



INSTITUTO FEDERAL
Rio Grande do Sul



DIÁLOGOS SOBRE LITERATURA

Organizadores:

Michele Savaris

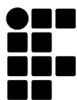
Tiago Pedruzzi

Celso Augusto Uequet Pitol

Iuri Müller



DIÁLOGOS
SOBRE LITERATURA



**INSTITUTO
FEDERAL**

Rio Grande
do Sul

Reitor

Júlio Xandro Heck

Pró-reitora de Administração

Tatiana Weber

Pró-reitor de Desenvolvimento Institucional

Amilton de Moura Figueiredo

Pró-reitor de Ensino

Lucas Coradini

Pró-reitora de Extensão

Marlova Benedetti

Pró-reitor de Pesquisa, Pós-graduação e Inovação

Eduardo Girotto



Organização

Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequet Pitol, Iuri Müller

Revisão

**Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequet
Pitol, Iuri Müller, Vitória Carolina Martins Marcolin**

Capa e projeto gráfico

Lucas Pedruzzi



DIALOGOS

SOBRE LITERATURA

Organizadores:

Michele Savaris

Tiago Pedruzzi

Celso Augusto Uequed Pitol

Iuri Müller

Apoio:



INSTITUTO FEDERAL
Rio Grande do Sul

Bento Gonçalves, 2023

	Título	Conselho Editorial do IFRS
<i>Sopro Podcast : diálogos sobre literatura</i>		<i>Samantha Dias de Lima</i> <i>Aline Terra Silveira</i>
	Organização	<i>Cimara Valim de Mello</i> <i>Deloize Lorenzet</i> <i>Greice da Silva Lorenzetti Andreis</i> <i>Luciano Manfredi</i>
<i>Michele Savaris, Tiago Pedruzzi,</i> <i>Celso Augusto Uequet Pitol, Iuri Müller</i>		
	Revisão	<i>Maisa Helena Brum</i> <i>Maria Cristina Caminha de Castilhos França</i> <i>Marilia Bonzanini Bossle</i> <i>Sílvia Schiedeck</i> <i>Marcus André Kurtz Almança</i>
<i>Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso</i> <i>Augusto Uequet Pitol, Iuri Müller,</i> <i>Vitória Carolina Martins Marcolin</i>		
	Capa e projeto gráfico	<i>Daniela Sanfelice</i> <i>Lucas Pedruzzi</i> <i>Maurício Polidoro</i> <i>Paulo Roberto Janissek</i>
	Diagramação	<i>Carine Bueira Loureiro</i> <i>Maria do Rosário Longhi</i> <i>Marina Wöhlke Cyrillo</i> <i>Daiane Romanzini</i>
	1ª edição	<i>Virviane Diehl</i> <i>2023</i> <i>João Vitor Gobis Verges</i>

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação

S712

Sopro podcast diálogos sobre literatura / Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequet Pitol e Iuri Muller. -- 1.ed.-- Bento Gonçalves, RS : IFRS, 2023.

191 p.

ISBN 978-65-5950-051-2 (Livro digital)

ISBN 978-65-5950-047-5 (Livro físico)

1. Literatura. 2. Cultura. I. Savaris, Michele, org. II. Pedruzzi, Tiago, org. III. Pitol, Celso Augusto Uequet, org. IV. Müller, Iuri, org.

CDU: Ed. 2007 (online) -- 82

Catalogação na publicação: Aline Terra Silveira CRB10/1933

AGRADECIMENTOS

O conteúdo que integra este livro resulta de um projeto de extensão do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – *Campus* Bento Gonçalves – iniciado em 2021. Ao longo desse tempo, contamos com a colaboração de diversas pessoas que, vinculadas ao projeto, atuaram com zelo e dedicação, qualificando as ações e possibilitando que os conteúdos de cada episódio chegassem ao maior número possível de pessoas. Nesse sentido, agradecemos, especialmente, aos bolsistas do *Campus* Bento, Maísa Malavolta, Luiza da Silva Ribeiro, Mateus Daniel Tasca Casagrande e Vitória Carolina Martins Marcolin, que atuaram no projeto *Sopro Podcast*, vinculados através de editais internos.

Agradecemos, ainda: Lucia Vitiello, Gisele de Oliveira Bosquesi, Vinicius da Silva Rodrigues, Augusto Paim, Juliana de Albuquerque, María Elena Morán, Anna Faedrich e Cristhiano Aguiar, 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 Uequed Pitol e Iuri Müller (colaboradores externos) e eu, Michele Savaris (atual coordenadora), sempre contou com o auxílio de Editais internos. Neste ano, 2023, o projeto conta com o apoio do Edital IFRS-BG n° 11/2023 – Seleção de Bolsistas de Extensão; Edital PROEX/IFRS n° 02/2023 – 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 N° 07/2023 – Auxílio à Publicação de Produtos Bibliográficos.

SUMÁRIO

Apresentação.....	9
Nota sobre o tratamento dos diálogos.....	11
1. Dante eterno.....	13
<i>Lucia Vitiello, Gisele de Oliveira Bosquesi, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol</i>	
2. Maus, de Art Spiegelman: uma obra-prima em quadrinhos.....	39
<i>Vinicius da Silva Rodrigues, Augusto Paim, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol</i>	
3. O universal e o particular em Isaac Bashevis Singer.....	73
<i>Juliana de Albuquerque, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol</i>	
4. María Elena Morán e Os Continentes de Dentro.....	105
<i>María Elena Morán, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Iuri Müller</i>	

5. <i>A Falência</i>, um clássico de Júlia Lopes de Almeida.....	129
<i>Anna Faedrich, Michele Savaris, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol</i>	
6. <i>O Gótico Nordestino</i>, de Cristhiano Aguiar.....	161
<i>Cristhiano Aguiar, Tiago Pedruzzi, Celso Augusto Uequed Pitol, Iuri Müller</i>	
Biografia dos participantes.....	187

APRESENTAÇÃO

Desde a sua concepção, o projeto *Sopro – um podcast de cultura e literatura* orienta-se sob o signo do diálogo. Entendemos, com Paul Ricœur em seu *Teoria da Interpretação* (1976), que a instância do discurso é a instância do dialogar – é a partir do diálogo que o homem enuncia a palavra. Por essa razão, nosso projeto se desenvolve a partir de encontros dos seus quatro integrantes, reunidos em torno de temas comuns para debate, nos quais a palavra – a palavra de cada um de nós – possa ser enunciada como deve ser: direcionada para o outro.

Assim tem sido desde 2021, ano em que iniciamos o projeto apoiado por Edital Interno do Instituto Federal do Rio Grande do Sul/*Campus* Bento Gonçalves. Desde então, abordamos os mais diversos assuntos ligados à literatura e à cultura – assuntos que, acreditamos, constituem patrimônio comum. Oriundos do meio acadêmico, propusemo-nos o desafio de apresentar nosso trabalho ao maior número de pessoas. A escolha por plataformas de compartilhamento *online*, sem limitações de tempo e espaço, querem e chamam um encontro com ouvintes de todas as partes do mundo, de todas as idades e pertencentes a todos os grupos sociais. Concordamos com Teresa Colomer, na obra *Andar entre livros*, quando ela afirma que “compartilhar as obras com outras pessoas é importante porque torna possível beneficiar-se da competência dos outros para construir o sentido e obter o prazer de entender mais e melhor os livros. Também porque permite experimentar a literatura em sua dimensão socializadora, fazendo com que a pessoa se sinta parte de uma comunidade de leitores com referências e cumplicidades mútuas”. Através do *Sopro Podcast*, estamos possibilitando que as pessoas, despretensiosamente ou não, tenham acesso aos temas que escolhemos.

A incorporação de participantes externos ao nosso projeto é, portanto, uma sequência natural do caminho que escolhemos para

realizá-lo. Queremos colocar, lado a lado, diversas vozes, pontos de vista e leituras – as nossas, dos organizadores do projeto, as dos participantes e aquelas que surgem do contato entre nós todos.

Os diálogos que compõem o presente volume dão prova viva dessa multiplicidade.

Iniciamos com *Dante eterno*, conversa sobre o imortal poeta italiano junto a Lucia Vitiello (leitora ministerial de italiano junto ao Consulado Geral da Itália e colaboradora, na condição de leitora, junto ao setor de italiano do Instituto de Letras da UFRGS, em Porto Alegre) e Gisele Bosquesi, professora de literatura italiana na UFRGS. Seguimos com *Maus, de Art Spiegelman: uma obra-prima em quadrinhos*, ao lado de Vinicius Rodrigues e Augusto Paim; *O universal e o particular em Isaac Bashevis Singer*, com a participação de Juliana de Albuquerque, filósofa e articulista da *Folha de S. Paulo*; a escritora venezuelana radicada em São Paulo, María Elena Morán, que nos brindou com observações sobre sua elogiada obra *Os Continentes de Dentro*; *A Falência, um clássico de Júlia Lopes de Almeida* (leitura obrigatória para o vestibular da UFRGS), que contou com a presença de Anna Faedrich, professora da Universidade Federal Fluminense e especialista na obra de Júlia Lopes de Almeida. Por fim, temos *O Gótico Nordestino, de Cristhiano Aguiar*, uma conversa com o premiado autor, que encerra o volume.

Todos os episódios foram divulgados em redes sociais e nas principais plataformas de *streaming*, permitindo a interação do público com o conteúdo apresentado.

Nossos encontros trazem escritores, acadêmicos e jornalistas. Brasileiros e estrangeiros. Homens e mulheres. Autores e críticos. Vozes que, entendemos, mereciam um inédito registro escrito, bibliográfico, possibilitando a outro público – o dos leitores – ter acesso aos debates que desenvolvemos.

A este público, desejamos boa leitura – esta forma especial de diálogo e de encontro.

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” que gaúchos e alguns brasileiros de outras regiões fazem, 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.

Dante eterno

EPISÓDIO GRAVADO NO DIA 15 DE JUNHO DE 2022

TIAGO: Estamos, aqui, para falar sobre Dante Alighieri que, setecentos anos depois, ainda é assunto. É assunto de um *podcast*, é assunto de outras obras. Aqui, a gente já pode referenciar que o Dante e *A Divina Comédia* estão na cultura pop. Ele é tema de jogo de *videogame*, *O inferno de Dante*, é tema de escola de samba, enredo de escola de samba, é isso, professora Gisele?

GISELE: De fato, na Escola Acadêmicos do Salgueiro, escola carioca, o samba enredo de 2017 foi *A Divina Comédia do Carnaval* e todo o desfile foi inspirado na *Divina Comédia*.

