



INSTITUTO FEDERAL
Rio Grande do Sul



DIÁLOGOS
SOBRE LITERATURA
VOLUME II

Organizadores:

Michele Savaris

Tiago Pedruzzi

Celso Augusto Uequed Pitol

Vinicius da Silva Rodrigues



DÍALOGOS
SOBRE LITERATURA
VOLUME II



Reitor

Júlio Xandro Heck

Pró-reitora de Administração

Tatiana Weber

Pró-reitor de Desenvolvimento Institucional

Lucas Coradini

Pró-reitor de Ensino

Fábio Azambuja Marçal

Pró-reitora de Extensão

Marlova Benedetti

Pró-reitor de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação

Flávia Twardowski



Organização e Revisão

Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Vinicius Rodrigues

Capa e projeto gráfico

Lucas Pedruzzi



DÍALOGOS

SOBRE LITERATURA

VOLUME II

Organizadores:

Michele Savaris

Tiago Pedruzzi

Celso Augusto Uequed Pitol

Vinicius da Silva Rodrigues

Apoio:



INSTITUTO FEDERAL
Rio Grande do Sul

Bento Gonçalves, 2025

Título: Conselho editorial 2025
Sopro Podcast : diálogos sobre literatura
Volume II
Aline Terra Silveira,
Núbia Marta Laux,
Cimara Valim de Melo,
Greice da Silva Lorenzetti Andreis,
Daniela Nicoletti Fávoro,
Maria Cristina Caminha
de Castilhos França,
Deloize Lorenzetz,
Erik Schuler,
Iury de Almeida Accordi,
Eduardo Giroto,
Carla Alves,
Ivan Carlos Bagnara,
Vanessa Faria de Souza,
Marcelo Vianna,
Marília Bonzanini Bossle,
Émerson dos Santos Passari,
Sandra Cristina Porsche,
Maristela de Godoy.

Organização:
Michele Savaris, Tiago Pedruzzi,
Celso Augusto Ueque Pitol,
Vinicius da Silva Rodrigues

Revisão:
Michele Savaris, Celso Augusto Ueque
Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues

Capa e projeto gráfico:
Lucas Pedruzzi

Diagramação:
Maria do Rosário Longhi

1ª edição
2025

Fomento:
Edital IFRS Nº 03/2025 – Auxílio
à Publicação de Produtos Bibliográficos.

Este livro foi avaliado e aprovado por pareceristas ad hoc.

Todos os direitos reservados.

A reprodução não autorizada desta publicação, no todo ou em parte, constitui violação dos direitos autorais (Lei nº 9.610/1998).

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S712

Sopro Podcast : diálogos sobre literatura Volume II / Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Ueque Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues. - 1.ed. - Bento Gonçalves: IFRS, 2025.

ISBN 978-65-5950-319-3 (Físico)
ISBN 978-65-5950-318-6 (Digital)
DOI [10.35819/IFRS978-65-5950-318-6](https://doi.org/10.35819/IFRS978-65-5950-318-6)

1. Literatura. 3. Podcasts. 4. Cultura. I. Savaris, Michele, org. II. Pedruzzi, Tiago, org. III. Pitol, Celso Augusto Ueque, org. IV. Rodrigues, Vinicius da Silva, org.

CDU (online): 82

Catalogação na publicação: Aline Terra Silveira CRB10/1933



*Dedicamos este livro ao professor e escritor
José Clemente Pozenato (in memoriam),
cuja lucidez, generosidade e paixão
pela palavra literária continuam inspirando
nossos estudos e diálogos literários.*

AGRADECIMENTOS

O projeto de extensão Sopro Podcast, que iniciou em 2021 no Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Bento Gonçalves, resulta dos esforços de uma equipe que, ano a ano, produz, com zelo, os conteúdos que posteriormente são disponibilizados ao público. Nesse sentido, para que cada episódio seja elaborado, há um longo caminho desde a definição do assunto até a postagem do áudio nas plataformas de streaming. Por isso, cabe um agradecimento especial aos estudantes que atuaram como bolsistas ao longo desses anos, em especial, àqueles que estiveram conosco em 2024 e colaboraram no tratamento e divulgação dos episódios que integram este livro: Giovanna Berghann, estudante do Ensino Médio Técnico Integrado ao Curso de Viticultura e Enologia, e Paulo Tonezer Junior, estudante do Curso de Licenciatura em Letras.

Agradecemos, ainda: Astier Basílio, Camilo Mattar Raabe, Jonas Dorneles, Ronald Augusto, Ariana Harwicz, José Clemente Pozenato (*in memoriam*), Fábio Pinto e Daniela Nicoletti Fávero por aceitarem participar da gravação dos episódios que resultaram em diálogos profícuos, repletos de informações literárias e culturais que, certamente, colaboram para ampliar os horizontes daqueles que acessam o conteúdo. Diante desse contexto, a equipe do Sopro Podcast composta por Tiago Pedruzzi (coordenador do projeto de 2021 a 2022),

Celso Augusto Ueque Pitol e Vinicius da Silva Rodrigues (colaboradores externos) e eu, Michele Savaris (atual coordenadora), sempre contou com o auxílio de Editais internos. No ano de 2024, o projeto contou com o apoio do Edital IFRS-BG nº 13/2024 – Seleção de Bolsistas de Extensão; Edital PROEX/IFRS nº 30/2023 – Fomento à Extensão. Além disso, acrescentamos que a publicação desta edição tem o apoio do Instituto Federal do Rio Grande do Sul, por meio do Edital IFRS Nº 03/2025 – Auxílio à Publicação de Produtos Bibliográficos.

SUMÁRIO

Apresentação.....	11
Nota sobre o tratamento dos diálogos.....	15
1. José Clemente Pozenato: literatura e imigração italiana “ma non solo”.....	17
<i>José Clemente Pozenato, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues</i>	
2. Ariana Harwicz, escrever é transgredir.....	47
<i>Ariana Harwicz, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol</i>	
3. Oliveira Silveira, uma voz gaúcha que ecoa o mundo negro.....	77
<i>Ronald Augusto, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues</i>	
4. Dyonelio Machado e as diversas faces da sua produção literária.....	125
<i>Camilo Mattar Raabe, Jonas Dornelles, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues</i>	

5. O Eternauta, de Héctor Germán Oesterheld.....	165
<i>Fábio Pinto, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues</i>	
6. James Joyce: o caos que narra a vida e a literatura.....	193
<i>Daniela Nicoletti Fávero, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Vinicius da Silva Rodrigues</i>	
7. Astier Basílio: do agreste às estepes russas.....	239
<i>Astier Basílio, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol</i>	
Biografia dos participantes.....	269
Referências.....	275

APRESENTAÇÃO

Ao apresentarmos a publicação desta obra, não são necessários muitos rodeios verbais para justificá-la; basta, apenas, recorrer ao conhecidíssimo provérbio latino *verba volant, scripta manent*, que em português significa “as palavras voam, os escritos ficam”. Em tempos de mídias digitais, nuvem e um sem-fim de outras formas de armazenamento digital ainda a forma mais perdurável é o papel. Qual leitor ou pesquisador não teve o desgosto de buscar uma informação na internet e o site, simplesmente, deixou de existir. Grandes conglomerados de mídia não cultivam a prática da memória; de uma hora para outra, vemos o desaparecimento de muitos *terabytes* de informação sem nenhuma explicação plausível ou convincente.

Desse modo, a transposição dos diálogos gravados e disponibilizados no formato de livro físico e também digital (não ignoramos a facilidade de difusão que a tecnologia nos proporciona), tem uma primeira preocupação: a permanência. E, para além da justificativa da permanência e da memória, não poderíamos deixar de citar o maior motivo para esta publicação: os diálogos travados em cada um dos episódios e, também, a qualidade dos nossos convidados. Começemos falando de escritores que dialogaram conosco.

O primeiro a ser mencionado é o, agora saudoso, José Clemente Pozenato, que nos brindou com um lindo panorama sobre a sua produção literária voltada à caracterização de um Brasil pouco convencional, a zona de colonização italiana do Rio Grande do Sul, e também sua formação como leitor, sem descuidar de uma das suas

facetas menos conhecida: a de poeta. Este livro é dedicado a ele, à sua literatura (que concorreu ao Oscar na adaptação de Fábio Barreto), e ao trabalho na formação de profissionais de Letras e pensadores que, a partir de suas aulas, puderam alçar maiores voos.

Na sequência, convém lembrar de um dos grandes nomes da literatura do nosso tempo, a argentina Ariana Harwicz, com quem travamos um proveitoso diálogo que nos fez conhecer um pouco mais da formação dessa escritora corajosa por abordar temas tabu em seus livros, apoiada, principalmente, na liberdade que é inerente a todo escritor: a de poder escrever o que quiser e como quiser. Convém lembrar que sua coragem acabou por abrir espaços pouco alcançados por escritores sul-americanos contemporâneos, como uma adaptação para *Hollywood* produzida por Martin Scorsese.

Também contamos com escritores que falaram de outros companheiros de pena e, aqui, trazemos nossa conversa com o poeta Ronald Augusto e sua relação com Oliveira Silveira e sua obra. Ronald foi o responsável por coligir, em livro, toda a obra do escritor rosariense numa publicação que se tornou indispensável para quem busca compreender a produção poética do Rio Grande do Sul e, mais amplamente, do Brasil da virada do século XX para o XXI; conhecemos um pouco mais da formação de Oliveira Silveira como liderança dentro das lutas do movimento negro e ainda sua formação intelectual.

Para falar de Dyonelio Machado, sua trajetória e a produção literária, também recebemos dois outros pesquisadores e escritores: Camilo Mattar Raabe e Jonas Dornelles. Nossa conversa orbitou a produção literária de Dyonelio e suas relações com o espaço em que se criou, sua formação profissional na medicina e também seu envol-

vimento na política como membro do Partido Comunista Brasileiro. Não deixamos de reconhecer o caráter inovador de muitos de seus livros e também o trabalho de recuperação e reedição de sua obra.

Como a cultura é um processo dinâmico e muitas manifestações passam a assumir um relevo maior e outras decaem em seu prestígio, desde a primeira edição, voltamos nossos olhares para as narrativas gráficas. Neste volume, registramos a conversa que tivemos com Fábio Pinto, pesquisador e tradutor, sobre a obra *O Eternauta*, de Héctor Oesterheld, que é um clássico do gênero e ganhou mais espaço na mídia tradicional devido a adaptação para série em streaming e, também, por conta de uma nova tradução publicada no ano passado. Nesse encontro, pudemos ter uma visão da multiplicidade de leituras feitas sobre a obra e dos aspectos de sua produção e o diálogo que ela mantém com outras produções. A isso, pode-se somar a inovação no tratamento da ficção científica através de uma aproximação das experiências alienígenas com um cenário bem conhecido dos leitores à época, Buenos Aires e seus bairros.

No episódio sobre James Joyce, conversamos com Daniela Fávero, professora do IFRS-Campus Restinga. Buscamos conhecer um pouco mais da biografia do autor, seu percurso literário e como suas obras, vanguardistas à época, chegaram a um público externo à língua inglesa. Dentre as inovações destacamos o fluxo de consciência e a estrutura estilhaçada da narrativa. Além disso, comentamos sobre a tradução de suas principais obras para o português e outras línguas e o impacto em outros autores e literaturas como, em especial, a latino-americana.

Para fechar o passeio pelos episódios, temos o bate-papo com Astier Basílio, jornalista, poeta e tradutor, cuja experiência de estu-

dos na Rússia está trazendo ao português novos autores e obras. Em nosso diálogo, pudemos constatar como o conhecimento dos mecanismos da lírica tradicional são importantes para a tradução de poesia e, também, conhecemos formas típicas da poesia russa. Não podemos deixar de relatar a relação muito forte dos cidadãos russos com a poesia, que é muito diferente da nossa, que está, contemporaneamente, mais centrada na canção.

Diante disso, acreditamos que o conteúdo deste livro seja relevante e atenda aos parâmetros propostos pelo tripé ensino, pesquisa e extensão. No âmbito do ensino, pode servir como instrumento educativo em sala de aula para a apresentação e discussão de algum tópico abordado pelos docentes; em relação à extensão, entendemos que este livro, que circulará em formato físico e digital, oferece a toda a comunidade conhecimentos capazes de ampliar a reflexão crítica sobre literatura, por fim, em relação à pesquisa, entende-se que o *Sopro Podcast: diálogos sobre literatura – Vol. II* poderá servir de fonte de leitura e investigação àqueles que desejarem se aprofundar, pessoal ou academicamente, em temas ou obras abordados ao longo das conversas, visto que as informações são tratadas com seriedade e baseadas em pesquisas acadêmicas, além de contar com a presença de especialistas. Ademais, não podemos deixar de ressaltar que, ao longo das conversas, são mencionadas diversas obras, tanto teóricas quanto ficcionais, que servem como um repositório informal de referências sobre os temas abordados.

NOTA SOBRE O TRATAMENTO DOS DIÁLOGOS

Quem trabalha com o registro de fontes orais se depara com duas opções fundamentais: alterar substancialmente os depoimentos, de modo a aproximá-los dos padrões de um texto escrito, ou manter as marcas linguísticas típicas da oralidade.

Diante dessas opções, preferimos uma solução intermediária. Ao transcrever os diálogos, tentamos ser fiéis à expressão de cada um dos participantes. Procuramos manter marcações de ritmo da fala, regionalismos, particularidades e, em alguns casos, até mesmo certos usos idiomáticos não consagrados pela gramática normativa. Um exemplo é o uso particular do pronome “tu”, típico do falar de gaúchos e alguns brasileiros de outras regiões, conjugando-o na terceira pessoa do singular em vez da segunda (“tu vem”, “tu foi” em vez de “tu vens”, “tu foste”, como é a regra da gramática normativa). Optamos por manter o registro dos falantes nesse caso – ou seja, independentemente de a conjugação ter seguido o uso popular ou a norma-padrão, não a alteramos.

Por outro lado, estamos cientes de que se trata de um texto escrito. E a fluidez da leitura depende, entre outras coisas, da observância de regras elementares de composição em língua portuguesa. Para tanto, foram necessárias algumas pequenas adequações sintáticas e morfológicas das falas dos participantes.

Por fim, outra adequação que consideramos necessária foi a de suprimir, nos diálogos transcritos, o que corresponde à abertura e ao encerramento do episódio na modalidade em áudio. Com isso em mente, esperamos ter produzido um texto para ser lido – sem esquecer que se trata de pessoas em diálogo.

José Clemente Pozenato: literatura e imigração italiana “ma non solo”

EPISÓDIO GRAVADO EM JUNHO DE 2024

MICHELE: José Clemente Pozenato nasceu em 1938, é romancista, cronista, poeta, professor, tradutor e autor de *O Quatri-lho*, que foi adaptado ao cinema em 1995 e indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro em 1996. A obra *O Quatri-lho*, juntamente com *A Cocanha* e *A Babilônia*, formam uma trilogia sobre a imigração italiana. José Clemente Pozenato foi também Secretário de Cultura do município de Caxias do Sul; é membro emérito da Academia Rio Grande de Letras e publicou em 2014 a tradução do *Cancioneiro*, de Petrarca. Então, seja muito bem-vindo, muito obrigada mais uma vez por aceitar o nosso convite. Eu gostaria que o senhor falasse um pouquinho – esse é sempre um assunto que nos interessa – como é que foi a sua formação leitora, como é que o senhor

aprendeu a ler, como é que chegou à literatura, como foi a sua infância em relação aos livros, se na sua casa tinha livros acessíveis, se a família o incentivava em relação a isso...

POZENATO: Bem, para começar a conversa, eu devo dizer que comecei a ler com quatro anos de idade. O meu pai era professor de escola primária e usava para a alfabetização a cartilha maternal do João de Deus, poeta português. E eu fui alfabetizado, então, nessa cartilha maternal. No final da cartilha, o João de Deus colocou um poema para as crianças aprenderem que eu decorei e ainda lembro dos versos: “Andava um dia / Em pequenino / Nos arredores / De Nazaré / Em companhia / De São José / O Deus Menino / O bom Jesus”. Meu pai tinha uma estante que ele chamava de “biblioteca”, tinha livros variados, seleta em prosa e versos... Também livros de poesia parnasiana, tinha um livro do Simões Lopes Neto, as *Lendas do Sul* – lá que eu conheci o Negrinho do Pastoreio e outras figuras importantes da literatura, da tradição riograndense. E depois, o passo seguinte foi quando eu entrei para fazer o ginásio no Seminário Aparecida, em Caxias do Sul. Havia, então, uma biblioteca já com livros da literatura moderna brasileira. E aí eu descobri o Manuel Bandeira, que fazia poemas que não tinham nada daquelas palavras complicadas do Olavo Bilac, um poema como “Trem de ferro”: “Café com pão / Café com pão / café com pão / Virgem Maria...”. Descobri com o Manuel Bandeira e com os poetas modernos que, para fazer poesia, não era necessário cavucar o dicionário para



encontrar palavras difíceis e construir cenas, cenas que provocassem a imaginação do leitor. Também nessa fase do ginásio, o primeiro escritor que eu descobri, o primeiro grande escritor da literatura brasileira, foi Machado de Assis. Peguei na biblioteca o livro dele, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, e li a dedicatória: “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver, dedico estas memórias...”. Quando eu li essa dedicatória, eu disse: “vou ter que ler esse livro todo!”. Isso aí é de uma força imaginativa muito grande. Então, me tornei um aficionado em Machado de Assis. Acabou se tornando o meu mestre principal. Escrever, pelo menos, num aspecto: buscar a linguagem do leitor. Machado de Assis escreveu, inclusive, crônicas dizendo que o jornal, a imprensa, tinha modificado a linguagem usada pelos leitores e que o escritor tinha que perceber isso e escrever na língua do leitor. E outra preocupação do Machado de Assis era ele dar uma dimensão visual às cenas, um enquadramento fotográfico. Se vocês lerem com essa perspectiva do Machado de Assis vão perceber que ele constrói as cenas com enquadramento fotográfico, não é que nem o José de Alencar: aquelas paisagens sem limite. Machado de Assis acabou sendo também uma base muito importante para mim. Claro que, depois, com o tempo, fui acumulando outras leituras na literatura francesa. Simenon foi quem me ensinou a escrever histórias policiais; O Zola, a observar comportamentos; um latino-americano que para mim também é um mestre, Mário Vargas Llosa, que escreveu *A Guerra do Fim do Mundo*, situado no Brasil – com

ele eu aprendi uma coisa importante: é bom colocar na narrativa personagens para interpretar os fatos para o leitor. Na *Guerra do Fim do Mundo* ele coloca um jornalista suíço como personagem, mostrando coisas que os outros personagens, os atores da história, não percebem. Então, se vocês prestarem atenção nos meus romances, eu também tenho personagens que são intérpretes do que está acontecendo para o leitor. Então, comecei cedo e tive a oportunidade de ir somando experiências e conhecimentos sempre através da leitura.

MICHELE: Muito inspirador esse relato que o senhor faz. E esses autores que o senhor cita são grandiosos. Acho que também, de alguma forma, a gente os percebe na sua obra.

POZENATO: Para completar o quadro, um escritor rio-grandense: Erico Verissimo. Como ele traduzia romances norte-americanos, onde o romance começou a usar técnica cinematográfica, ele passou a usar essa técnica também nos romances dele. Se você ler *O Tempo e o Vento*, e prestar atenção no fluxo das cenas, vai perceber que elas são, de fato, assim... E o Erico Verissimo dava uma dimensão tão forte para a visualização da história que um crítico do Rio de Janeiro, Álvaro Lins, escreveu, numa crônica de jornal, que o Erico Verissimo não era propriamente um escritor, mas um contador de histórias. E o Erico assumiu essa crítica ao longo da vida dele. Ele sempre se declarou um contador de histórias. Com o Erico, também aprendi muita coisa.



CELSO: Eu gostaria de fazer uma pergunta sobre um momento específico da sua formação, que acho que vai englobar não só a formação como leitor, mas talvez a formação no seu sentido mais amplo, que foi a sua passagem pelo Seminário Maior, em Viamão... Eu me recordo, sempre que eu ouço falar de pessoas da sua geração que passaram pelo seminário, de uma entrevista que eu vi há alguns anos, de uma pessoa que o senhor deve ter conhecido: o professor José Hildebrando Dacanal. Ele falava longamente da experiência dele no seminário como um período de formação intelectual muito refinada. Ele mencionava, por exemplo, muitas horas de estudo de latim, de filosofia, um estudo de língua portuguesa muito aprofundado, que a formação dos postulantes aos sacerdotes naquele momento era muito europeia e muito refinada. E eu queria que o senhor falasse um pouco dessa sua experiência, se também o senhor verificou isso nos seus anos como seminarista, e se teve alguma relevância na sua formação como escritor, enfim, como intelectual. E como teve? De que forma teve?

POZENATO: Todas essas disciplinas foram objeto de estudo. A gente estudou as línguas clássicas, latim e grego. O grego eu não cheguei a dominar a ponto de poder falar, mas o latim sim. A gente estudou também as línguas neolatinas: o francês, o espanhol e o italiano. Inclusive, foi na terceira série do ginásio que o professor de italiano um dia chegou na aula e abriu a *Divina Comédia* e começou a ler: “*Nel mezzo del cammin di nostra vita...*” Foi lá que eu conheci o Dante Alighieri, e o

som daqueles versos já ficou nos meus ouvidos desde aquele momento. Depois, claro que no Seminário Maior, teve o estudo da filosofia, e uma disciplina para a qual eu dei muita importância foi a Estética. Eu cheguei a entrar na Teologia, que tem toda uma tradição bíblica que é recuperada nesses estudos. Então, bagagem de conhecimentos eu carreguei bastante.

CELSONO: No campo da filosofia, algum pensador? Porque eu sei que naquela época o tomismo era, como acredito que hoje seja, muito enfatizado na formação do sacerdócio nos seminários. Teve algum pensador que, além de São Tomás, como eu disse, é impossível escapar à influência para quem é seminarista? Teve algum pensador, um filósofo, que o senhor carrega ainda hoje, que seja um pensador que o senhor frequente?

POZENATO: Quando eu comecei a dar aula na Faculdade de Filosofia, em Caxias do Sul, antes ainda da fundação da universidade, eu fui convidado para dar Introdução à Filosofia. Foi a primeira disciplina que eu ensinei. Aí eu coloquei o foco nos pensadores existencialistas, a filosofia moderna. Foi a partir daí que eu comecei a ter o contato com esse pensamento mais aberto, mais voltado para a percepção, uma visão mais aristotélica do que platônica. E eu aproveitava as aulas de filosofia para dar exemplos da literatura, tanto que os alunos foram pedir para a direção da faculdade para me colocar como professor de Literatura ao invés de professor de Filosofia. E aí que eu comecei a ser professor de Literatura: por pedido dos alunos.



CELSO: Os alunos de Filosofia quiseram que o senhor fosse professor de Literatura...

POZENATO: Professor de Literatura! Porque eu citava, por exemplo, no campo dos pensadores, ideias de Machado de Assis, de Bernanos...

CELSO: Bernanos foi um autor que o senhor frequentou também? *Diário de um Pároco de Aldeia, Sob o Sol de Satã...*

POZENATO: Claro!

VINICIUS: Eu achei interessantíssimo esse comentário. Eu já tinha ouvido essa declaração do senhor sobre o fato de que a literatura entrava muito nas aulas de Filosofia. A partir disso, já que o senhor trouxe muito da sua formação, aproveitando essa "deixa", queria perguntar para o senhor se existe algum autor, seja da literatura ou da filosofia, que participou do seu período de formação, que o senhor ainda retorna frequentemente ou eventualmente, e que ainda surpreende, depois de tantas leituras, depois desse período de formação...

POZENATO: Eu não sou preso a um autor, a um filósofo em especial. Eu procuro ampliar os campos de conhecimento para outros autores. Então, por exemplo, dentro do campo da estética, entraram aqueles que entraram na estética literária – Paul Ricoeur, para dar um exemplo. Eu não sou aficionado

a um filósofo em particular, mas procuro ampliar com várias visões. Aliás, o Paul Ricoeur já recomendava isso: que quem escreve, escreve para dar a sua visão de um ângulo especial do qual ninguém ainda olhou o mundo. Então, cada autor tem uma contribuição nova, diferente, variada, para a gente olhar o mundo.

VINIcius: E na literatura, o senhor retorna ainda a algum autor desse período de formação que ainda segue surpreendendo o senhor?

POZENATO: Não. O que eu aprendi já está acumulado na minha máquina de produção. Então, não sinto necessidade de voltar a ler esses mestres. Há muitos autores, escritores que eu não li. Li a primeira frase e desisti de ler o resto. Uma das coisas que eu aprendi, se você quer escrever um romance, você tem que prender o leitor na primeira frase e na primeira página. Se não fizer isso, ele não lê o romance. E isso eu aprendi com Machado de Assis, com Erico Verissimo. Aliás, há um romancista tcheco, Milan Kundera, que tem alguns ensaios sobre escrever romance, que diz que até os 40 anos é a idade da poesia, em que o escritor coloca no papel emoções; na fase do romance, o escritor começa a olhar o mundo fora do âmbito pessoal, então, tem que ter uma maturidade, tem que ter passado por várias experiências, depois de ter visto o mundo de vários ângulos, aí ele está preparado para começar a escrever um romance.



MICHELE: Isso faz muito sentido – o que o senhor falou da primeira linha, da primeira frase, da primeira página... não é por acaso que muitas pessoas sabem de memória o começo de várias obras que geralmente são clássicos. Poderia citar o *Dom Quixote*, *O Cem Anos de Solidão*, enfim... Realmente, é esse começo que acaba fisingando o leitor e nós, leitores, acabamos gravando, assimilando essas primeiras palavras que abrem a narrativa. Eu queria falar um pouquinho de poesia, e aí, para isso, eu vou pedir licença poética para fazer a leitura de um poema em vêneto, do professor Pozenato, e, depois, o Tiago vai fazer seus comentários e suas perguntas. O poema se chama *Più in sù*:

*Più in sù dele bionde colònie
de formento e de panòcie
più in sù dele rive
co'i vignai tacadi sù
più in sù dei coerti dele case
che par vache pacifiche e colme
in sù, più in sù, la cieseta
co'o sò santi rossi i par persone
E più in sù dela cieseta
'il batòcio del campanil che canta!*

TIAGO: Escutando esse poema, que se chama, em português, "Acima", a escolha foi trazer a língua dos personagens do Pozenato. Esse poema não foi escrito em vêneto – ou, como

popularmente é chamado agora, talian –, mas ele foi traduzido, e nós consideramos isso muito interessante, porque é uma das facetas da produção do professor Pozenato. Eu gostaria de fazer uma pergunta bem ampla, pensando sobre essa produção poética. Ela passa despercebida pelo público. O público conhece o Pozenato narrador. Eu acho que essa é a marca. *O Quatrilho* e *O Caso do Martelo* deixaram essa imagem. O Pozenato é um grande “prosista”, por assim dizer. E as crônicas, também, eu acho que acabaram solidificando essa imagem. No entanto, nós, ao nos prepararmos, descobrimos a produção poética. A primeira publicação foi com o Grupo Reunião. Agora algumas pessoas chamam de Grupo Matrícula, mas é o Grupo Reunião, e a obra se chamava *Matrícula*, com Jayme Paviani, Oscar Bertholdo, Ary Trentin, Delmino Gritti e o próprio Pozenato. Eu gostaria de compreender um pouco as imagens, as influências dessa produção poética. Eu enxerguei – e aí é uma interpretação minha, talvez o próprio professor Pozenato vá confirmar – muito Drummond; essa busca pela simplicidade do verso e também uma coisa, assim, cabralina, num ritmo que é o ritmo de uma poesia que não tem rima muitas vezes, mas que tem uma certa musicalidade. Então, esses são dois eixos que eu enxerguei em algumas produções. Mas também vi coisas muito interessantes aqui: vi umas alfinetadas nos concretistas num poema que se chama “Concretinice”; vi uma brincadeira com o próprio Olavo Bilac também... Ao mesmo tempo, eu já vou trazer algumas imagens que eu vi se repetirem muito na obra, tanto na lírica,



nos poemas mais líricos, quanto naqueles mais narrativos. A imagem do outono aparece bastante. Outra imagem que eu não esperava de uma obra poética do Pozenato era o cavalo: ele aparece em vários momentos – eu não sei se é uma recordação de infância, ele aparece numa poesia só para ele, mas ele aparece como motivo em outros poemas também, quando se fala do carro, e aqui também o professor Pozenato fala mal do carro duas, três vezes, em poesias diferentes. Então, é isso: esse panorama da formação, das influências e dos temas também tratados nessas poesias...

POZENATO: Como o Milan Kundera já disse, a poesia nasce da experiência pessoal, das experiências que vão sendo acumuladas até os 40 anos. Os autores que você citou como referência, que podem ter influenciado o meu modo de escrever poesia, são exatamente esses: Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. Talvez acrescentar o Jorge de Lima também, algumas coisas que me marcaram, e o Murilo Mendes. Fiquei surpreso um dia em que li o poema dele: “Sentamos-nos servidos por um braço de mar”. Isso é surrealismo! Um braço de mar servindo as pessoas. Então são esses poetas todos. E o que eu sempre busquei na poesia é um tom musical leve e uma transparência, que o leitor não precise ficar fazendo investigações para perceber. O tema do cavalo realmente é uma marca da minha infância, foi seguramente o primeiro animal que me marcou diariamente, do começo da manhã até a noite, um cavalo branco que estava na estrebaria, ao lado da casa. Então,

o cavalo, para mim, é uma espécie de representante das forças da natureza. Representa a natureza como um todo, sob um aspecto cordial, favorável, mas é também resistente e rebelde, se for o caso. A gente domina alguma coisa da natureza, mas não tudo. A natureza tem uma rebeldia, como o cavalo.

TIAGO: Eu acho até que nessa questão da experiência a gente retorna para o Paul Ricoeur – o professor Pozenato citou autores que nos interessam, o Paul Ricoeur é um deles, o próprio Erico Verissimo... O Paul Ricoeur vai falar, quando fala de escrita, tanto da memória quanto escrita ficcional, ele fala da “mimese tripartida”, e a primeira parte é essa questão da experiência, que essa depois é transposta. E eu acho que muito também da poesia tem essa marca dos anos iniciais. O senhor é de São Francisco de Paula, que é um espaço onde dois mundos se encontram: de alguma forma, é o mundo imigrante colonial e também é o mundo luso-brasileiro. Há quase uma “fronteira” ali. O senhor enxerga dessa forma também, enxerga que essa experiência é essa experiência também repartida entre esses dois mundos?

POZENATO: Sim. Assim como minha poesia nasce de figuras como o cavalo, quando eu escrevo o romance *O Quatrilho*, eu tenho uma técnica que é: quando eu construo um personagem, eu construo a partir de uma pessoa que eu conheço, para poder dar verossimilhança e consistência, para o personagem não ficar uma hora de um jeito, outra hora de outro jeito. Eu



nasci numa região de São Francisco de Paula, Santa Tereza, uma região que foi criada pelo prefeito de São Francisco de Paula para ser colonizada por migrantes (não imigrantes, mas migrantes internos). Em Santa Tereza havia moradores (era uma zona rural) provindos da região de Santa Lúcia do Piaí e famílias de origem germânica, da região de Nova Petrópolis. Desde pequeno, eu convivi com várias visões de mundo. O nosso vizinho mais próximo – isso eu já escrevi em *Memórias do São Chico* – era de uma família negra, Seu Felício. Um outro vizinho era Bonato, de Santa Lúcia do Piaí, que trabalhava com uma serraria. Visões de mundos diferentes. Tinha um outro alemão vizinho nosso, Pavrat, que tinha vivido em um convento de dominicanos e tinha uma visão diferente das coisas; um outro vizinho, que era oriundo de Porto Alegre, da família Avellini, que tinha pertencido ao Partido Comunista. Se vocês lerem o romance *A Babilônia*, vocês vão encontrar ele lá, transformado num personagem. Desde a infância, eu vivia dentro de uma multiplicidade cultural. E quando cheguei em Caxias, me chamou a atenção a peculiaridade da cultura da imigração italiana. E o que mais me chamou a atenção é isso, quem leu *O Quatrilho* já pode perceber que o papel da mulher na cultura da imigração italiana é bem diferente da mulher que eu conhecia na cultura de São Francisco de Paula. Coloquei, inclusive, uma personagem para traduzir para o leitor toda essa experiência da mulher, a tia Gemma – de alguma forma, uma intérprete do papel da mulher dentro dessa cultura. Então, tudo isso

foi material que eu fui acumulando e é a partir dele que eu construo os personagens e situações, etc. Se eu tenho um personagem apelidado Scariot, do romance *O Quatrilho*, era por causa de um vizinho que tinha esse apelido, porque era beberrão, dormia na estrada, não frequentava a igreja e era de uma família oriunda de italianos. Então, na realidade, eu não invento personagens, eu transformo pessoas que eu conheci em personagens na narrativa. Por isso, acredito que quem lê meus romances acaba tendo a impressão de estar diante de situações reais.

VINICIUS: Aproveitando essa temática da experiência: no momento em que o senhor faz essa transição da poesia para a prosa, a gente percebe a importância da narrativa policial na sua trajetória. E mesmo na narrativa policial, que tem modelos muito estabelecidos na história da literatura, o senhor consegue inserir essa experiência particular da comunidade de imigração italiana. Há uma tentativa também de aproximar essa tradição da narrativa policial para um contexto mais local...

POZENATO: Exatamente! Eu descobri que a técnica da narrativa policial era uma maneira diferente de mostrar esse ambiente cultural. Uma é a técnica do romance, com cenários cinematográficos, etc. E outra é a técnica de ter um detetive de olho perspicaz, anotando e percebendo, interpretando o que ele observa. E até posso dizer como é que começou *O Caso do Martelo*: o episódio da vítima que morreu com



pancadas na cabeça é real, ocorreu numa localidade que é próxima de Farroupilha. Eu trabalhei no projeto de pesquisa da Universidade de Elementos Culturais das Colônias Italianas, e ele (a vítima) tinha sido entrevistado por um pesquisador e fotografado, inclusive, numa dessas andanças pelo interior que o projeto fazia. Quando sai a notícia de que ele tinha sido morto a pancadas, ficamos todos esperando que a polícia contasse o que aconteceu, e a polícia não descobriu nada. Aí me veio o seguinte estalo: a polícia não tem conhecimento para perceber o comportamento dessas pessoas nesse ambiente. Aí eu criei um personagem, um detetive com essa capacidade. Dei a ele o nome de Pasúbio. No perfil dele, eu coloco que nasceu na beira do Rio das Antas. Tem origem nesse ambiente. E, depois, ele estudou, ampliou os horizontes. Achei que seria interessante mostrar determinados ambientes. Eu, andando pelo interior das colônias, percebi que as famílias já tinham substituído a capelinha dentro de casa, onde realizavam o terço, pela televisão, sinal de que a cultura urbana estava invadindo esse ambiente rural. A partir daí, passei a escrever outras novelas policiais, também tendo foco em determinados ambientes. O caso seguinte foi *O Caso do E-mail*, que começou porque uma colega minha disse que o filho dela estava viciado em chat, nem ouvia quando chamavam ele. Aí me veio o estalo, também, de um aficionado por televisão, por comunicação pela internet, que não ouve um tiro. *O Caso da Caçada de Perdiz* também: tinha um vizinho que, uma vez, me convidou para entrar na casa dele e me

mostrar a sala onde ele tinha quase que um museu de caça de perdiz, com espingarda, com fotografias dele, cheio de perdiz pendurado nos braços, etc. E me deu aula: como é que organiza a caçada, como é que treina o cachorro, como é que caça perdigão, como é que caça perdiz, tudo isso lá – uma cultura que na região colonial italiana foi muito forte. E o que me deu o gancho para botar no papel essa experiência foi uma visita que eu fiz com um grupo de professores de uma universidade alemã, onde encontramos um professor que coordenava o Instituto de Preservação Ambiental da universidade. Ele nos convidou para jantar na casa dele e a casa dele estava cheia, parecia a casa do meu vizinho: fotos de caça, etc. E na mesinha de trabalho dele tinha um letreiro escrito em alemão que um colega meu traduziu: “Caçar não é matar, é outra coisa”. Eu ainda perguntei para o meu colega: “O que mais que ele coloca?”. E ele: “Não, é só isso: ‘Caçar não é matar, é outra coisa’”. Aí depois eu encontrei um filósofo francês, que diz que o instinto humano, o instinto animal que o homem mais preservou foi o instinto da caça, que ele usa para buscar o conhecimento, para buscar a alimentação, etc, etc, para buscar as relações pessoais. É o instinto de caça que está por trás. Então, resolvi escrever *O Caso da Caçada de Perdiz* para colocar esse instinto de caça. E o episódio inicial do *Caso da Caçada de Perdiz*, em que o casal de noivos está saindo da igreja e o noivo leva um tiro na testa, foi um episódio real também, que me contaram lá em Lagoa Vermelha. A novela policial, para mim, é usada não para contar



histórias terríveis, assustadoras, mas para colocar um detetive para mostrar determinados ambientes, modos de ver o mundo, valores, etc.

VINICIUS: Eu até registrei aqui, enfatizei nas minhas anotações o comentário que o senhor fez no início, dos personagens e intérpretes. O investigador na narrativa policial tem, muitas vezes, esse papel. Acho interessante porque o senhor traz essa referência do George Simenon. A gente tem outros tantos autores clássicos da literatura policial que são mais voltados à resolução do problema, e a gente espera isso da narrativa policial; e, muitas vezes, ali, o sujeito é um intérprete, e a resolução pode não ser, de fato, a única coisa importante numa narrativa policial. Me parece que essa contribuição é bem importante.

CELSO: Nos contos policiais do Chesterton, isso também aparece muito: como um motivo para uma reflexão maior.

VINICIUS: É, a ideia da narrativa policial mais como um meio do que o caso como um fim, na verdade.

POZENATO: Exatamente.

VINICIUS: Eu acho que a gente pode passar para mais um poema, não é Michele?

MICHELE:

“Velho colono” (da obra *Meridiano*)

Olho

*teus sapatos rotos e cambaios
as calças pesadas de remendos
a camisa como pode muitos dias.*

*Teu olhar, no entanto, é portentoso
e teu rosto faria inveja
ao rosto de qualquer menino.*

POZENATO: Para dizer que a gente não vai ficar só com as aparências...

VINICIUS: É interessante pegar essa ideia do olhar, que também está presente nesse texto, e falar um pouquinho daquilo que tornou a sua obra tão emblemática, que é justamente essa narrativa histórica da imigração italiana. A gente quis trazer outros temas aqui à baila também, que muitas vezes não temos oportunidade de ouvir o senhor falar: a poesia, a narrativa policial... Mas o senhor já falou, em outras circunstâncias, que a inspiração para escrever *O Quatrilho*, *A Cocanha* e *A Babilônia*, veio de um olhar sobre a ausência desse tema na literatura brasileira, ou, pelo menos, uma ausência de um olhar talvez mais realista para isso. O senhor chega a declarar, num momento, quando se dá a adaptação do *Caso do Martelo* para o programa *Caso Especial*, que, até então, a expressão da imigração italiana era



sempre cômica. E aí aquela adaptação conseguiu revelar para um grande público uma coisa mais séria, “mais realista”, com muitas aspas, vamos dizer assim; o fato é que essa ausência, essa lacuna, permitiu que o senhor criasse essa trilogia muito importante na história da literatura brasileira. Eu tenho uma pergunta – o senhor pode ser muito honesto aqui e responder da forma como achar mais interessante: o senhor se sente um representante, digamos assim, desse universo na literatura brasileira? O senhor se sente uma referência, de fato, para abordar esse tema da imigração italiana pela literatura? O que isso implica na sua trajetória, ao olhar para tudo o que o senhor fez na sua vida?

POZENATO: O meu amigo Assis Brasil, quando publiquei o romance *O Quatrilho*, me fez o seguinte comentário: “Você pode escrever mais 30 romances, mas vai ser sempre citado como o autor de *O Quatrilho*”. O Assis Brasil também é um mestre da narrativa, do romance, inclusive, dando oficinas literárias. Então, o que ele quis me dizer foi que eu consegui enquadrar e colocar dentro do quadro narrativo do romance uma experiência completa, múltipla, de vários ângulos de observação e também de uma dimensão que as pessoas normalmente não prestam atenção, não observam. Então, não é por acaso que eu coloco duas visões da igreja, que é a cultura da fé (toda a imigração italiana diz: “a fé e o trabalho são a base dessa cultura”), mas eu coloco as duas dimensões da fé: do padre Giobbe, que é cordial, compreensivo, e do padre Gentile, que é dogmático, duro, severo etc. Porque são duas dimensões

que existiram e existem ainda de alguma forma, e que marcam o comportamento das outras pessoas – entre ficar no plano da sociabilidade, do intercâmbio, da compreensão, e ficar no plano da restrição e da luta individual. Acho que o que consegui foi construir um romance que ultrapassa o universo dessa cultura. O que eu percebi, andando por diferentes locais onde fui convidado para falar sobre a minha obra, o meu trabalho, é que *O Quatrilho* é um romance que marca as pessoas de outros ambientes também. Eu acho que eu consegui uma dimensão de experiência humana que não se limita à cultura da imigração italiana. Até mesmo em Los Angeles, um roteirista que estava lá, na comissão de avaliação, fez o seguinte comentário: “Ao contrário do que seria a tendência normal, de o filme seguir aqueles que foram embora, o filme fica com aqueles que ficaram, com aqueles que perderam, e mostrar como é que eles fazem para vencer a luta de novo”. Essa dimensão não estava nas minhas intenções, mas acaba marcando.

VINICIUS: E é interessante que o senhor faz, no caso do *Quatrilho*, o recorte da imigração. É bem essa ideia do enquadramento fotográfico, mas uma fotografia realmente mais isolada daquela imigração, quando, na verdade, *A Cocanha* me parece um romance mais abrangente nessa proposta histórica. E aí justamente o romance que tem esse recorte mais minucioso parece ser o que mais permanece, aquele que, talvez, tenha mais alcance. A narrativa “mínima”, entre aspas, possivelmente, chegue a mais pessoas...



POZENATO: ...Entra mais fundo na vida das pessoas. Então, chama mais atenção, porque o meu objetivo na *Cocanha* foi dar um panorama cinematográfico, tanto que a primeira cena é um desfile dos que vão sair de Roncà para vir à América. Quando eu escrevi *A Cocanha*, que foi depois do *Quatrilho*, alguém perguntou por que eu não escrevi *A Cocanha* antes, porque do *Quatrilho* eu já tinha todas as informações feitas pelo projeto em que eu trabalhava, na universidade. E, na *Cocanha*, eu tinha que buscar informações. Então, acabou sendo baseado menos em observação de comportamentos de pessoas e mais em história mesmo, aspectos de interpretação histórica. Agora, na *Babilônia*, que é o terceiro volume, que pega o período da crise, quando os imigrantes são considerados inimigos (os italianos, os alemães etc.), acredito que consegui dar uma dimensão semelhante à do *Quatrilho*. Aliás, são personagens do *Quatrilho* que vivem essa situação anos mais tarde.

TIAGO: Também acho que há uma questão que relaciona *O Quatrilho* com o cinema. O senhor participou da adaptação na construção do roteiro do *Quatrilho*, do próprio *Caso do Martelo* como é que foi essa participação? Teve alguma assessoria, deu alguma assessoria em outros pontos além da adaptação? Porque a gente sabe que mesmo um romance cinematográfico é muito diferente de um roteiro. Muita coisa que um romance dito "cinematográfico" consegue apresentar é impossível de ser feito num roteiro. Então, como foi esse diálogo, se houve esse diálogo?

POZENATO: Eu tive um interlocutor muito importante nesse processo da adaptação, Antônio Calmon, que foi o roteirista de novelas da Globo e de filmes também, e é natural do Amazonas, do outro extremo do Brasil. E quando a Barreto Produções se interessou em estudar a possibilidade de fazer o filme, o Antônio Calmon veio a Caxias para ajudar a avaliar o ambiente; visitaram o interior, eu acompanhei, e acabei dando para o Calmon um exemplar d'O *Caso do Martelo*. Uns dias depois, ele me liga para dizer que esse *Caso do Martelo* está pronto para ser feito um *Caso Especial* para a televisão. E, aí então, me convidaram para ir até a TV Globo. Tive contato direto com o Daniel Filho, que era o diretor de produção do *Caso Especial*, e o Antônio Calmon, que era o roteirista. Conversamos sobre a adaptação do *Quatrilho*, em que ele estava trabalhando também numa adaptação do roteiro. E sobre *O Quatrilho*, ele me fez o seguinte comentário: “Nesse seu romance dá para fazer cinco filmes diferentes. Um filme de estilo italiano, o Padre Giobbe como personagem central, e todas as relações pessoais então desembocando no Padre Giobbe. O outro, a amizade dos Scariot com o Máximo, são dois personagens marcantes, cada um com uma visão de mundo, mas que se tornam amigos – se eu fosse dirigir o filme, eu faria esse filme”, disse o Calmon, “mas, como eu conheço os produtores, eles vão querer fazer o filme com base na troca de casais, a troca de casais como sendo a base do filme”. Mas o Calmon fez uma adaptação em que a direção de produção achou que estava muito ampla; pediram, então, a



um roteirista profissional para fazer o roteiro. E sobre *O Caso do Martelo*, conversando com o Daniel Filho, ele me disse o seguinte: “Essa sua maneira de narrar está pronta para ser filmada, são cenas visuais. Até se quiser um dia buscar uma profissão em Los Angeles...”, o Daniel Filho me disse, “... procurar um contrato como dialoguista”.

VINICIUS: O senhor quase virou roteirista da Globo, não foi?

POZENATO: Quase. Eu cheguei a ser convidado. Eu ia ser convidado, mas quando eu conheci o ambiente em que era feito esse trabalho, o Antônio Calmon disse que, quando ele terminava de escrever um roteiro, ele tinha que fazer três meses de tratamento em SPA para poder se recuperar.

VINICIUS: Uma outra época também de vínculo com novela. Novela era uma coisa que durava meses.

TIAGO: Nove meses era o mínimo.

VINICIUS: Antônio Calmon foi o roteirista de novelas que tiveram esse impacto popular também, né? *Vamp*, *Top Model*... Acho que podemos passar para um último poema, Michele.

MICHELE: Vou ler um trechinho do poema que se chama “São Chico”, até para fazer referência – o Tiago antes tinha comentado da presença do cavalo:

(...)

*Mas basta aparecer um cavalo
para todos se enternecerem
restou dentro de todos
o ritmo da montaria
e há escondido em todas as casas
um lombilho
um pelego
um freio
reliquias lembrando cavalgadas tropeadas,
rodeios e passeios à casa da moça
No sossego da sombra
cada sorvo de mate
remexe nos guardados da gente.*

TIAGO: Esse poema era um mote para uma pergunta sobre sua produção crítica, o livro *O Regional e o Universal na Literatura Gaúcha*. Foi um ensaio da década de 1970, se eu não me equivoco, e que, depois, acabou sendo republicado. E aí também é interessante essa outra faceta do senhor, de discutir, dialogar. De alguma forma, a própria literatura que o senhor escreve, numa leitura do centro do país, é regionalista, mas não é o regionalismo que eles esperam do Rio Grande do Sul. E também, mesmo quando se fala de imigração italiana, é um mundo imigrante muito diferente do mundo pasteurizado pela televisão e pelo centro do país. Lá, há um outro tipo de imigração: não é a imigração do norte da Itália, então, são



outras referências. Primeiro, eu vou fazer uma provocação: no início, o senhor fala que é um princípio seu não mudar nada no que publica, porque um livro publicado não é mais do autor, é do público. E aí eu lembrei agora d'O *Quatrilho*, que tem uma modificação nessa nova edição, né? Ele abre um gancho para a próxima obra. Então, o senhor mudou um pouquinho de opinião a respeito de modificar o livro *O Quatrilho*. Esse é, digamos assim, o parêntese que eu abro para, depois, a gente falar da questão do regional.

