ter em Portugal completavam-se. E eu fiquei com uma curiosidade de explorar e compreender essa questão. Há quinze dias participei de uma tertúlia e falei acerca dessa motivação, ou da realidade como inspiradora, e eu expliquei exatamente como a realidade havia motivado a escrita de “Pouca terra...”. Quando eu estava em França, em 1980, com uma bolsa de estudos, fui assistir a uma conferência, em Vichy, de membros da extrema Direita, e acabei por ouvir um ferrenho discurso contra os emigrantes. Eu estava revoltada, mas não podia dizer nada, até por medo, pois estava ali sozinha. Mas na minha cabeça começou a surgir uma “leitmotiv”: o português é a semente que em qualquer terra dá fruto. Eu dizia isto e parecia um refrão. Naquele mesmo dia, quando cheguei ao hotel, comecei a escrever um texto como uma espécie de catarse em torno de tudo aquilo que havia acontecido e, naquela altura, não percebi que era, na verdade, o começo do romance. Comecei a escrever o

romance como uma resposta ao Monsieur Pen⁸. Tudo isso motivou a escolha das personagens. Não podiam ser emigrantes que só pensavam em voltar para Portugal com muito dinheiro. Por isso, [no livro] o pai de família⁹ vai andar envolvido nas lutas sindicais de 78, a rapariga¹⁰ estuda sociologia e quer integrar-se à vida francesa, e são pessoas que pensam a vida para além da casa “muito maison”. Quis escolher personagens que emigraram por motivos especiais, por “mais altos motivos”, digamos.

ARM: A moderna diáspora portuguesa em França, ou seja, aquela ocorrida na década de 50 do século XX, e o conseqüente retorno dos emigrantes e/ou de seus filhos, parecem ser um eterno processo de reencontro dos portugueses com as suas raízes. Até que ponto o romance é uma tentativa de ressaltar o amor explícito do português à sua terra natal?

JN: Essa pergunta é bem difícil de responder porque, por um lado, temos uma família que emigra e eu não vejo em todos os membros da família esse amor pela terra natal. Na ficção, Maria Menina tinha raízes muito fortes com a sua terra, mas esse sentimento não estava tão presente nos outros membros. Repara, são três gerações que estão lá representadas, não é? A avó, que foi o motor da emigração, para que a neta viesse a ser alguém pelos estudos. Depois há um casal, que não manifestava grande amor pela terra e a filha mais nova que tem uma curiosidade muito grande e, ao mesmo tempo, sente um apelo pela terra dos pais, pela terra dela, afinal ela também nasceu em Portugal, mas esse apelo vem muito mais pela convivência com a avó, das saudades que a avó tem de sua terra, a vivenciar muito aquela tensão entre o lá e o cá. Era exatamente essa tensão que eu queria explorar. Na avó havia esse amor muito grande e na neta há a curiosidade despertada pelos sentimentos da avó.

ARM: Para nós que estudamos a literatura portuguesa, que para nós é uma literatura estrangeira e, muitas vezes, passível de generalizações, é muito importante percebemos as idealizações, como a que se diz em relação “ao amor do português à sua terra”, a fim de se evitar exatamente essas idealizações.

⁸ O responsável pelo discurso ferrenho contra os emigrantes.

⁹ Referindo-se a Edgar, casado com Maria da Luz, filha de Maria Menina, protagonista do romance.

¹⁰ Referindo-se à Leonor, filha única de Edgar e Maria da Luz, portanto neta de Maria Menina.

JN: Sim, é muito importante que se perceba isso. Como em tudo na vida, há as generalizações. Mas há certamente um amor pela terra. Veja por exemplo Joana¹¹, ela é uma personagem que nutre um grande amor à sua terra; ela não tinha criado muitas raízes em Portugal, mas ela tinha muito amor a Portugal porque sua terra era a sua identidade, ela identifica-se muito fortemente e o amor dessa personagem é muito maior do que das outras personagens de *Pouca terra... poucá terra*. Para Joana, e assim como também vai ocorrer com os emigrantes portugueses em França, voltar à terra era um símbolo de liberdade. Mas, no caso de Joana, ela faz ainda uma coisa que, naquela época, não era habitual, principalmente para as mulheres, que era o retorno: ela luta pelo retorno e consegue.¹²

ARM: Atualmente, os filhos (ou os netos) de portugueses em França continuam a optar por retornarem a Portugal?

JN: São os filhos e netos que estão em França. Por exemplo, a atriz de *La Cage Dorée*¹³, a que faz o papel de cunhada¹⁴, fez uma comunicação belíssima recentemente, ela é filha de emigrantes. Em França há exemplos interessantíssimos, por exemplo, neste momento, há pessoas muito importantes em França que são filhos de portugueses, mas que nunca evocam essa condição de serem descendentes de portugueses. O filme é muito interessante porque acaba por nos remeter para uma realidade que para nós passou despercebida, ou seja, muitas portuguesas foram trabalhar como porteiras e muitas delas foram para os bairros chiques de Paris e em cada bairro há uma escola, como cá há uma delimitação, e os filhos acabaram por se beneficiar de estar em belíssimas escolas e, por conseguinte, esse benefício acrescentado pelo sacrifício dos pais, possibilitou que eles acabassem por terem muito boa formação. A atriz contou um fato dum senhor que na estreia do filme, em certa cena que já vou lhe dizer qual é,

¹¹ Fazendo referência à protagonista de *Da Índia com amor* (2013) romance que se passa no século XVI e que conta a aventura de mulheres na diáspora portuguesa para a Índia, em meio às grandes navegações portuguesas.

¹² Retornar para Portugal, depois de ter estado na Índia.

¹³ Referência ao filme *A gaiola dourada* (2013), de Ruben Alves, que conta a história de um casal de imigrantes portugueses na França, interpretados por Rita Blanco e Joaquim de Almeida, que a certa altura dos acontecimentos, diante da oferta de uma herança inesperada, veem-se no dilema de abandonarem o que construíram em França e retornarem a Portugal.

¹⁴ Interpretada pela atriz Jacqueline Corado.

chorou enquanto apertava a mão de sua mãe, porque ele viveu a mesma situação que é vivida no filme, ou seja, a mãe era porteira num bairro muito chique e ele estudou num colégio muito chique... um dia qualquer, a mãe apareceu-lhe de repente no colégio e ele se sentiu envergonhado, e há uma cena semelhante a esta no filme. E o homem, ao ver aquela cena, viu-se retratado. A emigração traz todas essas coisas, ou seja, a situação de estar em outra terra e o desejo de revanche, de mostrar que se vale alguma coisa – no filme isto está muito bem retratado.

ARM: Sabe-se que diversos portugueses decidiram emigrar em busca de uma vida melhor e de um trabalho cujo ordenado lhes permitisse realizar muitos dos seus sonhos e ambições. No romance, no entanto, percebemos que os sonhos de Maria Menina, a matriarca da família, não se restringiam ao nível econômico. O que ela desejava era ver a sua neta formada e com diploma de nível superior. Embora Maria Menina tenha lhe garantido isso, Leonor parece desejar exatamente aquilo que muitos filhos de emigrantes portugueses optaram: ou seja, por voltar a Portugal, fazendo um caminho inverso ao de seus progenitores. Concorda com essa avaliação?

JN: Muitos filhos optaram por voltar, mas agora muitos netos optam por sair. E ainda há os casos dos muitos que optam por ficarem em França porque atingiram uma situação tal que cá não tem paralelo: os amigos da escola são de lá, os amigos do liceu são de lá, os colegas de trabalho são de lá, normalmente se casam lá, conforme, não direi a classe social, mas a classe cultural. E, por outro lado, há determinadas famílias, principalmente das províncias, em que as filhas continuam a vir casar em Portugal. Mas isso já não está tão marcado como há muito anos, quando vinham casar a agosto.

ARM: Leonor parece encarnar os sentimentos contraditórios de quem vive a ambivalência entre um lá: a França e a segurança de acolhimento que lhe era dada; e um cá: Portugal e a incerteza de prosperidade. Embora a França tenha sido o seu país de acolhimento, Leonor vive a expectativa dessa decisão – algo que parece ter ficado em aberto no romance. Por que a autora preferiu não dar um desfecho para essa questão?

JN: Gosto de deixar os meus romances em aberto (risos). Há leitores que não gostam disso: “mas por que não fechou o romance?”. Gosto de deixar em

aberto para que a personagem tenha liberdade. Há muitos que acham que a Leonor ficou em França, outros que preferiu voltar a Portugal, que seu lugar era cá. O romance está tão aberto que o leitor pode pensar o que quiser.

ARM: Em nossa tese de doutoramento¹⁵ analisamos exclusivamente a construção das personagens femininas em suas narrativas, mais precisamente, as que alcançavam *status* de protagonistas. Nesse sentido, refletindo agora acerca da geração representada em *Pouca terra... poucá terra* pela tríade: Maria Menina, Maria da Luz e Leonor, parece-nos que, na verdade, as três estão a representar dicotomicamente faces do feminino:

- Maria Menina: mulher de força e coragem; é destemida e determinada; não estudou e tudo o que sabe baseia-se na experiência prática da vida. Permanece na aldeia, trabalhando sobretudo na terra, até a morte de seu marido, quando se vê liberta para seguir os seus sonhos e emigrar para a França.

- Maria da Luz: teve acesso ao ensino básico; consegue sair da aldeia com apoio de Maria Menina e por intermédio do casamento com Edgar. Em Lisboa, consegue trabalho e opta por uma única gravidez. Segue Maria Menina e Edgar na diáspora para França, onde consegue melhores condições de trabalho, por ter estudado.

- Leonor: jovem que teve todo o apoio familiar para estudar. Em França, fez amigos intelectuais e partilha leituras feministas. Engajou-se no movimento estudantil do maio de 68. No entanto, o seu caminho é trilhado ao gosto dos sonhos da avó. Seu conhecimento de vida é limitado ao conhecimento teórico com que avalia o mundo.

Assim, diante do exposto, é válido afirmar que Maria Menina seria a personagem de maior destaque, enquanto Leonor seria o seu contraponto e Maria da Luz uma personagem intermediária? O que nos leva a pensar isto é o fato de que Maria da Luz não alcançou voz própria nem se insurgiu contra as limitações que eram impostas às mulheres.

JN: Maria Menina é a personagem de maior destaque. O romance era para se chamar Maria Menina e eu estou muito arrependida de não tê-lo nomeado assim. Na época quis mostrar o som do comboio... o jogo – com o sentido do pouca terra, terra pouca. Mas, ela é mesmo a raiz, a terra, a

¹⁵ Tese de doutoramento em Literatura Portuguesa – MACHADO, Alleid Ribeiro. *As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações*. FFLCH/ USP, 2011.

sabedoria. As duas, Maria Menina e Leonor, seriam polos opostos, e uma representa o cá e a outra representa o lá. E vão trocando essa tensão, não é?

ARM: Maria Menina, que vivenciou a década de 50 do século XX, é uma mulher que se vê amarrada aos modelos culturais de uma província para a qual o casamento por arranjo significava: “casa, pão e respeito”. Ou seja, o casamento era a representação da segurança futura para aquela que, a não ser apoiada numa figura patriarcal, não teria condições de por si mesma, gerir o seu futuro. No contexto português atual, o casamento ainda é visto dessa maneira, levando-se em consideração as mulheres que ainda não vivem nas cidades e continuam nas províncias?

JN: Quando casam a Maria Menina, contrariamente à vontade dela, e o pai lhe diz: “Maria Menina, casamento é casa, pão e respeito”? Hoje depende muito da cultura, mas, em todo o caso, as mulheres da província hoje, já são muito, muito libertas, até mais do que as da cidade. Há imensos divórcios na província, há imensos casos de adultério, e quando falo da província, falo daquela que conheço, que é a Beira Alta. Há muito patriarcalismo em Portugal, sim, mas as mulheres da Beira Alta são mais libertas. As minhas férias na Beira Alta eram diferentes das da Beira Baixa. As mulheres da Beira Alta trabalhavam e praguejavam como homens, e bebiam como homens, já as da Beira Baixa eram todas recatadas, submissas. A minha ideia das mulheres da Beira Alta é exatamente esta.

ARM: Independente do que já conversamos na questão anterior, Maria Menina é construída como uma mulher forte, capaz e determinada. Na verdade, ela é força motriz de sua família, que, após a morte de seu marido, liberta-se para enveredar pelo caminho de seu principal sonho: realizar a diáspora em França a fim de ver sua neta estudada. Se pensarmos em Leonor, representante da terceira geração, teríamos a imagem de uma jovem cujos sonhos estão sendo construídos a partir dos sonhos da avó. A autora acredita que ainda hoje os pais e avós interfiram nas decisões de trabalho e estudo de seus filhos/netos, impulsionando-os para fora dos limites de Portugal?

JN: Hoje em dia, o que os motivam a sair é o primeiro ministro (risos)¹⁶, que disse que se cá não há trabalho pois que emigrassem. Esta vaga de emigrações foi motivada por ele que os mandou embora, que quer matar os velhos e se ver livre dos novos (risos). Só quer ficar com os que produzem, aqueles que pensam não lhe interessa muito. Ele está a privatizar tudo. O primeiro ministro é retornado¹⁷, fez parte daquelas pessoas que perderam o bem bom e voltaram para cá, e isso é muito difícil, não é? Agora, está a vender tudo para os angolanos. Deve deixar lá melhor, não é? Isto está um horror. Ou seja, todas as conquistas do 25 de abril – estão a acabar com todas! E o golpe final é fazerem uma nova constituição para tirar o poder do tribunal constitucional. É um retrocesso.

ARM: Há muito tempo, recolhemos numa recensão crítica uma frase dita por Júlia Nery acerca da criação de *Pouca terra...pouca terra*, cujo conteúdo diz: “Quis que o meu romance fosse um pequeno retrato do que neste momento somos. Somos cá e lá”. Qual sentido toma essa frase hoje, quase 30 anos após a publicação do romance, levando-se em consideração que a vocação para a diáspora continua sendo uma realidade muito presente, principalmente face à atual crise econômica que vive não apenas Portugal, mas parte do resto da Europa?

JN: Ganhou muito sentido, e possivelmente por quê? Porque, nos anos 60 e depois isso refletiu nos 80/90, éramos cá e lá, cá e lá, cá e lá. Neste momento, somos um lá – cá, ou seja, as pontes da nova emigração são muito mais fracas. Antes era muito mais localizado: França, Alemanha. Hoje está muito diversificado. Se estudarmos os novos movimentos migratórios, neste momento temos portugueses instalados, jovens, por todo o mundo, [o movimento migratório] está muito mais diluído e acontece muito mais. E o mais preocupante, é que é gente muito jovem. Nos anos 60 era uma emigração feita a partir dos 30, 40 anos, agora não, é uma emigração que começa a partir dos 20. Ou seja, Portugal durante décadas, a partir de 76, investiu muito na educação e na formação, e isto está a saber agora nos cientistas que estão a aparecer, que estão a se ir embora. Foi um investimento a fundo perdido, por que quem irá se beneficiar desse investimento? Os mesmos que nos levam os juros. É uma estupidez. Mas

¹⁶ Referindo-se a Pedro Passos Coelho.

¹⁷ De Luanda.

nós continuamos a ser um país cá e lá, aliás, desde o século XVI, como procuro mostrar também no romance *Da Índia com amor* (risos).

ARM: Vamos partir de algumas manchetes publicadas recentemente em jornais portugueses para formatar o teor da nossa próxima questão:

“Emigrantes portugueses tratados como escravos em França, Alemanha e Inglaterra”. Publicado em 2012- 01-03 - Caderno de Economia.¹⁸

“Governo vai pedir investigação sobre casos de escravatura de portugueses em França”. Publicado em 26/10/2013 - 22:48 - Agência Lusa.¹⁹

Temos por certo que uma das funções da literatura é a representação do real. Tal representação, no entanto, dada a nova ordem, indeterminada e plurissignificativa, que a linguagem literária instaura, parece captar algo presente no imaginário social, que acaba, muitas vezes, por prenunciar o futuro. Nesse sentido, há certo trecho nesse seu romance da década de 80 que é altamente prenunciador da atual crise econômica europeia. Trata-se do diálogo travado entre Leonor e sua amiga francesa Cathy, em que esta parece não acreditar que no futuro os portugueses emigrantes continuariam a ser vistos com bons olhos pelos franceses:

Não sou grande apoiante da entrada de emigrantes e inquieto-me: quando o desemprego se vislumbrar num futuro próximo, muitos franceses começarão a ver o emigrante com maus olhos e a querer pô-lo na fronteira. Pode mesmo começar uma certa forma de racismo. E depois? (NERY, 1984, p.158)

Observamos uma proposição muito antecipadora de um estado futuro que hoje é realidade! A fala final de Leonor parece estar em consonância com o passado grandioso português, ligado antes de tudo à diáspora dos descobrimentos e à habilidade do povo português de adaptação a diferentes terras, climas, povos. Vejamos outro trecho:

¹⁸ disponível em:

<http://www.jn.pt/PaginaInicial/Economia/Interior.aspx?content_id=2217912&page=1>

¹⁹ disponível em:

<<http://www.publico.pt/sociedade/noticia/governo-vai-pedir-investigacao-sobre-casos-de-escravatura-de-portugueses-em-franca-1610453>>

E depois, minha amiga francesa, nós entraremos pelo vosso sangue, pela vossa língua, pela vossa história, pelos vossos hábitos, que o português é semente que em qualquer terra dá fruto (NERY, 1984, p.161)

A resposta de Leonor à Cathy seria uma forma de autoafirmação identitária do imaginário coletivo português?

JN: Sim, porque penso que o fenômeno emigratório acaba por ter esse sumo, digamos assim, muito forte. Ou seja, eu não sei, por exemplo, interrogo-me, se o fenômeno migratório africano para Portugal, que neste momento se traduz no desenraizamento, no crime urbano, mas daqui a alguns anos se traduzirá numa influência que o próprio português vai sofrer, não é? Não sei até que ponto a cultura africana vai modificar a nossa, de tal maneira que o movimento migratório africano é muito forte. E da mesma forma o movimento migratório em França era muito forte, veja *A Gaiola dourada*, porque os desgraçados dos emigrantes portugueses acabam a ser os guias daqueles franceses (risos). Mas, seguramente. Gostava mesmo de saber o nível de influência mas, com certeza, entramos pelo sangue, que hoje há muita miscigenação, há muitos casamentos em França entre portugueses e franceses.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Alleid Ribeiro Machado

Pós-doutorado em Literatura Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Pesquisa financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo. Doutora e mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: alleid@alumni.usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9359-532X>

ENTREVISTA DE JÚLIA NERY SOBRE A PEÇA *O PLANTADOR DE NAUS A HAVER*, CONCEDIDA AO PROJETO AUTOR POR AUTOR: A LITERATURA PORTUGUESA À LUZ DO TEATRO

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p133-142*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p133-142)

Por Alleid Ribeiro Machado¹

Incluimos nesta sessão, uma contribuição de Júlia Nery ao Projeto *Autor por Autor: a literatura portuguesa à luz do teatro*.¹ Trata-se de uma entrevista concedida entre os anos de 2001 e 2002, que diz respeito a questões relativas à peça *O plantador de naus a haver* (Asa, Porto, 1994).²

Júlia Nery é nascida em Lisboa. Desde a década de 80, a autora vem se destacando no cenário da literatura portuguesa com a publicação de

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 2, n. 3, jun/2010:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3941>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v2i3p174-182>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

¹ A entrevista consta da dissertação de mestrado *O plantador de naus a haver sob a óptica da intertextualidade*, defendida em 2006, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciência Humanas da Universidade de São Paulo, sob orientação da prof^a dr^a Flavia Maria Corradin.

² Projeto idealizado e coordenado respectivamente pelos Prof. Drs. Francisco Maciel Silveira e Flavia Maria Corradin.

peças de teatro, contos e romances, dos quais destacamos: *Pouca terra... poucá terra* (1984); *Infantas de Portugal* (1998); *Aquário na gaiola* (2008); *O segredo perdido* (2005); e *Crônica de Brites* (2008). A maior parte de sua produção gira em torno de temas ligados ao universo feminino, tema que está sendo amplamente estudado em nossa tese de doutorado desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação da FFLCH/USP: *As personagens femininas de Júlia Nery: paradigmas e representações*.

SOBRE *O PLANTADOR DE NAUS A HAVER*, POR JÚLIA NERY

ALLEID RIBEIRO MACHADO: Qual (quais) julga ser(em) a(s) força(s)-motriz(es) de sua obra?

JÚLIA NERY: Refletindo sobre as possíveis respostas a esta pergunta, pois foram várias as “forças” que me impeliram a escrever *O plantador de naus a haver*, encontro uma que foi determinante e a mais motivadora: a figura de D. Dinis, enquanto homem de cultura para a cultura, de pensamento e ação, o “árbitro das Espanhas”, como então era conhecido. A poesia, de D. Dinis a Pessoa, a construção de um reino que vai surgindo numa terra de paus e lodaçais, semeando-se futuros já com o pensamento para além do mar, tudo isto me convocou à escrita do “*Plantador...*”. Talvez por mergulhar nas raízes galaico portuguesas, com um raminho de árabe.

Amador, poeta, rei-lavrador, guerreiro, diplomata, marido quase impossível de uma santa, vivendo a saudade de uma esposa presente, mas ausente de si pela entrega mística ao amor divino, o grande rei D. Dinis não tem sido, como merecia, revisitado pela História. Pois que a palavra, também poética, de um texto dramático o faça reviver!

ARM: Como se dá seu processo de criação?

JN: Mais uma vez, o real se socorreu da imaginação criadora. Lecionando Literatura Portuguesa (a poesia trovadoresca) numa turma muito desinteressada, dava eu voltas à imaginação para descobrir maneiras de despertar os alunos para o prazer da leitura desta poesia. Dramatizei com eles algumas cantigas de amigo, e o poeta D. Dinis começou, quase por acaso, a impor-se-nos. Escrevi então um diálogo, embrião de um pequeno texto dramático de que ele era o protagonista. Resolvi documentar-me

melhor sobre este homem para poder construir a personagem. Das livrarias passei às bibliotecas e arquivos em busca da mais variada documentação, tendo mesmo visto o testamento de D. Dinis na Torre do Tombo. Ao mesmo tempo em que a minha convivência com D. Dinis era tão excessiva que eu julgava pensar e sentir como ele, que a minha admiração por este rei poeta crescia, o diálogo inicial transformava-se no texto que agora é *O plantador de naus a haver*.

ARM: Considera o subsídio governamental e/ou privado indispensável para o florescimento do teatro?

JN: Penso que a questão é relativa às Companhias/Grupos de teatro e não aos criadores do texto dramático.

Quanto aos subsídios (governamentais ou privados) destinados a incrementar os espetáculos teatrais, a minha opinião baseia-se na realidade portuguesa, pois desconheço inteiramente a brasileira.

Como considero o teatro uma arte que, além de deleitar e emocionar é, eminentemente, formativa e libertadora, penso que os espetáculos de teatro têm de visar a melhor qualidade, tanto no plano estético como técnico o que obriga, entre outras coisas, a uma responsável e onerosa formação de todos os seus intervenientes. Assim sendo, julgo o subsídio (que não entendo como uma espécie de óbolo, mas antes como um investimento cultural) indispensável para o florescimento do bom teatro.

ARM: Concorda com o diagnóstico de Eça de Queiroz, em páginas de *Uma campanha alegre*, que “o português não tem gênio dramático; nunca o teve, mesmo as passadas gerações literárias, hoje clássicas. A Literatura de Teatro toda se reduz ao *Frei Luís de Sousa*”?

JN: Dizer que o português não tem gênio dramático é demasiado redutor, se bem que ele seja, reconhecidamente, maior lírico. Quanto à afirmação de Eça de Queirós, muito teatro se escreveu depois dele, pelo que não poderemos hoje concordar com Eça, dizendo que a Literatura de teatro se reduz ao Frei Luís de Sousa.

ARM: Em sua opinião, o que levaria um Autor a manter diálogo intertextual com a obra de outrem? No seu caso, mais especificamente, o que a motivou a reunir várias cantigas de D. Dinis e de alguns outros expoentes do Período Trovadoresco e teatralizá-las?

JN: Como qualquer outro diálogo, o intertextual enriquece e estimula ao provocar a resposta, abrindo novas perspectivas e libertando a criatividade.

A poesia trovadoresca, para mim, especialmente a de D. Dinis, é uma espécie de jóia da coroa da lírica portuguesa e que muitos poucos conhecem. Teatralizá-la é partilhar de uma forma mais viva que a simples leitura, o ritmo da bailada, a musicalidade da paralelística e da alba, a dramaticidade que a caracteriza, especialmente a da tenção, a malícia da poesia erótica e satírica

Teatralizar as cantigas de D. Dinis foi uma das maneiras de o revelar e de criar empatia por este rei-poeta.

Reconheço agora que, subjacente, haverá também essa faceta saudosista de mostrar algum do capital cultural amealhado, para que ele não se limite a ficar guardado no fundo das arcas avoengas, mas possa ser movimentado e dar lucros no futuro.

ARM: Como explica a tendência de a dramaturgia portuguesa vir desde o Romantismo repensando a História, dramatizando vida e obra de autores, figuras ou lances fundamentais do passado?

JN: Fazendo, mental e rapidamente, uma retrospectiva do teatro português, tenho de reconhecer que muitos autores dramáticos se inspiram em fatos e vultos da História nacional, o mais das vezes numa perspectiva saudosista.

Como explicar esta tendência? Terá ela a ver com o fato de sermos um povo com um passado tão rico que sobe pelo presente como a trepadeira que enfraquece o ramo a que se agarra? Ou nascerá desta nostalgia que nos é própria e que busca no que passou a força para o que há-de ser?

Julgo, no entanto, que a tendência de repensar e interrogar a História dará bom fruto.

ARM: Sem dúvida o drama histórico (de matiz romântico e patrioteiro) se diferencia daquilo que José Oliveira Barata chama de *teatro da História* (de matriz piscatoriana e brechtiana). No caso do *teatro da História*, o distanciamento, estranhamento pretérito, serve para revelar as mazelas do presente. Ou seja, perspectiva-se o passado como história do presente. Uma tal óptica implica que o espectador ou leitor esteja devidamente informado acerca do fato pretérito, que está sendo tratado como alegoria ou símbolo do presente, para que possa fazer as ilações e paralelismos devidos. No caso de o público não ter tais informações históricas, como estrategicamente se lhe desperta essa consciência? O didatismo de um narrador-comentador (ou de vários narradores/personagens) não pode prejudicar a ação, o conflito, mola-mestre de um texto dramático?

JN: Nestes casos, narrador /comentador /personagem são um mal necessário. Penso que o didatismo que assumem prejudica de algum modo a ação, o conflito. O dramaturgo, consciente disso desde o primeiro momento da escrita do texto, terá de utilizar processos para que prejudique o menos possível.

ARM: D. Dinis logrou ser para a Literatura Portuguesa um dos mais fecundos trovadores portugueses, como Mecenas proporcionou um intenso período de efervescência cultural, contribuindo, a exemplo de seu avô, Afonso X, para o florescimento cultural de uma sociedade agrícola e feudal, trazendo a Portugal sábios e intelectuais. Qual o sentido da releitura de sua vida e obra no campo cultural de hoje?

JN: O campo cultural, no caso português, é hoje mais alargado. Neste contexto faz todo o sentido a releitura de vidas e obras que tenham afirmado a cultura portuguesa.

D. Dinis governou um povo que respeitava (sou rei da melhor e mais leal gente que possa ter senhor, católico ou pagão), em favor do qual procurou estabelecer uma maior justiça social com a sua política de distribuição da terra. Fomentou as artes e a diplomacia, sendo chamado como “árbitro” nos conflitos externos, pela sua reconhecida sabedoria, honestidade e justiça.

Trazer à cena D. Dinis é dar testemunho de que as sociedades governadas por poetas florescem, usufruindo de uma efervescência

cultural que corresponde a períodos históricos de maior acalmia e de progresso.

ARM: Qual foi a sua intenção ao estabelecer um plano paralelo entre a vida de D. Dinis (que representava naquele momento a Nobreza) e a do Lavrador (representante da terra, do campo)? Por que o Lavrador ganha uma dimensão tão importante como narrador principal?

JN: Esta pergunta divide-se em duas questões que são também duas linhas dramáticas importantes de *O Plantador de Naus a Haver*, a que tentarei responder separadamente:

Não é apenas por terem nascido à mesma hora e porque o Lavrador diz reconheci D. Dinis como se me mirasse nas águas do Guadiana que podemos estabelecer um paralelo entre estes dois homens. Para uma melhor compreensão é muito importante o momento da investidura em que o Lavrador se lava dos pecados pelo suor do trabalho, que mortifica mas liberta, e D. Dinis, iniciante, se lava das vaidades mundanais pelo banho ritual que “aprisiona” o cavaleiro aos juramentos a que o obriga.

O grande tem o poder de governar os outros, mas menos poder sobre o governo da sua própria vida.

Não é por acaso que o lavrador vai contando a sua história, e é através desta narrativa que compreendemos que um rei, tal como um simples lavrador, tem de limpar o reino das ervas daninhas, mas com muito maior esforço.

É ainda pelas palavras do lavrador que se vão desenhando ao longo da peça os percursos paralelos de um poderoso e de um vassalo: “Riquezas de rei e de pobre não se medem pelo mesmo alqueire; só os sofrimentos. Os meus foram alegrias comparados com os dele.”

Rei e Lavrador têm na investidura a visão da morte, momento único em que para os dois haverá igualdade entre o Lavrador. “Olhei a terra que escancarada me esperava e pensei na morte – e o seu Rei – Teu corpo à terra voltará.”

Além de narrador principal, informante sobre a história de outro personagem (D. Dinis), o Lavrador é mais comentador que narrador e tem múltiplas funções.

Se o Lavrador é, por um lado, uma projeção de D. Dinis, a sua palavra do Lavrador exprime a crítica contra o poder, mas o mais

interessante é ser pela sua boca que sabemos dessa espécie de cumplicidade entre o rei e o seu povo: entre nós e o rei um pacto que não foi preciso selar: “a terra a quem a trabalha”. E este slogan moderno dito por um lavrador medieval provoca um efeito de distanciação.

Ele comenta, duvida, interpreta à luz de uma mentalidade ora prosaica ora poética, ironiza, conclui sobre os atos ou intenções de D. Dinis. Ao interpretá-lo, de tal maneira o faz que acaba por interpelá-lo (no monólogo do rei) como se fora uma das vozes da sua consciência.

A despeito da sua atitude crítica, o Lavrador humaniza o nosso olhar sobre o rei, aproximando-o da afetividade do espectador, empregando uma linguagem alegórica que retira os símbolos da realidade própria de um homem que trabalha a terra.

Do comentário crítico à interpretação, às vezes maldosa, dos atos do rei, O Lavrador chega a uma espécie de consciência moral de D. Dinis, exortando-o a enfrentar as suas fragilidades e a agir.

Mas é, afinal, pela voz do Lavrador que nos fica um retrato mais completo de D. Dinis. Ao interpretá-lo é como se o lavrador o encarnasse.

ARM: Amiúde a reconstituição do Ritual da Investidura de Cavaleiro na Ordem da Cavalaria reafirma a importância fundamental dada à profissão das armas naquele contexto histórico. Paralelamente, este ritual medievo ganhou novas proporções em sua obra quando veicula a idéia de que o homem simples, ou seja, não pertencente à nobreza, pode, à exemplo do ‘cavaleiro’, vir a ser purificado pelo trabalho. Qual foi a sua intenção ao estabelecer este paralelo?

JN: A “investidura do povo” terá de consumir-se nos rituais próprios da sua condição.

D. Dinis chamava aos lavradores os nervos da terra. Esta metaforização enobrece tanto o Lavrador quanto o mais alto epíteto da nobreza. Ao criar um momento paralelo de investidura para os dois, a autora pretendeu lembrar que sem os homens que trabalham nenhum rei terá um grande reino, nem se faz grande um povo.

Ao estabelecer um paralelo entre o rei e o lavrador a autora pretendeu dizer que um não pode existir sem o outro. Que têm ambos de servir-se, compreender-se e amar-se.

amor? Nesse momento, na sua opinião, o homem D. Dinis é o Trovador e sua poesia portanto o extrato dessa incorrespondência e/ou inacessibilidade?

JN: Podemos dizer que quase todas as cantigas de D. Dinis elencadas na obra, mesmo as que ele dirige a outras mulheres, têm muita relação com o drama interior vivido pelo homem que não pode ter ciúme do amor de sua esposa pelo divino amado.

A sua pulsão amorosa, nem sempre correspondida pela castíssima D. Isabel, transfigurou-se muitas vezes na emoção poética que nos legou nas suas cantigas. Nesses momentos é o homem apaixonado, o Trovador e não o rei quem sobe à cena.

ARM: Que aspectos outros julga devam ser analisados e/ou aprofundados em *O plantador de naus a haver*?

JN: Qualquer obra literária tem uma multiplicidade de aspectos a considerar, tanto mais variados, quantos os leitores e os seus interesses.

No caso da vossa abordagem de *O plantador de naus a haver*, o inquérito que me foi proposto traduz um levantamento dos mais importantes aspectos da obra. No entanto, há outros que me parecem ter também algum interesse, como por exemplo, a personagem de D. Isabel, que mal foi afluída nas vossas questões.

Quanto à personagem de D. Dinis – O conflito rei/pai; os conflitos familiares, o conflito com a santidade da esposa.

- Há um outro conflito que eu queria desencadear na peça (tê-lo-ei conseguido?) e que é o conflito do tempo com o tempo, se assim lhe posso chamar. O tempo final de D. Dinis – a sua morte é afinal o seu princípio, pois é uma espécie de ressurreição para um futuro “Morreu o rei D. Dinis/ vai agora a enterrar/ os sonhos do Plantador/ São sementes a romper/ No grito de germinar.”
- A estrutura da peça (por estranho que possa parecer, a estrutura é a da Revista à Portuguesa).
- O medievo peninsular ilustrado no percurso de um rei que potenciou o seu apogeu (rituais iniciáticos, divertimento palaciano, as lutas internas pelo poder, o ritual da morte).

- Um dos objetivos da autora, enunciado na introdução: – Com este texto poesia e História se confundem na metamorfose da palavra em ação. – teria sido conseguido?

ESPAÇO RESERVADO PARA QUALQUER OUTRA MANIFESTAÇÃO DA AUTORA

Não seria justo dar a entrevista por terminada sem manifestar o meu aplauso ao Professor Dr. Francisco Manuel Silveira pelo seu projeto Autor por Autor, assim como o desejo de sucesso para este projeto que visa ao estudo e à divulgação da dramaturgia portuguesa contemporânea e que, entre os bons frutos que dará, amadurecerá também o fortalecimento dos traços de união entre a cultura portuguesa e a brasileira.

As perguntas que me foram colocadas na entrevista revelam uma leitura muito atenta e sensível de *O Plantador de Naus a Haver* que está a ser objeto de análise pela Professora Alleid Ribeiro Machado, a quem agradeço o sábio e afetivo empenhamento na abordagem da minha obra.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Alleid Ribeiro Machado

Doutora e mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: alleid@alumni.usp.br

 <https://orcid.org/0000-0001-9359-532X>

ENTREVISTA COM O DRAMATURGO PORTUGUÊS ARMANDO NASCIMENTO ROSA

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p143-155*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p143-155)

Por Rosana Baú Rabello¹

Armando Nascimento Rosa é uma das mais novas vozes do teatro português. Dentre as suas peças encenadas e/ou publicadas, contam-se títulos como: *Antígona gelada* (2008); *Cabaré de Ofélia* (2007); *O eunuco de Inês de Castro* (2006); *Maria de Magdala* (2005); *O túnel dos ratos* (2004); *Um Édipo* (2003); *Audição – com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* (2002); e *Espera Apócrifa* (2000). Várias de suas peças foram traduzidas e publicadas em inglês e castelhano e tiveram encenação e/ou leituras dramáticas realizadas em Madrid, Londres, Nova Iorque, Zurique e Brasil.

O processo criativo do teatro do autor trabalha com aspectos ligados à tradição do teatro ocidental, de maneira a revisitar modos e temas importantes para o teatro, a literatura, a psicanálise, a mitocrítica. Rosa é um autor bastante novo, nascido em 1966, já próximo daquilo que seria o final da ditadura salazarista. Apesar de tão jovem, é um autor muito profícuo, com diversas peças publicadas e dois livros de ensaio: O seu projeto de mestrado sobre o teatro beckettiano (*Falar no deserto*, 2000) e o seu projeto de doutorado (*As Máscaras Nigromantes: uma leitura do teatro escrito de António Patrício*, 2003).

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 3, n. 6, dez/2011:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/2851>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v3i6p135-146>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Além de um intenso processo colaborativo com o Cendrev (Centro Dramático de Évora), um importante grupo de criação e difusão de espetáculos, com mais de trinta anos de história, Rosa é professor adjunto da Escola Superior de Teatro e Cinema no Instituto Politécnico de Lisboa.