TIAGO: Então, na escola de samba, a expressão mais popular do Brasil, que faz o Brasil ser reconhecido mundialmente, nós

temos Dante Alighieri e *A Divina Comédia*. O Celso poderia também trazer um outro dado importantíssimo dessa participação popular na Itália, certo, Celso?

CELSO: A expressão popular que une a nós brasileiros e italianos, o futebol, *il calcio*. A torcida da Fiorentina, da cidade de Florença, conterrâneos de Dante, para homenagear, entre aspas, um jogador que eles entendem que fora um traidor do time da Fiorentina, o jogador Vlahovic, fez uma faixa exibida no estádio com a imagem de Dante Alighieri e um trecho da *Divina Comédia*, que eu vou colocar aqui a tradução: “Ora”, tornei, “ouvir não vou mais nada / Que por mim, traidor, e por tua afronta / Boa notícia de ti será levada”. Então, vejam, é mais uma das muitas permanências do trabalho do Dante, da *Divina Comédia* na cultura popular italiana, ao ponto de aparecer numa faixa de estádio de futebol, da torcida de um dos clubes mais relevantes da *Série A* italiana, justamente da mesma cidade do grande poeta.

TIAGO: E além do trecho, tem a efígie do Dante.

CELSO: Ah sim, do próprio. Exatamente.

TIAGO: Essa efígie do Dante, uma imagem que nós conhecemos, foi pintada por vários: Delacroix, Botticelli, Doré e tantos outros, mas que, às vezes, ela difere muito da descrição que o Boccaccio fazia do Dante, de cabelos crespos. Eu



nunca vi uma imagem do Dante de cabelo crespo, ou seja, me chamou a atenção essa descrição do Boccaccio: barba espessa, Dante Alighieri de barba nunca apareceu. Mas eu pediria para não fazerem uma descrição física, porque essa é corrente, ela faz parte da cultura popular, todo mundo conhece essa efigie do Dante Alighieri, está nas moedas italianas, no dinheiro, em souvenir de viagem. Eu pediria para a professora Gisele que falasse um pouquinho quem foi esse Dante Alighieri e por que ele é tão importante até hoje. Por que, setecentos anos depois do seu nascimento, nós estamos aqui discutindo a sua pessoa e a sua obra?

GISELE: Dante Alighieri é conhecido como o grande poeta, o pai da língua italiana e, na verdade, o título da obra, originalmente, foi *La Commedia*. Você mencionou Boccaccio, foi por obra do Boccaccio que, depois, ela foi conhecida por *Divina*. Trinta anos depois, Boccaccio foi convidado a empreender leituras públicas da *Commedia* para o público florentino, porque foi uma obra que alcançou muito sucesso desde a sua publicação. Ela foi composta quando Dante estava em exílio por motivos políticos e tinha nostalgia da pátria, para a qual ele nunca voltou, nunca retornou de fato. Ele faleceu em Ravena, em 1321, e está enterrado ali. Até hoje, a tumba do Dante é um local de peregrinação, é um dos pontos de interesse em Ravenna. Dante causa fascínio tanto pela obra quanto pelo personagem que se confunde com o autor. Ele teve uma vivência muito interessante e a *Comédia*, basicamente, é um

passeio do autor pelos três reinos do além: Inferno, Purgatório e Paraíso. Nos dois primeiros, ele tem como guia o grande poeta latino, Virgílio, que elege como guia, porque era um dos seus modelos literários e, depois, ele passa a ser guiado pela sua musa inspiradora, Beatrice (Beatriz), que vai guiá-lo no Paraíso, porque o Virgílio sendo pagão, não poderia ali entrar. É uma obra que tem uma fortuna crítica muito longa e os críticos, que são esses interlocutores, *a posteriori*, da obra de Dante, também contribuíram muito para a sua longevidade.

TIAGO: Já que estamos falando de cultura pop, lembrei de um meme dos *Funkeiros Cults*, que é um perfil do Twitter e diz assim “terminei... terminei de ler a *Divina Comédia* e não achei engraçado. Na verdade, tô até com um pouco de medo”. Tu poderias explicar para nós por que “comédia”, já que não é engraçado e deixou o nosso leitor [do meme] com medo?

GISELE: Realmente, é muito engraçada essa brincadeira com “comédia” que hoje é sinônimo de humor. Porém, a comédia vem de um modelo clássico que, em oposição à tragédia, é uma história que acaba bem. A tragédia é uma história que acaba mal, não tem nada a ver com humor. Ainda que Dante seja leve em algumas partes, eu compreendo, perfeitamente, a sensação do autor do meme de ter ficado com medo, porque Dante faz de recurso um discurso do horror, principalmente no Inferno, em que o objetivo era fazer uma advertência aos cristãos. Uma obra que tem um fundo cristão, uma obra



medieval, afinal, a gente tem, por exemplo, a descrição das penas que os pecadores sofrem no inferno, que são terríveis. Então, o medo se justifica, pois não é uma concepção contemporânea de comédia.

TIAGO: Essa explicação é necessária, porque muitas pessoas se enganam pelo título. Esse título de comédia que aparece é, então, em oposição à tragédia, que nós conhecemos, e que tem um final trágico, como o nome traz. Eu acho que a gente conhece mais tragédias do teatro grego que comédias, também tem esse lado. Penso que um dos papéis dados ao Dante, posteriormente, que é sempre relevante citar, é o de ele ser considerado o pai da língua italiana. Sabemos que a unificação italiana acontece no século XIX, ou seja, a Itália, como nação, nasce depois do Brasil. Então, o Brasil, como nação, não estou falando de cultura, é mais antigo que a Itália e aí nós temos o Dante [autor do século XIV] como o pai da língua italiana, Acho que, agora, podemos escutar, então, com o sotaque napolitano da Lucia, claro, falando português, uma explicação sobre essa paternidade do Dante em relação à língua italiana e como é visto. Qual é o espírito do Dante nessa formação da língua italiana?

LUCIA: É um estímulo, para mim, aprofundar alguns aspectos que Dante e sua obra podem oferecer depois de setecentos anos, porque é considerado o pai da língua italiana. Claro, Dante teve, primeiro, a ideia de escrever toda a narrativa em

uma linguagem acessível e compreensível a todos, ou seja, ele queria escrever o *volgare*. O *volgare* seria o *volgo*, o povo, a gente comum. *Volgare* era justamente a língua falada pelas pessoas no dia a dia. Até então, obras literárias ou que aspiravam a ter uma circulação intelectual eram escritas em latim, uma língua considerada mais nobre, digna e consolidada por uma história e que tinha reputação indiscutível. Por isso, propor um texto poético em língua comum, na língua *volgare*, era uma operação limitada naquele tempo, destinada seguramente a ter pouca credibilidade. No entanto, Dante sabia como encontrar uma maneira de ter sucesso nessa “missão”, porque se podia entender como uma missão impossível a de elevar a língua *volgare* ao status de língua nobre. Ele estudou por muito tempo a língua *volgare* falada em várias partes da Itália, também de diferentes sotaques em diferentes territórios, e desenvolveu uma versão do *volgare* baseada no *volgare fiorentino* que foi não só muito eficaz para a compreensão, mas também fascinante na forma, a ponto de servir como modelo e poder ser um estímulo para composições posteriores de outros poetas. Por isso, desse modo, teve origem uma produção literária que, a partir de então, não mais temia se expressar na língua falada por todos. O *volgare* italiano impulsionado por Dante quebrou uma barreira e, finalmente, permitiu uma visão clara das ideias da igreja também, porque, antes, tudo estava escrito em latim. Por isso, essa possibilidade animava cada vez mais escritores, que se sentiam encorajados a trilhar o mesmo caminho. Assim, começou esse percurso da litera-



tura italiana, e, por isso, justamente Dante Alighieri é considerado o pai da literatura e da língua italiana.

TIAGO: A *Divina Comédia* é vista por alguns como a primeira obra da literatura italiana, e Otto Maria Carpeaux, um grande crítico europeu que depois vem para o Brasil, vai dizer que é a primeira obra da literatura italiana e, também, a maior obra da literatura italiana. Claro que a gente tem esses superlativos e toda essa grandiloquência, quando falamos da *Divina Comédia*, mas ela se explica um pouco pela importância que acaba tendo dentro da cultura e pelo papel na unificação da língua. Nós, sabendo que o país, a nação Itália era a reunião de muitos reinos com línguas muito diferentes, que parecem um pouco com o italiano *standard*, mas que, também, têm cada um a sua característica própria. Outro ponto importante é que ele escreveu em *volgare* numa tentativa de se aproximar do povo, aproximar as ideias para que qualquer um pudesse ter acesso a elas. Depois, escreveu uma obra em latim explicando porque escreveu em *volgare*, então, está dizendo para os intelectuais da época: “olha só, eu escrevi em *volgare*, mas eu posso explicar em latim como um intelectual”. O caráter *pop* dessa obra, para utilizar um anacronismo, estava em ser escrita em *volgare*, estava em se aproximar do povo e ele se manteve. Ele se aproximou tanto que, até hoje, temos provérbios retirados da *Divina Comédia*. Lucia, tu poderias trazer alguns exemplos desses provérbios, dessas frases feitas que aparecem comumente no italiano *standard* no dia a dia?

LUCIA: Uma frase típica que recordo, porque quando eu era mais jovem ia à discoteca, então havia uma que se chamava Inferno e, por isso, na entrada da discoteca estava escrito: *lasciate ogni speranza voi che entrate*. Eu gosto de falar todo o terceto e, na sequência, a Gisele pode traduzir:

*Dinanzi a me non fuor cose create
se non eterne, e io eterno duro.
Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate.*

GISELE: Uma tradução em prosa, focando no conteúdo: “Antes foram criadas apenas coisas eternas. Eu eternamente existo. Renunciai a todas as esperanças, vós que entraís”, e o contexto desse terceto é que o Dante se encontra diante do portão do inferno, onde lê essa frase que alude ao fato de que o Inferno foi criado depois das coisas criadas por Deus e é destinado a ser eterno, e adverte às almas de que a partir daquele ponto não existe mais esperança.

TIAGO: É muito interessante que o Dante, personagem da *Divina Comédia*, passará pelo inferno e sairá, então, não precisou abandonar a esperança. Mas, certamente, há outras expressões, professora Lucia, que ainda estão na cultura italiana, eu imagino...

LUCIA: Sim, pode ser esta *il bel paese*. Essa expressão que quase todo mundo conhece, que diz:

*Ahi Pisa, vituperio de le genti
del bel paese là dove 'l sì suona,
poi che i vicini a te punir son lenti,
muovasi la Capraia e la Gorgona,
e faccian siepe ad Arno in su la foce,
sì ch'elli annieghi in te ogne persona!*

É claro que se refere ao *bel paese* que é uma expressão poética para definir a Itália com suas belas paisagens, seu clima, cultura e, além disso, Dante divide as famílias linguísticas a partir de como enunciavam a palavra *sì*. É interessante que mesmo Florença e Pisa, sendo cidades muito próximas, tinham algumas rivalidades.