POZENATO: Isso aí foi uma proposta de mostrar para o leitor que *O Quatrilho* tinha continuação, que vinha depois disso. Então, foi um pedido editorial.

TIAGO: É a construção dessa trilogia que eu acho que é interessante. Eu não sei se o senhor havia pensado na trilogia quando tinha escrito *O Quatrilho* ou surge depois – essa possibilidade?

POZENATO: Eu fui professor de Literatura, não era um iniciante nesse processo. Então, o que eu estabeleci desde o começo foi um projeto: três gerações – geração que saiu, que migrou, a geração que já estava instalada aqui e começa o processo de mudança da economia agrícola para a economia comercial e industrial (isso eu assisti num painel de sociólogos discutindo essa questão, então eu visualizei esse quadro como sendo da segunda geração), e o da terceira geração, que é aquela que depois de ter se esforçado para se adaptar e ser recebida na

nova terra, é rejeitada, tem que fazer um esforço de se reencontrar com esse processo. Eu tinha esse projeto desde o começo – das três gerações. Mas, como eu falei antes, eu tinha material disponível para imaginar uma história da segunda geração com base nas pesquisas todas que a gente vinha realizando, memórias de personagens que contavam como é que começou a sua casa de comércio, como é que começaram moinho naqueles lugares e assim por diante. Então já tinha esses elementos para escrever a geração, que faz a transição da vida econômica, da agricultura para novos espaços, novos rumos. Depois de concluído *O Quatrilho*, voltei atrás, retomei o projeto para escrever a primeira geração e a última. Na primeira, o que me ajudou foi que eu fui convidado para um evento em Nova Iorque e fui visitar o Museu do Imigrante lá em Manhattan, onde eu pude visualizar cinematograficamente como era fazer a viagem dentro de um navio, então, tomei esse ponto de partida para escrever. Também, o que estava por trás da minha narrativa da *Cocanha* é um estudo de um sociólogo italiano, o título da obra dele é *La Storia Dimenticata (A História Esquecida)*. Em nenhum manual de história na Itália, nem do Ensino Fundamental, nem do Ensino Superior, há referência à grande imigração, à grande saída de italianos para a África e para a América. Isso também serve como referência. Tanto que eu coloco uma cena quando o meu grupo de imigrantes está no porto de Gênova para embarcar em que eles estão nervosos e dizem: “esqueçam a Itália, porque a Itália já se esqueceu de vocês”. Eu coloco essa frase, que é base-



ada nessa pesquisa da *Storia Dimenticata*. Por isso, eu acredito que os italianos não vão gostar de publicar *A Cocanha*. Aliás, quando o filme *O Quatrilho* concorreu ao Oscar e tornou-se conhecido, um professor da Universidade de Roma entrou em contato comigo para fazer a tradução ao italiano. Aí trocamos e-mails, vários e-mails, ele fez contatos, e até depois de um mês ou dois ele me escreveu dizendo que ele ia desistir do projeto porque nenhuma editora italiana tinha interesse em publicar obras com o tema da imigração, isto é, continua sendo uma história esquecida. Agora há pouco, um professor italiano se interessou por traduzir *A Cocanha*, mas ele, até agora, não conseguiu uma editora italiana que tenha interesse na publicação. Todos os meus romances têm como referência algum tipo de conflito. No caso de *A Cocanha*, botei o conflito na história esquecida; no *O Quatrilho*, o conflito com a igreja, as relações sociais da comunidade e o conflito político derivado da Segunda Guerra Mundial, que colocou os imigrantes europeus vivendo no Brasil como sendo inimigos do Brasil.

VINICIUS: Muito interessante, porque é uma narrativa, pode-se dizer, quase anti-heroica.

TIAGO: Mas não é iconoclasta, né? Eu acho que ela se funda no realismo, assim como tem o Padre Giobbe e tem o outro, a gente tem esses dois lados. Tem o lado da vitória do imigrante, mas também tem o lado do sacrifício, mas não é um sacrifício heroicizado.

VINIUS: É anti-heroica porque não necessariamente é idealizada. Eu acho que isso é importante. Uma coisa que também *O Quatrilho* traz é justamente essa ideia de um falso moralismo, que eu acho importante a gente considerar.

POZENATO: A minha perspectiva foi exatamente essa: nem heroicizar, nem demolir, desmanchar o processo. Se vocês prestarem atenção na literatura produzida em São Paulo, tendo como tema “descendentes de imigrantes italianos”, toda ela – desculpe usar esse verbo – esculacha com a figura do imigrante: faz dele um coitado, miserável, infeliz; não existe um escritor paulista que use o tema do imigrante italiano e que o coloque como um personagem importante, relevante para o leitor. Aliás, isso apareceu até quando saiu o filme *O Quatrilho*: uma revista em São Paulo criticou o personagem Ângelo Gardone porque ele “não sabe nem se movimentar em cena” – isso que o Alexandre Paternost passou o tempo todo observando o comportamento dos colonos, de se encolher, de enfiar a mão no bolso, de ficar encabulado... Aí os paulistas ainda ficam tirando sarro em cima disso. Então, a visão que eu proponho é exatamente essa: uma visão equidistante, de preferência com várias visões, do padre Giobbe, do anarquista etc.

TIAGO: Queria lembrar que essa ideia dos três livros da trilogia remete à nossa literatura, a *O Tempo e o Vento*, à questão da saga, esses personagens que, contando uma história familiar,



contam a história de um povo, de uma nação. Hoje em dia, a palavra “saga” meio que se perverteu. É só um filme atrás do outro, mas tem essa ideia de saga é a ideia de uma família que perpassa um período de tempo.

POZENATO: Se quer saber de onde é que se originou o meu projeto da trilogia, foi n’O *Tempo e o Vento*, do Erico Verissimo.

TIAGO: Imaginei, não quis chutar – já foi meu objeto de trabalho a ideia da saga, a ideia da memória como o senhor trouxe aqui – da construção das personagens, dessa transposição, não uma transposição fiel, mas de pegar esses detalhes e fazer essa recriação. Então, o diálogo com o Erico Verissimo é muito grande.

MICHELE: Bom, faltou a gente falar um monte de coisas sobre as quais nós gostaríamos de comentar, de lhe ouvir. Faltou falar das traduções, da literatura infantil... É tão gostoso ouvi-lo, que a gente ficaria aqui muito mais tempo. Em nome do grupo, em nome da equipe, agradeço imensamente à presença do professor Pozenato.

Ariana Harwicz, escrever é transgredir

EPISÓDIO GRAVADO EM MAIO DE 2024

MICHELE: Nós estamos, realmente, muito felizes por te receber no Sopro Podcast, seja muito bem-vinda. Eu gostaria que tu falasses um pouquinho sobre a tua formação leitora. Que autores te acompanharam ao longo da vida, na adolescência, na vida adulta, ou que ainda te acompanham, e te ajudaram, de alguma forma, a ser a escritora que tu és hoje?

ARIANA: Que lindo! É um pouco atípico para mim, é como se, de repente, eu tivesse aberto a porta desta casa de campo. Talvez não se escute no *podcast*, lamentavelmente, mas há muitos pássaros noturnos que cantam muito forte, e está o fogo também, e a chuva, então, é como se tivessem entrado quatro amigos do Brasil nesta casa no meio da noite. É um pouco

isso, uma conversa. E também me alegra que, finalmente, possamos estabelecer um diálogo com os leitores do Brasil e com a língua de vocês, com o português, porque há muitos anos meus livros não estavam e, agora, estão quase todos [traduzidos]. A respeito da minha formação como leitora, me saiu o lapso como escritora, mas é um pouco a mesma coisa, o que se diz sempre, quando se aprende a ler, quando se começa a ler algo de verdade, é um pouco já começar a escrever. Embora você escreva 30 anos depois, ou 50 anos depois, mas há algo no momento em que, de verdade, se fala de encontrar o estilo na escritura, mas também tem que encontrar o estilo na leitura. Que tipo de leitor você é? Que estilo você tem quando lê? E a pergunta é muito boa, porque eu comecei estudando cinema, fotografia, filosofia, depois teatro, e muito depois, a literatura. É quase a culminância, a literatura. O que eu primeiro li foram filmes. Entendo que te referias a livros, mas o que eu primeiro li foram filmes. Eu assistia a filmes polacos, alemães, tchecos, do leste da Europa, muitas romenas. E eu gostava dos filmes de guerra e os lia como se fossem diários de guerra, como se fosse o diário de Sartre na Segunda Guerra Mundial, ou as novelas de Céline, na Primeira Guerra Mundial, entre trincheiras. Ou seja, eu já os lia como novelas ou como diários. E depois lia as obras de teatro como se fossem romances. É como se eu visse uma encenação de Tennessee Williams, como se fosse um romance de Cheever. Estou misturando, mas quero dizer que aprendi a ler vendo teatro e vendo filmes. E recém cheguei à literatura, se é que se pode chegar alguma



vez à experiência literária, como uma experiência filosófica ou espiritual. Cheguei quase ao final, já com o cérebro totalmente tomado, contaminado, invadido, no bom sentido da invasão, no bom sentido da colonização dos filmes e do teatro. E aí começaram a me acompanhar sempre os poetas. Aprendi, entre aspas, a escrever novelas, lendo poesia. Não aprendi a escrever novelas, porque não se aprende, mas se entende.

TIAGO: Eu queria voltar um pouquinho, Ariana, às tuas primeiras leituras. Na tua casa havia jornais, se liam revistas, qual foi o teu conhecimento inicial de literatura? E acrescento mais uma pergunta. Tu conheces ou conheceste, antes dessa virada de chave, dessa mudança de cinéfila para leitora literária, algum escritor brasileiro? Eu sei que os argentinos conhecem da escola *Mi planta de Naranja Lima*, que é em português *Meu pé de Laranja Lima*. Eu não sei se tu fizeste essa leitura clássica dos argentinos. Como foi o teu começo, o que tu lias quando era criança? Teus pais liam? Que autores brasileiros tu conheceste depois?

ARIANA: Sim, eu me lembro perfeitamente do *Meu pé de laranja lima*. Acho que foi uma das primeiras vezes que chorei com um livro, que não é original, mas é um marco na vida de qualquer criança. Na infância, as primeiras vezes que se chora com um livro, é algo muito emocionante, não chorar com um ato da vida real, uma briga com um amigo, quando te machucas, ou com a separação dos teus pais, mas chorar por algo tão falso,

tão mentira e tão verdadeiro como é um livro. Então, eu me lembro perfeitamente na cozinha, na mesa redonda da cozinha, eu estava nas séries iniciais, não sei que idade eu tinha, mas era muito pequena, lendo *Meu pé de laranja lima* e chorando. Então, sim. E depois, não me lembro... Sim, me lembro, mas é um pouco clássico, a onipresença da música brasileira, não estou sendo original, mas é assim, na minha infância. Com pais socialistas, não sei se comunistas, mas socialistas, e mãe psicanalista, pai que sempre ia para Cuba e voltava, e para o Brasil também, claro, e uma grande relação com a cultura brasileira. Na pintura ou na música, não lembro tantos autores brasileiros ou poetas, na infância ou depois. Nesse sentido, a formação não é tanta. Não sei como é a experiência Brasil em relação aos argentinos. E depois, na minha casa, não era uma casa de intelectuais no sentido estandar, no sentido do clichê do intelectual, que, igual, nunca é um intelectual, mas com óculos, o cachimbo, os bigodes e a linguagem de um intelectual dos anos 70, 80. Mas, sim, havia livros sublinhados, livros infantis: *Elige tu propia aventura*; de Maria Elena Walsh. E, sim, já começava a sublinhar os livros, a anotar nas margens, a questioná-los, isso eu lembro, escrever nos livros.

TIAGO: Muito interessante..... tem uns clichês também aí na sua família, um pai psicanalista, ele é judeu, imagino, e argentino. Ser argentino, psicanalista e judeu é um grande clichê, e imagino que tenha sido também um grande leitor e tenha te influenciado muito.



ARIANA: Sim, judeus, de origem (que também é um clássico, a árvore genealógica, não me escapo do destino comum de tantos) por um lado russo-polaco e, por outro lado romeno, mas, sobretudo, russo e polaco. Eu não tinha consciência disso, mas tinha consciência da língua, porque meus avós falavam em iídiche, que se parece bastante ao alemão, sobretudo no som, para mim era alemão, mas na realidade era iídiche. Então, eu pensei que tinha dois avós alemães, mas não. E eu queria decifrar o que era essa língua, a língua clandestina que falavam. Eu tentava decifrá-la. Então, como eu não podia decifrar o iídiche, não era poliglota, eu inventei meu idioma, que consistia em dizer “Wesh”, “Wesh”, “Wesh”. Eu também não entendia, mas pelo menos eu falava um idioma próprio. Eu gostava de elaborar códigos de linguagem. Depois de 35, 40 anos, me dei conta que isso é fascinação pela tradução e fui viver no exterior, que tem sua lógica.

TIAGO: Então, antes da próxima pergunta, vou te deixar a indicação: nós temos um escritor de Porto Alegre, não sei se conheces, Moacyr Scliar, que também vem de origem judaica, judeus da Bessarábia, e é muito conhecido no Brasil. Tem uma literatura muito interessante.

ARIANA: Maravilhoso.

CELSO: Em *O ruído de uma época*, a Ariana menciona a Clarice Lispector.

ARIANA: Claro, mas eu pensei que me diziam autoras menos conhecidas, que também têm... E eu sempre cito. De fato, está citada no prólogo da *Trilogia da paixão*, na edição de Anagrama da Espanha, da [editora] Instante, mas a Instante ainda não editou as três juntas. Mas sempre está essa frase que me persegue e me acompanha, ou que me assedia, no bom sentido de assediar, sempre tem que explicar, que é quando, algo assim como o Lispector dizia: “bom, escrever é procurar a palavra que não é”. Sempre falo disso nas oficinas, ou penso como uma das bases poéticas ou éticas da escritura, que a palavra encontrada seja a palavra que não é. Sim, me sinto muito identificada com isso, em muitos aspectos.

MICHELE: Quando nós começamos a falar sobre a tua obra, encontramos muitas semelhanças com Clarice Lispector. Inclusive comentamos isso: “tem um quê de Clarice Lispector nos textos da Ariana”. Depois a gente foi ler algumas críticas e, realmente, tu sempre és comparada com a Clarice Lispector.

ARIANA: E tem livros, contos para crianças, né? Porque eu lembro de ter lido para meus filhos também, e contar-lhes sua história, e ter visto também algumas gravações dela e sua relação com a escritura. Às vezes, não é interessante a biografia de um escritor, mas muitas vezes define a sua escrita. Depende da relação que tenha com a vida. Nem todo o escritor tem uma biografia interessante. Mas ela, claro que sim. Além da sua condição bilíngue, etc. E de origem. E sua relação com



a maternidade é fascinante. Sim, ela é bastante citada em *O ruído de uma época*, várias vezes.

MICHELE: Eu queria mencionar a *Trilogia da paixão*, em espanhol, *Trilogía de la pasión*. Os três livros estão traduzidos ao português. Nós temos o *Morra Amor*, a *Débil Mental* e *Precoce*, que fazem parte dessa trilogia. Pensando um pouquinho na escrita desses três romances, que têm uma atmosfera muito parecida, embora sejam três histórias diferentes, eles têm um ritmo muito específico. E eu senti até uma diferença depois, quando li *Degenerado*. Eu li os três romances da trilogia, um na sequência do outro, e quando eu fui ler *Degenerado*, parecia que eu não conseguia me encaixar naquela leitura, porque é diferente em razão, inclusive, das frases de *Degenerado* serem um pouco mais longas, e as frases da *Trilogia* são um pouquinho mais curtas, mais secas, semanticamente carregadas, palavras muito fortes. Então, senti essa diferença na passagem de uma leitura para outra. Eu queria te perguntar, se escrever essas narrativas exigem esse tipo de escrita especificamente, se são as narrativas que orientam esse tom, essa voz, o ritmo através dos quais os acontecimentos são narrados, ou o autor tem algum tipo de controle nesse processo todo?

ARIANA: O quadro se completará quando possam ter em suas mãos, em alguns meses, *Perder o juízo*. Não vamos falar do que não é, mas evoco, cito, apenas pelo fato de que completa o quadro de família. Mas, no momento em que escrevi *Morra*

Amor, A débil mental e Precoce, não estava me dando conta, não era nada consciente que se estavam armando músicas simétricas. Eu não sou musicista, mas este ano eu escrevi, pela primeira vez, o libreto para uma ópera, para o Teatro Colón, em Buenos Aires, e terminei de confirmar o que qualquer pessoa sabe, mas que outra coisa é viver, que escrever é exatamente o mesmo que fazer música. O meu irmão é músico, e quando eu o ouço falar de composições, não há nenhuma diferença, nenhuma. É simplesmente uma questão semântica de notas e palavras, mas não há diferença na composição, na métrica, no ajuste, na composição, no ritmo, nos cortes, na relação com o silêncio, a palavra e o silêncio, a nota. E quando eu estava escrevendo a *Trilogia*, eu não me dava conta, primeiro, que eram novelas, contos, eram poemas, eram diários. Nunca me dou conta de quando vão terminar, e não me dava conta que iam juntas. É como se tivessem fabricado três irmãs, gêmeas, sem me dar conta de que são três irmãs, pensando que são, e depois, quando a mulher vai ver, ela diz assim: sim, eu pari três irmãs, eu pari três gêmeas. E é certo que, *Degenerado*, foi vários anos depois, cinco ou quatro anos depois, e, talvez, eu tive que me mudar, porque as minhas novelas têm muito a ver com uma paisagem mental. E por questões biográficas, eu tive que mudar de povoado, de um povoado onde eu estava, a um povoado medieval em uma colina. E talvez esse êxodo, mesmo que seja absurdo, porque é um êxodo de dez quilômetros, mas me levou a outro, fez com que *Degenerado* tivesse outra forma de se descrever. Não tinha a natureza, é verdade



que é muito mais política, mais pesada, não sei. É como se não tivesse operado a mesma música, o mesmo piano. Isso é certo. Então, eu os coloco como todos dentro de uma família, mas as três primeiras são como se fossem irmãs, e *Degenerado* um primo distante. E a respeito do que me guia. Sempre na escritura há controle, mas já sabemos, é um controle descontrolado. É um descontrole controlado, quer dizer, há uma consciência absoluta e um controle, e ao mesmo tempo há um profundo caos. Nunca sei o que vou escrever, o único que me guia é a língua, tentar dominar a língua, mas a narração se me vai, não consigo controlar.

MICHELE: É muito interessante porque eu sempre observo, quando eu faço a leitura de qualquer obra, o leitor que é exigido por essas obras, então, talvez, ainda que esse processo seja inconsciente do autor que cria esses personagens, o leitor precisa também entender que posição ele ocupa diante dessa obra. Cada leitura e cada livro também exige um leitor, talvez, um pouco diferente de uma obra para outra. Então, é uma mudança que acontece.

ARIANA: Absolutamente. Um livro bom, tudo isso é teoria que já conhecemos, mas um livro nunca diz o suficiente. Inventa muito mais do que uma história, uma novela, um personagem, um universo, uma diegese. Um livro inventa um leitor que não existe e o inventa, o fabrica, o cria. Me parece um ato absolutamente misterioso, que eu não entendo. Eu sempre

escrevo e não sei o que vai acontecer ao que vai ler. Como não é uma escritura completa, é uma escritura incompleta, cheia de buracos, de elipses, de incompletude, de erros, de fragmentos, de sentido incompleto, todo o tempo falta algo, falta uma palavra, falta um artigo, falta completar a frase. As frases estão a meia voz, como se tivesse uma língua um pouco alterada por um sintoma, seja uma doença, uma psicose, uma paranoia, como se o personagem que fala estivesse um pouco atordoado em sua língua. Então, eu nunca sei se o leitor vai completar ou não o quadro. Meu desejo máximo é que sim, mas talvez alguns fiquem fora nessa aventura. Mas eu sempre tento deixar buracos na trama. Se não me pareceria muito fascista, totalitário, dar uma cena completa. E o leitor, o que faz? Se aborrece?

TIAGO: Sim, é muito interessante essa posição sobre o leitor, e não é uma posição que, talvez, seja consciente para todos os escritores. Alguns esperam um tipo de leitor e esperam que eles busquem as mesmas respostas no texto. A gente enxerga isso muitas vezes. Claro que a maioria dos escritores têm essa consciência do texto aberto, da completude, da complementação via leitor. Aqui, eu lembrei de uma outra questão: no cinema, nós não temos essa necessidade de complementação. Claro que toda obra cinematográfica pode ser interpretada, no entanto, a imagem está ali. E aí eu imagino, e aqui eu já te pergunto, que me chamou muito a atenção, que o *Matate Amor*, eu li, não sei se é real, que os direitos foram vendidos



para a produtora do Scorsese, então, eu queria saber se isso é verdade, se tu aguarda que a produtora de Scorsese produza o *Matate Amor*; e como seria essa transposição dessas lacunas para o cinema? Como é que tu enxergaria, já que tu tens a dupla formação, tanto em cinema quanto em literatura?

ARIANA: Sim, é verdade. Espero que seja verdade, porque faz anos que estou assinando contratos com eles, assim, se não for verdade, me enforco, me mato, não sei. Meu agente estava trabalhando, claro, no diálogo com eles, e eu ainda não os conheço, mas faz anos, desde a pandemia, desde antes, não sei quantos anos que assinamos contratos. Nunca assinei tantos papéis na minha vida, e se supõe que sim. Ainda não li o *script*, o roteiro, o cenário. Eu não li o roteiro, não o temos, mas suponho que já exista. E o que eu sei com certeza é que a pessoa que decidiu comprar foi o Scorsese. No momento da pandemia, seguramente ele recebia livros de todos os lados. Ele leu a *Trilogia*, ele leu *Morra, amor* e decidiu comprar. Essa é a primeira admiração, que ele foi o leitor. E você me perguntou como eles fariam essa transposição. Eu não sei, porque sei que o fez a Liam Ramsey, que é a diretora escocesa, e um grande dramaturgo inglês, ou irlandês, desculpe, não lembro o nome agora. Eu gostaria de fazer, claro, mas faço muito no teatro. O que acontece entre a obra literária e o cinema? O que há lá no meio? Como se repõem as imagens, essas que você disse, as ausências, as lacunas, as elipses, a montagem de uma obra literária, que é um montagem... muito complexo, porque

está cheio disso, de sentidos a completar. Como se transpõem ao cinema para que também tenha sentido para completar? Esse intercâmbio é muito misterioso. É como pesar dois tipos de moeda, ou comparar o ouro com prata, ou o ouro com uma pedra preciosa, e o que vale mais? É muito difícil. Como faço para compensar que o mistério da obra literária seja compensado na imagem cinematográfica? Porque a imagem inunda tudo, obviamente. Mas não está a palavra. Aí é uma sorte de negociação de equilíbrio matemático entre uma obra e outra. Eu, no teatro, faço isso, no cinema, não sabia, nunca fiz. Não adaptei meus próprios textos para o cinema. Mas suponho que é como no teatro, compensando mistérios. O que sobra em um lado, tem que faltar em outro e vice-versa.

CELSO: Ariana, como leitor do *Matate Amor, Morra Amor* em português, eu percebi que a protagonista da narrativa demonstra, em vários momentos, ter a consciência de que a sua maneira de entender a maternidade é, por assim dizer, heterodoxa. Não é que ela simplesmente entenda a maternidade de uma maneira diferente do que normalmente muitos esperam, ela parece estar consciente de que seu entendimento é assim. Quando eu li *O Ruído de uma época*, me surpreendi com a seguinte frase: “A missão da literatura não é separar o carrasco da vítima ou julgar quem não deve ser condenado à morte, mas sim transgredir”. Tendo isso em conta, tu dirias que o *Matate Amor* ou *Morra Amor*, é um livro transgressor? E se sim, em que sentido?



ARIANA: Bom, obrigado pela pergunta. Primeiro, você me falou sobre a vítima e o algoz. Sim, eu me lembro de uma frase de Elfriede Jelinek, a austríaca, Nobel, que ela dizia algo muito simples que qualquer escritor que admiramos poderia dizer, Sylvia Plath, etc: “Escrever é simplesmente registrar o real, mas, claro, saber olhar e transpor em palavra”. Dito assim, parece quase um jogo infantil de reposição da realidade, transpô-la às palavras, mas é uma grande tarefa absolutamente delirante, porque como faço para que o que observo no exercício da olhada se transforme em palavras? Essa operação é uma operação absolutamente transgressora. A primeira transgressão é querer fazer essa transposição, essa operação política disso que observo, essa maternidade que observo na vida, transformando em palavra, como fazem os pintores, essa operação de retornar a pintura e cristalizá-la. Eu suponho que o livro é transgressor. Quando escrevi, eu não percebia que era transgressora. Eu simplesmente queria fazer, e tento fazer sempre o mesmo, observar o que é. Lembro-me de uma vizinha aqui, no meio do campo, pintava e fazia como os velhos pintores. Ia ao mercado, comprava peixes, todo tipo de moluscos, de animais marinhos, ou de água de rio, e colocava sobre a mesa, deixava-os se decompor e os pintava decompostos, como sempre fizeram os pintores com os cadáveres. Bom, já sabemos, havia um cheiro tremendo de putrefação, e ela pintava com todos os álcoois na cara. Eu digo, “mas isso é a Idade Média, onde estamos?” E eu digo: “ai, é assim que eu quero escrever” – pensei, porque eu não era escritora –

“é assim que eu quero escrever, como quem deixa peixes se decompondo para pintá-los.” Bom, eu faço o mesmo, deixo se decompor a maternidade. Não é que eu vá a neuropsiquiátricos, psiquiátricos, às prisioneiras, ou vejo mães que violaram seus filhos e os derrubaram todos os dias, ou os deixam no lixo. Não, simplesmente observo a maternidade, a minha própria e a dos outros, com uma intenção de observar tudo e escrever. Mas sem moralizar, isso sim, sem fazer distinção entre vítima e algoz. E aí surge o que a maternidade é para mim, essa putrefação dos pecados.

TIAGO: É muito interessante, Ariana, porque também abre para algumas perguntas e discussões que, depois, tu retomas em *O ruído de uma época*, que é essa ideia do ponto de vista de quem escreve, a própria ideia do lugar de fala, que é como nós chamamos em português, e que hoje é uma discussão muito forte no Brasil e em outros países. Eu não sei como é o público argentino, mas aqui é muito importante, e, se nós pensarmos na tua literatura, não há espaço para essa discussão, porque... (aí nós concordamos, pelo menos eu estou de acordo com quase todas as tuas opiniões em *O ruído de uma época*) muitas vezes, a pessoa que escreve sobre um tema étnico ou sobre um outro tema, tenha um ponto de vista próximo daquilo que está escrevendo. Então, tu vais falar sobre uma experiência de um personagem negro, que seja um autor negro e tudo isso. No entanto, a literatura é muito mais que isso. É essa possibilidade de criar outros mundos. Se nós pensarmos



assim, um livro sobre um *serial killer*, não necessariamente o indivíduo tem que estar nesta condição para escrevê-lo. E, eu acho que em *O ruído de uma época*, tu trazes não diretamente essa questão, mas fala sobre as cobranças da nossa contemporaneidade, sobre posicionamento, sobre livros necessários, “ah, tu tens que ler aquele livro porque ele é necessário.” E eu queria que tu nos falasses um pouquinho sobre essa questão, sobre o fazer literário. Diante disto, a gente retoma um pouco o Borges. O Borges não precisou ser um *compadrito* para falar de compadritos. Ele não precisou ser um islandês para falar sobre sagas. Ele não precisou ser... Ele era um escritor. Como é que tu pensas essa relação? Tu acreditas que se os teus livros passassem por uma leitura, que em português nós chamamos de um leitor sensível, que vê se esses livros são adequados para os leitores da nossa época, eles seriam aceitos? Um leitor sensível aceitaría os teus livros?

ARIANA: Sim, na época que você mencionou com Borges, e muito antes de Borges também, mas no século XX, com Borges, é o que eu vivi, porque eu sei que nós, as pessoas que temos 40 e tantos, vivemos a metade da nossa vida no século XX e a metade da nossa vida no século XXI, ou seja, temos a experiência vital de ter vivido 20, 25 anos no século XX, e sabemos o que isso implica. Uma experiência filosófica sem telefone, sem internet, e, sobretudo, com outras coordenadas políticas, com outro entramado. E o campo literário, eu era uma menina, uma adolescente, mas vivia como leitora, indo

às feiras de livros, apresentações de livros, ver a Bioy Casares, Abelardo Castillo, ver a todos os escritores, da época, mais conhecidos. Estudei letras, e a experiência do campo literário me parece que era outra. Agora, nesse século, que é um pouco o que trata, o que versa, o que trata de glosar *O ruído de uma época*, vejo que essa espécie de fascinação atual, para que os escritores se pareçam com seus personagens, ou sejam representantes diplomáticos de seus livros, a propósito do racismo, da islamofobia, da diversidade de gênero, como se os escritores fossem um pouco os embaixadores ou os representantes legais de seus livros, essa espécie de politização que, para mim, no mau sentido, a politização atual do campo literário, acho que acabou sendo catastrófica. Catastrófica para... Justamente, o que matou foi a diversidade. O que vejo nos festivais de literatura é que há um grande medo de ser catalogado, de ser estigmatizado com qualquer um dos epítetos inimigos da época, ser racista, porque alguns estão bem e outros mal. Então, quase como se escrevessem livros para não serem cancelados. É o contrário, não? É quase como se os escritores escrevessem livros e os publicassem com a intenção de não serem considerados racistas ou homofóbicos, entende? É o contrário. Isso nos conduziu a uma catástrofe cultural. Não sou filósofa para dizer isso, mas é a minha percepção e o que vejo é muita covardia. Não sei se a covardia é um signo desta época. No século XX e no XVIII também tivemos covardes. Então, os autores se cuidam com o que dizem. Eu gosto do contrário, pensar que os livros podem ser o oposto do que é o escritor,



que podem ser, sim, o oposto. Que não haja uma identificação direta entre o livro e o autor, que haja uma transgressão, justamente, uma subversão, e que eu não seja a representante legal do meu livro. Por isso eu escrevi *Degenerado*, viram o que é? Mas sim, eu acho que nos levou a um momento de muita covardia no campo cultural. Há vários tópicos que são os que se manejam, há muitas posturas ideológicas que são verdadeiramente hipócritas, mas que se sabe que com isso se pode sobreviver sem ser cancelado. E todos os conceitos estão adulterados. Não acredito em nenhum dos conceitos dessa época. Apropriação cultural, diversidade, todos os lemas ideológicos estão bastante adulterados, são mentiras.

TIAGO: Essa é uma posição de muita coragem, Ariana, eu não sei se tu tomas essa posição, pois és uma escritora fora da Argentina, ou seja, é mais fácil para tomar essa posição estando fora.

ARIANA: Essa pergunta é boa, porque eu também, às vezes, me envergonho com o que eu escrevo, e como aqui, quando eu tinha uma família francesa, ninguém entendia o que eu escrevia, e como meus livros, quase nenhum está na França, que isso é um grande paradoxo, estão no mundo, e na França, não. Então, é como se fosse genial, porque, finalmente, é o sonho de todo escritor, que é ser anônimo. Ser anônimo, poder se esconder, estar clandestino. A clandestinidade é perfeita para escrever. Então, sim, me ajuda a estar fora, acho. O fato de que vou à

Argentina todos os anos, vou aos festivais, vou às livrarias, mas não vivo lá. E isso, talvez, me permita... Apesar de que, para se cancelar, não precisa estar no seu país. O cancelamento é uma morte social que se dictamina e se executa a distância também.

CELSO: Em outra parte d'*O ruído de uma época*, Ariana, tu escreves: “se a ambiguidade for eliminada num artista, ele será destruído”. Tu crês que hoje em dia o público, a imprensa e a academia estão preparados para aceitar essas ambiguidades?

ARIANA: Ou seja, a elite? Sim, porque eu pensava que a elite de uma época, em qualquer momento, no meio da Segunda Guerra Mundial, no meio de uma peste absoluta, sempre existe uma elite que continua pensando, estudando. Mas depois, todos os outros, eu acho que não. Não está na moda a ambiguidade, em absoluto. Está na moda a radicalização. O que me impressiona é que eu nunca pensei que iria ver tanta gente com ânimo de colaborar com o crime. Isso me impressiona, porque eu sempre fui obcecada pelos colaboradores da Segunda Guerra Mundial na Europa. Bom, eu vivo na Europa, né? E isso me impressionava. Digo: “ai, essa pessoa de 85, 90, que idade tinha em 1943, me denunciaria como judia? Com certeza, agora mais do que nunca. Isso sempre era uma especulação, uma fantasia, algo fantasmático da minha mente. Mas agora, nesse contexto em que estamos, é como se essa atmosfera tivesse voltado, essa atmosfera bélica, de guerra, de perseguição. E me impressiona ver que muitas



livrarias, muitos centros culturais onde eu trabalho, acho que me denunciariam. A cultura volta a ser cúmplice do crime. Vejo muito ânimo de colaboração e muita covardia. Então, não sei. Isso me faz entender um pouco mais os escritores que foram perseguidos, sem me colocar no lugar de vítima. Estou viva, mas posso entender o ambiente cultural nas épocas de colaboração, nos anos 40.

MICHELE: Ariana, já que nós estamos falando sobre *O ruído de uma época* que não é um romance – essa obra tem uma estrutura muito diferente das que nós mencionamos até agora – eu gostaria de saber como é que ela surgiu, porque ela contempla, além de algumas correspondências que tu trocste com o escritor e tradutor Adan Kovacsics, alguns ensaios e alguns aforismos. Como é que nasceu essa obra tão distinta das outras que tu tinhas publicado até então?

ARIANA: Sempre me encantaram os aforismos, não aqueles dos saquinhos de açúcar, mas os aforismos de Nietzsche. Eu li em tradução, não sei como soou em sua língua, mas os aforismos de Nietzsche e também de Oscar Wilde, e de tantos outros, mas digo Nietzsche e Oscar Wilde porque são os que mais me marcaram. Pensamento filosófico compacto, fragmentos, essa escritura de Nietzsche que me marcou tanto, tanto, tanto aos meus dezesseis anos, *Ecce homo*, *Assim falava Zaratustra* e tantos outros. Realmente, como se diz em espanhol na Argentina, me abriu a cabeça, e essa leitura foi revolucionária

para mim, ainda é, e tenho os livros sublinhados. E, bem, um pouco por admiração por eles, por quem pensa por fragmentos, por estruturas semânticas mais contidas. Sempre, ao longo de todos esses anos que fui escrevendo, ia fazendo anotações. Às vezes, eu tomava o Twitter, agora é X-Twitter, eu o tomava como um cartão de notas, como uma ponte, como notas ao pé, didascálias. Sempre, uma pessoa que escreve, me passa que é indissociável a escritura da reflexão sobre a escritura. É uma paixão. Tenho no WhatsApp muitos chats comigo mesma, que se chamam romance, tradução, conto. E, então, eu vou anotando. Já tem o equivalente a três *O ruído de uma época*. E fui anotando, e um dia fizemos uma seleção com os editores de Argentina e também de Espanha, de Gatopardo e de Marciana. E a seleção é o que está no começo do livro. E depois incorporamos a correspondência com Adan Kovacsics, que é austríaco-chileno e grande tradutor de todas as obras que eu gosto, dos húngaros e dos alemães. E também é tradutor e escritor. Traduziu a Schopenhauer, a Nietzsche, também a Kertész, a Kafka e tantos outros. E então... E no final são minhas notas. Fizemos uma seleção de minhas notas. É como um pouco o cérebro do que escreve, abrir um pouco o cérebro e mostrar... É como revisar a escrivaninha. Quando eu era estudante, eu adorava ver isso. O que pensa um escritor enquanto escreve? O que é escrever? Essa reflexão sobre o que é escrever enquanto escreve. Que igual está dentro dos meus livros, porque sempre falam do que é falar, do que é escrever.



MICHELE: Ao longo dessa obra tem muitas ideias a respeito do processo de escrita. Então, seja das motivações que levam alguém a escrever, ou seja dos efeitos que essa escrita traz, o que é escrever para ti? Se tu pudesses resumir isso em uma ideia compacta, eu sei que a resposta pode ser longa, mas o que é escrever para ti?

ARIANA: Bem, além das definições conceituais, como eu vivo, é a grande revolução de uma vida, o mesmo poderia ser um pianista de seu piano, Em todo caso, foi a grande revolução da minha vida. Não posso imaginar nenhum tipo de experiência sem a escrita conectada. Não há uma indistinção entre a passagem da vida à escritura e vice-versa. Não é que eu esteja o tempo todo escrevendo, mas também não estou vivendo o tempo todo. Minha vida está suspensa entre a escritura e a vida. Mas quando eu vivo, e isso acontece com qualquer escritor que admiramos, quando eu vivo, essa experiência já está absolutamente transformada, porque está a escrita. Quer dizer, escreva ou não, eu sei que posso escrever. Então, tudo o que eu vivo, potencialmente, é possível que seja escrito. Contamina toda a minha vida, revoluciona tudo. Eu diria que é essa operação milagrosa da escritura, a possibilidade de estender a vida para a palavra. É como uma extensão. O que se diz sempre: escrever é viver duas vezes.

TIAGO: É muito interessante esse posicionamento sobre viver duas vezes e viver outra história também. Mas eu queria

retornar a *O ruído de uma época*, não sei porque ele é o nosso foco aqui, eu acho que ele nos chamou muito a atenção, mas em português, foi adicionado um subtítulo que seria *Aforismos, Correspondências e Ensaios*. Esse subtítulo foi exigido pela editora? Porque é diferente, no espanhol não tem esse subtítulo, é para nós não comprarmos ele de maneira enganosa? E acrescento também a pergunta sobre a tradução do título *Matate Amor*, porque em português ficou *Morra Amor*, e é diferente, seria *Morra Amor*, pensando assim retraduzindo ao espanhol e me parece que é muito diferente “matar” em português uma tradução literal seria “Tè mata amor”.

ARIANA: Em geral, sim, foi a mesma tradutora dos três livros, e depois, agora, é a mesma de *Degenerado* e *O Ruído de uma época*. Então, eu sempre tenho uma grande conversa com as tradutoras. Eu me iria viver com as tradutoras, as convidaria a viver comigo, porque eu acho que se não há uma conversa profunda, uma conversa sobre a língua e a música entre a escritora e a tradutora, é quase impossível a tradução. Em todo caso, eu acho que... E eles fizeram como em inglês, né? *Die, my love*. Que não diz... “Kill yourself”, diz que morre, e é verdade que tem outra cadência, outra música, é outro universo, “morra amor” e “mata-te”. Não lembro o que conversamos nesse momento. Poderia revisar as discussões ... Suponho que preferimos recuperar algo da música e sacrificar algo do conceito. Sempre se perde, traduzir é perder, escrever é perder, ler também é perder. Mas tem que ver o que se



perde, o que se escolhe perder. Suponho que privilegiamos a cadência, “morra amor”, e não a apelação “matate”. Não sei, no espanhol é muito comum dizer “matate” para as lutas conjugais, as discussões, algo de melodrama. Não sei também se na cultura brasileira tem a mesma importância, a mesma simbologia de dizer “matate” ou não, a mesma violência.

TIAGO: Eu acho que o “te mata” traz essa ideia do suicídio que é muito mais forte do “morra” o morra pode deixar se morrer. “Eu quero que tu morra”, não necessariamente tu podes morrer. Então, “morra, amor” é mais um desejo de quem fala do que uma ordem para que isso aconteça verdadeiramente.

ARIANA: Se matar tampouco é uma uma exigência, um apelativo a que efetivamente se mate, que sim, quer dizer suicida-te, não? Mate-se, mate-se você mesmo. Não é o mesmo que eu vou te matar, mas é mais uma forma de enviá-lo para o diabo, para a merda. É como uma forma, é como um insulto, é como dentro de uma luta. É mais simbólico do que literal, do fato de que se vá e se mate efetivamente.

TIAGO: É, mas soa mais forte, eu acho.

ARIANA: Ah, sim?

TIAGO: As duas maneiras de falar, né? E como tu disseste, sim, tem um grau de dramaticidade muito maior. E claro, a tra-

dução é realmente essa ideia de encaixar sentidos que, muitas vezes, não são completos de uma língua para outra, né? Se um tradutor começa a pensar sobre tradução, ele crê na impossibilidade, mas eu acho que é sempre um serviço necessário.

ARIANA: E o maravilhoso do português, que também ocorre com o italiano, não digo nada que não saibamos, é que quando nas apresentações nas livrarias, que estive em São Paulo ou em outros lugares do Brasil, ou quando me leem assim, claro, você me entende, eu te entendo, mas a alteração é total, não só gramatical, mas a música não tem nada a ver. Leio o começo de *Morra Amor*, em espanhol, me lê agora, em português, na tradução, e é o mesmo romance e não é. Embora entendamos tudo, não é que é chinês ou turco, mas há algo da sonoridade que está totalmente contaminado, não é? Por isso temos que compensá-lo, não é? Isso é milagroso, e, no entanto, é o mesmo romance.

MICHELE: Eu quero trazer aqui para a nossa discussão um pouquinho sobre o *Degenerado*. Na quarta capa da obra, que foi publicada pela editora Instante, nós temos uma declaração do jornal *Tiempo Argentino*, que diz: “*Degenerado* é um texto intenso e obscuro que desafia os lugares comuns do pensamento”. Nós temos uma história contada do ponto de vista do protagonista, que ao longo da leitura a gente descobre que é um criminoso. Queria te perguntar como foi a experiência de criar essa voz narrativa, já que esse protagonista, além de ser



um criminoso, é um homem. Até então, na trilogia, a gente tem a voz muito forte das mulheres, as vozes femininas. Como foi ocupar esse outro lugar, pelo menos no tempo da escrita desse romance, criar essa voz que é tão impactante justamente por ela ser contada do ponto de vista desse indivíduo, que com todos os seus problemas, se depara com os limites o tempo todo, com os seus dramas? Como foi para ti essa experiência?

ARIANA: Sim, foi uma experiência muito mais árida, muito mais difícil que todos os outros romances. Cada romance propõe – como em uma equação, em um problema físico, químico, quântico –, um problema, um mistério a resolver. Quase como trabalhar em um laboratório e estar procurando algo... Sempre um romance é um problema a resolver, um enigma, que pode estar na língua ou em outro lugar. Realmente, *Degenerado* foi uma experiência emocional, sentimental, plástica, muito diferente das outras. Porque há um corte muito maior. Eu acho que é essa a diferença, não tanto que ele seja homem e eu não, o personagem degenerado, mas que não há nenhuma relação, pelo menos visível, sempre há, inconsciente, mas visível. Não há nenhuma relação entre esse livro e minha vida. Não sou um homem velho, não sou um aposentado, não fui acusada de abuso sexual, não estou com o zíper aberto masturbando-me na saída dos colégios. Claro, depois no inconsciente, tudo claro, porque qualquer depravação, perversão, para mim, não depende da visão de gênero. Mas, no princípio, é muito distante de mim. E isso me impediu de ter

essa proximidade visceral, essa proximidade tão movimentada com os outros personagens. Então, o ritmo de escrita era diferente, a velocidade era diferente. Eu sempre escrevo com uma velocidade de enxurrada, de um trenó na neve, de avalanche. Esta não, foi difícil de escrever, como se estivesse escrevendo um tratado político, mais que um romance. Foi difícil, escutei muitos discursos políticos de homens em outros idiomas, em russo, em alemão, mesmo que não entendesse nada, mas para escutar como um homem grita em um discurso político. Vi muitos julgamentos pesados de homens acusados de assassinatos, para ver como fala um homem em um juízo. E me interessou escrever um livro anti-identitário, anti-identificacional, o que falávamos antes. Um livro em que não podem me identificar. E foi o livro mais difícil, o que menos traduções tem. Evidentemente é um livro difícil de ler e aceitar no mercado porque não propõe essa identificação fácil com a autora.

MICHELE: *Degenerado* é uma obra muito interessante porque, como eu falava antes, realmente tem um ritmo diferente das anteriores, mas ainda assim a gente consegue perceber que tem algo poético e eu acho que o mais interessante desses personagens todos, sejam da trilogia ou não, são personagens muito intensos. Então, acho que esse espaço que tu crias dentro da narrativa, para colocar esses personagens e para dar voz, é algo impressionante. São obras que eu realmente recomendo que as pessoas leiam, que busquem, porque acho que é ler uma narrativa de um outro lugar, que não é esse lugar comum ou que a



maioria das pessoas espera. São obras que desconfortam, mas eu acho que é um desconforto positivo, porque a gente enxerga essa voz vinda de um lugar que talvez não esperemos. Acho que isso é mais interessante: fazer a leitura de um livro que nos desacomoda de alguma forma, justamente pelo modo como essas informações são colocadas, como essa voz é colocada nesses personagens. Então, eu recomendo fortemente. Temos essas traduções ao português, para que os nossos ouvintes busquem a tua obra, quem conseguir ler em espanhol, melhor ainda. É um momento importante também para transitar entre os dois idiomas, essas obras estão traduzidas a outros idiomas também. A gente falou aqui de uma forma bastante genérica, a experiência da leitura, acho que ela é sempre única, então falamos de *Morra amor*, falamos de *A débil mental*, falamos rapidamente de *Precoco*, que fazem parte da trilogia, falamos de *O ruído de uma época*, falamos de *Degenerado*, e tu falaste que o teu próximo livro também está sendo traduzido para o português.

ARIANA: Sim, totalmente, obrigada pelo que disseste. Sim, sempre que eu escrevo, o que for que eu escreva, talvez um dia eu escreva contos, mas seja o que for, sempre trato de fazer, realmente, com que haja uma operação em mim capaz de desindividualizar-me. Não é que quando eu escrevo eu me sinta mulher, judia, estrangeira. Tudo isso é realmente muito nocivo para a escritura. É anti-literário, anti-artístico. O que importa é sair. É como uma espécie de experiência no limite da escritura, que não tem nada a ver com a identificação. Por

isso me entedia um pouco os festivais, que eu adoro, porque vou para brigar com todo mundo, essa coisa de querer classificar, e a mulher, e a latino-americana, tudo isso é muito nocivo, não serve para escrever, é lixo. E *Perder o juízo* é o próximo romance, de uma mulher que sequestra seus próprios filhos. Os tópicos vão e vêm como ideias obsessivas de um louco, como padrões que voltam. A maternidade, a maternidade como sequestro, a maternidade como crime, a estrangeiridade, o judaísmo, a violência, e aí voltam a se perguntar o que se pergunta já em *A débil mental*: que é ser um filho? Em *Precoce*, o filho lhe diz: “nasci do teu rabo e por isso eu fedo.” E *Perder o juízo* estará na Instante também, então, Instante tem quase toda a minha vida. Falta *Desertar*, que é um livro de conversações sobre tradução, mas tem quase tudo.

TIAGO: Vou te fazer mais uma perguntinha. Me parece, Ariana, que todos os teus livros dialogam com *Louca obsessão*, não sei como se chama em castelhano, dirigido pelo Rob Reiner, que tem um escritor, o Paul Sheldon, sequestrado pela fã dele.