Seu trabalho é bastante interessante, pois nos faz refletir sobre uma parte considerável do pensamento e da criação artística nesta virada de século. Independente do nome dado às produções mais recentes (pós-moderno, contemporâneo), fato é que muitas das obras contemporâneas têm empenhado esforço na autoreflexividade e autocrítica. O teatro de Rosa lida com isso por meio de recursos comuns: a intertextualidade, a paródia, a metadiscursividade. Ele reflete por meio desses recursos sobre suas referências e sobre aquilo que é tomado como paradigma na construção da história, dos mitos, olhando de perspectivas diversas para os discursos constituídos, resignificando-os.

Seja no contexto da história, da literatura ou das narrativas míticas, de modo geral, o autor propõe revisar histórias aparentemente muito conhecidas, as quais, muitas vezes, se cristalizaram no imaginário ocidental, mas que não deixam de ser passíveis de uma nova visada.

Fazendo uma compilação e mistura de várias versões da História, dos mitos e das narrativas que se tornaram paradigmáticas, o autor orchestra alguns motivos importantes na formação do imaginário ocidental.

Édipo, por exemplo, é a personagem que se cristalizou como aquele desgraçado rei tebano que, na versão mais conhecido do seu mito, assassinou o pai e casou com a própria mãe. O enredo pode até ser comum em várias das materializações artísticas que se fazem desse mito, mas, como é possível levantar em diferentes peças, filmes e pinturas que o retratam, cada uma das releituras vai apresentar um recorte diferente para essa mesma história.

Entendendo isso, em sua releitura de Édipo, por exemplo, Rosa vai discutir esse desejo de sufocar as gerações futuras, com medo de que essas assumam poder e importância que obliterem a imagem do “pai” (seja do pai história, instituições, imagens sedimentadas, *pai texto*). O próprio autor vai defender a ideia de que, na cena do teatro português contemporâneo muitas vezes a geração *sênior* tenta abafar e solapar as inovações e a voz das novas gerações.

De qualquer forma, Rosa procura não ocultar essas vozes que construíram o passado ou as suas versões. Ele dialoga com elas por meio da paródia, que cria um distanciamento crítico entre o texto referência e a paródia criada.

Nessa compilação e mistura das várias versões da história, o autor também vai dar voz àquelas personagens marginalizadas, ocultadas pelo discurso dominante, o que vai ajudar a criar essa visão crítica, distanciada, própria da paródia como a entende Linda Hutcheon, ou seja, como repetição com distância crítica (1989).

Em sua última visita ao Brasil, com o intuito de participar de um Seminário Internacional, o autor ofereceu gentilmente a entrevista que segue:

ROSANA BAÚ RABELLO: Armando, você faz essa distinção entre escrever teatro e escrever para teatro. Gostaria que você falasse um pouco a respeito.

ARMANDO NASCIMENTO ROSA: Eu digo isso e tenho essa convicção, porque penso que há uma especificidade da escrita para a cena que nos autoriza, ao contrário de muitos autores, a falar de teatro escrito. Aliás, eu uso desse conceito na leitura que faço do António Patrício. Quando falo de teatro escrito é porque há realmente uma especificidade do texto que é escrito para a cena que nos autoriza a dizer isso. É evidente que não estamos a falar de teatro que seja representado. Uma coisa é a performatividade desse texto em cena, outra coisa é a sua qualidade cênica que nos permite dizer que é um texto escrito para a cena. Daí eu usar esse jogo de palavras. Porque aquilo que eu persigo é a escrita de texto que tenham sua eficácia cênica no momento próprio que os abordamos na leitura. Porque outra coisa é dizer que encontramos textos que tem uma pertinência cênica. Por exemplo, há contos de Marguerite Yourcenar que tenham sido encenados vezes sem conta, porque são textos que tem qualidades cênicas, qualidades dramáticas. Mas ela os escreveu como contos. Eu não diria que era um teatro escrito, mas colhemos o teatro implícito neles. Não é meu caso, eu escrevo deliberadamente para a cena. Então digo que escrevo teatro.

RBR: Você também fala sobre a construção dos textos, que passa por uma pesquisa e por um processo criativo. Gostaria que você contasse sobre

como você encontra esse equilíbrio entre a pesquisa e as liberdades tomadas, por exemplo, em *Um Édipo, mitodrama fantasmático em um acto* (2003), quanto reinventa a cena do parricídio, com a presença de Crisipo como fantasma encarnado.

ANR: Vou tomar como exemplo o caso que tu enuncias do Édipo. Talvez seja um exemplo dessas liberdades e ao mesmo tempo do que eu faço com os materiais com que me confronto. Eu gosto de me documentar na medida do possível. Quando estou a trabalhar um tema, personagem, enredo que já foi trabalhado vezes sem conta no passado e sobre o qual há muita bibliografia, do ponto de vista da criação dramaturgica, ou do ponto de vista do ensaio crítico acerca, procuro me documentar. Às vezes até é muito engraçado porque as informações vêm me parar às mãos no momento em que estou a trabalhá-las. Às vezes não preciso muito procurar. Com minha peça *A última lição de Hipátia* (2004) eu tenho histórias absolutamente fabulosas de eu estar em sebos e vir me parar as mãos uma tradução de um Paladas de Alexandria, que era amigo de Hipátia, e encontro num sebo uma tradução feita aqui no Brasil dos epigramas de Paladas de Alexandria, um deles dedicado à Hipátia. Eu jamais sabia que havia um indivíduo chamado Paladas e que era amigo de Hipátia.

No caso do parricídio, do Édipo, eu tinha ali duas referências, de uma versão mais corrente do mito, a que aparece na versão do Édipo de Sófocles, que é precisamente a questão do encontro de Édipo e aquele desconhecido que ele não faz a mínima idéia que é seu pai biológico. E há, por outro lado, uma situação que eu chamo de a versão “queer”, relacionada com o Crisipo. Porque há duas versões. Uma que diz que Laio teria raptado Crisipo e assediado sexualmente e na qual Crisipo se suicida. Mas há outra versão, muito mais escabrosa, em que ele não se suicidou coisa nenhuma. Ele sobreviveu feliz da vida, e mais, há um momento em que Édipo cruza com Laio e disputa aquele jovem, os dois disputam Crisipo. Pensei: vou me utilizar da versão mais dominante e também aquela que melhor me serviria dramaticamente em relação à morte de Crisipo, para a questão da maldição, (porque essa versão alternativa deixa a maldição sem efeito). E o que fiz foi utilizar elementos das duas sem ser fiel a nenhuma delas. Na peça, eles encontram-se em uma encruzilhada, não se conhecem, não sabem quem são, mas Laio está acompanhado do jovem Crisipo, mas não é Crisipo vivo, é o fantasma de Crisipo, que por

uma razão, que os deuses desejaram, torna-se visível aos olhos de Édipo. Torna-se visível não só aos olhos de Laio como também aos olhos de Édipo e, por isso, Édipo mata o pai numa manifestação da homofobia, por estarem aqueles dois enrolados no meio da via. Há um elemento do tal drama satírico que a peça tem, mas ao mesmo tempo a criação de sentidos novos, porque faz de Édipo um agente dessa violência homofóbica. Quando isso me surgiu, pensei que havia ali uma via interessante de explorar a situação, introduzindo um elemento mais perturbador ainda. Portanto, regra geral do que eu dizia é que eu gosto de me documentar para me sentir com segurança para inventar. E, depois, sendo assim, me sinto com muito mais liberdade. Posso dizer, eu inventei assim, porque fui por esse caminho. E depois, é claro, há um certo momento em que não sei dizer de onde aquilo surge, mas funciona assim. E, é claro, o António Patrício dizia isso, que não éramos nós que escolhíamos os temas, os temas é que nos escolhiam.

É evidente que há sempre uma espécie de mapa consciente que se possa associar a cada uma dessas peças, mas depois há outras matérias que já transcendem relativamente à possibilidade de escrever detalhadamente porque elas vêm a ser assim deste modo. Às vezes há também complicitades. Eu posso dizer que *Um Édipo*, eu não teria escrito como foi se não houvesse aquela conversa que tive com Miguel Loureiro, o jovem encenador que pela primeira levou-a a cena, e eu ter percebido que ele estava muito motivado por este tema. Por outro lado, embora eu já tivesse tido vontade de escrever essa peça, eu sabia: quem é que em Portugal vai encenar uma peça destas? Que traz esta situação incomoda sobre Édipo? Ou seja, não é simples, não é por acaso que foi um encenador da geração dos 30 anos e não um diretor mais velho. Isso falando do panorama do teatro em Portugal, em outra latitude poderia ser de outro modo.

Assim como minha outra peça, *Audição com Daisy ao vivo no Odré Marítimo* (2002). Eugênia Vasques me dizia que ninguém da geração “sênior” encenaria essa peça. Eles têm um pudor específico em de repente colocar um ator que faz uma personagem como essa da Daisy (uma *drag queen*) e que nos baralha, e que não é propriamente um baralhar, é explicitar o próprio universo pessoano da máscara. Mas ao mesmo tempo é interessante esses testes, como a questão do silêncio da imprensa em relação à *Maria de Magdala* (2005). Em relação a isto, eu penso que está peça funciona como uma pedrada no charco, porque leva à cena matérias que

normalmente as pessoas não estão à espera de ver, matérias de natureza religiosa, cristianismo primitivo, mulheres na igreja, e isso tudo no teatro. E depois, o fato de ficarem um bocado confusos, e pensarem: e agora, onde encaixamos esta peça, como a classificamos? Eu sinto isso com minha dramaturgia: onde nós encaixamos a dramaturgia de Nascimento Rosa? Porque isso não é facilmente catalogável. Mas isso também me diverte, dá-me uma grande motivação, porque no fundo nós estamos aí para descobrir e não para engavetar, nem para etiquetar.

RBR: Você trabalha sempre com temas digamos ocultados, recalcados pela história e pelos paradigmas. Nesse sentido, você vê seu teatro como um teatro político?

ANR: Eu diria que há sempre essa situação. Eu penso que meu teatro tem essa natureza múltipla. Assim como nessas minhas especulações em que eu falo do teatro Dramático, Arquetípico, Cenoplástico, Crítico e depois Gnóstico que reúne isso tudo.

Eu creio que há elementos que me motivam e que tem a ver com essa destinação para a *polis*, no seu sentido mais lato. E aí eu diria que há uma dimensão política no meu teatro, sem dúvida. Porque ao trazer o mito de Inês de Castro em *O Eunuco de Castro* (2005), que é uma espécie de mito paradigmático da identidade portuguesa, e dar-lhe um tratamento novo: isto é um gesto político. Assim como em *Antígona Gelada* (2008). Antígona é uma fábula política, passada numa sociedade inventada, mas de repente nós encontramos vias de comunicação e identificação com a nossa, ainda que nessa transfiguração e nessa efabulação de ficção científica. Eu não rejeito essa caracterização. O que direi é que aquilo que faço não se esgota numa espécie de militância ao modo que se entenderia nos anos 1940, quando falávamos relativamente ao teatro de Brecht, ou anteriormente ainda em relação ao Piscator. Porque também os contextos sócio-políticos são inteiramente outros. Talvez haja hoje, como muitas vezes eu brinco, uma espécie de “psicopolítica”, como por exemplo, é o caso da última fase do Augusto Boal e sua aproximação do teatro do oprimido às psicoterapias. Porque ele percebe que o oprimido está na psique. Eu encontro muitas afinidades com essa reflexão e esse caminho dele também é uma indicação relativamente àquilo que são os percursos, aquilo que de repente surpreende como caminho possível, ou algo familiar, o impacto

das coisas que vou fazendo. Porque é sempre essa situação: o teatro não tem hoje a centralidade, do ponto de vista cultural, que já teve no passado, mas continua a ter a sua pertinência e há um lugar insubstituível, neste sentido. Há coisas que acontecem no teatro que não acontecem em lugar nenhum mais. Não tenho preconceitos em falar da política porque o teatro na sua origem era da e para a *polis* e conforme as modalidades mais complexas e mais pós-modernas que temos hoje da vivência do político, o certo é que continuamos a ter um espaço público e o teatro é uma arte pública por excelência. E nesse sentido eu reivindico essa qualidade do político para o teatro.

RBR: A professora e crítica do teatro português Eugênia Vasques faz um comentário muito construtivo a respeito de seu teatro e fala de uma identidade poética encontrada no conjunto de sua obra. Gostaria que você comentasse um pouco sobre a multiplicidade de seu trabalho, com temas e modos de construção teatral muito diversos, ao mesmo tempo em que você constrói essa identidade reconhecida por Eugênia Vasques.

ANR: Eu identifico linhas condutoras que tem a ver com essa identidade de que falas e que Eugênia Vasques encontrou. O que penso também que cada uma dessas aventuras, dessas experiências está muito relacionada com aquilo sobre o que eu me interrogo. Pegando do ponto de vista dessa abordagem, como traduzi-la do ponto de vista dramático? E eu penso que cada uma de minhas peças vai encontrando as suas linhas de solução. E essas linhas de solução por vezes podem divergir bastante. Se compararmos *Um Édipo* com *Antígona Gelada*, são modos de abordar completamente diferentes, a partir de materiais que são muito próximos. É evidente que ao lê-los sentimos afinidades. Há modos de ver, embora em termos de forma dramática eles se distanciem. Eu penso que existe essa multiplicidade no modo como essas experiências se desenvolvem, ainda que existam “núcleos duros” que permanecem comuns e que estão presentes na *Antígona Gelada*, no *Túnel dos Ratos* ou no *Lianor no País sem Pilhas*. Eu penso que Eugênia tem uma intuição profunda em relação a isso porque ela começou a ler minhas peças muito cedo, ainda num momento em que meu teatro não era nem sequer representado. E ela, quando foi o lançamento em livro da *Lianor no país sem pilhas*, disse-me algo muito engraçado, disse: Armando escreveu na *Lianor* uma síntese do teatro que

escreveu até agora. Ou seja, compor uma fábula infanto-juvenil com linhas do que ele tinha já desde a primeira peça. Isso se deve ao fato de ela ser uma leitora muito atenta, por isso, identifica esses nexos.

Agora, é evidente que essa linha encontra situações diversas, e ela própria diz que gosta mais de *Um Édipo* do que de outras peças. É evidente que depois os leitores reagem. A Hipátia é, por exemplo, uma peça interessante que tem experiência apenas como leitura. Como é uma peça muito diversa, há pessoas que ficam fascinadas e querem ver na cena, mas há outros que se sentem incomodados com ela, incomodados no sentido de achar que há uma dimensão de violência que se torna um bocado irrespirável. E reconheço que há uma dimensão de crueldade que ali está, mas a história tem realmente ingredientes de grande crueldade. Estamos a falar de alguém que foi barbaramente assassinada. Nesse sentido não posso dizer que haja uma espécie de uniformidade em relação a esse processo de recepção.

E desse ponto de vista da multiplicidade e da identidade é uma dialética que está aí. Mas de qualquer forma afirmo que cada peça vai, dentro de seu núcleo temático, em busca da forma em que se manifesta.

Por exemplo, em *Visita na Prisão* (2009), eu tento mimetizar de uma forma muito livre uma espécie de texto que não é um texto contemporâneo, mas estou consciente que não é nenhuma arqueologia do dizer português. Há pinceladas de uma época, mas essas pinceladas de época estão em um texto que pretende estabelecer uma comunicação com os dias de hoje. Por isso, cada obra vai me ditando sua forma. Eu, no início, costumava dizer que escrevia para o teatro peças que eu gostaria de ver encenadas.

RBR: O metateatro, por exemplo, é um recurso bastante recorrente em suas peças e pode denotar algo sobre essa identidade poética e dramática de sua obra. Fale um pouco a respeito desse recurso.

ANR: Costumo dizer que há elementos que entraram na gramática do teatral e que vêm fazer parte da nossa familiaridade. Eu já não digo mais aqui está o Brecht, ali está o Artaud, ali está o Pirandello. Aquilo já está integrado, já está na epiderme.

Como eu tenho realmente essa paixão pelo teatral, tanto me empolga uma boa peça do Pirandello, como Tchecov, como de Shakespeare, de Beckett. Mas não á a toa que digo esses nomes. Pois são

aqueles que constituíram novos acréscimos, novas visões, novas formas de fazer teatro, e de escrever, e por isso, eu penso que de fato essa herança viva fala em nós. Isso depois se projeta nessa situação do teatro que reflete ironicamente sobre si mesmo. Eu penso que aquilo que há de metateatro no meu teatro tem sempre a ver com isso. Um pouco como Humberto Eco quando explica a diferença entre o moderno e o pós-moderno, da questão de haver essa consciência acrescida de... Sem querer dizer agora que isso é tudo pós-moderno. Mas essa situação de que temos consciência desse legado e esse legado trabalha em nós, mas sem o preconceito de que agora isso é uma coisa que já faz parte de algo conhecido, então eu quero evitar isso. Eu penso que o teatro deve sempre jogar com o que é seu, com o que ele já se apropriou. Não digo que estarei a criar, a inventar formas novas. Se elas surgirem tanto melhor, não é? Se as pessoas reconhecerem como qualquer coisa de inovação, tanto melhor. Mas eu creio que cada uma das obras tem tido essa procura. E esses “metateatros” têm manifestado formas diferentes em cada uma dessas peças. Agora é evidente, para meu gosto, na reflexão sobre o teatro, acho que o metadiscurso é inerente ao próprio texto, porque o texto escrito está a olhar ironicamente sobre si mesmo e daí eu gostar muito desse jogo que o teatro faz consigo mesmo, divertir-me com isso. E não é só uma questão de diversão, é porque isso produz sentidos que vão a diversos quadrantes. Isso é também algo que dinamiza o meu processo de criação. É quase como se dissesse: e agora, como jogar com a perda da inocência?

Na *Visita na Prisão, ou O Último Sermão de Padre António Vieira* (2009), os espectadores são levados a pensar se era possível que uma mulher, no século XVIII, se comportasse como a Madre Paula retratada na peça, se diria aquelas coisas. Isso é interessante, de repente o espectador fica incomodado. Gosto disso, porque o teatro não é arqueologia. Mas agrada-me o processo do próprio teatro ser, a própria escrita dramática ser ela própria um veículo de reflexão sobre si própria, um metadiscurso, sem uma situação de um hermetismo, de um círculo fechado. Isso também não me interessa. Gosto que seja realmente essa leitura aberta, que permite um processo de ironização, de paródia.

Paródia é uma palavra muito elucidativa a este respeito porque é ode ao lado, a ode que se escreve ao lado, ou seja, ela tem um modelo anterior sobre o qual ela trabalha. E isso me interessa, porque todos esses meus experimentos podem ser vistos como experimentos paródicos, por

mais matéria trágica que lá exista. Mas, não será isso também o teatro? A mimese teatral não é por sua natureza paródica? É sempre uma ode ao lado daquilo que é o nosso olhar sobre o real, e a nossa recriação dele enquanto mimese, enquanto representação. Se calhar é isso a própria matéria prima do teatro. E não estou fazendo mais do que retratar isso e dizer é isto, o teatro é isto.

RBR: A paródia, tal como a entende Linda Hutcheon, não é apenas um processo cômico. A “tragédia”, em um sentido moderno, também poderia estar caracterizada como uma leitura paródica, uma recriação com distanciamento crítico e irônico. Você acredita que isto está presente em seu trabalho?

ANR: A *Antígona Gelada* (2008), independentemente de elementos estritamente cômicos que ela possa ter pontuais, eu penso que pode entrar em diálogo com essa situação que você está a dizer. De fato, há matriz trágica nesta história que é terrível. O que eu faço a esta minha personagem! Pobre da Antígona! Há ali uma dimensão trágica.

Chega um ponto em que ela (Antígona) não tem saída, dentro do retrato humano que eu faço dela. Mas não deixa de ter a paródia, porque é uma “ode ao lado”, é a Tebas 9. Aliás, aquela fala do Creonte que diz: “já houve muitas Antígonas, muitos Creontes antes de nós...”. Então o texto, a partir da fala dessa personagem, torna-se eminentemente consciente e afirmativo disso. Mas, a despeito disso, em vez de a história se desconstruir, ainda abre para outro horizonte, porque, de repente, saímos dali, e aí o incômodo do espectador, essa situação de tirar um tapete previsível para se abrir um rasgão.

Eu penso que faz sentido e creio que naquilo que me é dado ver, as leituras, as teorizações em torno do paródico certamente encontrarão muita ressonância em relação aquilo que escrevo. Porque isso são realmente odes ao lado.

RBR: Você tem esse trabalho múltiplo e, apesar disso, tem também uma identidade bem marcada. Tem essa questão dual no seu trabalho. Você é autor que participa da concepção cênica de suas peças e, ao mesmo tempo, como teórico, como pensador do seu próprio trabalho, você recorre a algumas categorizações como mitodrama paródico, drama satírico,

mitodrama fantasmático, fabula gnóstica. Eu gostaria que você falasse um pouco sobre o porquê dessas escolhas de categorização?

ANR: Cada categorização emerge do universo, do tom, do imaginário de cada uma das peças. Eu reconheço que há algumas que partilham mais afinidades do que outras. Não é por acaso que, por exemplo, eu chamo *Um Édipo* de “mitodrama fantasmático em um acto” e ao *Nória e Prometeu*, “um mitodrama paródico em sete cenas”. Há elementos de afinidade da matéria prima com que trabalham as duas peças, mas o modo como trabalho é diferente. O fantasmático ali me surgiu da insistência daquele confronto entre os que estão vivos e os que estão mortos e esse diálogo que é mantido (e que, se calhar, se podia nomear de “fantasmáticos” muitos outros textos). O haver essas designações, às vezes são espécies de pistas. Não sei se são apenas para os destinatários como para mim próprio. Mas o meu objetivo é de que em vez de dar trabalho para os leitores/espectadores, eu possa dotá-los de algum instrumento de leitura. Esse é um objetivo. Não é para complicar, mas para simplificar compreendendo.

Por exemplo, *Maria de Magdala, fábula gnóstica* (2005). Porque eu senti a necessidade de fazer isso? Porque eu quis sublinhar que aquilo é uma fábula e a fábula remete logo para a questão imaginária, inventada. Então, para deixar a coisa inequívoca, isto é uma fábula e gnóstica, porque há muitos elementos do imaginário que fiam-se à filosofia gnóstica, que “enformam” aquela fábula. Portanto, lidando com o cristianismo primitivo, que era gnóstico. Por isso, ao dizer aquilo, dou uma pista ao leitor/espectador de que aquilo é uma fábula gnóstica.

Em relação ao *Túnel dos Ratos* (2004), a edição portuguesa ainda não tem isso, mas na edição inglesa houve a necessidade de colocar “*dark comedie*”. Se calhar, faz sentido em relação à edição portuguesa, uma vez que ela volte a ser editada, colocar “comédia sombria”. Esta peça é isso. Essa tradução foi sugerida por um amigo, leitor e tradutor (*dark comedy* para comédias sombrias). Ele me despertou para essa designação. Eu devo a ele a patente de comédia sombria usando-a hoje aqui e quando a colocar relativamente ao *Túnel dos Ratos*.

Em *A Visita na Prisão*, há a designação *ficção histórico-cênica*. Aqui a mesma coisa. Olha-se aqui o último sermão de António Vieira: é ficção. “Histórico-cênica” porque jogo com o histórico e jogo com a cena. Como disse a pouco, tento ser súdito das duas dimensões, ou das três, da ficção,

da história e da cena. Por exemplo, em relação à linguagem, eu tenho intenção de estar a fazer jus a essa destinação cênica. Por isso, aquilo que posso dizer é que a categorização diz respeito sempre a uma espécie de identidade de cada uma das obras. Ainda que possa haver obras que tem afinidades, o que leva a que algumas categorizações transitem.

No posfácio à *Audição com Daisy ao vivo no Odre Marítimo* coloquei um título que soa algo pomposo: “sonata cênica e xamânica”. Teço então umas conjecturas em relação ao xamanismo e sobre a própria transição entre o sexo do xamã ou da xamã atestado pela literatura antropológica e que ali me servia muito bem com Daisy, por ser ela uma figura, uma xamã do *music hall*. Às vezes essas coisas criam sinergias de sentido. É por aí que eu vejo essas possíveis categorizações.

Eu penso que o fato também de gostar muito de fazer o trabalho hermenêutico, de decifração, acaba por contagiar as minhas obras também com matéria para isso. Mas não tenho a realidade de dizer aquelas coisas que o Joyce e o Beckett diziam de dar trabalho aos acadêmicos. Agora, se vocês (estudiosos) se sentem motivados para trabalhar com isso, tanto melhor, vão em frente.

REFERÊNCIA

HUTCHEON. L. *Uma Teoria da Paródia*. Lisboa: Edições 70, 1989.

REFERÊNCIAS DE ALGUNS TRABALHOS PUBLICADOS PELO AUTOR

ROSA, Armando Nascimento. *Antígona Gelada*. Prefácio de Maria do Céu Fialho. Coimbra: Fluir Perene /Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra, 2008.

ROSA, Armando Nascimento. *As máscaras nigromantes. Uma leitura do teatro escrito de António Patrício*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

ROSA, Armando Nascimento. *Audição – Com Daisy ao vivo no Odre Marítimo*. Évora: Casa do Sul, 2002.

ROSA, Armando Nascimento. *A última lição de Hipátia seguido de O túnel dos ratos*. Porto: Campo das Letras, 2004.

ROSA, Armando Nascimento. *Lianor no país sem pilhas. Uma peça teatral infanto-juvenil*. Porto: Campo das Letras, 2001.

ROSA, Armando Nascimento. *Maria de Magdala. Fábula gnóstica*. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 2005.

ROSA, Armando Nascimento. *Não és Beckett, não és nada. Uma paródia beckettiana*. Lisboa: Apenas Livros, 2009.

ROSA, Armando Nascimento. *Nória e Prometeu. Palavras do Fogo. Mitodrama paródico em sete cenas*. Lisboa: edição online de 2004, disponível em http://www.triplov.org/teatro/armando_nascimento_rosa/noria_e_prometeu/index.htm

ROSA, Armando Nascimento. *O Eunuco de Inês de Castro. Teatro no país dos mortos*. Prefácio de Patrícia da Silva Cardoso. Évora: Casa do Sul, 2006.

ROSA, Armando Nascimento. *Um Édipo - O drama ocultado. Mitodrama fantasmático em um acto*. Évora: Casa do Sul, 2003.

ROSA, Armando Nascimento. *Visita na prisão ou O último sermão de António Vieira. Ficção histórico-cénica*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Rosana Baú Rabello

Doutora em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade de São Paulo. Mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: rosanabau@gmail.com

ENTREVISTA COM O DRAMATURGO PORTUGUÊS FERNANDO GOMES

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i23p156-159*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i23p156-159)

Por Maura Böttcher Curvello¹

Entrevista realizada por Maura Böttcher Curvello, doutora pelo Programa de Pós-graduação em Literatura Portuguesa da FFLCH/USP, com o dramaturgo português Fernando Gomes. Algumas informações constam de sua tese de doutoramento: *O riso em movimento: da ironia de Camilo ao humor de Fernando Gomes*. Os dados da primeira parte, com informações bibliográficas, foram colhidos durante a entrevista.

INFORMAÇÕES BIOBIBLIOGRÁFICAS

FERNANDO Alberto de Oliveira **GOMES**, filho de Alberto José Gomes e de Corina Fernanda da Conceição Oliveira.

Nasce a 22 de Janeiro de 1944, na cidade do Porto, freguesia do Bonfim.

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 3, n. 6, dez/2011:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/2851>

DOI original:

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v3i6p147-150>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

FORMAÇÃO/ATIVIDADE

Curso Comercial na Escola Oliveira Martins, que não chega a completar. Começa a trabalhar aos 16 anos (Empregado de escritório).

Muito tardiamente inscreve-se na Academia de Bailado Clássico de Pirmin Treco, que se vê obrigado a abandonar para cumprir o serviço militar (1966).

Em 1967, parte para a Guiné, como Furriel Miliciano. Regressa ao Porto em 1969.

É convidado pelo Círculo Portuense de Ópera a participar na ópera de Pergolesi “La Serva Padrona” no papel de Vespone (personagem mudo), que estreia no Teatro S. João do Porto, em 1970.

Viaja por Espanha, França, Alemanha e Inglaterra, onde fica a trabalhar durante alguns meses.

Regressa a Portugal e fixa-se em Lisboa, onde trabalha como escriturário.

Pretende inscrever-se no Conservatório de Teatro, mas tal não é possível porque os horários não lhe permitiam continuar a trabalhar.

Em 1974 – e já com trinta anos – tem conhecimento de que Carlos Avilez, encenador e director do Teatro Experimental de Cascais, procura actores que não necessitam ter grande experiência, para dois pequenos papeis na peça de Claude Prin “Cerimonial para um Combate”; assim passa a integrar o elenco duma companhia de teatro profissional, uma das mais importantes do país, onde se mantém ao longo de três épocas.

Consciente dos seus poucos conhecimentos no que diz respeito à arte de representar, o TEC significou uma escola onde aprendeu os primeiros passos e Carlos Avilez o primeiro professor. Esta aprendizagem continuou com outros grandes encenadores como Filipe Lá Féria, João Brites e João Mota, com quem trabalhou nos anos seguintes. Em paralelo, começa a escrever textos de Café-Teatro, que representa em bares e pequenas salas; o êxito desta iniciativa encoraja-o para outros vãos e escreve a adaptação para teatro de *Alves & Cia*, uma novela de Eça de Queirós (1986), *Drácula Júnior*, um original inspirado em Drácula (1987) e uma versão teatral de *Maria! Não Me Mates que sou tua Mãe!*, de Camilo Castelo Branco (1988).

Ainda não parou de escrever, encenar e representar. A aprendizagem continua.

A impossibilidade de ter entrado para o Conservatório impediu-o de um maior conhecimento sobre a “História do Teatro” e o estudo de grandes autores. Todo o seu conhecimento foi adquirido nos palcos, com a prática.

Em 2002, juntamente com outros actores, forma a “KlássikUs” (Associação Cultural). Em 2004 é convidado pela Escola Superior de Teatro e Cinema a trabalhar com os alunos do último ano do curso de Teatro; encena “Mestre Ubu”.

OBRA

Das dezenas de peças que escrevi nenhuma foi publicada. A intenção foi sempre e apenas a de escrever para serem encenadas e representadas.

ACERCA DE SUAS OBRAS

MAURA BÖTTCHER CURVELLO: Qual (quais) julga ser(em) a(s) força(s)-motriz(es) de sua obra?

FERNANDO GOMES: O facto de escrever apenas sobre temas que conheço e usar uma linguagem simples.

Grande parte do que tenho escrito tem a ver com a realidade dos portugueses e o tema gira sempre à volta dos “sentimentos” desencadeados pela situação em que se encontram.

O amor, as grandes paixões, a saudade e o fado (o de ser português) são temas recorrentes e que me são familiares, tanto pela experiência de vida como pela memória. Além disso são universais.

Não querer ultrapassar as minhas capacidades para provar seja o que for e seja a quem for.

Ao escrever, ao encenar e ao representar, o que me motiva é o prazer de estar com os outros, contar-lhes histórias, partilhar com eles os tais sentimentos; e isso só é possível se for sincero. Foi também o caminho que eu encontrei para estar na vida sem me sentir só.

MBC: Como se dá seu processo de criação?

FG: No caso de se tratar de uma adaptação, o primeiro passo é ler tudo o que estiver ao meu alcance sobre o autor e o seu tempo.

Em função dos actores que vão representar a peça, escolher as personagens que eles podem interpretar e que vão contar a história; no caso de Camilo Castelo Branco (são infindáveis as personagens nos seus romances, bem como o enredo) é evidente que têm de ser feitos grandes cortes, com o cuidado de manter o principal da obra.

Uma vez que escrevo a peça para de imediato ser levada à cena e conheço as dificuldades que vou ter de enfrentar (um número reduzido de actores, que irão ter de vestir diferentes personagens e um orçamento baixo para a montagem do espectáculo), obrigo-me a imaginar um cenário simples, que possibilite a criação de vários espaços; sabendo de antemão quem vai representar cada personagem, construir as cenas de forma a possibilitar o desdobramento.

O mais importante é conhecer bem as personagens, saber o que pensam, como falam e o que as leva a actuar desta ou daquela maneira; depois, ao longo do trabalho de escrita, entrar na pele de cada uma e simplesmente “deixá-las” falar e passar para o papel aquilo que lhes vai na alma. Isto só é possível se as conhecermos bem; a elas e ao mundo que as rodeia.

No romance, o autor já fez isso e melhor que ninguém, apenas não o escreveu para ser apresentado num palco! Há que construir uma sequência de cenas que cativem o espectador desde a primeira e interessando-o sempre para a que segue, dosear o ritmo, surpreendê-lo pela forma como determinada cena é apresentada ou pelo desenvolver do próprio texto; transmitir-lhe a história numa forma interessante, imaginativa e viva.

Partilhar este conhecimento com os actores... e ensaiar. Dar-lhes liberdade para eles próprios recriarem as personagens e ter capacidade para alterar uma ideia pré-concebida em função disso: um encenador não pode apenas limitar-se a dar indicações, tem de saber receber e aceitar sugestões. A construção dum espectáculo não é nunca (ou não pode ser) exclusividade do encenador. Todos os outros intervenientes, principalmente os actores, têm de sentir a importância da sua participação.

MBC: Considera o subsídio governamental e/ou privado indispensável para o florescimento do teatro?

FG: Absolutamente.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Maura Böttcher Curvello

Doutora e mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: mbottcher@ig.com.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7504-572X>

SOBRE A RESPONSABILIDADE DE SER E ESTAR NO MUNDO: UMA ENTREVISTA COM PILAR DEL RÍO

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p160-167*

Por Bianca Rosina Mattia¹

Nascida em Sevilha, filha de Carmem e de Antônio, Pilar del Río é a mais velha de quinze irmãos. Jornalista, tradutora e Presidenta da Fundação José Saramago, recebeu recentemente o Prêmio Luso-Espanhol de Arte e Cultura pelo reconhecimento de seu trabalho à frente da Fundação. Nesta entrevista, fala com muita lucidez sobre a leitura da obra de Saramago, com quem esteve casada até 2010, ano do falecimento de seu companheiro. Pilar del Río não só é lúcida, mas também é veemente, se recuperarmos a oportuna voz de Saramago: “Eu creio que ela nasceu veemente, não há nada a fazer contra isso. Nem há qualquer interesse em fazer algo contra isso, ela é assim como é.”¹ Em sua fala, Pilar discorre sobre literatura, sobre a conjuntura política, sobre feminismo, sobre seu trabalho à frente da Fundação e, em especial, sobre o romance inacabado de

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 9, n. 17, jun/2017:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/10348>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v0i17p223-230>

¹ Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil.

¹ José Saramago, em entrevista a Miguel Gonçalves Mendes, publicada no livro *José e Pilar: conversas inéditas*, em 2012, pela Companhia das Letras.

José Saramago *Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*², publicado pela primeira vez em 2014, tanto em Portugal quanto no Brasil.

BIANCA ROSINA MATTIA: Em uma de suas entrevistas, você falou que a obra de José Saramago *empodera os seres humanos*. Saramago costumava dizer que escrevia *para desassossegar os seus leitores*. Gostaria que começasse por falar sobre o poder da literatura. O que podem as palavras? Qual é a função da literatura?

PILAR DEL RÍO: Não sei se a Literatura tem que ser funcional. Talvez a literatura não sirva para nada, ou talvez outorgue às gerações de leitores a dimensão da memória. Acho que poderíamos viver sem literatura, de fato milhões de pessoas vivem sem ela, mas sem os livros que lemos e guardamos na nossa experiência leitora, o mundo seria chato. A literatura confere profundidade à inteligência e sensibilidade aos corpos.³

BRM: Sobre os últimos escritos de José Saramago, a Pilar foi a primeira leitora de *Alabardas*.⁴ Como foi essa experiência: ser a primeira leitora do último romance de Saramago?

PdR: Ser a primeira leitora de José Saramago era uma consequência natural da vida em comum e da cumplicidade que escolhemos partilhar, não tem outro simbolismo. Olhando agora vejo aquilo com assombro, um presente fascinante que quase que me aterroriza: tive nas mãos as primeiras linhas de obras magníficas, as dúvidas e as façanhas, assisti o dia a dia da construção de uma obra colossal. Em relação a “*Alabardas*”, José Saramago sempre teve em conta que a morte podia impedi-lo de acabar o livro, por isso deixou as anotações. Ele não queria morrer sem essa última reflexão sobre a responsabilidade. Que é o argumento central do último trabalho literário de José Saramago: a responsabilidade individual.

² “*Alabardas, alabardas, Espingardas, espingardas*”, romance inacabado de José Saramago, com publicação póstuma em 2014, é objeto de minha dissertação de mestrado, em andamento, no Programa de Pós- Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

³ A tradução das respostas de Pilar del Río é de Ricardo Viel, jornalista e assessor de comunicação da Fundação José Saramago, em Lisboa, Portugal.

⁴ *Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*, romance inacabado de José Saramago, foi publicado em 2014 no Brasil, pela Companhia das Letras e, em Portugal, pela Porto Editora.

BRM: Quando da publicação de *Alabardas*, no editorial da revista *Blimunda*⁵ [publicada em setembro de 2014], você afirmou que *Alabardas não é um testamento, é o livro com o qual José Saramago queria fechar o seu percurso*. Como percebe esse fechamento de percurso literário com a temática trazida por *Alabardas*? O legado deixado por Saramago seria o mesmo sem o *Alabardas*?