GISELE: A tradução desses dois tercetos que a Lucia leu em prosa ficaria: “Ah Pisa, vergonha que és das gentes da bela terra, aonde o “Si” ressoa, teus vizinhos são lentos em punir-te; que se movam Capraia e Górgona, represando a foz no Arno, e se afoguem todas as suas gentes”. Aqui, ele está se encolerizando com a cidade de Pisa por ter punido junto com o conde Ugolino, que é um dos personagens da *Divina Comédia*, os seus inocentes parentes, na opinião do Dante, então, ele já se coloca todo o tempo como Dante político. Uma vez que os vizinhos de Pisa, que é a cidade onde tem a torre inclinada, principalmente Luca e Florença, não lhe fazem a guerra, o poeta deseja que as ilhas próximas – Capraia e Górgona – se movam e afoguem todo o mundo. No meio desse terceto, ele

se refere à Itália como “*bel paese, dove si parla il sì*”, ou seja, onde se diz “sim”, e não, por exemplo, *oui*, do francês. O francês também já estava se consolidando nessa época, talvez um pouquinho antes.

TIAGO: Que maravilha! A ideia de *paese* que, [traduzida] para o português, país significa só o estado-nação. No italiano, é usado, também, para uma pequena cidade e, no sentido de nação, então, temos essa dupla possibilidade de leitura. Essa diferença causa um problema de tradução para o português, pois não há como abarcar os dois sentidos. Um outro ponto que quero mencionar é que a gente sabe que quando essas obras adquirem uma importância, acabam sendo curriculadas. Nós temos na língua portuguesa, em Portugal, o caso dos *Lusíadas* cuja leitura é obrigatória. Então, certamente os alunos leem os *Lusíadas*. O Brasil é um pouco avesso, não sei como a gente lida com isso, mas eu acredito que nós não tenhamos uma leitura obrigatória na escola, embora todos nós passemos por Machado de Assis. Então, alunos de ensino médio “caem” lá no *Dom Casmurro*, *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Às vezes, essas experiências são boas, às vezes, são traumáticas. Por isso, eu pergunto para a professora Lucia, como a *Divina Comédia* é abordada na Itália? Como ela aparece na escola? Ela também pode ser traumática? Ela foi traumática para a professora Lucia, quando ela era uma jovem estudante ou não? Como é que aparece essa leitura, o que se discute?



LUCIA: Sim, Dante é muito importante na escola em geral. No sistema escolar italiano, o estudo formal de Dante começa no terceiro ciclo escolar, chamado *terzo liceo*, ou seja, científico, clássico, linguístico, pedagógico, e isso corresponde ao ensino médio do sistema escolar brasileiro, quando as crianças têm quinze, dezesseis anos. Antes disso, durante a *scuola media* que seria a parte final do ensino fundamental, pode até haver alguma abordagem livre acerca de Dante, mas é excepcional e sem compromisso com o currículo. É, então, no ensino médio que você começa com o estudo do *Inferno*, depois no quarto ano você estuda o *Purgatório* e, finalmente, no quinto ano, o *Paraíso*. A abordagem de ensino, claramente, depende muito do professor. Quando eu ia para a escola, tinha que memorizar alguns tercetos e explicá-los. Ainda hoje, os tercetos são, geralmente, lidos. A versão em prosa é feita e os significados alegóricos e simbólicos escondidos por trás do significado literal são esclarecidos. Ainda hoje, o estudo de Dante é de especial importância, porque sempre permite conexões constantes com a atualidade, com a política, com questões civis e éticas. Os alunos, geralmente, se interessam e preferem ler sobre o *Inferno*, porque ele está cheio de referências. É evidente que os cantos do *Inferno* são mais envolventes, pois estão mais próximos de nós, da nossa dimensão terrestre, e, especialmente, da nossa dimensão obscura, no que, por exemplo, diz respeito ao pecado, aos desejos, aos instintos, tudo o que é irracional e, também, ligado às nossas paixões. Também as paixões do professor que deve transmitir e veicular estes conteúdos emo-

tivamente mais acessíveis que os do *Paraíso*. Desde os primeiros cantos, os alunos ficam muito envolvidos, por exemplo, no Antinferno: quando se fala dos covardes, a partir de um verso muito famoso: “*non ti curar di loro ma guarda e passa*”, que pode ser traduzido por “não se importe com eles mas olhe e passe”; e, também, nos versos seguintes, que são muito proverbiais, e descrevem dizendo “não tem infâmia e nem louvor”, “*Senza infamia e senza lode*”, por causa de sua mediocridade [dos covardes], por serem pessoas que nunca tomaram partido. E isso é importante – especialmente, agora, nesse momento que estamos vivendo – para os estudantes, porque tomar partido pode representar uma oportunidade para refletir até sobre questões muito atuais, como a dos chamados “ativistas de sofá”, ou seja, aqueles que, nessa era digital se expressam com um “curti ou não curti”, *mi piace* ou *non mi piace* ao invés de se levantar, abertamente, e assumir total responsabilidade por sua opinião. Para Dante, era importante se engajar civil e politicamente e, estudar sua obra, por isso, é um estímulo, um exemplo para que as crianças saiam de seu isolamento e anonimato sem responsabilidade e assumam uma posição mais ativa, um caminho mais eficaz e interessante. Assim, eles enxergam, talvez, mais fácil a leitura de Dante em relação a outras leituras. Há também partes cômicas como aquela em que demônios emitem sons com vários orifícios de seu corpo. Ou quando Caronte grita e é silenciado pelos torções de lama que Virgílio joga em sua boca. A trama pode ser cômica, mordaz, mas em outros pontos, pode se tornar



trágica, *noir*, quase *splatter*, com episódios extremos, como o que a Gisele falou do Conde Ugolino comendo seus filhos e, claramente, tudo isto no *Paraíso*. Também no *Purgatório* tem algumas passagens interessantes que podem ser emocionantes, mas está claro que o *Inferno* é o preferido dos estudantes, eles preferem ser questionados sobre este ciclo.

TIAGO: Eu acho que um dos pontos interessantes é o envolvimento do Dante na obra. Ele é personagem, narrador e, também, dá voz a outros personagens. Professora Gisele, poderia falar um pouquinho sobre esse envolvimento, que é uma das questões mais modernas. Hoje em dia, quando se fala em pós-moderno, em narrativa pós-moderna, é a interferência do autor na obra, é o personagem conversando com o autor. E o Dante estava lá, setecentos anos atrás, se colocando como autor, se colocando como personagem. Claro que não nos moldes atuais, mas já dando espaço. Como é que tu enxergas isso, Gisele, que outras questões puedes trazer para nós acerca do Dante personagem, o Dante autor e essa mistura?

GISELE: Sim, de fato, ele faz esse relato que é uma autoficção. A gente poderia pegar de empréstimo esse termo da crítica mais recente, mas é o que ele faz, ele romantiza. Imagina essa viagem que é fantástica em termos amplos. O fantástico é mais que isso, mas ele conversa com personagens que foram seus contemporâneos. Têm todas aquelas referências a coisas que são encontráveis na própria biografia do autor. E essas

almas, que ele interpela durante a viagem ao *Inferno*, *Purgatório*, *Paríso*, são, também, um reflexo da sua própria visão de mundo, da sua própria posição ideológica. Além disso, tem duas questões que seriam interessantes pontuar: as paixões, porque os momentos em que o Dante personagem se envolve emotivamente são as passagens mais líricas da *Divina Comédia*. Por exemplo, a famosíssima passagem que ele encontra Paolo e Francesca, no canto cinco de *Inferno* – o casal mais famoso da *Divina Comédia* – estão no círculo dos luxuriosos, no comecinho do *Inferno* e, conseqüentemente, estão pagando penas mais leves, porque, na organização do Dante, a luxúria era um pecado um pouco mais leve. É a Francesca que conta a sua história trágica, e o Dante desfalece, tamanha é a sua emoção ao ouvir essa história. Já ouvi um crítico falando, jocosamente, que o desfalecimento de Dante é porque ele tinha medo de ser mandado para aquele mesmo círculo, afinal, ele também teve a sua musa. Foi um amor não correspondido. É importante a gente pontuar que eles [Beatriz e Dante] se viram duas vezes e ela era casada por casamento arranjado – uma convenção da época – com outro homem que, inclusive, já tinha morrido, mas, ainda assim, era a musa. Ele também tem, nesse momento mais lírico, uma elaboração da paixão que é dele, do personagem, que é íntima, é quase lírica, mas também alude a um *pathos* universal que acabou tocando outras obras e toca muitos leitores também. O segundo ponto que você mencionou foi a questão do Dante pós-moderno. Como a gente pode ter um olhar



pós-moderno sobre Dante? Tem uma passagem que eu gosto muito em que ele desafia os próprios modelos, fazendo uma brincadeira metanarrativa, a gente pode dizer, claro, guardadas as devidas proporções – porque a crítica é mais ou menos unânime em não colocá-lo na pós-modernidade, porque tem muitas outras questões, é outra época. Mas esses traços de autoconsciência, a gente pode ver nessa passagem do canto 25. Ele diz: “Calem-se Lucano e Ovídio, porque o que eu vou fazer é melhor do que o que vocês fizeram”, e, de fato, ele está nesse canto contando sobre a metamorfose terrível dos ladrões, que se transformam em serpentes e, de fato, ele intensifica o que já havia sido feito pelos modelos. O Ovídio, o poeta latino, por exemplo, escreveu uma obra que se chamou, justamente, *As Metamorfoses*, e o Lucano foi autor da *Farsália*, e o Dante faz esse desafio aos seus modelos. Então, é interessante a gente ver que tem essa riqueza para a gente poder analisar na *Divina Comédia*.

TIAGO: Nós não queremos cometer um anacronismo de colocar o Dante como um pós-moderno. Ficamos longe disso, mas é para mostrar que a literatura, muitas vezes, aquilo que é visto como novo, como vanguarda, como excepcional, nós andamos um pouco para trás, “um pouco”: setecentos anos, e já temos essas coisas aparecendo. Aqui tem o Dante, a *Divina Comédia*, e nós vamos lá para o *Quixote*, que é um outro exemplo também. Então, a literatura é esse espaço de coisas que se repetem, que parecem novas, mas não são tão novas assim.