ARIANA: Ah, sim, de Stephen King, *Misery*. Sim, afetou a vida de todos nós, nos perturbou esse filme de sequestro da admiradora, do escritor. É terrível o que ele faz. Mas sim, eu adoro. É terrível. A Argentina teve um momento, além da ditadura militar, mas me refiro à democracia, de mini-sequestros, se chamavam de “sequestros relâmpago”, que te raptavam de um caixa eletrônico, te sequestravam por um tempo. Mas a ideia



de sequestros sempre me impressionou, além daqueles da ditadura, o sequestro até mesmo na democracia. Essa ideia de que alguém te rouba, te rapta, um tempo, um lapso de tempo da tua vida, uma tarde, uma manhã, três dias, e depois tu voltas a aparecer na família. Essa ausência de um ser querido ou de si mesmo. Também como Agatha Christie, que se auto sequestrou e desapareceu algumas noites. Ela foi se esconder em um hotel com o nome da amante do marido. Mas essa ideia de desaparecer da vida, da família e ser um fantasma por alguns dias e voltar, às vezes, auto-sequestro, está omnipresente no novo romance. Porque há muita gente, não sei se é no Brasil, mas na França há mais de 40 mil pessoas por ano que, por vontade própria, não é que os paramilitares ou os terroristas a sequestram, por vontade própria, depois de 40 anos de casamento, famílias muito normais, aparentemente, desaparecem um dia e toda a família fica procurando, e estão perdidas por algum lado, mas ninguém as encontra. Existe um pouco disso no livro, de se abstrair da vida criada, se abstrair e ir.

TIAGO: A questão do sequestro é interessantíssima, mas eu acho que o clima, esse clima de não saber, é o que está nos outros livros, mais do que o tema. O título, na Argentina, é *Misery, entre la pasión y el peligro*. E em português eu acho mais forte: *Louca obsessão*. Então, dialoga mais com o romance, é melhor que o título original.

ARIANA: Sim, sim, totalmente.

Oliveira Silveira, uma voz gaúcha que ecoa o mundo negro

EPISÓDIO GRAVADO EM MAIO DE 2023

TIAGO: O nosso convidado é Ronald Augusto, que é escritor, músico, letrista, ensaísta, tem uma atuação importante na área da literatura com textos publicados em diversas revistas nacionais e internacionais; as principais temáticas presentes nos trabalhos de Ronaldo Augusto dizem respeito à poesia concreta e à literatura negra no Brasil. Um dos seus prêmios conquistados refere-se à publicação de um estudo sobre a obra de Cruz e Souza, e por isso recebeu a medalha de mérito conferida pela Comissão Estadual. Imagino que de Santa Catarina, né, Ronald? Pela celebração do centenário de morte do poeta...

RONALD: Sim.

TIAGO: Recentemente, foi um dos homenageados especiais do Prêmio Açorianos, no ano de 2023, e, atualmente, Ronald Augusto dá palestras, realiza oficinas e cursos abordando assuntos como poesia contemporânea e música. Em meio a tantos afazeres dentro da cena literária e cultural, Ronald foi o responsável por organizar e reunir a obra do poeta gaúcho Oliveira Silveira, que está intitulada *Oliveira Silveira – Obra Reunida*, publicada em 2012. Reeditada em 2021 ou 2022, Ronald?

RONALD: 2022.

TIAGO: E é por essa razão que temos aqui o Ronald como convidado especial neste episódio. Eu queria lembrar como eu ouvi falar do Ronald. Eu ouvi falar do Ronald na Rádio Ipanema, no projeto que ele tinha chamado *Poetês*. Isso aí eu não lembro, acho que é início dos anos 2000, né, Ronald? O teu projeto do *Poetês*...

RONALD: Sim, sim.

TIAGO: E foi aí que eu ouvi o nome “Ronald Augusto” pela primeira vez. Lembro como se fosse hoje. Então, agradeço ao Ronald e passo a palavra fazendo algumas perguntas. Ronald, como chegou ao Oliveira Silveira? Como é que foi essa relação? Primeiro, claro, sabemos que tu organizou a obra, mas é uma relação que vem de antes.



RONALD: Eu posso, antes de responder, só fazer um reparo? Não é um reparo, é só acrescentar à minha apresentação sobre o meu trabalho, meu currículo.

TIAGO: Claro, claro.

RONALD: Porque eu observei que é um currículo mais antigo, um pouco. E como eu sempre digo: a gente nunca passa impunemente por formação acadêmica. Então, não posso deixar de mencionar que eu sou formado em Filosofia pela UFRGS. Agora, também, concluí o meu mestrado, no início de 2023. E já que a gente está falando de Oliveira Silveira, eu vou tentar o doutorado agora, no meio do ano, falando sobre a poesia de Oliveira Silveira. Então, a gente passa quatro, cinco, seis anos no meio acadêmico, na universidade, e a gente não pode deixar de falar disso, senão parece que a gente desperdiçou um pouco dessa atividade. Mas, só para lembrar, talvez tenha sido uma falha minha, que eu podia ter te avisado.

TIAGO: Não, não tem problema.

RONALD: Essa pergunta sempre me é feita – como é que o Oliveira surgiu para mim. Surgiu na minha experiência, no início da década de 80, quando comecei a gostar e me interessar por poesia e literatura, eu frequentava diversos espaços, lançamento de livros, palestras, saraus. Isso, e é bom colocar a data precisa, porque, hoje em dia, o panorama é bem dife-

rente, mas, naquela época, década de 80, era raro encontrar pessoas negras na cena literária. Não só como produtores, mas, inclusive, pessoas interessadas, que vão para assistir a uma palestra, que vão para assistir a um sarau, a um lançamento de livro. E quando chegávamos nesses lugares, para usar um trocadilho um tanto tosco, absurdo ou de mau gosto, era a ovelha negra da família, para lembrar a Rita Lee, que recentemente nos deixou. E eu estranhava muito isso. Mas, por quê? Será que as pessoas, os negros, em Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, não gostam de literatura? Por que isso? Será que eu sou o único sujeito negro? Ilusão. Nessa época, eu tinha meus 18, 19 anos. Também nesse período, eu tive um contato (que foi um contato breve, intenso, mas interessante) com o Movimento Negro Unificado (MNU) aqui no Rio Grande do Sul. Até hoje, as pessoas, quando falam em movimento negro, dizem “Movimento Negro”! Não existe movimento, existem movimentos. Existe um monte de vertentes diversas, pontos de vista completamente específicos sobre a discussão racial da parte das pessoas negras. Então, sempre existem movimentos negros. Quando as pessoas querem simplificar e rebater de uma forma reativa as posições dos movimentos negros, dizem: “o movimento negro”. Como se a gente pensasse tudo igual, tudo do mesmo jeito. Isso é uma bobagem. Também, isso faz parte do preconceito, nos colocar sempre como pensando todos iguais e reagindo da mesma forma. Nesse momento, comecei a frequentar alguns lugares, alguns espaços. E eu sempre falo isso, antontem



mesmo encontrei ele, o Edilson Nabarro, que é sociólogo, está fazendo doutorado também, ele era da geração da Oliveira, deve ser uns quase 20 anos mais velho do que eu. Na época, ele me falou: “Sei que você gosta de poesia, tem que conhecer o Oliveira Silveira, porque ele é poeta, vocês vão se dar bem”. E eu: nossa! Para mim, foi a melhor dica que recebi naquela época, vindo do Edilson Nabarro. E eu fui até os altos do Mercado Público. Para quem não sabe, na década de 80, 90, os altos do Mercado Público não eram só um espaço comercial, não tinha restaurante, era espaço da comunidade organizada, sindicatos, isso que a gente chama de ONG, naquela época não se chamava ONG, mas a organização civil, os grupos, o movimento negro, das mulheres, os pequenos partidos políticos, sindicatos de todas as categorias tinham, nos altos do Mercado Público, cada um na sua sala, seus espaços, e tinha espaços comuns. O Oliveira fazia suas rodas de poesia lá nos altos do Mercado Público. Agora é um lugar só comercial, infelizmente. Esse caráter público do debate, que era muito legal no Mercado Público, acabou. E lá eu conheci o Oliveira Silveira e comecei a frequentar as rodas dele. Depois, ele descobriu que eu era poeta e a gente começou a ficar amigo. Desde o início, me chamou bastante a atenção isso, porque, como falei, eu estava querendo descobrir como era a relação das pessoas negras com literatura, como a figura, em termos de personagem, em termos de representação do negro, aparecia na literatura. Eu estava pensando nessas coisas, curioso e, ao mesmo tempo, decepcionado, porque eram

tão escassas essas referências. Quando encontro o Oliveira Silveira, encontro um escritor negro que tinha vários livros já, e que me deixou, também, muito contente, porque ele era um baita escritor. Me dei conta: “Esse cara é um baita poeta”, pensei comigo. Porque eu sempre li muita poesia, então, não estou colocando aqui uma avaliação apressada ou parcial. Eu li muito, sempre li poesia e toda a poesia que pude. Então, com a leitura de poesia, de diversos tempos, de diversas formas, a gente começa a ter uma certa noção do que presta e do que não presta. Eu acredito que existe boa poesia e má poesia. Tem gente que não gosta, hoje em dia, que isso seja afirmado, mas eu acho que tem boa poesia e má poesia. E eu vi que o Oliveira Silveira fazia boa, excelente poesia. Foi muito mais legal ainda, para mim, o encontro com ele. Além do mais, ele era leonino. Eu também sou leonino. Os leoninos todos se dão muito bem, formam um grupo, assim, bem... Porque o leonino, ele é bem autocrítico. A gente é bastante autocrítico e crítico. Então, quando a gente gosta de uma coisa, a gente gosta mesmo. E não é só um gostar, assim, “ah, porque ele é meu amigo”. A gente aprecia a forma, a arte, a beleza. Então, para mim, foi uma alegria encontrar o Oliveira e verificar que ele era, também, além de um sujeito negro, um grande poeta.

TIAGO: Tu falou da qualidade e de já ter notado essa – eu vou usar a palavra aqui – densidade do conhecimento do Oliveira Silveira, e ele tem uma formação que passa pela faculdade de Letras e pela Literatura francesa, né, Ronald?



RONALD: Exato, exatamente.

TIAGO: Mas, antes de chegar na formação acadêmica dele, se tu pudesse falar um pouquinho da biografia dele, falar um pouquinho desse percurso, se tu lembra alguma coisa, senão a gente vai pincelando junto contigo tudo o que a gente leu.

RONALD: Nós éramos amigos – eu fiquei muito feliz que, uma vez, ele foi no meu aniversário, porque o Oliveira também era meio recatado, ele não era de aparecer muito, de frequentar muito, ele era mais, como a gente diz, mais “na dele”. E aí um dia eu falei: “cara, vou convidar o Oliveira para vir no meu aniversário”. E ele foi, eu achei legal. Ele chegou super atrasado, mas foi. Então, isso, para mim, foi uma espécie de deferência que ele fez a mim e a nossa amizade. Porque ele era 20 anos mais velho do que eu, mas, depois, com o tempo, com a idade, essa diferença diminui. Quando a gente começa a ficar mais velho, essas diferenças não significam tanto. Estou dizendo isso porque até hoje penso no Oliveira, além, claro, da amizade, como um poeta. Assim como Manuel Bandeira, que eu adoro, João Cabral, que eu gosto. A minha relação com os poetas da minha predileção não passa pela questão biográfica.

TIAGO: É um distanciamento.

RONALD: Passa pelo aspecto poético, criativo. Então, eu não sou a pessoa mais adequada para falar sobre a vida do Oli-

veira. Eu sei algumas coisas, porque acabei, claro, de tanto ter contato com a filha dele, com a Nayara, vendo alguns documentários, mas o que eu posso dizer é que o Oliveira Silveira era um cara muito ligado à tradição gaúcha. Tanto que o Oswald de Camargo, numa antologia que foi feita *post mortem* – são poemas escolhidos... O Oswald de Camargo, que é o cara, para quem não sabe, o negro, poeta negro, intelectual negro, também um grande poeta, que começou, que inaugurou essa discussão sobre literatura negra... O que é literatura negra? Como é que se lida com esse conceito? Hoje em dia tem o Eduardo de Assis Duarte, na UFMG, que criou um portal muito legal, que é o Portal Literafro; depois, ele lançou a antologia afrodescendente, de afrodescendência – muito bacana! Se não me engano, acho que é de 2012, por aí, não me lembro agora, é uma antologia maravilhosa, mas tudo isso vem a reboque, vem depois dos primeiros passos de discussão, de estudo que o Oswald de Camargo fez. Isso lá na década de 80, início também. E o Oswald de Camargo, na introdução desta antologia, que se chama *Poemas de Oliveira Silveira*, fala do traço afro-gaúcho. Não tem, por exemplo, a poesia paulista negra. E ele tem, como a gente tem, para o bem ou para o mal, essa coisa da tradição gaúcha, que parece que só o Rio Grande do Sul tem: uma cultura original e específica. A gente sempre é referido: “Ah, o gaúcho, o fulano de tal é gaúcho”. E aí o Oswald Camargo acentuou isso, porque, claro, existem, sim, traços bastante regionais na poesia do Oliveira Silveira. Não só no linguajar, mas até mesmo ele usa



temas – tem um livro dele que é uma mão negra segurando uma cuia e tem poemas como “Décima do Negro Peão” –, ele fala em diversos momentos, porque isso era uma experiência da vida dele, ele andava de bombacha, tem fotos, ele andava de bombacha, andava a cavalo, a filha dele, outro dia, postou umas fotos dela, com a mãe, com o Oliveira, os três andando a cavalo. Mas tem uma coisa interessante, que eu não sabia, fiquei sabendo agora, eu não sei se ele é um dos filhos mais velhos ou mais novos da família, eu sei que o pai dele decidiu que o Oliveira seria o filho que iria estudar na cidade grande. E aí ele foi, bancou, o Oliveira vem para Porto Alegre; ele saiu de Rosário do Sul, distrito de Touro Passo, saiu de lá para poder estudar, fazer Letras aqui. Isso eu achei interessante, e eu acho que era um pouco assim, talvez, nesse período, o pai elegia, a família elegia um ou outro em função das preferências: “Ah, tu vai estudar, os outros saem a trabalho”. Achei curioso isso. E ele foi o filho que teve uma formação acadêmica, se formou na UFRGS e tudo mais. Então, isso é uma coisa que eu acho interessante na biografia dele. Isso eu acho bastante interessante.

TIAGO: Isso nos chamou a atenção, também. A Michele e eu comentávamos antes, porque em algum momento a gente leu que eles pagaram para ele um professor particular, lá na campanha.

RONALD: Isso, exatamente.

TIAGO: Para atender na propriedade do pai, e isso, para nós, pareceu inusitado. E aí a gente ficou pensando: “Será que era uma família de alguma posse, para fazer isso?”. Mas essa ideia da eleição de um indivíduo, e talvez, ele ali, não sei por que cargas d’água foi o escolhido, isso é muito interessante. E o Touro Passo é no Rosário, a cidade de Rosário. Quando eu peguei esse livro, a primeira coisa que me chamou atenção foi o *Bandone do Caverá*. A Serra do Caverá é uma região de Rosário que vai até Alegrete, né? E aí, quando eu li ali o ‘Caverá’, me chamou a atenção, porque minha mãe é do Caverá. Já me tocou um pouquinho, pessoalmente. Pensei: “Eu vou ler para ver o que acontece aqui”. E, depois, em 2021, 2020, agora não lembro o ano, saiu um filme que tem relação com essa obra, que se chama *Bandoneando*, que é um filme [em] que eles foram atrás, porque em Caçapava, Rosário, naquela região da campanha, existia uma tradição, e não se explica por que, mas de muitos ‘bandoneonistas’, tocadores de bandoneón, que eram negros. E aí, eles vão atrás destes indivíduos, ou da história destes indivíduos, para saber como é que eles chegaram, como é que eles conheceram o instrumento. Eu fiz a relação e fui chegando mais próximo desse mundo afro-gaúcho, para gente usar a expressão do Camargo, que é também uma outra faceta, uma outra faceta que muitas vezes é relegada, é deixada de lado, não aparece. Só quem conhece muito esse mundo vai saber que lá na campanha tem toda essa característica.



CELSO: E eu diria que, muito mais do que afro-gaúcho, além de afro-gaúcho, na leitura da poesia do Oliveira Silveira, diria ‘afro-pampeano’, porque está muito presente essa cultura. Claro que ele fala de Porto Alegre, há poemas que falam de Porto Alegre, do negro em Porto Alegre e da cidade de Porto Alegre em geral, mas é muito presente a campanha, é muito presente a cultura pampeana. Estava falando que tens em comum com ele o fato de os dois serem leoninos, vocês têm em comum também, pelo que eu pude ver, o fato de os dois serem da metade sul, não é? Tu és riograndino, não é?

RONALD: Sim, sou de Rio Grande.

CELSO: Exatamente, são da metade sul. E tu falaste um pouco mais especificamente, Ronald, da presença, tu mencionaste *en passant* a tradição gaúcha – vamos entender assim como a tradição especificamente daquela região – na poesia de Oliveira Silveira. Mencionaste agora, por exemplo, que ele andava pilchado, e eu não sabia que ele andava pilchado, certamente um hábito oriundo da região de onde ele vem. Eu queria que tu discorreses um pouquinho mais sobre essa presença da tradição pampeana, e como ele relê essa tradição pampeana, gauchesca, à luz da sua própria experiência como negro gaúcho e homem da campanha.

RONALD: Esse traço afro-gaúcho é uma espécie de compromisso também do Oliveira Silveira em mostrar que nesse

estado tão prodigioso em querer apagar, dissimular, a presença negra, ou diminuir a importância, a relevância, do aspecto cultural da cultura negra no estado é uma falácia, é justamente um processo estrutural, sistêmico de racismo, de apagamento. Quando ele, digamos assim, imprime na poesia dele esses traços de uma certa ‘gauchidade’, vamos dizer assim, o pampeano, como queira, ele está mostrando: “Olha, tem negro aqui no Rio Grande do Sul, e vamos parar com essa mentira, com mais essa forma de violência”. E, nos anos para cá – foi legal o Tiago ter mencionado –, tem várias pessoas percebendo isso. Tem um fotógrafo que fez uma exposição muito bacana, não sei o nome dele agora, que ele fotografou só gaúchos, o gaúcho, digamos, típico, só negros. Então, tem um movimento, já de algum tempo, mostrando que o Rio Grande do Sul é um estado cuja presença negra é importante. Culturalmente, também. O Oliveira tinha essa percepção, e acho que é por isso que ele investiu um pouco da força estética dele também na produção desses poemas, mas ele não cai no engodo do “Sirvam nossas façanhas de modelo a toda a terra”. Esse é o lado, para mim, deletério do gauchismo, que se traduz em “cetegismo”, tacaño, reacionário e conservador.

TIAGO: Quando nós falamos de gauchismo, existe também uma gama ampla. Assim como a gente tem esse lado mais “cetegista”, tu tem um outro lado que tá muito mais próximo do Oliveira Silveira e que compreende essas idiosincrasias.



RONALD: Sim. E aí, respondendo ao Celso: o modo como ele lê ou relê essa tradição, da qual ele é filho, é crítico. E tem um poema genial, que não vou ler todo, mas vale a pena ler pelo menos o final dele, que é o poema “Obrigado minha terra”. Ele sabe que o Rio Grande do Sul é um estado que foi terrivelmente racista, genocida, traidor dos negros. E agora eu não lembro – se vocês localizarem aí, me digam....

TIAGO: ...Sim, e eu vou comentar uma coisa. Página 198: ele dá um pouco da noção do Fernando Henrique Cardoso, do *A escravidão no Brasil Meridional*, onde o FHC tem uma tese de que seria mais amena.

CELSO: Ou até mesmo pouco relevante numericamente.

TIAGO: E o Oliveira Silveira tá dialogando com esse texto e também com o conhecimento de causa do dia a dia.

RONALD: Eu vou ler da metade para o fim desse poema. Com esse pequeno texto, quem nos acompanha vai ter uma ideia com o poema, como ele se comporta em relação a essa tradição. Ele vem agradecendo, em vários momentos, ele vem agradecendo ao Rio Grande do Sul. Ele diz assim:

*Agradeço teu peso em meus ombros
músculos, braços e lombo.
Por ser linha de frente no perigo*

*lanceando teus inimigos.
Muito obrigado pelo ditado
'negro em posição é encrenca no galpão'.
Obrigado pelo preconceito
com que até hoje me aceitas.
Muito obrigado pela cor do emprego
que não me dá porque sou negro.
E pelo torto direito
de te nomear pelos defeitos.
Tens o lado bom também
– terra natal sempre tem.
Agradeço de todo o coração
e sem nenhum perdão.*

Isso que é a grande virada, porque o gaúcho típico, ou o estereótipo, vai sempre agradecer ter nascido nessa terra onde as façanhas são inúmeras, onde a gente é diferente de todo o restante. Ele diz “agradeço, mas não perdo”. Ele agradece, ele é filho dessa tradição, ele se orgulha dessa tradição, de usar bombacha, pilchado. Agradece a experiência dos negros que criaram uma cultura própria, o batuque gaúcho, ele pensa em como é que as religiões de matriz africana também aqui ganharam uma outra tonalidade. Mas ele não perdoa o racismo, ele não perdoa a Traição dos Porongos, ele não perdoa o racismo que até hoje é tolerado, como aconteceu agora, lá em Caxias, em que o vereador racista [Sandro Fantinel, filiado, à época, ao Partido Patriota], foi perdoado pelos seus



iguais, pelos seus pares. É isso que é, para mim, a grande leitura que Oliveira faz, olhar para o passado, para a sua própria experiência, mas sem edulcorá-la, sem ficar transformando em algo mítico.

TIAGO: Essa condição do Oliveira Silveira também é uma condição muito avançada, porque, quando ele dialoga com essa raiz gaúcha, ele faz esse diálogo com o Uruguai e com a própria Argentina, mostrando a negritude desse espaço. Ele fala de Montevideo e fala do candombe, quando ele fala da Argentina, fala da milonga, do tango, das raízes negras, de todas essas manifestações culturais. No candombe, as raízes são muito marcadas, mas o tango foi bastante embranquecido, foi quase esquecido esse movimento.

CELSO: No poema “Os platinos”.

RONALD: E só para aproveitar essa auto-observação, o Oliveira Silveira também faz esse mesmo processo quando ele pensa as poéticas, os poetas negros, as literaturas da diáspora. Ele fala em Aimé Césaire, ele fala em Langston Hughes, dos Estados Unidos, ele fala em Nicolás Guillén, em Cuba. Ele também quer se sintonizar com uma poesia feita por outros poetas da diáspora, não só de África. Claro que ele também, outro dia mesmo, fiquei sabendo que teve um período – disso eu não sabia –, que ele tentou uma articulação com poetas africanos de Angola e Moçambique, mas isso na época era complicado

mesmo. No passado, na década de 80, era muito complicado. Agora, com a internet, eu tenho um monte de amigos e escritores moçambicanos, angolanos, que a gente dialoga, mas naquela época era terrível.

MICHELE: Eu queria te perguntar, Ronald, porque me chamou a atenção esse livro *Orixás, Pintura e Poesia*. Me chamou a atenção, e eu gostei muito, porque tem essa presença da pintura junto. E também acho que é uma temática que a gente não pode deixar de abordar, a tradição religiosa através do Orixás, que compõe especialmente esse livro do Oliveira Silveira. Eu queria te perguntar, como é que surgiu essa relação entre a pintura e a poesia nesse livro? Nós temos as pinturas, ali, do Pedro Homero. Então, eu queria que você explicasse um pouquinho como é essa relação. O que você tem de informação sobre como surgiu essa obra, mesclando a pintura e a poesia?

RONALD: Isso surgiu da relação do Oliveira Silveira com o Pedro Homero, que além de pintor, era músico. Ele era compositor e fazia composições de marcado regionalismo. Eles eram amigos, porque era comum encontrar o Oliveira batendo papo com o Pedro Homero no Mercado Público. E achei muito bacana, porque acho que ele sempre tramava alguma coisa, o Oliveira Silveira tramava alguma coisa com o Pedro Homero. Uma dessas tramas, no melhor sentido da expressão, foi a organização desse livro. Uma pena que o livro *Orixás*, no nosso livro, a gente não pôde usar cor, porque



ia ficar muito caro. Porque o livro original é uma brochura feita pela Secretaria Municipal de Cultura, na época, que era uma brochura, mas era toda colorida, porque as pinturas do Pedro Homero eram coloridas. O livro ficou muito bonito. Saiu com vários erros de digitação e tudo mais – é que o Oliveira sempre... era comum a gente, quando ia no lançamento dele, de um livro, antes de ele autografar o livro, ele ia lá nas páginas dos poemas onde tinha algum erro, ele corrigia com uma caneta. “Ah, esse ‘o’ aqui tá errado”. E aí quem comprou o livro do Oliveira assim, com ele mesmo, no lançamento, vai ter, certamente, um livro com alguma correção que ele fez de punho na hora para não deixar o poema com aquela gralha, com aquele erro. É isso que eu vi de fora acontecendo, essa reunião, esse encontro com o Pedro Homero. De resto, o Oliveira tinha interesse em todas as artes. Tanto que ele era músico também, ele fazia música. Ele tocava um pouco de gaita-ponto, tocava violão, e se interessava por outras artes. Tem até um pintor, que agora há pouco tempo saiu um caderno especial no *Matinal*, tem a revista *Parênteses*, e ela tem, de tempo em tempo, uma edição impressa. E agora, o Jandiro, que é um cara ligado à questão LGBT, à arte homofetiva e pesquisa os artistas gays do passado, fez um número especial dedicado ao movimento gay, a pessoa que era do movimento político, como a Nega Lu, na década de 80. E ele fala de um cara chamado de Djalma do Alegrete, que era um pintor negro, que foi esquecido. E eu lembro do Oliveira, mais perto do final da vida dele, tentando se articular

com o Djalma do Alegrete para fazer alguma coisa, chamar a atenção própria dele, escrever um texto sobre ele. Estou falando isso porque o próprio Jandiro conversou comigo no Instagram, falando que o Oliveira conhecia o Djalma do Alegrete. O Oliveira tinha interesse com as outras [artes], da relação criativa dele com outras artes, pintura, música. Por isso que surgiu, em boa medida, eu acho parceria entre eles para fazer o *Orixás*. Acho muito legal esse livro porque o modo como o Pedro Homero representa os Orixás, nota que não aparece rosto, mostra que os orixás são mais forças da natureza – claro que eles podem ser antropomorfizados em figuras humanas, porque eles têm um temperamento muito humano, como também os deuses gregos, os orixás não são como os santos da Igreja Católica, eles têm uma coisa humana, da paixão, da raiva, da inveja, de tudo isso. Mas acho muito legal que o Pedro Homero não coloca rosto neles, é uma figuração bastante mais ideográfica, mais um desenho, é sintético. Acho muito bacana os desenhos, as pinturas do Pedro Homero para esses orixás.

MICHELE: E, além do poema e da pintura, a gente encontra abaixo, em cada uma das páginas, a definição de qual é o orixá e também os símbolos. Então, para além de um livro de poemas e um livro artístico, se poderia dizer, é também um livro de estudos, porque nós temos outras informações que ampliam um pouco mais essas questões relacionadas a cada orixá.



RONALD: Sim, porque, fazendo isso, o Oliveira parece que também consegue, para um público que não conhece, explicar do que se trata, o que que é isso: “Isso aqui não é coisa do demônio”. Para retornar à discussão, para trazer para um campo do conservadorismo o modo como as pessoas se relacionam com isso. O Oliveira faz um livro que tem um aspecto didático, iluminador, esclarece para as pessoas o que é isso, por que a gente faz assim. Isso é bem legal. Isso é uma traço do que o Oliveira faz. Ele sempre pensava no público, como a recepção vai encarar essas coisas.

TIAGO: Uma questão que acho que a gente já falou, pela formação em língua francesa, mas para além da formação, e o Ronald já referiu aqui, é esse diálogo dele com a literatura negra de outras latitudes. Ele dialogava, e a gente enxerga isso, como intertexto também, enxerga como influência, e eu acho que isso, talvez, seja mais novo dentro da literatura brasileira do que o próprio fato de ele estar escrevendo, fazendo literatura negra, esse diálogo que vai além. O Hughes, agora que foi reeditado há pouco no Brasil, já estava falando e criando esse diálogo. Não sei se tu pode falar um pouquinho desse diálogo e quais eram os autores de predileção dele.

RONALD: De fato, o Oliveira inaugura um viés de leitura desses poetas que a gente pode dizer que cria uma espécie de comunidade literária negra, ou uma espécie de cânone de referências para autores negros. Tanto que, acho que quem

continua isso muito bem, que faz um diálogo com poetas aqui da América Latina, e também de diásporas de outros países que não são aqui do nosso continente, é o poeta Edimilson de Almeida Pereira, poeta de Minas Gerais. Ele faz um diálogo bem interessante de pesquisar outros poetas, dialogar com outros poetas. E, de fato, na poesia do Oliveira aparecem as referências, ele cita nomes, ele traduz um fragmento do “Diário de Um Retorno [ao País Natal]”, do Aimé Césaire, que é um poema em prosa muito interessante, que é o poeta, junto com Léopold [Sedar] Senghor, que cria o conceito de negritudes, quando sai a antologia da negritude [*Antologia da Nova Poesia Negra e Malgache*], na década de 1940, se não me engano, que tem um prefácio [o ensaio “Orfeu Negro”] muito legal do Jean-Paul Sartre. Ele tem um contato com esses autores. De fato, ele cria um espaço de diálogo para quem está fazendo poesia ou escrevendo literatura, negros que querem fazer literatura, de descobrir que a gente pode ler uma diversidade maior de textos. Por outro lado, isso que acho interessante, Oliveira Silveira, não obstante a formação dele tenha sido como de qualquer outro escritor branco, ele leu os escritores brancos também, ele leu Manuel Bandeira, leu Olegário Mariano – até fui comprar, porque eu tinha que ler esse cara, ele cita Olegário Mariano no poema, e eu falei: “Claro, tenho que ler, porque o Oliveira gostava”. Estou procurando aqui o livro dele. Como vou fazer o doutorado, e vou falar sobre a poesia do Oliveira Silveira, vou ver o que talvez tenha influenciado o Oliveira, o que esse poeta levou



de insumo criativo para a poesia do Oliveira. Ele leu de tudo. Isso é uma questão que eu levantei com uma oficina que fiz com dois alunos lá de Salvador. A gente fez uma oficina à distância, jovens poetas escrevendo, e eu fui passando, fiz as minhas oficinas como faço com todo mundo. No final, senti a necessidade de escrever um texto, porque percebo que tem uma geração de poetas ou pretendentes a escritores negros e negras mais jovens, que estão com 20, 30 anos. E acho legal, eles querem e sabem que tem uma tradição, tem um grupo agora de poetas, escritoras e escritores negros muito grande. É quase um cânone, se eu quiser, só leio escritor negro, não só no presente, no passado. A gente relê o Machado de Assis sob outra ótica, a gente relê o Cruz e Sousa sob outra ótica, tem o Lima Barreto, tem a Firmina [Maria Firmina dos Reis], uma mulher negra que escreveu um romance. Tem uma tradição, inclusive, no passado, de autores negros que a gente está trazendo. Na década de 50, a Carolina Maria de Jesus. Mas eu sempre penso assim, falei para eles: “Tudo bem, a gente tem uma tradição já, a gente pode fazer, como se diz, uma formação “afrocentrada”, mas o Oliveira Silveira não fez essa formação afrocentrada. Ele foi ampliando o repertório dele. O Oswald de Camargo, muito menos, que é de uma geração ainda mais velha que o outro. O próprio Cuti [Luiz Silva], a própria Conceição Evaristo, eles não leram só autores negros. Entende? Eu acho que isso que é legal para ser escritor, para ser um artista, e é isso que eu acho que quem é escritor negro, negra, antes de tudo, a gente é escritor. Não é ativista. Se eu

quero ser escritor, tenho que ler tudo. Tenho que ler até “o inferno” do Monteiro Lobato, que eu não leio mais, mas eu li também. A gente tem que ler até escritores racistas. O [Jorge Luis] Borges é racista, o Borges é um tremendo racista.

TIAGO: E a *Milonga de los Morenos*? Ninguém vai dizer que foi escrita por um indivíduo que era racista, né?

RONALD: Sim, exato. Claro, nos textos dele isso é muito difuso, mas tem entrevistas dele que comprovam isso. Enfim, mas eu vou ler, eu continuo lendo Mallarmé, que eu adoro, um poeta francês, simbolista, adoro. Eu continuo lendo Ezra Pound, que as pessoas dizem: “Não, Ezra Pound era a favor do fascismo”. Azar, um baita poeta. Eu leio T. S. Eliot, eu leio Drummond, mas eu leio também Oswald de Camargo, eu leio Oliveira, eu leio Cuti. Eu leio, né? A gente tem um... Esse repertório é muito legal, porque é super amplo. O nosso repertório de autores negros é mais amplo que o repertório de autores brancos. Porque os autores brancos, agora, é que estão começando a ler autores negros. E nós sempre lemos autores brancos. Então a gente... Não quero dizer que a gente vai ser bem sucedido nisso, mas quando digo “a gente” é porque é diferente mesmo. A produção dos autores negros pode ser muito mais interessante agora, para a sobrevivência ou para a continuidade da literatura, porque a gente une muito mais repertórios, do que os autores brancos. É verdade isso, sabe o que estou dizendo? O pessoal da minha geração – e eu digo



“pessoal da minha geração” os poetas Ricardo Silvestrin, Alexandre Brito, Celso Gutfreind, quem mais? Sei lá, vamos ficar com esses aí. Esse pessoal não conhecia o Oliveira Silveira. O Ricardo Silvestrin, na época em que ele era diretor do IEL, quando ele assumiu a direção do IEL, ele conheceu Oliveira Silveira, mas ele conheceu porque eu comecei a falar: “Ah, tu não conhece Oliveira Silveira?”. E ele: “Não, nunca li a poesia”. E aqui eu vou dar um testemunho. Quando ele leu, ele vem para mim e diz assim: “Ronald, nossa, que tempo eu perdi que eu não conhecia a poesia do Oliveira Silveira”. Então, é isso. Para os autores brancos lerem a poesia, a literatura dos autores negros, demora um pouco mais. E a gente leu a vida inteira uma tradição de autores brancos, que são grandes poetas. Eu digo autores brancos só para demarcar racialmente, mas a gente leu a literatura que eles vinham produzindo e produzindo a vida inteira. Depois, a gente foi recuperando uma outra tradição, que faz parte da tradição literária brasileira: Machado de Assis, Conceição Evaristo... É literatura brasileira! Oliveira Silveira é literatura brasileira! Edmilson de Almeida Pereira é literatura brasileira! Esse é o ponto. Claro que a gente levanta a questão de literatura negra para discutir, para debater, para problematizar uma coisa que se esconde na produção literária dita “universal”, que é uma literatura branca. Eu costumo chamar agora de literatura branca brasileira em tom polêmico. Porque é disso que se trata, eu acho. A gente disfarça que não, que é uma literatura universal, de cunho universal, que fala para todos, mas não fala para

todos. Acho que isso é interessante quando a gente percebe que a formação para uma pessoa se assumir como autor negro não passa só por ler apenas autores negros. Não necessariamente. Tem que ler de tudo. Porque o fato de Oliveira Silveira ter começado a se formar lendo a tradição canônica branco-ocidental-europeia não o impediu de ser um grande militante negro, nem impediu Oswald de Camargo de ser um grande militante negro.

TIAGO: E eu acho que essa é a marca da literatura, né, Ronald? A possibilidade de ler o que quiser e comentar o que quiser. Se não, nós não poderíamos estar conversando contigo. Começa por aí. Já parte daí. O próprio Oliveira Silveira e a tua formação, ela dialoga com isso muito bem, eu acredito. Passa por isso, que é também deglutir essa construção literária, transformar, aproveitar aquilo que lhe convém e deixar de lado – aqui eu lembro sempre do João Cabral de Melo Neto, que tu sempre referencia quando fala do Oliveira Silveira, e dessa ideia de “regional-universal”, que é um regional com uma outra pretensão, que não é assim, “vou cantar apenas a minha terra”, mas, não, vou utilizar esse substrato para fazer literatura, para falar sobre os sentimentos.

RONALD: Eu só queria fazer uma observação, uma nota de pé de página aqui: no entanto, eu entendo esses escritores e escritoras mais jovens que querem fazer uma formação eminentemente afrocentrada ou só negra. Porque a gente recebe e a gente se



defronta com tanta “bola nas costas”, para usar uma expressão comum, quando a gente... Cara, o que eu cansei de abrir textos por aí, texto mesmo, e encontrar em textos de autores referências completamente desabonadoras às pessoas negras. A figura do negro representado como uma coisa animal, tem uma hora que cansa. Agora, no mestrado mesmo, uma disciplina que eu fiz com a Regina Zilberman, que eu adorei, achei que ia ser muito chato, que era Literatura e Direitos Humanos, achei [que] “nossa, vai ser uma chatice isso”, porque pensei que ia ser uma coisa mais política, em cima do conteúdo, que claro que isso também tem. E aí a gente tinha que reler, mais uma vez, uma grande obra da nossa tradição, que é o *Grande Sertão: Veredas*. Eu fui ler, mas fui ler já com uma angústia que eu tinha tido há tempos, quando fiz a minha primeira leitura do *Grande Sertão: Veredas*, que tem várias passagens onde os personagens são muito racistas. Claro, estou falando não do nosso querido Guimarães Rosa, o intelectual, a pessoa civil, a pessoa empírica, mas os personagens: o Riobaldo, o tal do Jagunço Metafísico, é um tremendo racista. A gente só fala que ele é o Jagunço Metafísico, um filósofo, uma espécie de filósofo, mas ele é um baita dum racista. E aí eu fiquei “vou destacar, vou fazer uma proposta para a Regina”. Ela falou: “Ronald, muito boa ideia”. Daí eu fiz um artigo sobre isso. Só que depois eu quero estender isso, porque comecei a observar, depois, lendo mais textos do Guimarães Rosa, todos os narradores do Guimarães Rosa – para mim, aí entra o problema, aí que já vem a suspeita – todos os narradores do Gui-

marães Rosa são racistas. Todos! No livro de contos *Tutameia*, o narrador (a gente não sabe se é um jagunço ou se é uma voz narrativa)... Quando aparece um personagem negro, o personagem negro aparece com aqueles estereótipos horróridos, inclusive os fenótipos estereotipados do beijo grande, do nariz, da feiura. Eu falei: “Não, espera aí, não é só o Riobaldo que é racista”. E é isso que a gente percebe nos nossos grandes heróis da literatura: eles não eram imunes ao racismo. Tem um amigo meu que diz... – ele é um poeta lá do Ceará, morou um tempo aqui, agora voltou pro Ceará, um grande poeta, é o Cândido Rolim –, ele falou: “Ó... eu já suspeito do narrador do ‘Grande Sertão’, porque ele tá narrando em cima do cavalo. Ele está olhando de cima para baixo. Então, né?’. É o Jagunço.

TIAGO: Uma posição hierárquica.

RONALD: Então, é isso, tem! Claro que eu não chego ao ponto de dizer que o Guimarães Rosa é um racista, mas eu posso afirmar com certeza que ele não é um autor antirracista.

TIAGO: Sim. É uma questão importante, porque eu acho que também tem um movimento que quer depurar aquilo que foi feito antes. É quase que um apagamento, né?

RONALD: O que não pode. Não pode fazer isso. A filha, não é a filha, uma das herdeiras do Monteiro Lobato quer reeditar a obra dele, tirando as passagens onde os personagens



são racistas. Não tem sentido. Eu escrevi até no meu livro *Decupagens Assim*, que é o meu primeiro livro de ensaios, um ensaio gigante falando sobre o Monteiro Lobato e a Ku Klux Klan, quando saiu naquela revista *Bravo!* as cartas que ele trocava com algumas pessoas, e ele defende, está lá! É só as pessoas pesquisarem e vão encontrar! Eu até comprei esse exemplar na época, porque me interessava essa coisa. Ele fala que o Brasil precisava ter uma Ku Klux Klan. Ele era completamente racista. E agora a filha dele quer tirar as passagens onde a Emília chama a Tia Anastácia de “macaca de carvão”. Não adianta tirar. O que eu defendo, e é isso que eu, desde o momento que comecei a criticar as passagens racistas do Monteiro Lobato, é simplesmente que esses textos têm que ser acompanhados de nota de rodapé. E eu dou um exemplo muito tranquilo: imagina uma professora – porque ele é lido ainda em escolas, para crianças –, imagine uma professora lendo uma historinha, uma contação de histórias, lendo Monteiro Lobato e uma criança negra escuta que aquela personagem negra parece uma macaca de carvão, e a professora conta isso e não fala nada. As pessoas falam muito hoje, usam muito o conceito de mediador de leitura – o mediador de leitura tem que saber: “Olha só, isso aqui que vocês ouviram, que o personagem fala...”. Explica, fala da dimensão racista, violenta, que está nessa expressão, mesmo que ela aparentemente não seja, porque hoje em dia quem estuda o racismo sabe que existe o racismo recreativo, que é a “brincadeira” – ontem mesmo, anteontem, começou a circular um humo-

rista que fez uma piada horrorosa, racista, então, o racismo, para amenizar, a gente lança mão de estratégias do humor, da brincadeira: “A gente não quer ofender, a gente só está brincando”. Pode ler o Monteiro Lobato, mas com notas de rodapé críticas. Não dá mais para ler ingenuamente. Vamos ler, é literatura, é entretenimento. Não, espera aí, vamos com calma. Tem criança ouvindo isso, tem criança negra ouvindo aquelas barbaridades sobre as pessoas negras, os personagens negros do Monteiro Lobato. Não dá, não dá mais.

TIAGO: Me deixou com uma pulga atrás da orelha, Ronald, já que tu tocou num tema candente, e eu vou tocar num tema candente aqui, no poema “Pé Atrás Inter-racial”, do Oliveira Silveira. O que tu acha disso, né? Porque ele faz uma apologia... Eu não sei o que seria o conceito – contra a interracialidade, vou dizer assim.

RONALD: Isso. Aquilo que eu falei, o movimento negro são movimentos, então sempre há pontos de vista diferentes. Durante um tempo, muitos negros intelectuais, gente do movimento negro, para fazer frente à ideia de democracia racial, diziam que não, que essa ideia de que o Brasil é um país misturado, ou aquela ideia de que o fim da abolição e a vinda dos europeus era uma maneira de branquear a sociedade brasileira, se tinha essa impressão que os negros iam acabar – isso é bobagem! A gente vê as estatísticas do IBGE, a população negra está crescendo, ela segue crescendo, no sentido que tem gente



com fenótipo negro também, e claro, também tem mestiços no Brasil, sempre vai ter. E acho que o Oliveira, e muita gente pensa nisso, nessa questão de não perder uma certa identidade no campo mais do fenótipo. Pessoas negras têm que casar com pessoas negras. O Oliveira era – e essa é a grande diferença entre nós. Eu mesmo, a Denise, com quem sou casado, ela é branca. Eu sou produto de uma família interracial também, da minha família.

CELSO: O Oliveira também é.

RONALD: Exato, é isso que eu ia complementar. O Oliveira também é.

TIAGO: O final do poema, até vou ler o último verso, que é assim – as últimas estrofes:

*O negro com a branca,
o branco com a negra.
Sou filho disso aí.*

E ele se assume, né? Depois ele diz:

*Gosto de papai,
gosto de mamãe.
Não gosto disso aí.*

Então é uma coisa assim, é uma negação e ao mesmo tempo uma aceitação, é uma coisa muito louca. Por isso que eu falei,

vou tocar num tema candente. Mas, realmente, faz parte de algumas miradas dentro desse movimento também, né?

CELSO: Eu estava gostando de ouvir a tua opinião a respeito desse tema, Ronald. Gostaria que terminasse.

RONALD: Então, isso era, talvez, algo com o qual o Oliveira se debateu. O Oliveira tinha um lado interessante que, quando ele tomava uma posição, ele dificilmente arredava o pé. Então ele era muito... “tomei essa decisão, não vou mudar”. Acho que ele assumiu isso para ele e não quis mudar, pensar muito a respeito. Quem sou eu para fazer a leitura da alma das pessoas, mas acho que, no fundo, era mais um compromisso que ele assumiu com isso, talvez a figura dele de militante etc. E hoje em dia algumas pessoas que são militantes negras são criticadas por isso. A Djamila é casada com um branco. Sempre tem uma cobrança para que essas figuras que têm uma importância política e representam determinados grupos, tenham que manter uma coerência. Coisa que ninguém é coerente na face da Terra.

TIAGO: E ainda nas questões de amor, né, Ronald?

RONALD: É, ainda mais na questão de amor.

TIAGO: Tem que ter coerência com as questões de amor.

CELSO: Mas esse é um discurso, Ronald, muito presente no movimento, ou em parte pelo menos, do movimento negro dos Estados Unidos, né?

RONALD: Também, também.

CELSO: Muito forte, né? Eu lembro agora do Spike Lee, diretor de cinema, que disse, explicitamente: “Nunca vou casar, nunca vou me relacionar com uma mulher branca”.

RONALD: Isso é um negócio complexo. Tem um livro muito legal sobre a questão de raça do Cornel West. Ele diz uma coisa muito bacana num texto dele.... Eu guardei isso, mas depois... Não consegui memorizar, literalmente, mas é mais ou menos isso, ele diz assim: “Nem dentro das quatro paredes de um quarto” – ele está usando isso como metáfora da relação do desejo amoroso também – “nem dentro das paredes de um quarto, nessa intimidade das quatro paredes de um quarto, uma pessoa negra está livre das injunções do racismo”. Então, mesmo o amor, ou mesmo o desejo, em direção de uma pessoa a outra, pode ter sequelas, traços desse racismo que é também introjetado. Então, mesmo as pessoas negras podem ter uma certa dificuldade de se aceitar e se desejar, se amar como pessoas negras. E pode resultar nisso também de não amar, de não ter relacionamentos com outra pessoa negra. Então, é amor também. Acho que o amor é uma coisa que a gente não consegue controlar, não tem muito o que explicar, mas ele

não está livre também de determinações sociais, desses processos que se imiscuem na nossa experiência subjetiva, não tem como. É uma complicação. Mas eu achava interessante que o Oliveira Silveira, embora ele tivesse essa visão, sempre quando a gente se encontrava, ou quando a gente se despedia, ele sempre dizia assim: “Recomendações à sua esposa”. Então ele nunca, mesmo ele tendo essa opinião: “Não, negro casa com o negro, branco casa com o branco”, ele sempre fazia referência, assim, para eu mandar um abraço para minha mulher, e ele sabia da minha experiência, da minha relação amorosa. Então eu achava legal, parecia ser um sinal assim: “Não, eu tenho essa opinião, mas eu não sou um troglodita”. Eu achava isso muito legal da parte dele.

TIAGO: Eu acho que tem o outro lado do Oliveira Silveira, que até nós comentamos, e eu acho que é o lado do universal, aqui, não no sentido que foi exposto por nós... “Universal” era o que era feito por um literato europeu, fora da nossa sociedade, mas eu acho que o Oliveira Silveira, no livro *Anotações à Margem*, ele consegue fazer esse diálogo, né, Ronald? Ele traz a questão, tem ali poemas que tu vai reconhecer o eu lírico negro, mas ele traz outros poemas que tu colocaria na boca e na pena de qualquer escritor brasileiro. E ali tem uma coisa do Bandeira, eu acho que tá muito próximo do Bandeira, no *Anotações à Margem*. E eu vou trazer um poema que é o “Cúmulo”, que é um poema que eu achei muito interessante, que ao mesmo tempo ele é engraçado e ele mostra essas...