PdR: O legado de José Saramago não seria o mesmo sem “*Alabardas, Alabardas, Espingardas, Espingardas*”: como poderia ser igual retirar da obra de um autor um livro e um empenho moral e literário? Pelo contrário, José Saramago sabia que lhe restava pouco tempo de vida e, ainda assim, abordou a tarefa titânica de descrever o caos que a desumanidade gera, e o fez como se tivesse nascido só para isso, como se o destino do mundo dependesse do seu trabalho. Para levar a cabo essa urgência literária e moral, escolheu contar a vida de um modesto cidadão, um homem exemplar, que cumpre com a sociedade respeitando todas as normas e leis, que é bom no seu trabalho sem se perguntar a quem e para quem serve aquilo que faz. E assim, tranquilamente, participa da fabricação de armas, sem jamais perguntar-se qual é o destino desse seu trabalho – que é a morte de outros. E para que seu negócio prospere necessita de muitos conflitos, que de alguma forma são incentivados, porque é preciso seguir fabricando... Enfim, é um relato do nosso mundo, agora mais do que nunca. José Saramago o viu, com a capacidade antecipatória que têm os pensadores e com a capacidade expressiva que têm os escritores. Teremos nós a capacidade para o ler? Essa é a questão. José Saramago cumpriu, encerrou a sua vida sem ceder à comodidade ou à indiferença. Que cada um pense o que está fazendo por si próprio ou própria.

BRM: Recentemente li uma declaração sua de que há uma obra de teatro e vários contos de Saramago ainda inéditos. Como a Pilar entende a importância de disponibilizar, até mesmo os escritos que José Saramago não havia concluído [como é o caso de *Alabardas*], ao público leitor?

PdR: Há contos e também há conferências pronunciadas em determinados lugares que nunca foram publicadas. E há especialistas trabalhando nesse material para ver de que maneira será publicado. Claro, assumo

⁵ Revista digital editada e publicada pela Fundação José Saramago. Disponível em: <<https://www.josesaramago.org/category/blimunda/>>.

inteiramente a responsabilidade de publicar “Alabardas”, que não é uma obra inacabada: está acabado o que José Saramago escreveu e o leitor reconhece a José Saramago nesse texto e à urgência de dizer as coisas que lhe era característico. Há alguma norma acadêmica que diga que esse texto não deveria ser lido por quem esteja interessado? A propósito, alegre-me saber que está trabalhando este livro, como leitora lhe agradeço. E espero que a universidade, lugar onde se ensina literatura e se estuda a José Saramago, consiga perceber a luta agônica de quem não quis morrer sem dizer tudo. E o conseguiu.

BRM: Sobre as novas edições de livros já publicados de Saramago, como a versão digital do *Conto da Ilha Desconhecida*⁶, em uma edição ilustrada por Juergen Cannes; também a edição da crônica *O Lagarto*⁷, com xilogravuras do brasileiro José Borges; é uma tentativa de manter a obra de Saramago viva? A literatura precisa se adaptar aos novos leitores?

PdR: Não sei se literatura necessita novos leitores ou os leitores necessitam a literatura. Mas sim, experimentamos novos projetos porque não nos sentimos com capacidade para recusar um livro com J. Borges. Tentamos estar vivos e manter o pulso criativo daqueles que nos fazem grandes. É a responsabilidade que temos como leitores e seres humanos. Trabalhamos em projetos diferentes porque é a nossa responsabilidade: o que não fizermos ficará sem ser feito.

BRM: Especificamente sobre a edição e publicação de *Alabardas*: o livro já foi publicado, até o momento, em dez países. Todas as edições de *Alabardas* apresentam a mesma composição: o romance inacabado, as anotações de José Saramago, as ilustrações de Günter Grass e os ensaios de Fernando Gómez Aguilera e de Roberto Saviano. Algumas outras edições acrescentam ensaios de outros autores. Gostaria de que falasse como se deu o processo editorial de composição do livro. Foi pensado inicialmente pela Pilar, ou partiu de uma conversa com os editores? A escolha dos demais autores que escrevem no livro foi sua?

⁶ Em formato ePub, a edição especial com ilustrações de Juergen Cannes foi editada e publicada pela Companhia das Letras em 2016.

⁷ A crônica “O Lagarto”, que integra o livro *A bagagem do viajante*, de José Saramago, foi publicada em uma edição com xilogravuras de José Francisco Borges, pela Companhia das Letrinhas, em 2016.

PdR: Foi pensado com editores e responsáveis da Fundação. Escolheu-se nomes que representam a vontade emancipatória que a literatura tem e que estão relacionados a José Saramago. Grass foi editado em Portugal por Saramago, Saviano pertence à estirpe valente que José Saramago valorizava por cima de todo, e sobre ele tinha escrito e falado. Fernando Gómez Aguilera é o depositário do legado de José Saramago, recebeu papéis e confidências, de alguma maneira podemos dizer que é o herdeiro da vontade literária de José Saramago.

BRM: O editor Manuel Alberto Valente, da Porto Editora, afirmou aos leitores que esperassem por *Alabardas* um *manifesto pela paz*. Como lhe soa pensar o *Alabardas* como um manifesto?

PdR: Acho que é um manifesto literário, um romance, contra o abjeto que é viver sem usar a razão e ignorando a consciência embora sejamos, ao menos em teoria, seres com razão e consciência. *Alabardas* é um romance e uma contribuição ética que aparece publicada no momento em que nós, enquanto sociedade, nos apagamos entre os gritos dos que perdem tudo em guerras absurdas e o poder total de quem controla tudo e organiza conflitos para manter a sua hegemonia. E no meio estão os cidadãos, cúmplices e vítimas ao mesmo tempo, massa silenciosa ou distraída, sem consciência do seu poder, do importante que é dizer não. Insisto mais uma vez: falo da responsabilidade de cada um, essa que a literatura coloca de manifesto.

BRM: No discurso⁸ pronunciado no Banquete Nobel a 10 de dezembro de 1998, José Saramago afirmou que temos de *reivindicar o dever dos nossos deveres*, e então expressou o desejo pela elaboração da *Carta dos Deveres Humanos*. À frente da Fundação, a Pilar assumiu a realização dessa vontade. Gostaria que falasse um pouco sobre como está a situação dessa proposta e se já há previsão para o encaminhamento da *Carta* às Nações Unidas.

⁸ O discurso está disponível no site da Fundação José Saramago:

<https://www.josesaramago.org/discurso-pronunciado-por-jose-saramago-no-dia-10-de-dezembro-de-1998-no-banquete-premio-nobel/>.

PdR: Estamos trabalhando nessa Declaração Universal de Deveres Humanos. Claro que *Alabardas* se inscreve nessa linha que José Saramago destacou no discurso do Nobel. Linha que percorre toda a sua obra, desde o *Manual de Pintura e Caligrafia*, *O Ano da Morte de Ricardo Reis*, o *Evangelho segundo Jesus Cristo*, *Ensaio sobre a Cegueira* e *sobre a Lucidez*, *A Caverna*, *Caim*... Todos os romances de José Saramago são meditações sobre a responsabilidade. Esperamos que até o final de 2017 a carta dos deveres, iniciativa que é feita com a UNAM do México, esteja redigida.

BRM: Mudando um pouco de assunto, durante o processo de *impeachment* da Presidenta Dilma Rousseff, uma cena do filme *José e Pilar* [de Miguel Gonçalves Mendes, 2010] repercutiu muito nas redes sociais: aquela em que a Pilar adverte o entrevistador que lhe chame: *Presidenta*, no feminino. No Brasil, também houve grande recusa ao uso do substantivo no feminino para o cargo desempenhado por uma mulher. Exigir que lhe chamem *Presidenta* é um ato de resistência para nós mulheres? Para a Pilar, quais são os maiores desafios e/ou barreiras enfrentados pelas mulheres na luta contra o machismo?

PdR: O idioma pode ser uma arma de destruição massiva. Não usar o feminino em determinados níveis de representação social é condenar a mulher a um papel não hegemônico, assimétrico, sob o padrão de dominação masculina. É muito importante, é fundamental para nossa construção mental, que o poder também tenha femininos. Obviamente, Dilma é presidenta. E quem não o reconhece assim é porque quer ser mantido na educação patriarcal ou é vítima do patriarcado. A linguagem está para servir as pessoas, não para que as mulheres sofram de sua construção patriarcal.

BRM: Sobre a presença feminina na obra de José Saramago, disse o autor que sempre há uma mulher a sustentar cada um de seus romances. Em *Alabardas*, temos Felícia, que é quem dá voz àquela que seria a última frase do romance: *Vai à merda*. Como a mulher Pilar del Río lê as personagens femininas de Saramago, especialmente esta última, Felícia, e esse final por ela proferido?

PdR: “Vai à merda” é a única conclusão lógica aos atropelos que se cometem contra os seres humanos. Quando as invocações à razão e à consciência são ignoradas de maneira tão eloquente pelo poder, pelos poderes econômicos, políticos e religiosos, a maior demonstração de sensatez é mandá-los à merda. E o faz quem nasceu de si mesma de tal maneira que até se batizou: de berta⁹ passou a ser Felícia: quer maior poema que este?

BRM: Sobre seu trabalho como tradutora, a Pilar disse certa vez: *Gosto muito de traduzir, é partilhar amores. Como foi traduzir Alabardas?*

PdR: Foi duro. Preciso de mais tempo para pensar nessa tradução sem que me traga uma dor à alma, ainda não consigo.

BRM: Recentemente lhe foi atribuído, por unanimidade, o Prêmio Luso-Espanhol de Arte e Cultura pelo reconhecimento de seu trabalho como criadora e Presidenta da Fundação José Saramago. Para o seu trabalho, o que significou receber tal distinção?

PdR: Acho que é o reconhecimento aos que chamamos a José Saramago de nosso e que sabemos que sua inteligência e sensibilidade são patrimônio dos leitores, sem bandeiras nem fronteiras. Alegra-nos que se sabia que os leitores da Península Ibérica somos produtos de culturas misturadas, diversas e plurais. Compartilhamos o prêmio com portugueses e espanhóis que trabalham na Fundação e em José Saramago.

BRM: Para finalizar, o que a Pilar diria aos pesquisadores e estudantes da obra de José Saramago?

PdR: Que leiam. Que cada um leia a partir da sua personalidade, sem regras nem preconceitos. Que entendam o estilo literário e que ouçam a música e a respiração de cada página. Que cada livro leva dentro o autor, que o melhor é que entremos em cada livro e celebremos o encontro total com os atributos que nos são próprios, a capacidade de entender, a

⁹ Sobre felícia, escreve Saramago no romance: “[...], tendo sido batizada como berta, que era o nome da avó materna, passou a chamar-se oficialmente felícia para não ter de carregar toda a vida com a alusão direta ao canhão ferroviário alemão que ficou célebre na primeira guerra mundial por bombardear paris de uma distância de cento e vinte quilómetros.” (SARAMAGO, 2014, p.10).

possibilidade de desfrutar, a vontade de sentir com outro que, sendo nosso semelhante, também é um mestre.

REFERÊNCIAS

- Blimunda*, n. 28. Lisboa: Fundação José Saramago, setembro de 2014. Disponível em: <http://www.josesaramago.org/wp-content/uploads/2014/09/blimunda_28_setembro_2014_1.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2016.
- JOSÉ e Pilar: os dias de José Saramago e Pilar del Río*. Realização: Miguel Gonçalves Mendes. Produtores: Agustín Almodóvar; Bel Berlink; Esther García; Fernando Meirelles; Miguel Gonçalves Mendes. Produção: JumpCut; El Deseo; 02 Filmes. Lisboa: JumpCut, 2010. (DVD 1: 125min; DVD 2: 160min).
- MENDES, Miguel Gonçalves. *José e Pilar: conversas inéditas*. Tradução das falas de Pilar em espanhol por Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.
- SARAMAGO, José. *A bagagem do viajante: crônicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- SARAMAGO, José. *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas: com textos de Fernando Gómez Aguilera, Luiz Eduardo Soares, Roberto Saviano*. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- SARAMAGO, José. *O conto da ilha desconhecida*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016 (ePub).
- SARAMAGO, José. *O lagarto: com xilogravuras de J. Borges*. São Paulo: Companhia das Letrinhas, 2016.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Bianca Rosina Mattia

Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

Contato: biancamattia@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-0136-1241>

EDUARDO LOURENÇO: AMIGO DOS POETAS

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p168-185*

Por Paola Poma^I
Fernando Ribeiro^{II}

Entrevista com Eduardo Lourenço no dia 5 julho 2018 - referente ao lançamento de *Fernando Pessoa Revisitado*, Brasil /Editora Tinta da China - realizada pela Professora Doutora Paola Poma da Universidade de São Paulo e pelo Professor Doutor Fernando Ribeiro da Universidade Nova de Lisboa na Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa.



* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 10, n. 20, dez/2018:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/11001>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v10i20p163-178>

^I Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

^{II} Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, Portugal.

PAOLA POMA: Acaba de sair pela Tinta da China-Brasil o livro *Pessoa Revisitado* (PR), obra publicada pelo Professor em 1973. Obra de crítica maior sobre a arte poética de Fernando Pessoa escrita com paixão. Ensaísmo e paixão caminham juntos?

EDUARDO LOURENÇO: Não são incompatíveis, mas neste caso não sei se posso chamar paixão ao fato de, em certa altura da minha vida, ter encontrado em meu caminho um poeta que ia modificar, e muito, a minha visão das coisas por se tratar de figura incontornável da cultura portuguesa, i.e., figura principal da ordem poética realmente esperada desde a morte de Camões. Não é que não existam poetas famosos em Portugal, a começar pelo irmão mais novo Mário de Sá Carneiro, que foi a minha primeira adoração. Ainda hoje penso tratar-se de um dos grandes poetas portugueses, detentor até de uma espécie de fulgurância de um tipo mais modernista propriamente dito que a de Fernando Pessoa. O Pessoa é sempre ele e o contrário dele. E o Sá-Carneiro é uma espécie de fogo que queima tudo onde passa, acabando ele próprio por arder.

Interessante ocorra agora no Brasil uma edição do *Fernando Pessoa Revisitado*. O Brasil é o espaço paradisíaco, virtual da nossa cultura enquanto cultura portuguesa e ao mesmo tempo brasileira – o mesmo acontecendo com todos os países, nos quais Portugal deixou o traço da sua língua. Tornou-se uma espécie de ícone cultural da lusitanidade ou de portugalidade se quiser. Hoje estou convencido que terá ainda mais vida do que em Portugal, i.e., será ainda maior o interesse, como se tivesse acabado de ser lançado em primeira mão no Brasil. Em Portugal, a certa altura dizia-se “Tanto Pessoa até enjoa”. A mim nunca enjoou.

PP: Então é paixão feliz?

EL: Não é Pessoa que enjoa, somos nós que temos de estar atentos ao que representava para ele o enjoa: a crítica mais radical da condição humana e das suas contradições insolúveis e insanáveis. Isso é normal. De resto, o Brasil tem grandes cultores de Fernando Pessoa como a minha madrinha Cleonice Berardinelli, Leyla Perrone Moisés, Maria Helena Nery Garcez. O Brasil deve ser o país onde Pessoa ainda é vivo e objeto de teses contínuas, recensões, ensaios, etc. O Brasil foi o país para onde enviou um dos heterônimos...

PP: Ricardo Reis

EL: Curiosamente o heterônimo que suscitou uma releitura diferente do Fernando Pessoa enquanto ortônimo e, sobretudo, teve muita sorte porque um dos nossos escritores conhecidos e prêmio Nobel é um seu fã.

PP: José Saramago (*O Ano da morte de Ricardo Reis*)

EL: De todo modo Pessoa não precisa de acólitos, vive no seu paraíso de solitude. Não sei, não estou na cabeça dele, ninguém está, a cabeça dele é que está por nossa conta.

FERNANDO RIBEIRO: Essa a originalidade em Eduardo Lourenço exegeta: mergulhe-se dentro de FP; ao exegeta o grande respeito pelo gênio.

EL: Foi um pouco esse o ponto de vista da ordem crítica. Os poetas é que têm de nos convencer, de existir ou de não existir para nós. São uma espécie de luz que se encontra ou de fogo que nos queima, ou então é um exercício puramente retórico e sem interesse.



PP: Por isso o Professor utiliza como epígrafe uma afirmação de António Mora: “O que é preciso é compenetrarmo-nos de que, na leitura de todos os livros, devemos seguir o autor e não querer que ele nos siga”.

EL: Exatamente. E além de ser um grande poeta, ele é um grande comentador de si próprio, a sua obra é uma poética contínua. De maneira que ninguém pode ter a pretensão de descobrir mistérios ou horizontes que ele próprio não tenha realmente apontado ou frequentado, o que é ainda mais extraordinário. E acho que Fernando Pessoa é uma propriedade, entre aspas ou sem aspas, da Cultura Portuguesa na sua originalidade. Acho que é um dos poetas do século XX mais conhecidos. Pode parecer pretensão portuguesa, mas não creio. As traduções, que correm o mundo fora, o mostram. É difícil para um país como Portugal que alguém seja visível a nível internacional de maneira duradoura. Nós temos alguns, mas o caso dele... pode ser injusto para outros poetas inclusive o Sá-Carneiro. Acho que MSC é um poeta que merece figurar como se fossem dois irmãos romanos da época heroica: um ao lado do outro. E de resto o Pessoa não queria estar no outro lado sem a companhia do Mário de Sá-Carneiro. Acho que foi um par de amigos, gênios um e outro, diferentes.

FR: Mas ao exegeta é também devida esta projeção internacional, o Professor também lecionou na Universidade quando esteve no Brasil onde conheceu Adolfo Casais Monteiro, segundo o qual Pessoa oferece ao leitor moderno “uma longa explicação do homem consigo mesmo”.

EL: ACM merece uma referência especial não só pelo fato de que foi ele quem teve a ideia de pedir a Pessoa que explicasse um pouco esta coisa extraordinária da sua multiplicação em poetas – e nós temos as cartas. Versão única que existe e é coerente, pois interessava ao próprio Pessoa explicar com a lucidez de que era capaz, a sua e de mais ninguém, toda essa espécie de jogo do poeta consigo mesmo, do seu imaginário consigo mesmo. De maneira que ACM é dos exegetas que merece ser sempre nomeado. Outros foram mais biógrafos como João Gaspar Simões, Jacinto do Prado Coelho entre outros exegetas inclusive brasileiros.

FR: A crítica estilístico-literária por Prado Coelho.

EL: Primeiro o pai – Jacinto do Prado Coelho – e depois o filho – Eduardo Prado Coelho – que também passou a ter muita importância para mim e que é a pessoa mais inteligente que encontrei na minha vida. Cultura literária comparada a poucas quer em língua portuguesa quer em outras línguas. De certa altura, como se a família Prado Coelho tivesse estado com Fernando Pessoa. Fernando Pessoa era aquela casa, ainda bem.

PP: Mas a Casais Monteiro... a via heterodoxa...

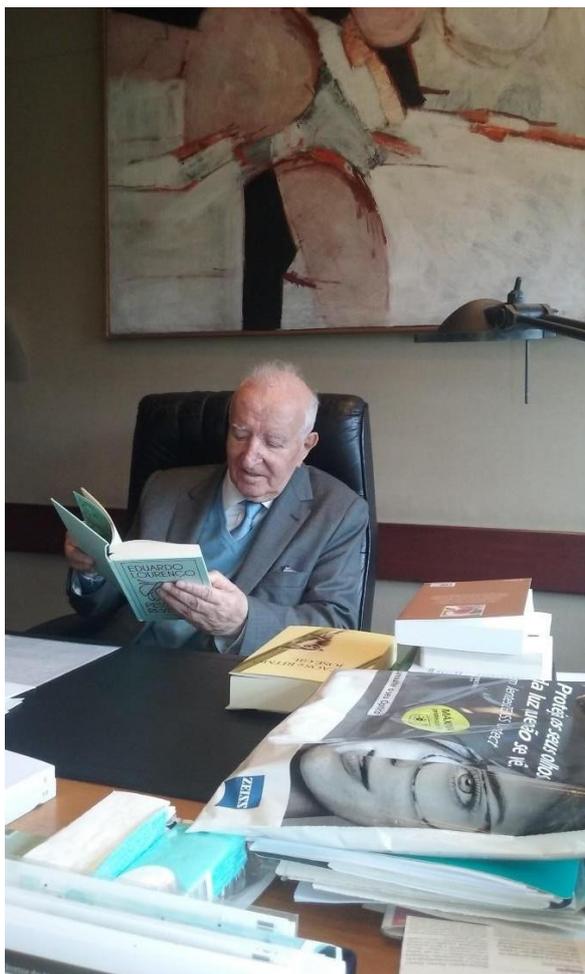
EL: Naquele tempo, Adolfo Casais Monteiro foi dos primeiros a contribuir para a mundividência internacional de Pessoa, para além dos franceses, de Octavio Paz, de Leyla Perrone Moisés e outros. Na verdade ele era quem se aproximava mais do meu próprio percurso institucional oriundo da filosofia, era mais apto para se impressionar com aquelas fulgurações do nosso poeta.

FR: E João Gaspar Simões, que era um homem da *Presença*, representava uma outra perspectiva literária.

EL: Esse tipo de leitura psicologista, traumas de infância, uma grelha de explicações que remetem para uma interpretação psicológica da literatura e da cultura; e parece-me ter sido mais ou menos isso o que separou Pessoa da Geração da *Presença*.

FR: O discurso do crítico enaltecendo a genialidade do poeta, almejando revelar-nos o valor de “o silêncio anterior à palavra” próprio da modernidade como assinala em *PR*?

EL: E espero sobretudo ter contribuído para que as pessoas que me leem pensem que aquilo que digo sobre Pessoa tenha alguma coerência ou algum sentido, sobretudo por FP não precisar do nosso assentimento. Ele é o que é, quem o lê é que fica como vacinado ou iluminado para sempre.



PP: Numa entrevista a Maria Ivone Ornelas de Andrade, o Professor se declara um “leitor osmótico” e faz questão de distinguir os tempos diferentes da paixão literária (tempo da ofuscação) e o da paixão filosófica (tempo da abertura). Me lembrei do Pessoa que dizia ser um poeta inspirado pela filosofia e não um filósofo inspirado pela poesia. E o Sr.?

EL: Nem uma coisa nem outra. Eu fui definido no princípio como sendo um ensaísta. Basta. Ensaísta é uma coisa vaga, serve para tudo. De maneira que também posso caber aí.

PP: E como ensaísta, o Sr. também pondera constantemente acerca da importância da cultura inglesa na construção da obra pessoana?

EL: Tenho a impressão que o Pessoa se construiu a si próprio enquanto menino que fez a sua aprendizagem escolar lá fora, em língua inglesa.

Alguém que é inexplicável sem esta espécie de convívio diário, constante, com a obra de Shakespeare. Essa foi de fato a especificidade desse menino que estava em outro planeta, não um planeta geográfico, mas lírico, poético, planeta chamado dramático, sobretudo chamado Shakespeare. E naquela altura em Portugal havia talvez uma pessoa ou duas, professores universitários, que conheciam bem Shakespeare, mas que não eram escritores, não eram propriamente poetas, tirando, posteriormente, Jorge de Sena.

FR: A distanciação – *detachment* – ocorre sob influência de Shakespeare...

EL: Bom... isso é uma coisa que podia não ter acontecido. Não sei tão bem se não teria tido muita importância o fato de tal especificidade – através de Shakespeare e através da literatura inglesa, pois conhecia muito bem os românticos ingleses – estar no fundo a ser penetrada dos valores, das visões de uma cultura protestante que em termos de ordem religiosa era diferente daquela que é nossa. Penso que esta espécie de distanciação que ele tem em relação ao cristismo vem numa leitura vagamente ou realmente protestante dessa crença, dessa versão do cristianismo.

FR: Uma espécie de nostalgia: “a nostalgia da realidade das coisas” (Octavio Paz, 1988)

EL: Ora bem... no século XIX há uma espécie de nostalgia, em certas culturas, do modelo grego e dessa nostalgia ele fez mais do que uma nostalgia, fez o que seria necessário: que nos repaganizássemos no sentido de estarmos próximos do modelo grego, quer dizer, uma espécie de aceitação do poema enquanto tal. Poema como sendo ele próprio sem ter necessidade de se justificar. O poema é aquilo que é: ilumina, abre; aquilo que permite às pessoas terem uma visão das coisas. Não é uma visão banal das coisas, senão não era poeta.

Ele escolheu Ricardo Reis, foi ele que de algum modo encomendou o encargo de ser uma versão do paganismo para a Modernidade que era do tempo dele.

PP: O culto da Grécia Antiga... a Cultura Pagã... Podemos aproximar a poética de Sophia de Mello Andresen à poética de Caeiro?

EL: Sim. A Sophia tem esta paixão da Grécia também. Paixão genuína, e nisso há qualquer coisa comum entre os dois. Mas no lirismo de Sophia não há segundas intenções. Segundo o modelo que herdamos da beleza enquanto tal, da luminosidade do pensamento, tudo isso são coisas que o autor do *Fausto*, sobretudo nesse livro, apresenta como objetos de remediação, de reconstrução, de contestação até.

FR: Pessoa racionaliza, a sua sinceridade é intelectual... “um deus no sentido pagão (...) não é mais que a inteligência que um ente tem de si próprio” (*in Presença*, n. 5, 1927)

EL: Fernando Pessoa pode ao mesmo tempo dizer isso e o seu contrário sem que isso signifique para ele contradição. Joga com as possibilidades da imaginação até ao fim, até onde pode. Nunca saberemos o que ele disse, o que ele diz, o que continuará a dizer. Enfim para mim foi um fascínio, estou certo que nunca mais terminará.

FR: Sophia apresenta esse amor pela cultura helênica enquanto que Pessoa apresenta o modelo pagão como alternativa à sociedade velha que é a sociedade da Europa, não será?

EL: Não sei se será isso. Eu penso que ela de fato também quis pertencer ao mundo grego propriamente dito, de maneira que os dois estão próximos, e muito fascinados por este mundo. Em parte, o Jorge de Sena mais tarde também.

PP: ... mas a linguagem na poesia de Sophia é muito concreta, é uma linguagem muito próxima da coisa.

EL: Sim, sim... ela não faz jogos.

PP: E por um lado me lembra um poema do *Guardador de Rebanhos*: “Procuro encostar as palavras à ideia/ e não precisar de um corredor/ do pensamento para as palavras”.

EL: Essa problemática não é uma problemática da Sophia. Ela escreve como se ninguém antes dela tivesse feito versos. Como se quisesse escrever os

versos que nunca ninguém escreveu, unicamente com o fascínio dessa expressão que é diferente da expressão da linguagem a que nós chamamos Poesia. É uma poetisa nata. Fernando Pessoa também, mas teve uma espécie de percurso através de uma cultura que é das culturas mais complexas da Europa.

FR: Mas aí Pessoa cultiva essa atitude, como o Professor Eduardo Lourenço melhor que ninguém referiu, essa distanciamento e o tal *detachment*, e, perseguindo essa aproximação de Pessoa a Shakespeare...

EL: Não conheço nenhum poema que tenha essa complexidade fantástica como o *Fausto*, neste poema estão todas as questões mais tradicionais da filosofia, do pensamento europeu, etc. Tudo é interrogado: as coisas mais fundas e as maiores audácias. No fundo Pessoa diz e até pensa que é deus a passar para o humano. É uma coisa delirante, de loucura quase poética. Mas é um desafio radical. Além disso é a coisa menos estudada em Fernando Pessoa, essa frequência que ele teve da literatura esotérica. Ao tempo foi a coisa que mais levou a sério enquanto poesia de outros. Ora isso de fato escapa-nos, são já matemáticas mitificadas, elípticas de algum modo, e não sabemos exatamente onde ele quis chegar. Mas é isso que nos encanta na maioria das vezes, é o fato de que por mais que o leiamos não conseguimos saber exatamente o que ele está a dizer, e isso fascina-nos porque ele não decifra o mistério, ele aumenta o mistério.

PP: “O único mistério é haver quem pense no mistério”

EL: Mistério que não é o mistério literário, é o enigma da vida enquanto tal. Portanto realmente ele pode ser reclamado como filósofo. Não conheço ninguém que tenha feito coisa mais extraordinária, inquietante, uma espécie de audácia quase no limite da loucura. De resto, ainda na sua juventude chegou a pedir uma espécie de testemunho sobre a sua condição de louco, para estar certo de que se fosse louco era um gênio verdadeiro. Bom, isto é um jogo, mas uma pessoa que quer simular a loucura já tem alguma tendência. Enfim, louco era, mas todos gostariam de ser loucos como ele.



FR: E o jogo persiste. Whitman evidente em Álvaro de Campos...

EL: ... como ele próprio diz.

FR: Mas o Professor em *PR* chama-nos já a atenção: Whitman não está menos presente, ainda que discretamente, na objetividade absoluta de Caetano de Campos cujos poemas são “um refúgio e uma libertação” seminais de onde vão emergir outros *eus* de Pessoa.

EL: É curioso ter acontecido em certa altura esse encontro que eu chamo de virtual ou real – trata-se de literatura. Chamou-me muita atenção o conhecimento de Walt Whitman (1819-1892) que era muito recente na Europa, apesar de ser antigo na América. O encontro de Whitman foi explícito mais ou menos em 1913. Quase em cima da hora, Fernando Pessoa já estava a reclamar-se de Walt Whitman. E naquela altura Whitman não tinha praticamente leitores em Portugal, inclusive o próprio Mário de Sá-Carneiro e seus companheiros daquela época, porque não tinham cultura inglesa. Agora essa escolha provavelmente não foi uma escolha pura, literária, propriamente dita. Penso que ele também foi muito fascinado pela figura de Walt Whitman e do caso W.W. pelo fato de ser um autor muito pouco aceite por uma parte da sociedade americana.

PP: Por conta da homossexualidade?

EL: Aqui para nós, desculpe a expressão, “ele estava-se nas tintas”, ele tinha assumido. Era o cantor das coisas da América, mas também não tenho conhecimento suficiente de W.W. para me embrenhar neste gênero de considerações.

PP: Poesia e Eros. O que nos remete também para a relação de Pessoa com Ofélia?

EL: Em Portugal nessa altura ninguém fazia realmente a passagem de uma coisa para a outra; depois começou a falar-se nisso naquela famosa biografia do JGS, no ensaio intitulado “O Enigma de Eros”, creio eu. Coisas que se repercutiam a propósito da nova ciência: a psicanálise. É sempre um problema complicado. E depois há o problema propriamente do seu caso com a famosa Ofélia, o que é engraçado, porque não é muito diferente, embora não saiba se pela mesma razão, do caso de Kierkegaard e da sua namorada – também um grande amor. Penso que teve muita importância para essa pequena paixão, o fato dessa companheira de escritório chamar-se Ofélia.

PP: Escolheu a dedo a personagem shakespeariana.

EL: Era uma tentação muito grande ele passar realmente a chamar-se Hamlet.

PP: Uma tentação literária.

EL: Uma tentação, que não era sempre. Portanto ele podia ser ou muito literato ou inocente.

PP: Se nas cartas a Ofélia há ali qualquer coisa de erótico, na poesia dos heterônimos esse erotismo quase inexistente. Em *PR* o Sr. fala da sexualidade branca: no Caeiro não há, no Reis há apenas idealidade e no Campos o erotismo aparece transfigurado no seu imaginário. E a poesia do ortônimo?

EL: A única coisa propriamente erótica que há nele é quando veio aquele mago Aleister Crowley acompanhado por uma Alemã que devia ser suntuosa – não sei, não a conheci, nunca a vi, nem sei quem é; mas sei que,

a esse propósito, Pessoa escreveu uns versos que são uns versos banais, ou não banais, de heterossexualidade. Portanto está a falar de uma mulher que se ama, que se adora, se idealiza, mas o resto não.

PP: Se Caeiro é a saúde fictícia, Reis um convalescente fictício, qual a doença de que Campos padece?

EL: É uma boa questão!

FR: Será o frenesi, essa “tensão nervosa” (Pessoa), neurastenia evidente no querer agarrar todos os momentos da sociedade hiperindustrial, moderna, prenhe deste século XXI, já a crescer?

EL: Eu creio que isso tudo é muito literário.

FR: “Nada disso estheticamente importa”, dirá Pessoa referindo-se ao carácter “mórbido ou estranho” do pensamento no artista.

EL: Creio que não teve essa vertigem diante da Modernidade, mais a mais na Modernidade em termos portugueses. Nós não tínhamos essas fábricas, essas coisas assim, esse imaginário de uma civilização que na altura era a civilização que estava a abrir caminhos novos de visão das coisas reais, da transformação do mundo tal qual ele via nesse momento. No fundo sente-se que está mais perto de Reis, civilismo suave, o campo, ao mesmo tempo o retiro.

[E. Lourenço lendo de um trecho do livro *Pessoa Revisitado* com pequenos comentários]

EL: «Numa passagem conhecida da carta de 25 de Fevereiro de 1933 [EL: “Era muito tarde, em 33 já estava a dois anos da morte”] a Gaspar Simões, sem nenhum daqueles laivos de humor que nele tudo remetem para a ambiguidade, Pessoa não hesitou em escrever: ‘Teria eu assim o prazer de serem vv. que apresentassem o melhor que eu tenho feito – obra que, ainda que eu escrevesse outra *Ilíada* [EL: “Não passa por menos: megalômano!”], não poderia, num certo sentido íntimo, jamais igualar, porque procede de um grau e tipo de inspiração [EL: “Começa ele com os mistérios”] (passe a

palavra, por aqui exata) que excede o que eu racionalmente poderia gerar dentro de mim, o que nunca é verdade das *Ilíadas*.’ [EL: “Isto é o máximo!”] Não há aqui a mais pequena possibilidade de situar Caeiro em paragens conhecidas. Mas a verdade, ainda que sob a forma de ‘lapso’ por contiguidade, irrompe na passagem célebre do inevitável Álvaro de Campos (aquele que poderia referir-se com mais filial naturalidade a Whitman) acerca das ‘três verdadeiras manifestações de arte não-aristotélica’ [EL: “E eu andava julgando que descobri a pólvora – quando havia declarações expressas e eu não dei por elas!”]: ‘A primeira está nos assombrosos poemas de Walt Whitman [EL: “Que é que se quer mais?”]; a segunda está nos poemas mais que assombrosos do meu mestre Caeiro [EL: “Emenda o outro, ou leva-o até à sua expressão mais exacerbada”]; a terceira está nas duas odes – *Ode Triunfal* e a *Ode Marítima* – que publiquei no *Orpheu*. Não pergunto se isto é imodéstia. Afirmo que é verdade.’ Eis Caeiro situado exatamente pelo seu autor, sem o querer, ou querendo-o para outros fins, onde realmente está e existe: entre os ‘assombrosos’ poemas de Whitman e os admiráveis de Campos, filho *incógnito* de uns e pai confessado dos outros. O gesto de o pôr à parte, e acima, não chega, bem pelo contrário, para minimizar o *entre* onde, por instinto, Pessoa-Campos o colocou. E menos ainda o gesto de envolver o ‘Mestre’ na sombra que também nele há, mas não tão forte que tenha criado a noite à sua volta, de Cesário Verde, à memória de quem pensou dedicar os poemas-Caeiro.” (pp. 89-90).

EL: E aqui há o jogo com o imaginário poético da época, sociedade do século XIX e princípios do século XX. É novidade vinda destes encontros, como eram conhecidos dos nossos poetas desta época. O que está escrito, está escrito, e eu não posso emendar! Acabou- se!

FR: Este livro contribui para que esta nova geração de estudantes e de novos professores universitários brasileiros recuperem em Pessoa a dimensão da globalidade do homem enquanto “Homem Completo”, como definiu no *Ultimatum*?

EL: A gente escreve sempre na convicção dessas coisas que são desejáveis e agora nunca está certa de alcançar aquilo para que escreveu realmente.

No meu caso, não tenho leituras imediatas daquilo que faço, é um pouco o que os deuses me oferecem.

FR: Comunga da humildade dos grandes?

EL: Não, dos pequenos. Têm direito à humildade, os grandes não precisam de um complemento da vaidade.

FR: O Professor é conselheiro de Estado. O nosso Presidente da República Marcelo Rebelo de Sousa convidou-o; como também a outro Professor, cujo respeito e amizade partilhamos, o anterior Presidente da Academia das Ciências, Professor Adriano Moreira. Ambos são Conselheiros de Estado, anciãos para nós importantes. E o Sr. não é poeta, certo? Foi o que disse?

EL: Sim, exato.

FR: Está bem, compreendo. É Filósofo, também compreendo.

EL: Nunca me declarei filósofo, é uma das maiores ambições que uma pessoa pode ter, nunca me vou alojar a essa casa.

FR: Um filósofo partilhando o Conselho de que o Presidente Rebelo de Sousa dispõe para ser ainda mais bem acolhido na sociedade, quer portuguesa quer internacional, tal como recentemente aconteceu com o Presidente dos Estados Unidos da América, D. Trump. Também esse é um modelo perfilhado por Pessoa: o da “República Nova”. Qual o papel da filosofia e de um homem que escreveu poesia ainda que em primícias juvenis?