GELSO: O T. S. Eliot, Tiago, poeta do século XX, imenso renovador da poesia, autor do *The Wasteland*, disse: “o livro que eu mais releio como fonte de inspiração é a *Divina Comédia*”. E o *The Wasteland* é uma obra absolutamente revolucionária do ponto de vista estético em todos os aspectos que tu possas imaginar. Inclusive, que tem um diálogo frequente com outros autores, com a tradição não muito diferente da maneira como Dante dialoga com esses autores que acabaste mencionando. Então, realmente, são autores que vão ser renovadores estéticos e, muitas vezes, acabam se reportando a esses clássicos de séculos anteriores.

GISELE: Concordo plenamente com vocês. Eu me lembrei, agora, justamente dessa passagem sobre a qual eu estava comentando, que a estética do Dante, lembra muito os filmes do Cronenberg, aquele diretor que é mestre do chamado *body horror*, o horror corporal, quando leio [a *Divina Comédia*] é impossível não me lembrar dos filmes do Cronenberg, por exemplo, *A Mosca*, que tem aquele amálgama entre homem e mosca, aqueles monstros horríveis, e o Dante faz uma coisa que lembra bastante essa estética, que é muito atual.

TIAGO: E é a discussão medieval também. Por que chama tanto a atenção o *Inferno*? Primeiro, o fato de o Dante colocar os seus inimigos no *Inferno* e escolher os castigos para eles. Ele faz um julgamento, que é a coisa menos cristã do mundo, julga as pessoas históricas, intelectuais, escritores, amigos e



inimigos. Então, essa construção de *Inferno* também é uma construção dos castigos populares, medievais, que estavam mais “na boca do povo” que “na boca dos teólogos”. Essa construção também é muito interessante e conversávamos, a Michele e eu, sobre a continuidade da obra no sentido de leitura. Ela trouxe um ponto interessante sobre podermos ler o *Inferno*, o *Paraíso* e o *Purgatório*, individualmente, e essa leitura nos sacia.

MICHELE: Acho que a *Divina Comédia* tem uma estrutura muito dinâmica. Se a gente observa, vê que são três partes que podem ser lidas de forma independente e, ao mesmo tempo, compõem o todo, a obra completa. Fiquei pensando o quanto a literatura oferece essas possibilidades, as diversas formas de leitura e os próprios temas que são tratados em cada obra. Então, quando se fala em *Inferno*, *Purgatório* e *Paraíso* é um pouco o processo de vida de todos os indivíduos: nós, de alguma forma, buscamos o paraíso, buscamos a tranquilidade, mas também não estamos isentos desses desconfortos que associamos ao *Inferno* e ao *Purgatório*. Por mais que tenha esse contexto religioso, que é a base da obra, é algo que também faz com que a gente se aproxime. Acho que é uma obra da qual nós nos aproximamos o tempo todo, justamente em função dessas partes que ao lermos, de alguma forma, nos identificamos com elas. Sempre me parece uma obra composta por temporadas, ou seja, a gente pode entendê-la como uma obra que poderia ser, sim, moderna em função de poder-

mos enxergar como se fosse uma série. Então, teríamos a temporada do *Inferno*, depois, a temporada do *Purgatório* e, por fim, um final feliz, tranquilo, a temporada do *Paraíso*. Acho que ela é muito dinâmica nesse sentido.

TIAGO: Como a própria Michele disse, não necessariamente precisamos ser cristãos para termos essa compreensão, ela está no dia a dia. Essa ideia de buscar um ambiente, um espaço, um espaço mental tranquilo como o Paraíso é uma busca de quase todas as religiões, ou seja, é um universal. Lévi-Strauss mostra isso quando compara as culturas mundiais. Em relação à forma, o Otto Maria Carpeaux faz umas leituras interessantes e ele vai dizer assim “não é um poema épico”. Então, a gente já parte daí, não é um poema épico, porque ele não tem um enredo coerente. Essa ideia de um indivíduo encarnar um espírito nacional ou trazer a ideia de um povo. Ele é essa coleção, essa bricolagem de várias histórias, ou seja, a gente vai tendo também essa possibilidade de leitura, de várias histórias autônomas. Para aproveitar a leitura da Michele sobre a série, teríamos uma série que não, necessariamente, acaba um episódio e continua o outro a partir do mesmo ponto, não nesse sentido. Além disso, não existe um personagem principal para o Otto Maria Carpeaux, embora nós tenhamos o Dante, ele é um interlocutor. Isso aproxima um pouco da questão da cultura popular. Pegamos o contexto dos grandes contadores de história, aquele indivíduo que está, ali, escutando o outro, está na interlocução, e o Dante está sempre na interlocução, isso



também é um ponto bem interessante da obra. Mas eu acho que nós não podemos esquecer sobre as leituras da *Divina Comédia*. Por que a obra ainda faz tanto sucesso e com quem ela dialoga? Celso, poderia falar um pouquinho sobre esse diálogo com os pensamentos filosóficos da época, com as teorias? Porque, de algum modo, a *Divina Comédia* é quase um curso universitário, principalmente um curso universitário das primeiras universidades onde nós temos o *Trivium* e o *Quadrivium*. Então, nós temos uma ideia cosmológica, temos uma ideia filosófica e uma ideia religiosa.

CELSO: O Erich Auerbach, um famoso filólogo e crítico literário, dizia que a beleza poética da *Divina Comédia* é coerente com uma visão de verdade divina em que estão presentes, quase como numa catedral, diversas luzes que se ramificam, mas partindo de um mesmo centro. Então, temos, por exemplo, uma presença da filosofia do tomismo, de São Boaventura, temos uma presença de grande parte das concepções teológicas daquele momento da Europa cristã, mas temos, principalmente, uma visão poética de diversas influências, como algumas delas já foram mencionadas aqui. A respeito dessa questão da filosofia existe um debate muito interessante, para citar um famoso conterrâneo da professora Lucia, o nosso grande Benedetto Croce, um desses talentosíssimos napolitanos, Nápoles é uma cidade de gente muito talentosa, de gente como Vico...

LUCIA: Verdade!

CELSO: Exatamente! Deve ser a baía de Nápoles, professora? Que é um lugar maravilhoso, inspirador. Lugar não somente de Benedetto Croce, mas Giambattista Vico, De Sanctis, que não nasceu em Nápoles, mas viveu a maior parte da sua vida lá, o grande crítico literário que também escreveu muito sobre a *Divina Comédia*. Mas ainda há um debate, em que o Croce, filósofo, crítico literário, historiador, enfim, homem de letras italiano, coloca como é que nós devemos abordar a leitura da *Divina Comédia*. Ele diz que devemos separar uma leitura mais literária de todos esses aspectos filosóficos, teológicos que estão ali presentes, e propõe uma visão meio fragmentária da leitura da obra, à qual o Auerbach se contrapõe. Há um debate entre os dois, não é exatamente um debate franco, mas há uma discussão, nesse campo, que entende a existência de uma leitura unitária em que todos esses elementos devem ser considerados plenamente. Então, são dois posicionamentos de dois grandes nomes do pensamento europeu da primeira metade do século XX, Croce, até um pouquinho anterior. Mas não resta a menor dúvida de que está presente uma concepção de mundo da Europa católica do século XII, XIII e XIV, dos antecessores de Dante e de seus contemporâneos, que está plasmada na arquitetura, na filosofia, na arte, na poesia, e, também, tem essas repercussões presentes na *Divina Comédia*.

TIAGO: E é muito interessante, também, que nós podemos referenciar não só a presença da filosofia cristã, mas, também, da filosofia oriental.



CELSO: Árabe, como Averróis, Avicena, autores lidos na Europa naquele momento, autores muito “frequentados” na Itália, pois a geografia italiana facilita esse contato com o mundo do Médio Oriente. Muito lidos pelos pensadores da escolástica.

TIAGO: Também é esse amálgama de leituras. Então, muitas vezes, quem lê a *Divina Comédia* enxerga só o cristianismo, mas é o diálogo do cristianismo com essas outras visões de mundo. E, também, é essa passagem de transformação cultural: Idade Média, do românico para o gótico, ou seja, temos isso sendo apresentado de maneira literária a partir das letras e da escrita.

MICHELE: Acho que tudo o que nós conversamos até agora já dá uma boa ideia da quantidade de informações que fazem parte dessa obra. Temos uma obra que é repleta de referências, de pequenas histórias e que nos permite discutir para além da questão literária e religiosa. Enfim, eu sempre me pergunto de que forma podemos orientar alguém a ler uma obra como esta, dada a quantidade de informações presentes. É uma obra que, já “de cara”, percebemos uma certa densidade, justamente pela quantidade de informações e de referências. Claro, minha pergunta é mais pedagógica, mas de que forma nós poderíamos orientar alguém que ouviu falar da *Divina Comédia*, sabe um pouco do que trata, mas ainda não a leu e quer fazê-la? Por onde os nossos ouvintes podem iniciar

a leitura dessa obra? Não sei se a Gisele pode nos dar alguns caminhos, pensando um pouco nesse contexto.

GISELE: De fato, como você disse, Michele, não é uma obra que a gente lê, como se diz, “em uma sentada”. É uma obra que requer tempo, uma obra poética, sim, mas depende muito do objetivo do leitor. Temos muitas traduções em língua portuguesa e cada tradução tem um projeto diferente. Existem tradutores que vão privilegiar o conteúdo. Existem boas traduções em prosa e existem outras que vão privilegiar a forma poética, a recriação das questões de lírica, das questões sonoras de Dante e, muitas vezes, o tradutor se vê diante de certas escolhas. Quando eu abordo o Dante com os meus alunos, como eles estão aprendendo língua italiana, eu apresento a obra em língua original, que não é o italiano que estão aprendendo. Então, fazendo uma comparação com o que a Lucia comentou há pouco, o estudante de italiano vai ter, necessariamente, que estudar a *Divina Comédia* em algum ponto da sua formação e não é tão fácil, mesmo para quem estuda italiano, porque, na época, o *volgare* era muito próximo do povo; hoje já não é mais, pois a língua se desenvolve. Enfim, o italiano já não é mais o mesmo. Fechando este parêntese para voltar à indicação de leitura, o conselho é: se o seu objetivo é conhecer o conteúdo, eu indicaria começar por uma tradução em língua portuguesa em prosa. Temos boas traduções comentadas em língua portuguesa e mesmo adaptações em prosa para o italiano moderno, que são muito boas. E depois, já munido



de certo conhecimento sobre o enredo, talvez, partir para as questões líricas, ou não, conforme interesse pessoal. Independente do caminho escolhido, é uma obra que requer tempo, requer muitas notas, ou seja, uma obra que a gente estuda primeiro e desfruta depois. É diferente de uma leitura moderna, contemporânea, em que se tem uma proximidade histórica e se consegue desfrutar desde a primeira leitura. Talvez, nem todo mundo vai ter essa experiência que será de prazer num primeiro momento.