RONALD: ...Eu sempre, quando tem algum sarau, e as pessoas começam a ler os poemas do Oliveira, alguém pega “13 de maio”. Alguém pega “Sou”. O outro “Poema sobre Palmares”. E se eu estou ali, eu leio o “Cúmulo”. Eu sempre leio o “Cúmulo”, porque mostra justamente o Oliveira, que é o humor. O *Anotações* tem poemas filosóficos, tem poemas eróticos, tem um monte de coisa que, em outros livros, o Oliveira não dava espaço para isso.

TIAGO: O Cúmulo:

*A vida toda de camisa esporte,
jaqueta de uma cor,
calça de outra,
sapato sem cordão.*

*A vida livre e aberta,
sem artificialismo e convenções,
num culto intransigente
da autenticidade até a morte.*

*E, depois de tudo isso,
enterrarem a gente de gravata.*

Então, esse é um poema que me tocou bastante. Mostra essa contradição. Me lembrou um pouco do Bandeira. O Drummond aparece no poema anterior, que é aquele “No meu rosário”, em que ele fala da cidade de Rosário, que é também uma maneira jocosa, à maneira do Drummond:

*Em Rosário chove,
como em outros lugares,
e faz seca,
como no Nordeste
ou em outros lugares.*

*Em Rosário tem água, céu e chão.
Em Rosário tem tudo
que é preciso ter para ser um lugar,
como outros lugares.*

*E em Rosário muitas coisas não existem
como noutros lugares,
mas Rosário é
o lugar onde eu nasci.*

Então, me lembra o Drummond, me lembra a coisa de Itabira. Não tem como não relacionar com a Itabira do Drummond.

RONALD: Eu acho legal que a gente... Tem um outro poeta que eu gosto muito, que é o Marco de Menezes, lá de Caxias. Ele, o Marco de Menezes, o Oliveira e outros grandes poetas, a gente escuta na poesia dessas figuras uma música que não é só deles, entendeu? Essa coisa da originalidade é uma bobagem. Eu gosto de ler poetas onde a gente escuta a voz. Não precisa ser a voz, mas a gente escuta ecos de outros poetas. E Oliveira, para mim, é isso. Eu acho muito legal isso, porque mostra que tem um mecanismo muito sutil, um metabolismo estético, poético, que faz a coisa ter um certo grau de singu-



laridade, mas não é a singularidade folclórica, pretensiosa. A gente escuta outras vozes, e é muito legal, escuta outras melodias, outras músicas.

TIAGO: E desses poemas, Ronald, eu gosto também, não sei se tu lembra dele, do “Silogismos”, que eu acho que aqui já é um tema mais sério...

RONALD: ...No texto de abertura do *Antologia* eu falo desse poema...

TIAGO: ...Eu até vou ler aqui porque eu acho que ele já é mais sério, já tem um outro tom, né? Ao mesmo tempo que tu pode enxergar alguma coisa de uma ideia jocosa ali:

*Mas a vida é luz,
é noite a morte.
Os vivos estão separados dos mortos
pelo horizonte do ocaso.
O sol é a maior prova de que é dia.
Logo, viva a vida enquanto é tempo.
A vida é ar,
é terra a morte.
Os vivos estão separados dos mortos
pela sola do sapato.
Pisar é a maior prova de estar sobre,
logo, viva a vida enquanto há couro.*

Então, essa separação da sola do sapato e a divisão entre vida e morte, terra e ar, é um poema mais sério, mas também de uma profundidade que faz a gente parar e pensar nessa questão da permanência ou da efemeridade da vida. A gente está aqui dialogando e esse diálogo é o diálogo da grande poesia. Então, ele está tocando nos temas universais. É amor, é morte, é tudo isso...

CELSO: ... A partir de uma sensibilidade diferente. E aí eu quero retomar aquilo que o Ronald falou antes, não só do Oliveira Silveira, mas dos escritores negros, de maneira geral, das vozes dos escritores negros que vêm surgindo nas últimas décadas. Nós estávamos conversando, mencionamos o Borges agora, que realmente está mais do que comprovado que, infelizmente – e eu falo como grande admirador do escritor Borges, e tenho certeza que todos nós aqui somos, do escritor que foi, do ensaísta que foi, do poeta que foi – tinha esse elemento do racismo, que muitas vezes mencionou em entrevistas e em outros momentos. Mas nós estamos conversando e eu me recordei justamente de um ensaio muito conhecido dele, “O escritor argentino e a tradição”, em que, em determinado momento do ensaio, fazendo uma comparação entre a literatura argentina e as literaturas da América, com a tradição de onde elas vêm, no caso, da literatura espanhola e, no nosso caso, da literatura portuguesa, em que ele menciona a relação que os irlandeses tiveram com a literatura inglesa. Os irlandeses, povo colonizado pelos ingleses, primeira colônia



do Império Britânico, tiveram, com a literatura inglesa, um papel de renovação a partir de uma sensibilidade diferente, de um povo oprimido, de um povo que sofreu discriminação, um povo que foi alvo de domínio, de violências mil. E tu mencionaste, Ronald, agora, e comecei a pensar numa relação entre essas novas vozes negras e a literatura brasileira. Será que nós teremos uma renovação da literatura brasileira vindo daí?

RONALD: Olha, a minha esperança é que sim. Eu acho que a gente tem que ter essa pretensão mesmo e estimular para que esse movimento, essa presença que a gente começa a ver, não seja só um momento de especulação mercadológica, do mercado livro-editorial. “Vamos publicar o autor negro porque vende bem”. Espero que isso reflita e rebata na produção de outros autores. E a gente já nota um pouco isso. Por exemplo, um autor que também é do Rio Grande do Sul, que é o Paulo Scott, com o passar do tempo – ele é um cara negro, ele mesmo diz “eu sou um negro de pele mais clara” –, ele começou a perceber isso, e a literatura dele também está trazendo isso, e ele era um cara que transitava. Enquanto ele não se disse assim, não se identificou, se autoidentificou como um negro de pele clara ou negro, ninguém falava nisso. “Ah, é a literatura do Paulo Scott”. Então, acho legal, acho que isso é interessante, que a literatura brasileira comece a incluir essa diversidade. Porque a literatura, agora, a literatura em geral, e toda a literatura que a gente consumiu e consome é diversa. O Borges é diferente do *Martín Fierro*, o Drummond é diferente

do Manuel Bandeira, a Cecília é diferente da Hilst. Tudo isso é diversidade, mas ainda é uma diversidade da branca. Vamos fazer com que essa diversidade agora tenha mais diversidade, que tenha escritores indígenas, que tenha escritores negros, que a gente consiga fruir a literatura LGBTQIA+. Mas que seja literatura! É isso que estou cansado atualmente. Quero ler ainda a literatura. Não quero só ler a relevante discussão política dos movimentos e dos grupos sociais discriminados. Quero ler a poesia e a literatura deles, não só as ideias, não só a ideia relevante que todas elas trazem para mudar a sociedade.

CELSO: E que o candidato a poeta, branco, indígena, de origem oriental, também leia Oliveira Silveira. E se, por que não, seja influenciado por ele. Por que não?

RONALD: Lendo, claro que vai ser influenciado. Se gosta, se afeta a gente também, a gente vai ser influenciado também. Exatamente, acho que os escritores têm que ler esses autores, que nem, para lembrar aqui de novo, a menção que o Ricardo fez: “Puxa vida, foi com um atraso que eu descobri a poesia do Oliveira Silveira”. Ele queria ter lido antes, porque viu que era uma poesia importante, um poeta importante. Então, é isso. E o Ricardo, um autor, um cara branco, mas ele começou a ficar mais atento a outros escritores. Tem um outro escritor muito legal aqui, que é pouco conhecido, porque ele também fica muito na dele. Ele não tem nem rede social. Eu admiro ele por isso, eu também gostaria, mas eu não consigo. Só con-



segui fugir e sair do Twitter e do Telegram. Por pouco eu não saí também do Google, mas não tinha como sair. Mas esse amigo meu, que é o grande poeta Jorge Fróes, um grande poeta, ele é pouco conhecido. É outro poeta que merece ser conhecido, como Oliveira depois passou a ser.

TIAGO: Eu gostaria de lembrar do diálogo, que nós já comentamos o diálogo, e aí tu citaste, Ronald, o *Martín Fierro*: no “Décima do negro peão”, o eu lírico faz a crítica ao *Martín Fierro*, dizendo que ele é bom, é um poema bom, mas também é racista, e depois a gente tem um contraponto entre o branco e o negro, e aí ele remete ao *Martín Fierro* também, que acaba de uma forma diferente. Ele pondera que, se continuasse, a coisa não ia ficar bem. Então, acaba o contraponto, a trova entre o branco e o negro. Mas, ao mesmo tempo que ele tem esse diálogo com o *Martín Fierro*, eu gostaria de lembrar que ele vai dialogar com o Simões Lopes Neto. Ele vai ter o “Negro Bonifácio”, ele vai fazer o “Negrinho do Pastoreio”, ele vai dar uma dimensão maior de lenda no “Negrinho do Pastoreio”, quando ele diz: “Olha, no Uruguai é de tal forma, o Negrinho do Pastoreio”, mostrando que é uma lenda portuguesa, que ela sobressai às fronteiras. Ele traz esse diálogo, que nós já comentamos, com o mundo platino, que é tão próximo de nós.

RONALD: Ele também faz uma leitura crítica do “Essa Negra Fulô”, do Jorge de Lima. A intertextualidade que a gente vê no Oliveira não é da mera citação. Muitos poetas e escritores

se deixam inebriar por essa coisa, “olha só quantas coisas eu li”. Às vezes, a questão da intertextualidade, da metalinguagem é mais um exibicionismo de referências. “Olha só, eu leio Fulano, eu leio Beltrano”. Mas o Oliveira, quando cita e dialoga, faz esse processo intertextual, é um diálogo crítico. Isso é interessante. Ele não cita apenas para mostrar que leu aqui. Não digo que toda citação se resuma nisso, mas ela tem um pouco desse aspecto, que é o aspecto aristocrático, que a literatura é uma arte aristocrática, bem aristocrática, por tradição. O Oliveira faz esse jogo intertextual, mas é crítico, é antropofágico, se quisermos usar o conceito do outro. Ele devora o inimigo e tenta tirar outra coisa dele, o melhor. Isso que acho interessante, mesmo quando ele lida com a intertextualidade, com a metalinguagem, que são elementos da criação poética, ele lida com o viés crítico, com o viés negativo. Então, isso eu acho muito legal, muito legal mesmo. E a gente nota que ele admira também esses textos. Ele gosta, ele admira Jorge de Lima, ele admira o texto do *Martín Fierro*, mas ele olha criticamente para ele. É de novo aquilo: “Agradeço, mas sem perdoar”.

TIAGO: Sim, eu vou fazer um pequeno comentário e eu passo a palavra para a Michele: ele tem um poema que se chama “Cantar charqueada”, né? E a primeira estrofe de dois versos diz assim:

*Até eu cantei charqueada
chorando a sorte do boi.*



E aí me chamou a atenção isso, e eu lembrei de “Os Homens de Preto”, aquela canção do Ruschel. Fui olhar a canção, procurei a história e o primeiro nome de “Os Homens de Preto” era “Charqueada”. E aí ele faz todo esse poema dialogando com a música “Os Homens de Preto”, que ali naquela música é um indivíduo que está pensando nos bois indo para a charqueada, que não pensam em nada, que não sabem o que vão sofrer. E aqui ele cria um diálogo intertextual, dizendo que “eu cantei chorando a sorte do boi”, quando a sorte do homem negro era tão cruel, ou mais cruel, quando ele faz essa narrativa. O diálogo vai do grande poeta, e aí a gente tem o Mallarmé aqui também, a gente vai pegar alguma coisa do Mallarmé, mas vai a canção popular do momento, do final dos anos 50, começo dos 60, então esse diálogo realmente é bem amplo.

MICHELE: Eu queria só fazer um comentário: quando a gente lê os poemas do Oliveira Silveira, uma coisa muito saliente é a concisão da linguagem. E eu sei que a gente está se encaminhando para o final já do episódio, mas eu não poderia deixar de ler um poema que eu achei sensacional, que se chama “Os Descensoristas”, que diz assim:

décimo

nono

oitavo

sétim

vida

*elevador que desce
desce
segundo
primeiro
térreo
chão.*

É de uma intensidade absurda esse poema. Doze palavras que nos contam uma história, a história de uma vida. Então, eu não sei se isso é talento, só talento, se isso é prática, como é que funciona esse processo todo para gente chegar nessa maravilha que é esse poema do Oliveira Silveira e essa concisão, a escolha dessas palavras que nos levam a essa narrativa.

RONALD: Eu acho que é um pouco das duas coisas. Eu acredito que tem gente que nasce... Tem os Pelés da vida, não tem jeito. Não são a maioria, mas tem.

TIAGO: E ele tem um poema para o Pelé também.

RONALD: Tem, tem. Mas mesmo esse poema que tem essa concisão, que parece ser quase um poema... Parece que tem até uma espontaneidade por trás dessa inteligência. Ele tem referência também a certas estéticas das décadas de 60, 70, da poesia concreta, experimental, da antipoesia, porque é completamente antipoético, por um lado. É bem seco, naquele sentido que o Cabral usa. Então ali tem referência de umas



vanguardas, e tem várias vanguardas também no período das décadas de 50, 60, e o Oliveira soube lidar com isso também. Sempre tem alguma referência mais sutil que está lá, em relação às tradições nas quais ele bebeu para poder se transformar no grande poeta que ele é. Mas acho que ele também nasceu com um talento para isso, só depois da prática foi melhorando, refinando, correndo riscos para fazer coisas interessantes. Só para lembrar mais uma referência que acho legal, que sempre escutei isso, tem um poema dele que é “Charque”, e ele tem uma espécie de estribilho, que é: “Charque sal, charque sol, charque sul”, que se repete três vezes. Sempre quando li esse poema, lembrava de um poema do Oswald de Andrade, que o Oswald de Andrade diz: “América do Sal, América do Sol, América do Sul”. E também o Oswald repetia isso. O Oliveira, para mim, está fazendo também um diálogo crítico com o Oswald de Andrade, que é um grande poeta experimental, poeta do modernismo, crítico também. Em vez de falar na “América do Sol”, ele lembra que essa América também nutriu a escravidão, e nessa América tinha as charqueadas em Pelotas e os negros lá no “charque sol, charque sol, charque sul”. Sempre começo a identificar esses aspectos do poeta imerso no mundo de linguagem. Acho que o poeta é esse cara que está no mundo da linguagem, e ele estava nesse mundo da linguagem.

MICHELE: Eu gostaria de pedir que o Ronald lesse para nós um dos poemas da sua preferência. Imagino que não tenha apenas um. Mas nós gostaríamos de te ouvir.

RONALD: Quando vocês me solicitaram isso também, eu lembrei que seria importante ler esse poema pela seguinte razão: o Centro Cultural da UFRGS tem uma sala que há pouco tempo recebeu uma exposição do Paulo Leminski. E agora eu e a Nayara, a Sátira, a Lígia, que coordena esse espaço, esse núcleo, a gente está organizando uma exposição do Oliveira Silveira. E essa exposição, estou dizendo em primeira mão, vai acontecer, mas o que vou adiantar aqui não é nada muito... Não estou entregando o ouro. Mas vai ser, justamente, uma exposição para trazer à tona ou mostrar mais o poeta Oliveira Silveira. Oliveira Silveira, poeta. Porque Oliveira Silveira é militante, idealizador do 20 de Novembro, como a gente falou, todo mundo já sabe, é uma obviedade, é super importante. Mas, como me chamaram para ser curador dessa exposição, eu falei que quero, e a Lígia também já imaginou o meu nome por isso, eu vou falar do Oliveira poeta. E um dos poemas é esse aqui que eu vou ler, que é um poema que ele não chegou a publicar em vida, mas eu incluí na antologia, está lá na página 341, que eu chamei de “Para-soneto”, onde fala do que é fazer o soneto e brinca com essa ideia usando uma fórmula consagrada, até certo ponto, em alguns momentos, ultrapassada, mas ela se atualiza pela linguagem que os poetas usam. Glauco Matoso, por exemplo, revitalizou o soneto, porque ele usa uma linguagem completamente diferente, não usa aquela linguagem grandiloquente, empoeirada do soneto, dos sonevistas. E aí o Oliveira Silveira escreve um soneto lá em 1996,



falando do processo de fazer o soneto, se divertindo com isso. Mas nesse jogo ele coloca o leitor e a pessoa que digita o soneto. É muito legal, é ele, o poeta, ele chama a atenção para o leitor e para a pessoa que está digitando o soneto, para ele ou escrevendo, porque ele não era muito bom em digitar, ele usava sempre máquina de escrever, ele passou a vida inteira usando máquina de escrever, mesmo no fim da vida. Uma amiga dele, minha amiga também, a Sátira Machado, professora, também está lidando com a produção dele, com a obra dele, junto com a Ana Yara estão reunindo a obra dele para fazer uma espécie de “Centro Cultural Oliveira Silveira”. Ela digitava os textos do Oliveira no computador, para deixar num arquivo, num disquete, na época. Aí ele fez o soneto:

*A rigor, tu que estás digitando este meu texto,
tu que estás revisando, a ambos peço,
saibam vocês que isto é um soneto
de forma fixa e 14 versos.*

*Duas estrofes são triviais, quartetos,
e em quatro linhas, sílabas, eu meço.
As estrofes seguintes são tercetos,
também comuns em todo o universo.*

*Tem rimas imperfeitas, convenhamos.
Relativo valor na forma rígida,
diverso para os três que nos reunimos*

*com o leitor ou leitora, olhar ambíguo,
defasados no tempo, aqui que nós lemos
no átimo de um oi em nossas vidas.*

O terceto final, ele explode, rompe com a coisa mais irônica, trivial, aparentemente brincalhona. Ele chama a atenção para o outro momento da leitura, que é essa coisa onde o tempo explode, é aquele átimo onde tudo isso se reúne na leitura.

TIAGO: E aí se torna filosófico.

RONALD: Exato, completamente. Muito filosófico. Olha só, “defasados no tempo, aqui nos lemos, no instante da leitura, no átimo de um oi em nossas vidas”. É genial. O Oliveira é filósofo também.

TIAGO: Sim. E aí acho que foi essa faceta que nós buscamos no programa, a de mostrar que o Oliveira Silveira tem que ser lido porque ele é um ótimo escritor, é um ótimo poeta. O Oliveira Silveira tem essas qualidades. E ter a qualidade de ser um ótimo poeta, de ser um ótimo escritor e o tema também é latente, e a gente não pode deixar de fazer essa comunicação entre o livro, entre a poesia e aquilo que ele traz para o mundo da literatura, a própria experiência pessoal e o eu lírico. O eu lírico do Oliveira Silveira, na maioria dos poemas, eu não conseguia distanciar do indivíduo. Eu pensava sempre: “É o Oliveira Silveira falando”. Quando,



às vezes, com outros poetas, assim, eu deixo de lado, com ele não acontecia, ainda que não o conhecesse. O eu lírico era o Oliveira Silveira. Na minha experiência de leitura. E isso aí também foi interessante para mim. Foi uma conversa maravilhosa. Acho que a gente poderia ficar mais tempo buscando, pinçando esses poemas em cada um dos livros. E teríamos mais coisas aqui nas anotações, mas nós também não vamos tomar todo o tempo, Ronald. Agradecemos a presença do Ronald, que compartilhou conosco o conhecimento sobre o Oliveira, mas também um conhecimento sobre literatura e, como poeta, sobre poesia – a questão da forma e esse diálogo da forma com a temática.

Dyonelio Machado e as diversas faces da sua produção literária

EPISÓDIO GRAVADO EM AGOSTO DE 2023

MICHELE: Eu gostaria de começar perguntando para vocês, Camilo e Jonas, como é que surgiu o interesse pela obra do Dyonelio Machado?

CAMILO: Bem, meu interesse na obra de Dyonelio surgiu na escola, nos meus 15 anos de idade. Me recordo que eu li *Os Ratos* e fiquei realmente encantado com *Os Ratos*. Lembro que na época metade da turma odiou, metade da turma amou. Ao conversar com minha mãe sobre o assunto, ela me revelou algo que eu não sabia: uma amiga da família era nora do Dyonelio Machado. Fui conversar com ela, e ela me deu de presente *O Louco do Cati*. Realmente, eu me encantei e fiquei muito curioso com um tipo de literatura tão distinta

e peculiar. A partir disso, na graduação em Letras, eu trabalhava em outros ramos quando fui selecionado para uma bolsa de iniciação científica, em 2009, no acervo do Dyonelio Machado. Foi uma coisa realmente aleatória. Na ocasião, fui conhecendo o acervo e realmente me apaixonando pelo espólio. Na época, eu até trabalhava mais com a questão da linguagem poética, e quando eu encontrei o espólio – os manuscritos, romances, cartas, objetos, notas, cadernetas –, dali até hoje, ainda estou estudando.

JONAS: Bem, eu conheci o Dyonelio estudando para o vestibular da UFRGS, para entrar em Letras. Eu me lembro que foi 2006-2007, *Os Ratos* era leitura obrigatória para entrar na UFRGS, e lembro que fiquei muito surpreso de achar um livro que falasse de uma maneira tão clara e presente da cidade que eu vivia, do Mercado Público... Lembro que li *Os Ratos* e fiquei: “Nossa, é um Dostoiévski em Porto Alegre”. O negócio me pegou de um jeito muito impressionante. Eu me lembro que, quando entrei em Letras, tive um amigo, o Igor. A gente estava falando sobre literatura, ele foi na biblioteca e começou a puxar os livros do Dyonelio: “Ah, tu tem que ler Dyonelio” e se abraçou [nos livros]. Tirou todos os livros do Dyonelio, levou todos para casa, e falou: “Cara, o Dyonelio é o cara, esse é um escritor gaúcho incrível. Lembro que fiquei com aquilo na cabeça: “Nossa, tenho que dar mais atenção para o Dyonelio, né?”. E aí comecei a ir atrás da vida e da obra dele. Lembro que eu li *Os Ratos*, *O louco do Catí*, nesse perí-



odo da graduação. Quando fui fazer o meu TCC, eu estava com uma ideia meio “amalucada” de tentar estudar romances que tivessem um diálogo. Eu queria tentar criar um conceito de “gótico-sulista-brasileiro” – até dialogando um pouco com o “gótico-nordestino”, do episódio passado, eu queria falar de romances góticos gaúchos. E *O Louco do Cati* foi um dos romances que eu estava elencando para fazer o meu TCC a respeito, mas era um TCC, um trabalho muito curto. Fui conversar com o orientador, o Ian Alexander, falei de alguns livros em que estava pensando. Ele falou: “Por que tu não estuda só *O Louco do Cati*? Faz só *d’O Louco do Cati*, é um livro bem interessante”. E, desde então, o meu TCC foi sobre esse livro. Depois, as duas dissertações em que eu também falei sobre o Dyonelio e, agora, a tese que estou trabalhando, também em cima do Dyonelio. Então, faz quase dez anos que estou pesquisando o Dyonelio na pós-graduação.

TIAGO: Interessante, né? Então, desses interesses pessoais, passou a ser um interesse profissional. O Dyonelio é uma figura realmente intrigante. Uma frase que me chamou a atenção, que é dita pelo Guimarães Rosa, é: “Se o Dyonelio escrevesse em francês, ganharia o prêmio Nobel”. Eu gostaria que vocês falassem um pouco do Dyonelio. Nós vamos entrar na obra, mas [gostaria] que vocês falassem um pouco da biografia dele. Porque, ao mesmo tempo em que ele é um conhecido próximo – acho que todo mundo aqui tem uma relação – lembro também de ter lido no Ensino Médio

–, [gostaria] que vocês falassem um pouco da biografia do Dyonelio Machado, desse indivíduo, que se escrevesse em francês, ganharia o prêmio Nobel.

CAMILO: De fato, essa frase do Guimarães Rosa diz muita coisa! O Dyonelio nasceu em 1895, logo depois de terminar a Revolução [Federalista] aqui no Rio Grande do Sul, em Quaraí, que é fronteira com o Uruguai. Ele foi criado dentro de um contexto familiar relativamente pobre. Ele perdeu o pai numa dessas rusgas típicas do Rio Grande do Sul: “duelos”, em um duelo ainda que não foi “justo”, se é que existe algum duelo justo. A partir daí, ele começou a trabalhar com 8 anos de idade, e essa foi a motivação inicial do primeiro poema que ele escreveu, a primeira criação literária que era relacionada a essa pobreza dentro de sua infância, mas, ao mesmo tempo, ele tinha tios influentes em Quaraí, e acabou, com 11/12 anos, trabalhando numa tipografia do tio, que era do Partido Republicano e tinha diários que circulavam. Ele fundou o primeiro jornal dele, se não me engano, com 11/12 anos, chamado *O Martelo*. O nome já é meio sintomático, parece que ele vai martelar pelo resto da vida. Ele veio a Porto Alegre para tentar o ingresso no vestibular, para fazer Medicina. Não conseguiu. Posteriormente, voltou para Quaraí e voltou para Porto Alegre, entrou na faculdade de Medicina e, enquanto isso, trabalhou no governo do Borges de Medeiros, era Secretário de Obras em mil novecentos e vinte e poucos; isso também deu *know how* dos funcionários públicos, era funcionário



público, que podemos pensar em Naziazeno (personagem de *Os Ratos*), também; esse funcionário público com dificuldades financeiras, num contexto de urbanização, de industrialização de Porto Alegre. Ele se especializou em neurologia, psiquiatria e foi um dos precursores da psicanálise no Rio Grande do Sul, coisa que muitos não conhecem, mas, em 1927, no primeiro livro de contos dele, ele cita Freud em plena ficção. Eu acho que é um registro de protagonismo extraordinário em literatura, principalmente aqui no Rio Grande do Sul. Ele é considerado um dos precursores do romance urbano – isso dito pelo próprio Erico Verissimo. Historicamente, não é exatamente o primeiro, mas é o mais expressivo, pode-se dizer, com o *Pobre Homem*, de 1927, que é um conjunto de contos, e depois com *Os Ratos*, o primeiro romance. Em 1935, foi preso pelo Getúlio Vargas na ocasião da Lei de Segurança Nacional. Ele agenciou greves dos gráficos em Porto Alegre, e aquilo dali foi bastante forte na biografia dele. Foi preso durante dois anos e, quando retornou, mudou um pouco a perspectiva de vida. Ele sempre comentava que “a sombra do cárcere o iria acompanhar” e, a partir daí, ele se engaja de fato na política na década de 40 e chega a ser membro eleito da Assembleia Legislativa pelo Partido Comunista, em 1947, se não me engano, mas no mesmo ano o partido é colocado na ilegalidade, e aí ele deixa de lado a atuação política, mantém-se na medicina e escrevendo. Nesse momento da década de 40, em que ele retoma a literatura, entra no Partido Comunista e é preso, há uma espécie de construção de uma

mácula em cima da imagem dele. Ele não consegue editores, não consegue circular as obras – as obras circulam, mas têm pouca visibilidade. Então, ele se atém à medicina, mantém-se escrevendo e a figura dele vai ser resgatada na década de 70. Essa escrita silenciosa, grande parte foi publicada no final da década de 70, em alguns romances inéditos – um deles eu consegui publicar em 2014, *Proscritos*, e o outro foi o resgate da minha tese, *Terceira Vigília*. Ele se manteve público, escrevendo e publicando, até o final da década de 70, começo da década de 80, quando ele já tinha cerca de quase 90 anos de idade. Não sei se o Jonas gostaria de complementar alguma coisa, mas é um intelectual multifacetado, figura típica da primeira metade do século XX no Brasil.

JONAS: Eu acho que o Camilo fez um ótimo percurso pela trajetória do Dyonelio. Eu acho que dá para a gente, talvez, agora que a gente já tem mais ou menos uma ideia da vida do Dyonelio, entender um pouco esses momentos da obra dele, porque ajuda a entender também a posição atual dele, né? Então, a gente tem um primeiro momento, que é o Dyonelio adolescente, conhecendo e vivendo aqui em Porto Alegre, nos grupos em que o Simbolismo ainda era muito forte. O Dyonelio, como um jovem que morava numa república, nesse momento, ele compartilha essa república com Alceu Wamosy e com alguns outros outros escritores, [Augusto Gonçalves] De Sousa Júnior, que são escritores que ficaram mais ou menos na tradição. Ele era um jovem que admirava



Eduardo Guimarães e outros poetas simbolistas aqui do Rio Grande do Sul, mas ele já tinha essa coisa de estar querendo procurar um momento de transformação com essa modernidade. Acho que vai ser a condição de ele ir para o Rio de Janeiro fazer uma especialização – ele se forma médico –, e na época era uma diferença muito grande. Vai para o Rio de Janeiro fazer uma especialização em neurologia e psiquiatria. O fato de ele ser um gaúcho, nessa época, fazendo um doutorado nos anos 30, que é, inclusive, um dos primeiros programas de pós-graduação, que nem se chamava assim naquela época, e se forma doutor e está vendo no Rio de Janeiro todas as movimentações que estão acontecendo ali com o golpe da Revolução de 30 do Getúlio... Ao mesmo tempo, ele está acessando o pensamento da psicanálise, que está chegando no Brasil, e essas transformações políticas do marxismo, e quando ele volta, nos anos 30, a gente consegue notar uma diferença da produção dele, do primeiro livro de contos e do primeiro romance para *Os Ratos*, que é justamente essa absorção dessas transformações que estavam acontecendo no país, que permite a ele ter uma nova visão que a geração dele ainda não tinha. Ele publica *Os Ratos*, e o que a gente vê, pela *Revista do Globo* e pelas reportagens que saíam, [é que] o Dyonelio era uma figura fundamental e muito importante na crítica literária, na produção literária rio-grandense, porque o Erico Verissimo ainda não tinha publicado *O Tempo e o Vento*. Então, o Erico ainda não tinha essa posição, apesar de ele ser muito bem sucedido, ainda não tinha essa posição garantida

de ser o grande escritor gaúcho. Nos anos 30, com a publicação de *Os Ratos* – e junto com a publicação de *Os Ratos*, o Dyonelio é preso pelo que viria a ser o Estado Novo –, o Dyonelio era quase o possível grande escritor do Rio Grande do Sul. Claro, a forma como se desenvolveu a trajetória do Dyonelio vai também fazer com que ele não tenha continuado a ser essa figura. Quando ele publica *O Louco do Cati* – depois que ele tem todo um processo de reabilitação pós-prisão –, ele [o romance *O Louco do Cati*] tem uma recepção que já não é tão boa, tão qualificada. Os próximos livros dele vão ser publicados no Rio de Janeiro e em São Paulo, e apesar de ter uma recepção no Rio de Janeiro e em São Paulo, acaba não se criando um público garantido para o Dyonelio. E aí se soma a isso a cassação dele. Como Camilo falou, ele foi eleito deputado pelo Partido Comunista, deputado estadual, é cassado em 47 e isso causa um momento de proscricção do Dyonelio, de ostracismo de 20 anos, em que o Dyonelio se afasta da esfera pública enquanto escritor. Só nos anos 60/70 que ele volta. Daí a gente tem esse momento final da vida dele, que é um momento de redescoberta, que normalmente se fala do Dyonelio, a crítica ao trabalho do Dyonelio como uma certa descoberta, redescoberta. E é justamente o período que está tendo a Ditadura – é como se, a partir de 64, com a Ditadura, começa-se, digamos assim, a redescobrir a obra do Dyonelio, que falava do autoritarismo brasileiro. Então, acho que tem esses momentos de adolescente, que está nas primeiros produções, e aí o momento de sucesso com *Os Ratos*, o momento



de ostracismo e o momento de redescoberta, que eu acho que são os momentos que dá para a gente, mais ou menos, entender a trajetória da vida dele.

TIAGO: É muito interessante essa redescoberta, por assim dizer, no final dos anos 70, e eu acho que tem uma entrevista dele, que é marcante, que perguntam para ele sobre essa redescoberta. Ele diz: “estão lendo meus livros, estão falando de mim porque eu estou morto”. Porque é assim que acontece com os escritores, só falam dos escritores, de sua obra, quando eles estão mortos. Afora a piada, ele já estava muito próximo da morte, sim, e realmente já tinha passado também muito tempo desde as publicações; embora elas tivessem eco à época, elas foram se perdendo, ele foi perdendo espaço editorial, foi perdendo espaço na mídia – a mídia da época, é sempre bom a gente lembrar que é o espaço do jornal –, e ele vai ficando nesse ostracismo, mas talvez também pelos temas que ele trabalha. Os temas são muito contundentes, e de algum modo tocam também nesses atores, nos donos de jornal, nos editores. Então, acho que ele constrói um pouco esse ostracismo. Eu queria voltar um passinho atrás porque o Camilo falou que ele referencia o Freud, e ele foi tradutor de *O Mal-estar na Cultura*, do Freud? Eu não sei se foi uma tradução completa e se é verdade isso. Fiquei com essa dúvida.

CAMILO: Olha, até onde eu tenho conhecimento, ele traduziu e publicou, em 1934, o livro *Elementos de Psicanálise*, de Edu-

ardo Weiss, Foi a primeira tradução em língua portuguesa, pelo menos até onde eu pude apurar, claro, mas em língua portuguesa foi a primeira tradução de psicanálise, e é um livro que era leitura obrigatória para qualquer um que adentrasse esse nicho. Mas Freud, eu realmente desconheço.

TIAGO: Eu li no trabalho, acho que é de um psicanalista gaúcho, e ele referenciava isso e até nos chamou atenção esse dado. Sim, falava do Eduardo Weiss também, mas referenciava essa tradução de Freud e nos chamou bastante atenção. Não sei se ela existiu e se foi direto do alemão, talvez pelo francês, alguma coisa assim. Mas, sim, era um leitor de Freud, e é mais interessante que dois indivíduos de Quaraí – porque ele e o Cyro Martins são dois indivíduos que vão enveredar pela psicanálise – têm um mesmo local de nascimento. Então, eles tinham alguma relação, o Cyro e o Dyonelio?

CAMILO: Eles eram bastante amigos, inclusive, na questão da casa do Dyonelio, que, depois, o Jonas vai apurar melhor, mas eles tinham comprado terrenos e construído casas muito próximo um do outro, e ambos veraneavam em Atlântida. O Cyro tinha uma casa em Atlântida, aqui no Rio Grande do Sul, na década de 60 / 70, e o Dr. Paulo Machado, filho do Dyonelio, que também era psiquiatra, tinha uma casa no fundo da do Cyro, e Dyonelio visitava o filho e o Cyro. Tem foto dos dois, Dyonelio e Cyro Martins, na praia de Atlântida, na década de 70. Eles tinham uma relação bastante próxima,



mas o Dyonelio era cerca de dez anos mais velho que o Cyro Martins. E o Dyonelio, também, nunca se assumiu psicanalista. Ele sempre teve um espírito meio anárquico, tanto em literatura, política – anárquico no bom sentido do termo –, como em termos profissionais da medicina. Porque, apesar de ele ser um dos precursores da psicanálise no Rio Grande do Sul, ele nunca exerceu a doutrina psicanalítica. Inclusive, ele era, até onde eu posso perceber, pelos seus depoimentos, ele era um leitor de Jung. Então, ele trabalha bastante com a questão dos arquétipos do Jung, e isso se revela tanto na obra como nos depoimentos dele. Ele é uma figura multifacetada e fora de qualquer gavetinha que a gente possa tentar colocar.

TIAGO: Eu lembrei, agora, do Cyro Martins. Eu acho que eles, embora fossem de Quaraí, eram de estratos sociais diferentes, porque o Cyro era filho de estancieiros e o Dyonelio – vocês já referenciaram – era, digamos... Não era um filho de estancieiros. Então, eu acho que tinha essa diferença...

CAMILO: O Dyonelio era do ramo pobre da família, era muito pobre, da família Tubino Machado. A família Tubino, em Quaraí, era bastante influente, ainda é influente. Era uma família tradicional, mas ele veio de um lado, digamos, mais pobre, desprivilegiado, em termos econômicos, e a morte do pai acentuou essa questão. Em Porto Alegre, ambos, de alguma maneira, devem ter se cruzado e desenvolvido e traçado uma relação, mas o Cyro sempre teve certo olhar de estima pelo Dyonelio,

tanto pela idade, pela trajetória... Dez anos, dependendo da ocasião, faz bastante diferença, mas o Cyro realmente foi para a psicanálise e escreveu obras sobre psicanálise, e o Dyonelio se manteve de uma maneira mais eclética.

JONAS: Eu fiquei pensando agora, não sei se tem uma questão da proximidade de Quaraí com o Uruguai e com a Argentina. Porque eu sei que o Cyro, a formação dele, no caso, a análise que ele fez, conduzida para se tornar psicanalista, foi na Argentina.

TIAGO: Foi em Buenos Aires. Até quando nós conversávamos aqui entre nós, sobre o Dyonelio, a minha lembrança era a do Dyonelio ter ido a Buenos Aires estudar, mas alguém falou: “Não, ele foi para o Rio de Janeiro”; e eu falei: “Mas então, quem é que foi para Buenos Aires?”. E aí sim: o Cyro Martins foi para Buenos Aires e, claro, com toda uma cultura psicanalítica que começa a florescer em Buenos Aires e, depois, se espalha pela América do Sul, mas é irradiada a partir de Buenos Aires.

CAMILO: Ele chega no começo da década de 30 no doutoramento dele – ele defendeu a tese em 1933, a tese é: *Uma definição biológica do crime*; ele foi para o Rio de Janeiro e fez a especialização dele, no entanto, se eu não me engano, na década de 50, fez um expediente em Buenos Aires.



TIAGO: Então tem um pezinho aí também.

CAMILO: Buenos Aires era um centro da psicanálise na América Latina.

CELSO: O maior até pelo menos até muito recentemente. Se é que ainda não é. Eu queria colocar uma mescla de questionamento com hipótese, a partir e retomando inicialmente uma coisa que o Camilo colocou aqui, que o Dyonelio era um típico personagem do seu período histórico da primeira metade do século XX. Estamos vendo um homem que foi militante do Partido Comunista e foi um homem ligado à psicanálise. Duas correntes de pensamento muito difundidas naquele momento, que estavam surgindo e se consolidando em vários países, inclusive no Brasil, com muitos cultores em diversos espaços, inclusive ele, mas que nem sempre conviveram muito bem. Naquele momento, não conviviam, os marxistas tinham... grande parte do marxismo tinha uma visão a respeito da psicanálise, por exemplo – há pelo menos desconfiança, né? E eu, como leitor entusiasmado d'*Os Ratos*, percebo que nessa obra nós temos uma presença das duas, o que não é algo muito comum. Veja, e aí nós pensamos, por exemplo, no Dyonelio Machado, que é militante do Partido Comunista, numa época em que o Partido Comunista do Brasil, como todos os partidos comunistas do mundo, apregoava, mais ou menos explicitamente, – claro que não era uma coisa de todos, mas era uma coisa que era incentivada pelos partidos comunistas

—, as teses do realismo socialista, que são, digamos, que eram muito distintas de quando se lê *Os Ratos*, quando se compara com outras obras do realismo socialista, como, para citar um exemplo, talvez mais acabado, o Gorki, mas também tem o nosso Jorge Amado, aqui no Brasil. Temos um autor muito distinto, em todos os aspectos, do Jorge Amado, que, inclusive, não gostava de Dyonelio Machado. Descobrimos isso, né? Dizia que era um autor muito difícil de ler, que não escrevia bem. Mas eu percebo essa presença, esse amálgama, que não é muito comum naquele momento, vai se dar nos países do Ocidente, lá nos anos 50, 60 com o Marcuse, com alguns autores da Escola de Frankfurt, mas que, naquele momento, não se dá. Então, eu quero colocar para vocês esse questionamento, que não sei se chega a ser hipótese (eu acho que é mais questionamento que hipótese que nós estamos falando: [Dyonelio é] um autor que antecipa tendências estéticas e de pensamento, de tratamento de um livro como *Os Ratos*, que eu leio sempre como um livro que traz uma leitura psicanalítica do sujeito, mas uma leitura também marxista da realidade?

CAMILO: Eu acredito que é esse o benefício de não seguir nenhuma corrente: é buscar a sua própria. Eu acho que essa deveria ser a função de todo escritor, de todo artista, de alguma maneira digerir o universo que ele habita. E nessa digestão, buscar produzir uma outra coisa, de acordo com uma perspectiva interna específica. A minha tese, por exemplo, analisa a criação literária em Dyonelio Machado, tendo



como foco a edição crítica-genética de um romance inédito. E eu tenho duas perspectivas que vou desenvolvendo, motivadas pelos depoimentos do próprio Dyonelio, que é a psicanálise e o marxismo. De alguma maneira, as duas coisas entram em certa consonância, mesmo que eu ache que o que difere o Dyonelio do Jorge Amado, no caso do romance panfletário, que em determinada ocasião, na década de 40, ele [Jorge Amado] fez sobre Luís Carlos Prestes; Dyonelio afirmava que ele não fazia política na ficção – ele fazia política na rua, na polícia, inclusive, mas não na ficção. Eu acho que tem certa coerência isso que ele fala. Não que os romances não tenham uma atitude política, porque qualquer tipo de expressão, de alguma maneira, é política. Mas eu noto que o Dyonelio consegue fugir um pouco dessa... ele criticou, inclusive, o Jorge Amado, criticou Erico Verissimo, no romance *Saga*, justamente por ter um pendor mais panfletário. Então, acho que, com certeza, a literatura do Dyonelio, pode ser toda a obra dele, os mais de dez volumes que têm, pode ser lida dentro dessa dupla perspectiva, sem se ater muito em uma nem outra. É uma complexidade um tanto única.

JONAS: O que eu acho que diferencia o Dyonelio no seu tempo, é que quando ele chega no marxismo e na psicanálise, ele já tinha uma bagagem “humanista”. Eu considero que dá para a gente situar o Dyonelio dentro dessa tradição do “marxismo humanista”, porque não é só psicanálise e marxismo, mas tu consegues ver que ele tem uma coisa de helenismo,

que ele resgata lá o pensamento... Às vezes, a gente vê Dionísio aparecendo no nascimento do livro, tem a coisa do estoicismo, do epicurismo, esses pensamentos antigos, gregos. Por isso eu digo que é um helenismo. Tem toda uma leitura de uma tradição iluminista francesa, que, depois, vai influenciar a Revolução Francesa, que ele carrega também, e sempre cita. É tudo uma bagagem de ciências que ele recupera, não só a psicanálise, o marxismo, que é o que enriquece. Por isso, eu digo que ele é um humanista-marxista, porque acho que esse termo dialoga também com, por exemplo, Walter Benjamin, autores que também têm esse diálogo e que, depois, vão criticar, é uma espécie de crítica ao regime soviético. E o que eu acho interessante desse humanismo é essa ideia de não fazer um romance panfletário, eu consigo ver muito isso n'*O Louco do Cati*, porque apesar de tratar de uma revolução, da guerra, de uma ditadura, ele vai ter essa preocupação com uma espécie de ironia “trans histórica”, no sentido de que está falando de um mundo de coisas que a gente poderia dizer “eternas”, digamos assim, nessa coisa humanista. Fazer um romance que não seja só histórico, datado, mas que fale de uma coisa que seja humana. Eu acho que o termo “ironia” classifica essa riqueza de interpretações que a gente pode ter a partir do romance. *O Louco do Cati* é um livro, por excelência, em que a gente pode ver essa multiplicidade de leituras. Qual é a história de *O Louco do Cati*? É um personagem que chega em cena, ele não tem nome, quase não fala e praticamente não age. Ele fica como um corpo morto sendo arrastado ao longo



do romance. Só que quando ele se defronta com alguma coisa relacionada ao militarismo, ele tem uma espécie de crise histerica e começa a falar: “Isso é o Cati, isso é o Cati, isso é o Cati”. E daí a gente vai saber que o Cati foi um quartel, uma espécie de grupo paramilitar, que teve na fronteira de Quaraí, que surge na esteira da Guerra do Paraguai, porque tem uma série de revoluções latino-americanas. E aí o Brasil tenta pacificar essa fronteira com uma série de medidas, e esse quartel do Cati é onde vai ter uma série de degolas e repressões na fronteira. Normalmente, o que se lê nesse romance é que a gente tem um personagem que está traumatizado com o autoritarismo latino-americano, e esse autoritarismo está voltando no presente. Então, essa seria a leitura alegórica que a gente pode ver, de que tem esse período de autoritarismo na fronteira do século XIX, que é do período pós-revolução de 1893, e esse autoritarismo estaria voltando com o Estado Novo e com Getúlio Vargas. Essa leitura alegórica é atualizada depois de 64, e a gente pode atualizar também com a própria repressão da Polícia Militar, porque a Polícia Militar surge junto com essas milícias de repressão da Revolução Federalista. Então, tem uma genealogia que a gente pode fazer do autoritarismo brasileiro, que a Brigada Militar, enquanto polícia, enquanto instituição, surge no Cati. A gente pode atualizar de maneira trans histórica essa leitura de *O Louco do Cati*. O que eu acho interessante, e daí essas múltiplas possibilidades de leitura de *O Louco do Cati* é que o louco não é só uma vítima, porque a gente está falando: “Olha, ele é uma vítima lá das persegui-

ções do Estado Novo e da Revolução Federalista, das revoluções...”. Esse foi um pouco o meu trabalho na dissertação de mestrado. A gente tem uma descrição na tese de doutorado do Dyonelio Machado, de um louco, homicida, que cometeu um assassinato e que se alimenta de lixo para reviver esse assassinato que ele cometeu. E o Louco do Cati entra em cena comendo lixo, e em uma das últimas cenas do livro a gente tem ele comendo lixo. Então, se o Louco é um assassino e a gente está num período de revoluções que estão acontecendo, a Revolução de 23 seria principalmente esse momento em que está tendo uma série de lutas políticas cruéis aqui no Estado, o louco do Cati teria participado de uma dessas revoluções. O Louco do Cati é um assassino político, e o que ele está com medo de repetir é que ele cometa algum assassinato político. Um pouco da leitura que eu faço, tentando entender por que o Dyonelio Machado teria escrito esse romance, é a de associar um pouco com o *Crime e Castigo*, do Dostoiévski, porque a gente tem essa espécie de... Raskólnikov é um criminoso falhado, ele vai cometer um crime histórico, mas é um crime histórico pífilo, e ele acaba percebendo que o crime dele não teve relevância. O Louco do Cati teria sido um assassino político na Revolução de 23, só que o crime político dele é insignificante, ele se torna um criminoso normal. Ele não se torna um revolucionário, um herói, como seria, por exemplo, o próprio Dyonelio diz, num outro texto dele, bem desse período de 22, 23, que “se a revolução é bem sucedida, o criminoso se torna um herói”. Então, acho muito mais interessante o



modo como Dyonelio trabalhou essa espécie de herói falhado, de criminoso revolucionário, de uma perspectiva que não é a perspectiva panfletária. E lembrando que o Dyonelio, quando ele fala dessa revolução, está falando de uma revolução de direita, de uma revolução republicana-burguesa, e não da revolução socialista. Acho muito rico o modo como Dyonelio trabalha essa questão política. A gente pode, agora, pegar e ampliar essa leitura de *O Louco do Cati*, por exemplo: a gente teve uma série de pessoas que ficaram acampadas em quartéis achando que iam fazer história e, hoje em dia, são criminosos; a gente teve um cara que deu uma facada no Bolsonaro e que virou um louco – esse criminoso político falhado, para mim, é o Louco do Cati. Essa riqueza que a gente pode encontrar na obra do Dyonelio vem justamente dessa ironia, essa ideia de que não tem um bem e um mal. Não tem uma vítima. “Ai, o Louco do Cati é a vítima, pobrezinho, perseguido...” – não! O Louco do Cati é uma figura complexa, que tem uma ambiguidade, que não é nem bem nem mal. Por isso que eu considero esse termo da ironia para o *O Louco do Cati*, e eu acho que consegui ampliar esse escopo trans histórico de leituras que a gente pode ter da obra.