EL: Uma vez, não sei em que circunstância, foi a seguir ao 25 de Abril, houve uma espécie de embaixada que os Portugueses levaram a Paris, como se houvesse a obrigação, cada vez que há uma coisa importante, de a gente prestar vassalagem à cidade Luz. Já tinha havido uma coisa em relação à Espanha, uma comemoração, mas que não tinha tido grande eco porque o relacionamento das pátrias é muito singular. E realmente a França e a Espanha foram nações que se combateram a sério durante certos períodos famosos da história de cada um destes povos. Os franceses

invadiram a Península Ibérica, Portugal compreendido. Nós perdoamos aos franceses, perdoamos-lhes tudo, os espanhóis menos, porque o Goya não deixa.

Dos autores portugueses que têm estado lá fora, ou dos que estão lá fora, muitos deles, como leitores entre outras profissões, contribuíram para que Portugal tenha algum reconhecimento em certos países da Europa, uns mais, outros menos, depende, não é? Mas os portugueses não têm de que se queixar, de pensar que os outros estão mais presentes em tudo – à exceção dos grandes dos grandes que não precisam desta espécie de estímulo suplementar. Pessoa, acho, que passou essa fase masoquista, excessiva, em que nós éramos os últimos, que somos os últimos, que não somos conhecidos, ninguém nos conhece, ninguém nos lê.

FR: “Coitadinho do tiraninho/ (...) Bebe a verdade e a liberdade/ E com tal agrado/ Que já começaram/ a escassear no mercado...”

EL: Não é verdade sobretudo ao nível da cultura mais eficaz que é a cultura da juventude atual. Portugal transformou-se no Menino Jesus dos espetáculos. Não sei se é a melhor escolha, mas enfim sempre é uma coisa celeste. As pessoas vêm aqui a Portugal... é como quem vai a... não sei, como se ia a Paris antigamente no século XIX, no século XX... como dizia a mãe de Napoleão, *pourvu que ça dure*. Porque Portugal não pode estar sempre em festa, ou está de lágrimas ou está de festa. Não é como o Brasil, que está sempre na cantiga, de samba, de dança, e é um país positivo. Portugal esforça-se por ser um país positivo, mas agora está numa fase, numa onda talvez, até por, entre outras coisas, termos um presidente que de fato é a maior imagem que Portugal pode ter neste momento de si próprio em matéria de ordem política e cultural, quer até das duas coisas ao mesmo tempo.

FR: Eduardo Prado Coelho em 1975, depois do 25 de Abril, dirigia uma delegação cultural em Paris para a qual convocou o Prof. Eduardo Lourenço que foi apresentado: “E. Lourenço não é poeta, mas é Amigo dos poetas”. Filósofo, homem da cultura. Amigo dos poetas. O modelo de Pessoa: o culto da elite que humildemente oferece a sua visão presbíope para o país que quer que cresça e se projete internacionalmente. Tal como

o Embaixador José Pedro Cutileiro refere: a Portugal o ganho conferido pelo destaque, e a *fortiori* liderança em Organismos Internacionais.

EL: Incrível!

FR: Mário Centeno, Presidente do Eurogrupo em Bruxelas; António Guterres, Secretário Geral das Nações Unidas; Vitor Constâncio, Vice-presidente do Banco Central Europeu, entre outros.

EL: Talvez o mais surpreendente de tudo isso, mas enfim a nossa ligação, já esquecemos isso, como os franceses esqueceram. Os franceses se apresentavam a si mesmos como uma espécie de embaixadores do religioso em terras pagãs. Nós nunca tivemos essa pretensão, porque nós éramos católicos sem mais problemas. Neste momento, uma das coisas mais interessantes é a nomeação do Padre José Tolentino Mendonça, também poeta, para, um cargo extraordinário no Vaticano, guardião da biblioteca da Santa Sé, o que não é uma honraria banal. Ele é ainda jovem.

FR: Nomeado (26 Junho 2018) pelo Papa Francisco para Arquivista do Arquivo Secreto do Vaticano e Bibliotecário da Santa Sé...

EL: Nós há muito tempo não tínhamos nada assim, sobretudo para um país que tem uma tradição católica ininterrupta até hoje. Mesmo para os que não são católicos, o país é católico. Como o Brasil, por mais eclético que seja, as pessoas são normalmente religiosas nos seus mitos, nas suas coisas, esses e outros, contrários até, mas enfim... Estive na BAHIA, sei o que eram aqueles ritos, Iemanjá, tudo aquilo, tudo misturado com o cristianismo, isto é uma herança portuguesa.

PP: Um mundo de surpresas...

EL: É assim, estamos sobretudo em um mundo curioso. Ainda hoje fui a este Colóquio na Universidade Nova de Lisboa e um sociólogo chamado Alfredo Wagner Berne de Almeida esteve a falar do momento atual que está a viver o mundo, muito perturbado, sem se saber exatamente qual a nação que esteja a liderar. Os Estados Unidos foram sempre otimistas, naturalmente, e continuam a mandar de resto, embora depois finjam que

não. Deve ser a sua melhor habilidade neste momento. Mas o vosso Professor e Antropólogo Social estava muito preocupado com este problema da indiferença, de uma certa despreocupação sobre o destino que a humanidade se reserva a si mesma nesta fase em que está. Uns que realmente passaram situações terríveis ou catastróficas e conseguiram alcançar uma situação enfim aceitável e outros que estão, de fato, em situações precárias, coisas terríveis, crimes sempre nestes estados mais antigos, mais carentes. Portugal neste momento não está pior que a Espanha. A França está melhor, porque a França sempre esteve melhor. A Inglaterra é a mesma coisa: do que é que se queixariam quando mandaram durante séculos no mundo, quase sem intervalos? Engraçado é esta coisa da Rainha. Neste momento passam umas imagens na televisão, os ingleses preparando o enterro da Rainha que está viva...

PP: Viva e forte.

EL: Realmente aquilo é uma coisa que até arrepia. Ela sempre com seu chapéu e aquela indumentária toda e eles a preparem uma grande coisa, uma “Coisa” digna para quando ela morrer. E não perguntam nada. Ela deve estar de acordo, com certeza, aquilo lá é uma teatrada que nem Shakespeare. Shakespeare do pior. Os países, às vezes, têm coisas extraordinárias... cada um de nós a preparar o cadafalso! A Inglaterra tem cada coisa, cada surpresa, mas sempre grandiosa. A Inglaterra é bem capaz de fazer isso, a França já não tem capacidade para isso; nem nenhum país europeu; nem a América, a América nunca teve.

FR: O Brasil dentro da sua cultura de espontaneidade e dentro da vivacidade da sua cultura autóctone também não tem essa grandeza: a do seus grandes poetas?

EL: Mas tem, tiveram sempre. Esta veia é comum nos dois lados do Atlântico.

FR: Portugal-Brasil da Língua Portuguesa: “a minha pátria é a língua portuguesa”, Pessoa dizia isso no sentido político, não só no sentido poético.

EL: A gente nem sabe o que que ele queria dizer com isso, e pouco importa. Era a melhor coisa que ele tinha a dizer para alguém que era de língua inglesa, dizer que a minha pátria é a Língua Portuguesa, porque ele sentia que era um menino que tinha duas línguas.

Licença: 

FICHA TÉCNICA:

Concepção, realização da entrevista e seleção de fotos:

Paola Poma

Professora da área de Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Doutora egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: ppoma@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-2174-3968>

Fernando Ribeiro

Professor Auxiliar do Departamento de Línguas, Culturas e Literaturas Modernas da Universidade Nova de Lisboa.

Contato: f.ribeiro@fcs.unl.pt

Transcrição: Paola Poma

Agradecimentos: Dr^a Susana Major, secretária de Prof. E. Lourenço na FCG, e Dr José Ernesto Lopes – Medialab UNL-FCSH.

Fotos de Eduardo Lourenço e Eduardo Lourenço e Paola Poma: copyright: Fernando Ribeiro®.

ENTREVISTA COM A PROFESSORA IDA ALVES SOBRE POESIA PORTUGUESA CONTEMPORÂNEA

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p186-192*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p186-192)

Por Leonardo de Barros Sasaki¹

LEONARDO DE BARROS SASAKI: Qual a sua avaliação quanto ao quadro recente de produção de poesia em Portugal? É possível aproximarmos estas poéticas – pensadas não apenas em comparação com as linhas de tensão da segunda metade do XX: os da Poesia 61, da Poesia Experimental, os do Cartucho etc. mas também em um quadro maior da tradição lírica portuguesa?

IDA ALVES: Em Portugal, como já disse o Gastão Cruz, a poesia é “talvez a mais moderna das artes”, expondo com exemplar atualidade e força suas inquietações e buscas. Assim, de minha perspectiva, vejo essa produção recente como extremamente interessante, expondo, ao mesmo tempo, uma vontade de deslocar o peso de toda uma tradição lírica portuguesa e uma atração inevitável por esses lugares incontornáveis da poesia ocidental. Algo como um Ulisses amarrado ao mastro do navio, com cera nos ouvidos para não ouvir as sereias... (risos). Penso também que alguns poetas portugueses que hoje têm cerca de 30, 40 anos, como Luis Quintais, Manuel de Freitas, Rui Pires Cabral, Carlos Bessa, Jorge Gomes Miranda, Pedro Mexia, Filipa Leal, Carlos Alberto Machado, José Miguel Silva, José Ricardo

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 4, n. 7, jun/2012:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3958>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v4i7p191-196>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Nunes, Rui Lage, Antonio Carlos Cortez, Daniel Jonas (e cito sem nenhuma ordem...), entre outros nomes que poderíamos apontar, expõem com inteligência e com sensibilidade desconcertante certas questões inevitáveis de nossa contemporaneidade, como uma experiência muito mais aguda do urbano, da violência cotidiana física e existencial alimentada pela sociedade de hoje, além da vivência de mais forte deslocamento no espaço e no tempo, com o mundo virtual, com a aceleração da vida, do trabalho, em meio a formas e meios de comunicação frenéticos e fragmentários. Alto lá: não são *mais* nem *menos* poetas que os anteriores; são poetas do seu tempo, do nosso tempo, e essa “atualidade” é também uma questão que os torna interessantes. Mas esse interesse só é possível porque há os anteriores como Camões, Pessoa, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, Mário Cesariny, Ruy Belo, Herberto Helder e outros tantos nomes fortíssimos com os quais eles inevitavelmente se confrontam ou dialogam. E é assim que o literário se movimenta.

LBS: E quanto à recepção crítica, como a senhora avalia os esforços de recepção da poesia da segunda metade do XX e desta primeira década do XXI? – não estou pensando apenas em nomes de relevo da crítica (sobre os quais obviamente seria interessante ouvir sua opinião), mas também, e sobretudo, em termos de teses e dissertações. O que há para ser destacado e o que ainda, na sua opinião, precisa ser mais detidamente explorado? Como a senhora percebe esta construção do cânone, quero dizer, deste movimento em que alguns poetas já estão mais institucionalizados e de outros que de alguma forma são ignorados ou permanecem marginais?

IA: As suas questões podem se transformar em hipóteses para muitas teses e dissertações (risos). Simplificando, porque seria impossível nesta resposta dar conta de tudo isso, avalio que a recepção de poesia tem que ser pensada em níveis diferentes e, assim, para cada nível, há um determinado estado de crítica. Em todos os níveis, porém, os modos de crítica, o seu impacto, a sua ressonância já não marcam tanto uma presença como podíamos sentir ao longo de décadas do século XX. Há agora, parece-me, uma recepção crítica muito parcial, muito lacunar em relação ao literário e especialmente em relação à poesia. Isso é uma visão geral, com todas as ressalvas, é claro. Em Portugal, a recepção crítica de poesia é ainda muito intensa e variada. Calou-se infelizmente um Eduardo Prado Coelho, mas críticos mais jovens

oriundos da Universidade ou do próprio sistema literário vêm trabalhando e expondo escolhas a partir de relevantes pontos de vista. Em Portugal, em termos de crítica de poesia, admiro, porque provoca o diálogo e abre trilhas de reflexão, o trabalho dos professores Manuel Gusmão, Silvina Rodrigues Lopes, Fernando Guimarães, João Barrento, Joaquim Manuel Magalhães, Osvaldo Manuel Silvestre, Nuno Júdice, Rosa Maria Martelo, Pedro Serra, Fernando Pinto do Amaral (e a citação de nomes é ilustrativa, não exaustiva), mas me interessam ainda mais os próprios poetas em estado de crítica em relação à sua poesia e à alheia, ao sistema poético, como uma grande “sala de convívio”, na bela imagem do Ruy Belo. Gosto especialmente dos poetas-críticos, desses que ocupam claramente esse lugar móvel e tenso de escritor-leitor.

Em termos da crítica acadêmica, com suas teses e dissertações, é quase matemático demonstrar que o estudo de poesia se dá com menos intensidade em relação à crítica de narrativa. Por vezes, temos a impressão de que os alunos têm medo da poesia como se fosse uma sala fechada com permissão de entrada dada a apenas alguns eleitos... Isso infelizmente vem de um ensino, de uma cultura geral, que transformou a poesia em algo de “bom tom” mas supérfluo (estou falando muito mais em relação ao Brasil, do que a Portugal.). No entanto, mesmo assim, temos formado leitores “sem medo” e entre esses há jovens que garantirão a permanência de sua recepção e crítica. Quero ressaltar, aliás, o trabalho importante que, na área de literatura portuguesa, os professores brasileiros têm feito: divulgação, análise, formação de leitores, incentivando permanentemente o diálogo e a crítica acadêmica. Claro que há diversos níveis de sucesso nesse domínio, há trabalhos falhos, mas há também (e é isso que desejo enfatizar) uma crítica acadêmica *brasileira* criteriosa, competente e original da poesia *portuguesa*. Com essa adjetivação, quero dizer que nós temos também a habilidade de pôr em movimento leituras críticas contrastivas ou comparativas as quais, a princípio, parecem a alguns colegas portugueses “disparatadas” (risos), mas, quando o trabalho é bem feito, esses encontros inesperados são momentos críticos altamente provocativos e reveladores de aspectos que frequentemente a crítica portuguesa deixa de enxergar pelo respeito demasiado a certos limites acadêmicos sobre o “objeto” a ser examinado ou por adesão muito radical a certos princípios e valores. Estarmos aqui, do outro lado do Atlântico, a olhar o que eles produzem dá

-nos certa independência de olhar, deixa-nos à vontade de ler o que desejamos, como o desejamos.

Tudo isso acarreta, em suma, um reexame crítico de hierarquias poéticas (ah, elas existem...), um confronto por vezes muito provocativo entre a tradição e o contemporâneo, entre o canônico e o lateral, entre o institucionalizado e o desconhecido, entre escalas de valores, de leituras e de recepções. No fundo, é isso que interessa e é isso que se constitui como “situação crítica” da poesia: o confronto, o espanto, a discordância e a coragem de ler diferente.

LBS: E quanto à circulação desta produção – e aí penso não somente na poesia mais recente, mas também em um quadro mais geral da produção pós 61 –, como a senhora vê a circulação desta produção no Brasil? Quais iniciativas editoriais a senhora destacaria? Quais autores são ainda surpreendentemente negligenciados?

IA: A resposta não é muito animadora, mas também não pode ser um “vale de lágrimas”. Digo que a literatura portuguesa do século XX e agora XXI é, de certa maneira, uma literatura estrangeira no Brasil, como tantas outras. Claro que “circulação de produção” significa pensar em mercado, em quantidade de leitores, em objeto de consumo, em divulgação, etc. E esse quadro também precisa ser pensado em vários níveis, o que não podemos fazer aqui. Em linhas restritas, o que vemos: 1 - se pensarmos em termos da realidade geral brasileira, a literatura portuguesa (e mais ainda a poesia pós-60) circula muito pouco entre nós. Que nomes o leitor brasileiro, leitor comum, poderá reconhecer como português contemporâneo? José Saramago, talvez, e, no período breve de realização das famosas feiras de livro e seus modismos, algum nome convidado e badalado pela imprensa (decorrente de um trabalho eficaz de divulgação...); 2 - nos Cursos de Letras, com a presença constante das disciplinas de literatura portuguesa, os alunos têm contato de maneira mais abrangente com diversos escritores, mas isso não significa um conhecimento mais intenso da produção literária portuguesa pós-60. Na verdade, na maior parte desses cursos, o contemporâneo não é examinado ou é examinado muito lateralmente, porque não dá tempo, porque não há os livros nas livrarias brasileiras, porque se desconhece mesmo o que se está fazendo *agora* ou se fez, em Portugal, a partir de Fernando Pessoa (isto é, a partir da divulgação maior

da obra pessoana, anos 40 e 50). No Rio de Janeiro, temos uma situação mais positiva, pois, tanto na UFF, quanto na UFRJ, há uma atenção muito forte e constante ao contemporâneo e muito à poesia portuguesa (e também brasileira) pós-60. Em outros Estados, claro, aqui e ali, há outros professores em ação, em diálogo também. Mas a recepção e a circulação ainda são restritas em relação ao que poderia ser, ao que precisaria ser, se houvesse vontade cultural, política e comercial.

Temos que lembrar boas iniciativas editoriais, sim, como a “Coleção Ponte Velha”, da Editora Escrituras, São Paulo, embora esse título “Ponte Velha” não me pareça muito feliz (risos). Pelo menos, há uma seleção interessante de autores, constância na edição, ótima divulgação, e são antologias que dão a ver alguma produção, com um preço acessível. Há também a jovem Oficina Raquel, do Rio de Janeiro, que produz a “Coleção Portugal, 0”, com curadoria do meu colega da UFF, Luis Maffei, dedicada a poetas portugueses que começaram a publicar nos anos 90. A Editora Azougue, do Rio de Janeiro, está igualmente com um projeto sobre a poesia portuguesa que, acredito, dará bons frutos (ainda está em fase de execução). Nos últimos anos, temos tido a edição brasileira de poetas como Herberto Helder, Maria Teresa Horta, Nuno Júdice, Gastão Cruz, Luiza Neto Jorge, Fíama Hasse Pais Brandão e outros, mas são edições, em geral, tímidas, sem maior circulação para além dos Cursos de Letras. Quase sempre não se encontram nas prateleiras das livrarias dos shoppings, essas vitrines chamativas... Pelo menos, já começam a ser editados aqui, o que é ótimo, sem dúvida. Mas o ideal seria mesmo que os livros editados em Portugal chegassem ao Brasil com rapidez, com preços acessíveis, que houvesse uma vontade política de que toda a produção literária dos países de língua portuguesa circulasse de forma livre, sem impostos de importação que tornam o livro um absurdo para o bolso de um estudante brasileiro, por exemplo. Lembro-me que, há mais de uma década, ao querer indicar o livro *O Movimento do Mundo*, de Nuno Júdice, deparei-me com um único exemplar numa livraria carioca “especializada”, e o preço era um terço do salário-mínimo da época! Ora, se o livro não circula, como conhecer e ler a literatura alheia? Quantos autores são ignorados, poetas e romancistas admiráveis! E se alguns estão, pelo menos entre os leitores universitários, é devido ao trabalho intenso de leitura e divulgação que muitos de nós, professores de literatura portuguesa, fazemos. O que seria ideal não diz respeito apenas à literatura portuguesa, mas a toda produção

literária e cultural: o Brasil precisa de mais livrarias, de mais incentivos à edição de obras, de mais traduções de qualidade, de mais acordos contra impostos sobre livros, de mais programas de edições conjuntas entre Brasil e outros países, de mais política cultural, de mais alfabetização séria, eficiente, de mais leitores em todos os níveis.

LBS: Falando em autores negligenciados e pensando no recente título organizado pela senhora: pessoalmente, quais poetas interessam mais? Por quê?

IA: O livro que Luis Maffei e eu organizamos responde plenamente à sua pergunta e eu só poderia dizer: vejam lá o sumário! (risos). Mas, falando sério e pessoalmente, os poetas que me interessam mais são todos aqueles que me apresentam um problema de leitura, uma interrogação sobre estar no mundo e na escrita. Disse anteriormente que me interessam os poetas-críticos, os poetas em estado de crítica, num mundo crítico, com um olhar crítico. Não sou fiel a um único poeta, gosto de vários, vários me interessam, muitos até mudam do estado de “desinteressante” para “interessante” a partir da leitura crítica que alguém faz, de um verso citado por outro poeta, por um poema encontrado ao acaso, e, então, eu vejo algo que desconhecia, eu *redescubro*, o que é uma experiência ótima.

O que sobretudo o nosso livro quis mostrar é que a poesia portuguesa não acabou em Fernando Pessoa. Há inúmeros poetas portugueses admiráveis a serem conhecidos e “re- conhecidos” entre nós. Trata-se de poetas da língua portuguesa, não importa que nascidos ou vivendo em Portugal. São também nossos poetas e não podem ficar em silêncio aqui, neste lado do Atlântico. Assim como também os nossos poetas não podem ser desconhecidos, inexistentes em Portugal e nos outros países de língua portuguesa. Toda a cultura (as culturas) de língua portuguesa nos interessa e deve nos interessar, porque nos dão um rosto, uma voz, gestos, enfim, um corpo de palavras.

Como leitora, leitora apenas, os poetas que me interessam mais são os que me “co-movem” e há muitos, cada um em seu tempo e à sua maneira. Mas se você insiste em nomes, forço-me a destacar alguns do século XX, pós-Pessoa, sempre com a ressalva de que alguns outros poderiam também ser citados. As listagens, nesse tipo de assunto, são sempre injustas. Então, falo daqueles que, nos meus limites, leio e releio

com mais frequência ao longo dos anos (cito em certa ordem cronológica...): Sophia de Mello Breyner Andresen, Carlos de Oliveira, Jorge de Sena, Eugénio de Andrade, António Gedeão, Mario Cesariny, António Ramos Rosa, Alexandre O'Neil, Fernando Assis Pacheco, Ruy Belo, Herberto Helder, Armando da Silva Carvalho, Maria Teresa Horta, Luísa Neto Jorge, Gastão Cruz, Fiamma Hasse Pais Brandão, Nuno Júdice, Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre, João Miguel Fernandes Jorge, Alberto, Luis Miguel Nava, Adília Lopes, Ana Luísa Amaral, Manuel Gusmão e.... Ah, a enumeração poderia continuar... Que seja, pelo menos, um convite a descobrir as obras poéticas por trás desses nomes.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Leonardo de Barros Sasaki

Doutor e mestre egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: leobarros@usp.br

 <https://orcid.org/0000-0002-5669-1942>

O VÔO DA “NOVA ÁGUIA” PARA UMA GLOBALIZAÇÃO ALTERNATIVA – UMA CONVERSA COM O FILÓSOFO, ESTUDIOSO DA CULTURA LUSÓFONA, ESCRITOR E DIRETOR DA REVISTA NOVA ÁGUIA, PAULO BORGES

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p193-208*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p193-208)

Por Roberta Ferraz¹

Paulo Borges (Lisboa, 1959) é professor de Filosofia na Universidade de Lisboa. Publicou as seguintes obras: Poesia – *Trespasse* (1985), *Capital* (1988), *Ronda da Folia Adamantina* (1992); Ficção – *Línguas de Fogo. Paixão, Morte e Iluminação de Agostinho da Silva* (2006); Teatro – *Folia. Mistério de Pentecostes em três actos* (2007); Aforismos – *A Cada Instante Estamos A Tempo De Nunca Haver Nascido* (2008); Ensaio filosófico – *A Plenificação da História em Padre António Vieira. Estudo sobre a ideia de Quinto Império na “Defesa perante o Tribunal do Santo Ofício”* (1995), *Do Finistérreo Pensar* (2001), *Pensamento Atlântico* (2002), *O Budismo e a Natureza da Mente* (com Matthieu Ricard e Carlos João Correia, 2005), *Agostinho da Silva. Uma*

* Publicada originalmente no v. 1, n. 1, jun/2009:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3959>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v1i1p245-258>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Antologia (Lisboa, Âncora Editora, 2006), *Tempos de Ser Deus. A espiritualidade ecuménica de Agostinho da Silva* (2006), *O Buda e o Budismo no Ocidente e na Cultura Portuguesa* (organizador, com Duarte Braga, 2007), *Princípio e Manifestação. Metafísica e Teologia da Origem em Teixeira de Pascoaes* (2008), *A Pedra, a Estátua e a Montanha. O Quinto Império em Padre António Vieira* (2008), *O Jogo do Mundo. Ensaio sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa* (2008). Tradutor de livros budistas e coordenador da edição das *Obras* de Agostinho da Silva. Membro da Comissão Organizadora das visitas de S.S. o Dalai-Lama a Portugal e tradutor-intérprete dos seus ensinamentos. Presidente da Comissão das Comemorações do Centenário do Nascimento de Agostinho da Silva. Sócio-fundador e membro da Direcção do Instituto de Filosofia Luso-Brasileira. Membro da Academia Brasileira de Filosofia. Co-Director da Revista "Nova Águia". Presidente da União Budista Portuguesa, da Associação Agostinho da Silva e do Movimento Internacional Lusófono.

<<http://www.pauloborges.net/>>

<<http://serpenteemplumada.blogspot.com/>>

ROBERTA FERRAZ: Paulo, como você é filósofo de formação, eu gostaria de iniciar essa conversa com um assunto que parece assumir uma presença forte na cultura portuguesa, que é o vínculo que esta estabelece com o estudo da filosofia. Ou seja, parece-me que o estudo da filosofia em Portugal está muito atrelado ao refletir sobre a cultura e a literatura portuguesas. Em sua tese de Doutorado, por exemplo, você estudou Teixeira de Pascoaes. Gostaria que você comentasse um pouco sobre esse vínculo existente entre os estudos culturais e o exercício da filosofia numa certa tradição do pensamento português.

PAULO BORGES: Por um lado, o meu trabalho tem como proposta pensar filosoficamente a cultura portuguesa, a sua poesia e literatura. Por outro lado, de fato, verifica-se que os pensadores portugueses mais originais, sobretudo no final do século XIX, ao longo do século XX e chegando ao século XXI, têm, todos eles, relações com a poesia e com a literatura portuguesas. Penso que em Portugal, sobretudo nos séculos XIX e XX, a filosofia procurou se reaproximar de suas origens, na medida em que, nas origens do próprio pensar filosófico, há a relação com as demais faculdades humanas, que vão além da razão, como a intuição, a imaginação, etc. Vejo

pois nisto a permanência ou o ressurgimento no pensamento português contemporâneo de uma experiência originária que foi da própria filosofia universal, a relação com a poesia, com o mito.

RF: Como nasceu o projeto da *Nova Águia* e como tem sido a sua recepção em Portugal e nos demais países de língua portuguesa?

PB: Tudo teve origem em 2006, quando nós organizamos as comemorações do centenário de nascimento de Agostinho da Silva, e a projeção desse acontecimento ultrapassou as nossas melhores expectativas, com solicitações em Portugal, no Brasil, em todo o mundo lusófono e mesmo fora dele, na Espanha, França, Canadá, África do Sul. Nós sentimos que havia uma grande receptividade para com a idéia de Portugal e do mundo lusófono tal como fora formulada pelo Prof. Agostinho da Silva. E isso nos fez sentir que estavam erguidas as condições para relançarmos um projeto, que visasse refletir a partir da origem, quer Portugal, quer a própria Comunidade Lusófona ou até o próprio mundo. Pareceu-nos que Portugal, neste início do século XXI, encontrava-se numa situação bastante semelhante àquela do início do século XX.

RF: “O momento genesíaco e caótico”, como o disse Teixeira de Pascoaes, no editorial do 1º número da 2ª série da revista *A Águia*?

PB: Genesíaco e caótico, exato. Portanto, a situação deste início do século nós sentimos como semelhante àquele contexto quando surgiu o movimento da Renascença Portuguesa e a revista *A Águia*, dirigida pelo Pascoaes e onde colaborou o Pessoa, o Agostinho da Silva e muitos outros. Foi daí que nasceu esta idéia, que visa repensar a partir da origem o sentido da cultura portuguesa, que não é possível de ser isolada da cultura lusófona como um todo. Pensar, a partir da origem, o sentido, as potencialidades, a vocação, quer de Portugal, quer da Comunidade Lusófona, como contributo para um mundo diferente, para uma globalização alternativa. Temos já publicado o 1º número e temos já quase pronto o 2º número da revista, que será lançado em Outubro e Novembro em Lisboa, num congresso dedicado aos 400 anos do nascimento do Padre António Vieira, e as reações têm sido as melhores, uma vez mais superando nossas melhores expectativas. Este número inaugural está praticamente esgotado, multiplicaram-se os lançamentos, uma vez que

em Portugal já foram mais de 30. Agora estamos aqui no Brasil, onde foi lançada em São Paulo e será apresentada também em Belo Horizonte e Recife. Em breve iremos também à Galiza.

RF: Você poderia falar um pouco mais sobre a idéia do “mundo lusófono tal como fora formulado pelo Agostinho da Silva”?

PB: Em Agostinho da Silva a idéia de Portugal e do mundo lusófono é fundamentalmente a de um espaço espiritual, mental e afetivo, mas também sócio-cultural, onde se superem as oposições e conflitos que separam e dividem as culturas, civilizações e religiões e que assim, junto com outros contributos planetários, possa convergir para um renascimento planetário alternativo ao esgotamento do ainda predominante paradigma civilizacional, produtivista, consumista, tecnocrático e bélico.

RF: Há intenções de lançar a revista também na África e nos demais países da comunidade lusófona?

PB: Sim, e visando essa ampla participação criamos o MIL – Movimento Internacional Lusófono – que pretendemos que seja uma continuação do movimento da Renascença Portuguesa. Há cerca de 700 adesões de todos os países da Comunidade Lusófona e fora de Portugal, de estrangeiros de todo o mundo, pessoas de outros países, como a Alemanha, a Itália, a França, que são lusófonos e lusófilos, que prezam e estudam a cultura lusófona. Então, de fato, há já muitos colaboradores e muitos aderentes em África, para onde queremos ir, em breve, fazer algum lançamento.

RF: Outro traço marcante da cultura portuguesa é, creio, a importância que as revistas literárias e revistas culturais assumem na mobilização e na reflexão sobre Portugal. Entre, então, *A Águia* e a *Nova Águia*, haveria um traçado de linhagem de periódicos que tenham relações diretas ou indiretas com as propostas aguilistas?

PB: A *Nova Águia* pretende assumir uma tradição, que é uma tradição muito importante. Em Portugal os grandes movimentos culturais, estéticos e de reforma das mentalidades sempre surgiram em torno de revistas, que marcaram seus momentos, mesmo que elas tivessem uma duração muito

curta, como foi o caso do *Orpheu*. Nós, ao chamarmos a revista de *Nova Águia*, como dizemos no Manifesto, não queremos apenas reencontrar a tradição d' *A Águia*, mas de todas as revistas que a seguiram e que, de algum modo, se tornaram possíveis devido a uma relação com *A Águia*, mesmo que seja uma relação, muitas vezes, de afastamento, crítica e oposição. Pensamos então na tradição legada pelo *Orpheu*, *Seara Nova*, *Presença*, entre outras. Nós hoje pensamos que está ultrapassada aquela polêmica entre Teixeira de Pascoaes e António Sérgio, entre *A Águia* e a *Seara Nova*. Nós queremos, com a *Nova Águia*, contribuir para reconciliar Pascoaes e António Sérgio, e simbolicamente reconciliar uma visão mais idealista de Portugal e do mundo a uma visão mais realista, ou seja, uma visão mais poética e filosófica com outra mais sociológica. Nós acreditamos que podemos unir essas duas vertentes.

RF: Quais são, a seu ver, os principais desafios que envolvem a criação de uma revista cultural em Portugal, na atualidade?

PB: São os desafios de sempre, agravados pela contemporânea proliferação de distrações, espetáculos entorpecentes das mentes, preocupações com a luta pela sobrevivência, imediatismo e falta ou indisponibilidade de tempo para ler e refletir sobre as grandes questões que intemporalmente se colocam a todo o homem, como o sentido da sua vida individual e coletiva.

RF: Pensando também na revista *Nova Renascença*, vemos que vários nomes que nela colaboraram estão agora no Conselho de Direção da *Nova Águia*. Além do vínculo explícito existente entre esses dois projetos, podemos também notar algumas diferenças. Não há, por exemplo, na *Nova Águia*, a defesa da cidade do Porto e da região Norte, como eixos matriciais da cultura portuguesa, contra uma percepção de Lisboa tida como estrangeirada e decadente. Muito da recuperação do imaginário mítico trabalhado na *Nova Renascença* acaba por ceder a afirmações identitárias regionais, em detrimento de outras, e, dessa forma, comprometendo o postulado de um alcance lusófono. O que você acha? Quais as proximidades que podem ser vistas em ambos os projetos e quais suas diferenças?

PB: A *Nova Renascença* foi para nós um marco importante. Fui muito amigo e admirador do Prof. José Augusto Seabra, com quem tive excelentes relações. A *Nova Renascença* foi um relançamento do espírito d' *A Águia*,

mas, de fato, a *Nova Águia* pretende superar de uma vez por todas essa bipartição cultural existente em Portugal entre o Norte e o Sul. Nós também não subscrevemos completamente a idéia do próprio Pascoaes, para quem as forças genesíacas e criativas da Nação estariam na Galiza e no Norte de Portugal. Nós, quando falamos em Portugal, falamos como um todo, respeitando as diferenças das regiões, e, portanto, a existência de diferentes sensibilidades e mentalidades. Nós acreditamos que a partir do momento em que Portugal se universalizou, com os Descobrimentos, entrou num processo de diáspora que fez dele mais do que seu território e suas regiões. Portugal hoje tornou-se planetário e portanto não nos faz sentido falar de um Portugal do Norte e um Portugal do Sul. Falamos de um Portugal planetário cuja melhor expressão, hoje, seria a própria Comunidade Lusófona, ou seja, um Portugal que se transcendeu a si próprio. E que, como dizia o Agostinho da Silva, de algum modo realizou as suas melhores potencialidades, por exemplo, em África, no Oriente e no Brasil. As potencialidades de convivência e miscigenação. Quando nós falamos na Comunidade Lusófona, falamos nela como um todo, pensando-a numa totalidade sem destacar esta ou aquela nação.

RF: Esse imaginário mítico, que agora é resgatado visando a sua própria transcendência, na ultrapassagem de si mesmo, foi, como sabemos, usado, durante o período salazarista, como veículo e sustentáculo de uma política ideológica autoritária. Eu imagino que essa revalorização, esse resgate de uma tradição mítica, deva comportar diversas polêmicas no seio do debate sobre a cultura portuguesa contemporânea. Como se dá isso, em relação à *Nova Águia*?

PB: Como nós sabemos, todo imaginário mítico é suscetível de ser utilizado das formas mais diversas. Pode ser utilizado para se fazer dele um discurso que legitime um determinado regime político de opressão, mas também se pode ver nele um imaginário de libertação. A proposta da *Nova Águia* é de recuperar o imaginário mítico português, procurando nele aquilo que pode ser entendido e assumido como projeto de libertação. Aliás, tenho feito algumas palestras sobre isso, além de ter trabalhado em meus livros, em que mostro como a própria etimologia da palavra 'Lusitânia', no grego e no latim, remete-nos à idéia de "liberdade", de "libertação". Podemos fazer essa leitura do nosso imaginário mítico. E é isso o que procuramos fazer, quando não rejeitamos temas como a Saudade, o Sebastianismo, a figura do Rei

Encoberto. Mas, para nós, isso hoje deve ser reinterpretado. Por exemplo, o Encoberto não é necessariamente D. Sebastião, não é necessariamente um redentor, um messias político ou religioso. O Encoberto, como muito dos nossos filósofos têm visto – como Sampaio Bruno, José Marinho, Fernando Pessoa – pode ser visto como cada um de nós próprios, entendido como uma dimensão nossa, a mais autêntica e mais profunda e oculta que há dentro de cada ser humano. Portanto, o mito do Encoberto que há de vir e de quem estamos à espera, pode ser o mito acerca de cada um de nós próprios, um discurso acerca de nossa realidade profunda, que haveria que assumir, conhecer e libertar. E nós aí seguimos muito o pensamento do Prof. Agostinho da Silva, que de fato fez uma leitura do imaginário mítico português no sentido de libertação e nada no sentido tradicional de justificativa da opressão como aconteceu durante a ditadura salazarista.

RF: A tríade do pensamento lusófono, para a *Nova Águia*, consiste em Pascoaes, Pessoa e Agostinho da Silva. Já para *Nova Renascença*, a tríade mito-poética seria formada por Camões, Pascoaes e Pessoa. Além dos dois autores que participaram d'*A Águia*, que sentido teria essa grande mudança do eixo, de Camões para Agostinho?