TIAGO: É muito interessante a questão das traduções no Brasil, Gisele, pois, como tu falaste, temos algumas traduções em prosa e isso acontece em todas as línguas com a *Divina Comédia*. Inclusive, acho que um dos sites mais completos sobre a *Divina Comédia* é em inglês, de uma estudiosa italiana, agora não sei se ela é ítalo-americana ou italiana mesmo, mas é um site americano e nós temos essa tradução em prosa. Existe, também, uma tradução que me pareceu muito curiosa, pois foi realizada pelo Malba Tahan, pseudônimo do Júlio César de Mello e Souza, reconhecido por escrever contos matemáticos. Ele tem uma tradução do *Inferno*, em prosa e com comentários. Existe, além dessa, uma tradução que, para mim, era obscura, do Haroldo de Campos, e me deixou curioso. Sabemos que o Haroldo de Campos faz traduções muito *sui generis*, ele faz transcrições, segundo sua própria leitura, então, fiquei imaginando como é. Aqui, no Rio Grande do Sul, há uma tradução parcial do Eduardo Guimaraens, poeta simbo-

lista cujo livro, que se chama *A Divina Quimera*, é claramente influenciado pelo Dante. É uma tradução do canto quinto, publicada na década de 10 e republicada no ano passado, aproveitando os setecentos anos do nascimento do Dante. Dentro das curiosidades nós temos duas traduções parciais de episódios: uma do episódio do Conde Ugolino e outra do episódio da Francesca da Rimini e Paolo, feita pelo Dom Pedro II. A gente sabe da erudição do Dom Pedro II, que traduzia do sânscrito, do latim e, também, se aventurou pela tradução de episódios da *Divina Comédia*, dada a importância dessa obra. Para fechar o assunto, ano passado, foi reeditada a tradução do João Trentino Ziller, pela Ateliê Editorial, que é ilustrada com as lâminas do Botticelli, e é muito interessante. É um livrão daqueles que não dá para ler fora de casa, ele tem quase 50x40 de tamanho e também traz essas lâminas do Botticelli, redescobertas nos anos 80. São pinturas ali do *Paraíso*, mas, principalmente, do *Inferno*. E há os casos de plágio em língua portuguesa. Uma das grandes caçadoras de plágio, no Brasil, é a Denise Bottmann. Ela encontrou o plágio da tradução do Hernani Donato. Criaram um nome genérico [para o tradutor], alguém copidescou a tradução do Donato e a Nova Cultural acabou publicando uma tradução plagiada. A partir do trabalho da Denise Bottmann, ela foi retirada de circulação. A Nova Cultural pediu desculpas e relançou com os devidos créditos. Acho que a Gisele poderia dar uma palhinha de trechos em que nós enxergamos um pouquinho o sabor das diferentes traduções.



GISELE: Um dos versos mais famosos da *Divina Comédia*, justamente do canto quinto, que nós mencionamos em vários momentos, é “*amor ch’a nullo amato amar perdona*”, que é dito ali no contexto da história da Francesca e do Paolo, e, comparando, as quatro formas diferentes que eu posso mencionar, aqui, de tradução: a do Vasco Graça Moura e do Ítalo Eugênio Mauro ficou igual: “amor, que é amado algum amar, perdoa”. Já do Hernani Donato: “amor, que ao amado não perdoa o não amar.” Do Eugênio Vinci de Moraes é: “amor, que é amado algum amar, desobriga”, e, por último, do Xavier Pinheiro: “amor, quem paga exige igual ternura”. Quando a gente compara as traduções, vê que pode refletir sobre a questão do traduzir também, porque cada um tem o seu modo de ler e retraduzir, afinal, o tradutor é mais um leitor da obra, então, ele vai ter a própria interpretação, a própria recriação. Inclusive, um exercício muito divertido é comparar essas traduções e ver o que cada um fez. Naturalmente, os que são poetas vão ter uma sensibilidade a mais na hora de recriar essa obra poética. O Machado de Assis também tem um canto que ele traduziu, o canto 25 do *Inferno*, que é o das metamorfoses. Em conclusão, a gente pode se perguntar: existe tradução melhor? Existe tradução pior? É complicado falar nesses termos. Cada tradução vai ser fiel ao próprio projeto de tradução e cada uma vai ter sua própria coerência interna. Tem algumas que vão iluminar, um pouco mais, partes da obra pelas quais a gente se interessa. E tem outras seções que vão iluminar outros traços semânticos, outras questões e outras partes também.

TIAGO: Para encerrar, então, vamos explorar um pouquinho mais a Lucia e escutar o italiano. A Lucia poderia trazer para nós o finalzinho do último canto do *Inferno*, quando o Dante deixa esse lugar. Vocês já imaginam que é um momento, certamente, de libertação. Então, vamos escutar um versinho em língua italiana.

LUCIA: Acho que essa é a melhor forma para encerrar esse episódio.

TIAGO: Não que estejamos no Inferno (risos), também devemos pontuar isso. Pelo contrário, mas é um verso muito bonito.

LUCIA: É muito bonito. “*E quindi uscimmo a riveder le stelle.*” Esse é o último verso do *Inferno* em que as estrelas simbolizam a esperança e, assim, todas as trevas do Inferno já estão longe. Daqui, o percurso prosseguirá até o Purgatório, e nós prosseguiremos nossa noite, aqui no Brasil.



Maus, de Art Spiegelman: uma obra-prima em quadrinhos

EPISÓDIO GRAVADO NO DIA 29 DE JULHO DE 2022

TIAGO: Vinicius, poderia apresentar a história do *Maus*, o enredo desse quadrinho, para a gente discutir não só o enredo, mas também a forma, o conteúdo e outras questões importantes em torno da obra.

VINICIUS: *Maus* é uma história em quadrinhos publicada em formato de álbum, vamos dizer assim, é uma história fechada, é em dois volumes, em duas partes. A primeira delas foi lançada em 1986. É um quadrinho marcante por ter, de certa forma, popularizado um formato que hoje se costuma chamar de *graphic novel*, que diz respeito a essas narrativas em quadrinhos de maior fôlego e tem uma extensão maior, tem uma história de arco fechado, se comportando diferente das HQs

mais conhecidas, que geralmente são seriadas ou que são publicadas periodicamente. O *Maus* é uma narrativa fechada e também é uma narrativa que marcou a história das histórias em quadrinhos por ter abordado uma temática bastante importante na história do século XX que é o Holocausto. A perseguição sofrida pelos judeus durante a Segunda Guerra Mundial é contada a partir de uma perspectiva muito pessoal, do Art Spiegelman, filho do Vladek Spiegelman. Esse Vladek Spiegelman é um sobrevivente do Holocausto, tanto que a história tem um subtítulo: *A história de um sobrevivente*. Então, na verdade, são as memórias do pai do Art Spiegelman, filtradas pelo traço e pelo discurso do próprio Art Spiegelman. Uma narrativa de testemunho, mas que é contada pelo filho do sobrevivente que ouviu essas histórias e acabou transformando-as em palavra e imagem, misturadas nesse formato de quadrinhos. A importância do *Maus*, enquanto narrativa gráfica, enquanto história em quadrinhos dentro do contexto dos quadrinhos, é ter sido uma história que se tornou, de certa forma, popular, abordando um tema bastante sério e realista, por assim dizer, histórico, sem que houvesse, assim, essa relação, que é tão intrínseca aos quadrinhos, que é essa relação com a fantasia, com narrativas envolvendo super-heróis, aventura. Então, talvez tenha sido a primeira HQ a ter alcançado um público maior, e que não tinha essa relação intrínseca com esse universo mais juvenil, infantojuvenil ou fantástico dos quadrinhos. E também tem essa importância de ter sido uma história, uma narrativa em quadrinhos que, de



certa forma, ajudou a estabelecer o formato das *graphic novels*, ainda que esse formato já existisse desde muito antes, e também narrativas em quadrinhos que explorassem histórias não fantásticas, não fantasiosas também já existiam muito antes do *Maus*. Essa obra tem um impacto cultural muito grande, muito forte, nos anos 80, e vai reverberar nas gerações seguintes de autores de quadrinhos, criando um cenário que, hoje, é bastante plural dentro dos quadrinhos. Tal pluralidade também alcança diversos públicos e eu acho que, ali se concentra a grande importância do *Maus*.

TIAGO: Acho que um dos pontos é nós pensarmos o *Maus* como uma história em quadrinhos que vai assumir esse papel, essa importância, esse relevo como objeto artístico. Fica a discussão: quem pode falar sobre história em quadrinhos? História em quadrinhos é um gênero? É literatura? Não é literatura? Como é que vocês enxergam essa questão? Principalmente se a gente partir do *Maus*, que ganhou o prêmio *Pulitzer*, que normalmente é dado para jornalistas e obras jornalísticas. Aqui, então, a gente tem uma história em quadrinhos que é vendida num formato romance gráfico, e que ganha esse prêmio depois, a gente não sabe onde “engavetá-la”. O que vocês acham disso? O que pensam sobre a questão do gênero quadrinhos? Qual é a opinião de vocês sobre isso?