CAMILO: Uma questão que eu gostaria de acrescentar rapidamente é que o Dyonelio é colocado no romance de 30. No romance de 30, nós temos uma polaridade, digamos, entre o perfil psicológico ou o perfil social. E o Dyonelio tem essa questão que ele analisa a influência dos problemas sociais, do

ambiente, da sociedade moderna, na psicologia, na mentalidade das pessoas. Então, no momento em que nós lemos as obras, ele traz essa perspectiva humanista até pros vilões, em várias obras. Eu não sei se isso é um dom do psicanalista, que ouve tantas pessoas e vê o outro lado da história, mas as consequências de um modelo de urbanização, de industrialização, de desigualdade social e como essa realidade afeta psicologicamente as personagens. Acho que essa é a chave de acesso para toda a literatura dele, que, por sinal, vai se transformar e se modificar ao longo de praticamente seis décadas.

CELSO: E essa é a minha leitura também. Justamente, agora, o Jonas usou um termo – “marxismo humanista”, né? É um termo que os marxistas ortodoxos, talvez, dos anos 30, não gostassem muito. Estamos vendo, assim... É um período histórico, e aí eu retomo novamente, como um homem daquele período, um período de ortodoxias, temos a ortodoxia marxista, a ortodoxia católica, ortodoxia no mundo da literatura, e nós temos um autor não ortodoxo, absolutamente não ortodoxo. Acho que vocês vão concordar comigo. E aí, novamente, recoloco a questão: será que nós estamos diante daquele autor que – repito, Guimarães Rosa disse que “se francês fosse, teria ganho o Nobel” – antecipa certas coisas, antecipa tendências? Eu não consigo deixar de pensar nessas questões, nessa hipótese, já passando de meramente questão para hipótese, de um autor que coloca um determinado tratamento da ficção, que naquele momento não era muito frequente, vindo daqui



do Rio Grande do Sul; um tratamento de ficção que não era muito frequente em parte alguma.

TIAGO: Eu comparo aqui, Celso, e aí o Camilo e o Jonas podem falar, porque, se nós pegamos o Jorge Amado – não o Jorge Amado que escreve *O Cavaleiro da Esperança*, mas o *Capitães da Areia* –, em que todos aqueles meninos têm uma iluminação no final, e eles vão enxergar as suas asperezas, cruezas e vão quase que descobrir que eles têm que lutar pelo espaço deles no mundo. Na literatura do Dyonelio Machado não tem isso, que é aquilo que nós esperaríamos, talvez, de um indivíduo marxista que transpõe, *ipsis litteris*, a sua ideologia para o texto literário. A gente pega *Os Ratos* e é uma tristeza o final, não tem saída, é o indivíduo sem saída. E aí a gente retorna lá para o século XIX, e já foi aqui falado dos russos, é quase um retorno, um pouco, dessa ideia da literatura russa, desse indivíduo que vive um dia depois do outro, buscando o seu espaço, buscando a sobrevivência ou pensando sobre si ou sobre a sua sobrevivência, mas não tem uma redenção política, não vai ter, não vai ser, não vai entrar para um partido, não vai descobrir que ele é explorado, não tem espaço para esse indivíduo, para sua redenção. Eu acho que é, realmente, e aí concordamos com o Camilo, que é essa virada de chave maravilhosa do Dyonelio: que ele pode ser um indivíduo político dentro do partido, concorrendo às eleições e até contra a polícia, mas, quando ele faz literatura, é muito mais complexo. Essa voz que ele dá para esse indivíduo na literatura é mais complexa.

CAMILO: Na minha perspectiva, ao ler (relê-lo diversas vezes) a obra do Dyonelio, eu noto tons de realismo mágico em *Os Ratos* e, especialmente, em *O Louco do Cati*. No começo da década de 40, que eu noto tons, não vou dizer que é um romance que é do realismo mágico, mas em *O Louco do Cati* é mais acentuado. Em *Os Ratos*, se nós lermos determinados trechos, eles são “ratos”; os personagens são ratos, têm suas patinhas miudinhas, os focinhos, exatamente. No momento de *O Louco do Cati*, em 41, o Louco é tratado como um cachorro. Então, nós entramos numa esfera do realismo mágico que antecipa esse mundo da América Latina, que começou há poucos anos depois daquilo. E eu acho interessante também que o Dyonelio era muito ligado no momento presente, com essa perspectiva humanista. A gente sabe que o que muda a sociedade não é um tipo de teoria ou outra, são os seres humanos e a capacidade de sentir empatia e a coletividade. Então, não adianta o regime comunista chegar onde chegou com um monte de atrocidade, negando esse aspecto humano. Se for perceber, na obra do Dyonelio, ele tem diversos projetos literários. *O Louco do Cati* é o início de uma tetralogia. Depois, nós temos *Deuses Econômicos*, que é o início de uma trilogia que se passa na Roma Antiga, logo depois de Jesus Cristo, quando os panfletos, ou melhor, as cartas de Paulo de Tarso eram entendidas como os panfletos comunistas eram compreendidos na década de 30. Esse *link* eu acho genial. Mesmo assim, depois ele começa um outro projeto que se inicia com *Endiabrados*. Os outros dois volumes ficam inéditos



– até meus trabalhos, nos últimos anos, parte de recortes *faits divers* de jornais, assuntos aleatórios e que dali ele “bola” e cria uma realidade. Então, no acervo dele, até hoje tem os recortes dos jornais que motivaram o romance. Depois, na década de 70, quando há o ‘boom’ latino-americano do realismo mágico, ele brinca, negando o realismo mágico, porque era um pensamento que se desresponsabilizava – não digo os romances do realismo mágico, mas no âmbito social há uma desresponsabilização da ação do humano –, como se Deus fosse dar conta de tudo. A magia tem causa; tem causa e tem consequência. Era uma perspectiva bastante científica. Então, nos dois últimos volumes da vida dele, *Fada e Ele vem do Fundão*, ambos editados em 1982, ele brinca, faz piada, ironiza, como o Jonas bastante estuda, o pensamento mágico. Eu acho, particularmente, que ele realmente antecipa diversas questões de uma maneira muito peculiar. Concordo com vocês.

JONAS: Acho que no período de redescoberta do Dyonelio, o Flávio Moreira da Costa fala do Dyonelio como se fosse associando o “romance de ditador latino-americano” ao *O Louco do Cati*. Se a gente pensa “a Hiena do Cati”, que era o dono desse grupo paramilitar que degolava as pessoas na fronteira, que está no romance, no momento em que Dyonelio escreve, ele deixa de ser visto como um herói. *O Louco do Cati* está falando de um quartel que tinha um Coronel; esse Coronel primeiro é visto como vilão, depois é visto como herói, depois é visto como vilão, depois é visto como herói. No momento

em que Dyonelio está escrevendo esse romance, esse Coronel está sendo visto como um vilão. Então, se a gente pode pensar o Louco do Cati como esse criminoso político falhado, a gente pode fazer uma analogia com esse Coronel, a Hiena do Cati, e aí sim, a gente teria uma espécie de analogia do Louco do Cati com o coronel do Cati, que poderia, então, fazer uma análise, relacionando com um “romance de ditador”... Tem umas outras leituras que a gente pode fazer relacionando com o “romance de ditador”. Eu acho que o realismo mágico também é uma coisa que é bastante, de alguma maneira, presente no Dyonelio, e que está desde sempre. O Dyonelio tem essa coisa de que os romances dele já foram... Já falaram que são romances surrealistas. Nos anos 70, associam com um *nouveau roman* francês. Então, eu acho que essa questão da definição dos romances do Dyonelio é uma coisa que instiga, como alguém que antecipa mesmo tendências. Eu acho que tem esse elemento. Eu acho que é bem importante. E eu só queria trazer um outro ponto da questão dessa relação com o marxismo, que eu acho que é bem interessante: a posição que o Dyonelio tem em vida, porque ele vai ser preso em parte por causa da Intentona Comunista, e é interessante que ele se aproxima do PCB. Então, é muito interessante, porque ele é preso por causa de uma revolução falhada que não foi discutida coletivamente pelo partido. Foi uma espécie de improviso de um grupo específico que não decidiu democraticamente dentro da instância do partido. Ele é preso por isso, e ele decide se filiar ao PCB na prisão. Quando a gente vai estudar os



romances do Dyonelio, a gente tem uma série de representações do militante, principalmente no *O Louco do Cati* – a gente tem o Norberto, que aparece no início, que é um militante comunista; depois, todos os romances do Maneco Manivela, que são esse ciclo, que é um mecânico tendo uma espécie de consciência de classe, adquirindo uma espécie de consciência de classe, a gente tem alguns militantes ali, mas Dyonelio sempre representa essa ambiguidade. Ele tem muitos militantes que, na prática, são muito solidários, que ajudam os personagens de maneira concreta, que olham um personagem que está passando por um perrengue e ajuda, e a gente tem militantes que são assim, suspeitos e estranhos. É muito interessante que o Maneco Manivela, que é um mecânico, ou seja, um operário, e um operário de classe muito baixa, quando ele olha os comunistas no início, ele fala que parecem policiais, porque têm uma espécie de paranóia conspiratória, uma espécie de neurose que o povo não tem. O operário é alguém que está muito para fora, que não tem nenhuma neurose. Ele olha certos militantes como uma espécie de policiais paranoicos. E aí, depois, a gente vai ter esse ciclo de romances que se passa no Império Romano, a “Trilogia Romana” de *Deuses Econômicos*, *Sol Subterrâneo* e *Prodígios*, que também têm uma certa ambiguidade em relação aos militantes. Então, os deuses econômicos são o próprio Jesus; a figura de Jesus, que é um dos deuses econômicos, pode ser tanto alguém divino quanto alguém demoníaco e satânico. Essa ambiguidade que a gente vê novamente retornando. No ciclo de romances que começa

com *Endiabrados*, que é o ciclo de romances de “Os Flagelantes”, a gente vai ter um militante de direita. O personagem principal do *Endiabrados* é um escritor que milita em jornais católicos e eles estão combatendo o comunismo. O modo como esse militante de direita, quando ele encontra umas instâncias mais intelectualizadas que discutem a geopolítica global... Esse militante de direita não consegue entender. Ele fica só na propaganda, ele fica só na *fake news* anticomunista. É muito interessante essa representação do militante que a gente pode ter. Eu acho que é uma coisa que tem que se explorar um pouco mais no Dyonelio, essas variedades que são muito ricas. O próprio Dyonelio, quando ele se torna deputado do Partido Comunista, já tem um certo conflito, porque ele é um doutor que é eleito como representante do Partido Comunista, e não um operário. Ele queria que fosse um operário que se tornasse deputado, mas ele aceita o cargo. Quando ele é cassado, ele tem uma espécie de separação assim do PCB, porque ele acha que o PCB não apoiou ele suficiente ou se não apoiou... todo o PCB é cassado, e ele acredita que o PCB tinha que ter feito uma luta para se defender, e o PCB não faz. Depois, eles pedem uma foto – o PCB gaúcho – para fazer um mural dos deputados constituintes que fizeram a Constituição do Estado daquela gestão, e o Dyonelio era um dos que tinha feito essa Constituinte, e o Dyonelio fala: “Não, não vou dar foto, me cassaram, não vai ter fotinha [sic]”. Os deputados comunistas querem fazer esse mural, daí ele racha com o PCB. “Não, meu, cassaram vocês e vocês querem botar fotinha? Sai para



lá”. Até tem esse mural lá na Assembleia Legislativa sem a foto do Dyonelio. É um mural com todos os deputados, e tem um buraco, que é o Dyonelio, porque não deu a foto para esse mural. Então, é muito interessante essa posição do Dyonelio, de uma integridade para além da contingência do momento. Uma integridade histórica, quase trans histórica, que me lembra muito o Sócrates: “Eu vou morrer, mas com a minha morte eu vou mostrar que está todo mundo errado”. E o Dyonelio é um pouco isso: Eu não vou publicar nenhum livro, mas lá no futuro vão entender que cometeram um erro”. Eu acho que é um pouco essa figura do Sócrates.

TIAGO: E eu lembrei agora de uma coisa, quando o Jonas estava falando do coronel João Francisco, da Hiena do Cati, porque o Florencio Sanchez, o dramaturgo uruguaio, publica na Argentina, numa revista do José Ingenieros, que estava pensando a questão psiquiátrica e tal, uma análise do caudilhismo na América do Sul. Ele usa o exemplo do João Francisco como o exemplo máximo de caudilhismo. A barbárie era o Cati, na visão do Florêncio Sanches, que era um uruguaio, e, talvez, tivesse um maior contato com a situação da fronteira. E como essas coisas reverberavam em Buenos Aires? O próprio João Francisco teve um perfil traçado na revista *Caras e Caretas*. Ele esteve exilado lá, foi entrevistado, e o repórter disse: “Mas quem é esse indivíduo que dizem que é um bárbaro, se ele é uma pessoa afável, um *gentleman*”, que falava francês e tinha toda uma formação que não espe-

ravam de um caudilho. É muito interessante essa relação, e depois acaba desembocando no próprio Dyonelio. Esse fim de mundo de onde o Dyonelio saiu vai estar numa revista portenha, está numa publicação sobre criminalidade e psiquiatria, ainda que fosse a psiquiatria da época. Entrando no *Deuses Econômicos*, talvez, o Dyonelio comunista transporte de uma maneira diferente essa sua formação ideológica a partir desse livro. Eu lembro de umas pinceladas que são quase que uma ideia da Teologia da Libertação, porque há uma proximidade entre o cristianismo e as ideias socialistas. Não sei se alguém já fez essa leitura dessa questão da Teologia da Libertação, ou alguém já pensou... vocês sabem alguma coisa disso?

CAMILO: Jonas, me recorda uma coisa: o nome do intelectual que chamou a trilogia iniciada pelo *Deuses Econômicos* como “Trilogia da Libertação” foi a Grawunder?

JONAS: Não, foi Alfredo Bosi. Eu acho que essa é a primeira indicativa perspicaz de um autor que percebe essa semelhança. Acho que tem totalmente a ver essa semelhança. E depois, a Teologia da Libertação vai ser até posterior, eu acho. É mais ou menos no mesmo momento ali em 50, 60...

CAMILO: A escritura de *Deuses Econômicos* começou em 46, terminou em 56 e foi publicada a primeira edição em 66. Então, ele demorou muito tempo pesquisando, passou seis meses para confirmar o dado de que era possível fazer uma travessia



específica a pé. Ele confirmava o realismo, bem interessante. Eu acho que aí mais um ponto de antecipação do Dyonelio, já na década de 40, pensando dentro dessa questão humanista do Cristianismo que, na época, e talvez hoje ainda, esteja sendo negligenciada.

MICHELE: Me chama muito a atenção em *Os Ratos*, que é um dos livros mais estudados, mais lidos, mais conhecidos do Dyonelio Machado, como ele constrói essa narrativa. Acredito que também seja um aspecto que muitas pessoas já estudaram, que é a questão da linguagem e o modo como se dá essa elasticidade da narrativa, porque toda essa angústia que é gerada na narrativa, ela é gerada justamente pelo excesso de detalhes e por esse realismo. Cada gesto leva, às vezes, um capítulo para ser definido, para ser descrito, e o quanto ele trabalha, de forma exaustiva, essa questão da linguagem, o que leva a essa angústia, e, talvez, seja um dos aspectos que mais capturam, digamos assim, o leitor. Eu não sei como é que vocês enxergam isso em *Os Ratos*, principalmente. Quando a gente faz o recorte do que trabalhar no Dyonelio, sempre surge *O Louco do Cati* e os *Os Ratos*. Queria que vocês comentassem rapidamente como enxergam essa questão da linguagem em *Os Ratos* e, se quiserem, podem acrescentar alguma outra obra que consideram interessante também.

CAMILO: Eu vou dizer que um dos tópicos que mais me fascina em *Os Ratos* é justamente a qualidade poética da linguagem.

Jorge Amado, em 1935, escreveu uma resenha d'*Os Ratos*, dizendo que o escritor não tinha estilo. Era um novo estilo, uma nova percepção. E o estilo, por um lado, mais seco em alguns aspectos, mas rico em termos simbólicos. O Cyro Martins, no começo da década de 80, publicou um livro chamado *Escritores Gaúchos*, que ele salienta justamente o potencial simbólico dos mínimos em detalhes de *Os Ratos*. Então, por exemplo, o amarelo, a náusea, o sol em formato de moeda, eu acho que é uma complexidade que não é muito explícita, mas, de alguma maneira, uma vez que o leitor tá ali dentro, ele entra em outras dimensões de diálogo. Por exemplo, o momento em que o Naziazeno vai pedir dinheiro para um outro sujeito. A filha do sujeito aparece junto à porta. Quando Naziazeno diz que é amigo do fulano, que disse para ir lá, a filha se sente à vontade e vai para a frente do pai. Daqui a pouco, o pai diz: “Ah, mas essa dívida eu já paguei”. A filha vai para trás do pai. É uma linguagem sutil, em que os detalhes vão simbolicamente dialogando com o leitor. O que eu acho interessante é que o Dyonelio tem diferentes projetos literários, sendo um *Os Ratos*, mas, por exemplo, uma coisa que chamou a atenção do Alfredo Bosi, que fez uma apresentação ali do segundo volume da trilogia iniciada pelo *Deuses Econômicos*, que se passa na Roma Antiga, ele salienta que é um dos melhores modelos em que o tema e a linguagem, a forma e o conteúdo, se é que é possível desvincular uma coisa da outra, estão extremamente integradas. Quem lê *Os Ratos* e vai para *Deuses Econômicos* se espanta, porque não é nada do



que ele está pensando que vai encontrar. Se nós pensarmos depois no *Endiabrados* dos demais volumes, há uma transformação. Toda essa transformação é muito cuidadosa, é muito complexa e rica. Eu acho que é um ponto sensacional. Para mim, *Os Ratos* é o principal exemplo de prosa poética dentro de uma desconstrução dos clichês do que seria a poesia.

JONAS: Eu acho que *Os Ratos* e *O Louco do Cati*, principalmente esses romances até a década de 40, têm uma espécie de visão que o Dyonelio chamava de “dramático no banal”. Ele consegue construir uma dramaticidade com coisas muito simples, e eu acho que dialoga muito com a questão de uma visão dos oprimidos pro mundo. Esses dilemas do Naziazeno, os dilemas que depois, em *Desolação*, Maneco Manivela consertando o carro, ele passa duas, três horas trocando uma balaca, comprando a vela, e tu fica três, quatro capítulos vendo eles consertarem o carro – é uma coisa que quem é pobre vive isso, entende que conseguir uma vela para o carro, quando tu está empenhado, indo para o litoral, às vezes, é tudo. Então, acho que ele tem essa capacidade de expressar essa visão dos oprimidos. Claro que depois há o ciclo de romances romanos. Ele tem uma visão estilística quase dialética, parece que é a dialética que está conduzindo os personagens. Esse ciclo de romance de *Endiabrados*, *Proscritos* e *Terceira Vigília* já é um estilo realista, com palavras em francês o tempo inteiro, lembra muito Eça de Queirós ou Machado. Depois, os dois romances finais têm um estilo bem mágico e mais fantasioso,

quase de uma fábula. Realmente vai se alterando bastante o estilo do Dyonelio ao longo dos romances. Eu queria só trazer, para talvez concluir a conversa: eu já tinha falado do João Francisco, do Coronel, porque eu achei muito interessante isso que tu falaste, esse dado jornalístico de como esse Coronel é fundamental na história. Ele é uma parte que está nos livros de história argentinos, e a gente não sabe quem é. O Cati, para nós, até no próprio livro, fica apagado. O que é o Cati? Eles têm de explicar dentro do livro o que é. Da mesma maneira que *Os Ratos* preserva a experiência de uma pessoa pobre indo da periferia até o centro de Porto Alegre, que tem que fazer a sua vida assim, de certa maneira, ali no centro de Porto Alegre, com o Mercado Público, todas essas ruas que circulam o centro. E eu acho muito interessante isso no Dyonelio, porque ele tem uma capacidade de preservar a memória e de registrar um certo período histórico, um certo acontecimento frente à política de amnésia que existe na história brasileira. Acho que ele tem mais esse papel. E aí eu queria fazer uma ponte, na verdade, com a questão da casa do Dyonelio, porque eu estava lembrando que – a gente pode falar agora dessa campanha –, mas eu estava lembrando que o início de *Deuses econômicos* fala da destruição de Roma e de todas as casas destruídas por Nero. Foi muito legal porque o Dyonelio escreveu *Os Deuses Econômicos* na casa dele, ali no bairro Petrópolis, e a gente está fazendo uma campanha para salvar a casa dele. Eu tive a oportunidade de ler o *Deuses Econômicos* na frente da casa dele, um livro falando sobre a destruição de casas por parte do



descuido do poder público de Roma. Nero “meio que deixa” as casas pegarem fogo. Então, eu acho que é legal esse uso que a gente pode ter da literatura dele para falar sobre patrimônio ou memória histórica, que eu acho que é bem interessante. Só para dar essa deixa para para a questão da casa também.

MICHELE: A gente quer que vocês falem um pouquinho mais sobre esse projeto. Como é que vocês chegaram a esse endereço? Como é que começou essa pesquisa? Como é que vocês descobriram que o Dyonelio morava naquela casa, naquela rua, naquele bairro? Como é que se deu essa busca e esse encontro?

JONAS: Eu tenho curiosidade de tudo sobre o Dyonelio, então, eu sempre estou tentando tapar as lacunas, né? E eu me lembro que a gente tinha um endereço no arquivo do Dyonelio, que ele morava nessa rua específica ali, mas a gente não tinha o número. E o meu orientador mora ali no Petrópolis, e eu sempre ia para o Petrópolis e ficava andando por ali, tentando pensar em qual casa da rua poderia ser. Daí, eu entrei numa página do Facebook sobre o bairro Petrópolis, que, basicamente, o tempo inteiro tem publicidade de comércio do bairro Petrópolis. Pessoas que vendem crochê, vendem produtos usados, mercado mobiliário. O tempo inteiro postagens sobre casas sendo vendidas nessa página do Facebook. Eu estava tentando ver o que poderia fazer para descobrir essa casa. Um dia, eu vi um anúncio dessa casa no bairro Petrópolis. Fiquei *scrollando* um tempão essa página do bairro Petrópolis

no Facebook, e achei um terreno para vender na [rua] Souza Doca, e na foto de venda do terreno está a escritura da casa do Dyonelio, tradicional, dos anos 40. Está escrito “Casa do Dyonelio Machado”, “Casa feita para Dyonelio Machado”, bem grande, em cima. Eu não acreditei. Pensei: “meu, não é possível”. Eu bati os dados, analisei e vi que tinha tudo para ser ali, a própria escritura. Solicitei uma série de documentos para o Arquivo Municipal para confirmar que era realmente de fato aquela casa. Confirmei e consegui as cópias desses documentos que estavam ali sendo expostos, porém eu vi que a casa estava sendo vendida como um terreno. Eu até vou postar no Instagram essa foto do anúncio. Eu tenho a foto dizendo que é um terreno, “vende-se um terreno”, e aí está o terreno, mas a casa do Dyonelio em cima. E foi bem no período que estava acontecendo, reverberando a questão da casa do Caio Fernando Abreu. Eu pensei: “Bah, vão derrubar a casa do Dyonelio para ontem, né?”. Resolvi criar a página no Instagram depois que eu já tinha, mais ou menos, confirmado, e já tinha os documentos, algum material para compartilhar, provando que aquela era a casa do Dyonelio. Eu criei a página no Instagram para compartilhar esses documentos e fazer uma campanha. Nesse processo, eu acabei conhecendo e entrei em contato com uma das pessoas mais antigas da família, e mais antiga do bairro Petrópolis, que foi amiga do neto do Dyonelio, e daí ele me trouxe várias memórias da casa, informações que a gente não tinha registro sobre esse momento da vida do Dyonelio. Conheci um pouco mais também da vida do Dyonelio nessa



casa, o que foi interessante, por exemplo, uma coisa que nunca se falou de toda a minha trajetória de pesquisador de literatura rio-grandense é que o Dyonelio morava a duas quadras da casa do Erico Verissimo, que morava a duas quadras da casa do Cyro Martins. Isso eu nunca li em nenhum livro de história do Rio Grande do Sul, de literatura do Brasil, que teve esse período dos anos 40 em que eles viveram juntos.

TIAGO: Cruzavam para ir à padaria provavelmente (risos).

JONAS: É incrível pensar nessa imagem. Então, teve uma série de coisas que veio dessa campanha de informações, porque eu acabei conhecendo muita gente do bairro, né? Eles faziam saraus e serões com música nessa casa, e o neto do Dyonelio compartilhou comigo um áudio do Dyonelio tocando flauta transversal, tocando super bem, lendo uma partitura. Toda essa riqueza de imagens que veio desse momento do Dyonelio vivendo nessa casa, cria uma outra narrativa que não é a narrativa do Dyonelio traumatizado e perseguido e uma figura excluída que, querendo ou não, para o bem ou para o mal, na redescoberta do Dyonelio, nos anos 70, se bateu muito nessa tecla de que o Dyonelio era perseguido, tinha sido vítima de perseguições e tal, de maneira a valorizar a obra do Dyonelio pela vida dele. Só que essa valorização da obra do Dyonelio pelas perseguições fez com que a recepção do Dyonelio, nos anos 80, 90, fosse muito marcada pela nossa associação entre vida e obra. Então, toda a obra do Dyonelio é falando da per-

seguição de uma vítima da ditadura, sendo que primeiro a gente tem todo esse ciclo de romances de “Os Flagelantes”, que são burgueses, são ricos e de direita, todo um ciclo de romances do Dyonelio é esquecido, não analisado – e graças ao Camilo a gente está, agora, rediscutindo mais essa parte da obra do Dyonelio – quanto essa associação entre vida e obra tira esse aspecto que eu estava falando, da ironia e da ambiguidade dos romances dele, porque se é só uma perseguição política, então, todas as vítimas vão ser de esquerda, no fundo a gente esquece que não, que os personagens do Dyonelio são ambíguos, são mais ricos. Então eu acho que é interessante que a gente desassociar vida e obra nos traz mais riqueza para a leitura da obra. Essa casa do Dyonelio foi uma experiência muito “massa”. A gente conseguiu, agora, finalmente, o inventariamento. A gente não tem a confirmação oficial, por isso não estamos, ainda, fazendo um anúncio totalmente aberto sobre isso, mas a gente conseguiu o inventariamento da casa. O recurso do dono foi negado, ou seja, a casa está inventariada, o que trouxe uma felicidade muito grande para a nossa luta, porque, a princípio, está preservada a casa do Dyonelio. Agora, é uma campanha para restaurar e ver o que a gente pode fazer com aquele espaço.

TIAGO: Eu queria acrescentar um dado, porque, ao buscar informações sobre o Dyonelio – alguma coisa da crítica da época, de quando foi lançado *Os Ratos*, quando foi lançado *O Louco do Cati* –, eu encontrei uma breve resenha sobre O



Louco do Cati, de um professor da Universidade do Kansas, uma resenha pequenininha, em inglês, dessas revistas universitárias – é de 43, um ano depois que saiu *O Louco do Cati* – ele diz assim: “Um crítico diz que essa ‘novela’ é algo novo no Brasil (...), não só no Brasil, mas no mundo”. Então, a gente não tem a dimensão das leituras possíveis. Era um crítico chamado Calvert Winter, da Universidade do Kansas. Então, ele [Dyonelio] estava sendo lido e sendo lido como alguém que trazia coisas novas. Em *O Louco do Cati*, que, realmente, para esse crítico, era a questão temática dessa jornada de um indivíduo – e aqui ele usa a palavra, mal traduzindo do inglês – “levemente louco”. Então, é interessante essa mirada distinta e de fora, pensando numa universidade norte-americana, um crítico que está lendo literatura brasileira e fazendo uma recepção dessa obra do Dyonelio Machado.

CAMILO: Eu acho interessante isso porque, se eu não me engano, em 2016, saiu uma edição de *Os Ratos* em italiano, algumas traduções circulando de *Os Ratos* no exterior. Nessa tradução, no *blog* da editora, eles comentam, o tradutor comenta, “Pera aí, Guimarães Rosa falou que esse cara é um dos principais romancistas do Brasil?. Citou dois romances, entre eles *O Louco do Cati*, dizendo que seria Nobel se escrito em língua inglesa ou francesa. E como nós não conhecemos esse cara?”.

JONAS: Eu me lembro que, quando fiz o meu doutorado sanduíche na Alemanha, eu apresentei o Dyonelio uma tarde

lá, para o grupo, e o pessoal já falou em tradução, já falou “preciso conhecer mais”, ficou impressionado. Uma recepção que, muitas vezes, a gente não tem aqui no Rio Grande do Sul, porque o Dyonelio – e aí o pessoal das antigas, às vezes, conheceu o Dyonelio, já viu o Dyonelio, já falou com ele. “Ah, o Dyonelio, eu já vi ele. Ele estava aqui. Ele era chato”. Vêm com umas informações específicas, tentando se apegar àquilo que a pessoa tem de memória, do Dyonelio, e reduzindo a figura. O que eu acho interessante para inverter essa lógica do prêmio Nobel, é que o Dyonelio é um grande escritor porque ele nasceu numa fronteira latino-americana, ele nasceu em Quaraí, que é na fronteira com o Uruguai. Então, não é que se nascesse na França seria um grande escritor. Ele é um grande escritor, porque nasceu na fronteira do Brasil com o Uruguai e ele teve essa experiência de fronteira, esse saber limítrofe de um estado-nação com o outro, que ele se tornou um grande escritor. Então, eu acho que inverteu um pouco a lógica eurocêntrica, e pensar que o Dyonelio está num entre-lugar, ele herda todo o humanismo europeu para criar um saber novo a partir da fronteira, do limite quase ocidental que é Quaraí com o Uruguai.

MICHELE: Eu quero destacar que o Camilo e o Jonas são grandes referências dentro desse assunto, e agradecê-los não só pela presença aqui, mas também por todo esse trabalho, essa pesquisa, essa dedicação e empenho, em relação ao Dyonelio e sua obra. E fica o convite para que os ouvintes busquem



outras obras do Dyonelio Machado e conheçam esse trabalho, inclusive, do Camilo e do Jonas, e ampliem os seus conhecimentos em relação a esse escritor tão importante que nós todos, com certeza, reconhecemos. Ele faz parte da nossa literatura brasileira.

O Eternauta, de Héctor Germán Oesterheld

EPISÓDIO GRAVADO EM SETEMBRO DE 2024

MICHELE: *O Eternauta* é uma das mais importantes histórias em quadrinhos da Argentina, escrita por Héctor Germán Oesterheld e ilustrada por Francisco Solano López, publicada pela primeira vez em 1957. Para abordar essa importante obra, contamos com a presença do professor Fábio Pinto. Como é que tu conhecestes a obra *O Eternauta*: qual foi o teu primeiro contato com ela e como é que foi esse contato?

FÁBIO: Eu estava em Buenos Aires pela primeira vez em 2014, não conhecia nada, saí andando pelo Centro, aí cheguei na Plaza de Mayo, vi um vendedor de bótons, e vi um bóton com a figura de um mergulhador com os olhos do Néstor Kirchner. Em cima estava escrito “Néstor Vive”. Aí eu compreí

sem saber o que significava exatamente aquilo, só sabia quem era o Néstor Kirchner. Coloquei na camisa e saí caminhando. Num outro dia, eu estava com a mesma camisa, passando pela mesma praça e fui abordado por um sujeito que se dizia professor de História, e ele perguntou se eu sabia o que era o bóton que eu estava usando. E aí eu disse: “Olha, sei que tem os olhos aqui do Kirchner”. E ele começou a me falar sobre *O Eternauta* do nada. Por isso, eu acho que o encontro com essa história foi um “acaso objetivo”, algo em que os surrealistas acreditavam: que a gente se encontra com determinadas coisas que querem ser encontradas. Aí, eu fui atrás dessa história e descobri que ela tem várias camadas. É uma história em quadrinhos de ficção científica da década de 1950, que tem um desdobramento no momento em que o autor entra para a luta armada, na década de 1970, de maneira muito coerente com as ideias que ele já está transmitindo lá na década de 1950. Quando os Kirchner chegam ao poder, esse personagem e esse autor se tornam uma espécie de símbolo daquela luta revolucionária, da resistência ao regime militar, e, então, se cria esse personagem que é o Néstornauta. Eu conheci uma ponta dessa história que não tinha nem a ver com a história em si, mas tinha a ver com um desdobramento político e com uma releitura. E isso me permitiu ver várias camadas. Eu cheguei na história depois de saber do seu desdobramento. Então, o estudo que eu fiz foi justamente sobre isso, sobre esse circuito de apropriações ao qual aquela história foi sendo submetida no decorrer do tempo. E, até hoje, eu acho que ela



é de uma complexidade muito grande. Tem muito desdobramento que está acontecendo agora que vai ser lançada a série, em 2025, e vai ter mais desdobramentos, e essas releituras parecem não ter fim. Assim como a própria história não tem fim também. A gente tem um personagem vindo do futuro e que conta uma história sobre o futuro que, na verdade, pode vir a acontecer e pode se repetir várias vezes, por isso ele se auto-intitula Eternauta.

MICHELE: Eu ia pedir para que tu contasses, rapidamente, a história, para as pessoas que não conhecem o que é *O Eternauta*. De repente, os ouvintes passam a se interessar a partir dessa tua pequena exposição.

FÁBIO: Um roteirista está pensando numa história que ele quer escrever e de repente aparece na frente dele um personagem, se materializa, e esse personagem parece uma pessoa que está muito cansada. Ele conversa com o cara e o cara diz: “Olha, eu venho de uma busca, já atravessei muitas eras em busca da minha mulher e da minha filha que desapareceram em acontecimentos da década de 1960 em Buenos Aires”. E a narrativa que esse cara, que vem do futuro, conta para o roteirista é a história que nós acompanhamos, e é basicamente a seguinte: esse cara está em casa, no subúrbio, é um cara de classe média e de repente se vê diante de uma situação de invasão alienígena à cidade de Buenos Aires. Começa com uma neve radioativa. À medida que a família e os amigos vão descobrindo o

que está acontecendo, vão aparecendo monstros alienígenas de todo tipo e, lá pelas tantas, ele se dá conta que está diante de uma invasão que não é uma invasão possível de ser combatida, é uma invasão de alienígenas superpoderosos que já tomaram outros lugares e, simplesmente, assim com as armas que se tem, não é possível lutar. Então, é uma história distópica e que não tem um final feliz. Também não tem um final infeliz, porque ela não tem final. Simplesmente assim, quando os acontecimentos estão se encaminhando para aquilo que seria um final, surge uma máquina do tempo, surge uma máquina cósmica, o cara entra nessa máquina, acaba voltando, e nessa volta a gente não sabe quantas vezes ele teve que retornar, quantas vezes ele já esteve naquele mesmo lugar. Então, vira uma coisa, assim, que sempre acontece, que sempre volta a acontecer, e fica sugerido que a América Latina e a Argentina sempre vão continuar sendo invadidas por esses extraterrestres, por essa força que é muito maior do que se consegue enfrentar, e essa luta vai ser eterna. Basicamente isso. E tem um fato muito interessante, que é muito reforçado pelo autor, pelo Oesterheld, que essa nunca é uma luta do indivíduo, do protagonista. É uma luta que ele só compreende que é possível lutar se for coletiva. Isso é algo que se repete sempre, é a ideia de que esses argentinos que estão lá, na década de 1960, no caso, lutando contra essa força alienígena, só vão conseguir fazer alguma coisa se eles se juntarem e se for uma luta coletiva. E é essa a mensagem que sempre é reforçada quando se fala sobre *O Eternauta*.



VINICIUS: Fábio, eu ia te pedir para contextualizar para o ouvinte o momento da produção d'O Eternauta. Quem era essa figura, o Oesterheld? A importância dele para o quadrinho argentino naquele momento e de que maneira *O Eternauta* foi publicado e... Como é que a obra encontrou ali o contexto social e político da Argentina naquele momento nos anos '1950?

FÁBIO: Oesterheld era um geógrafo que acabou sendo roteirista de quadrinhos completamente por acaso. Ele descobriu o talento para contar histórias a partir de um trabalho de revisão que fez para a Abril. Na década de 1950, ele já tinha encarado a possibilidade de abrir uma editora própria, que é a Editora Frontera, e lançar uma revista chamada *Hora Cero Suplemento Semanal*, que foi lançada em 1957. E é uma aventura na qual ele se lança junto com alguns dos desenhistas mais importantes da Argentina daquela época: Hugo Pratt, o próprio Solano López, Alberto Breccia... E ele, então, se lança como um editor, um roteirista, administrador da editora, e nesse primeiro número de 1957 já surge *O Eternauta*, esse episódio 1, e a história vai sendo contada de 1957 até 1959. Faz um sucesso muito grande, a revista vende muito bem, só que ele não é um administrador, é um artista, um roteirista. E lá pelas tantas, a editora vai à falência e o que acontece é que na década de 1960 há uma segunda versão, num momento em que o Oesterheld resolve que essa história tem que ser contada de uma outra forma. Se em 1957 ela é uma história de ficção científica

típica dos anos 1950, nos anos 1960, já uma militância política, ideológica, que ele quer imprimir a essa história. Que implicância é essa? É uma implicância que envolve o fato de a Argentina estar, de maneira intercalada, enfrentando ditaduras, enfrentando regimes autoritários que logo são entendidos na história de maneira metafórica, como se essas invasões alienígenas fossem sendo ressignificadas a partir dos regimes de exceção que vão se sucedendo na Argentina. E esse circuito se configura de maneira muito radical quando o Oesterheld entra para a guerrilha na década de 1970, que é algo muito inusitado, porque ele é um cara de 55 anos, que entra para a luta armada ao lado de gente de 18 e 19 anos. Nesse momento, a criação e a criatura se juntam como se ele já estivesse antecipando algo com que depois ele seria coerente e entraria em uma luta como se fosse um personagem de si mesmo. A gente está falando de um desdobramento que vai do final da década de 1950 até a década de 1970 e, depois, tem outro desdobramento e, como eu disse antes, numa história cíclica que vai se repetindo. Como a história na ficção, de certa forma, essa história da ficção vai se desdobrando e se tornando cíclica também na história argentina. Esse é o quadro e esse é o circuito de significações e de ressignificações dessa história. A gente está falando de uma história que também surge lá na década de 1950, no momento em que os quadrinhos na Argentina são vistos como grande literatura. Eles são lidos e produzidos com muita ênfase nisso, com ênfase no fato de que eles não vão ser lidos apenas por um público infantil.. São quadrinhos,



principalmente os do Oesterheld, que poderiam ser lidos por vários públicos. São histórias que vão além daquilo que, talvez, a gente entenda no Brasil como uma linguagem dos quadrinhos. Ele amplia isso, amplifica esse alcance do quadrinho enquanto uma linguagem que pode dizer muito mais do que aquilo que, a princípio, ela poderia dizer.

MICHELE: E essa história surge no início, também, em formato de folhetim, como se nós pudéssemos acompanhar toda semana um pedacinho dessa história – inclusive no próprio livro, onde se reúnem todos esses fragmentos, nós conseguimos ver esses pedaços que são publicados semanalmente. A gente observa uma espécie de tensão que se forma ali, termina sempre num momento muito especial, justamente para que o leitor possa, na próxima sessão, dar continuidade à leitura dessa narrativa.

FÁBIO: Sim, é uma história super longa, né? A gente está falando de 1957 até 1959 com episódios semanais. Exatamente como um episódio de série que te deixa sempre assim, aguardando o que vem depois. Segundo relatos de leitores daquela época, era uma experiência completamente nova, porque não era só o enredo em si que chamava a atenção. Mas aqueles leitores, naqueles momentos, ficavam pensando no próximo episódio, “na semana que vem, pode ser que a invasão esteja acontecendo na minha rua”, porque o cenário é a cidade, e é a cidade naquele momento. Então, esse é o ineditismo dessa

história também. É a primeira história de ficção científica de invasão alienígena que se passa na América Latina, e em que os leitores vivenciam, através do quadrinho, uma história desse tipo acontecendo no seu bairro, na sua cidade, e isso é algo que nunca tinha sido feito. As histórias de ficção científica de invasão sempre aconteciam fora do lugar onde se vivia na América Latina. Não que tenha mudado muito, mas os alienígenas sempre invadiam Nova York, sempre invadiam o hemisfério norte. E, de repente, tem um público que se vê representado. Então, é uma revolução nesse sentido. Os herdeiros dos direitos autorais da obra, do Oesterheld, só aceitariam que *O Eternauta* fosse adaptado se essa característica se mantivesse: que a história acontecesse na Argentina, em Buenos Aires, que fosse em língua espanhola, em castelhano, e esse é um dos grandes diferenciais. Falando de uma maneira muito bairrista, é como se de repente a gente conhecesse uma história de invasão alienígena na cidade de Porto Alegre, em que o centro da cidade é retratado. Eu não consigo imaginar essa experiência e o encanto que ela deve ter ocasionado naquela época.

TIAGO: Eu acho que essa questão de trazer para Buenos Aires é realmente a novidade. Isso nos anos 1950 é, digamos, uma inovação. Pensando nos quadrinhos brasileiros: quando abraçaram os quadrinhos, olharam um pouco para as lendas, para as personagens da cultura popular. O Oesterheld não. O que ele fez? Ele seguiu com uma narrativa que se passava



nos Estados Unidos, e ele já tinha escrito algumas obras com o cenário americano, e ele traz isso para Buenos Aires. Mas eu tenho duas questões aqui sobre o Oesterheld. Na Argentina, a gente tem uma tradição do fantástico que remonta ao século XIX. Não que nós não tenhamos no Brasil algo semelhante, mas em muito menor quantidade, ou digamos, com muito menor público do que a tradição argentina. A gente tem a Manuela Gorriti, que publicou o fantástico lá no século XIX. Depois, a gente passou pela [obra] *Forças estranhas*, a publicação do início do século XX que tem o fantástico. Em seguida, a gente teve os grandes nomes: Cortázar, Borges, Bioy Casares... E podemos colocar o Felisberto Hernández e Silvina Ocampo na conta, que seguem uma tradição de um fantástico rio-platense. Tu achas que essa tradição, de algum modo, ajuda esse salto já de uma história que dialogue, de algum modo, com as histórias feitas no hemisfério norte, mas tenha como cenário o Buenos Aires, tenha como cenário o Rio da Prata? Normalmente, as chaves de leitura d'O *Eternauta* o relacionam com os períodos posteriores, com a ditadura, claro, que fazem toda uma ligação com o peronismo. Mas eu ia te perguntar se não existe um diálogo muito forte com uma tradição argentina de resistência e invasão que se dá no século XIX, que são as invasões inglesas ou invasões britânicas, uma resistência civil muito mais do que militar, porque não havia um contingente militar no Rio da Prata muito grande, pelo contrário, a Inglaterra vai invadir Buenos Aires e Montevideu porque não tem quase militares ali. E essa resistência se

dá pelos civis. Eles vão arregimentar mais forças, os compadritos, os gaúchos, todos aqueles indivíduos. Eu lembro que no *Gaúcho*, do Pratt, tem um episódio que remete a essas invasões inglesas, mas isso é posterior, claro, ao próprio *O Eternauta*. Eu não sei se esse diálogo, se alguém já fez essa leitura, se não fez, eu acho que ela está caindo de madura. E ainda acrescento que depois a gente teve o filme do Hugo Santiago, com o roteiro do Borges e do Bioy Casares, que se chama *La Invasión*, acho que nem foi traduzido para o português esse filme, que também tem a mesma preocupação. Esse é um conjunto de perguntas que dialogam entre si.

FÁBIO: Eu acho que esse universo da literatura fantástica na Argentina tem muito a ver com a literatura espanhola. A gente tem, na Espanha, a tradição muito forte de uma literatura mais imaginativa, enquanto o Brasil e a literatura portuguesa têm uma pegada mais historicista, digamos assim, ligada a uma construção muito mais realista. Acho que na literatura de língua espanhola a gente tem uma inventividade maior, mas, na Argentina, essa literatura fantástica está muito ligada a elementos e fatos da história da própria Argentina. Mais do que invasões estrangeiras, eu acho que quando se fala em invasão na Argentina, é uma ficção muito ligada a uma ideia de um certo “auto imperialismo”, por assim dizer. Quando o Borges e o Bioy Casares fazem aquele roteiro, o filme *La Invasión*, os extraterrestres, na verdade, são os Cabe-citas Negras. É a gente do subúrbio e do interior que se des-



loca para Buenos Aires durante o peronismo. E o Borges tem aquele conto sobre o velório da Evita Perón, não me lembro agora qual é o nome do conto, mas é uma metáfora de um determinado povo argentino invadindo o espaço da aristocracia e da elite. O Cortázar também fala sobre isso, porque antes da invasão, antes da ditadura militar, a gente tem um olhar para o peronismo como se ele estivesse ameaçando essa aristocracia crioula. São os descendentes de indígenas, mestiços e tal que estão invadindo a cidade. O *La Invasión* é lido com essa chave, ele ganha outro sentido. Tem algo de paranoico também nisso aí.

VINICIUS: Desculpa te interromper, mas eu acho que é interessante aproveitar essa discussão porque as imagens d'*O Eternauta* têm relação com isso. Essas criaturas que começam a aparecer: eu sempre fiz uma relação com uma coisa lovecraftiana, criaturas muito incríveis, muito extraordinárias, muito fora do que se imagina como extraterrestre. Então, tem uma coisa de outras dimensões ali se misturando. E o Lovecraft também é um escritor que passou a ser muito relido nos últimos tempos por essa chave do preconceito, do racismo velado nessas figuras extraterrestres, cósmicas ou de outras dimensões que são sempre destruidoras daquilo que se tem ali na sociedade americana e que vão aparecer justamente num contexto de grande aumento da imigração nos Estados Unidos. Porque o Lovecraft, além de ser um sujeito abertamente racista, era xenófobo...

CELSO: Sim, ele odiava os imigrantes em Nova Iorque, ele mencionou isso algumas vezes.

VINICIUS: Exatamente. Então, é interessante, né? Porque, talvez, por uma chave trocada, né? Essas imagens dessas criaturas também aparecem aqui n'O *Eternauta*...