PB: Nós temos salientado na revista mais as figuras de Pascoaes, Pessoa e Agostinho da Silva, embora sem rejeitarmos outros autores importantes, fundamentalmente Camões e o Padre António Vieira. Aliás, para nós o imaginário do Quinto Império é importante e ele surge a primeira vez implicitamente em Camões, depois como sabemos é muito desenvolvido no Padre António Vieira. Acrescento ainda, ao que disse há pouco, que para nós o Quinto Império também faz parte de um imaginário de libertação. Este mito está muito fundado na profecia do livro de Daniel, em que este profeta interpreta um sonho do rei assírio Nabucodonosor. E o que o rei vê é uma estátua composta de quatro metais, e depois há uma pedra que surge sem que ninguém a lance, bate contra a estátua e a pulveriza. Esta pedra então converte-se em uma montanha, que enche a terra inteira. Basta ver, como viram aliás os antigos hebreus, que a narrativa é simbólica de um processo de libertação. A estátua simboliza os poderes deste mundo, de ordem mental ou política, e a pedra simboliza aquela força divina que há dentro do homem, o próprio Messias oculto dentro de cada homem, e que viria deitar por terra essa estrutura opressiva. Portanto, o Quinto Império pode ser visto

como um império de poder, mas também como um império da liberdade. Nós nos apoiamos mais em Pascoaes, Pessoa e Agostinho da Silva porque, mais perto de nós, foram pessoas que, no século XX, pensaram Portugal e pensaram a lusofonia – sobretudo Agostinho da Silva – com mensagens mais próximas do nosso tempo.

RF: Ainda sobre a materialidade da *Nova Águia*, qual foi a tiragem deste primeiro número, como tem se dado a distribuição e o sistema de assinaturas da revista? Como o leitor dos demais países de língua portuguesa pode vir a assiná-la, ou seja, como a revista pretende ser comercializada fora do espaço geográfico de Portugal?

PB: A tiragem, já esgotada, foi de 2000 exemplares e será agora aumentada. A revista é vendida por todo o país, nas principais livrarias. As assinaturas podem ser feitas pela internet – <<http://www.zefiro.pt/novaaguia>> – ou pelo correio: Zéfiro, Apartado 21, 2711-953 Sintra, Portugal.

RF: O próximo número da revista, que, pelo que vi, deve sair agora em novembro, tem como tema o Padre Vieira. Quais os motivos que levaram à escolha da publicação por edições temáticas?

PB: A revista não se esgota nos temas, tendo sempre textos sobre outros assuntos, mas as edições temáticas têm a vantagem de concentrar as colaborações e a atenção dos leitores em cadernos que focam questões fundamentais e actuais, como acontece agora com as comemorações dos 400 anos do nascimento do Padre António Vieira.

RF: Sobre a postura editorial da *Nova Águia*, mostrada em seu primeiro número, bem como em seu *Manifesto*, pergunto: a escolha dos textos publicados pauta-se diretamente pelos pontos editoriais? Como foram seleccionados os textos e os autores participantes?

PB: Os critérios de seleção obedecem à linha editorial que definimos, em termos de temas privilegiados, mas sobretudo à qualidade dos textos enviados, que pode determinar a sua publicação mesmo que os seus temas sejam diversos. Em qualquer dos casos, a pluralidade de perspectivas é desejada e bem vinda.

RF: Conforme pude verificar, através do Portal do Governo Português, na Internet, e do *Dicionário Temático da Lusofonia*, publicado em 2005, há, desde 1989, com a criação do IILP (Instituto Internacional de Língua Portuguesa), uma trajetória cultural e política de afirmação da língua portuguesa nos âmbitos nacionais e internacionais. Parece que uma primeira elaboração daquilo que hoje é lusofonia surgiu em 1902, com Silvio Romero, quando ele falou, numa palestra intitulada “O Elemento Português”, de um bloco de união da língua... Depois, do IILP, surge em 1996 a CPLP, além de diversos outros agrupamentos inseridos nesta proposta (como a UCCLA, a AULP, o IPAD, etc). Notamos que as associações que têm como finalidade pensar a lusofonia não só estão crescendo no âmbito das instituições oficiais, como também proliferam em outras formas de agrupamento, em blogs, sites, revistas, colóquios, simpósios, etc. Apesar disso, e aqui elaboro a minha questão, pude observar que grande parte da crítica feita à CPLP, ao IILP e às demais associações reclama de um “excesso de abstração” e de uma “inércia de resultados”. Como você vê o esforço pró-lusofonia nesses níveis institucionais e oficiais?

PB: Estamos num momento oportuno em que a nível governamental se assiste a uma nítida e crescente aposta numa política cultural de valorização e desenvolvimento da lusofonia, que – o que só peca por ser tardio – começa a ser descoberta como uma mais-valia a todos os níveis, do cultural ao político e econômico. Consideramos esta nova orientação do nosso governo com muita simpatia e esforçamo-nos por que isso se traduza também numa CPLP mais activa a nível internacional. É chegado o momento de afirmar sem complexos a língua portuguesa no mundo, com todos os valores culturais que são inerentes à cultura e às culturas lusófonas.

RF: Em 2002, após ser indagado, no jornal *Le Monde*, sobre sua leitura da lusofonia, Antonio Tabuchi afirmou que a lusofonia é suspeita, “*pelo fato de Portugal, tendo perdido o seu império e as suas colônias, encontrar nela um terreno fértil para uma invenção meta-histórica como esta, que funciona como sucedâneo, no imaginário coletivo*”. Esta opinião é bem próxima daquela de Alfredo Margarido, em seu livro *A Lusofonia e os Lusófonos: Novos Mitos Portugueses*. Como você compreende essa leitura crítica e como a *Nova Águia* pretende transformar essa compreensão ainda muito presente na leitura da lusofonia?

PB: Um dos traumas pós-coloniais e pós-imperiais consiste sempre no medo de que o passado ressurgira. Mas esse medo é deslocado quando desapareceram as condições que poderiam fazer de Portugal fonte de opressão para qualquer povo e se trata apenas de língua e cultura, como veículos aliás de idéias de solidariedade e libertação. Não me parece que faça sentido temer um virtual neo-imperialismo português e sim os múltiplos imperialismos reais – culturais, políticos e econômicos – que nos oprimem.

RF: Ao ler, como é mostrado no Editorial e no Manifesto da *Nova Águia*, o mundo atual como um mundo dessacralizado que, por isso mesmo, correria alguns sérios perigos, e ao se projetar contra essa ‘crise’, defendendo a idéia de uma “Pátria Espiritual”, podemos pensar numa postura ‘neo-romântica’ atrelada à revista?

PB: Sim, eu penso que o movimento lusófono pode ser visto assim. Pessoalmente, eu sinto-me bastante inspirado pelo romantismo, o que não quer dizer que todos aqueles que estejam a aderir à *Nova Águia* tenham essa visão romântica do mundo. Mas é um fato que as idéias presentes no Manifesto possam ser suscetíveis dessa leitura. Nós sentimos que o mundo, como disse, está dessacralizado, sentimos que impera um paradigma civilizacional dominado por um ceticismo que num certo sentido parece dominar tudo, ter-se planetarizado e estar a estender-se cada vez mais pelo mundo, mas que, noutra sentida, está a entrar em crise, sobretudo no plano econômico e político. Em nome do progresso tecnológico como via para a conquista da felicidade sobre a terra, nós verificamos que acontece o contrário. Há o aumento da insatisfação, há o aumento do mal-estar. Nós vemos hoje que os índices do progresso e do bem-estar material por si só não podem dar-nos o contentamento interior e espiritual que no fundo buscamos. Não rejeitamos todavia o progresso material e tecnológico, na linha do próprio Agostinho da Silva. Pensamos é que há que dar um outro sentido a esta civilização tecnológica, para reorientar a sua globalização, colocando-a ao serviço do homem e da realização das suas possibilidades superiores. Pensamos que há um sentido positivo na globalização, há a possibilidade de encontro entre tradições, culturas e religiões, de onde podem surgir novos paradigmas mentais e vias de solução para a crise contemporânea. Porém, para que isso aconteça verdadeiramente, não se pode nivelar a mente, o sentimento e o comportamento humano por um

materialismo grosseiro. Temos que aproveitar os recursos tecnológicos, a sua capacidade de comunicação global, passando uma mensagem de caráter ético e espiritual que desperte os seres humanos para o sentido maior de nossa existência que não se esgota na busca pelo poder ou riqueza material. Nesse sentido, pode-se dizer que há uma idéia romântica no nosso movimento, embora ele também se queira bem adaptado às necessidades reais do mundo contemporâneo...

RF: E como pode ser vista a integração de Portugal na União Européia? Podemos pensar na cultura portuguesa ali atuante como portadora dessa mensagem de um outro paradigma civilizacional?

PB: Eu penso que sim. Por um lado penso que a própria Europa e boa parte de todo mundo procura hoje um outro paradigma. Há um novo surto, uma nova vaga de interesse pela espiritualidade, pelas religiões, às vezes não por uma ou outra religião, mas pela própria espiritualidade em si, livres de seus dogmatismos e doutrinas. Por outro lado, de fato, no que respeita a Portugal e à Comunidade Lusófona, nós sentimos que os nossos grandes autores – Camões, Vieira, Pascoaes, Pessoa, Agostinho da Silva e muitos outros – têm essa mensagem ética e espiritual, fundadora de outro paradigma cultural e civilizacional, em que o mais importante não é o domínio do mundo exterior, mas a descoberta de quem somos, o despertar da consciência. Dar a conhecer essa mensagem à Europa e ao mundo, vai pois muito ao encontro da cultura tradicional mais funda e esquecida dos europeus e das pessoas de todo o mundo. E, de fato, tem-se verificado isso. Eu, por exemplo, enquanto orientador de vários alunos de pós-graduação tenho tido contato com muitos estrangeiros que procuram Portugal e que se interessam cada vez mais por autores portugueses. Nota-se que na Alemanha, França, Itália e Espanha – para citar os casos mais evidentes – há um grande interesse pela cultura portuguesa e pela alternativa que o pensamento português representa em relação ao pensamento europeu dominante, muito racionalizado e conceptual, com pouca abertura para as possibilidades lúdicas, poéticas e sagradas da vida.

RF: Lembro-me da maneira como o pensador francês Gilbert Durand agrega os mitemas do imaginário português num sentido de “paixão pelo além”...

PB: Sim, e aliás isso pode ser visto no interesse da parte dos estrangeiros em traduzirem para suas línguas obras importantes do pensamento português. Trabalho atualmente com alguns alunos que estão traduzindo a obra do Agostinho da Silva para o alemão, francês e italiano. Está prestes a ser editado o livro “Cartas a um jovem filósofo”, na tradução alemã. Estamos preparando uma antologia de textos do Agostinho da Silva para saírem em França. Há um interesse europeu assinalável pela obra do Agostinho da Silva, além de outros pensadores portugueses, como o Pascoaes, para já não falar do óbvio Pessoa.

RF: Você é o presidente da Associação Agostinho da Silva. Como vem funcionando a Associação?

PB: Nossa sede está em Lisboa, junto ao lugar onde vivia o Prof. Agostinho, num espaço cedido pela Junta de Freguesia das Mercês. Temos conosco o espólio do Prof. Agostinho da Silva, temos a sua biblioteca pessoal, e eu estou a coordenar um projeto de investigação subsidiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia em Portugal que visa a organização desse espólio e sua edição crítica mais completa possível, prevista para cerca de vinte volumes. Nós estamos, neste momento, com tudo pronto para edição, e estamos decidindo qual será a editora. Nossa atividade fundamental tem sido essa. A Associação Agostinho da Silva é uma das três entidades que se juntaram para apoiar a revista *Nova Águia*, sendo a sede Sul da revista; há também a Associação Marânus, ligada à obra do Teixeira de Pascoaes, que é nossa sede Norte; e depois temos o MIL, que é a expressão em nível mais amplo deste movimento.

RF: No blog da revista *Nova Águia*, <<http://novaaguia.blogspot.com/>>, há diversas referências sobre a criação de um “Passaporte Lusófono”. Como se daria isso?

PB: Essa é uma idéia que neste momento não se pode concretizar. Não estão reunidas ainda as condições para que isso seja imediatamente possível. Todavia, é uma idéia que foi levantada pelo Prof. Agostinho da Silva e que tem sido discutida no âmbito da CPLP (Comunidade dos Países de Língua Portuguesa), e o que nós recentemente fizemos, no âmbito da petição lançada a favor dessa idéia, é mostrar a importância de uma livre-

circulação entre todos os cidadãos das nações lusófonas. Que se desse, de poucos em poucos passos, a possibilidade do trânsito livre de todos os cidadãos lusófonos pelo próprio espaço lusófono. Trata-se de um passo importante para nos assumirmos como uma potência não só cultural e lingüística, mas também social e econômica. Criarmos uma cidadania lusófona, já que existe uma cultura e uma identidade lusófonas. E assim aproximarmos as nossas nações a nível social, político e econômico. Aqui é também importante dizer que o projeto *Nova Águia* está nas mãos de todos aqueles que se interessarem por ele. O projeto nasceu em Portugal, mas é e se quer do Brasil, da lusofonia e do mundo.

RF: E nisso consiste, a seu ver, a importância do acordo ortográfico?

PB: Sim. Nós compreendemos algumas reservas por parte dos cultores da língua portuguesa em relação a alguns dos aspectos do acordo. Mas sabemos que as vantagens do acordo são muito mais amplas, sobretudo se nós pensarmos em termos de uma visão estratégica, de uma política cultural. É extremamente importante para que se sedimentem e reforcem os laços da Comunidade Lusófona, para que, também, a lusofonia surja, a nível internacional, como uma entidade única, com uma imagem de unidade.

RF: Você tem três livros de poesia publicados e um romance, *Línguas de Fogo*. O exercício da literatura é também uma experiência constante em sua busca?

PB: A primeira fase de minha obra foi, sobretudo, poética. Digamos que a poesia foi aquela forma de expressão que me surgiu mais naturalmente em função das minhas vivências e experiências profundas e também da minha relação com a cultura portuguesa. Depois disso surgiu uma fase em que predominou o ensaio filosófico. Mas, nos intervalos desses ensaios, quando a mente fica menos lógico-conceitual e mais intuitiva, sempre continuei a escrever poesia. Tenho alguma poesia inédita que ainda não tive a oportunidade de reler para publicar. Mas, entre uma coisa e outra, entre a poesia e a filosofia, surgiu, de fato, por ocasião das comemorações do centenário do Agostinho da Silva, o romance. Ele foi uma forma de dar expressão a duas vertentes que se uniram ao longo de minha vida. Por um lado, a minha relação com o Prof. Agostinho da Silva, e por outro, minha relação espiritual mais pessoal com o budismo tibetano. Aconteceu que,

quando eu senti necessidade de escrever o romance sobre a vida, e, sobretudo, a vida após a morte do Agostinho da Silva, estava também a traduzir uma obra que é o *Livro Tibetano dos Mortos*. Comecei a imaginar nesse romance o que seria a experiência original de Agostinho da Silva após a sua morte, durante aquele tempo de que fala o *Livro Tibetano dos Mortos*, e o que surgiu foi uma ficção acerca dos encontros do Agostinho da Silva, no além, com as figuras que o tinham marcado em vida, as grandes figuras da cultura portuguesa, Jaime Cortesão, Gil Vicente, Camões, Vieira, Fernando Pessoa, etc. Acerca da minha produção e da minha obra posso dizer também que surgiu uma espécie de conciliação entre poesia e filosofia que foi o aforismo. Publiquei este ano um livro de aforismos chamado *A cada instante estamos a tempo de nunca havermos nascido*, que é uma síntese entre poesia e filosofia, uma forma muito condensada de dizer o essencial. E isso também é para mim uma forma de expressão muito gratificante. E há também o teatro. Há uma peça que foi escrita e estreada no ano passado, e que está de novo em cena, até o mês de setembro, na Quinta da Regaleira, que é uma continuação do romance, sob a forma teatral. Chama-se *Folia. Mistério de uma Noite de Pentecostes*. E neste ano, em que estive de licença sabática, regresssei ainda ao ensaio filosófico, tendo publicado mais quatro livros: *Princípio e Manifestação. Metafísica e Teologia da Origem em Teixeira de Pascoaes, Da Saudade como Via de Libertação, A Pedra, a Estátua e a Montanha. O Quinto Império no padre António Vieira e O Jogo do Mundo. Ensaio sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa*.

RF: Consegui ver um trecho da peça via internet. É uma peça-festa, na verdade, não?

PB: Sim, é uma festa. O teatro visa apresentar a festa do Espírito Santo, em seus três movimentos fundamentais: a libertação dos presos, a coroação da criança como Imperador do Espírito Santo e o grande bodo oferecido a todos. A peça tem esses três momentos, apela à participação do público e termina numa festa em que todos comem e bebem à mesa, e todos terminam dançando. Recebi também um convite, para o próximo ano levar à Quinta da Regaleira uma recriação de alguns dos Autos do Gil Vicente, que chamar-se-á *A Farsa da Lusitânia*, e contará a história mítica de Portugal a partir desses Autos.

RF: Você tem, entre os escritores portugueses contemporâneos, que estão produzindo, algum que te habita mais?

PB: Neste momento não tenho tido grande oportunidade para acompanhar a poesia portuguesa contemporânea. Mas há alguns autores – embora quase nenhum deles esteja vivo - que me marcaram mais, como António Patrício, Mário de Sá-Carneiro, Fernando Pessoa, Sophia de Mello Breyner, Agustina Bessa-Luís, Vergílio Ferreira, Herberto Helder. Neste momento estou a descobrir a obra do Casimiro de Brito, com a qual tenho bastante afinidade; e devo referir amigos meus, que tenho acompanhado e me acompanham ao longo do tempo, como Francisco Palma Dias, poeta, e Antonio Candido Franco, romancista e poeta também. Há um outro amigo meu que também valorizo bastante, ensaísta e romancista, além de dramaturgo, o Miguel Real; está atualmente com uma peça montada sobre o Padre António Vieira. Também me interessa muito a obra de Maria Gabriela Llansol, até pela sua relação com a tradição da mística renano-flamenga, das beguinhas. Em relação a outros mais recentes, não tive a oportunidade de os ler com atenção. Tenho naturalmente muitas referências fora da literatura portuguesa: Hölderlin, Rilke, Pascal Quignard e muitos outros.

RF: Em sua palestra “Fernando Pessoa, filosofia, criação e ilusão”, proferida em São Paulo, no último dia 23 de agosto, você ressaltou o vínculo existente e ainda pouco investigado, entre a obra de Pascoaes e Pessoa. Pode comentar um pouco mais sobre essa relação?

PB: Essa é, de fato, uma questão muito importante. Publiquei um livro que se chama *O Jogo do Mundo. Ensaios sobre Teixeira de Pascoaes e Fernando Pessoa*, onde tento mostrar que há, de fato, uma grande afinidade entre as duas visões do mundo: a visão do mundo como um jogo, como uma ‘i-lusão’, quer no sentido do engano, quer no sentido do jogo, de uma fantasia criadora. Ou seja, a visão de que as coisas são e não são simultaneamente, uma visão muito próxima até da Física Quântica atual. A visão de que a realidade é percebida em função do modo como a pensamos e que, portanto, é suscetível de ser transfigurada. Se nós pensarmos a nós e ao mundo de uma forma diferente, o mundo é outro e nós somos outros. Tudo isto está tanto em Pascoaes, quanto em Pessoa. Apesar de num primeiro momento o Pessoa ter estado próximo de Pascoaes e da geração da Renascença Portuguesa, além de ter feito a primeira leitura do sentido dessa poesia, nos ensaios sobre “A Nova Poesia Portuguesa”, sabemos que depois ele se

afastou e que a própria criação do heterônimo Alberto Caeiro é, de algum modo, uma reação contra essa poesia mística e espiritualista. Mas o fato é que o Fernando Pessoa ortônimo e o Bernardo Soares, ao longo de sua obra, mantêm uma visão do mundo que é muito próxima da visão do Pascoaes, muito próxima da visão dos poetas saudosistas, sobretudo no que diz respeito a essa impossibilidade de separarmos o sonho e a realidade, onde o mundo pode ser visto como um sonho ou jogo de ficção. É o momento de começarmos a estudar comparativamente Pascoaes e Pessoa e vermos que não se afastavam tanto quanto eles próprios pensavam. Porque nós sabemos que o Pascoaes desconsiderou o Pessoa como poeta e vice-versa, ou seja, criticaram-se um ao outro, mas as obras vão sempre mais além do que aquilo que os autores pensam acerca delas. As obras de um e de outro os aproximam mais do que separam. Penso haver já um espaço de debate neste sentido, como por exemplo a tese de doutorado já publicada de António Cândido Franco, chamada *A literatura de Teixeira de Pascoaes*, onde ele mostra que Pascoaes não é só o escritor saudosista e romântico, mas é também um escritor com aspectos modernistas, e que, neste sentido, não está aquém de Fernando Pessoa. Mas penso que ainda há muito por fazer, porque, na Academia, nas 'Histórias' da cultura e literatura portuguesa ainda há aqueles rótulos fáceis que identificam Pascoaes como saudosista e Pessoa como modernista.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Roberta Ferraz

Doutora e mestra egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: robertafferraz@hotmail.com

(CON)VIVER: UMA CONVERSA – SOBRE O HÁBITO, A CASA E O ESPAÇO LLANSOL – EM CONJUNTO COM JOÃO BARRENTO E MARIA ETELVINA SANTOS*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p209-230**

Por Érica Zíngano¹

Eu sou uma sala de espera para os meus companheiros, se vierem ____
na piedade
na ternura
na humildade

Esta é a minha aliança
porque agora as obras que escrevo e tenho para escrever são
múltiplas, como o silêncio.

Maria Gabriela Llansol,
Uma data em cada mão – Livro de Horas I, p. 232

* João Barrento e Maria Etelvina Santos coordenam o *Espaço Llansol* em Sintra, Portugal. Os informes do *Espaço* podem ser consultados no blog do grupo: <http://espacollansol.blogspot.com/>. E os “Jade - Cadernos llansolianos”, produzidos pelo grupo e mencionados durante a entrevista, podem ser encomendados por e-mail <espacollansol@gmail.com> ou correio: Espaço Llansol | Rua Dr. Alfredo Costa, 3-1º F2710-524 Sintra.

** Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 1, n. 2, dez/2009:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/3942>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v1i2p214-228>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

A presente entrevista foi desenvolvida com o apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.



Em setembro de 2009, habitei, de passagem, a Casa de Sintra, para pesquisar o espólio da Obra de Maria Gabriela Llansol (1931-2008), escritora portuguesa a quem dedico os meus estudos de mestrado na Universidade de São Paulo. Habitar a Casa, no sentido primeiro de “criar um hábito”, uma rotina com o espaço, com o texto. Hábito que demanda tempo, pedindo sempre um outro tempo, o de uma vivência alargada, porque nela, o texto imenso, a Obra, mais de vinte e seis títulos publicados em vida, ganha corpo na leitura como **legência**, um dos muitos conceitos propostos pela **textualidade** llansoliana, que revisiona todo um vocabulário literário, repensando outras possibilidades para a experiência estética.

Na **textualidade**, a experiência demanda para si um outro lugar, em deslocamento: a Casa está em Sintra e para lá chegarmos precisamos percorrer, de comboio, como se diz trem à portuguesa, 40 minutos de viagem. Essa duração em suspenso, até se chegar à Casa, poderia ser lida como um tempo de abertura para o texto, para a **textualidade**, já que é pelo movimento e pela viagem que Llansol nos convida para habitar sua paisagem textual, quando esta se define como “texto, lugar que viaja”

(LLANSOL, 1998, p. 135), onde a escrita passa então a registrar o furor das passagens:

Tenho esse foco de luz libidinal aceso sobre o lugar onde estou a escrever. Os lençóis enrodilham-se, e ouço a cabeceira da cama batendo, na trepidação com que escrevo sobre o caderno. A imagem que me deixa a mulher que está a escrever é a de um traço amplo e veloz a captar o poema que passa rápido. Impossível dizer-lhe que espere, que não consigo escrever à sua velocidade, que se repita ou volte a dizer (quando, de facto, nada diz) o que estava a dizer. *Passa* é o seu facto fundamental.

Mergulho em que não me espera, ignoro se me vê a escrever, deixo-me inundar de puro luar libidinal. (LLANSOL, 2000, p. 17)

Na Casa, em (con)vivência com os outros que ali estavam – os de passagem, pesquisadores que, como eu, buscavam respostas, pequenas pistas, novas impressões, e com os habitantes de sempre, os **legentes** que há muito modificaram suas rotinas no hábito da Casa, do texto – sinto que algo de muito particular no universo da pesquisa, refletindo sobre a dinâmica da minha própria vida, se modificou, já que pude experienciar empiricamente uma outra (con)vivência com o texto literário através da Casa. E isto só pôde ocorrer porque o espólio llansoliano está abrigado no lugar onde Llansol viveu por último e o contato com ele se estabelecer, pelo convívio, na intimidade desse espaço, modificando radicalmente a leitura que se passa a empreender na **textualidade**: penso que essa (con)vivência vai contra toda uma lógica de mercado e consumo dos tempos atuais, colocando-se como uma linha de força para resguardar o lugar tão precioso da experiência estética, resguardar no sentido que Llansol propunha de demarcar Herbais, um território contemplativo, como disse na “Carta ao legente”:¹

¹ Essa carta foi endereçada à pesquisadora Lúcia Castello Branco e a seus alunos, sendo publicada em 1998, em uma tiragem de 30 exemplares, fora do mercado, pela Edições 2 Luas de Belo Horizonte, com o título de *Carta ao Legente*. Posteriormente, foi publicada como prefácio à edição de: BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós - Llansol - A letra - Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000, pp. 13-17. A diferença entre as tipografias é para assinalar as letras manuscritas e as datilografadas, respectivamente representadas pela fonte em itálico e courier new.

Tenho de voltar a Herbais para, *com uma estaca*, firmar
aí a minha vida. *A esse território contem-
plativo dos legentes
antes de partirem para a batalha
que lhes há-de . Multiplicar
as forças*
e duplicar o olhar reticente. (LLANSOL *in* BRANCO, 2000,
p. 16)

Os hábitos da Casa também se constroem a partir de novos hábitos, novas relações com o espaço em conjunto com os outros, os pesquisadores errantes que resolveram atravessar a **textualidade**: lá lemos, pesquisamos, conversamos, discutimos e comemos em roda, em torno da mesa que abriga o que trazemos para o almoço do dia. As conversas, como uma forma de tocar o outro através da linguagem, delineiam nossos caminhos e inquietações. Essa (con)vivência na Casa me fazia sempre pensar sobre as cenas de convívio, alteridades trazidas pela **textualidade** llansoliana, na criação de uma comunidade imaginária, quando, por exemplo, em *Onde vais, drama-poesia?*, Llansol chama, no **Aestheticum Convivium**, outros escritores, Rimbaud, Rilke, Dickinson, Musil, Fernando Pessoa, como Aossê, e Hölderlin, para habitar sua escrita, para a Casa do seu texto, além de muitos outros encontros improváveis, que fulguram pelas páginas de seus livros, já que a escrita llansoliana também pode ser definida como o **encontro inesperado do diverso**.

É pelo prazer de ter (con)vivido na Casa que esta conversa se abre para partilhar da alegria do encontro, do diverso como diversidade, das trocas possíveis, do olhar generoso, do *Espaço Llansol*.

ÉRICA ZÍNGANO: Na entrevista que deu ao jornal *Público* em 1995, posteriormente publicada na 2ª ed. do livro *Na casa de julho e agosto* em 2003, Llansol menciona o termo “espaço Llansol”, como uma outra voz, diferente da sua própria, ecoando em seu texto: “Eu, Maria Gabriela Llansol, nunca disse que desejava ser convidada pelos Bach. A narradora, que dá pelo nome de *o espaço Llansol*, é que procura provocar uma sobreimpressão entre esse espaço e o espaço da casa dos Bach, por ter indícios claros de que essa sobreimpressão provocará efeitos fulgurantes.” (LLANSOL, 2003a, p. 154), e acrescenta: “O momento em que a distinção entre a Maria Gabriela e *o espaço Llansol* começou a ser clara no meu espírito data de *Um beijo dado mais tarde*.” (*idem*, p. 155). Se, primeiramente, o termo

de Maria Gabriela Llansol e empenhar-se na preservação e vivência concreta dos valores nela presentes”. Formulação pouco habitual nos Estatutos de uma associação, mas que vai bem com o espírito que nos anima. O Espaço Llansol é, de facto, para todos aqueles que o mantêm e nele trabalham, “o jardim que o pensamento permite”. Era assim, penso, que a Maria Gabriela imaginava a sobrevivência daquela casa que foi a última em que morou e diariamente escreveu: não como lugar estático, museu ou coisa parecida, mas, como lemos num dos cadernos manuscritos que nos deixou, como lugar vibrátil, como um pensamento e um lugar para viver. Para ela, “a única condição” – que nós nos esforçamos por cumprir – “é o pensamento poder *audaciar-se*, exprimir-se em obra que fique em toda a parte” (Caderno 43, Outubro de 1995).

EZ: Como se dava a presença e a intervenção da Maria Gabriela, como uma voz autoral, entre as vozes de vocês, nas discussões?

ELL: As discussões foram, desde o início, vibrantes e fundadas em textos previamente escritos e enviados a todos, mas o dia era também atravessado por testemunhos muito pessoais e por uma rara atmosfera de cordialidade e afecto. Durante dois anos, a Maria Gabriela, sempre presente, não disse uma palavra. Ouvia, anotava, desenhava nos seus cadernos. Mais tarde, começou ela própria a participar nos debates, e era quase sempre muita a luz que vinha das suas palavras. Mas também uma sageza feita de uma inteligência subtil e de algum humor (faceta muito presente na sua escrita, mas que não tem sido suficientemente notada), e sobretudo de uma enorme capacidade de ir ao encontro do ponto de vista ou das palavras do outro, respeitando-os e acrescentando-lhes sempre algo que só ela estava em condições de esclarecer. A meio deste percurso, que se prolongou até 2006, deixaria no Epílogo de um dos seus livros (*O Senhor de Herbais*, 2002), intitulado “As comunidades”, o seu próprio testemunho, lapidar e esclarecedor, sobre a sua vivência com este grupo e a descoberta de como a escrita e o escrevente, a leitura e os seus “cantores”, constituem um todo que se completa, na busca da “chave sob a maçã” que pode abrir frestas de luz – mas nunca portas escancaradas – por onde se entra no Texto:

... quantas vezes sentada na minha cadeira a ouvir as discussões, dificuldades e dúvidas, senti finalmente que outros, a seu modo, entravam por uma porta não muito diferente daquela por onde eu entrara. Senti que se procurava a chave sob a maçã,

o mistério não é o medo que tolhe os passos, mas a servidão que trazemos acorrentada às mãos e nos impede de tactear a chave sob a impotência e o júbilo de viver,

senti-me estranhamente bem, sem o peso de carregar sozinha uma escrita que fez de mim um ser com aura, permitindo-me reatar o meu caminho para o humano, ser alguém de único entre únicos também, únicos não querendo significar especiais nem revelados, mas tão-só responsáveis pelo dado indiscutível de que cada um é irrepetível, quer goste quer não

*a perseverança dos outros deu-me coragem
vi que não era uma singularidade vã.*

EZ: E a participação do Augusto Joaquim, crítico e marido de Llansol?

ELL: Nesses anos, a presença dominante era, sem dúvida, a de Augusto Joaquim. Dotado de uma inteligência viva e pouco comum, conhecendo desde sempre, melhor do que qualquer outro, “os referentes do texto” (como escreve no posfácio a *Causa Amante*), participando ele próprio tantas vezes na génese e talvez na configuração de alguns dos livros de Llansol, o Augusto era para todos nós a figura generosa da “autoridade” partilhada, mas que ele sempre via como mais uma voz entre tantas.

EZ: Durante esse período, aconteceram três grandes encontros: um em Sabará, Minas Gerais (Dezembro de 2002), outro na Serra da Arrábida, Setúbal (Setembro de 2003) e um último na aldeia de Mourilhe, Trás-os-Montes, no norte de Portugal (Julho de 2005). Vocês podem falar um pouco sobre a natureza desses encontros?

ELL: A ideia de um primeiro Colóquio que reunisse pesquisadores, “legentes” e estudantes veio de Minas, pela mão da grande impulsionadora dos estudos llansolianos no Brasil, a Prof^a Lúcia Castello Branco, da UFMG. A ideia, que teve continuidade em Portugal por iniciativa do ainda apenas Grupo de Estudos Llansolianos, era a de alargar a discussão do texto de Llansol para além do GELL e da própria

Universidade, a que a maior parte de nós estava ligado. Em todos esses Colóquios foi grande a abertura conferida às abordagens da Obra de Llansol, não só da perspectiva crítico-literária, mas também de várias artes e seus representantes, com os quais a Maria Gabriela já vinha trabalhando, e que trouxeram aproximações originais ao seu Texto: pintores (Ilda David', Julião Sarmiento, Maria José Boaventura), fotógrafos (Duarte Belo), músicos (João Madureira, Amílcar Vasques Dias), cineastas (Regina Guimarães e Saguenail), dançarinos (Wagner Schwartz e Lou de Resende), e até biólogos (Isabel Catalão)...

Para cada um dos três Encontros encontramos nos textos de Llansol um tema condutor, que serviu de horizonte de referência, mas dando grande liberdade de intervenção e discussão, que foi sempre muito viva. Em Sabará guiou-nos “o jardim que o pensamento permite”, na Arrábida o lema “Concebe um mundo humano que aqui viva”, e em Mourilhe vimos-nos como “Vivos no meio do Vivo”, e assim vivemos, pensámos e debatemos durante três dias.

EZ: Nesse época, vocês já produziam os Cadernos Jade, esses pequenos livretos, semi-artesanais, como resultado das discussões, não era?

ELL: A ideia de começar a editar os Cadernos Llansolianos surgiu como resultado do fracasso da edição em livro, por uma editora portuguesa, dos textos produzidos por nós e das discussões gravadas dos encontros regulares, quase sempre em torno de um livro, que ocupava todo o ano. Perante a dificuldade, hoje acrescida, de encontrar editores dispostos a investir neste tipo de publicação (incluindo aqueles que editavam os livros de Llansol), decidimos que poderíamos ser auto-suficientes e fazer chegar aos interessados o resultado do nosso pensamento em torno deste Texto, à margem do mercado e afinal nele, já que os Cadernos eram colocados por nós próprios em algumas das principais livrarias do país. E assim fizemos, artesanalmente e em grupo, a par do debate sobre os livros, dezoito Cadernos Llansolianos com textos críticos, e outros, sobre alguns dos livros (*O Livro das Comunidades*, *Parasceve*, *Amar um Cão*, *Amigo e Amiga*), duas bibliografias llansolianas, toda a documentação do Colóquio de Mourilhe, o libretto de uma ópera feita a partir da obra de Llansol (*Metanoite*), um curso de iniciação a essa Obra, a adaptação teatral, por Augusto Joaquim,

d' *O Livro das Comunidades (Aos Fiéis do Amor)*, e até uma experiência pedagógica com cartas e desenhos de crianças enviados a Llansol.

EZ: Após a morte de Maria Gabriela em 2008, o que se tornou, de fato, o *Espaço Llansol*?

ELL: Como já dissémos, o Espaço Llansol nasceu da necessidade, sentida também pela Maria Gabriela, de encontrar um lugar para preservar e trabalhar o imenso espólio que ela deixou. Temos dado conta do que é esse espólio e do trabalho que vimos desenvolvendo no blog do Espaço <<http://espacollansol.blogspot.com>>.

EZ: Como os pesquisadores, os errantes navegantes, podem habitar a Casa?

ELL: Estamos há um ano abertos a pesquisadores de todo o mundo interessados em ver, usufruir, consultar, ler o que, depois de classificado e tratado digitalmente, vamos disponibilizando. E partilhamos com todos os que nos visitam o nosso dia a dia de trabalho e discussão, o espaço que organizámos de modo funcional e estético, espaço de memória, mas não museal, bem como o nosso fraco saber, a experiência acumulada em alguns anos de convívio mais íntimo com Llansol e Augusto Joaquim, com a leitura repetida das suas obras, e agora dos seus manuscritos.

EZ: Então vocês, como uma Associação, são responsáveis pela organização do espólio, deixado pela escritora. Vocês podem falar um pouco sobre o espólio e as prioridades de divulgação? Como vocês conseguiram organizar o caos em que a Casa se encontrava após a morte de Llansol?

ELL: Quando Llansol morreu, em 3 de Março de 2008, nenhum de nós fazia ideia do que se encontrava naquela casa em que a Maria Gabriela vivera durante catorze anos, e onde se foram acumulando heranças e legados familiares que vinham das avós, dos pais, de tias da escritora, mais o que ela própria trouxe da Bélgica no fim de um exílio de vinte anos (incluindo plantas, que ainda conservamos, desde 1985). Conhecíamos, sim, o ambiente de todas as divisões em que se acumulavam móveis e objectos que ocupavam todo o espaço – espaço vital, húmus indispensável para

uma escrita que se alimenta do olhar quotidiano sobre as mais ínfimas coisas –, e no meio dos quais viémos depois a descobrir tudo o que hoje constitui o enorme espólio do Espaço Llansol. Sabíamos apenas, desde os fins de 2007, que existiam 76 cadernos manuscritos, num total de 17.000 páginas (como comprovámos em 2008, depois da sua digitalização), que constituíam o “depósito” principal da escrita de Llansol desde os anos da Bélgica, cobrindo o período de 1974 a 2007. O principal, mas não o único. O inventário que logo a seguir fizémos revelou-nos uma segunda série de 78 cadernos manuscritos, 53 agendas, 12 blocos de notas (não numerados, como acontecia com os 76 cadernos da primeira série), e muitos milhares de páginas dactilografadas e organizadas pela escritora, diários inéditos, obras de juventude, um arquivo fotográfico que percorre todo um século, correspondência, uma biblioteca cujos livros principais estão cheios de anotações (*marginalia* importantíssima, que mais tarde recolheremos para publicação). Isto, para não falar dos muitos objectos com um lugar e um sentido muito especiais nos livros que conhecemos.