AUGUSTO: Obrigado pelo convite para estar no podcast, discutindo *Maus* que é uma obra emblemática e muito me

influenciou quando eu li pela primeira vez, na faculdade ainda, mais de quinze anos atrás. Eu acho que o grande mérito de *Maus* é justamente mexer com essas categorias, confundi-las. Como você falou, a obra ganhou um prêmio *Pulitzer*, que é um prêmio tradicionalmente concedido a trabalhos jornalísticos ou literatura. Já houve quadrinhos que venceram o prêmio, mas na categoria de cartum editorial, de charge, enfim, e a obra também foi exposta no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque. Então, o que é *Maus* na verdade? É uma biografia do pai do autor? É uma autobiografia? Porque é uma obra que discute muito sobre culpa, sobre a relação do Art com o pai, mas também com o irmão, que morreu durante a Segunda Guerra, e o sentimento de não ter culpa sobre o irmão que morreu. Na verdade, a obra é toda permeada por culpa. Culpa pela mãe, também, que se suicidou. É uma obra muito densa nessa relação sobre o próprio Art Spiegelman. Tem elementos de jornalismo também. Na verdade, o principal é o fato de que como o Art Spiegelman representa as populações, na obra: os judeus são apresentados como ratos, os nazistas como gatos, os poloneses como porcos e os estadunidenses como cães. Em função disso, por trazer um tema real, abordando dessa forma, a obra virou um *best-seller* na categoria de ficção do New York Times. E então o Art Spiegelman escreveu uma carta no jornal dizendo assim: “tirem a minha obra da categoria ficção e coloquem na de não ficção. Tem uma história que um dos editores respondeu: “se eu for na sua casa e um grande rato abrir a porta para



mim, então, eu faço isso”. Mais adiante, o jornal acabou aceitando, entendendo isso. Mas é um pouco nessa linha, dessa discussão sobre o que é quadrinho ou livro de quadrinhos, e o que é *graphic novel*. Como o Vinicius falou, o livro tem essa trajetória de ter sido publicado em dois tomos. Mais adiante, foi publicada num único tomo, mas, antes disso, ela foi publicada de forma seriada na revista *RAW*, que era uma revista editada pelo Art Spiegelman. E é interessante que o *Maus* representa um percurso de várias outras obras também que é, primeiro, publicar em formato seriado e, depois, publicar em formato livro. Nesse caminho, elas alcançam um *status* cultural maior. Vão virar uma obra que vai parar numa livraria, na estante das *graphic novels*. Eu acho que nenhuma obra teve isso de maneira tão emblemática quanto o *Maus*. Outra coisa interessante, só para encerrar essa primeira parte. Eu tenho essa versão, também lançada recentemente em português, o *Metamaus*, mas que foi lançada há mais de dez anos em inglês, e uma das organizadoras do livro é a Hillary Chute, que faz uma entrevista com ele e é uma estudiosa na área de quadrinho documental. Ela tem o livro *Disaster Drawn* sobre testemunho visual em quadrinho em forma documental. Ela comenta que, na verdade, *Maus* surgiu como uma história de três páginas, digamos, o embrião de Maus, em 1972, publicada numa revista chamada *Funny Animals*. Nesse mesmo ano foi lançada também uma história de 45 páginas numa revista da versão do *Gen Pés Descalços*, do Kenji Nakazawa. No mesmo ano de 72 surgiu o embrião das duas histórias.

TIAGO: E para ti, Vinicius, essa questão do gênero quadrinhos, como é que fica? E o próprio *Maus* dentro dessa discussão?

VINICIUS: É uma questão levantada pelo alcance que o *Maus* teve logo que foi lançado, de ter sido uma obra bastante valorizada pela crítica e pelo público, de ter também furado uma espécie de bolha dos quadrinhos e ter alcançado as livrarias. De certa forma, uma HQ responsável também pelo fato de a gente ir, hoje, em livrarias e encontrar quadrinhos... Isso fez com que os quadrinhos ganhassem uma espécie de respeitabilidade diante do público, que é bastante controversa, bastante arbitrária, porque se parte do pressuposto, então, que para ter respeito perante o público, perante a crítica, deve abordar uma temática demasiadamente séria, densa, pesada, dramática como o Holocausto, o que é uma grande besteira. Eu sou um leitor de todos os tipos de quadrinhos e consigo encontrar complexidade nos super-heróis, no humor gráfico, na piada mais tola possível, até porque fazer humor não é bem assim e existem grandes personagens do *mainstream* dos quadrinhos que são personagens incríveis, como Homem-Aranha, X-men... Enfim, a questão toda é que para adquirir esse respeito passou a haver também essa necessidade de incluir temas, vamos dizer, assim, com muitas aspas: “realistas”. E, ao mesmo tempo, isso fez com que os quadrinhos passassem a se aproximar de um respeito, sendo incluídos como parte de um repertório da literatura. Então, haveria essa possibilidade de enxergar os quadrinhos como uma forma literária



diferenciada ou coisa que o valha, o que eu também rechaço. Sou totalmente contrário, os quadrinhos não são literatura. Partindo daquela pergunta que tu colocou antes, não são literatura. É evidente que o quadrinho tem um diálogo com a literatura. É possível haver esse diálogo, porque se trata, muitas vezes, de narrativa, muitas vezes se trata de ficção, muitas vezes se tratam de temáticas e de abordagens que, historicamente, a literatura já fez, criou e sedimentou uma tradição narrativa que, obviamente, os quadrinhos vão herdar, assim como o cinema vai herdar, enfim, os quadrinhos também usam a palavra. Então, é natural que esse *link* exista, mas existe também essa perspectiva do ponto de vista de vários pesquisadores que, para a gente realmente analisar a história em quadrinhos como uma linguagem de fato e construir um arcabouço teórico para ela, a gente tem que entendê-la como uma linguagem artística à parte, uma linguagem artística que tem seus próprios mecanismos e, consequentemente, os seus próprios gêneros, assim como a literatura é uma linguagem artística que tem os seus próprios gêneros. Isso a gente está considerando gênero como uma discussão artística, porque se a gente entender no campo super vasto e infinito dos gêneros textuais, sim, quadrinho é um gênero textual, assim como a propaganda é um gênero textual, mas não vai dizer que propaganda é literatura, por exemplo. Então, a questão é essa, é um gênero textual, mas enquanto arte é uma linguagem artística diferente que carrega os seus próprios gêneros e que tem diálogos com a literatura. A questão dessa ligação que vai se

estabelecendo com a literatura para ganhar um tipo de status ou respeito também é problemática, porque se cria uma hierarquia de que a literatura é que tem valor, e o quadrinho não. No entanto, tem toda uma tradição do quadrinho, já de muitos anos, de séculos, pode se dizer assim, da narrativa gráfica, da narrativa visual que é riquíssima, é muito forte e que, também, compreende o nosso repertório cultural, o nosso imaginário e nos influencia. Então, é uma questão que também é importante de ser colocada. O *Maus*, inclusive, representa em si a diversidade que o quadrinho pode ter, porque, como o Augusto falou, é uma obra biográfica, mas também autobiográfica, narrativa de testemunho...

AUGUSTO: Metalinguística também.

VINICIUS: Metalinguística, que tem elementos jornalísticos e, mais importante de tudo, a questão da representação visual, ou seja, essa história só pode ser contada do jeito que ela é contada porque é uma história em quadrinhos.

AUGUSTO: Eu queria corroborar esse comentário, porque essa pergunta sempre surge, ou volta e meia surge: quadrinho não é literatura? E eu concordo totalmente, quadrinho é quadrinho, e isso é o principal. É uma linguagem que, logicamente, tem diálogos com outras linguagens, assim como fotografia com o cinema, o cinema com quadrinhos, mas é uma linguagem que não precisa se justificar diante de outros? E, então,



isso é bem importante demarcar. E essa questão que o Vinicius trouxe de outros formatos, humor, a gente não precisa tirar o humor dos quadrinhos, a gente pode fazer uma análise do *Maus* sob o aspecto do humor. Existem momentos que também trabalham com o humor, o humor também é uma coisa dos quadrinhos. Por que a gente tem que excluir isso?

TIAGO: A gente se sente um pouco menos preocupado, porque o *podcast* se chama *Sopro Podcast de cultura e literatura*. Então, agora, o Vinicius disse que não era literatura pelo menos, aqui, está dentro do escopo do *podcast* (risos). E essa ideia de quadrinhos ser vendido em livraria, trazer essa outra dimensão, essa outra importância. Um detalhe muito interessante, é quase um *easter egg* que tem dentro do *Metamaus*, porque numa das fotos de 1986, quando o *Maus* é vendido, aparece o Spiegelman e a esposa dele, a Françoise, eles estão na frente de uma livraria, o *Maus* está na vitrine e as obras que acompanham o *Maus* são da Clarice Lispector traduzida para o inglês (risos). Isso é sensacional, assim, para nós brasileiro, foi a primeira coisa que me chamou atenção. Claro, existe o fato de estar sendo vendido [*Maus*] na livraria, essa foto foi tirada realmente com essa intenção, mas, também, o fato de estar ali com literatura e, mais que isso, ser literatura brasileira.

VINICIUS: E uma coisa importante também sobre isso é que podemos usar o exemplo da história editorial do *Maus*, no Brasil, que vai ser publicada já na primeira edição da Bra-

siliense, uma editora de livros. Hoje, ele é publicado pela Companhia das Letras, mas isso ali no finalzinho da primeira publicação do *Maus* no Brasil é 87, o primeiro livro era para uma editora de livros mesmo, então, isso também vai mostrando que a dinâmica editorial do quadrinho muda muito a partir do *Maus*. Uma coisa curiosa é observar que, hoje em dia, a gente vai em uma banca e não encontra, muitas vezes, *Graphic novels*. Por exemplo, tu pode encontrar algumas HQs seriadas, mas isso também já é um pouco difícil, porque, com todo o declínio da imprensa escrita, impressa mesmo, também, a gente, muitas vezes, vai em uma banca e não encontra revista ou muitas revistas e, em contraposição, tu vai numa livraria e encontra muitas HQs, inclusive as HQs em formato revista, inclusive as HQs seriadas. E isso, se tu pensar, quinze anos atrás, no Brasil, era muito difícil.

CELSO: Eu queria recuperar uma coisa que o Augusto falou, agora há pouco, a respeito da dificuldade de classificação do *Maus*, em que o *New York Times* e ele [Spiegelman] entraram numa breve querela: ficção ou não ficção. Essa dificuldade está presente em muitas obras, algumas até clássicos do jornalismo ficcional, do romance jornalístico, dos próprios quadrinhos como jornalismo, estou pensando na obra do Joe Sacco, o Augusto, certamente, conhece muito melhor do que eu, naqueles camaradas que transitam entre esses gêneros já mais ou menos preestabelecidos, esses espaços, essas taxonomias que nós, mais ou menos, temos como dadas e me



parece que o *Maus*, visivelmente, é isso. Estamos falando de um testemunho que o Art Spiegelman recolhe do seu pai e o momento da passagem dos testemunhos para um texto escrito, isso não apenas do quadrinho, mas em qualquer passagem de testemunho, ouvido oralmente, ele é transformado num texto escrito, e há uma modificação, não é idêntico. No momento de passagem daquilo que é falado, do oral para o escrito, há sempre um processo de modificação. Estou pensando nas reflexões do Paul Ricœur a respeito de memória, narrativa e testemunho. Nesse caso, temos um testemunho que passa por um processo, uma certa decantação, um processo de representação de pessoas, como o Augusto lembrou agora, com figuras de animais em que há todo um simbolismo por trás. Há uma interpretação por trás como também há uma certa interpretação por trás daqueles que registram testemunhos escritos. Eu já trabalhei com a história oral, sei disso, todos que trabalharam sabem que há uma certa interpretação da voz, das palavras, até mesmo daquele texto que a gente imagina ser uma transcrição exata, não é exatamente assim, então, eu estou colocando essas questões para perguntar para o Vinicius e para o Augusto se procede realmente esse debate, ou se é até mesmo interessante esse debate de colocar se é ficção ou se não é ficção, que o autor disse uma coisa e o *New York Times* disse outra. No fim das contas, a situação, segundo o que o Augusto falou, pendeu, mais ou menos, para o que o Art Spiegelman pensava. O que vocês pensam acerca disso?