FÁBIO: Existe o elemento também de que, no início do século XX, Buenos Aires se torna uma das cidades mais populosas do mundo por conta da imigração. Imigrantes italianos, imigrantes espanhóis, alemães e tal, que meio que reconfiguram uma cidade se modernizando, mas ela vira uma coisa, uma pele. Então, essa elite dos “nativos”, entre muitas aspás, essa elite crioula está se sentindo invadida desde o início do século XX. E eu acho que no Borges isso fica muito claro. O Borges é o representante de uma argentinidade que não existe mais. No momento em que ele está enunciando isso, esse mundo meio romantizado dele já não existe mais. Já é um mundo caótico de uma cidade que está realmente assim, se reconfigurando não nos moldes daquilo que o Borges imagina, mas nos moldes daquilo que o Xul Solar por exemplo, pinta. Aquela coisa completamente caleidoscópica, uma arte de vanguarda que está representando essa multiplicidade e que assusta esses escritores, esses artistas mais conservadores. Eu estava anotando aqui a pergunta do Tiago, que tinha a ver com o Hugo Pratt, o Oesterheld e o Pratt fizeram juntos várias histórias. Uma delas é a do Sargento Kirk. O Sargento



Kirk é um personagem que é parte do exército norte-americano que está lutando contra os apaches, lá no século XIX. E aí, o Oesterheld cria esse personagem que se torna amigo de um indígena e muda de lado. É o desertor, que se dá conta que do outro lado, do lado supostamente selvagem, existe uma ética muito mais justa e humanitária do que aquela que existe no seu universo, no seu exército branco etc. Então, acho que essa história da invasão tem muito a ver, no caso do Oesterheld, com o repensar quem está invadindo e quem são os heróis, quem são os vilões nesse caso. Se tu pensar na história da Argentina, tu tens o Argentino Roca, o presidente, é um general que comandou a conquista do deserto, que nada mais é do que um genocídio aos indígenas, aos povos originários na Patagônia. Então, a gente tem o perfil desses grandes heróis argentinos: eles têm sempre muito a ver com uma ambiguidade, têm a ver com o fato de que é uma história cercada de questões relacionadas a isso, né, apropriação do território, e da cultura. É uma guerra que o Borges, por exemplo, vai enfrentar com relação a esses estrangeiros que não têm um *pedigree* local e que estão constituindo uma outra cidade, uma outra cultura, uma outra literatura, etc. E o Oesterheld, de certa forma, tem que defender o lado de quem está fazendo uma literatura popular. Ele está fazendo um quadrinho e está, de certa forma, defendendo que, a partir da popularidade daquele veículo, é possível também fazer histórias de alto nível. A biografia dos Oesterheld, que se chama *Los Oesterheld*, lá pelas tantas, conta que o Oesterheld levava os episódios d'O *Eter-*

nauta até a Biblioteca Nacional para mostrar ao Borges e para ver se o Borges aprovava essa história, se estava interessante ou não. Então, temos, assim, um trânsito entre uma literatura considerada mais elaborada e a literatura popular, enfim, vários trânsitos, e um invadindo o outro, um atravessando e se apropriando de uma cultura que é uma cultura que se defende e, às vezes, se ataca...

TIAGO: Eu achei maravilhosa a resposta. O Borges era leitor d'O *Eternauta*, já conecta com *La Invasión*, ao mesmo tempo que o Kirk, do Pratt e do Oesterheld, também dialoga com o Martín Fierro, que abandona, digamos, o espaço conhecido, o espaço civilizado da Pampa, dentro da ideia civilização/barbárie do *Facundo*, aquela oposição, e vai para as tolderias indígenas. Claro que, depois, ele muda de ideia, e aí os índios também passam a ser novamente vilões, mas ele tem um olhar diferente para aqueles indígenas. Ele diz: "olha, nem são tão selvagens assim, é um pouco diferente". E, claro, a ideia de invasão também está presente na história. Tu falaste do Roca aí, é clássico. E aí no *Martín Fierro*, os "malones", que são essas invasões indígenas à cidade ou às estâncias. Então, sim, a invasão, digamos, é uma tônica da cultura, da literatura e da vivência argentina do dia a dia. Se antes eram os estrangeiros, com os britânicos e os ingleses lá no século XIX, depois são os indivíduos dentro do próprio território, e o território que não é argentino. A Patagônia não é argentina. Quando Roca faz aquelas incursões, ele está indo para um território que não



era Argentina. A gente esquece disso também. Mas achei muito interessante e, principalmente agora, fiquei feliz com essa relação Borges-Oesterheld, que eu não sabia. Acho que é uma outra característica argentina, porque eu acho que aqui no Brasil existe ou existia – e talvez o Vinícius me desminta, que é o nosso especialista em história em quadrinhos – mundos muito distantes da história em quadrinhos e da literatura. Não haveria diálogo do Guimarães Rosa com o Mottini ou com qualquer outro.

FÁBIO: E isso é uma coisa realmente original da Argentina nesse sentido. O quadrinho é literatura. Ou pelo menos era, porque nos sucessivos governos que vêm depois dos Kirchner essa constituição do quadrinho como literatura vai sendo afastada justamente porque ela se tornou ideológica demais. O quadrinho virou um símbolo de um determinado grupo que estava no governo e os grupos que vêm depois querem derrubar isso. Enfim, mas eu lembrei de uma outra coisa, que é o fato do Oesterheld ser um estrangeiro. O Oesterheld é um cara de família alemã, que também vem nessa leva de imigrantes. O fato de ele levar e ler para o Borges, que já estava cego, ler os roteiros de *O Eternauta*, de cada episódio, semanalmente, é um encontro, né? É o encontro do estrangeiro levando para o *criollo* um elemento cultural para ser não apenas aprovado, mas discutido com ele. Há uma entrevista também do Oesterheld em que ele diz o seguinte: “eu acho que o Borges gostaria de fazer roteiros de histórias em quadrinhos. Ele gostaria

de ter o alcance de leitores que eu consegui ter”. Então, as coisas realmente se cruzam, culturalmente, ideologicamente, e é muito interessante realmente pensar nisso.

VINICIUS: Fábio, eu acho que é sempre urgente, quando se fala de quadrinhos, falar justamente da proposta visual da obra, para a gente poder ler quadrinho como quadrinho mesmo, e não só como narrativa ou como enredo, no caso. A história d’O *Eternauta* é uma história também muito interessante em função disso, porque justamente o ilustrador vai ser modificado numa nova tentativa de continuação nos anos 1960, em que o Oesterheld faz a parceria com o Alberto Breccia e tal. Mas uma coisa que eu acho interessante é explorar um pouco isso: eu queria que tu falasse, como estudioso mesmo, alguém que se debruçou bastante sobre essa sobre essas publicações, como é que tu enxerga o trabalho do Solano López, porque é um trabalho voltado para um formato de tira, tem, talvez, uma certa limitação espacial e até de enquadramento. Se a gente fosse fazer uma comparação com uma outra HQ, por exemplo, *Watchmen*, do Alan Moore, tu tem uma proposta de contar a história de um jeito lento, e esse jeito lento está expresso no *layout* das páginas, que são sempre nove quadros por página, um formato bem tradicional, onde o tempo se estende na narrativa, mas pouca coisa acontece de fato em que tu possa explorar essa explosão de cor, de forma e tudo. E no formato d’O *Eternauta*, do Solano López, me parece um pouco essa ideia de ter uma narrativa de ficção científica que não seja muito



agitada. Até pelo próprio mote tem uma coisa de contenção de espaço, de cenário, eu quero dizer. Mas, enfim, eu gostaria que tu falasse um pouco sobre o traço do Solano López, em que medida ele também contribui com essa história e de que maneira essa mudança de ilustrador também vai trazer elementos para a saga d'*O Eternauta*. E aí, ao mesmo tempo, já te dou a deixa para falar um pouco sobre essa história da continuação d'*O Eternauta* ou das continuações d'*O Eternauta*.

FÁBIO: Quando eu conheci *O Eternauta*, confesso que eu vi aquele desenho do Solano López e me decepcionei um pouco. Porque a história era super inventiva e o traço dele é extremamente convencional. Ele é um desenhista quase figurativo. Ele não ousa, ele faz aquele desenho muito baseado no cinema da década de 1950, em preto e branco. E depois, quando eu conheci a versão com o Breccia (que não é a parte 2, é uma releitura com o Oesterheld também, mas com um outro autor) aí eu entendi que a linguagem gráfica do Solano López é um dos fatores que fez com que essa história se popularizasse, porque é um tipo de desenho muito generoso com qualquer tipo de público. Não tem estilização, ele é super didático, digamos assim, vê exatamente o personagem de maneira que o público se identifique. E ele é super fotográfico em relação aos cenários. Desenha o estádio do River Plate exatamente como é. E aí eu imagino o leitor olhando para o cenário da sua cidade e o reconhecendo ali, o que é completamente diferente quando quem assume essa história é o Breccia. O Breccia, em

1969, está experimentando com várias linguagens gráficas. Ele faz colagem, faz um negócio meio expressionista que não é generoso com o público, ainda que graficamente seja maravilhoso. Só que o Solano está desenhando em capítulos, por entregas, por semana, e essa narrativa se estende por muito tempo. Algo que o Breccia não conseguiria fazer porque, enfim, ele está experimentando, inventando, estilizando o tempo todo. O Solano vai naquilo que é seguro e, por isso, é que ele consegue desenhar com tanta rapidez, porque ele não está experimentando, está simplesmente fazendo aquilo que a história pede. Ele não está disputando autoria com o Oesterheld, ele está seguindo um roteiro. O Breccia não. E o que acontece? A versão com o Breccia, que é graficamente maravilhosa, é publicada numa revista, a revista *Gente*, que é uma *Caras* de lá. Então, o Oesterheld é contratado por essa revista *Gente*, porque *O Eternauta* tinha sido popular alguns anos antes e essa revista queria aumentar a tiragem, aumentar a vendagem, porque era uma história muito conhecida. Aí ele chama um cara como o Breccia, que não está nem aí para o público. Ele quer fazer quadros expressionistas e aquilo desagrada muito os leitores. A história tem que ser interrompida por causa das reclamações dos leitores de uma revista como a *Caras*. O Solano tinha liberdade total, porque a revista era do Oesterheld, porém ele era um desenhista convencional. Agora, quando eles tinham que se limitar a uma linguagem mais convencional, o desenhista é um cara completamente experimental. Aí, a gente tem, infelizmente, uma versão inter-



rompida, abreviada, graficamente linda, mas uma história “acavalada”, digamos assim. Aquilo que tinha durado vários anos, de repente dura um ano com as entregas nessa revista, na qual eles não tinham liberdade criativa.

VINICIUS: Mas é muito interessante esse espaço do quadrinho mesmo na cultura popular argentina, porque vai entrar numa revista que, aparentemente, não tem nada a ver com o quadrinho.

FÁBIO: Eu fui à Biblioteca Nacional para ver os exemplares originais. E aí, na mesma revista de 1969, a gente tem a cobertura da chegada do homem à lua e na mesma revista um episódio de invasão alienígena. Uma coisa utópica e uma coisa distópica. Então, é um contraste muito grande. Sem contar que, em 1969, a história está ideologicamente muito comprometida. Comprometida, inclusive, de maneira que desagradava aquele público leitor.

TIAGO: Eu só queria fazer um comentário. Eu não gostei d’O *Eternauta* do Breccia. Para mim, o do Breccia tem muitas lacunas. Mais do que a questão da estética, de ser pouco figurativo, acho que tem pouca história ali. É quase o indivíduo interpretando aquele desenho de Rorschach, sabe? Psicológico, com muitas manchas e tentando identificar alguma coisa ali, relacionando com os balõezinhos. Eu seria o público que ficou muito contente com a primeira versão d’O *Eternauta*.

Com o Breccia, acho que eu teria escrito para a revista *Gente* reclamando e pedindo para tirar.

FÁBIO: Tem uma história muito boa que é a seguinte: se desconfia que, na verdade, o editor da revista teria forjado várias dessas cartas de leitores porque ele não estava gostando. E esse incômodo da história com Breccia é justamente o fato de que eles começam com carta branca total e lá pelas tantas o Oesterheld já tem que interromper a história, ele tem que reduzi-la, tem que fazer uma síntese de dois anos em um mês. O que levou 50 episódios, ele tem que reduzir para cinco. O desenho vai sumindo e tem balões cada vez maiores. E, realmente, é uma leitura que fica difícil. Ela, talvez, só seja realmente interessante se tu já tiver lido *O Eternauta* da década de 1950. É um desenho muito radical mesmo.

VINICIUS: Essa é uma coisa bem interessante mesmo que tu acabou de falar, Fábio. Ler *O Eternauta 1969* como uma interpretação d'*O Eternauta*, uma interpretação até bem subjetiva do próprio Breccia. Acho que, lendo assim, inclusive, talvez, a obra ganhe outras camadas, mas eu também concordo com o Tiago e contigo, com todo mundo que mandou cartas para a revista. É que os desenhos são realmente incríveis. Como narrativa visual, é quase triste, na verdade, pensar nisso, e não houve espaço para isso se estender mais, ou até para entrar em um outro formato. Talvez, o formato episódico de uma revista não fosse o formato ideal.



FÁBIO: Era uma revista de variedade, voltada para um público que não queria ser confrontado com a ideia de questionamento ao imperialismo norte-americano. É um leitor que não está interessado nisso. E a história está carregada disso. Esse extremismo do Breccia tem a ver com uma ideia de catástrofe do dinheiro, tem a ver com uma ideia de América Latina sendo invadida pelo capital estrangeiro, imperialista etc. E não era para aquele leitor, não era para aquele tipo de leitor.

CELSO: Em vários momentos ao longo dessa conversa, menciona-se muito o elemento da política dentro de *O Eternauta*, que é uma coisa que, até certo ponto, entendo que seja inafastável, essa dimensão política que está presente na obra, até porque o próprio Oesterheld fez parte dos montoneros, desapareceu como integrante do grupo nos anos 1970. As possibilidades de leitura da obra, as referências, as alegorias incluem possibilidades de leitura de ordem política, como nós já mencionamos algumas vezes. E a minha pergunta diz respeito à recepção dos críticos argentinos ao longo do tempo, tanto os críticos profissionais, por assim dizer, de jornal, de revista, das revistas literárias, quanto os acadêmicos, enfim, todos aqueles que tenham externado uma opinião a respeito da obra e publicado essa opinião. A gente pode verificar algum impacto dos posicionamentos políticos ou das leituras políticas da obra nessa crítica, no que diz respeito à leitura e avaliação da obra, tanto positiva como negativa, ao longo do tempo? Com o autor que, vamos mencionar aqui, escreve

uma história sobre o Che Guevara, que escreve uma história sobre Evita... Isso impacta de alguma forma a leitura que outros fazem do trabalho dele?

FÁBIO: Então, ele foi atribuindo uma carga política ideológica no decorrer do tempo àquele *Eternauta* lá da década de 1950, que a princípio ele não tinha. A princípio, era uma história de invasão alienígena, ficção científica etc. Mas, à medida em que foi se posicionando, se tornando militante, juntamente com as suas filhas... Isso é uma coisa interessante: ele tem quatro filhas, muito jovens, e a casa deles vai começando a ser frequentada por uma juventude daquela época e tal, deslumbrada com a Revolução Cubana, com os Beatles, com a contracultura toda. E ele entra nisso e vai entendendo que, sim, quem está realmente imaginando o mundo como ele deveriam ser esses jovens. E aí ele, que é um senhor, do alto dos seus 50 anos, vai imaginando que aquilo que ele faz, ou a sua obra, pode ser apropriado para falar sobre esse mundo ideal, esse mundo militante, revolucionário... A crítica, na década de 1960, ainda está muito ligada àquela ideia de que o quadrinho é alienação. O quadrinho é coisa de norte-americano, imperialista... Na década de 1970, vem aquele horror da ditadura militar. O Oesterheld cria histórias para algumas publicações montoneras, que entendem que o quadrinho pode servir para conscientizar a população. Daqui a pouco, nessa vida clandestina é que se cria, por exemplo, *O Eternauta 2*, que é uma continuação muito menos elabo-



rada, muito menos interessante que aquela lá dos anos 1950, é isso que diz a crítica. Aí fui ler e, realmente, é uma militância meio pueril e que tira muito daquele encanto da versão da década de 1950. A partir dos anos 1980, a crítica de quadrinhos, a crítica cultural, de literatura, com a abertura, começa a rever o quadrinho como literatura e descobre, no Oesterheld, o grande roteirista de quadrinhos argentino. Aos poucos, ele vai sendo considerado a figura mais emblemática e importante do quadrinho argentino. Com o kirchnerismo, isso se torna uma espécie de disputa política. Durante o primeiro governo da Cristina Kirchner, *O Eternauta* da década de 1950 se torna “livro didático”. Ele é indicado como leitura nas escolas. Ao mesmo tempo, a gente tem um prefeito em Buenos Aires chamado Mauricio Macri, que cria um “0800” para que se denunciasse o uso ideológico d’*O Eternauta*. Então, há uma disputa em que se constitui uma crítica que elogia o Oesterheld, *O Eternauta*, essa obra como uma coisa que vai muito além do que se tinha feito em quadrinhos até então, e há os detratores, que dizem que era uma obra muito interessante que foi se tornando desinteressante à medida em que ela foi se ideologizando. Então, hoje, *O Eternauta* é visto como um clássico, como uma das elaborações mais sofisticadas do quadrinho argentino e tal. Mas nós temos novamente um governo, que é esse que está aí e que, possivelmente, vai construir os seus críticos também e o seu grupo de detratores, que provavelmente vai ser muito ativo na medida em que essa série for ao ar.

VINICIUS: *O Eternauta* nunca passou por um processo semelhante, por exemplo, ao da obra do Orwell, em que tu tens uma visão que, digamos, ora está mais à direita e ora à esquerda, né? Com o Orwell há muito esse fenômeno...

FÁBIO: Até porque o Oesterheld, antes que houvesse alguma dúvida, fez questão de fazer com que as edições compiladas na década de 1970 e em diante fossem acompanhadas de um prefácio em que ele delimitava a obra ideologicamente. Não há dúvidas e isso aqui é um quadrinho que fala sobre invasão, fala sobre imperialismo.

VINICIUS: E agora pensando um pouco no efeito dessa obra hoje, claro, a gente tem um elemento, talvez, um pouco limitador do alcance da obra que é o fato de ela ser uma obra latino-americana dentro de um gênero muito reconhecido do cinema comercial hollywoodiano. Então, talvez, o alcance dela também tenha sido um pouco limitado em relação a isso, mas a gente reconhece, obviamente, o quanto ela é precursora de uma série de temas e abordagens, especialmente do ponto de vista alegórico que uma ficção científica ou uma narrativa fantástica pode produzir. Na tua reflexão e acompanhando essa obra tão de perto, onde tu enxergas o legado de *O Eternauta*? Esse legado objetivo para a cultura argentina – mas de maneira talvez indireta para outras tradições culturais por aí – , de que maneira tu percebes esses traços precursores d'*O Eternauta*, do ponto de vista narrativo, do ponto de vista de



enredo, de personagem, visual, enfim. Onde é que a gente consegue ver isso?

FÁBIO: Eu acho que uma coisa que me chamou a atenção quando eu iniciei a pesquisa foi o fato de que no Brasil só tinha saído uma edição (se não me engano, em 2010) d'*O Eternauta*, pela Martins Fontes, e que não se encontra mais. A gente está falando de 2015. E eu conversava com essas pessoas e só quem conhecia eram os aficionados mesmo. Quem conhecia quadrinhos, conhecia *O Eternauta*, mas como todo produto latino-americano de língua espanhola, a chegada dele no Brasil é sempre limitada, é sempre consumida por um determinado público. Acho que tem uma estética em *O Eternauta* que é explorada pelo neto dele, que vai dirigir uma versão em documentário retratando a invasão alienígena acontecida nos anos 1950, como se tivesse realmente acontecido. E a estética desse documentário falso é muito interessante, porque ela explora justamente aquilo que o Solano e o Breccia sugerem graficamente. E que tem tudo a ver com a estética dessa série. Pelo que eu vi do trailer, é uma estética que explora um tipo de ficção científica. Tem um filme francês de ficção científica chamado *La Jetée*, que é em preto e branco, e que não tem como base efeitos especiais, que tem tudo a ver com o roteiro e com as sugestões que são colocadas nesse roteiro d'*O Eternauta*, que deixa uma margem para o público imaginar como seria aquilo que está sendo sugerido. E isso é algo que está no *Solaris*, do Tarkovsky. Tem uma questão

estética de uma filiação dessa ficção científica com uma ficção científica que não é a ficção científica norte-americana, espetaculosa, cheia de efeitos. Acho que o que o Oesterheld ensina, digamos assim, é que é preciso muito mais do que imagens e efeitos. É preciso que uma história seja bem contada para que ela se sustente no decorrer do tempo. É preciso que, quando ela for relida, ela continue causando algum tipo de surpresa. E eu acho que *O Eternauta* tem isso. *O Eternauta* tem esse aspecto estético, não apenas no sentido gráfico, mas no sentido do seu conteúdo que continua sugerindo coisas e propondo coisas que podem ser reimaginadas. Eu espero, de novo, que aconteça nessa série.

VINICIUS: A gente até falava em *off* aqui, que essa questão de ser uma ficção científica, além dessa abordagem, digamos, mais contida, traz esse olhar para o cotidiano de experiências mais interessantes do cinema de gênero latino-americano. Claro, eu não sou um grande conhecedor da produção chilena, colombiana, mas as grandes experiências do cinema de gênero, da ficção de gênero na América Latina, são aquelas que têm um olhar bem latino-americano, e trazem essas referências bem latino-americanas. O Brasil, por exemplo, sempre foi um pouco contido em explorar isso, mas nos últimos tempos isso tem aparecido muito no nosso cinema de terror, por exemplo, onde tu tens o elemento fantástico do terror, mas tem um elemento muito brasileiro. E eu acho que, talvez, esse também seja um legado interessante de se observar. A gente



vê ali a Argentina, a gente vê Buenos Aires, a gente vê os personagens fazendo coisas relacionadas a esse cotidiano.

FÁBIO: A história que *O Eternauta* conta para o roteirista começa num grupo de amigos jogando truco. Um grupo de amigos jogando truco! Daqui a pouco estão escutando alguma música daquela época... Tem uma série de elementos que tornam essa uma ficção científica. E aí o Oesterheld tem uma outra sacada muito importante: essa história só poderia se passar ali! Essa história é argentina! Ela tem uma identidade muito própria e muito clara. Eu acho que, no Brasil, talvez, a gente possa pensar na filmografia de um Zé do Caixão, por exemplo, como uma coisa completamente autoral, original, bem menos elaborada, claro, como algo que só poderia ter sido feito aqui.

TIAGO: Tu já mencionaste a tradução, Fábio, d'*O Eternauta* pela Martins Fontes. Ela foi lançada em duas partes. E nós temos uma tradução que é para sair agora no próximo mês (em outubro de 2024). E eu gostaria que tu falasses, então, dessa tradução da Martins Fontes e se tu sabes alguma coisa sobre essa próxima tradução que está para sair. Ela sai por uma editora de quadrinhos mesmo, a Pipoca e Nanquim, uma editora especializada, com toda a pompa que os quadrinhos têm agora, com box, capa dura, e que deixa os fãs enlouquecidos...

FÁBIO: Eu fui a Buenos Aires para encontrar os gibis originais, e aí, quando eu tive contato com eles, eu folheava e via o

quanto aquilo era simples. Eram revistas em quadrinhos vendidas em bancas, super econômicas, sabe? O papel não tem grande qualidade. Graficamente, às vezes, é precário, completamente diferente das edições da Martins Fontes e daquela que a editora Figura fez. Então, assim, é uma palavra muito ruim, mas não me ocorre outra: há uma certa “gourmetização” de uma história muito popular. E essa “gourmetização” passa pelo fato de que a edição da Martins Fontes, que é muito boa, bem feita e tal, também é muito cara. É uma edição que tem mais de 150 páginas e é difícil de achar e também difícil de comprar. As edições d’*O Eternauta* que estão saindo agora, na Argentina, também são muito caras. Tem amigos que querem comprar, que se interessaram pela história, e dizem: “ah, mas tá muito caro isso aqui”. Porque são edições de luxo porque virou um clássico. E esse clássico tem edições cada vez mais sofisticadas. Sobre essa reedição, o que parece é que tudo está sendo feito com muito cuidado. E que vem muito a calhar justamente pelo fato de que essa série certamente vai dar um relevo muito grande a essa história.



James Joyce: o caos que narra a vida e a literatura

EPISÓDIO GRAVADO EM DEZEMBRO DE 2024

MICHELE: Neste episódio vamos falar de um grande escritor da literatura irlandesa: James Joyce, autor dos clássicos *Retrato do artista quando jovem*, *Ulisses* e *Finnegans Wake*. A minha primeira pergunta é: ler Joyce é uma forma de compreender a história da Irlanda?

DANIELA: Michele, primeiramente, eu gostaria de agradecer esse convite para falar a respeito de uma figura que, para mim, é quase que sem paralelos, tanto que tenho dedicado uma boa parte dos meus estudos acadêmicos para a leitura do Joyce. Talvez eu seja um pouco tendenciosa, mas eu, inclusive, comecei a ler Joyce justamente como uma maneira de compreender a história da Irlanda. Muito se fala a respeito do

Joyce como um expatriado, um auto exilado, uma pessoa que teria escolhido o exílio. Passou boa parte da sua vida, principalmente durante a sua produção escrita em Trieste, em Paris, em Zurique, onde foi, na verdade, a sua última estada e onde seus restos mortais estão enterrados. Mas o Joyce nunca virou as costas para a Irlanda. Se ele saiu fisicamente, ele nunca saiu, subjetivamente falando. Então, justamente na minha dissertação de mestrado, ao trabalhar com o *Finn's Hotel*, tive a oportunidade de trabalhar muito proximamente com a visão do Joyce, uma visão que tem que ser vista por uma perspectiva bastante ácida, bastante sarcástica. Tu não pode levar o Joyce muito a sério, mas ele faz um revisionismo histórico da Irlanda desde os tempos dos celtas, e a gente vai ver muito disso também, das questões que vão ser mais contemporâneas ao Joyce, que seriam os dramas que viveu ali, na época do *Irish Revival*, que ele se negou a fazer parte de uma maneira muito categórica. Ele está sempre abordando, na sua obra, a questão nacional, os seus conterrâneos. Então, acho que sim, é uma excelente maneira de compreender como a história da Irlanda foi entendida por ele, mas sempre por esse prisma da ironia e do deboche. É uma visão bastante ácida.

CELSO: Retomando um pouco essa questão – na verdade, entrando já nessa visão irlandesa, na relação dele com o país – nós sabemos que o Joyce teve uma formação católica, uma formação jesuíta, enfim, em instituições católicas. Na Irlanda, declarar-se católico é, muitas vezes, uma marcação identitária,



dependendo do contexto. Tem uma piada conhecida, muito mais relacionada com o cotidiano da Irlanda do Norte, mas acho que também funciona para o cotidiano da República da Irlanda: um cidadão se declara ateu, e as pessoas perguntam: tá, mas tu és um ateu católico ou um ateu protestante? (risos). Porque é uma marcação cultural de identidade. E o Joyce teve isso na sua formação. Eu queria que tu falasses um pouquinho de que forma o catolicismo irlandês – que é uma forma muito específica de ser católico – está presente na formação do Joyce, na obra literária? Fala-se muito, por exemplo, da estética de São Tomás de Aquino na obra do Joyce. Alguns biógrafos chegam a dizer que ele considerou fazer parte da Companhia de Jesus. Fala um pouquinho a respeito dessa presença do catolicismo e da cultura, de todo o arcabouço cultural católico na obra do Joyce.

DANIELA: Perfeito, Celso. Primeiro, acho que tenho que fazer um pequeno parêntese, porque os irlandeses da República, na verdade, não reconhecem a separação. Então, quando a gente fala da Irlanda do Norte, eles vão responder dizendo: “não, é o Norte da Irlanda”. E eles ainda têm essa perspectiva de retomar. E como uma pessoa que entende que, sim, a Irlanda tem que ser retomada ao todo, composta com todo o seu território, vou referir, aqui, como o Norte da Irlanda. Mas, sim, o catolicismo irlandês é bastante peculiar, e não há como dizer que Joyce não tenha sido afetado por ele. Tu mesmo já mencionaste, ele foi educado primordialmente em

instituições jesuíticas. Na primeira escola em que estudou, que era um colégio jesuíta, ele ficou, basicamente, enquanto a família tinha condições de pagar. O pai dele teve muitas inconstâncias financeiras ao longo da sua jornada. Ele retorna a uma segunda escola jesuítica, se não me engano, a Belvedere College, que é uma escola bem tradicional jesuítica em Dublin. Ele acaba, enfim, utilizando uma boa parte daquilo que aprende dessa doutrina mesmo do catolicismo. Ele não adere ao catolicismo, mas às doutrinas. Essa questão da fé, do empenho. Isso tudo ele vai levar para a própria obra e eu acho que ele retraduz essa fé cega na religiosidade, que, muitas vezes, é vista no catolicismo, como uma fé cega, só que o Deus dele não é o Deus dos católicos, o Deus dele é a literatura. E, na vida dele, ele não consegue separar essa questão da religião, e até, propriamente, dessa crítica à religiosidade, porque vive numa sociedade em que, primeiro, o catolicismo – e isso ele entende quando já está mais adulto – que o catolicismo, na verdade, acaba sendo utilizado como uma ferramenta para afirmar, de maneira artificial, a nacionalidade irlandesa. É interessante pensar que o movimento feito ali, por volta de 1916, onde acontece o *Irish Revival*, ou a Renascença Gaélica, a Renascença Irlandesa, é um movimento que vai, na verdade, se apoiar em vários pressupostos que vão separar a Irlanda, ou vão dar aquele verniz de separação: a Irlanda é a Irlanda, a Grã-Bretanha é a Grã-Bretanha. Eles vão utilizar que tipo de artifícios para isso? A língua gaélica, a religiosidade católica, ao invés da protestante, e o Joyce



vai perceber que: “não, espera aí, essa religiosidade está sendo utilizada para promover uma ideia de nacionalidade”, porém é a mesma religiosidade que ele testemunha, por exemplo, enfraquecendo o líder político que era apoiado pela família dele, principalmente pelo pai, o Charles Parnell, que, quando se envolve com uma mulher casada, acaba sendo execrado, e o Joyce diz que está tudo errado. Uma coisa é acreditar em Deus, uma coisa é ter uma fé, outra coisa é colocar em risco toda uma nação por causa da hipocrisia da Igreja Católica, quando muita gente cometia adultério. A religião está presente em vários momentos. E é impossível não referenciar, no *Retrato do Artista Quando Jovem*, e também em *Stephen Hero*, que são fragmentos que não entraram no *Retrato do Artista Quando Jovem*, a cena em que a mãe do Stephen Dedalus está no seu leito de morte e o filho se nega a se ajoelhar para rezar para ela. Isso, o Stephen Dedalus, depois, em *Ulisses*, acaba rememorando. Então, ele é uma figura, no caso do Joyce e os seus personagens, que vai questionar essa fé cega do catolicismo que é a mesma fé que não está disposta a se mover um centímetro nos seus ideais para acomodar, digamos assim, as mudanças da sociedade.

TIAGO: A respeito da Irlanda e a respeito do catolicismo, acho que a gente não pode enxergar um maniqueísmo em relação ao James Joyce, né? Ele é ambíguo nos dois tópicos, tanto que, quanto à Irlanda, ao mesmo tempo que ele não louva cegamente e faz as críticas, ele também, como tu disseste,

não abandonou a Irlanda, ele se foi de corpo, não foi de alma. Quanto ao catolicismo – a gente lê algumas críticas que dizem que ele era anticlerical – também não é dessa forma, ao mesmo tempo ele enxerga os pontos negativos, mas também consegue narrar e apresentar o outro lado. Não sei se tu concordas com isso, Daniela.

DANIELA: Eu super concordo. Acho que alguém que tenha colocado tantos elementos nacionais e religiosos do seu país de origem, que tenha falado tanto a respeito dos seus conterrâneos, não pode ser considerado uma pessoa insensível ou indiferente ao seu país. Ele não consegue ser indiferente. E ele, inclusive, no próprio *Retrato do Artista Quando Jovem*, fala de diversas figuras, de diversos padres que foram seus professores na escola, e foram figuras bastante positivas dentro da sua formação. Ele elogia muito, também, a qualidade do ensino que teve nas instituições jesuíticas. Não vamos esquecer que o Joyce sai do que seria o nosso Ensino Médio com três línguas estrangeiras que aprendeu nessa escola. E vai ver que tem algumas figuras, alguns clérigos, que são figuras bastante positivas dentro dessa questão da doutrina religiosa. Mas, socialmente falando, ao pegar esse traço do catolicismo, que tem que ser uma marca para diferenciar o irlandês do inglês, e daí não conseguir fazer dois pesos e duas medidas, ele diz: “não, a gente está fazendo, na verdade, uma deturpação desses símbolos nacionais”. Nem todo mundo que não vai à missa, por exemplo, ou que não se ajoelha no leito de morte da mãe,



é uma figura completamente execrável. Mas, enfim, ele traz essa perspectiva também, uma visão que, talvez, tivesse que se afastar da instituição em si para poder analisá-la melhor.

CELSO: Daniela, eu vou fazer uma pequena pergunta prévia para, depois, seguir com outra. Eu queria que tu resumisses – é uma necessidade para a próxima pergunta que eu vou fazer – quatro obras. Como é que as descreveria para uma pessoa que nunca leu Joyce, essas obras: *Dublinenses*, *Retrato do Artista Quando Jovem*, *Ulisses* e *Finnegan's Wake*?

DANIELA: Eu comento muito com os meus estudantes na disciplina de clássicos, na licenciatura em Letras – tem escritores que a gente nunca leu, mas faz aquela associação direta. Tu falas em Joyce, tu falas em *Ulisses*. Leu *Ulisses*? Bom, daí é outra coisa. Mas, enfim, o que eu gostaria de relatar é que ele tem uma produção bastante diversificada. Ele experimenta, em literatura, basicamente tudo. Então, ele vai ter livros dedicados a poemas, vai ter uma peça de teatro, vai ter o livro de contos, o *Dublinenses*, vai ter os romances. Então, é interessante a gente observar que esse escritor se aventurou por todos os gêneros, basicamente. Começando, talvez, pelo itinerário que eu fiz, primeiro, entrei em contato com o Joyce numa disciplina, durante a minha graduação, em que a professora nos propôs ler um dos contos do *Dublinenses*, que era o *Araby*, ou *Arábia*, em algumas traduções ele é traduzido assim. O *Dublinenses*, na verdade, é uma coletânea de 14 contos, dentre os quais, talvez, o que mais

se destaca seja *Os mortos*, que, inclusive, foi adaptado para o cinema, e esses contos vão se centrar nas vidas de pessoas ordinárias da Irlanda. Há quem critique essa coletânea de contos por observar que não há ação específica dentro dessas narrativas. Mas acho que o Joyce não coloca uma ação muito específica dentro dessas narrativas porque ele queria, mais ou menos, demonstrar como é a paralisia dessa sociedade. E ele vai trazer, então, nesses contos, a ideia, por exemplo, do catolicismo a partir da figura do conto *The Sisters*, que é um conto que narra sobre as duas irmãs, mulheres mais velhas consideradas aquelas solteironas, que vivem junto a um padre, e, quando esse padre morre, ficam sem ter o que fazer, pois perdem o seu papel na vida. O próprio *Araby*, que é a história de um menino que vive com os tios, não tem os pais presentes, ele acaba se emocionando, porque quer ir até uma feira. Esse *Araby* seria uma espécie de feira, uma espécie de feira livre que o menino quer ir porque encontrou uma menina, uma vizinha, e ele quer ir lá impressionar, mas, no final das contas, não dá em muita coisa. *Os Mortos*, que é esse conto principal, o último e mais longo, cerca de 40 páginas, temos um casal, o Gabriel Conroy e a esposa, que estão numa festa de final de ano com as tias de Gabriel, e acaba que, a partir de uma música tradicional irlandesa, *The Lass of Aughrin*, essa esposa acaba lembrando um antigo amor, um antigo afeto que acabou morrendo. E daí nós temos a dubiedade do Gabriel, sendo mais ligado, digamos assim, a uma perspectiva britânica, enquanto o antigo amor que morreu lá no interior seria mais esse *Revival* da Irlanda.



Basicamente, *Dubliners* vai se dividir em histórias de infância – os primeiros contos focam na infância –, os contos intermediários focam na adolescência, e os contos finais, focam nessa ideia de maturidade, de uma idade mais avançada. O *Portrait of the Artist as a Young Man*, ou o *Retrato do Artista Quando Jovem*, é o que a gente pode considerar como uma espécie de romance de formação, e é, talvez, a obra em que se veja mais caráter autobiográfico do James Joyce. Então, ele vai fazer a narrativa do Stephen Daedalus, que é esse artista, desde a sua infância. Vai relatar, primeiro, a relação com a família, a relação com a escola, as situações na escola em que ele se sentiu privado ou não da sua liberdade de expressão, e, depois, a tentativa de trabalhar como professor e a frustração, porque a docência não era necessariamente uma coisa que lhe dava prazer, e até a tentativa, digamos assim, de se investir dentro da literatura, de viver pela literatura. Chegamos em *Ulisses*, que talvez seja, como eu disse, a obra mais icônica de Joyce, e o meu ranço pessoal com o Paulo Coelho é que, alguns anos atrás, ele deu uma entrevista para a *Vêja*, na época em que eu estava fazendo mestrado, e teve a brilhante ideia de dizer que o *Ulisses* foi uma perda de tempo, que o enredo de *Ulisses* podia ter sido dito em 150 caracteres – na antiga rede social do passarinho, que eu não vou dizer o nome para não endossar, aqui, o seu atual dono. Enfim, em linhas gerais, *Ulisses* centra nas ações de Leopold Bloom, um irlandês judeu de ascendência húngara. Ele sabe que a sua esposa Molly Bloom está para encontrar o seu amante naquele dia e, portanto, precisa ocupar o seu dia fora

de casa para não atrapalhar esse momento. Esse nome, *Ulisses*, na verdade, não é acidental: James Joyce, busca, dentro da grande *Odisseia*, de Homero, a inspiração para essa trajetória. O que o Odisseu ou Ulisses faz em cerca de 20 anos, desde a sua partida de Ítaca, Leopold Bloom faz em um dia, até poder retornar para casa. Então, vamos ter, desde a rotina trivial do Leopold Bloom, acordando, fazendo suas necessidades fisiológicas, se alimentando e tendo o seu encontro com o Stephen Daedalus. É uma narrativa que também vai contrapor esses dois personagens, um homem mais velho, casado, e esse artista jovem que está começando a sua produção literária. Quase como se ele pegasse o final do *Retrato do Artista* e colocasse em *Ulisses*, até o momento em que o Leopold Bloom, enfim, vai poder voltar para casa já à noite, e daí temos a cena memorável do monólogo de Molly Bloom deitada na cama, pensando a respeito do que ela estava fazendo. Enquanto *Ulisses* é essa grande aventura durante o dia, essa grande odisseia diurna, *Finnegan's Wake*, que seria o “velório de Finnegan”, é a odisseia noturna. Então, temos uma narrativa muito hermética, muito experimental. Ela exige do leitor muita paciência, porque o Joyce coloca toda a experimentação que tinha já começado em *Ulisses*, na máxima potência, e vai [construir] essa espécie de foco central, que é a Ana Lúvia Plurabelle – uma personagem que a gente pode ver, também, em certos momentos, como a Molly Bloom – uma artista, enfim, e vai meio que traçar esse panorama da Irlanda, porque Finnegan é uma figura ancestral céltica, seria um gigante celta, e ele faz, na verdade, esse



recorte de uma espécie de velório, de ‘wake’ para a Irlanda que estaria ali em decadência. Não sei se eu fui competente o suficiente para falar de tudo, mas, enfim, por favor, façam as complementações.

CELSO: Foi excelente! E foi, repito, uma necessidade, tendo em vista a pergunta que vai vir agora. Quando nós lemos o *Dublinenses*, o *Retrato do Artista Quando Jovem*, *Ulisses* e *Finnegan’s Wake*, percebemos uma certa progressão num determinado sentido, que é o sentido de uma narrativa – vou usar expressões mais ou menos consagradas, que poderão ser alvo de discussão, mas, enfim, vou utilizar expressões que dão uma ideia do que eu quero dizer – de narrativas mais ou menos convencionais, ou que se aproxima mais de uma narrativa convencional, com *Dublinenses*, até o que, talvez, seja o supra-sumo da experimentação linguística, que é o *Finnegan’s Wake*. Há uma progressão. É como se nós passássemos de um andar para o outro, do *Dublinenses* para o *Retrato do Artista Quando Jovem*, para o *Ulisses* e, por fim, chegamos ao *Finnegan’s Wake*. Como acontece esse processo de afastamento na escrita do Joyce, da narrativa mais tradicional? Isso é parte de algum plano prévio? Há elementos para acreditar nisso, ou se é um contato progressivo com certas vanguardas europeias? Como tu mencionaste antes, ele passou um bom tempo vivendo na Europa continental. Queria que tu falasses um pouco como é que se dá esse processo de – entre aspas, porque essa expressão pode dar um sentido de julgamento de valor – essa “progressão”?

DANIELA: Acho interessante observar que, mesmo quando o Joyce ainda estava na Irlanda, mesmo nas suas obras mais convencionais, que seriam os contos e o primeiro romance, esse romance de formação, o Joyce já demonstrava interesse por obras que, digamos assim, faziam parte dessa vanguarda. Durante o período em que ele estava na UCD, que é a University College Dublin, ele estava estudando e entrou em contato, por exemplo, com o Henrik Ibsen, o dramaturgo norueguês, que já estava exercendo muitas experimentações no teatro. As peças dele eram consideradas muito escandalosas, porque mostrava o teatro sem aquela questão das convenções e dos costumes, e mostrava mesmo essa inquietação contemporânea que já dava espaço para essas vanguardas que mostravam um pouco de tudo. Ele troca cartas, aprende norueguês, inclusive, para poder se relacionar, mandar uma carta para o Ibsen elogiando a sua obra. Acho que esse contato progressivo com outras culturas, com a Europa continental, foi, sim, aguçando essa vontade de, na verdade, ao mesmo tempo em que a Irlanda continuava sendo um tópico para ele, acho que ele queria reafirmar essa questão de uma espécie de ser humano global. Ele faz quase que uma torre de Babel com muitas línguas dentro de *Ulisses* e principalmente de *Finnegan's Wake*, muito, talvez, na minha perspectiva, como um contraponto a essa visão muito unitária da Irlanda, que queria reafirmar valores a partir da escrita em língua celta, da religiosidade, dos esportes gaélicos, que era, por exemplo, o que escritores como W. B. Yeats faziam den-



tro da sua obra. Então, penso que ele vai – meio numa espécie de birra, mas também de inspiração – pegando de outros artistas. Considero, por exemplo, que o *Ulisses* é uma grande sacada de recontar uma história clássica, mas, ao fazê-la, não ter a capacidade de fazê-la de uma maneira convencional. Ele precisa extrapolar toda essa inspiração que tem do clássico, mas de uma maneira que o torne mais universal, até mesmo que a própria *Odisseia*, do Homero. Então, vejo que é uma colaboração, é um contato com as vanguardas europeias, é uma vontade de se auto desafiar. Ele era, por exemplo, um grande leitor de Tolstói. O Joyce gostava muito de ler os russos, principalmente Tolstói, mas ele queria mais experimentação: achava que o Tolstói poderia ter dito as coisas que disse de uma maneira mais experimental. Então, acho que fica nesse meio do caminho.

CELSO: A Irlanda, na época do Joyce, era um país, em primeiro lugar, durante uma grande parte da vida dele, uma possessão colonial britânica, e, em segundo lugar, um país muito pobre e absolutamente da periferia da Europa, com um padrão de vida baixíssimo, um exportador massivo de imigrantes muito pobres. Então, toda essa questão de relação com as vanguardas europeias, acho que tem que ser colocada nesse molde. É um país muito periférico. É muito importante colocarmos isso, que vamos abordar em outras questões, mas já que ela tocou nesse tema, achei interessante reforçar, agora, para o nosso público também.

VINICIUS: Me parece, em cima disso que a Daniela trouxe, que a proposta do *Ulisses* converge para um conceito muito forte dentro dessas vanguardas modernistas, que é essa coisa da arte, muitas vezes, enquanto paródia. Esse conteúdo é paródico, não no sentido de escracho, de destruição, mas de resgate. Acho que isso a gente pode ver um pouco na proposta do *Ulisses*. Mas, voltando a esse tema da evolução, do Joyce como escritor, ao longo das publicações dele, uma coisa que tu tocou rapidamente é do trabalho do Joyce, inclusive enquanto poeta, que antecede tudo isso. Como é que tu enxerga essa evolução ao longo da prosa do Joyce, se tu percebe que há uma trajetória de realmente do mais convencional para o menos convencional? E, ao mesmo tempo, se nessa produção que vai começar pela poesia, vai passar pela prosa, em diferentes formatos, pelo teatro, se tu percebe um entrecruzamento de gêneros, uma interferência desses gêneros, dessas trocas, apesar de ter uma produção que é tão importante, mas ao mesmo tempo não tão vasta, digamos assim, se há possibilidades de encontrar esses entrecruzamentos de gêneros e se isso também é algo que se percebe dentro da evolução dele como escritor?

DANIELA: Vinicius, eu acho que sim. Primeiro, agradeço também ao Celso por fazer essa ressalva. É super importante pensar na Irlanda de então. O Joyce nasce em 1882, e a Irlanda só vai se tornar uma república em 1922. Então, foram séculos de submissão à coroa britânica. Assim, é um país que realmente é a periferia da Europa, muito diferente do que a gente viu



ali no final dos anos 90, início dos anos 2000, em que o Tigre Celta – que é inclusive alvo da minha tese de doutorado – faz com que a Irlanda se torne a rainha dos olhos do mundo, vai todo mundo para lá, inclusive se torna o Vale do Silício europeu. Vinicius, eu acho que é interessante abordar essa questão da narrativa do Joyce ir se tornando cada vez mais complexa, cada vez menos linear – se a gente pode usar linear, talvez – eu acho que é justamente porque ele acaba engendrando em *Ulisses* e em *Finnegan's Wake* todas as experiências literárias nos seus múltiplos formatos, todas as experiências escritas e artísticas nos seus múltiplos formatos nessas duas últimas obras. Acho que cabe destacar, também, que o Joyce cresce – a gente falou ali da infância dentro da escola, da formação jesuítica – mas o Joyce mora num lar na sua infância e início da adolescência, um lar muito musical. O seu pai era músico. E o Joyce, inclusive, tinha uma voz muitíssimo apta para a ópera. Então, ele tem essa perspectiva artística que, muitas vezes, a gente acaba ignorando, mas ele cresce num lar musical, o estímulo da música está presente. E por que eu trago esse elemento? Porque a poesia está presente dentro, não apenas dos livros de poesia, mas também em *Ulisses*. A musicalidade está presente em *Ulisses*. O texto jornalístico, a crítica jornalística, os ensaios literários que o Joyce fez, principalmente durante a faculdade, também estão presentes em *Ulisses*. Então, o que vejo, na verdade, é o Joyce pegando todos esses diferentes gêneros que ele foi lapidando ao longo da sua formação e vai ser incapaz de separá-los. Para escrever

uma grande obra como *Ulisses*, ele tem que lançar a mão de todos esses recursos. Talvez seja isso que quebra um pouco a nossa expectativa como leitor. As pessoas que pegam *Ulisses*, por exemplo, pela primeira vez, para fazer a leitura, quando estão se acostumando com aquela narrativa em prosa, “ah, eu consegui identificar aqui o que é fluxo de consciência, onde é que está a fala do narrador, onde é que está o pensamento da personagem”, o Joyce vai lá e nos lança um texto como se fosse manchetes numa redação de jornal. Quando a gente se acostuma com essa nova *vibe* de jornalismo, ele vem lá com partituras como se fosse uma ópera. Quando a gente está partindo disso, vem com uma escrita que lembra a catequese. Eu acho que ele pega todas as experiências que vai acumulando ao longo da vida e não vai, na verdade, dificultando o texto, mas vai utilizando todas elas misturadas, que para nós acaba sendo uma grande quebra de expectativa, porque entendemos que a prosa tem que ser toda em prosa, a poesia tem que ser toda em poesia. E quando ele mistura tudo isso, ainda mais misturando línguas, acaba sendo, na verdade, esse complexificador dentro da sua narrativa.