Passámos quatro meses a reorganizar a casa (que pudémos manter por meio de um protocolo assinado com a Prefeitura de Sintra) e a descobrir e arquivar todo o mundo de escrita e de vida de Llansol. E logo que conseguimos transformar a casa num espaço de trabalho (mas mantendo e utilizando grande parte dos objectos e do recheio que eram da Maria Gabriela), concebemos um sistema de classificação que abarca todas as espécies, literárias e não literárias, do espólio, baseado num princípio alfanumérico que atribui a cada peça nove dígitos, e que nos permitirá, num futuro próximo, cruzar informaticamente todos os documentos e objectos disponíveis. Demos prioridade, numa primeira fase em que ainda nos encontramos, ao tratamento digital de todo o espólio manuscrito, para poder começar a editar tudo o que, nesses cadernos, fosse inédito. Em pouco mais de um ano, com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, de Lisboa, conseguimos disponibilizar para pesquisadores e interessados cerca de 23.000 páginas manuscritas, e fazer sair o primeiro volume da série dos Diários inéditos de Llansol, com o título genérico de *Livro de Horas*.

ELL: Não podemos prever neste momento quantos volumes sairão de todo o espólio manuscrito, porque não temos ainda uma noção clara daquilo que, nos cadernos, é matéria já incluída em livros e texto inédito. Só à medida que os formos transcrevendo poderemos constatar o que é inédito. Numa escritora como Llansol, que nunca “fez livros”, mas sempre escreveu de forma fragmentária, não sequencial, mas compulsiva, torna-se impossível saber neste momento o que haverá para editar nos muitos milhares de páginas manuscritas e dactiloscritas que deixou. Mas tentaremos fazer sair um segundo volume do *Livro de Horas* por ocasião das Segundas Jornadas Llansolianas de Sintra, em 2010.

EZ: Além da divulgação da própria Obra Llansoliana, traduzida este ano para o francês e aguardando a publicação para o italiano, pela editora Pagine d’Arte <<http://www.paginedarte.ch/>>, vocês começaram um projeto editorial de divulgação das discussões do grupo, lançando, também nas Jornadas, o volume *O que é uma figura?* – Diálogos sobre a Obra de M.G. Llansol na Casa da Saudação, pela editora Mariposa Azual <<http://amariposa.net/>>, que já havia publicado *Na dobra do mundo*, ensaios do João Barrento, e *Como uma pedra-pássaro que voa*, tese da Maria Etelvina Santos. Vocês poderiam comentar a questão das traduções e desses livros que saíram pela Mariposa... Vocês estão construindo um desenho editorial? Ainda sairão outros livros? Quais as prioridades de publicação?

ELL: A programação editorial do Espaço Llansol, que temos vindo a concretizar em bom ritmo, pretende manter viva a presença do texto e do mundo llansolianos, em Portugal e no estrangeiro, em quatro frentes diversas e complementares:

1. A edição de novos livros de Llansol, em especial do *Livro de Horas*, pela editora Assírio & Alvim (que também continuará a reeditar livros antigos: em breve *O Livro das Comunidades*, com obras de quatro pintores portugueses, e *Lisboaleipzig*, com pintura de Ilda David’).
2. A tradução, em várias línguas, de livros de Llansol. Sairam recentemente obras em castelhano (*O Livro das Comunidades* e *A Restante Vida*), e há outras já traduzidas nesta língua; a editora suíça Pagine d’Arte fez sair recentemente, em francês, *O Jogo da Liberdade da Alma* e a grande entrevista *O Espaço Edénico*, tem pronto o mesmo

volume para sair em italiano, e continuará a editar novos livros; está pronto para sair em francês, noutra editora, um conjunto de três pequenos textos (*O Raio sobre o Lápis, Cantileno e Hölder de Hölderlin*); e encontra-se em fase de tradução para o alemão *Lisboaleipzig*, que será publicado em 2010.

3. Temos com a Mariposa Azul (e a sua editora Helena Vieira, que correspondeu com entusiasmo ao “quem me chama?” que lhe chegou depois da morte de Llansol, que ela conhecera já no primeiríssimo encontro do grupo no ano 2000) um acordo para continuar a colecção “Rio da Escrita”, onde saíram já os livros que referiste. O próximo incluirá os textos apresentados nas nossas primeiras Jornadas (*Llansol: o Novo, o Vivo, o Actual*), e sairá em 2010. Esta colecção, que substitui, em forma de livro, os nossos anteriores Cadernos Llansolianos, incluirá, assim, ensaios e outros textos que contribuam para iluminar a Obra de M. G. Llansol.
4. Finalmente, e dando continuidade aos Cadernos Llansolianos num formato e com conteúdos diferentes, temos prevista a edição, pelo próprio Espaço Llansol, de uma nova série (ainda sem título definitivo, mas que poderá chamar-se “Rastos, Restos, Rostos”) de brochuras que documentarão, com texto e imagens, algumas peças mais preciosas ou curiosas do nosso acervo, que poderão ser objectos, obras de arte, fotos, papéis ou outras.

EZ: Vocês também estão organizando uma grande exposição no CCB (Centro Cultural Belém) para 2011. Por conta disso, inclusive, fizeram uma viagem, percorrendo as paisagens llansolianas e das figuras europeias que cruzam a Obra de Llansol. Vocês podem falar um pouco sobre a viagem e a construção da exposição, a partir do recorte “Llansol e a Europa”, que vocês estão propondo...

ELL: Essa grande exposição, que terá por título “Sobreimpressões. A dimensão europeia da obra de M. G. Llansol”, está ainda em preparação, só devendo realizar-se no início de 2011. Mas recolhemos já muitas horas de vídeo e milhares de fotografias, numa viagem de duas semanas em que percorremos dezassete lugares ligados à experiência europeia de Llansol e às figuras dos seus livros (a completar com outra, pela Espanha, em 2010). Viagem muito produtiva e surpreendente, que nos permitirá, com o

material visual recolhido, conceber uma sequência ao mesmo tempo original e actual para os núcleos que integram a exposição, e que documentam a visão da história política, cultural e espiritual da Europa em Llansol, desde as beguinas e os místicos medievais até Fernando Pessoa/Aossê. A visão iconoclasta da Europa em Llansol organiza-se, na exposição, em seis “Lugares”: 1. A comunidade sem regra (místicos e beguinas); 2. O nascimento da liberdade de consciência: Rebeldes e iconoclastas (Thomas Müntzer, os Anabaptistas de Münster, Copérnico, Nietzsche); 3. O litoral do mundo: Portugal e a Europa (Camões, D. Sebastião); 4. A geografia imaterial por vir: Dos poetas (Hölderlin); 5. O que pode um corpo: Em busca das fontes da alegria (Spinoza); 6. O caminho do dom poético: Lisboaleipzig (F. Pessoa e J. S. Bach).

É uma aventura, única na literatura portuguesa contemporânea, da busca de um sentido para a história da Europa através da recuperação de alguns dos nomes maiores do pensamento, da acção política, da arte, da literatura, da espiritualidade – portugueses, espanhóis, franceses, belgas, holandeses, alemães, polacos, italianos, dinamarqueses, persas, árabes..., e da sua metamorfose em forças vivas que convergem nos livros de Llansol num “projecto do humano” em que intervêm mais de quarenta Figuras. A exposição será acompanhada de uma série de outros eventos, com debates, leituras, um “Concerto para M. G. Llansol”, um filme sobre o seu universo, etc.

EZ: N’O Livro de Horas I – Uma data em cada mão, Llansol afirma que “O futuro é o mais actual dos tempos” (LLANSOL, 2009, p. 98). Que futuro da Obra vocês estão abrindo no *Espaço Llansol*?

ELL: O futuro, para nós, está já aí. Em cada dia que passa nos empenhamos na sua construção, guiados apenas pela convicção de estar no caminho certo e na via necessária ao escolher esta “causa amante” que é a da entrega à Obra magnífica e única de Maria Gabriela Llansol, a que devemos muitas horas, dias, meses, anos de prazer e júbilo. Será pouco tudo o que pudermos fazer para que ela continue viva, sempre actual e actuante.

BIBLIOGRAFIA MENCIONADA

BARRENTO, João. *Na dobra do mundo – Escritos Llansolianos*. Lisboa: Mariposa Azual, 2008.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O livro das comunidades – Geografia de rebeldes I*. Porto: Afrontamento, 1977.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um beijo dado mais tarde*. 2ª ed. Lisboa: Rolim, 1991.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Hölder, de Hölderlin*. Sintra: Colares, 1993.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 1 – O encontro inesperado do diverso*. Lisboa: Rolim, 1994.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Lisboaleipzig 2 – O ensaio de música*. Lisboa: Rolim, 1994a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Um falcão no punho – Diário I*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 1998.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Causa amante – O litoral do mundo I*. Posfácio de Augusto Joaquim. Lisboa: Relógio d'Água, 1996.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Onde vais drama-poesia?* Lisboa: Relógio d'Água, 2000.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Cantileno*. Lisboa: Relógio d'Água, 2000a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Parasceve – puzzles e ironias*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001.

LLANSOL, Maria Gabriela. *A restante vida – Geografia dos rebeldes II*. Lisboa: Relógio d'Água, 2001a.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O Senhor de Herbais – breves ensaios literários sobre a reprodução estética do mundo, e suas tentações*. Lisboa: Relógio d'Água, 2002.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O jogo da liberdade da alma*. Lisboa: Relógio d'Água, 2003.

LLANSOL, Maria Gabriela. "O espaço edénico". In: LLANSOL, Maria Gabriela. *Na casa de julho e agosto – Geografia de rebeldes III*. 2ª ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003a.

LLANSOL, Maria Gabriela. "O espaço edénico – entrevista a João Mendes, jornal *Público*, 18 de janeiro de 1995". In: *Na casa de julho e agosto*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003a, pp.139-168.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga – Curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão – Livro de horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. “Carta ao legente”. In: BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós – Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000, pp. 13-17.

LLANSOL, Maria Gabriela; JOAQUIM, Augusto. *Desenho a lápis com fala – Amar um cão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa – Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azual, 2008.

O que é figura? - Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Org. João Barrento. Lisboa: Mariposa Azual, 2009

A minha geração descobriu o *Orpheu* graças ao fato de que a geração anterior tinha descoberto, verdadeiramente, a geração que hoje nós chamamos de *Orpheu*. Havia uma revista dos finais dos anos 20, chamada *Presença*, que foi muito importante para a geração a que eu pertencço. E essa gente admirava muito o seu diretor, o poeta chamado José Régio, mas havia também, entre eles, gente que se definiu como uma “geração crítica”, onde instalaram um interesse pela crítica sistemático e organizado, que até então não havia.

O maior crítico desta época, o crítico que tinha uma tribuna nos jornais, era o próprio João Gaspar Simões, que é o autor da *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. O José Régio era poeta e crítico, um grande crítico, uma espécie de mestre da geração que nos precedeu. E, depois, um mais novo, que era o Casais Monteiro, um grande poeta, que mais tarde foi para o Brasil, onde morreu. Um poeta que, neste momento, está um pouco esquecido das novas gerações, mas é provavelmente o poeta que ficou mais próximo da geração do Pessoa, propriamente dita, e da geração do *Orpheu* em geral. Morreu muito solitário no Brasil. Mas era certamente o crítico mais moderno daquela geração e aquele a quem pessoalmente eu sou o mais devedor.

Essa geração redescobriu Pessoa, se assim se pode dizer, mas ao mesmo tempo, Sá- Carneiro. Essa revista (*Presença*) publicou os *Indícios de Ouro*, de Mário de Sá-Carneiro. E o Sá-Carneiro, para nossa geração, de 20 e poucos anos, foi “a descoberta”, como se tivéssemos descoberto Rimbaud, algo assim.

Do ponto de vista poético e de invenção literária e até do desafio àquilo que é percepção da poesia enquanto poesia clássica – um desafio muito grande, com imagens um pouco delirantes, sublimes muitas vezes. E foi aquele que viveu a sua própria experiência, enquanto sujeito poético, enquanto homem, etc. Ele morreu muito jovem. Ouvimos hoje o prof. Arnaldo Saraiva falar do suicídio de Mário de Sá-Carneiro, suicidou-se muito jovem.

Também por isso.... há uma tradição em Portugal de grandes poetas que se suicidaram, o mais célebre de todos é Antero de Quental, que também teve muita influência no Brasil, no século XIX.

E essa vida trágica de Sá-Carneiro pôs nele uma espécie de selo, um selo que só a tragédia pode conferir a uma vida, e muita gente jovem se reconheceu nesse suicídio, como se fosse o suicídio de *Werther*, literário no tempo do Goethe. E ficamos apaixonados por aquela obra.

Fernando Pessoa veio depois, quando se começaram a publicar as obras dele, nos anos 1942, 1943. Começou a sair a poesia ortônima, embora essa revista já tivesse publicado algumas coisas do Fernando Pessoa, por ocasião da morte dele. Diga-se de verdade, quase todos os grandes poemas de Pessoa já tinham sido publicados na revista *Presença*. O mais célebre de todos, “A Tabacaria”, por exemplo, já tinha sido publicado. Às vezes, a obra de um poeta é uma visitação, um resumo, uma síntese de tudo o que ele escreveu, um poeta está sempre em tudo quanto ele escreve, mas mais em certos poemas, mais grandiosos, mais pertinentes para o leitor. Portanto, foi uma grande descoberta, muitos de nós ficamos sempre como uma espécie de adoradores de Pessoa.

Para mim, neste momento da celebração do *Orpheu*, que tive a sorte ou a pouca sorte de viver tantos anos depois deles, é uma coisa quase dramática estar aqui a celebrar uma gente que foi, durante tantos anos, a nossa paixão, a fixação, como se diz em psicanálise. Mas enfim, a verdade é que não podemos fazer de conta que essa geração não existiu, não nos marcou. Não sei se as novas gerações já leram a obra e reencontraram aí as mesmas surpresas, mesmas vertigens, mesmos desafios, profundos, que para nós foram essas poesias de Mário de Sá-Carneiro, de um lado, e Pessoa, do outro.

Penso que, durante muito tempo, este colóquio e o outro, que será no Brasil, vão juntar um pouco tudo que nós temos. Uns que já não têm nada a dizer, que é o meu caso, mas as novas gerações têm, porque são novas e vão ler aquilo que nós lemos provavelmente de outra maneira. Mário de Sá-Carneiro também é uma poesia de alguém completamente desorbitado e que tem a tragédia de um eu que já não tem aquela certeza de sua total realidade que todas as gerações anteriores, a geração anterior teve, inclusive a romântica. E ele é um hiper-romântico, que deseja tudo, a vertigem daquilo que não tem, mas é tudo que sumira, queimara-se, em contato com a realidade, seja ela qual for, foi o que ele fez. Há um autor, alguém mais próximo da minha geração, que é o poeta David Mourão Ferreira, que fez uma espécie de leitura simbólica e curiosa do *Orpheu* e seus dois protagonistas. Há o protagonista que é Dédalo, criador do

LLANSOL, Maria Gabriela. "O espaço edénico - entrevista a João Mendes, jornal *Público*, 18 de janeiro de 1995". In: *Na casa de julho e agosto*. 2ª. ed. Lisboa: Relógio d'Água, 2003a, pp.139-168.

LLANSOL, Maria Gabriela. *O raio sobre o lápis*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Amigo e amiga – Curso de silêncio de 2004*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Os cantores de leitura*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2007.

LLANSOL, Maria Gabriela. *Uma data em cada mão – Livro de horas I*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2009.

LLANSOL, Maria Gabriela. "Carta ao legente". In: BRANCO, Lúcia Castello. *Os absolutamente sós - Llansol – A letra – Lacan*. Belo Horizonte: Autêntica; FALE/ UFMG, 2000, pp. 13-17.

LLANSOL, Maria Gabriela; JOAQUIM, Augusto. *Desenho a lápis com fala – Amar um cão*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2008.

SANTOS, Maria Etelvina. *Como uma pedra-pássaro que voa – Llansol e o improvável da leitura*. Lisboa: Mariposa Azual, 2008.

O que é figura? – Diálogos sobre a Obra de Maria Gabriela Llansol na Casa da Saudação. Org. João Barrento. Lisboa: Mariposa Azual, 2009.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Érica Zíngano

Poeta. Mestre egressa do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Desenvolve trabalhos artísticos em Artes Visuais e Literatura, que podem ser vistos no 1001 notas (genéricas): <http://mileumanotas.wordpress.com/>

Contato: ericazingano@gmail.com

 <https://orcid.org/0000-0002-4825-5446>

ENTREVISTAS REALIZADAS COM A PROFESSORA ISABEL ADELAIDE PENHA DINIS DE LIMA E ALMEIDA E O PROFESSOR AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO, NO DECORRER DO CONGRESSO INTERNACIONAL DE MATÉRIA CAVALEIRESCA, NOS DIAS 09 E 10 DE MAIO DE 2011

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p231-242*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p231-242)

Por Flávio Antônio Fernandes Reis¹

O Congresso Internacional de Matéria Cavaleiresca, realizado na Universidade de São Paulo, reuniu um expressivo número de especialistas para debater sobre os possíveis direcionamentos que os estudos contemporâneos têm sobre o assunto. Os professores entrevistados foram Isabel Adelaide Penha Dinis de Lima e Almeida e Aurelio Vargas Díaz-

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 3, n. 5, jun/ 2011:
<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/2977>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v3i5p137-144>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Toledo, que falaram sobre as narrativas de cavalaria, a crítica quinhentista e seiscentista destes livros, o balanço dos estudos sobre o assunto nas universidades atuais e também sobre os usos mais específicos de textos como o *Clarimundo* de João de Barros e outras obras congêneres publicadas no século XVI e XVII.

A professora Isabel Almeida, da Universidade de Lisboa, é autora de importantes trabalhos sobre as narrativas de cavalaria, dos quais destacamos sua tese de doutoramento intitulada *Livros portugueses de cavalarias: do Renascimento ao Maneirismo*. Neste minucioso estudo, ela propõe uma descrição dos livros de cavalarias impressos, tal como eles se desenvolveram em Portugal no século XVI e nos primeiros anos do século XVII.

O professor Aurelio Vargas Díaz-Toledo, professor da Universidade de Alcalá de Henares, dedica-se ao estudo e à edição de importantes livros de cavalaria portugueses do século XVI, tais como o *Estudio y edición crítica del “Leomundo de Grécia”*, publicado em 2007, e a edição do *Palmerín de Inglaterra*, de 2006. Na sua entrevista, discutiu-se também sobre o gênero das novelas de cavalaria, seus leitores e a crítica religiosa sobre estes livros. Ambas as entrevistas ocorreram no dia 09 de maio de 2011, ao final dos trabalhos do primeiro dia do *Congresso Internacional de Matéria de Cavalaria*.

ENTREVISTA COM ISABEL ALMEIDA:

FLÁVIO ANTÔNIO FERNANDES REIS: A professora Adma e eu editamos e publicamos na Revista Tágides, do Departamento de Literatura Portuguesa, na seção Documentos, as anotações de Manuel Pires de Almeida, nas quais o letrado seiscentista propõe que o romance e a epopeia sejam uma espécie comum da epopeia. Seria uma tentativa tardia de definição do gênero?

ISABEL ADELAIDE PENHA DINIS DE LIMA E ALMEIDA: Eu creio que Manuel Pires de Almeida é um caso particularmente interessante, porque é daqueles homens do século XVII que puderam viajar, sair, ver mais. Pires de Almeida tem um texto em que acaba por fazer um elogio entusiástico à peregrinação: “peregrinem todos!”, é a expressão que usa. E a “peregrinação” que Pires de Almeida fez por Itália, julgo que lhe abriu o horizonte. Não digo que os livros italianos não chegassem a Portugal (disso

há provas inequívocas); estando em Itália, porém, Pires de Almeida pôde aceder a mais leituras – leituras que o terão despertado para a discussão e a transformação poética que estavam em curso. O pequeno texto *Do Romanço* dá-nos a impressão de que se trata de um borrão, uma coleção de apontamentos, às vezes tem-se a impressão, ao ler, de que o autor está a juntar peças de quebra-cabeças sem ter ainda a noção exata do que pode fazer com aquilo, de qual é a imagem final que vai compor e propor. Não se trata de desorientação, mas de busca. Pires de Almeida demonstra, nos seus manuscritos, um bom domínio de alguns autores italianos, procura conhecê-los, dominar suas ideias e até mesmo os traduz. Há um grande esforço para entrar naquele mundo italiano que seguramente o seduziu. E assim, parece-me, em *Do Romanço* Pires de Almeida faz uma espécie de súpula do que conseguiu encontrar sobre o assunto, sem deixar de lançar interrogações acerca de um gênero que ele sabia que era controverso – um gênero que não tinha “lugar ao sol” num sistema concebido em função de modelos e preceitos clássicos. Consciente do melindre da questão, Pires de Almeida percebia também que se tratava de um gênero interessante e que poderia levá-lo a ver outros textos de uma forma produtiva e boa. Por exemplo, noutro pequeno discurso, referindo-se a *Os Lusíadas*, Pires de Almeida lembra o *Amadis* e o romanço para afirmar que a epopeia camonianiana não tem de obedecer apenas às regras aristotélicas e pode cultivar certo hibridismo, aliando antigos e modernos, clássicos e não-clássicos. Pires de Almeida percebe que há um horizonte teórico a se transformar. Essa é a grande questão. Pires de Almeida é daqueles autores que têm noção da historicidade das coisas humanas. Daí que reivindique para Camões o direito a construir um poema diferente dos que os clássicos tinham feito. Daí que ele recorde o romanço e o *Orlando Furioso*, como obras com as quais *Os Lusíadas* se ligam, sem se reduzirem a elas: *Os Lusíadas*, segundo Pires de Almeida, não seriam epopeia como a *Eneida*, nem seriam Romanço, como o *Orlando Furioso*, mas um misto de ambos que resulta num novo poema – um poema excelente também na medida em que podia ser um pouco de outras coisas distintas. Nesse sentido, Pires de Almeida está sendo provocatório no seu tempo, porque o romanço era um gênero “bastardo” e o *Orlando Furioso* era uma obra que não tinha um lugar legítimo junto dos clássicos. Pires de Almeida parece estar à procura de uma definição do romanço e, nesta busca, procura algo que o possa levar a olhar de uma maneira nova para as letras, acreditando e admitindo que

é possível, de fato, um novo olhar, que é possível acreditar que novos caminhos se abrem. A intervenção do prof. José Manuel Lucía Megías no congresso mostra que a suposta desvalorização dos livros de cavalarias que nós encontramos no *Don Quixote* é o resultado de uma interpretação errada das palavras de Cervantes. Se nós lermos aquelas palavras com atenção, percebemos que Cervantes não visa os livros de cavalarias em geral, mas sim o *Quixote* apócrifo, que muito o indignava. Se pensarmos um pouco, e observando que, mesmo depois do *Quixote*, há um grande interesse pelos livros de cavalarias, que foram abrindo caminhos na maneira de conceber a representação do mundo fabuloso, o texto de Pires de Almeida tem um interesse acrescido. Ele não está a falar de olhos voltados ao passado. Ele está também a pensar no que se pode fazer, pensando nos livros de arte do romance, pensando que com isso poder-se-ia pensar na épica de uma forma nova, e isto se casa com aquilo afirma sobre *Os Lusíadas* de Camões, quando declara que precisamos ver o poema, não para o asfixiar, avaliando-o pelas regras de Aristóteles, mas sabendo admitir que há possibilidades novas de criação. Não por acaso, Pires de Almeida terá sido um dos primeiros leitores de Camões a perceber que há n' *Os Lusíadas* uma assimilação muito fina, muito viva do *Orlando Furioso*.

FAFR: Poderíamos afirmar que, além dos textos italianos de cavalarias, sobretudo o *Orlando Furioso*, além do *Amadis*, Pires de Almeida também conhecesse os ciclos de cavalaria tais como o Ciclo bretão, da Demanda do Santo Graal, o ciclo carolíngio de Carlos Magno?

IAPDLA: Pires de Almeida falou de obras cavaleirescas com grande desembaraço e aparentemente lidava com textos franceses (no campo da poesia, vemo-lo citar Ronsard, por exemplo). Isso não era então comum. Se fizermos uma espécie de mapa cultural, chegamos à conclusão de que, neste período da história da cultura portuguesa, as ligações privilegiadas eram estabelecidas com Espanha e Itália. Repare-se no caso de um autor de ficção cavaleiresca, como Francisco de Moraes: apesar de Moraes ter permanecido na corte francesa, na condição de secretário do embaixador do rei de Portugal, nas suas cartas, ele fala do que viu (fala das damas francesas, fala de uma certa licença de costumes e do luxo cortesão; está atento aos meandros políticos - a situação, muito incômoda, da rainha D. Leonor, a centralização do poder por parte do rei Francisco I). Tudo isso o

impressiona muito espantosamente. Mas Moraes não fala de coisas que nos interessariam: não fala do que lia nem regista quaisquer relações com pintores ou escultores, num tempo em que Francisco I impulsionava a vinda de artistas italianos. A França ainda não é vista (como seria, com veemência, a partir do século XVIII) enquanto grande modelo cultural. Tudo isso para dizer que não posso afirmar com segurança se Pires de Almeida leu obras de cavalaria francesas e bretãs ou não, embora a hipótese seja admissível. Ainda assim, julgo que é sobretudo a tradição poética quinhentista que atrai Pires de Almeida e suscita a sua curiosidade maior.

FAFR: Pascual de Gayangos, na Biblioteca de autores espanhóis, publicou um “Estudo Preliminar”, trabalho antigo mas com grande valor na história da investigação sobre as novelas de cavalaria ibéricas. Neste texto, Gayangos apresenta uma classificação das narrativas cavaleirescas conhecidas, classificando-as em ciclos, segundo o assunto. Que considerações podemos fazer ao comparar os estudos novecentistas e os trabalhos atuais, mais centrados nas particularidades dos textos?

IAPDLA: Esta pergunta é muito difícil. A leitura feita no século XIX e na primeira metade do séc. XX foi muitas vezes uma leitura esvoaçante sobre os textos, capaz até de os tratar com sobrançeria. Penso que estamos numa espécie de tempo de redescoberta de obras, autores, gêneros, contextos – é um tempo de redescoberta em que o conhecimento que se vai acumulando também gera novas questões que afinam o nosso olhar. Parece-me que nas últimas décadas o que tem tornado a leitura mais frutuosa é o facto de conjugar o conhecimento do geral com o particular. É esse processo dialético que se revela enriquecedor: um esquema não pode abafar a visão do indivíduo, do mesmo modo que não basta concentrar a atenção numa escala individual. As interrogações prévias, as linhas de pesquisa são decisivas, porque estimulam a perspicácia e a capacidade de relação. O que o nosso século tem de terrível é que é paradoxalmente farto e escasso: fartos de meios, escasso de tempo. Por exemplo, uma obra como o *Clarimundo* de João de Barros precisa de ser olhada devagarzinho, não é?

FAFR: Qual a sua avaliação acerca do interesse pelos estudos de matéria de cavalaria nas nossas universidades brasileiras e portuguesas?

IAPDLA: Parece-me que neste momento os livros de cavalarias sofrem, em particular, do mesmo problema que sofre, em geral, a literatura do séculos XVI e XVII. Não há muitos interessados no assunto, há um certo afastamento deste tempo. Mas quando alguém presta atenção – e quando esse alguém é um autor como Eduardo Lourenço, por exemplo – dificilmente deixa de encontrar motivos de interesse nestas narrativas. E (ânimo!) a ficção cavaleiresca não é um domínio absolutamente esquecido, nem poderia ser: do lado de Espanha, como deste lado do Atlântico, vêm importantes exemplos de estudo e divulgação.

FAFR: Pensando na recepção dos livros de cavalaria no século XVI. Em algumas obras dirigidas à fidalguia e ao rei há ressalvas e detrações das narrativas de cavalaria, sobretudo da parte dos comentadores ligados ao clero. No entanto, o que justificaria a significativa presença destes textos nas cortes dos reis e o entusiasmo por estas obras entre os fidalgos? Como pensar essa contradição?

IAPDLA: Talvez a contradição seja mais aparente do que real. Um autor italiano, Antonio Pinelli, fala, a propósito do século XVI, daquilo que se chama de “fenômeno de dupla verdade”: há um comportamento público, uma obra que se assume; e um comportamento mais privado, que se esconde ou apenas se deixa conhecer por alguns. *Mutatis mutandis*, parece-me que alguns dos moralistas ou dos religiosos ou dos humanistas que publicamente tomavam uma posição muito crítica acerca dos livros de cavalarias seriam afinal seus leitores. Bem entendido, alguns haveria também que, em nome de valores morais, culturais e estéticos, depreciavam as “histórias fingidas”. As atitudes alteram-se, de resto, com o tempo. No séc. XVII, em que, em parte, abranda um pouco, em Portugal, a crítica contra Amadises e Palmeirins, um jesuíta como o padre Antonio Vieira, se não leu o *Amadis*, tinha do livro ao menos uma vaga ideia, e não o atacou. No sermão de santo Inácio, quando Vieira fala da conversão de Santo Inácio, diz com graça e agudeza que se o santo tivesse lido livros de cavalarias, teria saído um cavaleiro da ardente espada; como havia lido vidas de santos, saíra um santo da ardente tocha. Repare-se: Vieira não faz desta alusão ao gosto de Don Iñigo de Loyola pelos livros de cavalarias uma oportunidade para agastar o gênero. E um comentador seiscentista d’ *Os Lusíadas*, Dom Marcos de São Lourenço, que era um crúzio de Coimbra,

escreveu que tinha o *Orlando furioso* com ele, bem ali, dizendo não citá-lo porque fora proibido no Index. Há muita leitura cavaleiresca feita por religiosos. Tudo indica que foi um gênero muito apetecido, especialmente pelo público laico e cortesão. O poder da ficção é sempre muito grande e o seu apelo muito intenso. N'Os *Lusíadas*, a história dos Doze de Inglaterra é introduzida como um remédio contra o sono. Talvez os livros de cavalarias, na sua variedade, tenham sido um grande remédio contra o sono, no sentido mais extenso que se imagine para estas palavras: uma forma grata de preencher o tempo de ócio, mas também um entretenimento que podia ser estímulo à acção, fonte de modelos, desafio à reflexão sobre o mundo.

FAFR: Poderia lembrar aqui obras como o *Clarimundo*, no caso de Portugal, e as *Sergas de Esplandian*, em terras castelhanas, ambas apresentavam-se como compêndios de exemplos de virtude para a educação do monarca. Com isso, pergunto: a propaganda régia, o uso político do texto de ficção que encontramos no *Clarimundo* é próprio desta obra em particular ou é comum a outros livros de cavalaria publicados no século XVI em Portugal?

IAPDLA: Em Portugal, em 1567, publicou-se o *Memorial das proezas da segunda tavola redonda*, indubitavelmente uma obra feita a serviço do rei. Jorge Ferreira de Vasconcelos publicou o livro em anonimato, mas escreveu uma dedicatória em que fica clara a estreita ligação que une aquela obra ao mundo da corte. Ele oferece o *Memorial* a D. Sebastião e teria oferecido os *Triunfos de Sagramor* ao pai de D. Sebastião, o príncipe D. João, além de outros textos em que Vasconcelos mostra seus laços com a vida da corte. Parece-me que nas letras portuguesas o *Clarimundo* e o *Memorial* são as obras onde mais nitidamente ressalta o valor da ficção como instrumento de exaltação do poder e veículo de doutrina relativa ao ofício de reinar. Em todo o caso, o gênero sempre permite hábeis aproveitamentos políticos, cruzando utilidade e deleite, em consonância com os ditames da poética horaciana. Embora houvesse figuras prontas a afastar o rei destas leituras ficcionais, os livros de cavalarias tiveram uma presença firme na corte. D. João III, por exemplo, ainda muito jovem foi pressionado por recomendações como as de frei Antonio de Beja, e já havia acompanhado com gosto, ainda príncipe, a elaboração das aventuras de

Clarimundo. E não à toa, para conquistar o seu favor, Gil Vicente compôs D. Duardos, uma peça (uma autêntica jóia – belíssima) de intriga cavaleiresca, radicada no *Libro de Primaleón*.

FAFR: Professora Isabel, muito obrigado por sua atenção e pelas preciosas considerações sobre este imenso universo dos cavaleiros andantes.

IAPDLA: Sou eu quem lhe agradece, muito.

ENTREVISTA COM AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO:

FAFR: Começemos com uma pergunta, aproveitando sua fala no Congresso sobre a história dos estudos da narrativa cavaleiresca pelos estudiosos de literatura portuguesa. Depois de algum tempo de desprezo, tratamento breve e superficial do assunto, a que podemos atribuir o interesse vívido pela matéria de cavalaria que vemos neste congresso?

AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO: Inicialmente, o retorno aos estudos mais interessantes sobre a matéria de cavalaria ocorreram com as tentativas de solucionar os problemas relacionados à autoria do *Palmerim de Inglaterra*. Os estudiosos do *Palmerim* tentavam demonstrar, numa perspectiva nacionalista, a que nação pertenceria o *Palmerim*, se espanhola ou portuguesa. Os outros livros, que são muitos, não interessavam até há pouco. Agora, nos inícios do século XXI começam a aparecer alguns projetos interessantes que trazem à luz um vasto e amplo material, como são os livros de cavalaria. No artigo que escrevi sobre a presença das narrativas de cavalaria nos manuais de história da literatura¹, a minha intenção era mostrar o escasso interesse da crítica pelos livros de cavalaria. Mais ainda, eu quis demonstrar que a maioria dos historiadores nem sequer leu ou, sendo menos enfático, leram apenas o *Palmerim* e, talvez, o *Clarimundo* e o *Memorial das proezas da segunda tábola redonda*. No entanto, o restante das obras foram amiúde desprezadas. Em suma, eu pretendi chamar a atenção sobre o tratamento superficial que a crítica mais tradicional desprende para a matéria de cavalaria e demonstrar o vasto material bibliográfico disponível aos estudiosos, apresentando ao final do

¹ DÍAZ-TOLEDO, Aurelio Vargas. Os livros de cavalaria renascentista na história da literatura portuguesa. *Revista de Estudos Ibéricos*, n. 3, 2006: 233-247.

trabalho um apêndice com uma relação completa de todos os livros de cavalaria conhecidos à época, um total de mais de vinte textos de cavalaria diferentes. Isso evidenciou a existência de um corpus significativo de estudo.

FAFR: Mudando a direção de nossa conversa, proponho falarmos sobre a opinião seiscentista de Manuel Pires de Almeida sobre o romance e a epopeia, conhecida a partir de suas anotações. Ele propõe que sejam espécie de um mesmo gênero. Sabemos que se trata de um assunto polêmico até hoje. O que nos poderia dizer sobre esta questão?

AVD-T: Acho que Manuel Pires de Almeida não leu bem ou mesmo não leu os livros cavaleirescos. Chego a pensar que ele teria lido bem aquelas obras de Ariosto, naquelas traduções do Ariosto no âmbito espanhol, sobretudo, no âmbito português. Em todo caso, ele conhecia muito bem a parte italiana e estava mais interessado nela, no entanto, o texto de Pires de Almeida possui muitas lacunas e não poderia ser diferente já que se tratam de anotações, de debuxos de um debate. Nesse sentido, as anotações não podem ser consideradas uma teorização sistemática sobre os livros de cavalaria e o romance. Mais, ao considerar a epopeia e o romance e, desse último, estender-se para os livros de cavalaria, percebendo-os como da mesma espécie, faz-me pensar que Pires de Almeida não conhecia bem os livros de cavalaria. Estes últimos são muito específicos e diferentes de uma epopeia e, mesmo no texto de Ariosto, que coincide com os livros de cavalaria nas matérias, encontramos o verso, enquanto nas cavalarias, pratica-se a prosa. Contudo, Pires de Almeida pensa que os livros de cavalaria e os romances estão na mesma linha, podendo ser considerados um mesmo gênero. Com isso, parece-me que ele não tinha as coisas muito claras porque não teria lido suficientemente os romances de cavalaria.

FAFR: No seu artigo sobre as narrativas de cavalaria e a historiografia literária, observamos uma preocupação em delinear a história dos textos de cavalaria, atentando para o tratamento dado pelos historiadores da literatura à questão e propondo caminhos para a organização do vasto material que nos chegou. A primeira sistematização dos textos de cavalaria ibéricos certamente encontra-se no prólogo intitulado „Estudo Preliminar“

de Pascual de Gayangos, publicado na coleção Biblioteca de autores espanhóis. Nos estudos atuais, que organização seria possível para o corpus cavaleiresco dos séculos XV e XVI ibéricos?