AUGUSTO: É uma discussão que sempre permeia essa área do jornalismo literário, por exemplo, que é de fazer uma apuração detalhada e recontar aquilo que se viu de uma maneira muito mais envolvente, de uma maneira que gere mais imersão e, com isso, uma conexão maior com o tema. A gente tem no jornalismo esse formato mais objetivo que a gente naturalizou como sendo uma reprodução da realidade, mas não é uma reprodução da realidade, é uma escolha, tanto que temos essa questão das *fake news*, que são notícias escritas num formato tradicional e são mentiras absolutas ...

CELSO: Um *lead* é uma escolha...

AUGUSTO: ... de como organizar a realidade, tem um histórico também de como o *lead* surgiu... mas eu só queria comentar que na Alemanha tem essa tradição no dia 1º de abril, às vezes, eles publicam notícias falsas por causa de 1º de abril. Teve um ano, acho que foi 2015, eles publicaram no jornal *Der Tagesspiegel* que o Steven Spielberg ia fazer uma versão de *Maus*. A história repercutiu muito, Vinicius deve estar lembrado. Na época, até eu achei: “olha que interessante”. Acho que o Vinicius falou assim: “mas está estranho isso”. E depois, o jornal teve que publicar uma nota dizendo que era uma brincadeira, que não era verdade. Então, essa questão do que a gente reconheceu como objetivo no jornalismo, que é o formato estabelecido, existe uma discussão sobre buscar autenticidade de inúmeras formas no jornalismo.



Você não precisa ter um estilo objetivo para buscar autenticidade, você pode buscá-la, deixando expostos os métodos de trabalho. Voltando e trazendo isso para o *Maus*, por exemplo, esse recurso de desenhar as pessoas com formas de animais tira um pouco o referencial da realidade da história. Por outro lado, ele traz autenticidade de inúmeras outras formas, retrata o processo de entrevista, ele está falando de pessoas reais. Ele coloca duas fotos em algum momento do livro, apesar de que em uma delas ele até brinca que aquela foto é uma encenação, e o discurso metalinguístico também. Então, isso acaba trazendo elementos que, digamos, coloca-o mais dentro da não ficção do que obras que, às vezes, são supostamente realistas, mas não correspondem exatamente à realidade. Eu acho que essa discussão, que no jornalismo ainda precisa acontecer com mais força, é de entender que o realismo não é, necessariamente, a única ferramenta para se retratar a realidade, mesmo no jornalismo é possível usar simbolismos para falar sobre uma realidade de uma maneira, inclusive, mais fidedigna.

VINICIUS: Eu acho essa discussão muito legal, até porque na minha tese eu trabalhei muito com humor gráfico e essa questão do realismo, tem um momento que eu abordo isso, sobre o que é essa estética realista. A estética realista não, necessariamente, tem a ver com reproduzir a realidade, mas usar de algumas ferramentas que têm a ver, às vezes, até com discurso mesmo, a maneira como tu impõe um discurso. Enfim, essa é uma discussão muito interessante para abordar obras que são

consideradas clássicas do realismo literário, que não têm nada de realistas do ponto de vista da verossimilhança. Um exemplo banal, o próprio *Memórias Póstumas de Cubas*. Em relação à questão do jornalismo, eu me interesso muito por essa discussão, apesar de não ser jornalista, eu acho muito legal esse universo do jornalismo literário. E tu vê que, às vezes, não é uma questão de linguagem poética. Algumas pessoas podem achar, eventualmente, que transformar uma história real numa coisa mais estética, mais artística pode ser, por exemplo, forçar a barra na linguagem, e, muitas vezes, não é isso que alguns autores fazem. Tu pega, por exemplo, o caso da Svetlana Alexjevich, no *Vozes de Chernobyl*, tu percebe claramente que a questão é a maneira como ela organiza os relatos, é aquilo que dá o *punch* emocional. A Eliane Brum, por outro lado, tem uma coisa de escolher personagem, personagens muito bons. Ela também tem um pouco da coisa da linguagem, mas eu acho que ela faz isso de uma maneira bastante ponderada, ela escolhe bem os personagens. Agora, em relação ao *Maus*, eu quero citar para vocês um trecho de um livro que se chama *A novela gráfica*, de um pesquisador espanhol chamado Santiago García. Ele faz uma espécie de genealogia desse formato da *Graphic novel*, do que a gente chama de romance gráfico, que é um termo super problemático no meio dos quadrinhos, tem uma série de discussões e eu não quero entrar nessa polêmica. Mas eu quero mostrar para vocês uma coisa que ele fala quando chega no momento de abordar o *Maus*. Ele faz um comentário, que eu acho bem legal, e tem a ver com o que



o Celso colocou antes: “essa história foi aquela vivida por seus pais durante a Segunda Guerra Mundial, judeus que sobreviveram ao campo de extermínio de Auschwitz. Mas não era só isso: era também a história de como no presente seu pai contava a Spiegelman o que havia acontecido. Ou seja, *Maus* não era tanto a história do Holocausto, mas a história do legado do Holocausto. O sobrevivente não era tanto Vladek, o pai, mas Art, o filho. Para Vladek, a vida tinha sido dividida no antes e no depois da guerra. Entretanto, Art, nascido em 1948, viveu sempre sob a sombra da guerra”. Então é isso, tem uma subjetividade que ele nunca deixa de lado, ele sempre marca no *Maus* que é uma narrativa problemática enquanto documento histórico, porque é um testemunho pessoal, e que não pode ser encarada como fonte primária, porque, afinal de contas, tem a subjetividade do próprio Art Spiegelman.

TIAGO: É muito interessante essa questão e essa marca que o Spiegelman traz, muitas vezes, dentro da história em quadrinhos. Mas tem um detalhezinho bem interessante dessa discussão entre ficção e realidade que é o próprio lançamento do *Maus* na Alemanha, porque para poder publicar uma suástica, essa obra não pode ser ficcional, tem que ser uma obra histórica. E, então, os editores do *Maus* conseguiram essa licença para que o *Maus* fosse considerado uma obra histórica. A gente tem sempre essa dupla leitura, nem que seja para poder publicar a capa com uma suástica. Ela é vista como História e, sim, nós conseguimos discutir os fatos históricos ali pre-

sentes, mas também conseguimos discutir a ficção, a questão memorialística tanto do próprio Art Spiegelman quanto a do Vladek. Mas a gente tem outras questões que eu acho muitíssimo interessantes, uma delas é a própria caracterização dos quadrinhos. Para mim, que sou quase leigo em quadrinhos, enxerguei o quadrinho ali meio clássico, a divisão da página clássica. E, então, pergunto para vocês como é que a gente poderia caracterizar o desenho, a página, o estilo do Spiegelman, porque ele não é um indivíduo que usa aquele artifício da página dupla, do desenho inteiro na página dupla. Acho que só uma vez nos dois livros, nos dois tomos ou se nós considerarmos que é só um livro, no livro. Como é isso, é uma caracterização formal que, ao mesmo tempo, é muito tradicional, mas também tem novidades. Acho que o Augusto e o Vinicius podem falar um pouquinho do tom narrativo dessas inovações e da pesquisa que ele realizou para fazer o *Maus*.

AUGUSTO: Talvez, um elemento que eu gostaria de começar, porque eu vi que há um tempinho estava circulando muito na internet, por exemplo, sobre uma genialidade do Art Spiegelman, na página 14 é como se houvesse um quadro escondido, porque é uma coisa que o Art Spiegelman faz em toda a obra. Ele se desenha conversando com o pai, que está em cima de uma bicicleta, cada quadro mostra um detalhe do pai pedalando. Somando esses detalhes, você vê o pai dele pedalando, inclusive, usando um quadro em forma circular como roda. Ele faz isso em diferentes momentos da



obra, não só nesse trecho. Então, tem um aspecto de organização dos elementos pelo Art Spiegelman que é genial. Não é uma coisa só do Art Spiegelman, acho que, às vezes, o erro é achar isso que o Art Spiegelman fez como um recurso do Art Spiegelman, na verdade quadrinistas fazem isso, eles pensam o *layout* de uma página como uma forma de comunicação, então, esse recurso do quadro escondido não é uma coisa do Art Spiegelman em si. Mas para mim, o que mais me interessa na questão do *Maus* são esses recursos de metalinguagem. A gente pode até falar sobre um trecho que o Vinicius também fala que gostou muito, que é no início do segundo tomo.

VINICIUS: Eu acho interessante que, muitas vezes, as pessoas olham para o *Maus* e o encaram como uma obra visualmente simples. E, na verdade, é uma obra cheia de complexidades. Acho que eu poderia falar isso sem medo de errar, o que ela realmente tem é que não complexifica muito o *layout* da página. Tem esse trecho que tu falou, por exemplo, o trecho do pai na bicicleta. É uma obra que tem uma série de metáforas visuais para além da óbvia metáfora dos seres humanos retratados como bichos, tem uma série de metáforas visuais, como essa da abertura do segundo tomo em que o Art Spiegelman está desenhando na prancheta e está sobre uma montanha de corpos, que é aquela típica imagem dos corpos nas valas, os corpos dos judeus nas valas dos campos de concentração e tem um detalhezinho nesta página (para quem tem a edição completa da Companhia das Letras é a página 201) que é a

janela. A janela do estúdio tem uma torre de observação de campo de concentração e, nesse momento, inclusive, o Art Spiegelman está em conflito com a própria obra, num conflito permanente que ele tem com o próprio pai, consequentemente, um conflito com a própria cultura judaica e ele não se desenha mais como rato, mas como uma pessoa com máscara de rato. É uma questão identitária muito interessante, porque, de uma hora para outra, ele não é mais o rato, mas uma pessoa com máscara de rato.

AUGUSTO: Inclusive essa imagem foi publicada no começo do segundo tomo, ou seja, do tomo que foi lançado após o sucesso do primeiro. O autor fala sobre as edições do livro em diversos países, tem uma equipe fazendo uma filmagem com ele... E ele se desenha ali com mosquinhas voando ao seu redor... Ele está desenhando na prancheta usando uma máscara de rato, ou seja, de judeu, e está sentado em cima de corpos de judeus. É incrível uma página ter tantos elementos para analisar, questionando o próprio direito de usar essa história para ter sucesso comercial, se ele é judeu mesmo.