VINICIUS: É interessante, também, porque ele começa ali publicando poesia, e a poesia é um gênero muito associado a essa questão da síntese. E, aí, ele vai para os romances ao longo da carreira, e essa perspectiva do romance moderno, não exatamente como a grande narrativa, mas a narrativa em que tudo cabe, digamos assim, é a grande narrativa no sentido de que



tudo pode caber dentro do romance. Ela não necessariamente conta histórias épicas e grandiosas, mas ela torna, às vezes, o cotidiano épico. Essa é a ideia do romance moderno. Mas, em termos de estrutura, forma e linguagem, o romance moderno traz essa perspectiva de agregar, de aglutinar experiências literárias mesmo, estéticas. E tu falou sobre essa questão da interferência da poesia. Eu acho que é inescapável falar um pouco sobre essa questão da sonoridade da prosa, especialmente da prosa. Porque, claro, falar em sonoridade na poesia é quase “chover no molhado”, mas a gente tá falando de um autor que trabalha muito a questão da sonoridade, não só a musicalidade, mas a sonoridade, até a oralidade, pode-se dizer, dentro da prosa dele. Penso que isso, para leitores, que muitas vezes não são leitores de língua inglesa, fica meio distanciado. Então, talvez fosse interessante também apresentar para quem está nos ouvindo o que se entende sobre esse desafio da linguagem do James Joyce a partir dessa perspectiva da sonoridade do trabalho dele.

DANIELA: Se me permite, primeiro, queria contar uma pequena anedota em relação ao título do livro de poesias, que é *Música de Câmara*, traduzido para o português, ou *Chambers Music*, em inglês. Todo mundo olha e diz: “ah, Música de Câmara, olha o Joyce fazendo uma ode à grande ópera, à grande música clássica”. O Joyce sempre muito irônico, sempre muito piadista, tu vai ver que “Chamber”, quando ele explicava por que ele deu esse nome para o livro de poesias, é por-

que ele não estava se referindo a “Chamber” de Câmara, das músicas clássicas. Ele estava se referindo ao “chamber pot”, ao penico, em português. Então, a música de câmara seria o barulho do mijo caindo no penico à noite. Ele disse: “olha, vale tanto quanto o xixi que eu faço lá no penico”. Voltando à tua pergunta mais específica, eu falei que ele tem vocação e treinamento na infância em música clássica, o pai foi uma grande influência. Tu não precisa de muito para entender como a sonoridade é algo bem trabalhado dentro do Joyce. Eu trago, aqui, uma leitura do parágrafo de abertura do *Ulisses*. Vou pedir permissão para fazer a leitura em inglês. Depois, posso fazer para vocês a leitura em uma das traduções, que são muitas. Seria, literalmente, o trecho de abertura. Essa minha edição aqui é da Woodsworth Classics:

“Stately, plump Buck Mulligan came from the stairhead, bearing a bowl of leather on which a mirror and a razor lay crossed”.

Óbvio, fazendo essa leitura aqui com vocês, talvez não fique tão aparente, talvez o recurso visual ajude, mas, para o pessoal que está nos escutando, não é um trecho que é difícil de localizar. É muito interessante observar como o Joyce lança mão, por exemplo, de um recurso que é muito utilizado na poesia: a aliteração. Ao longo desse primeiro parágrafo curtinho, onde ele está narrando a chegada do Buck Mulligan, que seria esse morador, esse colega de moradia do Stephen Dedalus, ele vai utilizar muito da aliteração trazendo a repetição de sons



consonantais como o P e o B, o M e o G, o W. Está presente, aqui, o tempo inteiro: “Plump Buck”, “Bow Bearing”, depois nós temos ali “Mirror, Mild Morning Air”. Há um trabalho muito voltado para essa sonoridade. Em português, a gente tem várias traduções para essa abertura. O Caetano Galindo, talvez, seja o tradutor de Joyce mais contemporâneo, aquele que tem investido mais nas traduções. Mas ele traduz da seguinte maneira, e daí eu estou lendo aqui a tradução do Caetano Galindo, que ele fez para a Penguin Classics, a tradução de *Ulisses*, onde ele dá a seguinte interpretação.

“Solene, o roliço Buck Mulligan surgiu no alto da escada, portando uma vasilha de espuma em que cruzados repousavam o espelho e navalha. Um roupão amarelo, com símbolo solto, era delicadamente sustentado atrás dele pelo doce ar da manhã. Elevou a vasilha e entoou: ‘Introibo ad altare Dei’.”

O Galindo opta por fazer essa aliteração muito forte da sibilante. E a gente tem que pensar que essa primeira cena se passa na Martello Tower, uma antiga fortificação, uma antiga torre que fica na cidade de Sandycove, que é uma região de Dublin ainda, na encosta do Mar Irlandês. Esse sibilar pode ser interpretado como o barulho do vento ou o barulho da maré, trazendo essa perspectiva do “sssss”. Na verdade, o que o Buck Mulligan está fazendo, a vasilha que ele está levantando também é um penico. Aqui, temos muito dessa perspectiva do deboche em relação a esse último trecho que eu li, essa última frase é uma frase em latim, que significa “eu entro no

seu altar”, eu entro no altar do Senhor. A gente vai ter muito desse apoio da sonoridade que o Joyce sabe explorar muito bem também na prosa.

MICHELE: Eu não posso deixar de comentar o quanto de sonoridade tem em *Finnegan’s Wake*. A Daniela, antes, com muita maestria, resumiu rapidamente essa obra, que penso ser a grande pedra no sapato de todo mundo que vai estudar Joyce e quer decifrar *Finnegan’s Wake*, tentar encontrar alguma alternativa para reconstruir essa narrativa de uma forma que, talvez, a gente espera, com uma certa linearidade. É sempre um trabalho em vão, porque não se consegue fazer isso da forma mais convencional. Sempre que me deparo com uma obra de caráter experimental como essa, fico pensando que eu, enquanto leitora, também tenho essa possibilidade de interpretar para além das fronteiras. Lembrei de um trabalho, de uma recriação que o Augusto de Campos faz com *Os Sertões*, que é o poema *O Soldado*, em que ele pega trechos de *Os Sertões*, do Euclides da Cunha, e transforma esses trechos em poema. Fiquei pensando se a gente não poderia, de repente, fazer a leitura de alguns trechos de *Finnegan’s Wake* como se fosse poesia. Eu separei um pequeno trechinho aqui só para ilustrar, que é da tradução da Dirce Waltrick, que diz assim:

*“A letra, o lixo, o vento a quebrou, a onda a
levou. Reed escreveu sobre ela. Size correu com
ela. A mão a rasgou e brava foi a batalha”.*



Essas frases curtas nos dão essa estrutura de um poema como se nós estivéssemos lendo num outro ritmo e chegássemos, inclusive, a outras interpretações que a prosa não nos permitiria justamente pela forma, pela estrutura desses versos. Não sei se tu concorda com isso, se seria possível recriar *Finnegan's Wake*, transformando alguns desses trechos em poemas.

DANIELA: Michele, eu acho que essa, talvez, tenha sido a grande sacada do Joyce. Ele deu uma entrevista para *Harper's Magazine*, em que fala que o desejo dele era que os teóricos passassem a vida inteira tentando decifrar suas obras. Mas, ao mesmo tempo, por mais egocêntrico que esse comentário possa parecer, acho que ele também nos dá uma liberdade imensa de ler a sua obra como a gente quiser. Quase como se fosse o *Jogo da Amarelinha*, do Cortázar. Então, óbvio, me arriscando a fazer esse tipo de comparação com quem eu sei que conhece Cortázar a fundo, mas acho que é justamente isso. E tu citou o Augusto, o Haroldo de Campos, eles têm uma obra que é o *Panorama de 'Finnegan's Wake*, em que não se propunham a traduzir todo o *Finnegan's Wake*, mas separam trechos do *Finnegan's Wake* e traduzem a partir da liberdade que eles entendem que o Joyce dá naquela obra, para que a gente leia esses trechos, ou em prosa, ou como música. Tu pode cantar esses trechos se quiser, pode declamá-los como poesia. Em alguns deles, pode transformá-los em manchetes de jornal de novo. Todo esse experimentalismo nos dá, também, muita liberdade de entendê-los. Olha o trecho que tu

pegou, se tivesse colocado em estrofes e apresentasse, ninguém diria que não é poesia. E, talvez, seja não convencional para a prosa mas nós não teríamos tanta dificuldade para lê-lo e interpretá-lo enquanto poesia. Então, eu concordo contigo que o trabalho com a palavra do Joyce é tão meticuloso, tão cuidadoso, mas, ao mesmo tempo, parece uma coisa tão “de jogo”, “de impulso”, que nos permite fazer essas múltiplas leituras. E mesmo quando a gente olha para uma obra e diz: “mas não está acontecendo nada aqui; o que é uma obra que eu vou passar o dia inteiro seguindo o cidadão pela rua enquanto ele evita a traição da mulher? Isso não é a vida de todos nós?” Talvez não nesse mesmo contexto, mas enfim, tudo o que a gente faz não é digno de literatura? Então, por que apenas prosa? Por que narrar o ordinário de maneira ordinária? Ele narra o ordinário de maneira espetacular, em todas as vertentes literárias que ele constrói.

CELSO: Daniela, em 1916 é lançado o *Retrato do Artista Quando Jovem*. É um ano seminal para a história da Irlanda: o ano da *Easter Rising*, da Revolta de Páscoa. É um momento decisivo para as aspirações anticoloniais dos revolucionários irlandeses, que vai ter um impacto no restante da história da Irlanda. É um momento decisivo do nacionalismo irlandês e, inclusive, é uma revolta liderada por um poeta, que é o Patrick Pearse, aliás, um belo poeta. Eu queria que tu falasses um pouco a respeito desse impacto, que a vida do Joyce era uma vida que passaria toda num momento de grande turbulência



política na Irlanda. Qual é o impacto que esses anos decisivos para a história daquele país, do ponto de vista político, vão ter na formação dele e na obra dele? De que forma aparece essa questão da busca irlandesa pela independência, das lutas e das figuras ligadas às lutas anticoloniais, que contato ele eventualmente teve ou poderia ter tido com alguma dessas figuras?

DANIELA: Acho que a primeira grande influência política dentro da vida do Joyce é o Charles Parnell, que é o Charles Stuart Parnell, um político irlandês, ele ocupava uma cadeira no parlamento inglês e foi uma figura que estava muito perto de conseguir o *home rule*, que seria a possibilidade da Irlanda ter um parlamento próprio dentro do seu país, dentro de Dublin. Mas, por causa do escândalo de um envolvimento com a Kitty O'Shea, uma mulher casada, o Parnell acaba sendo execrado por pressão da Igreja Católica, e isso vai desiludir muito o John Joyce, o pai do James Joyce e o próprio James Joyce. A partir daí, me parece que o Joyce vai assumir uma perspectiva bastante cínica a respeito desse movimento nacionalista irlandês, que está disposto a condenar os seus maiores líderes se eles não seguirem, digamos assim, o *script* previsto para as qualidades irlandesas. Quando o Joyce começa a escrever, quando a obra dele começa a fazer algum barulho, algum impacto, há inclusive um convite por parte de revolucionários. Ele tinha, por exemplo, um excelente relacionamento com a Lady Gregory, que é um dos principais nomes da *Easter Rising*, desse *Irish Revival*, da Rebelião da Páscoa. Só que ninguém consegue

comovê-lo a abandonar os seus princípios e começar a dedicar a sua obra de arte como uma espécie de obra de arte panfletária. Não estou dizendo que o Pearse era panfletário, não estou dizendo que o Yeats era panfletário, mas eles estavam dispostos, naquele momento, a emprestar a voz artística deles para promover a ideia de liberdade e do nacionalismo irlandês. O Joyce tinha uma visão bastante cínica. Ele dizia: “você querem que eu passe a escrever em gaélico, mas, ao mesmo tempo, o patrão de vocês, que vocês estão escrevendo para o jornal, escreve em inglês e vocês estão aceitando o dinheiro dele sem problema. Se precisar escrever para ganhar dinheiro, vocês escrevem em inglês sem problema. Vocês querem que eu assuma uma postura de exaltação da fé da religião católica, mas a religião católica está crucificando os nossos heróis sem medo de nenhuma das consequências. Vocês querem que eu aposte, dê suporte aos mitos e lendas irlandeses (e ele acaba fazendo isso indiretamente), mas vocês estão esquecendo que, na verdade, nós fazemos parte de um mundo muito maior do que isso”. Então, acho que, na verdade, ele vai entender que a liberdade da Irlanda deve ser conquistada, mas ele não concorda com as ferramentas que estão sendo usadas, porque ele as considera arbitrarias e demasiadamente artificiais. Não é como se se falasse gaélico em Dublin. Não se falava gaélico em Dublin. Na verdade, se fundam escolas para retomar a língua gaélica, que estava já insulada dentro das comunidades mais rurais. Então, ele fala: “até agora a gente estava falando em inglês como se não tivesse nenhum problema e,



de repente, temos que começar a escrever em gaélico para nos diferenciarmos dos britânicos”. Outra coisa que ele traz muito presente dentro dessa perspectiva, digamos assim, de afastamento, é a ideia de: “nós estamos trabalhando em instituições britânicas. O nosso salário está vindo de instituições britânicas. Então, se a gente quer realmente ser revoltoso, tem que parar de receber o dinheiro deles. A gente tem que ser independente sem ser autossuficiente.” O Joyce tem uma questão que vai levantar em algumas das falas dele, em alguns escritos, que é essa perspectiva de buscar na ancestralidade celta a raiz para o nacionalismo puro irlandês, mais ou menos o que o Brasil faz aqui no romantismo, quando pega a figura dos povos originários como o brasileiro. Primeiro, é uma figura artificialmente recriada. E o mito do gaélico, do celta como a origem do irlandês, o Joyce também a disputa, porque nem a Grã-Bretanha, nem a Inglaterra, a Escócia, o país de Gales, muito menos a Irlanda ou o norte da Irlanda, são localidades onde só os celtas ocuparam. Muito pelo contrário, a cidade de Dublin, o nome da cidade de Dublin é um nome danês, de origem viking. Então, ele diz: “Não, espera aí. Se a gente quer realmente buscar a ancestralidade, afirmar a nossa nacionalidade, não adianta pegar alguns estereótipos e sair propagando-os como se fossem verdades absolutas”. Mas não dá para negar que o Joyce vivia em tempos turbulentos, não só dentro de casa, como depois, posteriormente, com a questão da Guerra Mundial, que o fez ter que se deslocar de Paris para Zurique ao final da vida.

TIAGO: Voltando para uma questão formal: o fluxo de consciência, acho que é o grande avanço da literatura do Joyce, é o grande legado para a literatura moderna e contemporânea. Alguém que conseguiu mesclar, na mesma escrita, elementos distintos, que é o elemento da mente com o elemento da oralidade, da fala, e que trouxe para a escrita algo que nos é natural – a gente está falando das coisas e observando o mundo ao mesmo tempo – essas observações acabam por interferir nas coisas que pensamos e que falamos. O exemplo clássico é o capítulo final do *Ulisses*, o monólogo de Molly Bloom. Eu gostaria que tu falasse um pouquinho do monólogo e, de repente, trouxesse algum trechinho para ilustrar para os nossos ouvintes como se dá isso na escrita, como ele conseguiu fazer isso. Embora ele não fosse o único a trabalhar com essas questões, ele foi, talvez, o mais reverenciado e referenciado.

DANIELA: Eu concordo contigo, Tiago, em relação a talvez, o fluxo de consciência ter sido um dos grandes legados da escrita do Joyce e tê-lo explorado de uma maneira magistral. Obvio, não foi o único que o fez, mas foi um dos que melhor fez. Na verdade, aqui, apesar de ser professora de inglês, eu não necessariamente acho que a língua inglesa traduz muito melhor as coisas do que a língua portuguesa, mas acho que a palavra *stream of consciousness stream* nos dá uma interpretação muito mais fiel àquilo que é a nossa consciência, porque fluxo me parece uma coisa mais pacífica. E o *stream* pode ser traduzido também como fluxo, mas como córrego, como corrente,



como jorro. Acho que, muitas vezes, a leitura da consciência da gente, e isso fica bem claro nos episódios da obra, que a gente consegue identificar o fluxo de consciência, essa captura do processo de pensamento de uma maneira realista, que não é, na verdade, linear, porque o nosso cérebro não funciona dessa maneira. Na verdade, a gente vai associando livremente, vai fazendo *looping* dentro da nossa mente, fazendo observações sensoriais e nos distraíndo com coisas que são reais e surreais ao mesmo tempo. Tudo isso, na verdade, vai muito próximo das vanguardas. A gente consegue ver o fluxo de consciência muito mais próximo das vanguardas do que qualquer outra coisa para colocar às claras aquilo que sempre ficou velado por trás da nossa própria consciência. Então, a gente vê no fluxo de consciência essa tentativa de tornar mais palpável, tornar mais legível aquilo que ficava segredado, que muitas vezes nem nós conseguimos expor de maneira lógica. Para observar essa questão do fluxo de consciência, quando ele está interpolado em obras como a *Ulisses* – a Virginia Woolf também faz isso com muita maestria, Clarice Lispector também consegue pegar de uma maneira bastante original essa fragmentação da linguagem – a gente observa que a linguagem perde um pouco da sua linearidade. Quando ela já não é linear, vai perdendo essa característica que é do domínio da fala. A gente vai vendo um fluxo de livre associação, menor obediência às regras gramaticais, não tem pontuação muitas vezes, não tem letra maiúscula, não tem apóstrofe. No caso do monólogo de Molly Bloom, a gente fala em monólogo,

porque a Molly é a única pessoa do discurso nessa parte, mas a realidade é que a Molly não está falando. Ela não está apresentando de maneira ordenada, sequencial, o seu pensamento. É literalmente como se nós tivéssemos aberto a sua cabeça e conseguíssemos ler a transcrição daquilo que ela está pensando. O Joyce não lança mão de muitos recursos, por exemplo, ele não vai apagar a separação das letras maiúsculas, vai ter letras maiúsculas no meio do texto, mas ele abandona completamente a pontuação. Nesse último monólogo, que, na versão em língua inglesa, a gente está falando de um texto, pelo menos aqui na minha edição, tem 42 páginas. Por isso eu gosto mais de *stream*, por essa perspectiva do jorro. É como se fosse uma torneira que se arreventou, se abriu e vai jorrando essas informações. A pedido, primeiro vou ler um trechinho que não é do monólogo, mas é do segundo capítulo de *Ulisses* – seria o equivalente ao capítulo da *Odisseia* – que trata sobre Calipo. Temos o Leopold Bloom aparecendo pela primeira vez na narrativa. E o que nós temos até então? O Leopold Bloom está tomando o seu café da manhã. É interessante que o nosso narrador está falando que consumiu miúdos no café da manhã, fígado, moela, rins, que não são carnes de muito prestígio, acho que até para denotar um pouco a questão da situação. Esses miúdos estão passando pelas entranhas dele, então, é uma autofagia quase, são os miúdos consumindo os miúdos. E, de repente, do nada, o Leopold Bloom encontra a gatinha da família. Nessa passagem, temos a perspectiva, primeiro, desse diálogo, entre aspas, com a gata, porque a gata



está respondendo, miando, e, de repente, nós temos a seguinte cena que eu vou ler, em inglês:

– *Mrkgnao! the cat cried.*

They call them stupid. They understand what we say better than we understand them. She understands all she wants to. Vindictive too. Wonder what I look like to her. Height of a tower? No, she can jump me.

Então, ele está falando com a gata. A gata responde, ele fala para a gata um pouquinho antes disso: “A gatinha quer leite”? O Leopold Bloom disse “Miau”, a gata respondeu. E daí vem o fluxo de consciência do Leopold Bloom: “Eles chamam eles de estúpidos, eles chamam esses animais de estúpidos. Eles entendem melhor o que nós queremos dizer do que eles. Ela entende aquilo que ela quer. Vingativa também. Imagino o que eu pareça para ela. Do tamanho de uma torre? Não, ela pode pular sobre mim”.

Tu vê que, assim, ele começa a falar: “olha, será que ela me entende”? É bem essa questão da associação, as informações não são muito conectadas. “Será que ela me entende? Ah, não, mas ela é vingativa também. O que ela está pensando sobre mim? Que eu tenho o mesmo tamanho de uma torre? Não, ela consegue pular por mim”. Vemos que não tem muita lógica, não tem um padrão nesse pensamento dele. E nós vamos para o monólogo de Molly Bloom, que começa com um sim e termina, assim como a obra termina, com um sim também.

Então, temos essa grande afirmação da vida.

Yes, because he never did a thing like that before as ask to get his breakfast in bed with a couple of eggs since the City arms hotel when he used to be pretending to be laid up with a sick voice doing his highness to make himself interesting to that old faggot Mrs Riordan that he thought he had a great leg of and she never left us a farthing all for masses for herself and her soul greatest miser ever was actually afraid to lay out 4d for her methyated spirit telling me all her ailments she had too much old chat in her about politics and earthquakes and the end of the world let us have a bit of fun first God help the world if all the women were her sort down on bathing-suits and lownecks of course nobody wanted her to wear I suppose she was pious because no man would look at her twice I hope I'll never be like her a wonder she didnt want us to cover our faces but she was a welleducated woman certainly and her gabby talk about Mr Riordan here and Mr Riordan there. [..]

Vou parar aqui porque não tem pontuação, senão a gente vai muito longe. Agora, em português:

“Sim porque ele nunca fez uma coisa dessa de me pedir café na cama com dois ovos desde o hotel City Arms quando ele ficava fingindo que ficava de cama com uma voz de doente posando de príncipe pra se fazer de interessante praquela velha coroca da senhora Riordan que ele achava que tinha bem na palma da mão e ela não deixou nem um tostão pra gente tudo pras missas



pra ela e a alma dela maior mãodevaca do mundo sempre foi tinha medo até de gastar 4p pro álcool metilado dela me contando todas as mazelas dela ela tinha era muito blabláblá sobre política e os terremotos e o fim do mundo deixa a gente se divertir um pouquinho antes Deus que ajude o mundo se todas as mulheres fossem do tipo dela malhando os maiôs e os decotes que claro que ninguém ia querer que ela usasse acho que ela era toda santa porque nenhum homem ia olhar pra ela duas vezes tomara que eu nunca fique que nem ela não sei como é que ela não queria que a gente cobrisse a cara mas era uma mulher benheducada com certeza e aquele palavrório dela de senhor Riordan pra cá e senhor Riordan pra lá”

Então, vejam, é uma livre associação de pensamentos que misturam memória, misturam crítica. Com isso tudo ela está reafirmando o quê? O sim. O sim de ficar com o Leopold Bloom. Por que não abandoná-lo? Por que não recorrer a uma vida com o amante? Sim.

TIAGO: Eu achei muito interessante, no trecho em português, que ficou essa repetição dos pronomes retos e oblíquos, que vai retomando o tempo inteiro a personagem a quem se refere, a imagem ..., e também nos remete à ideia de oralidade. Quando a gente está escrevendo um texto, tenta limar, cortar os pronomes para diminuí-lo. E aí isso fica muito claro, é o trabalho da tradução. E aí eu aproveito pra falar, aqui, das traduções do Joyce. Começo com uma trívia. Não

sei se tu chegaste a ter contato lá na PUC com os cadernos do Donaldo, da tradução dele do *Finnegan's Wake*, mas eu lembro de uma coisa muito engraçada que tinha num dos cadernos do Donaldo, onde ele apontava a sua tradução. Ele publicou, depois de 1999 até 2003, em vários tomos essa tradução. Nessas anotações, tinha um momento que alguém ensinou o Donaldo Schüller a usar a internet, a usar o buscador, que era... eu não lembro se era o Cadê ou o Yahoo. A pessoa desenhou a caixinha de perguntas e disse, “ah, escreva aqui, clica aqui”. Então, o Donaldo Schüller começa a traduzir num momento pré-internet o *Finnegan's Wake*, que na sua tradução vai ser *Finnicius Revém*. Isso me pareceu sensacional, enxergamos esse percurso tradutório, que é um percurso longo da tradução do *Finnegan's Wake*. Depois nós vamos ter outra tradução, que é a do coletivo *Finnegan's Wake*, uma tradução que tem um capítulo traduzido por cada pessoa. É quase um jogo, uma brincadeira, sob a organização da Dirce Waltrick do Amarante. Temos a primeira tradução parcial, que é a tradução dos irmãos Campos também. Eles brincam um pouco, os Irmãos Campos não chamam de tradução, são as transcrições. A Dirce Waltrick do Amarante também pega alguns episódios, adapta e traduz algumas coisas literalmente. As traduções do *Ulisses* em língua portuguesa – talvez seja a língua que tem mais traduções segundo eu li em alguns momentos – nós temos a de 66, feita pelo Houaiss, tem a de 2005, feita pela Bernardina da Silveira Pinheiro, e, talvez, seja uma das poucas tradutoras do *Ulisses*, pelo menos



em língua ibérica é a única, acredito, até o momento. Depois a tradução que as pessoas mais leem, agora, do Caetano Waldrigues Galindo. Esses episódios de tradução são sempre interessantes. O próprio Joyce, nas traduções para o italiano e para o francês, ele participa, ajuda, critica, ele faz tudo isso. A tradução para o espanhol, se desconhecia o autor, que era o Salas Subirat, tradutor que, inclusive, esteve em Porto Alegre – ele era um diretor de uma companhia de seguros e fazia de maneira diletante. Perdeu a revisão da tradução num acidente de avião, perto de Santos. Então, ele tem uma história muito conturbada. Um ano depois da publicação da tradução, esteve em Porto Alegre dando uma palestra sobre seguros. E depois ninguém mais sabia quem era o tradutor. Uns achavam que era catalão, que era espanhol, que era emigrado na Argentina. Então, as traduções são sempre interessantes. Elas são o meio que faz com que essas obras alcancem esses espaços. Se tu pudesse falar um pouquinho das traduções brasileiras, a tua opinião mesmo, se tu quer indicar alguma... O Umberto Eco dizia que a tradução de *Finnegans Wake* era, a cada passo, uma tradução que, de alguma forma, ia mostrando que era impossível. E por ser impossível, ele dizia que era o livro mais fácil de ser traduzido, porque dava para o tradutor uma grande possibilidade. Então, pensando no Umberto Eco, pensando nas traduções em língua portuguesa, poderia fazer um comentário a partir do teu conhecimento, que é bem maior do que o meu, do *Finnegan's Wake*, do *Ulisses*, do Joyce em geral e outras questões.

DANIELA: Primeiro, se já não fizeram, espero que alguém resolva fazer um livro contando a tradução para o espanhol, porque é uma odisseia em si.

TIAGO: Tem o livro, Daniela, é do Lucas Peterson e se chama *El Traductor de Ulises*. Saiu pela Sudamericana em 2016. Vale a pena!

DANIELA: Ah, olha aí! Eu acho que é interessante a gente pensar... óbvio, eu me desafiei a ler *Ulisses* inicialmente em inglês. Tenho a versão em língua portuguesa aqui, que volta e meia eu dou aquela bisbilhotada, mais a título de curiosidade. O Joyce é uma figura que, como tu disse, parafraseando o Eco, nos dá uma grande liberdade porque, cada um traduz de uma maneira, e encontra essas referências dentro das traduções. Acho que traduzir Joyce é, talvez, quase tão desafiador quanto traduzir lírica. Ou tu conserva os efeitos sonoros, estéticos, ou tu conserva o conteúdo. A gente acaba ficando um pouco nesse impasse. Uma das marcas que eu acho que vale a pena destacar é a de que o maior número de traduções que o *Ulisses* tem é em português. Tem um monte de gente em língua portuguesa interessada em traduzir o *Ulisses*, achando que nunca se esgotou aquilo que ele poderia dizer. Daí a gente vai observar o perfil desses tradutores. O Houaiss, quem era Antônio Houaiss? Um linguista. O homem da filologia, da palavra. Ele vai fazer uma tradução, eu até fiz esse pequeno



trabalho de trazer como é que o Houaiss traduz aquele trecho inicial do *Ulisses* que eu li para vocês. Ele começa:

“Sobranceiro, fornido, Buck Mulligan vinha do alto da escada, com um vaso de barbear, sobre o qual se cruzavam um espelho e uma navalha. Seu roupão amarelo, desatado, se enfunava por trás à doce brisa da manhã. Elevou o vaso e entoou:

– Introibo ad altare Dei.”

Me parece que o Houaiss faz uma escolha, na verdade, por deixar a linguagem mais erudita. Ele não lança mão, digamos assim, de uma linguagem mais acessível, mais coloquial. Talvez por entender, por fazer uma interpretação de que o Joyce não queria facilitar para as pessoas, então, na tradução, ele não vai facilitar também. Pessoalmente, penso que a tradução do Houaiss acaba perdendo aquele aspecto da sonoridade que eu trouxe para vocês anteriormente. Já a da Bernardina, que eu tenho a impressão de ter sido a única mulher em língua ibérica a traduzir, faz a seguinte reescrita:

“Majestoso, o gorducho Buck Mulligan apareceu no topo da escada, trazendo na mão uma tigela com espuma sobre a qual repousavam cruzados, um espelho e uma navalha de barba. Um penhoar, amarelo, desamarrado, flutuando suavemente através dele no ar fresco da manhã. Ele ergueu a tigela e entoou:

– Introibo ad altare Dei.”

Ela não é tão sonora quanto a do Galindo, mas, para mim, ela é muito poética também. Seria quase como um verso branco, que está povoando essa tradução. Acho que o Galindo é quem mais vai preservar essa questão da sonoridade que a gente vê no primeiro. Mas creio que é interessante a gente observar isso, são muitas traduções e eu estou muito interessada, eu confesso para vocês que ainda não li essa edição em que cada parte do *Finnegan's Wake* é traduzido por uma figura diferente. Acho que é um trabalho primoroso, de uma criatividade ímpar. Como a Michele falou, cada um pode ler em um gênero literário diferente e cada um pode ler, pode escrever, reescrever esse capítulo de uma maneira diferente. Por que não cada um escrever um capítulo e ver no que dá? Fazer essa interpretação. Então, aqui, obviamente, pensando um pouco nessa questão de tradução, ela sempre vai ser uma interpretação, uma reescrita, um reconto. Dificilmente ela vai conseguir preservar 100% do original. Então, vai passar também pela questão da trajetória da escrita, da trajetória acadêmica, da trajetória de leitura. Pensando no Donaldo Schüller, eu lembro que quando estava na graduação, o Donaldo Schüller – e eu não fiz graduação na UFRGS, eu fiz na FAPA – lembro que o Donaldo Schüller era a grande referência, em Porto Alegre, de Joyce. Ele dava cursos, inclusive, sobre como ler *Ulisses*, apesar de ter feito a tradução do *Finnegan's Wake*. Aí tu olha o itinerário informativo do Donaldo Schüller, a literatura a qual ele se dedicava é a literatura clássica. Óbvio que, quando ele vai traduzir, vai traduzir com esse olhar,



mas puxando também para essa linguagem de Homero, de Aristóteles, enfim... Acho que é interessante que cada um vai emprestando um pouquinho daquilo que Joyce não conseguiu colocar e, ao fazer isso, vai nos permitindo ler a obra com outros olhos. Então, fico pensando também, só para encerrar essa questão de tradução... estão fazendo, agora, uma nova tradução do *Grande Sertão: Veredas*, do nosso grande Guimarães Rosa, para a língua inglesa. De novo, não bastam traduções. O desafio de traduzir o *Grande Sertão: Veredas* para a língua inglesa, na minha humilde opinião, é o mesmo desafio de traduzir *Finnegan's Wake* para a língua portuguesa. Nós estamos falando, traduzir “Nonada” e traduzir “Riverrun, past Eve and Adam’s” que é a abertura de *Finnegan's Wake*, para mim seria um trabalho hercúleo de qualquer maneira.

TIAGO: A trajetória acadêmica dele é voltada para os clássicos, mas a trajetória de escritor dialoga com o regional. Então, ele tem uma adaptação do *Martín Fierro*, ele tem releituras da “Chimarrita”. E a Dirce Waltrick do Amarante faz algum comentário dizendo: “a tradução do Schüller é a mais latino-americana”. E eu achei muito interessante que ela não se toca que o Schüller tem um diálogo, talvez, porque ele escreve dentro de um espaço que é eivado também dessa cultura, que é o nosso espaço aqui do Rio Grande do Sul. Ela enxerga algo latino-americano e, talvez, seja algo que nos toque mais diretamente, aqui, com uma região que compartilha hábitos, costumes e vocabulário com a América Espanhola.

MICHELE: Não podemos deixar de comentar que o Donald também fez uma condensação do *Finnegan's Wake*, adaptando a obra para crianças, para o mundo infantil, cujo título é *Finício Riorvena*. Isso também é fascinante, porque é mais uma reestruturação que ele acaba fazendo. A obra já é complexa, e ele consegue condensar tudo isso e traduzir para o mundo infantil. Estávamos falando, até agora, da escrita do Joyce para adultos, mas ele também escreveu para crianças. Penso que um exemplo bem interessante é *O Gato e o Diabo*, que inclusive foi traduzido pela Lígia Bojunga. As ilustrações são muito interessantes, porque sugerem que esse diabo é o próprio Joyce. Então, Dani, o que tu poderias falar sobre esse mundo de produção literária do Joyce para crianças?

DANIELA: Um tempinho atrás, falei que o Joyce experimentou tudo, poesia, teatro, prosa, narrativa longa, narrativa curta, ele também experimenta na escrita da literatura infantil com um propósito muito específico. *O Gato e o Diabo* e *Os Gatos de Copenhague* são as duas obras de literatura infantil do Joyce que ficaram para nós, que, na verdade, são histórias que não foram escritas para o grande público: foram endereçadas para o Stephen Joyce, seu único neto. O Joyce estava, naquele momento, vivendo longe do neto. Estava em Copenhague, e bem no caso dos gatos de Copenhague, é interessante observar que, num primeiro momento, ele manda para o neto um gatinho que ele compra cheio de chocolate. Fala que é uma espécie de adaptação do cavalo



de Troia. Então, faz um contrabando de doce para o neto, sabendo que os pais não iam gostar muito. Daí, na segunda remessa que ele manda para o neto, ele fala “olha, dessa vez o gato não tem doces dentro, na verdade, não tem gatos em Copenhague”. Ele faz essa brincadeira com o neto e cria esse mundo de ludicidade. Obviamente, falando uma coisa que é falsa, porque existem gatos em Copenhague, mas é a maneira como ele inventa de manter essa relação com o neto, viva. E a figura do gato sempre muito presente. Tu pode imaginar o gato e o diabo. O Joyce é daqueles antifelinistas? Não, muito pelo contrário. Ele se coloca, na verdade, quase como o vilão do gato e do diabo, que o gato, na verdade, estaria ali, meio que protetor do vilarejo, no meio da ponte, impedindo que o diabo atravessasse, ou seja, tem esse recurso lúdico que o Joyce traz, que é igualmente encantador. O Joyce é uma figura que parece apartado da família, No entanto, é bem o contrário, ele teve uma relação muito próxima com o pai, ele sofre muito com o pai dele por questões políticas e por questão também da mudança de status financeiro da família. A mãe, ele vê como uma figura de grande influência, mas ao mesmo tempo uma figura controversa por causa da religiosidade. Em relação aos filhos, a Lucia é uma figura que o Joyce cuidou de uma maneira muitíssimo dedicada. Ela, infelizmente, sofria de desequilíbrios mentais. Foi, inclusive, paciente de Carl Jung. E ao Carl Jung se atribui uma fala em que, ele teria dito para o Joyce, “onde tu nadas, a Lucia se afoga”. Então, essa perspectiva da família e de só ter um

neto, no final das contas, é bem sintomático para um rapaz, para um escritor que vem de uma família bastante vultuosa. Ele tinha quatro irmãos, outros dois que faleceram muito pequenos, então, acho que ele traz também essa perspectiva da infância de maneira bastante lúdica para o neto, que, hoje, é o detentor do seu espólio. A gente pode criticar a maneira como ele conduz esse espólio, mas, foi o destinatário dessas duas histórias que são maravilhosas e que foram republicadas recentemente por um público mais amplo, com ilustração, como tu já disse, Michele, maravilhosa, que dá essa perspectiva do Joyce como essa figura como vilão ou herói.

MICHELE: Há Joyce para todas as idades, acho que poderíamos resumir dessa forma.

DANIELA: Assim como em *Dublinenses* ele vai narrando desde a infância até a maturidade, o Joyce também pode introduzir para a família desde a mais tenra idade.

VINICIUS: Já que estamos falando de Joyce para um público também mais amplo, ao longo da tua fala, mais no início, tu mencionou aquela que, talvez, seja a adaptação mais famosa do Joyce, que é *Os Vivos e os Mortos*, o filme do John Huston. Como é possível ver a obra do Joyce em outras mídias, em adaptações? E o que tu poderia recomendar também para o pessoal conhecer o Joyce para além da sua própria literatura?



DANIELA: Acho superinteressante pensar que o Joyce tem um impacto, muitas vezes, que não está tão bem mapeado. Tem, por exemplo, uma obra do Enrique Vila-Matas, *Dublinesca*, que é uma referência específica a um escritor obcecado pelo Joyce, que acaba fazendo uma espécie de trajetória meio bloomiana dentro de Dublin, por causa de elementos específicos. Dentro da literatura, mais próxima do Joyce, eu digo em termos de contemporaneidade, a gente vê que o Joyce vai emprestando de muitos escritores da sua época – o próprio Ibsen, que a gente falou – mas ele também deixa esse legado para muitos outros escritores. Puxando a brasa para a língua brasileira, para a literatura brasileira mais especificamente, vamos ter algumas obras que conseguimos vislumbrar muita influência do Joyce. Por exemplo, *Macunaíma*, do Mário de Andrade. Existe muito, digamos assim, dessa odisséia errante do Macunaíma que a gente pode associar ao Leopold Bloom, esse errar pelo Brasil sem muito destino – Macunaíma vai para São Paulo atrás da Muiraquitã, enfim... O próprio Mário de Andrade cita o Joyce em um ensaio sobre poesia, então, dá para ver que tem um conhecimento, talvez, uma espécie de inspiração. Os irmãos Campos, que a gente já mencionou, tanto Augusto quanto Haroldo de Campos, como tradutores de fragmentos do *Finnegan's Wake*, também vão se deixar contaminar por essa estética do Joyce. Já citei, anteriormente, como tradução, mas o *Grande Sertão: Veredas*, do Guimarães Rosa, não dá para a gente não fazer o paralelo, que o *Grande Sertão: Veredas*, talvez, seja o *Ulisses* da literatura

brasileira. Não porque escreve da mesma maneira, mas porque também lança mão de ferramentas que o Joyce explora na sua narrativa, o neologismo, o plurilinguismo, a questão da memória como elemento muito presente, o narrar essa história como memória. O *Perto do Coração Selvagem*, da Clarice Lispector, acho que é uma obra que tem uma interlocução muito forte com o Joyce. A gente não consegue encontrar em termos de trama uma equivalência, mas eu vejo que *Perto do Coração Selvagem* tem também essa espécie de romance de formação dentro dessa perspectiva, dessa narrativa. E, pessoal, acho que está caindo de maduro... porque foi lançado recentemente o último romance do Jefferson Tenório, *De onde eles vêm*. O debate não é sobre o Joyce, mas é interessantíssimo ver como o Joyce está presente, quando narra esse itinerário de estudantes cotistas dentro da universidade, onde eles vão ter que fazer a leitura de *Ulisses*. Então, ele lança a mão especificamente do Joyce, como um dos desafios que esse estudante encontra na academia. É bem interessante pensar que o Jefferson Tenório, através do seu narrador e dos seus personagens, faz algumas referências específicas à obra do Joyce. Faz referência, por exemplo, à leitura dos poemas do *Música de Câmara*, que eu mencionei anteriormente, tem uma relação entre o Joaquim, se não me engano, que é o nome do protagonista, com o Silas, que é um livreiro que o Joaquim está ajudando, nessa espécie de sebo, a desentupir um vaso sanitário. Vocês imaginem, cheio de excrementos, vou evitar a escatologia, mas enquanto o Joaquim está limpando o vaso – tem uma pilha de



livros e um dos livros é o *Ulisses* – e o Silas pergunta: “tu já leu”? O Joaquim falou, “não, não li ainda, me disseram que é muito difícil”. Então, o Silas diz:, “olha, a gente pode combinar de ir lendo um capítulo por capítulo e ir conversando sobre”. Mas, para além de fazer essa referência acerca da dificuldade, é impossível não comparar o fato de que eles estão desentupindo um vaso que está cheio de merda. É um dos motivos pelo qual o *Ulisses* foi censurado nos Estados Unidos foi porque o Leopold Bloom está literalmente cagando em uma das cenas iniciais da obra, e ela foi considerada escatológica e pornográfica. Então, acho que tem essa influência que está reverberando muito ainda na literatura. Penso que Joyce tem muito ainda para nos dar enquanto sociedade literária. Quando vocês me propuseram o roteiro, aludiram, por exemplo, a adaptação do *Ulisses* para mangá.

VINICIUS: Na época que foi lançada essa adaptação, foi lançada com uma coleção da L&PM de adaptações para mangá. É uma coleção curiosa, porque, inclusive, tem títulos que nem são literários *a priori*, algumas delas, por exemplo, são obras filosóficas, que usam tramas, narrativas, no caso, para fazer essa adaptação do texto. E aí, na época, a gente foi procurado até para fazer um comentário sobre essa questão da adaptação. Porque essa coleção, particularmente, surgiu numa época em que houve um novo *boom* de adaptações literárias no mercado editorial brasileiro para quadrinhos. O interessante dessa coleção era justamente esse ineditismo de ter obras que

não eram literárias e obras até bastante complexas para serem adaptadas, como o próprio *Ulisses*.

TIAGO: O *Manifesto Comunista* era uma das adaptações.

VINICIUS: Isso, e também o *Contrato Social*, do Rousseau.

TIAGO: O comentário que eu teria sobre o mangá é impublicável, então, não vou fazê-lo (risos).

DANIELA: Há muito espaço ainda para explorar as lacunas que o Joyce propositalmente deixou nas suas obras. Quando ele fala que espera que as pessoas passem a vida inteira se debruçando sobre o seu trabalho, acho que quis dizer isso não como uma espécie de punição, não como uma praga que estava lançando, mas, sim, como um desafio: “Está aqui, o meu legado está aqui para o mundo. Pega ele e faz dele o que tu quiser”. Seja uma tradução parcial, seja uma tradução total, seja uma tradução literal, que nunca é, ela sempre é uma reescrita, seja uma adaptação para o mangá. A complexidade que ele coloca na sua obra, a inovação da linguagem, pelo menos para mim, deixa subentendido que ele não quer que a gente se conforme com o padrão, nem com o padrão dele. Ele era demasiado irônico para querer que a gente se encaixasse no molde quando ele se negou a se encaixar em um molde. E ainda assim, o mais irlandês, na minha humilde opinião, de todos os irlandeses. Também tem uma frase que é atribuída a ele, em que fala



que, quando morrer, Dublin vai estar escrita no seu coração. Ele menciona uma série de vezes, ao longo da sua trajetória, que se Dublin sumisse, se a Irlanda sumisse do mapa, poderia se reconstruir a Irlanda só a partir dos escritos dele. Então, ele nos faz viajar um pouco nesse desafio. Faz tu, leitor, ou tu, escritor, tradutor, aquilo que quiser da minha obra. Honra o meu legado se debruçando sobre ela.

Astier Basílio: do agreste às estepes russas

EPISÓDIO GRAVADO EM JANEIRO DE 2024

MICHELE: Quais são as lembranças das tuas primeiras leituras? Tem alguma influência familiar ou inicia na escola? Conta para a gente um pouquinho sobre isso.

ASTIER: Posso dizer que o meu trajeto de leitura reflete um pouco a história da formação da cultura brasileira, na medida em que nós temos uma divisão entre a literatura oral e a literatura escrita. Eu sou filho de repentistas. O repente é uma arte cultivada predominantemente no nordeste, e não encontra tanta referência direta nas histórias das literaturas brasileiras. Recentemente, eu traduzi um poeta chamado Nikolai Klyuev e escrevi um artigo em que tentava apresentá-lo para o público pela primeira vez. Não há nenhum registro anterior dele em

português. Publiquei nas redes sociais, e um leitor quis estabelecer um paralelo com Patativa do Assaré, porque o Klyuev é um poeta da chamada poesia rural, poesia campesina, a poesia dos agricultores, que, por uma certa distorção social, seria classificado como cultura popular ou cultura regional. Esse fosso que nos divide. Então, as minhas leituras são resultado do fosso histórico e sociológico estabelecido ao longo da nossa formação. Eu venho de uma família cujos avós paternos e maternos eram analfabetos. Os meus pais já tiveram a chance de estudar, mas não conseguiram chegar à universidade. O que eles não puderam ter, eles deram para os filhos, de modo que eu reflito esse percurso híbrido desses 2 brasis, o Brasil rural oral, com esse repertório imenso de cultura, e o Brasil, digamos assim, da literatura escrita. Os primeiros livros que havia em minha casa, eu lembro muito bem, era um livro de poemas do Zé da Luz, *Brasil caboclo* e um livro do Patativa do Assaré, *Cante lá que eu canto cá*. Meu pai era um grande leitor, ele tinha uma biblioteca modesta em casa e estes foram os primeiros autores que eu li como a poesia para mim era um repertório muito identificado com rima, métrica e todas essas bases de composição oral mantidos até hoje, os autores da minha predileção eram aqueles que seguiam um estilo que eu imaginava como único e correto, era os poetas das escolas antigas do modernismo, simbolismo e parnasianismo.

TIAGO: Desse dado que tu trazes, da tua formação vinculada à cultura popular – vamos chamar como chamam aqui no Brasil,



a cultura popular – tu és muito próximo da lírica tradicional portuguesa, porque ela se manteve. Nós pensamos o Nordeste sempre como esse repositório da lírica portuguesa tradicional, que manteve formas, que manteve métricas, que foi quase um museu vivo ali da lírica, enquanto ela se desenvolvia de outra forma em outras partes, tanto de Portugal quanto do Brasil. Ela, ali, se manteve dessa forma, através da oralidade, dos folhetos, dos cantadores... Como tu foste estudar literatura na Rússia, me chamou atenção e eu gostaria de saber de ti. Quando a gente tem contato com diversas líricas, começa a compreender que é diferente, então, tu vais encontrar num país e a rima não é uma tradição naquele país, né? Os versos são cantados sem rima ou são cantados sem rima. E aí eu te pergunto: na Rússia existe rima, existe uma métrica, existem formas fixas tão fortes como o soneto para nós em língua portuguesa, embora não tenha surgido na língua portuguesa ou como a quadra na língua portuguesa, que é muito forte. Existem essas formas fixas, existe a rima, a rima toante? Como é a poesia em russo?