AVD-T: A categorização de Gayangos é 1857 e as investigações sobre as novelas de cavalaria mudaram bastante. Essa teoria novecentista, essa delimitação, essa categorização já está bastante ultrapassada. É verdade que foi um ponto de partida nos estudos dos romances de cavalaria, mas hoje em dia existem outros estudos que falam dos diferentes ciclos dos romances de cavalaria. O prof. Megias, por exemplo, propõe uma distribuição diferente que leva em conta outras questões, tais como o conteúdo. Assim, podemos observar que há narrativas mais idealistas, que seguem o *Amadis de Gaula*, outras, mais experimentais, digamos assim, nas quais começam a aparecer diferentes elementos como as cantigas e outros textos, inseridos na prosa. Houve experiências, como a de Feliciano da Silva, a quem interessava entrelaçar muitas histórias de cavaleiros. Feliciano de Silva foi um autor que se sentia muito confortável na continuação de obras já feitas, realizando, por exemplo, a segunda continuação da *Celestina* de Fernando Rojas. Fez também diferentes continuações do Ciclo do Amadis. Ele não criou personagens próprios, ele reutilizou outras personagens, outras histórias criadas já por outros autores.

FAFR: Trata-se de compilação de histórias, de uma arrumação de textos aleatórios ou eles compõem uma unidade narrativa?

AVD-T: Há claramente uma unidade. É, sobretudo, uma unidade. As histórias estão entrelaçadas. Era um dos recursos mais utilizados nos romances de cavalaria e isso vem dos romances arturianos nos quais os cavaleiros reuniam-se para ouvir histórias de aventuras e de embates heróicos, contando entre si histórias de diferentes cavaleiros e muitas delas ficavam no ar, ao passo que outro cavaleiro conta uma outra história de um outro cavaleiro, até chegar a um ponto para o qual todas as histórias confluíam. Ou seja, uma maneira cavaleiresca de entretenimento.

FAFR: Isabel de Almeida, na sua tese sobre os livros de cavalaria portugueses do século XVI, observa a ausência de uma teorização

quinhentista sobre estas obras. Como podemos entender esse silêncio da teorização literária do século XVI acerca das narrativas cavaleirescas?

AVD-T: Principalmente, creio, porque era um gênero menosprezado. Um gênero completamente menosprezado e que os teorizadores e, não só os teorizadores, mas também a Igreja os desprezou. Desprezou porque tinha um alto grau de erotismo, sobretudo naquelas cenas nas quais aparecem donzelas que são violadas ou que consomem o ato sexual no primeiro encontro. Esse tipo de cenas era completamente menosprezado pela Igreja e naturalmente não aprovavam este tipo de leitura.

FAFR: Quando se refere às cenas indesejáveis, o Sr. refere-se ao “*Amadis de Gaula*”?

AVD-T: Ao *Amadis*, ao *Clarimundo*, ao *Palmeirim de Inglaterra*. No *Palmeirim de Inglaterra*, por exemplo, há uma dessas histórias nas quais aparecem matrimônios secretos. Estes livros, por seus conteúdos heterodoxos, foram condenados pela censura da contra-reforma, iniciada pelo Concílio de Trento em 1545. O *Palmeirim de Inglaterra* foi editado em 1544, em 1567 e em 1592 e, nesta última edição, houve expurgações bem notórias por parte da censura. Vários episódios foram censurados, como por exemplo, a personagem de Floriano do deserto, que seria uma espécie de “*Dom Juan*”, buscando satisfazer o seu gosto sexual em cada encontro com uma mulher. Tudo semelhante a isso foi eliminado na edição de 1592.

FAFR: Mesmo com estas censuras impostas às narrativas cavaleirescas, sabemos que estes textos tiveram repercussão nos meios cortesãos, sobretudo, por príncipes e reis. Como podemos interpretar este entusiasmo palaciano por estes textos?

AVD-T: De fato, muitos dos livros de cavalaria foram dedicados a fidalgos, a príncipes e reis. A igreja, por sua vez, cumpria seu papel de baluarte da moralidade e, nesse sentido, condenava as licenciosidades, as sensualidades presentes em alguns livros, não podendo, contudo, impedir a publicação, a divulgação e a leitura nas cortes. Trata-se de uma contradição que o sucesso dos livros de cavalaria provoca.

FAFR: O Sr. acha que os livros de cavalaria poderiam ser utilizados para o ensinamento moral dos seus leitores palacianos e o rei?

AVD-T: Sobretudo o *Clarimundo*. No *Memorial das proezas*, apesar do predomínio de histórias que narram aventuras amorosas, ao final há um torneio de justas e, por fim, o príncipe D. João é investido como cavaleiro. No entanto, se há uma finalidade moral ou política nestas passagens, isso se perdeu e não compreendemos bem ainda. Por outro lado, o *Clarimundo* de João de Barros presta-se mais declaradamente à propaganda política, havendo até mesmo no frontispício a árvore genealógica da casa real portuguesa. Desse modo, há uma clara intenção em unir a figura de Clarimundo com os reis de Portugal. No século XVIII, mais precisamente, em 1742, o *Clarimundo* foi publicado com o acréscimo de um final, que seu autor não lhe dera. O filho de Clarimundo, D. Sancho é levado para a Península Ibérica em uma fusta de modo misterioso, tornando-se na sequência, o primeiro rei de Portugal. Este final tem uma clara intencionalidade política, principalmente num tempo em que as relações entre Portugal e a coroa castelhana estão muito estreitas. Mas, o maior problema do *Clarimundo*, neste caso, é que a maior parte da gente utiliza a edição do Marques Braga que, por sua vez, utiliza como texto base aquele de 1742, entendendo que a finalização setecentista é própria de João de Barros, conduzindo-se para conclusões e interpretações equivocadas.

FAFR: Muito obrigado, professor, pela gentileza de nos conceder esta entrevista.

AVD-T: Eu agradeço a atenção.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Flávio Antônio Fernandes Reis

Professor de Literatura Portuguesa e Letras Luso-Brasileiras no Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB). Doutor e mestre egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo. Contato: flavusp@gmail.com

ENTREVISTA COM O PROFESSOR FLAVIO GARCÍA ACERCA DA LITERATURA INSÓLITA EM LÍNGUA PORTUGUESA

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p243-251*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p243-251)

Por Bruno Anselmi Matangrano¹

Doutor em letras, Flavio García é Professor Associado da UERJ, atuando na Graduação em Letras, bem como no Programa de Pós-Graduação em Letras – Mestrados em Literatura Portuguesa e em Teoria da Literatura e Literatura Comparada e Doutorado em Literatura Comparada. Coordena o SePEL.UERJ (Seminário Permanente de Estudos Literários da UERJ), coordena as Publicações Dialogarts e subcoordena o LABSEM (Laboratório Multidisciplinar de Semiótica). É líder do Grupo de Pesquisa *Nós do Insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica* e participa do Grupo de Pesquisa *Vertentes do Fantástico na literatura*. Foi eleito para coordenar (2011-2016) o Grupo de Trabalho ANPOLL *Vertentes do Insólito Ficcional*, desde sua criação em julho de 2011, sendo reconduzido para o biênio que se encerra em 2016. Coorganizou as obras *O insólito e seu duplo* (EdUERJ, 2009), *Vertentes teóricas e ficcionais do insólito* (Caetés, 2012), *As arquiteturas do medo e o insólito ficcional* (Caetés, 2013) e *Murilo Rubião –*

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 6, n. 11, jun/ 2014:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/6361>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i11p180-187>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

20 anos depois de sua morte (EdUERJ, 2013). É autor de *Discursos Fantásticos de Mia Couto* (Dialogarts, 2013). Tem coordenado, ano a ano, eventos regionais, nacionais e internacionais acerca das *Vertentes do Insólito Ficcional*.

BRUNO ANSEMI MATANGRANO: Professor Flavio, para começar, o senhor poderia nos explicar o que entende por Insólito e porque preferiu dedicar seu grupo, evento e livros a esse “novo gênero” e não às categorias que vinham sendo estudadas até então como o Fantástico, o Maravilhoso, o Sobrenatural?

FLAVIO GARCÍA: Na verdade, essas categorias, para muitos tratadas como gêneros, como o faz, por exemplo, Todorov em seu paradigmático *Introdução à literatura fantástica*, concluído ainda em 1969 e publicado em 1970, vinham e vêm sendo estudadas, junto a tantas outras, destacando-se as vertentes do Estranho e dos “Realismos” adjetivados de Maravilhoso, Fantástico etc., sem que se verifiquem distinções indiscutíveis entre elas. Isso demonstra que a crítica não encontrou, e parece que não vai encontrar – Que bom! –, aparato teórico que dê conta desse universo difuso de manifestações ficcionais, que, no entanto, acabaram sendo aproximadas ao longo dos tempos. Fica a pergunta: se não são uma coisa única – e não são! –, por que se verifica, muito a miúdo, alusão à vasta terminologia, às vezes em um mesmo estudo, para se referir às facetas desse tipo de literatura? Na resposta a essa pergunta que formulei, reside a resposta à parte da pergunta que me faz. O que aproxima essa diversidade da narrativa ficcional é a presença, nela, de um traço que a distingue de outras tantas diversidades, fazendo-a um conjunto próprio: em todas essas vertentes se manifesta o insólito. (Aliás, antes de optar pelo termo-conceito, recorri a diferentes estudos que vinculassem obras a alguma dessas variantes; reuni apresentações de livros, prefácios, orelhas, contra-capas de volumes em que se publicasse algo disso que estão chamando, na questão que me propõem, de categorias; pesquisei resenhas de jornal. Em tudo havia um termo comum: “insólito”. Ora, vinha como substantivo, ora como adjetivo, mas sempre se referindo a aspectos próprios da ficção. O que, então, pode ser o traço distintivo desse conjunto difuso de obras literárias que se reúnem sob a égide do insólito ficcional? O semiólogo boliviano Renato Prada

Oropeza, falecido em 2011, oferece, em um breve artigo publicado na *Revista Semiosis* (II, México, núm. 3, 2006: 53-76), excelente contribuição para que se defina o insólito. Tratar-se-ia da manifestação, em uma ou mais categorias básicas da narrativa – personagens, tempo e espaço – ou na ação narrada – sua natureza –, de alguma incoerência, incongruência, fratura de “representação” – no sentido mais primário da *mimesis* – referencial da realidade vivida e experienciada pelos seres de carne e osso em seu real cotidiano, como por exemplo, mimetiza a verossimilhança real-naturalista. Nesse sentido, pode-se dizer que existem, no mínimo, dois sistemas narrativo-literários: um real-naturalista, comprometido com a representação referencial da realidade extratextual; outro insólito – “não real-naturalista” –, que prima pela ruptura com a representação coerente, congruente, verossímil da realidade extratextual.

BAM: Quem pela primeira vez estabeleceu este conceito?

FG: Não saberia dizer com certeza e precisão. Descobri, recentemente, que, na Espanha, há grupos de estudo dedicados à narrativa insólita. De 5 a 7 de novembro deste ano de 2014, acontecerá, na Universidad de León, o *Congreso Internacional Figuras de lo Insólito en las Literaturas Española e Hispanoamericana (Siglos XIX-XXI)*. Muito dispersa e discretamente, Antonio Candido empregou o termo, associado a outro de universo semântico próximo, para se referir à obra de Murilo Rubião, afirmando que, com o livro de contos *O ex-mágico* (1947), o escritor mineiro teria inaugurado, no Brasil, a ficção do insólito absurdo.¹

BAM: O senhor acha que ainda há preconceito com quem pesquisa literatura Fantástica, ou Insólita? Se sim, acha que esse preconceito é maior no Brasil? E em Portugal?

FG: Sempre houve e até hoje persiste o preconceito em relação à literatura não-realista, que vem, em sua maioria, de parte da crítica “esquerdóide” e míope. Pode ser anacrônico, mas ainda estamos em uma época em que se defende o compromisso da arte com valores tais ou quais para além dos valores da própria arte – não perco de vista os problemas da discussão acerca da “arte pela arte”, mas arte é arte, e pronto, e literatura é arte. É

¹ “A nova narrativa”. In: *Educação pela noite e outros ensaios*. São Paulo: Ática 1987, p. 208.

– *Episódio III*, que está em sua terceira edição. (A propósito do preconceito reinante em Portugal desde o Século XIX, pode-se ler meu capítulo sobre “Um insólito e duplo Teófilo Braga” [*In: O insólito e seu duplo*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2009, pp. 141-155], em que aponto a incoerência de um escritor que se filia à escola realista, lança farpas à literatura fantástica da época, mas cujo primeiro e único volume de literatura produzida pelo próprio punho intitulara-se *Contos phantásticos*).

BAM: Normalmente, os países de língua portuguesa não são os mais conhecidos por sua produção em torno dos gêneros do Insólito. O senhor concorda com isso ou acha que muito da produção insólita de língua portuguesa foi negligenciada pela historiografia literária?

FG: Vou driblar a sua pergunta com uma questão mais genérica. Quando se fala em grande dramaturgia ocidental, vêm à mente, muito depressa, nomes como os do inglês William Shakespeare, do francês Molière, do alemão Bertolt Brecht, do italiano Luigi Pirandello... Alguém, que não seja um especialista, se lembra do nome de Gil Vicente, cuja obra desponta em 1502 e tem visibilidade até 1536? Ele não teria sido um precursor de alguns desses outros, em especial de Shakespeare e Molière? Sua crítica de fundo político – em sentido mais amplo – não representaria um antecedente do teatro brechtiniano? Mas por que não se lembra de Mestre Gil? Porque a língua em que escreveu era a portuguesa. Essa explicação dá conta do aspecto internacional que a pergunta engloba, mas, sem dúvida, sob o ponto de vista interno, a historiografia literária nacional tem sua grande parcela de culpa. E de onde vem essa culpa? De algo que já disse antes: da incapacidade da crítica de dar conta da abordagem dessas vertentes literárias. Qual a razão de a crítica ser incapaz? Da falta de instrumentais teóricos mais aceitos pelo senso comum dos críticos, influenciados que estão pela sobrepujança do sistema narrativo-literário real-naturalista, cujo apogeu se deu exatamente com o avanço da imprensa e a difusão da obra literária. Esse cenário vem se modificando muito rapidamente.

BAM: Por outro lado, nos últimos tempos o número de publicações voltadas a essas temáticas cresceu muito. O senhor acompanha o crescimento do gênero no Brasil e no mundo? O que diz da atual produção da Literatura Insólita de Língua Portuguesa? Há algum nome que considere promissor?

galega, para comprar o livro do Manolo, e a vendedora – uma senhora estranha, que pintava gatos ao fundo da lojinha – negou-se a vender qualquer coisa desse escritor se eu não comprasse algum livro de Xosé Luís Méndez Ferrín, que, segundo ela, era o grande escritor galego daquela atualidade. Sem questionar, comprei *Percival e outras histórias*. Li sem parar, toda a tarde. Era excelente, invadia o mundo feérico da Idade Média celta, bretã... Passados vinte e sete dias, voltei para o Brasil com todos os livros de contos do Méndez Ferrín na bagagem, devidamente lidos e anotados. Tinha um autor para a tese, mas meu curso era em literatura portuguesa, e ficava faltando outro. Consultei, por carta, muitos professores portugueses, e David Mourão me respondeu, sugerindo que lesse os contos de Mário de Carvalho. Algumas narrativas pareceram-me chatas, outras encantadoras – *Casos do Beco das Sardinheiras* é uma dessas –, e acabei encontrando o par a formar com Méndez Ferrín. E o que aproximava os dois, mais especificamente no que se referia às narrativas que me encantavam? Aquilo que depois fui chamar de insólito. Em 1999 defendi a tese *O Realismo Maravilhoso na Ibéria Atlântica* – a narrativa curta de Mário de Carvalho e Méndez Ferrín. Em 2003, já como professor da UERJ, fui convidado pela Professora Maria do Amparo Tavares Maleval, que tivera sido minha orientadora de mestrado na UFF, a integrar a equipe de um projeto de cooperação interuniversitária UERJ – Universidade da Coruña, coordenado por ela. Precisava de um projeto de pesquisa que comparasse algo das literaturas brasileira e galega. Daí vieram Méndez Ferrín e Murilo Rubião. O embrião do “Nós do Insólito” havia sido germinado. No ano seguinte, para orientar Iniciação Científica, propus exatamente um projeto de comparação entre esses autores. Muito rapidamente, fomentado por meus bolsistas, em especial por Angélica Batista, que, mais tarde, viria a ser minha primeira mestranda orientada – ou desorientada, não sei –, o grupo crescia, tendo chegado a contar com treze bolsistas, entre os financiados pela UERJ, pela FAPERJ, pelo CNPq e os voluntários. Os encontros tornaram-se cursos livres de extensão, abertos a interessados. Assim, em janeiro de 2007, após um curso iniciático sobre os mecanismos de construção narrativa, realizamos o I Painel Reflexões sobre o insólito na narrativa ficcional. E de onde teria vindo a eleição do termo insólito nesse momento? Angélica, sempre arguta, dizia que sobrenatural, extraordinário, estranho etc. não eram a mesma coisa, ainda que reunidos naqueles estudos, faltando algo para designar a unidade dessa diferença.

Lendo minha tese, ela disse que, várias vezes, eu empregava o termo insólito, e ela achava que dava conta do que era essa unidade na diferença. Foi então que fiz a primeira pesquisa da ocorrência do termo na tradição crítica – ensaios, resenhas, apresentações, prefácios, orelhas, contra-capas etc. Angélica é meio mãe do termo-conceito fixado por mim. A partir daí o evento foi crescendo: novos cursos, novos painéis, mais atividades. Em 2009, Karin Volobuef organiza na Unesp, *campus* Araraquara, o I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura, e, por sugestão de Maria Cristina Batalha, eu me inscrevo no evento, levo mestrandos sob minha orientação, orientação de Flávio Carneiro e da própria Maria Cristina, com a missão de propor, à Karin, a criação de um Grupo de Trabalho na ANPOLL (Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação e Pesquisa em Letras e Linguística). Eu e Karin iniciamos as discussões, que duram até 2011, quando nossa proposta foi apresentada à ANPOLL, sob a Designação de GT Vertentes do Insólito Ficcional. A escolha do termo insólito respondeu à fuga da restrição ao fantástico, para poder agrupar uma diversidade que já convivia harmoniosamente, e do ficcional, à assunção de que as manifestações do insólito não se limitam à ficção literária, mas a variadas narrativas ficcionais, como a fílmica, por exemplo. Aprovada a proposta pela ANPOLL, o Grupo foi instalado em julho de 2011, durante o Congresso Internacional da ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), em Curitiba. Eu e Karin fomos eleitos para a coordenação e a vice-coordenação, respectivamente. No ato de instalação do Grupo, decidimos que o evento do Rio de Janeiro teria uma versão internacional a cada dois anos, nascendo assim o Congresso Internacional Vertentes do Insólito Ficcional, intercalado com o evento da Unesp, que se manteria acontecendo circularmente nos *campi* de Araraquara (2009), São José do Rio Preto (2011) e Assis (2013), também a cada dois anos. Hoje, o GT ANPOLL tem permitido e propiciado integração nacional – e internacional – em rede de pesquisadores, de centros de estudos, de núcleos de pesquisa etc., renunciando o fortalecimento das pesquisas em torno do insólito. O congresso internacional de 2016 deve ser produto de convênio entre a UERJ e a Universidade de Coimbra, reunindo dois grandes eventos, o Vertentes do Insólito Ficcional, promovido pelo SePEL, e o Figuras da Ficção, promovido pelo Centro de Literatura Portuguesa. A princípio, para fugir do tumulto dos Jogos Olímpicos no Rio de Janeiro, estamos pensando em realizar o evento entre setembro e outubro, tendo por tema central

“Figurações do (In)Sólito”. Enfim, as publicações vêm se multiplicando, novos grupos de pesquisa certificados junto ao Diretório de Grupos do CNPq vêm surgindo, mais e mais dissertações e teses vêm sendo defendidas e o insólito vêm se tornando mais sólido a cada dia.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Bruno Anselmi Matangrano

Doutor e mestre egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

Contato: bamatangrano@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7914-0804>

ENTREVISTA COM A PROFESSORA MARIA CRISTINA BATALHA ACERCA DA LITERATURA INSÓLITA EM LÍNGUA PORTUGUESA

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p252-256*

Por Bruno Anselmi Matangrano¹

Maria Cristina Batalha é professora associada da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, onde atua na Graduação e Pós-Graduação. É mestra em Literaturas de Língua Portuguesa pela PUC-RJ (1992) e Doutora em Literatura Comparada pela Universidade Federal Fluminense – UFF (2003). Atualmente desenvolve o projeto “Cânones: literatura maior, literatura menor”, onde pesquisa a literatura fantástica, o romantismo e ultrarromantismo nos contextos brasileiro, português e francês. Sua pesquisa contempla também a manifestação do insólito nas literaturas lusófonas e francófonas. É membro do GT da ANPOLL “Vertentes do insólito ficcional”, do Grupo de Pesquisa do CNPq “Nós do insólito: vertentes da ficção, da teoria e da crítica”, da UERJ, e do Grupo de Pesquisa “Vertentes do fantástico na literatura”, da UNESP. Tem livros, capítulos de livros, artigos e ensaios publicados em periódicos nacionais e internacionais.

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 6, n. 11, jun/2014:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/6361>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v6i11p188-192>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

BRUNO ANSEMI MATANGRANO: Professora Maria Cristina, para começar, queria que falasse um pouco de sua experiência com a Literatura Fantástica em língua portuguesa e quais as dificuldades e desafios de se trabalhar com o Fantástico no Brasil?

MARIA CRISTINA BATALHA: Meu interesse surgiu a partir da pesquisa que realizei para o Doutorado, quando trabalhei a literatura fantástica como uma encenação da modernidade. Nessa Tese, mostro que o fantástico, em seu sentido estrito, nasce em finais do século XVIII, com a novela *O diabo enamorado* (1772), de Jacques Cazotte. Ele aparece como uma variante do maravilhoso e reflete as aporias advindas de uma mudança de mentalidade, que põe em confronto uma visão racionalista do mundo e a permanência de crenças arraigadas, que as ciências não conseguem explicar. Apesar de ter nascido na França, o fantástico só encontra sua plena expressão, sua complexidade e se fixa como modelo genérico, com os contistas alemães, sobretudo com Hoffmann. Em um primeiro momento, fazia parte do projeto estender os estudos até a literatura fantástica no Brasil. Com o excesso de material sobre os primórdios do gênero, as condições de seu nascimento, sua evolução etc., ficou inviabilizada a proposta inicial que só foi retomada em uma segunda fase, em projeto posterior.

BAM: A senhora acha que ainda há preconceito com quem pesquisa literatura Fantástica, ou Insólita? Se sim, acha que esse preconceito é maior no Brasil?

MCB: Existiu esse preconceito no período que os críticos denominam o da “formação” da literatura brasileira, ou seja, no século XIX. Havia então um compromisso dos escritores em apresentar o Brasil, descrevê-lo, fixar nossas origens e marcar nossa diferença. Imperou assim a vocação documental e realista da literatura brasileira, descartando uma outra leitura da realidade que não tivesse esse perfil. Isso explica a pouca produção da literatura fantástica, embora isso nem sempre signifique falta de qualidade. Hoje, há uma alteração completa desse quadro e a produção fantástica ganha um espaço bem maior, acompanhando uma tendência mais geral, seguindo a trilha aberta pelo *boom* do realismo maravilhoso latino-americano, iniciado nos anos 40, e que chega ao apogeu nos anos 60, projetando a literatura sul americana no mundo inteiro.

Nos países que estavam empenhados em construir uma literatura nacional, vinculada a um projeto realista, em particular no Brasil, em Portugal e na própria França, a produção fantástica chegou bem mais tarde, teve um espaço bem mais restrito e somente agora ganha o reconhecimento da crítica e das academias.

BAM: Tive a oportunidade de ler seu livro *O Fantástico Brasileiro: Contos Esquecidos* e de fato encontrei ali textos sobre os quais nunca ouvira falar. Gostaria que nos contasse um pouco sobre esse trabalho de resgate das origens do fantástico em língua portuguesa.

MCB: No início da coleta do material para reunir contos fantásticos brasileiros, fiquei presa à conceituação de fantástico todoroviana. Com isso, fui descartando muitos textos de surpreendente interesse e originalidade por não entrarem no modelo de um fantástico mais estrito, baseado na hesitação do leitor. Hoje, com o recuo do tempo e o avanço das pesquisas, tenho uma concepção muito mais aberta do conceito de fantástico e o considero como um macro-gênero, ou um gênero que pode comportar muitos sub-gêneros que têm o insólito como ponto em comum. Essa foi então a orientação teórica que conduziu a pesquisa.

Quanto ao critério de organização, procurei deixar de lado os autores já tradicionalmente identificados pela historiografia literária brasileira como autores de literatura fantástica. Também busquei afastar o critério de “melhores contos”, já que meu objetivo era trazer à tona autores e obras “esquecidas”.

Para fazer o levantamento desses textos, parti de antologias de contos organizadas anteriormente por autores como Jerônimo Monteiro (1959), Jacob Penteadó (1961) e, mais recentemente, as de Bráulio Tavares (2003) e Flávio Moreira da Costa (2002). Essas antologias me deram pistas de onde procurar mais além. Por outro lado, também percorri outras coletâneas de contos que não tinham rótulo de “fantástico”, mas sim de “contos regionalistas”, “contos de mistério”, “contos de terror” etc. Deparei-me com autores inusitados que, embora consagrados pela crítica como representantes de outras estéticas, também tinham uma parte de sua produção ligada ao fantástico. Esse percurso me levou a muitos nomes completamente esquecidos pela historiografia literária e que, hoje, são objeto de vários estudos acadêmicos.

Do ponto de vista prático, tive que me ater a um período que não avançasse muito pelo século XX, por razões de direitos autorais. Também, como expliquei anteriormente, fixada no modelo genérico proposto por Todorov, deixei escapar muitos outros contos que poderiam perfeitamente integrar a antologia. Se tivesse que organizar uma outra antologia, faria muita coisa de modo diferente, a começar pela revisão dos conceitos de fantástico, maravilhoso, insólito, animismo, realismo mágico etc. Como meu intuito não era de definir ou redefinir o gênero, poderia ter reunido muitos outros contos brasileiros “esquecidos”. Quando você se fixa em um modelo teórico muito fechado, fica frustrado com textos que escapam a esse modelo; e eles sempre escapam...

BAM: Dando continuidade à pergunta anterior, a senhora acha que a produção de literatura fantástica em língua portuguesa é menor do que em outros países ou simplesmente muito dessa produção foi negligenciada pela nossa historiografia literária?

MCB: As razões são de ordem histórica: como não era um modelo legitimado pelas academias, sua produção ficou limitada e sem visibilidade. O viés aberto pela produção ficcional de Álvares de Azevedo permaneceu um caminho quase solitário na nossa série literária e não serviu de modelo de emulação. Presa a exemplos identificados com um romantismo “lacrimoso” e sensacionalista, a ficção fantástica fica relegada a um segundo plano tanto pela crítica, como pelos próprios escritores que não querem ver seus nomes associados a ela. Daí a pouca importância em termos numéricos. Se nem todos os contos eram de grande qualidade literária, a culpa fica por conta da falta de reconhecimento. Falo isso com relação ao Brasil e a Portugal; quando surgem as primeiras manifestações das literaturas africanas de língua portuguesa, já a literatura fantástica em seu sentido amplo não constitui um tabu e já desfruta de reconhecimento no cenário literário. Nesse caso, ao contrário, o animismo e o realismo maravilhoso da maioria dessa ficção investem-se de característica hegemônica porque são traços de identificação cultural.

BAM: Por outro lado, nos últimos tempos o número de publicações voltadas a essas temáticas cresceu muito. A senhora acompanha o crescimento do gênero no Brasil e no mundo? O que diz da atual produção da Literatura Insólita de Língua Portuguesa? Há algum nome que considere promissor?

MCB: Sim, há um interesse muito grande pela estética do fantástico (gótico, realismo mágico, insólito etc.) expressa em filmes, quadrinhos e obras literárias. Acredito que essa demanda fique por conta de um fenômeno de moda, mas também porque o fantástico desacredita e relativiza os modelos de pensamento e de representação baseados na racionalidade e no pragmatismo. O mundo não parece mais explicar-se por esse viés.

Há nomes como Tolkien, por exemplo, que são sucesso pelo mundo todo. Aqui no Brasil, temos nomes como Flávio Carneiro, Alexandre Raposo, Luiz Vilela, Rubens Figueiredo, Heloisa Seixas, Amilcar Bettega Barbosa, entre muitos outros, além dos já consagrados como Lygia Fagundes Telles e Ignácio de Loyola Brandão.

BAM: Por fim, gostaria que a senhora falasse um pouco de seu trabalho com cânones. Quais são os desafios e dificuldades ao se estabelecer um cânone da literatura fantástica? Para a senhora quais seriam exemplos de “Literatura Maior” e de “Literatura Menor”?

MCB: Esses dois conceitos de “maior” e “menor” estão ligados a vários referenciais. Podem referir-se à literatura mais popular, menos “acadêmica”, de baixa qualidade, como os *best-sellers*, à literatura dita de massa, mas também podem designar uma escolha deliberada por parte de um autor de não pertencimento ao cânone. Seria o caso dos *out-siders*.

Com a descentralização, o aporte das culturas periféricas, o reconhecimento de diversas manifestações literárias saídas de lugares de exclusão, fica difícil estabelecer gradações genéricas, modelos canônicos hegemônicos e altares para a consagração de autores e obras. Fica tudo sob a égide do relativo e do passageiro; talvez esse seja o novo “cânone”.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Bruno Anselmi Matangrano

Doutor e mestre egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo (USP).

Contato: bamatangrano@yahoo.com.br

 <https://orcid.org/0000-0001-7914-0804>

ENTREVISTA COM A PROFESSORA ROMENA CORINA NUTU ACERCA DAS OBRAS DE FERNANDO PESSOA E DO ENSINO DE LÍNGUA E LITERATURA PORTUGUESAS NA ROMÊNIA

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p257-263*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p257-263)

Por Eduardo Neves da Silva¹

Corina Nutu, 28 anos, é professora assistente de língua e literatura portuguesas da Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras da Universidade de Bucareste, Romênia. No início de 2015, doutorou-se com um estudo intitulado *Sinceridade e teatralidade nos sonetos ingleses de Fernando Pessoa*, tendo desenvolvido parte de sua pesquisa no Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains (CRIMIC), da Université Paris-Sorbonne (Paris IV). Entre pesquisas e participação em eventos no exterior, Corina Nutu divide suas atividades acadêmicas com o seu trabalho de tradutora. Já traduziu do português para o romeno os dez livros que compõem a série “O Bairro”, de Gonçalo M. Tavares, publicados na Romênia em dois volumes. Também traduziu, em colaboração, o livro *Fernando Pessoa: uma quase autobiografia*, de José Paulo

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 7, n. 14, dez/2015:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/8410>

DOI original: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p158-163>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

Cavalcanti Filho. Além destas publicações, estão no prelo as traduções para o romeno do livro *De todo lo visible y lo invisible*, da escritora espanhola Lucía Etxebarria, e de *Helena*, de Machado de Assis.

EDUARDO NEVES DA SILVA: Você concluiu recentemente seu doutorado com um estudo sobre os sonetos em inglês de Fernando Pessoa. Qual foi exatamente o tema de sua pesquisa?

CORINA NUTU: Na minha tese examinei o conjunto de sonetos shakespearianos de Pessoa, *35 Sonnets*, posto em relação com as ideias e visto como uma procura duma alternativa à lírica romântico-simbolista e duma solução para aquilo que Pessoa considera ser uma crise da linguagem.

ENS: Há ainda muito a ser descoberto na obra de Fernando Pessoa? Digo, por mais que sua poesia tenha sido exaustivamente estudada na academia, existe algo na obra de Pessoa que a crítica especializada tenha negligenciado de alguma forma?

CN: Visto que muitos dos manuscritos deixados por Pessoa na sua famosa arca ainda não foram decifrados e publicados, por agora não se pode falar dum conhecimento exaustivo da sua obra. Ademais, nem todas as obras publicadas receberam a mesma atenção por parte da crítica; os sonetos ingleses, por exemplo, foram relativamente menos explorados do que a poesia portuguesa. Por outro lado, é certo que se escreveu muitíssimo sobre este poeta e que, desde a publicação dos influentes estudos de João Gaspar Simões e Jacinto do Prado Coelho, algumas ideias sobre a poesia de Pessoa foram repetidas exaustivamente. Não me parece, no entanto, que a imagem trágica e irremediavelmente pessimista de Pessoa, perpetuada durante tanto tempo pela crítica, seja completa e definitiva, ou reflita a sutileza, o espírito lúdico e a riqueza da sua obra. Para poder dizer algo de novo sobre Pessoa é necessário, antes de tudo, questionar os lugares comuns da exegese pessoana.

ENS: Bernardo Soares, um dos heterônimos de Fernando Pessoa, afirma que “minha pátria é a língua portuguesa”. Você acredita que, pelo fato de esses sonetos serem escritos em língua inglesa, eles se configurem como

uma voz poética tão característica e singular quanto a de um novo heterônimo?

CN: Na minha opinião, nos *35 Sonnets* o uso do inglês (ou, mais precisamente, o intento de emular o inglês isabelino e a complexidade formal dos sonetos shakespearianos) não implica tanto a configuração duma nova voz poética heteronímica, quanto uma reinvenção da figura de Shakespeare, que acaba por refletir as preocupações tipicamente modernistas e as ideias estéticas de Pessoa ortônimo. Trata-se, ao mesmo tempo, dum distanciamento da poesia romântico-simbolista portuguesa, no intuito de criar uma nova linguagem poética a partir dum modelo que pertence a outra época e a outro espaço cultural. Embora esta procura não seja completamente bem-sucedida (de fato, nos últimos poemas do conjunto o próprio eu lírico mostra-se consciente da sua falha), nos sonetos entrevê-se a possibilidade duma solução para a crise: a redescoberta do potencial criador do discurso e da ficção, que será, mais tarde, um dos fundamentos do projeto heteronímico de Pessoa.

ENS: No curso de Letras da Universidade de São Paulo, os alunos cumprem o ciclo básico no primeiro ano. No segundo ano, conforme a média de notas semestrais do ciclo básico, os alunos escolhem ou a habilitação em língua portuguesa e/ou uma ou mais línguas estrangeiras, ou apenas em linguística. Como é estruturado o curso de Letras na Universidade de Bucareste?

CN: Na Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras e na Faculdade de Letras da Universidade de Bucareste, o primeiro ciclo consiste numa licenciatura de três anos, que pode ser completada com um mestrado de dois anos e, depois, com o doutoramento. Os alunos de licenciatura escolhem desde o início uma habilitação, que consiste, tipicamente, em duas línguas estrangeiras no caso da Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras, ou em romeno e uma língua estrangeira no caso da Faculdade de Letras.

ENS: Quais disciplinas você leciona na Universidade de Bucareste? De modo geral, como tem sido a procura pelo curso de língua portuguesa por parte dos alunos de Letras?

CN: Dou aulas de Prática da língua portuguesa e de Literatura e cultura portuguesa aos alunos de licenciatura da Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras e da Faculdade de Letras. Há bastante procura para a língua portuguesa; atualmente, temos por volta de oitenta alunos do primeiro ano que escolheram estudar português.

ENS: Há cursos universitários de português em outras universidades da Romênia? Se sim, em quais universidades?

CN: Que eu saiba, atualmente há um curso de português na Universidade Ovidius, de Constanța, e aulas de português para principiantes na Universidade Babeș-Bolyai, de Cluj, na Universidade de Oeste de Timișoara e na Universidade Romeno-Americana de Bucareste.

ENS: A Universidade de Bucareste promove algum evento sobre literatura portuguesa? Se sim, qual é e em que época do ano ocorre?

CN: Não há um evento anual dedicado exclusivamente à literatura portuguesa, mas a Associação dos Estudantes da Faculdade de Línguas e Literaturas Estrangeiras organiza todos os anos, em abril, a Noite Cultural Ibérica, que é uma ocasião para os alunos entrarem em contato com as culturas espanhola e portuguesa através de jogos, atividades práticas, projeções de filmes, etc. Para além disso, a Secção de Português [do Departamento de Linguística Românica, Línguas e Literaturas Ibero-românicas e Italiano] organiza regularmente colóquios, jornadas de estudos ou palestras com temas relacionados tanto à língua, como à literatura portuguesa.

ENS: No Brasil, os programas de pós-graduação *stricto sensu* das humanidades enfrentam, além da escassez de recursos, a pressão, por parte das agências de fomento e avaliação, no sentido de aumentarem sua produção científica (artigos, organização de eventos, etc.), com base no produtivismo das áreas de exatas e biológicas. Em relação à pós-graduação

na Romênia, quais têm sido os principais desafios e problemas da área de humanidades, em especial da área de Letras?

CN: Na Romênia, o controle das agências de avaliação não é tão estrito como no Brasil, mas a falta dos recursos é um problema igualmente grave, sobretudo na área das humanidades. Obter financiamento para organizar colóquios ou outros eventos é bastante difícil e as bolsas oferecidas pelas fundações romenas são atribuídas em primeiro lugar aos pesquisadores da área das ciências exatas e menos aos humanistas, que muitas vezes têm de solicitar o apoio de instituições culturais estrangeiras. Na área das línguas e literaturas estrangeiras, sobretudo quando o tema da pesquisa é relacionado a uma língua ou cultura menos conhecida e estudada na Romênia, é quase impossível ter acesso à bibliografia necessária para realizar uma tese de doutoramento sem apoio financeiro ou bolsas de investigação no estrangeiro.

ENS: Embora tanto a língua portuguesa quanto a língua romena tenham origem latina, há grandes diferenças entre ambas. Em seu trabalho como tradutora, quais têm sido as maiores dificuldades em verter uma obra literária do português para o romeno?

CN: Um problema bastante grave é o fato de que os dicionários portugueses-romenos publicados até agora na Romênia não são suficientemente abrangentes para facilitarem o trabalho dos tradutores literários, mas esta falta pode ser compensada através do uso dos dicionários monolíngues e dos recursos online. Por outro lado, quando traduzi a série “O Bairro”, de Gonçalo M. Tavares, o maior desafio foi preservar o humor do texto português e adaptá-lo aos recursos da língua romena. Não é fácil transpor para outra língua trocadilhos e raciocínios fundamentados em certas particularidades linguísticas do português, tentando produzir efeitos cômicos equivalentes sem trair o espírito do original. Felizmente, a distância entre o romeno e o português não é tão grande que torne esta tarefa impossível.

ENS: Como você avalia as trocas culturais (as literárias, em especial) entre Portugal e a Romênia nos últimos anos? Há alguma assimetria nessa relação?

CN: Os romenos vão-se familiarizando com a literatura portuguesa. Nos últimos anos várias editoras romenas têm publicado traduções de obras de autores como Fernando Pessoa, José Saramago, António Lobo Antunes, José Luís Peixoto, Gonçalo M. Tavares ou Rui Zink. Houve, também, visitas de escritores portugueses à Romênia: a de Rui Zink, que participou em setembro do lançamento da versão romena do romance *A instalação do medo*, é a mais recente. Embora a presença dos autores romenos em Portugal tenha sido menos visível, a partir de 2005, quando o Instituto Cultural Romeno iniciou o primeiro dos seus programas de apoio à tradução, os leitores portugueses entraram em contato com as obras de escritores romenos contemporâneos como Mircea Cărtărescu, Ana Blandiana ou Gabriela Adameşteanu. Acho que já foram criadas as bases para estabelecer trocas culturais mais consistentes.

ENS: Que grande escritor (a) romeno (a) os portugueses e os brasileiros precisam descobrir? E qual grande escritor (a) brasileiro (a) e/ou português (a) o público romeno ainda não descobriu?

CN: Vou mencionar um autor romeno do período entre guerras, cujos livros já começaram a ser traduzidos no Brasil, mas que não sei se é familiar à maioria dos leitores brasileiros: Max Blecher, cujo romance *Întâmplări din irealitatea imediată (Acontecimentos da irrealidade imediata)* foi publicado em 2013 pela editora Cosac & Naify, na tradução de Fernando Klabin. Trata-se dum autor não muito conhecido, nem sequer pelos romenos, mas cuja obra atípica, comparada por Eugen Ionescu à de Kafka, vale a pena descobrir. No que diz respeito à literatura brasileira, as traduções para romeno dos livros *A paixão segundo G. H.* e *Perto do coração selvagem* de Clarice Lispector foram publicadas recentemente (a primeira em 2014 e a segunda em 2015, pela editora Univers, na tradução de Dan Munteanu Colán), e alegra-me muito que os romenos possam finalmente conhecer esta escritora. O meu sonho, no entanto, é ver os contos de Clarice (sobretudo *Laços de família*) traduzidos para romeno, e espero que se realize algum dia. Também gostaria que os romenos pudessem ler os livros de alguns

escritores portugueses contemporâneos que até agora não foram traduzidos; Mário de Carvalho é um deles. Em suma, ainda há muitos autores e livros por descobrir, mas já demos os primeiros passos, e isso parece-me importantíssimo.

Licença: 

Concepção e realização da entrevista:

Eduardo Neves da Silva

Doutor egresso do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da Universidade de São Paulo.

Contato: edu_nsp@hotmail.com

100 ANOS DE *ORPHEU*

http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p264-268*

Por Carlos Felipe Moisés¹

Uma das primeiras ideias que me vieram à mente, algum tempo atrás, ao me dar conta da proximidade do centenário, é que quando pensamos em *Orpheu* pensamos de imediato em Fernando Pessoa. A associação é inevitável. Pessoa é unanimidade universal, muito acima dos seus pares, de modo que nos parece natural *Orpheu* vir a reboque da sua figura extraordinária. Os vários anúncios das comemorações, em toda parte, sugerem que o centenário *da revista* tende a se converter em pretexto para que, mais uma vez, Pessoa monopolize toda a nossa atenção, e é perfeitamente possível justificá-lo: o criador dos heterônimos é, de fato, a grande personalidade não só da sua geração, mas de toda a modernidade literária, em língua portuguesa. Mas centrar o foco no grande poeta pode levar-nos a perder a oportunidade de rever ou de repensar *Orpheu* propriamente dito, isto é, *Orpheu* como ação coletiva, movimento encetado por todo um grupo de escritores e artistas. Com isso perde-se também a oportunidade de rever a evidência, raramente colocada em tela de juízo: a genialidade de Fernando Pessoa acaba por obscurecer o que está em redor.

Araripe Jr., crítico e historiador da virada do século XIX para o XX, ao tratar das relações entre colônia e metrópole, fala em “obnubilar”, “obnubilação”. Não é o nosso caso, claro está, mas a imagem é preciosa e pode aplicar-se à questão que tento esboçar: a figura de Fernando Pessoa é tão grandiosa que “obnubila”, coloca na sombra ou no limbo todo o resto. E esse *resto* inclui ninguém menos que Camilo Pessanha, Raul Brandão, Sá-Carneiro, Almada Negreiros, Florbela Espanca e outros, assim como os que

* Publicado originalmente na revista *Desassossego*, v. 8, n. 15, jun/2016:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/8738>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v8i15p196-199>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

vieram em seguida: José Régio, Jorge de Sena, Eugênio de Andrade, Herberto Helder, Ruy Belo e tantos mais, até os dias de hoje. Há uma quantidade de poetas, escritores e artistas de altíssimo nível, no século XX, que acabam sendo obscurecidos pelo brilho invulgar de Pessoa.

Eu costumo dizer, um pouco para fazer graça, que, se tivesse vivido no século XVII, Sá de Miranda teria cravado seu nome na história como grande poeta que é, muito acima dos versejadores canhestros daquele período. Mas o destino quis que ele nascesse, vivesse e criasse a sua poesia ao lado do Trinca-Fortes, daí resultando que não seja lembrado senão como simples coadjuvante. Obnubilado pelo vulto do grande Camões, Sá de Miranda não teve, e talvez nunca venha a ter, o reconhecimento que merece. Não poderíamos dizer o mesmo de vários poetas do século XX, todos meros coadjuvantes, obnubilados por Pessoa?

Veja-se o caso de Teixeira de Pascoais. Seria exagero afirmar que é um grande poeta, parece que não o é, mas ser lembrado tão só como aquele escritor que, em 1912, franqueou as páginas da sua revista para que nela Pessoa fizesse a sua estreia, como crítico, não é outro exagero? E Sá-Carneiro?... Não é, claro está, um nome esquecido como o de Pascoais, tem sido muitas vezes lembrado e apreciado, tem recebido algum reconhecimento, mas muito aquém do devido, se dermos crédito à opinião de José Régio, por exemplo. Num texto antigo, dos primeiros tempos da *Presença*, Régio afirma que o grande poeta, o mais genuíno da geração de *Orpheu*, é Sá-Carneiro. E vai além: o sonho do homem futuro, o homem da personalidade múltipla, sonho a que Pessoa deu a forma da heteronímia, já está todo ali, na poesia e na prosa magníficas de Sá-Carneiro. Segundo Régio, a proeza pessoana não passa de “arremedo pobre de intelectual”, quando posta em confronto com a extraordinária “sinceridade” e com a grandeza verdadeiramente poética de Sá-Carneiro.

Exageros e controvérsias à parte, o fato é que nem Pascoais, nem Sá-Carneiro, nem o próprio Régio, além de vários outros, têm tido o reconhecimento que merecem, não porque lhes faltem méritos, mas porque tiveram o azar de serem contemporâneos ou sucessores imediatos da magnitude de um Pessoa.

Mas essa, a das possíveis injustiças que há um século vimos endossando, talvez nem seja a questão primordial. O mais relevante, assim me parece, é que o destaque absoluto concedido a Fernando Pessoa nos tem levado a adiar, quando não a distorcer, desde 1915, a pergunta que

interroga pela caracterização de *Orpheu* como ação coletiva. A revista, hoje centenária, não é só aquele momento mágico que viu surgir o seu grande astro, desde então foco de todas as atenções. *Orpheu* é também – enquanto doutrina, enquanto movimento coletivo – o mais flagrante e fecundo exemplo de hibridez, nos quadros da modernidade.

Sabemos que a ideia da revista nasceu no Brasil. Luís de Montalvor, diplomata, servia no Rio de Janeiro e de seus contatos com a intelectualidade local surgiu o projeto de um periódico luso-brasileiro, que introduzisse a arte moderna nos dois países ao mesmo tempo. É o que temos no primeiro número de *Orpheu*, lançado em Lisboa, sob a direção de Montalvor, para Portugal, e de Ronald de Carvalho, para o Brasil. Mas a ideia foi logo abandonada. Já no segundo número a direção passa a ser exercida por Pessoa e Sá-Carneiro e a edição não faz referência a possíveis vínculos com o Brasil. A revista assume a sua vocação europeia.

À parte a mudança de direção, o que temos no conjunto das colaborações que integram os dois números – e podemos incluir aí o terceiro, que não chegou a ser publicado, na altura – é a coexistência de duas correntes. De um lado, o gosto decadentista, finissecular, o esteticismo de raízes neo-simbolistas, o culto do vago etc., atributos claramente defendidos por Montalvor, na nota introdutória do primeiro número, e perfeitamente visíveis nas contribuições de Ronald de Carvalho, Alfredo Pedro Guisado, Cortes-Rodrigues, Eduardo Guimarães e outros, mas também do próprio Fernando Pessoa de *O marinheiro* ou da “Chuva oblíqua”. Trata-se de uma tendência moderna, inovadora, com seu quê de estranho e inusitado, já de si suficiente para irritar a “lepidopteria” reinante, mas diríamos que é um avanço moderado, vanguarda mitigada, a seu modo conservadora, que não chega a pôr em xeque as bases da tradição. De outro lado, temos a “Ode triunfal”, de Álvaro de Campos, a “Manucure”, de Sá Carneiro, ou “A cena do ódio”, que Almada destinara ao terceiro número da revista, e aí o quadro muda: rebeldia e transgressão levadas ao extremo, irreverência, iconoclastia, propósito ostensivo de romper radicalmente com todas as normas da tradição. Vanguarda revolucionária, portanto, nada moderada.

Não seria possível analisar aqui as magnas questões implicadas na coexistência dessas duas correntes. Vamos então, ainda que figuradamente, e em esquema, ao que mais interessa. *Orpheu* é um rosto bifronte, uma face voltada para o passado, outra para o futuro, mas – e isto

merece o máximo da nossa atenção – ambas dependentes uma da outra, indissociáveis, ambas a ocupar o mesmo espaço e o mesmo corpo, em pé de igualdade. Como afirmei antes, *Orpheu* quer dizer hibridez, a paradoxal coexistência dos opostos, que em princípio se excluem ou deveriam excluir-se. E hibridez, no caso, é emblema da luta incessante contra toda e qualquer espécie de dogmatismo e sectarismo. Aí está o legado vivo que temos, hoje, da centenária revista: não um mero pretexto, pacote pronto a ser reverenciado em datas redondas, mas ambicioso projeto a ser levado adiante – tal como Almada Negreiros o defendeu, até o fim.

Se os moços de *Orpheu* tivessem concentrado seu interesse só na primeira tendência, o movimento teria desaparecido em 1915-1916, sem deixar vestígios; se, ao contrário, tivessem apostado apenas na iconoclastia radical, o movimento teria sido repudiado e esquecido pela geração que vem em seguida, a da *Presença*, em razão do seu firme propósito de aprofundar, a sério, as conquistas do espírito moderno – antidogmático, anti-sectário. Mas o que se deu é que Régio, Branquinho da Fonseca e Gaspar Simões, líderes presenciistas da primeira hora, assumiram sem hesitar a sua condição de discípulos e continuadores da estética inaugurada pela geração anterior, e isto só foi possível graças à hibridez de origem.

Uma leitura simplificadora, não obstante frequente, sugere que a “verdadeira” estética de *Orpheu*, a sua “verdadeira” modernidade, se restringe à segunda corrente, a da rebeldia radical, representada por Sá-Carneiro, Álvaro de Campos e Almada; e que a primeira, a do esteticismo de raízes neo-simbolistas, não passa de anacrônico vestígio da estética oitocentista, intrometido século XX adentro. Mas não é o que temos: *Orpheu* é a soma das duas tendências, almejando realizar, assim, o sonho da fusão dos contrários. Passado e futuro, conservação e mudança, o novo e o velho indissociavelmente entrelaçados, como irmãos siameses que lutam encarniçadamente para anular um ao outro, mas sabem que a anulação do outro levaria à auto anulação. Só assim se explica a sua longevidade, só assim faz sentido a série de desdobramentos da hibridez que se prolonga e se refaz, geração após geração, até os dias de hoje.

A ação coletiva de *Orpheu* alimenta os vários estilos de época que formam o quadro geral da moderna literatura portuguesa. E, se pensarmos só em Fernando Pessoa, como é de hábito, já aí temos, para retomar o esquema ao qual recorri de início, a mesma hibridez, a mesma coexistência

de opostos que se excluem ou deveriam excluir-se: a gritaria histórica de Álvaro de Campos e o sereno lirismo tradicionalista do ortônimo; o cosmopolitismo do mesmo Campos e o provincianismo das *Quadras ao gosto popular*; a dispersão fragmentária e desassossegada do guarda-livros Bernardo Soares e a apaziguada unidade ideológica do guardador de rebanhos Alberto Caeiro; o futurismo do “Ultimatum” ou das odes whitmanianas de Campos e o culto ao passado das odes horacianas de Ricardo Reis; e assim por diante.

A grandeza de Fernando Pessoa tem que ver, ao que parece, com a sua tentativa de levar ao extremo a ideia superior da fusão dos contrários, mas essa ideia já existe desde 1915, quando a intervenção coletiva de *Orpheu* pôs em circulação a hibridez que lhe dá a sua duradoura forma substancial.

A conclusão, como Pessoa vaticinou em 1935, é uma só: “*Orpheu* acabou. *Orpheu* continua”.

Licença: 

Transcrição do depoimento conduzido por Lilian Jacoto, gravado em vídeo por Roberta Ferraz (2015).

Carlos Felipe Moisés

Poeta. Professor de Letras da Universidade de São Paulo. Falecido em 2017.

BREVE DEPOIMENTO SOBRE A REVISTA *ORPHEU*

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p269-273*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p269-273)

Por Cleonice Berardinelli¹

Em razão do centenário da revista *Orpheu*, a Professora Doutora Gilda da Conceição Santos gravou um depoimento da Professora Doutora Cleonice da Motta Berardinelli, pioneira dos estudos pessoanos no Brasil e sem a qual nosso congresso comemorativo “100Orpheu” não estaria completo. Agora trazemos uma versão transcrita e editada de sua fala para a seção de entrevistas da edição sobre “Modernismos” da revista *Desassossego*.

PARTE I

É muito importante na história da Literatura Portuguesa, principalmente da Literatura Portuguesa Moderna, a presença de uma revista que foi criada pela geração de Fernando Pessoa e Mário de Sá Carneiro. Sempre me perguntei: por que *Orpheu*? *Orpheu* é aquele que ama Eurídice e Eurídice é aquela que é arrancada aos olhos de *Orpheu* e levada para longe, onde ele não a pode alcançar. Há uma bela ópera chamada *Orfeo ed Euridice*, de Gluck, e me lembro que em uma das mais belas *Arias* dizia:

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 7, n. 14, dez/2015:

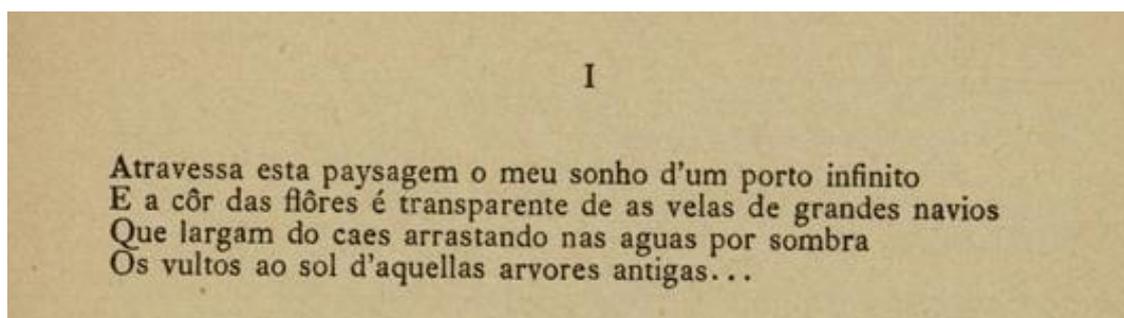
<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/8410>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p150-153>

¹ Universidade Federal do Rio de Janeiro e Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, Brasil.

Uma poesia tão importante que até acho que os estudiosos de psiquiatria deviam ler e utilizar-se dele.

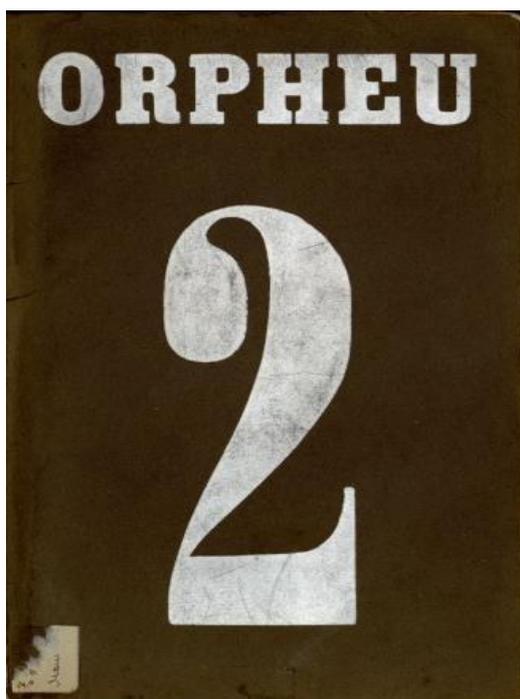
Aparecem também os “Poemas sem suporte”, de Mário de Sá Carneiro. Esse não era nada louco, mas alguém que andava resvalando na beiradinha da loucura. “Poemas”, de Eduardo Guimaraens, também. A novela vertígica, de Raul Leal, na mesma linha desta loucura que vai invadindo os poetas desse tempo. Violante de Cysneiros, uma personalidade que não existe, foi criada por eles para incluir o poema de uma mulher. “Ode Marítima”, por Álvaro de Campos. “Narciso”, poema de Luís de Montalvor. “Chuva Oblíqua”: poemas interseccionistas de Fernando Pessoa. O mais importante para mim do segundo número, porque é um verdadeiro movimento criado por Fernando Pessoa, escandalosamente moderno, com estes poemas que trazem uma intersecção de planos que são dois e que começam assim:



Eu, quando li isso pela primeira vez, fiquei assaltada de dúvidas linguísticas que me perturbaram muito. Depois fui eu mesma procurando traduzir isto para mim e entendi. “A cor das flores tem a transparência das velas de grandes navios” Isso seria prosaicamente certo e inteligível, mas não é isso que ele quer, e sim, criar uma confusão na mente do leitor.

PARTE II

Acho que foi um marco por ser “a” revista do movimento. Uma revista que saiu com esse impacto. A capa do primeiro número é impactante e, depois, a capa do segundo já abrandando o impacto inicial, mas, de certo modo, pondo aquele “2”, como quem diz: “Isto é o sinal que pretendemos continuar o nosso caminho por aqui com estes poemas deste gênero!”. Acho eu, suposições.



Orpheu 3 é apenas uma pálida lembrança de que houve Orpheu 1 e 2. É importante porque entra em uma trilogia, na qual aparece como terceiro volume. No entanto, acho que não tem significado mais nítido, mais claro de uma individualidade. Já tinha passado o tempo de Orpheu. O grande tempo fora o dos números anteriores. O terceiro poderia ou não ter existido.

Para terminar, leio o poema Apoteose de Mário de Sá Carneiro, da Orpheu 1.

APOTEOSE

Mastros quebrados, singro num mar d'Ouro
Dormindo fôgo, incerto, longemente...
Tudo se me igualou num sonho rente,
E em metade de mim hoje só móro...

São tristezas de bronze as que inda choro —
Pilastras mortas, marmores ao Poente...
Lagearam-se-me as ansias brancamente
Por claustros falsos onde nunca óro...

Desci de mim. Dobrei o manto d'Astro,
Quebrei a taça de cristal e espanto,
Talhei em sombra o Oiro do meu rastro...

Findei... Horas-platina... Olor-brocado...
Luar-ansia... Luz-perdão... Orquideas pranto...

.....
— Ó pantanos de Mim — jardim estagnado...

Com esta leitura, espero que eu tenha conseguido transmitir o meu entusiasmo pelo que há em Orpheu, pela novidade real que vem dentro das folhas do primeiro e do segundo número da revista. Se consegui transmiti-lo, acho que cumpri o meu dever. Muito obrigada.

Licença: 

Cleonice Berardinelli
Professora emérita da Universidade Federal do Rio de Janeiro e da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Membro da Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro, Brasil.

DEPOIMENTO SOBRE A EXPERIÊNCIA DE LEITURA E CRÍTICA DOS POETAS DE *ORPHEU*

[http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p274-278*](http://dx.doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v13i24p274-278)

Por Eduardo Lourenço¹

Depoimento concedido à professora dr^a Lilian Jacoto na Fundação Calouste Gulbenkian em Lisboa, no ano de 2015, transcrito por Roberta Ferraz e editado por Luiz Melques.

A minha geração descobriu o *Orpheu* graças ao fato de que a geração anterior tinha descoberto, verdadeiramente, a geração que hoje nós chamamos de *Orpheu*. Havia uma revista dos finais dos anos 20, chamada *Presença*, que foi muito importante para a geração a que eu pertenço. E essa gente admirava muito o seu diretor, o poeta chamado José Régio, mas havia também, entre eles, gente que se definiu como uma “geração crítica”, onde instalaram um interesse pela crítica sistemático e organizado, que até então não havia.

O maior crítico desta época, o crítico que tinha uma tribuna nos jornais, era o próprio João Gaspar Simões, que é o autor da *Vida e Obra de Fernando Pessoa*. O José Régio era poeta e crítico, um grande crítico, uma espécie de mestre da geração que nos precedeu. E, depois, um mais novo, que era o Casais Monteiro, um grande poeta, que mais tarde foi para o Brasil, onde morreu. Um poeta que, neste momento, está um pouco

* Publicada originalmente na revista *Desassossego*, v. 7, n. 14, dez/2015:

<https://www.revistas.usp.br/desassossego/issue/view/8410>

DOI original: <https://doi.org/10.11606/issn.2175-3180.v7i14p154-157>

¹ Universidade de Nice, Nice, França.

esquecido das novas gerações, mas é provavelmente o poeta que ficou mais próximo da geração do Pessoa, propriamente dita, e da geração do Orpheu em geral. Morreu muito solitário no Brasil. Mas era certamente o crítico mais moderno daquela geração e aquele a quem pessoalmente eu sou o mais devedor.

Essa geração redescobriu Pessoa, se assim se pode dizer, mas ao mesmo tempo, Sá-Carneiro. Essa revista (*Presença*) publicou os *Indícios de Ouro*, de Mário de Sá-Carneiro. E o Sá-Carneiro, para nossa geração, de 20 e poucos anos, foi “a descoberta”, como se tivéssemos descoberto Rimbaud, algo assim.

Do ponto de vista poético e de invenção literária e até do desafio àquilo que é percepção da poesia enquanto poesia clássica – um desafio muito grande, com imagens um pouco delirantes, sublimes muitas vezes. E foi aquele que viveu a sua própria experiência, enquanto sujeito poético, enquanto homem, etc. Ele morreu muito jovem. Ouvimos hoje o prof. Arnaldo Saraiva falar do suicídio de Mário de Sá-Carneiro, suicidou-se muito jovem.

Também por isso.... há uma tradição em Portugal de grandes poetas que se suicidaram, o mais célebre de todos é Antero de Quental, que também teve muita influência no Brasil, no século XIX.

E essa vida trágica de Sá-Carneiro pôs nele uma espécie de selo, um selo que só a tragédia pode conferir a uma vida, e muita gente jovem se reconheceu nesse suicídio, como se fosse o suicídio de *Werther*, literário no tempo do Goethe. E ficamos apaixonados por aquela obra.

Fernando Pessoa veio depois, quando se começaram a publicar as obras dele, nos anos 1942, 1943. Começou a sair a poesia ortônima, embora essa revista já tivesse publicado algumas coisas do Fernando Pessoa, por ocasião da morte dele. Diga-se de verdade, quase todos os grandes poemas de Pessoa já tinham sido publicados na revista *Presença*. O mais célebre de todos, “A Tabacaria”, por exemplo, já tinha sido publicado. Às vezes, a obra de um poeta é uma visitação, um resumo, uma síntese de tudo o que ele escreveu, um poeta está sempre em tudo quanto ele escreve, mas mais em certos poemas, mais grandiosos, mais pertinentes para o leitor. Portanto, foi uma grande descoberta, muitos de nós ficamos sempre como uma espécie de adoradores de Pessoa.

Para mim, neste momento da celebração do *Orpheu*, que tive a sorte ou a pouca sorte de viver tantos anos depois deles, é uma coisa quase

dramática estar aqui a celebrar uma gente que foi, durante tantos anos, a nossa paixão, a fixação, como se diz em psicanálise. Mas enfim, a verdade é que não podemos fazer de conta que essa geração não existiu, não nos marcou. Não sei se as novas gerações já leram a obra e reencontraram aí as mesmas surpresas, mesmas vertigens, mesmos desafios, profundos, que para nós foram essas poesias de Mário de Sá-Carneiro, de um lado, e Pessoa, do outro.

Penso que, durante muito tempo, este colóquio e o outro, que será no Brasil, vão juntar um pouco tudo que nós temos. Uns que já não têm nada a dizer, que é o meu caso, mas as novas gerações têm, porque são novas e vão ler aquilo que nós lemos provavelmente de outra maneira.

Mário de Sá-Carneiro também é uma poesia de alguém completamente desorbitado e que tem a tragédia de um eu que já não tem aquela certeza de sua total realidade que todas as gerações anteriores, a geração anterior teve, inclusive a romântica. E ele é um hiper-romântico, que deseja tudo, a vertigem daquilo que não tem, mas é tudo que sumira, queimara-se, em contato com a realidade, seja ela qual for, foi o que ele fez. Há um autor, alguém mais próximo da minha geração, que é o poeta David Mourão Ferreira, que fez uma espécie de leitura simbólica e curiosa do Orpheu e seus dois protagonistas. Há o protagonista que é Dédalo, criador do labirinto, e Ícaro, um personagem que, filho de Apolo, quer subir aos céus e queima as suas asas. Mourão Ferreira associou o Sá-Carneiro ao Ícaro da sua geração, alguém que queria sair dele próprio e explorar o mundo. Alguém que se queria aproximar do sol e queima-se nessa aproximação, como o famoso personagem no mito.

Nosso Pessoa é a verdadeira novidade. No Sá-Carneiro, o paradigma seria o de uma poesia moderna, de estaturas românticas, Baudelaire, Rimbaud, etc. São antecedentes ou referentes possíveis da experiência de Mário de Sá-Carneiro. Fernando Pessoa é outra coisa, é alguém que põe em causa a aventura mesma da poesia, como se as palavras não podendo realmente dizer o real, tornassem o dizer um defeito. Eu acho que o Fernando Pessoa leu e compreendeu, como ninguém naquela época – e não sei se ainda hoje, ele era de formação inglesa – a figura maior da literatura inglesa, um autor chamado Shakespeare. É esta ideia de que o homem, na sua vontade de dizer a essência da realidade, de alumiar, de acalantar, não consegue realmente dizer. Ele pode dizer o que nos separa disto, mas não aquilo que capta esses momentos, que são momentos vívidos,

paradisíacos. É um poeta que põe em causa, essencialmente, mesmo o mito da poesia. É uma aventura estética, verdadeiramente metafísica, metafísica religiosa, em última análise.

Não há conceito no grupo, mesmo para quem não confere nenhuma realidade de jeito nenhum ao referente dele, o termo “deus” é o mais ambíguo de todo o texto de Fernando Pessoa. Há muitas versões do que é para ele “deus”. Uma coisa é o deus da *Mensagem*, outra coisa é o deus do *Fausto*, por exemplo, em que há um deus totalmente obscuro, transcendência absoluta: não pode ser dito, não pode ser imaginado, um deus parecido com o deus da mística clássica do Ocidente. Portanto, é uma aventura de uma dimensão absoluta, tanto para o tempo dele, como para qualquer outro tempo. E é por isso que ela desperta tantos ecos.

Curiosamente hoje, é a primeira vez que tive contato, que se fez a referência, ao mito que os poetas quiseram reencarnar. O mito do Orfeu é o mito da poesia mesma e os seus limites. Ele é aquele que encanta toda a natureza, e ao mesmo tempo, vai ter a sua realização com o objeto mais positivo, mais divino de toda a criação, Eurídice, e ele vai realizar aquilo que nenhum homem pôde realizar, que é de ser realmente a sua morte ou para recuperar-se para si mesmo. Curiosamente o Orfeu, o mito Orfeu – porque ao todo, é um mito da Antiguidade Clássica - ao mesmo tempo, quando o cristianismo aparece, se fizeram conotações entre o mito de Orfeu e o Cristo morto que ressuscitou no terceiro dia. Onde estava nesses três dias? Desceu aos infernos, para resgatar as almas daqueles que já mereciam realmente ser ressuscitados, mas que não havia mediador para essa ressurreição. O Orfeu é um pouco aquele que quer resgatar da morte o seu amor.

Curiosamente, estes poetas ou poetas-pintores, como o Almada, todos eles foram sensíveis ao mito do Orfeu. Tirando o Almada, penso eu que foram todos Orfeus sem Eurídice. Não têm a musa, há qualquer coisa intermediária, vaga ou já uma musa de certos plurais, que não sabe muito bem. O Almada Negreiros não, os referentes dele profundos são os da pintura moderna, que enquanto pintura revolucionária modificou a nossa imagem e a nossa representação do real. Cézanne é aquele que quer fazer uma representação como se uma representação fosse uma variante, na descrição mais objetiva do mundo, em formas geométricas, de onde saem estas, parecidas com as clássicas ou modernas, como a pintura do Picasso, aquela que foi a mais revolucionária do seu tempo, no século XIX. E

Almada também fez uns painéis dedicados ao mito do Orfeu. Ele é a pessoa mais difícil de interpretar dentro da mitologia genérica do *Orpheu*. De fato, sua expressão é a pintura e é um homem das coisas visíveis, quer dizer, não tem essa problemática de uma ausência original ou qualquer coisa que por esse motivo mesmo não é visível, nem representável. Portanto, ele é uma espécie de Alberto Caeiro sem metafísica nenhuma, que tem o próprio sentido.

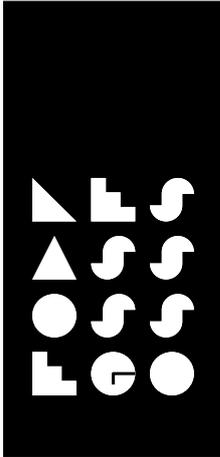
Ele não precisa de toda essa passagem do discurso para dizer que uma flor é uma flor, como expressões do divino. Quer dizer, a realidade “é” a qualquer que tenha uma vidência. O que precisa é que nós sejamos inocentes e ingênuos, para estar à altura desta revelação que é a criação mesma e é tudo quanto a gente vê, tudo quanto a natureza nos oferece.

O Pessoa não. O Pessoa é, realmente, uma criatura no 2º grau, eu não sei quando ele era pequeno... eu penso que ele já jogava a heteronímia... que... intencionada a ser outro, a distinguir-se, não por nomear... E é muito profundo isto, de dizer “quem nos nomeia são os outros”, não temos nomeação por nós próprios, não sabe quem és, os outros que nos dão os nomes... e depois tem que se aguentar, a vida inteira, os nomes que nos deram...

Licença: 

Eduardo Lourenço

Filósofo, professor em diferentes instituições europeias e, desde 1999, Administrador (não-executivo) da Fundação Calouste Gulbenkian. Falecido em 2020.



USP

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

 **fflch**

FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DLCV

DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS

Desassossego – v. 13, n. 24 (2021.1) – Especial
São Paulo: USP /FFLCH /DLCV /Programa de Pós-Graduação em
Literatura Portuguesa
Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, 05508-900
eISSN: 2175-3180
CDD 869
Licença: BY-NC-ND 4.0

1. Revista Desassossego. 2. Literatura portuguesa. 3. Literaturas de Expressão Portuguesa. 4. Estudos Literários. 5. Escrita criativa

I. Universidade de São Paulo. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculos. Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa

EDITORAS-CHEFES

MÔNICA SIMAS (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORES RESPONSÁVEIS E ORGANIZADORES DO NÚMERO

CARLOS GONTIJO ROSA (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO, BRASIL)

ROSELY DE FÁTIMA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

EDITORA EXECUTIVA CONVIDADA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

ENTREVISTADOS DO NÚMERO

ANA LUÍSA AMARAL
ARMANDO NASCIMENTO ROSA
ARTUR CRUZEIRO SEIXAS
AURELIO VARGAS DÍAZ-TOLEDO
CARLOS FELIPE MOISÉS
CATARINA NUNES DE ALMEIDA
CLEONICE BERARDINELLI
CORINA NUTU
DULCE MARIA CARDOSO
EDUARDO LOURENÇO
ERNESTO MANUEL DE MELO E CASTRO
FERNANDO GOMES
FLAVIO GARCIA
GONÇALO M. TAVARES
HELDER MACEDO
IDA ALVES
ISABEL A. P. DINIZ DE LIMA E ALMEIDA
JOÃO BARRENTO
JÚLIA NERY
LÍDIA JORGE
LUÍS QUINTAIS
MARIA CRISTINA BATALHA
MARIA ETELVINA SANTOS
PAULO BORGES
PEDRO EIRAS
PILAR DEL RÍO

ENTREVISTADORES DO NÚMERO

ALLEID RIBEIRO MACHADO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ANA CRISTINA JOAQUIM (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
BIANCA ROSINA MATTIA (UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA, BRASIL)
BRUNO ANSELMO MATANGRANO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
DANILO BUENO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
EDUARDO NEVES DA SILVA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ÉRICA ZÍNGANO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
FERNANDO RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FLÁVIO ANTÔNIO FERNANDES REIS (UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA,
BRASIL)
LEONARDO DE BARROS SASAKI (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

LILIAN JACOTO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MAURA BÖTTCHER CURVELLO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MAURO DUNDER (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE, BRASIL)
NICOLE GUIM DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
PAOLA POMA (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROBERTA FERRAZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
ROSANA BAÚ RABELLO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
RUI DANIEL NASCIMENTO SOUSA (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
SOFIA SANTOS (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
VIRGÍNIA BOECHAT (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)

CONSELHO CIENTÍFICO

ALEXANDRE SOARES CARNEIRO (UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, BRASIL)
ANA MARIA DOMINGUES DE OLIVEIRA (UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA JÚLIO DE
MESQUITA FILHO /ASSIS, BRASIL)
ANA PAULA LABORINHO (UNIVERSIDADE DE LISBOA, PORTUGAL)
ANTÓNIO MANUEL FERREIRA (UNIVERSIDADE DE AVEIRO, PORTUGAL)
CLEONICE BERARDINELLI (PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA /RJ, BRASIL)
DAVID BROOKSHAW (UNIVERSIDADE DE BRISTOL, REINO UNIDO)
DORA GAGO (UNIVERSIDADE DE MACAU, CHINA)
FERNANDA MARIA ABREU COUTINHO (UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ, BRASIL)
FERNANDO CABRAL MARTINS (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
FERNANDO JORGE DE OLIVEIRA RIBEIRO (UNIVERSIDADE NOVA DE LISBOA, PORTUGAL)
IDA ALVES (UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE, BRASIL)
JORGE FERNANDES DA SILVEIRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO, BRASIL)
MARIA HELENA NERY GARCEZ (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)
MARIA LÚCIA DAL FARRA (UNIVERSIDADE FEDERAL DO SERGIPE, BRASIL)
MATTEO REI (UNIVERSIDADE DE TURIM, ITÁLIA)
PIERO CECCUCCI (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI FIRENZE, ITÁLIA)

DIAGRAMAÇÃO

EQUIPE EDITORIAL

FONTES

FAMÍLIAS GOBOLD, PALATINO LINOTYPE, ORATOR STD E TYPO GROTESK

PROJETO GRÁFICO E CAPA

CÍNTIA YURI ETO (UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO, BRASIL)