ASTIER: A poesia russa vai diferir da nossa por conta da sua configuração do sistema. A nossa poesia é fundamentada no sistema silábico, a partir do qual vão se desdobrando pela própria língua os metros, a redondilha, o polissílabo e por aí vai. Na poesia russa, é um sistema sílaba tônico, baseado nos pés, e a diferença das nossas línguas é que uma vogal no idioma russo determina a fixação de uma sílaba, o que faz com que a combinação seja muito mais precisa do que no nosso idioma,

que é muito mais fluido e muito mais musical, em que existem as elisões das vogais. Por conta disso, pelo fato de que o sistema russo é baseado nesse esquema, que é predominantemente montado em cima de pés: o iambo, que é uma estrutura de duas sílabas com uma fraca e uma forte; o troqueu, que é ao contrário, uma forte, uma fraca; o anfibraco, que é uma unidade com três sílabas em que a mais forte é a segunda, antecedida por uma fraca e sucedida por outra, e por aí vai. O fato de que as palavras são maiores do que as unidades dos pés, propicia que haja uma coisa chamada *dolnik*, que estabelece uma miríade de possibilidades de criação rítmica. Por conta disso, talvez, a poesia russa seja uma das poucas do mundo que mantém ainda a tradição do sistema métrico da sua versificação, muito atual. Para dar um exemplo: há poucos anos saiu, por aqui, uma antologia do verso livre, algo impensável, digamos assim, para uma tradição como a nossa, em que praticamente boa parte dos poetas contemporâneos fazem uso desse tipo de poesia, ou seja, a predominância aqui, por conta da natureza da língua, ainda é a do sistema com metrificação com rimas, devido ao fato das imensas possibilidades das combinações possíveis dentro do próprio sistema. Com relação à rima, ela sempre foi muito utilizada, ainda hoje o é, e, nesse caso, há que se destacar a figura de um grande renovador nesse aspecto que foi o Vladimir Maiakovski, um poeta que absurdamente trabalhou o ritmo do seu sistema. Sabia como ninguém a versificação do sistema russo e tinha uma certa obsessão em encontrar novidades dentro do sis-



tema das rimas. Estou traduzindo Maiakovski para a editora Arribaça, de Cajazeiras. Eu traduzo o primeiro livro de Maiakovski chamado *Eu*, que, por coincidência, foi lançado em 1913, 6 meses depois do lançamento do *Eu* de Augusto dos Anjos, no Rio de Janeiro – coincidência cósmica –, além desse livro, que, hoje em dia, pode ser classificado como um livro-objeto, porque Maiakovski era estudante da Escola de Belas Artes de Moscou. O livro é todo feito em litogravura, com uma espécie de conteúdo manuscrito, um dos artistas colegas dele fez a ilustração, o próprio Maiakovski se encarregou da ilustração da capa e eu traduzo, além desse poema, os 10 primeiros textos dele. E nesse conjunto, o leitor vai ter a oportunidade de ver o processo evolutivo da descoberta da voz do Maiakovski. Então, alguns poemas são rimados e são pautados dentro do sistema de metrificação tradicional. O que chama atenção desde sempre é: apesar de ele fixar-se pela pelos métodos tradicionais, é perceptível as metáforas, digamos assim, inusuais, porque ele tenta colocar dentro da poesia o que ele fazia nas artes plásticas. O David Burliuk, que foi o primeiro mestre dele, tem uma expressão que eu acho muito boa: Maiakovski procura as naturezas mortas urbanas, então, há um poema dele que ele faz um encontra uma rima com uma marca da época. Ele vê uma publicidade, por exemplo, o produto Maggi, compre os cubinhos Maggi, e ele encontra uma rima para Maggi. Então, era um sujeito que estava ativamente atento a isso e ele é um grande renovador nesse sentido de encontrar e de procurar soluções novas dentro do sistema.

TIAGO: A melodia da língua portuguesa em comparação com a russa é muito próxima no sentido da fala. Quando um estrangeiro escuta um brasileiro falando e ele não sabe que é português ou ele não tem contato com essa língua, muitas vezes, confunde com o russo falando, porque eu acho que a divisão silábica é muito parecida.

ASTIER: O português de Portugal mais ainda.

TIAGO: Mais ainda, isso é interessante!

CELSO: Os russos aprendem português e não têm sotaque, quando eles falam português, é incrível.

TIAGO: Acho que isso, provavelmente, ajuda um pouco nessa transformação do verso russo para o verso em língua portuguesa, embora, claro, haja uma mudança muito grande. Ainda dentro dessa questão da poesia, existe uma diferenciação, na Rússia, de uma poesia dita mais elevada para uma poesia dita mais popular? No Brasil, existe isso e, então, nós comparamos com a tua própria experiência de trazer a poesia popular... Entendemos como dois sistemas diferentes e, na verdade, não são. Muitas vezes, o poeta popular busca o elevado e faz essa transposição, certo? A gente tem uma ideia de que as metáforas do poeta popular sempre serão aquelas que jogam com a natureza, com seu conhecimento, e, na verdade, é o contrário. O Borges em *O escritor argentino e a tradição* vai dizer que o



poeta popular busca sempre o elevado. Ele vai usar uma palavra rebuscada, se ele a conhece. A gente tem muitos exemplos disso. E na Rússia, existe essa diferenciação de uma poesia popular e uma poesia mais elevada ou ela acontece mais do que aqui no Brasil?

ASTIER: Não existe essa divisão por conta do processo histórico ser muito distinto. Então, não consigo encontrar nenhum ponto comum em relação às nossas culturas, às nossas percepções de poesia. O que pode ser colocado, nesse sentido, é uma tradição muito forte da literatura dos agricultores, uma literatura que tem um apelo voltado para a zona rural, fala sobre esse universo e, nesse sentido, não é colocada numa categoria, à margem, ao largo ou em paralelo. Ela é uma expressão dentro desse universo que é a literatura. Para citar um exemplo, no começo do século XX, vários poetas surgindo, acredito que talvez tenha sido um dos momentos da história da humanidade em que nós tivemos uma grande concentração de gênios que moravam a quarteirões uns dos outros. É uma geração que rendeu Maiakovski, Bock, Iessienin, Mandelstam, todos eles nasceram no mesmo período e viveram na mesma cidade. Iessienin quando chega em São Petersburgo e tenta se sobressair de alguma forma. Qual é a maneira que ele usa para se sobressair? Ele meio que intensifica esse aspecto do poeta rural, da nova poesia rural. Não à toa que ele considera o Nikolai Klyuev, já citado aqui anteriormente – que, por coincidência, a única referência que eu localizei dele, até hoje,

foi feita pelo escritor Ariano Suassuna, num artigo publicado em 1977 no Diário de Pernambuco, chamado *Porque eu não sou comunista?* – ele cita um trecho do, presumo eu, Trotsky em *Literatura e Revolução*, no qual Trotsky desprezava a adesão que o Nikolai Klyuev havia feito à revolução. Ele dizia que o Klyuev havia abraçado a revolução como camponês e que a revolução era uma expressão cidadina. Então, o Ariano cita o Klyuev, mesmo não tendo lido. O Klyuev é citado pelo Iessienin como o seu grande mestre. Enfim, a literatura de expressão rural não é colocada ao largo. Ela não é, digamos assim, deixada à parte na história da literatura russa. Eu tenho, aqui em mãos, por exemplo, uma antologia da Era de prata. E, aqui, eu vou encontrar os poetas rurais do lado de Maiakovski ou do lado de Osip Mandelstam. Eu tenho, aqui, outra antologia da poesia da Era de ouro e os poetas rurais estão no mesmo espaço, dividindo as mesmas páginas, como deve ser.

CELSO: Entrando nessa questão da travessia de um lado para outro do Atlântico, uma travessia continental. Eu queria que tu falasses um pouco desse teu trabalho de tradução e de criação aí na Rússia, chegando ao espaço cultural e literário novo, vindo do nosso do espaço literário, cultural brasileiro nordestino, e de língua portuguesa também. Eu conheço o teu trabalho há muito tempo. Sei também da tua ligação com a lírica tradicional, de diversas origens do nosso idioma... fala um pouco da tua relação com a literatura russa contemporânea, com os escritores contemporâneos, se é que tu tens alguma mais próxima...



ASTIER: Na semana retrasada, tive a oportunidade de participar de uma noite literária em que eu era a principal figura. Eles têm o costume de realizar as chamadas “noites literárias”, que são basicamente os nossos recitais. E nesse recital, eu convidei poetas contemporâneos que eu havia traduzido, e eles se apresentaram comigo, lendo os poemas originais, e eu lia as traduções que fiz. Fui acompanhado por sete poetas que havia traduzido, entre os quais um dos introdutores da poesia minimalista russa, o Ivan Akhmetiev, que é um poeta de quem eu gosto imensamente. Ele é autor de um poema que é assim: “escrevendo no escuro, não notei que a caneta não escrevia”. Um poeta de um minimalismo e de uma força condensadora extraordinária, e é algo inaugural dentro de uma tradição muito mais, digamos assim, discursiva, numa tradição mais trágica, numa tradição em que o verso está dentro dessas estruturas. Esse evento foi organizado pelo Andrei Kharovin, um poeta que tem um salão há 20 anos no museu Bulgakov, foi onde eu participei no mesmo espaço em que anteriormente estive o Ievguêni Ievtuchenko. Tive a oportunidade, também, de participar do festival que ele próprio organiza, o Festival Voloshin, Maxim Voloshin, um grande poeta da Era de prata, amigo da Marina Tsvetaeva, amigo de Osip Mandelstam, que eu tive a felicidade de traduzir pela primeira vez para o português. Então, o primeiro conhecimento que eu tive da literatura contemporânea foi através do mestrado. Havia algumas disciplinas em que nós éramos apresentados a autores, sobretudo autores de prosa. À medida

em que eu comecei a circular, comecei a estabelecer contatos, participar das noites literárias, a traduzir os poetas na coluna que eu tenho no jornal *União*, o círculo foi sendo ampliado. Então, hoje em dia, eu tenho contato com parte significativa dos autores, sobretudo de Moscou. Posso dizer que tenho uma boa convivência com os autores, com uma quantidade considerável de bons escritores, de bons poetas. Não posso dizer que conheço todo mundo ainda, mas de Moscou, que é uma área que eu frequento com alguma regularidade, eu já consegui identificar determinados grupos, determinadas vozes. Talvez, precise conhecer um pouco mais em relação a São Petersburgo, que é um outro centro de referência e que eu ainda não tenho contato.

CELSO: Tu mencionaste Moscou e São Petersburgo como espaços distintos. Se bem entendi, foi isso, né? É assim que funciona mesmo? A cena literária das duas se desenvolve de maneira mais ou menos independente?

TIAGO: É o eixo Rio-São Paulo da Rússia? (risos)

CELSO: Nós quatro, aqui, não somos do eixo Rio-São Paulo. (risos)

ASTIER: Basicamente, o fato de as duas cidades se sucederem como capitais, se nós formos olhar a história, vamos ver uma grande ebulição literária acontecendo em São Petersburgo, ini-



cialmente, era onde tudo acontecia de interessante. A primeira escola Moderna russa é o Simbolismo, vai ter o Simbolismo de Moscou, o Simbolismo de São Petersburgo, vai ter o Futurismo de Moscou, que é basicamente a força do Futurismo, onde vai estar David Burliuk e Maiakovski, São Petersburgo vai ter outros grupos com os quais eles vão acabar tendo uma relação. Mas, basicamente, é isso. As duas cidades protagonizam os dois polos das cenas culturais e, evidentemente, literárias. Isso não elide o fato de que existem grandes expressões de outras localidades. Um grande poeta dos últimos tempos, que, inclusive, nasceu em 1974, infelizmente morreu muito cedo, Boris Ryzhy, era de Ecaterimburgo, que é uma cidade tradicionalmente conhecida por ser um berço de proletários e uma indústria pesada de aço. Voronezh, na Fronteira com a Ucrânia, onde o Mandelstam foi enviado para o exílio, rendeu um grande poeta, o primeiro prêmio Nobel de Literatura russa, que foi o Ivan Bunin. E é de lá que veio o jovem poeta, Vassily Natzentov, deve ter 24 anos – eu o conheci no festival – grande poeta premiado, publicado por grandes revistas, e que eu tive a felicidade de traduzir.

TIAGO: Eu lembrei que, aqui no Brasil, ficou conhecido, eu acho que passou no canal Arte 1, documentário sobre literatura russa com Stephen Fry, que ele fala de seis escritores da literatura contemporânea. Tem um dado que a gente sabe, de que Jorge Amado é amado na Rússia, é muito traduzido – e nós sabemos por quê: o envolvimento com o Partido Comu-

nista Brasileiro, foi prêmio Stalin de literatura, então, escreveu uma obra alinhada com os preceitos do socialismo. Ele é o nosso autor brasileiro mais conhecido depois do Paulo Coelho. A gente pode dizer que ele é um dos primeiros mais conhecidos. A Michele e eu já andamos pelo Leste Europeu e a gente via as traduções e reconhecia. Estava ali o Jorge Amado. Outro dado é a nossa novela. Na Romênia, numa exposição sobre a televisão romena, estava passando *A Escrava Isaura*, em romeno. Então, esses são dados interessantes. Mas, para além do Jorge Amado, para além d'*A Escrava Isaura*, o que a gente tem na Rússia? Eu lembrei agora que, no Leste Europeu, Fernando Pessoa também aparecia muito em traduções. Acredito que seja uma moda recente... Se conhece alguma outra coisa do Brasil? Porque o Jorge Amado também carrega um certo estereótipo de Brasil, né? Ele vai levar o Brasil tropical para fora.

CELSO: Até a Sharapova gosta do Paulo Coelho!

ASTIER: A primeira referência que se tem do Brasil para o russo médio é uma comédia soviética chamada “Здравствуйте, я ваша тётя!”, que é uma adaptação de uma peça britânica, cujo autor não vou me lembrar agora, mas não é um dramaturgo tão famoso do século XIX, que traduzido significa: “Olá, eu sou sua tia”. É sobre um farsante que se passa por uma senhora que vinha do Amazonas e tentava aplicar alguma falcatrua, a dona Rosa. E existe um bordão dessa



dona Rosa, que ela fala assim: “eu sou do Brasil, onde existem muitos macacos selvagens.” E não existe nenhuma conotação, digamos assim, pejorativa. Quando eu vi, essa primeira vez, isso me ofendeu, mas quando eu assisti a comédia, eu vi que não havia nenhuma conotação depreciativa. Basicamente, a primeira referência que eles têm do Brasil é essa comédia. Além disso, há um personagem que sonhava em ir para o Rio de Janeiro, e esse personagem tem essa coisa do personagem pícaro. O romance se chama *Doze cadeiras*, escrito por Ilya Ilf e Petrov, uma dupla de escritores. Inclusive, existe uma teoria da conspiração que credita a autoria desse romance a Bulgakov, porque quando Bulgakov morre, a dupla não consegue escrever mais nada de sucesso. E esse livro teve uma grande repercussão na União Soviética. O personagem é um pícaro, um malandro, cujo sonho é ir para o Rio de Janeiro. Essa é uma outra grande referência do Brasil. Jorge Amado ainda mantém o seu posto de autor definitivo. A comparação que eu poderia fazer é a seguinte: o que Maiakovski representa para nós, Jorge Amado representa para Rússia. Se você perguntar a um russo qual é o maior poeta, ele não vai dizer que é Maiakovski. Se você perguntar a um brasileiro quem é o maior escritor? Ninguém, seguramente, vai dizer que é Jorge Amado, embora o Jorge Amado seja respeitado. Então, o paralelo entre esses dois autores, eu acho que identifica muito a relação de conhecimento entre as nossas culturas. Infelizmente, só em círculos mais especializados você vai encontrar outras referências. Por exemplo, recentemente, eu conversei

com um rapaz que estava muito interessado em cultura brasileira por conta do candomblé, devido ao fato de ele ser um capoeirista. A capoeira é o principal difusor da língua portuguesa no mundo. Existem escolas de capoeira por aqui e, geralmente, o estudante de capoeira se interessa pela cultura do Brasil. Eu dei aula de português para russos e boa parte dos meus alunos eram egressos dessas escolas. Ultimamente, tem crescido muito o interesse pelo forró na Europa como um todo. Tem uma coisa que me impressiona muito. Quando eu dava aula, sempre perguntava a razão pela qual o sujeito estava ali para aprender o idioma e, às vezes, pareciam ser motivos um pouco banais. O sujeito dizia: “porque eu gosto de novela brasileira”. Infelizmente, nós não temos notícias muito boas em relação ao conhecimento da nossa cultura. Eu estudo no instituto de literatura Maxim Gorky, que completou 90 anos este ano. É uma espécie, digamos assim, de curso de escrita criativa feita há 90 anos. Então, basicamente, existem os seminários, onde eu encontro pessoas muito interessadas em literatura. Eu moro no alojamento, e um rapaz chegou para conversar comigo porque estava interessado em conhecer a obra de Carlos Drummond de Andrade.

TIAGO: Isso é inusitado.

ASTIER: Isso é inusitado! Ele me mostrou e disse: “olha, pra você ter uma ideia da minha admiração por Fernando Pessoa”. O celular dele, a folha de descanso, era uma fotografia do



nosso poeta português. E ele conhecia, além disso, a Tropicália, ele conhecia os autores do modernismo brasileiro, Oswald de Andrade, Mário de Andrade, mas ele é uma exceção. E eu até acabei compartilhando autores da poesia visual, que era a área de interesse dele. Cheguei a participar do lançamento de uma revista de tradução aqui, vai fazer uns seis anos, havia traduções de Scliar, de Clarice Lispector, mas, infelizmente, é uma cultura que precisa de divulgação mais ainda. Eu acredito que dentro desse novo rearranjo geopolítico, espero que os nossos órgãos de cultura possam estabelecer um diálogo mais efetivo, sobretudo pela literatura, que é a literatura russa contemporânea e não só contemporânea. Existem muitos autores que acabaram não sendo apresentados para o público brasileiro, no período da Era de Prata, autores soviéticos e autores contemporâneos, da mesma forma como a nossa literatura precisa ser melhor apresentada para o público russo.

CELSO: Tu mencionaste essa questão do arranjo geopolítico – saindo um pouco da literatura, mas voltaremos a ela. Estamos vendo, nesse momento, um reforço, ano após ano, desse grande bloco do qual o Brasil e a Rússia fazem parte, que é o BRICS. Acompanhando um pouco as notícias da Rússia, a impressão que me dá é que os russos levam muito a sério esse bloco, a relação com esses países do Brasil, da Rússia, da Índia, da China e da África do Sul, pelo menos do ponto de vista das relações internacionais. Minha pergunta é a seguinte: tu verificas que essas aproximações do campo

geopolítico que o Brasil vem experimentando com a Rússia e com os outros países do bloco – mas, no nosso caso, aqui, especificamente falamos da Rússia – tem algum impacto no crescimento do interesse dos russos pela literatura brasileira e pela cultura brasileira de maneira geral?

ASTIER: O interesse em relação ao BRICS é algo muito recente. Eu cheguei aqui em 2017. Quando eu mencionava essa união de países, poucas pessoas se davam conta do que eu estava falando. Em face das disputas geopolíticas, o BRICS assumiu um protagonismo que ele não tinha antes. Então, é algo, de certa forma, muito recente por conta de ser, basicamente, algo que aponta para uma solidificação, uma perspectiva do mundo multipolar, que é, digamos assim, a tese defendida pelo Dugin, um pensador muito mais conhecido no Brasil do que na Rússia.

CELSO: Para situar os nossos ouvintes: o Alexander Dugin é autor de uma série de obras de geopolítica e de filosofia que vem muito ao Brasil, inclusive fala português, e é russo. Só fechando esse parênteses para explicar para as pessoas.

ASTIER: Então, dentro dessa dimensão, acredito que num futuro próximo, possa haver desdobramentos na área cultural. Há pouco tempo, coisa de meses, delegações do Ministério da Cultura estiveram aqui assinando protocolos. Então, eu presumo que esses protocolos assinados possam redundar em ações de cooperação mútua entre os dois países. Acredito que, do ponto



de vista geral, do público, isso já está, de alguma forma, disseminado. O russo é um povo que tem uma relação meio *sui generis* com seu próprio país. Então, quando os estúdios de Hollywood ameaçaram não enviar as suas produções para serem mostradas aqui, a resposta que eles tiveram – a gente vai poder receber filmes brasileiros, filmes de outros, de outras nacionalidades – foi “isso não vai ser nenhum problema”. Então, eu imagino que, de alguma forma, esse rearranjo geográfico-político possa redundar também em ações culturais.

CELSO: Me chamou atenção, na página do *Telegram* do Ministério da Cultura da Rússia, quando vi que teve, inclusive, uma celebração, uma lembrança, se não me engano, de 195 anos, das relações diplomáticas entre Brasil e Rússia. E foi um evento grande, com muitas pessoas. Fiquei muito impressionado com o impacto que teve, a presença de gente dos diversos Ministérios.

ASTIER: E foi anunciada a criação do Instituto Brasil-Rússia...

CELSO: Isso, exatamente.

ASTIER: ... [Instituto Brasil-Rússia] acoplado a uma universidade que forma diplomatas. E já tem, lá, uma cátedra de língua portuguesa. Acredito que os encaminhamentos vão redundar em frutos para o estabelecimento de acordos e de relações culturais entre outros países.

CELSO: Perfeito.

TIAGO: Astier, falaste que nós conhecemos bastante o Maiakovski. Quando se pergunta para um brasileiro quem é o grande poeta russo, ele vai citar o Maiakovski. Os russos consideram o Pushkin o grande poeta russo?

ASTIER: Pushkin é algo inimaginável. É difícil descrever a grandeza literária dele. E é, ao mesmo tempo, a maldição, porque ele é o fundador da língua russa moderna. Ele é a glória da língua russa. É um escritor que conseguiu, na prosa e na poesia, estabelecer as bases e os fundamentos nos quais toda essa grande literatura erigiu gigantes como Dostoiévski, Tólstói, Gógol, Turguêniev. Tudo isso advém do trabalho de gênio de Pushkin. Eu espero que um dia – estou me preparando para isso – eu possa traduzi-lo, mas é um percurso, uma longa caminhada de conhecimento, de contato com a língua. Mas eu já tive a oportunidade de ler o *Eugene Onegin*, que é uma espécie de enciclopédia da cultura russa e é um texto fabuloso.

TIAGO: Mal comparando, ele é o Camões russo, né? Claro que nós não temos a prosa, e tem a distância temporal, mas é a ideia de que a língua portuguesa surge a partir do Camões, com *Os Lusíadas* e os sonetos... Só para o nosso público pensar um pouquinho...



ASTIER: Para que a gente tenha uma comparação, digamos assim, mais efetiva, concordo que ele está dentro desse mesmo plano dos autores fundadores de língua, como é o caso Camões para língua portuguesa, Cervantes para língua espanhola, Martinho Lutero para língua alemã, Dante Alighieri para língua italiana, Shakespeare para a língua inglesa. A Rússia é um país cuja cultura central é a literatura. Tudo gira em torno de literatura. No nosso país, a cultura se centra em cima do esporte, que é o futebol. Não à toa, Pelé se tornou sinônimo de excelência, “o Pelé de alguma coisa”. O nome dicionarizado do adjetivo que se dá a quem consegue obter excelência. Pushkin, não à toa, é chamado de o “nosso tudo”. Então, eu acredito que Pushkin seria, digamos assim, como o Pelé. Quando os jogadores de futebol vão falar sobre quem é o melhor do mundo, eles sempre dizem: “não, Pelé não conta, ele está acima de todos. Nós vamos discutir os que estão abaixo”, porque ele é uma expressão que está além de tudo, é a mesma coisa em relação a Pushkin, temos Pushkin, vamos discutir os outros.

CELSO: Dostoiévski e Tolstói estão sempre abaixo?

ASTIER: Eu não tenho a menor dúvida.

MICHELE: Já que estamos falando de clássicos, eu tenho uma curiosidade: como é que esses clássicos russos são trabalhados nas escolas? No Brasil, a gente tem uma certa dificuldade, às

vezes, de trabalhar, na educação básica, alguns livros que nós entendemos como clássicos brasileiros e defendemos a importância desse trabalho, dessa leitura, e a gente enfrenta muitas barreiras em relação a isso. Quando se fala em literatura russa, principalmente para nós, que temos uma certa intimidade com as letras, com a literatura, vem à cabeça sempre o Dostoiévski e o Tólstói. Então, eu queria que tu falasses um pouquinho de qual é a compreensão que tu tens em relação ao modo como essa literatura russa é trabalhada nas escolas, ou mesmo das pessoas que não têm uma relação direta com o mundo acadêmico, o mundo escolar, como a literatura é vista, como ela é tratada por essas pessoas?

ASTIER: A gente tem um programa que é passado durante todo o período escolar, no qual consta uma série de livros que devem ser lidos. Então, desde o primeiro ano na escola, as crianças são estimuladas a decorar poemas, pelo menos uma vez por mês, a criança tem que ir perante os seus colegas e recitar um poema que ele decorou. Todo o russo tem, no mínimo, uma dezena de poemas decorados. Seja ela uma pessoa ligada ou não à literatura, seja uma pessoa ligada ou não à cultura. A literatura não é parte de um grupo privilegiado. A literatura é parte da vida cotidiana, da vida comum. Então, esses clássicos todos, *Almas mortas*, *Anna Karenina*, *Crime e Castigo*, todos eles são lidos no percurso da escola. Eu não estou falando da universidade, eu estou falando da escola. E também vários poetas são lidos. Eles são apresentados a um programa cuja



leitura é obrigatória. Mas a criança, já em casa, é estimulada pelo universo da leitura através de Pushkin. Os pais sempre dão os contos infantis para serem lidos. Eu lembro que estava com uma amiga minha, tinha ido passar o aniversário dela na *dacha* e ela estava se admirando do fato de que a filha estava repetindo frases muito sofisticadas. E de onde era isso? Eles tinham um brinquedinho eletrônico que tinha contos de fadas. Então, a menina apertava no botão e ouvia o conto de fadas sendo tocado. Eu fui a um aniversário de um amigo meu do trabalho, pessoas que não são do mundo da literatura, que têm as suas vidas, seus trabalhos Em determinado momento, a conversa girou em torno de Brodsky. Então, praticamente todos têm o seu poeta preferido. Ter um conhecimento em relação à literatura não é privilégio, não te faz especial em relação aos demais. Outra coisa que eu observei é que teatro e literatura são expressões de um mesmo mundo. No Brasil, por exemplo, eu me sento com os amigos do teatro e os meus amigos da literatura. Na Rússia, não existe isso. Na primeira reunião que eu tive com os colegas do doutorado, a gente estava fazendo aulas a distância. Quando a gente sentou para conversar, a pergunta foi, qual o seu teatro preferido? Todo mundo tinha o seu teatro, que tinha visto e tal. Não tem essa coisa de te fazer especial por ir ao teatro ou não. Esse acesso à cultura da base de informação é algo acessível a todo mundo.

TIAGO: Uma das questões que é interessante pensar é a questão do mercado livreiro na Rússia. Há grandes editoras, são gran-

des conglomerados, como é no ocidente, ou há publicações estatais? Como funciona? Qual é a dinâmica desse mercado? Aqui, a gente tinha muitas editoras brasileiras, e elas acabaram sendo absorvidas por grandes conglomerados, uma grande editora brasileira acaba comprando as menores e a gente fica um pouco refém desta dinâmica. É a dinâmica do capital, né? Não é bom nem é má, é a dinâmica que existe. E na Rússia, como funciona isso? Depende do estado, ou existem pequenas editoras ou grandes editoras? Como se dá a distribuição da literatura de livros na Rússia, pensando também que é um país continental...

ASTIER: Eu não sei muito em relação ao funcionamento das editoras, mas o que eu poderia falar em relação às livrarias: estou falando de um país cuja influência da *Amazon* é nenhuma. Ela não existe aqui.

CELSO: Quando tu falas “não existe aqui”, isso é literal?

ASTIER: É literal.

CELSO: Ela não manda livros para aí?

ASTIER: Ela não existe aqui. Eu estou no país cujas bases de comunicação são outras. O principal buscador não é o Google, é o Yandex. O principal site de compras não é a Amazon, é Ozon e outros equivalentes. Então, a Netflix, basicamente,



não tem a mesma influência que tem no mundo ocidental. Existem outras plataformas que desempenham um trabalho semelhante, mas muito mais pulverizado do que na nossa realidade. Estou falando mais de Moscou, que é a cidade onde eu moro. Eu não viajei tanto pela Rússia, mas onde eu fui, vi várias livrarias de rua, e existem algumas livrarias em série, mas também as locais, e, por conta disso, acredito que a relação seja diferente. O russo que trabalha com a literatura vai ter sempre um ponto mais saudosista em relação ao passado. Dizem que antes o país lia mais, antes, éramos diferentes. Mas eu acredito, ainda na analogia com o futebol, que é basicamente o que nós fazemos em relação à nossa seleção brasileira. Eu lembro, por exemplo, que tínhamos um posicionamento muito crítico com a seleção de 2006 que foi à Copa, nossa seleção maravilhosa. Você tinha ali grandes expressões, Adriano, Kaká, os Ronaldos, Roberto Carlos. Lembro de eu próprio ter posicionamentos muito críticos em relação aos nossos laterais, Roberto Carlos e Cafu, que, agora, eu vejo, eram realmente grandes expressões do futebol de todos os tempos e eu não conseguia ver isso. Assim, acredito que aqui ocorre a mesma coisa. Eles não têm uma relação plena do que está acontecendo. É evidente que no mundo todo está se passando por um processo de migração em que os apelos audiovisuais têm uma importância muito maior do que a escrita. É uma relação de mudança de paradigma no mundo todo e, aqui, não vai ficar incólume a isso. Mas é um país que ainda se lê muito e a literatura desempenha um papel muito importante.

TIAGO: Essa dinâmica sendo diferente, a Rússia ainda segue num caminho muito mais próximo do caminho que nós seguimos anteriormente, das livrarias de rua... e, talvez, com as editoras deva passar o mesmo. Pensando também que o processo político-econômico da Rússia é muito mais tardio – o capitalismo – então, certamente, seja diferente do mundo ocidental, né?

ASTIER: Aqui, eles tinham um patamar realmente inalcançável, tiragem de milhões de exemplares, que acontecia na época da União Soviética. Esse patamar, eu acredito que nunca foi alcançado em nenhum lugar do mundo mais, ou seja, o patamar deles era muito elevado, de grande distribuição, de grande tiragem. O que eu vejo em relação ao mundo da poesia: existem também os grandes poetas, os autores, que têm um círculo de produção independente. E também um circuito muito grande de prêmios, de residências, de incentivos. Basicamente, existem grandes prêmios para faixas etárias. Para o autor que tem até 35 anos existe um grande prêmio e esse prêmio coloca o autor no espaço de reputação e o apresenta para o mundo dos leitores. Outra coisa que existe desde a Rússia imperial é a importância das revistas, dos suplementos, dos veículos literários. Ser publicado por essas revistas é um atestado de qualidade. A revista *Novo Mundo*, a revista *Nova Emir*, que em 1962 foi publicou *Um dia na vida de Ivan Denisovich*, do Alexandre Solzhenitsin, ainda funciona, então, ser publicado pela *Nova Emir* ainda confere ao autor um ates-



tado de qualidade. Existem outras publicações que cumprem esse papel e eu acredito que essas premiações, as residências, os programas, os festivais, as feiras de livros ajudam a colocar a literatura em evidência, apesar do discurso todo de que “não é mais como era antes”, “o país decaiu”, “nós não somos mais como éramos.”

TIAGO: Pensando na literatura e na nas tuas escolhas tradutórias, tu traduziste o *Sal no Machado*, do Osip – aqui em Porto Alegre nós tínhamos um bar chamado /ossípi/ – a gente tinha essa pronúncia – claro que era /Óssip/. Então, sempre tenho problemas na hora de pronunciar (risos). Por que chegou ao Osip? Porque a escolha e quais foram os desafios dessa tradução para o português? Claro, a gente já sabe, são dois mundos culturais muito diferentes. Mas o que te trouxe alguma dificuldade? Se é que houve... Talvez, tu digas, “não, não houve, foi muito tranquilo”. E porque tu escolheste o Osip?

ASTIER: O Ossip é um poeta preferido de um grande amigo meu, o José Nêumanne Pinto. Lembro que falou sobre a vida dele, do poema que ele fez contra Stalin e de como ele foi preso a partir disso, e do fato de a esposa, a Nadezhda Yakovlevna, decorar parte significativa da obra dele para poder ser salva de possíveis apreensões do regime. Então, toda essa história me fascinava. Quando eu pude ler em russo, foi o primeiro autor com quem eu quis ter contato e com quem trabalhei, basicamente, nesse poema que acabou sendo cha-

mado de *Epigrama de Stalin*, apesar de não ser um epigrama e não ter essa denominação. Esse nome foi dado pela viúva nas suas memórias. O Osip Mandelstam, um autor que acabou sendo muito mais conhecido por conta das memórias que foram publicadas, na década de 60, pela sua viúva – Nadezhda Yakovlevna – os três volumes de memórias ganharam o título *Contra toda a Esperança*, uma sacada dos editores americanos, embora não haja nenhuma relação direta com o título original, uma brincadeira com o nome “Nadezhda”, que em russo é “Esperança”. Esse poema é um texto difícil, inclusive, para os nativos do russo. Ele tem neologismos, tem um final truncado, e para poder traduzir esse poema, tive que me valer da fortuna crítica em torno desse texto, que é considerado um dos maiores poemas do século XX, poema que foi uma sentença de morte. Quando ele recitou esse poema para o Boris Pasternak, ele falou o seguinte: “eu peço que você não leia esse poema para mais ninguém, que eu não quero tomar parte do seu suicídio”. Isso não tem nada a ver com literatura, é um ato de suicídio. Existe uma análise desse poema, que eu acho muito forte, que é a do Mikhail Kasparov, um dos grandes estudiosos da poesia russa. Ele disse que o Mandelstam escreveu esse poema como uma espécie de ato de suicídio, que ele queria fazer uma grande confrontação com o poder, com o qual não concordava, se sacrificar e entrar para a história da literatura. Mas o que ocorreu com o Osip Mandelstam foi o mesmo que ocorreu com o Dostoiévski – foi perdoado pelo czar nas últimas horas. Em ambos os casos, isso redundou



em uma reviravolta na alma de cada um deles. Depois desse poema em Voronezh, o Mandelstam escreve uma ode a Stalin. Enfim, é um poema que ilustra muito bem uma das últimas conversas que ele teve com a com a esposa, a Nadezhda Yakovlevna, quando ele estava indo embora na sua segunda prisão – percurso durante o qual ele faleceu. No caminho para o Vladivostok, ele disse: “não se preocupe, somente nós respeitamos a poesia. Só na Rússia que se mata por um poema”. Então, esse poema, podemos dizer, foi o poema que o matou.

MICHELE: Não podemos encerrar este episódio sem ouvir um pouquinho da voz do Astier Basílio num poema. Gostaríamos que tu leses para nós um texto ou poema em russo e, depois, a tua tradução, por gentileza.

ASTIER:

Мы живем, под собою не чуя страны,
 Наши речи за десять шагов не слышны,
 А где хватит на полразговорца,
 Там припомнят кремлевского горца.
 Его толстые пальцы, как черви, жирны,
 И слова, как пудовые гири, верны,
 Тараканьи смеются глазища
 И сияют его голенища.

A вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.
Как подкову, дарит за указом указ –
Кому в пах, кому в лоб, кому в бровь,
кому в глаз.

Что ни казнь у него – то малина
И широкая грудь осетина.

Agora, a minha tradução:

*Nós vivemos sem estar mais sentindo o país
a 10 passos não se ouve o que nossa voz diz
meia prosa e já basta que lembrem
o matuto da Serra no Kremlin.*

*Os seus dedos são vermes sebentos obesos,
as palavras fiéis como a marca dos pesos
bigodões de barata sorrindo
e os coturnos brilhando de lindo,
mas lhe cerca ralé dos chefes cabeçudos,
ele brinca com os seus zumbis de faz-tudo
um que chora, um que mia e soluça.*

*Ele bichopapoa e cutuca
como casco de ferro, ato em ato, ele acerta,*



*em um olho, em um cílio, em um púbis, na testa.
Toda pena de morte – uma amora,
peito largo de quem vem da Geórgia*

CELSO: Este foi o *Epigrama de Stalin*.

ASTIER: Conhecido como *Epigrama de Stalin*, embora nem seja epigrama e não tenha tido essa denominação pelo próprio autor, mas, em função da fama que o poema adquiriu.

MICHELE: Perfeito! A gente percebe essa musicalidade. Mesmo quando tu estavas declamando em russo – eu não entendo uma palavra – mas parece que eu estava sendo levada pelo poema. A tua voz dá um apoio importante para esse ritmo todo.

ASTIER: Por coincidência, esse poema tem um andamento musical, e eu consegui cantá-lo na viola nordestina. Tanto o poema em russo como a minha tradução. Eu tentei, ao máximo possível, preservar a música. Tem um vídeo meu, no *Instagram*, em que eu canto o poema em russo e a minha tradução.

BIOGRAFIA DOS PARTICIPANTES

Michele Savaris – Graduada em Letras – Português/Espanhol (UFRGS), Especialista em Literatura Infantil e Juvenil (UCS), Mestre em Literaturas de Língua Espanhola (UFRGS) e Doutora em Literatura Comparada (UFRGS). Os principais temas de interesse são: narrativas da literatura espanhola, hispano-americana e brasileira do século XX e XXI, o gênero conto, a fotografia e suas interfaces com a literatura e a leitura de imagens. É professora efetiva do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Bento Gonçalves – e Coordenadora do Projeto de Extensão Sopro Podcast. Além disso, desenvolve projetos de pesquisa e de ensino no campo literário.

Tiago Pedruzzi – Graduado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UFRGS) e Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola (UFRGS). Mestre em Literatura Comparada (UFRGS) e doutorando em Estudos de Literatura (UFRGS). Realizou estágio de pesquisa no Ibero-Amerikanisches Institut de Berlim. Professor efetivo do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – Campus Bento Gonçalves. Pesquisa e escreve sobre literatura hispano-americana, sul-rio-grandense e canção. Atualmente, apresenta o programa Porto Alegre Ouve Tangos na Rádio da Universidade (UFRGS) – 1080AM.

Celso Augusto Uequet Pitol – Graduado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UFRGS) e em Direito pelo Centro Universitário Ritter dos Reis. Especialista em Direito do Estado (Uniritter). Mestre em Memória Social e Bens Culturais (Unilasalle). Articulista, colunista e colaborador em diversos jornais,

revistas e outros meios de comunicação. Tem atuação e trabalhos publicados em áreas como literatura, cinema e artes, dentre outras.

Vinicius da Silva Rodrigues – Graduado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa (UFRGS), Mestre em Literatura Brasileira (UFRGS) e doutor em Estudos de Literatura (UFRGS). Sua tese de doutorado, que aborda a poética do humor gráfico e a história dos quadrinhos no Rio Grande do Sul, venceu, em 2020, o Troféu HQMIX, o mais importante prêmio do segmento no Brasil. Ao longo de sua trajetória acadêmica, também ajudou a organizar e participou de inúmeros eventos relacionados ao tema. Professor no Ensino Médio, é autor de vários artigos envolvendo assuntos como HQs, humor gráfico, literatura brasileira e ensino de literatura publicados em livros, em revistas acadêmicas e na imprensa. Também atua como palestrante e oficinairo em parcerias institucionais com entidades como o SESC-RS e editoras como Companhia das Letras e FTD.

Participantes externos

José Clemente Pozenato – foi romancista, cronista, poeta, professor e tradutor, além de autor de *O quatrilho*, adaptado ao cinema, em 1995, e indicado ao Oscar de Melhor Filme Estrangeiro, em 1996. A obra *O quatrilho*, juntamente com *A Cocanha* e *A babilônia*, formam uma trilogia sobre a imigração italiana. José Clemente Pozenato foi também Secretário de Cultura do município de Caxias do Sul; é membro emérito da Academia Rio-grandense de Letras e publicou, em 2014, a tradução do Cancioneiro de Petrarca.

Camilo Mattar Raabe – é poeta, pesquisador e professor,

doutor em Letras pela PUCRS com a tese intitulada *Nos domínios de Terceira vigília: criação literária e edição crítico-genética de romance inédito de Dyonelio Machado*, premiada pela Academia Riograndense de Letras (2021). Além de trabalhos publicados em revistas e livros, fixou o texto de *Proscritos*, romance inédito de Dyonelio Machado, colaborou com a edição comemorativa de *Um pobre homem* e organizou a reedição de *Fada*, do mesmo escritor. Em poesia destacam-se *Ensaios de transcendência* (2012/2020), livro autoral idealizado e ilustrado por Cassio Raabe em dois projetos distintos, e a organização da antologia *Porto Alegre em quarentena: 46 poetas*, juntamente com Diego Grandó e com o projeto gráfico também de Cassio, de circulação livre em formato e-book.

Jonas Dornelles – é doutor em Teoria da Literatura pela PUCRS, com período de doutorado sanduíche na Universidade Goethe de Frankfurt (Alemanha). Graduado em Letras pela UFRGS, tem dois mestrados em teoria da literatura nas linhas Teoria, Crítica e Comparatismo (UFRGS, 2019) e Literatura, História e Memória (PUCRS, 2020). Também cursa bacharelado em Filosofia na UFRGS. Editor da Revista *Letrônica* no PPG da PUCRS (2020-atual), trabalha com temas de teoria crítica, psicanálise e pós-colonialismo. Pesquisador de literatura sul-riograndense, tem se dedicado há alguns anos a reconfigurar as análises em torno da memória literária do escritor Dyonelio Machado, tendo recebido o prêmio da Academia Riograndense de Letras em 2020, por sua dissertação *As ironias de Dyonelio Machado em O Louco do Catí*. Criador da campanha *Salve Dyonelio*, que visa preservar a casa do escritor no bairro Petrópolis e revalorizar a imagem desse escritor através de recursos digitais no Instagram. Como poeta, Jonas lançou recentemente o livro *Sinais de Fumaça* (Bestiário, 2022).

Fábio Pinto – é licenciado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela UFRGS; Mestre em Estudos de Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africanas pela UFRGS; Doutor em Ciências da Comunicação pela UNISINOS; Foi docente da UFPel e da ESPM-Sul e, atualmente, é professor substituto da área de Letras do IFRS Campus Farroupilha. Além disso, também atua como tradutor.

Astier Basílio – autor de 15 livros, predominantemente na área de poesia, mas também contos e peças de teatro. Vencedor do prêmio Funarte de Dramaturgia 2014. Mestre em Literatura russa pelo Instituto Estatal Púchkin e atualmente doutorando pelo Instituto Maksim Gorki.

Ariana Harwicz – nasceu em Buenos Aires e, atualmente, vive no interior da França. É autora de obras cujos títulos em espanhol são: *Matate, amor* (2012), *La débil mental* (2014), *Precoz* (2015) – *Trilogía de la pasión* (2022), além de *Degenerado* (2019) e *Perder el juicio* (2024).

Ronald Augusto – é escritor, músico, letrista, ensaísta. Tem uma atuação importante na área da literatura com textos publicados em diversas revistas nacionais e internacionais. As principais temáticas presentes nos trabalhos de Ronald Augusto dizem respeito à poesia concreta e à literatura negra no Brasil. Um dos prêmios conquistados refere-se à publicação de um estudo sobre a obra de Cruz e Sousa e, por isso, recebeu a Medalha de Mérito conferida pela Comissão Estadual para Celebração do Centenário de Morte de Cruz e Sousa.

Daniela Nicoletti Fávero – é professora de Letras: português e inglês do IFRS – Campus Restinga, onde atua também como Coordenadora da Licenciatura em Letras nesse momento. A Daniela é Doutora em Letras – na área de Teoria da Literatura, pela PUCRS, autora da tese que versa sobre a representação dos marginalizados das riquezas do Tigre Celta no conto irlandês. Ela também é Mestre em Letras, pela mesma instituição, com a dissertação sobre a representação da identidade irlandesa em *Finn's hotel*, de James Joyce.

REFERÊNCIAS

Citamos, abaixo, as referências das obras que guiaram nossos diálogos ao longo dos episódios e/ou foram citadas durante o diálogo:

CÉSAIRE, Aimé. *Diário de um retorno ao país natal*. São Paulo: EDUSP, 2012.

DUARTE, Eduardo de Assis (org.). *Literatura afro-brasileira: antologia*. Belo Horizonte: UFMG, 2012.

GUIMARÃES ROSA, João. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

HARWICZ, Ariana. *Degenerado*. São Paulo: Instante, 2022.

HARWICZ, Ariana. *La débil mental*. Buenos Aires: Lengua de Trapo, 2014.

HARWICZ, Ariana. *Matate, amor*. Buenos Aires: Lengua de Trapo, 2012.

HARWICZ, Ariana. *Precoz*. Buenos Aires: Lengua de Trapo, 2015.

JOYCE, James. *Dublinenses*. Trad. Hamilton Trevisan. Porto Alegre: RBS, 2004.

JOYCE, James. *Finnegans Wake*. Traduções parciais por Donaldo Schüller, Irmãos Campos, Dirce Waltrick do Amarante. São Paulo: Iluminuras, 2022.

JOYCE, James. *O gato e o diabo*. Trad. Lygia Bojunga. Ilustrações: Lelis. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

JOYCE, James. *Ulisses*. Trad. Bernardina da Silveira Pinheiro: Rio de Janeiro: Objetiva, 2005. (2005).

MACHADO, Dyonelio. *Fada*. Porto Alegre: Globo, 1970.

MACHADO, Dyonelio. *Os ratos*. Porto Alegre: Globo, 1935.

MACHADO, Dyonelio. *Proscritos*. Org. Camilo Mattar Raabe. Brasília: Siglaviva, 2014.

MACHADO, Dyonelio. *O Louco do Catí*. 2. ed. São Paulo: Vertente, 1979.

MACHADO, Dyonelio. *Um pobre homem*. Porto Alegre: Globo, 1949.

OESTERHELD, Héctor Germán; LÓPEZ, Francisco Solano. *O Eternauta*. Buenos Aires: Ediciones Hora Cero, 1957.

PETRARCA, Francesco. *Cancioneiro*. Tradução de José Clemente Pozenato. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, S P: Editora da Unicamp, 2014.

POZENATO, José Clemente. *A Babilônia*. Caxias do Sul: Editora Maneco, 2006.

POZENATO, José Clemente. *A Cocanha*. Caxias do Sul: Editora Maneco, 2011.

POZENATO, José Clemente. *Meridiano*. Caxias do Sul: Prefeitura Municipal, 1982.

POZENATO, José Clemente. *O Quatrilho*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1985.

RONALD, Augusto (Org.) *Oliveira Silveira*: Breve fortuna crítico-afetiva. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2022.

SILVEIRA, Oliveira. *Oliveira Silveira: obra reunida*. 2 ed. Porto Alegre: Instituto Estadual do Livro, 2022.



Este livro terminou de ser editado numa tarde de novembro em cujo horizonte se avizinhava uma forte tempestade, no ano de 2025, em Bento Gonçalves.

Este segundo volume da série *Sopro Podcast: Diálogos sobre Literatura* dá continuidade ao projeto que se orienta sob o signo do diálogo e de sua permanência através da palavra escrita. A obra reúne conversas repletas de informações literárias e culturais com a presença de especialistas, capazes de ampliar a reflexão crítica sobre a literatura e seus arredores. Os encontros, aqui transcritos, trazem escritores, pesquisadores e tradutores que abordam a literatura a partir de perspectivas singulares, colocando lado a lado diversas vozes e leituras. O livro é um convite para explorar a obra de **Oliveira Silveira** e sua poesia afro-gaúcha, a coragem e a transgressão da escritora argentina **Ariana Harwicz**, a temática da imigração, a poesia e a literatura policial na produção de **José Clemente Pozenato**, o clássico argentino dos quadrinhos de ficção científica, *O Eternauta*. Há, ainda, as diversas faces da produção de **Dyonelio Machado**, as inovações e a estética do irlandês **James Joyce** e o universo poético russo com **Astier Basílio**.

ISBN 978-65-595031-9-3



9 786559 503193