VINICIUS: E, nas páginas seguintes, ele vai sendo pressionado, na verdade, é uma pressão interna que ele projeta como se a opinião pública estivesse pressionando-o, como se estivesse se sentindo pressionado pelo próprio terapeuta, e vai se diminuindo, para ficar parecendo uma criança, quer dizer, o quanto ele se sente frágil diante dessa questão de contar essa



memória. Então, esse é um dos muitos trechos que tem essa questão de metáfora visual muito interessante. Um outro trecho dessa mesma edição, na página 127, quando ele e a Anja já estão naquele processo de tentar fugir e se encontram num caminho que forma o desenho da suástica, mostrando o recordatório dizendo “Anja e eu não ter onde ir”. Então, não importa para onde eles fossem, pois iriam encontrar a perseguição nazista. Essas metáforas visuais vão aparecendo no livro, a gente tem, inclusive, vários momentos em que o Art Spiegelman deixa muito claro que ele pode ser um ótimo desenhista realista se quiser, porque desenha cenários, desenha objetos de cena de forma bastante realista como os portões de Auschwitz e a cena que ele descreve toda a questão da câmara de gás, mostra a câmara de gás. Me parece que ele está muito concentrado na narrativa, então, existe uma opção clara por um traço aparentemente simples. Um traço que, de alguma maneira, dê para os leitores uma sensação de que interessa muito a narrativa, ainda que o aspecto visual seja muito interessante. O próprio Santiago Garcia, o pesquisador que eu citei antes, do livro *Novela Gráfica*, resgata a história do *Maus* dizendo sobre o Art Spiegelman: “Sua produção anterior caracterizou-se pelas preocupações formalistas e experimentais. Spiegelman parecia interessado em pôr à prova todos os limites da narrativa e da representação em quadrinhos, e tentava questionar todas as convenções do meio. Em *Maus*, no entanto, colocava-se a serviço da narração de uma história da forma mais eficaz possível. Embora

Maus seja uma HQ de enorme complexidade formal, esta não é aparente, como nas páginas de *Breakdowns* (que é outra obra dele), mas se torna invisível.” Então, até no gesto de ser simples existe uma intenção, o que torna esse livro mais genial ainda, porque se tu vai ver Art Spiegelman em outras iniciativas tu vê que, aqui, ele está fazendo uma escolha mesmo. Isso é muito legal.

AUGUSTO: Inclusive dentro do livro tem aquela história de duas páginas, *Prisioneiro do Planeta Inferno*, contando quando a mãe dele se suicidou. Ele muda radicalmente o estilo, é uma história que tinha sido publicada em uma outra revista, então, também é mais um elemento de autenticidade da história, de trazer coisas com vínculo concreto com a realidade. Por mais que seja desenhado usando forma de animais, é uma história real que está sendo contada.

TIAGO: Tem um detalhe na página 138: o Spiegelman desenha o Vladek e a Anja com máscaras. Eles estão se passando por poloneses, então, usam máscaras de porcos e ele desenha a Anja com o rabo do rato e ele sem o rabo, e, então, é uma explicação, porque o rosto da Anja era muito mais semítico, se reconhecia que ela era judia e ele não. Ele já tinha traços mais germanizados, passava por polonês quando estava fingindo ser polonês e a Anja não passava tanto por polonesa. Então, ele põe esse detalhe da cauda do rato. Para fazer essa leitura tem que ter toda essa carga de conhecimento. Claro,



ele vai explicar depois, mas é um detalhe, e a gente enxerga sua importância. Quanto ao estilo, acho que o Augusto e o Vinicius talvez concordem, porque o trabalho dele de construção desse rato antropomorfizado passa de um rato muito mais próximo do homem e ele abre mão da representação mais próxima do ser humano e vai deixando um rato muito de quadrinhos mesmo. Tira muitos traços, muitos detalhes e, se a gente olha as versões anteriores do *Maus*, essas publicadas nas revistas, conseguimos ver que é um rato muito diferente. Tem essa questão da simplicidade nesse sentido da representação da figura.

VINICIUS: Uma coisa que eu acho interessante comentar sobre essa primeira versão do *Maus*, de 1972, cujo traço é totalmente diferente, é que, ali, era uma revista alternativa, a *Funny Animals*, que fazia, na verdade, uma espécie de sátira desse tipo de HQ que usava animaizinhos fofinhos, era uma revista que tinha esse conceito. Então, a ideia era trazer um pouco desse universo visualmente divertido, por isso, um traço mais arredondado, um outro tipo de imagem. Outra coisa interessante é que fica muito claro, porque a história é contada a partir do momento em que o pai do Art, supostamente, sentaria do lado dele na hora de dormir para contar uma história de ninar, e era a história do Holocausto. Então, tem a ideia de recuperar através da imagem dos bichinhos um tom de fábula moral e, ao mesmo tempo, fazer uma sátira desse tipo de história, da maneira como ela é exposta.

CELSO: Eu queria lembrar uma coisa que foi falada, agora, a respeito da maneira como se representa o judeu. Tem momentos, como foi mencionado, em que ele aparenta se questionar: eu sou realmente judeu? Posso realmente contar essa história? Na recepção do *Maus* não faltaram, por parte de algumas pessoas que foram sobreviventes do Holocausto e outros membros da comunidade judaica, visões um pouco críticas referentes à maneira como foram representados os judeus no livro, como a história foi contada, a própria representação como ratos, o que é uma uma imagem muito associada na literatura nazista, propaganda nazista com o judeu representado como um rato muitas vezes. Eu queria saber qual a opinião de vocês acerca disso. Vocês acham que em alguns momentos há um ultrapassar de linha? Obviamente, o Art Spiegelman disse, várias vezes, que não procedia, mas eu queria saber se vocês pensam assim. Em alguns momentos parece que essas questões podem incluir conflitos pessoais do próprio Art Spiegelman que ultrapassam certas linhas. Vocês acham que tem algum sentido esse tipo de colocação?

AUGUSTO: Eu li que quando a obra foi lançada na Polônia também houve muita crítica, muita repercussão por causa da representação dos poloneses como porcos, enfim, uma representação bem ofensiva. Eu acho isso sempre muito difícil de julgar, porque a gente fala a partir da nossa posição. Se a gente imaginasse que é um livro tratando um tema brasileiro e a gente fosse retratado de uma forma que não ficasse feliz,



isso seria compreensível, inclusive nas inúmeras edições do mundo, que cada cultura possa ter uma recepção diferente em relação à obra e que a gente tem que aceitar, porém *Maus* é uma obra de arte e o objetivo dela é também, de alguma forma, provocar discussão, provocar debates. Então, acho que esse tipo de debate provocado na Polônia também seja parte da repercussão da obra que deve ser valorizada, que pode ser criticada, pode sim, com certeza, o debate faz parte de uma obra de arte.

VINICIUS: Acho que existe uma escolha que tem a ver também com a maneira como a gente conta a história da Segunda Guerra e com algumas verdades incontestáveis. Os nazistas encaravam os judeus como uma raça inferior, associando à imagem do rato, também, à representação caricatural dos judeus em propagandas nazistas, fazendo uma associação, inclusive, indireta aos judeus quando se falava mal da figura do Mickey Mouse, uma figura criada dentro dos estúdios de Hollywood dominados por judeus. Me parece que tem uma escolha relacionada com o discurso nazista, ao mesmo tempo, claro tem a metáfora óbvia da perseguição do gato que persegue o rato. Mas tem escolhas, realmente, muito pessoais do Art. Essa questão dos porcos poloneses, me parece uma posição muito crítica de mostrar o lugar dos poloneses naquele contexto de Segunda Guerra, entreguistas, algo do tipo. Tanto é que tem o trecho que a gente citou antes, dele, na prancheta, em cima da montanha de corpos,

chegam ali os jornalistas, que ele está imaginando, como é que os jornalistas vão cobrá-lo, e o jornalista chega assim: “se você tivesse judeus israelenses no seu livro como é que eles seriam representados?” e ele disse “ah, sei lá, porco espinho, não sei.” Acho que essa é uma coisa riquíssima do livro, que leva a pensar uma série de coisas. Eu também falo, aqui, na condição de professor de ensino médio. Eu sou pesquisador de quadrinhos, escrevo sobre isso, mas eu sou professor de ensino médio e curso pré-vestibular. Eu trabalho bastante com *Maus* e essa é uma questão bem legal de trabalhar com os alunos. Eu sempre coloco, para além da metáfora óbvia de que o cachorro persegue o gato e o gato persegue o rato, o que a gente pode pensar sobre essas representações? Tem uma passagem genial no livro que é quando ele está conversando com a Françoise Mouly e ele não sabe muito bem ainda como representá-la, porque, afinal de contas, ela é francesa e os franceses são sapos. Ela é convertida ao judaísmo para casar com ele. Então, aparece ali o que seriam uns esboços. É bem interessante, porque a gente vê o quanto isso também é uma discussão à parte no livro, o porquê dessas representações. E tem outras que passam despercebidas. Tem alce...

TIAGO: Os suecos são alces.

VINICIUS: Isso, os suecos são alces.

TIAGO: Os ciganos são cigarras.



VINICIUS: É interessante pensar o quanto as imagens se comunicam com a gente.

AUGUSTO: Eu sempre vi a questão técnica. Pensa como seria fazer esse livro e, visualmente, representar pessoas de etnias tão diferentes de uma maneira que ficasse clara imediatamente. Você poderia usar outros recursos, o uniforme dos nazistas, mas diferenciar entre os judeus, entre os poloneses... Não estou dizendo que foi por isso, mas tem essa vantagem que é um dispositivo narrativo. Isso facilita essa história de ser contada.

VINICIUS: Tu fala na condição de criador, tu também faz roteiro de quadrinhos... A partir do momento que tem uma obra artística e cai na mão do público, o público pode “viajar em cima disso”. Uma coisa interessante também que o Santiago Garcia traz é o quanto a representação do Holocausto era um problema mesmo antes do *Maus*, porque essa é uma outra questão que a gente pode conversar, a importância do *Maus* enquanto obra artística que represente o Holocausto. Antes, isso, praticamente, não tinha existido, especialmente se a gente fala de obras de alcance popular. Ele comenta, citando um outro pesquisador, que as “representações indiretas foram, com frequência, a única maneira de mostrar o Holocausto como em *Noite e Neblina* de Resnais”, – o grande documentário de Alan Resnais, de 1955 – “como em *Shoah* (*vozes e faces do Holocausto*), de 85, de Lanzmann e, inclusive, *A Lista de*

Schindler”, que viria depois, de Spielberg, “em que o uso do preto e branco era quase uma necessidade para reconfigurar as imagens e dar-lhes um novo sentido e frescor perante os olhos do espectador, para estilizá-las e, assim, torná-las irreais e de novo, compreensíveis.” É curioso esse comentário, porque é como se a ideia daquilo que a imagem comunica de modo poético, na verdade, não distancia, permite um olhar distanciado que é, também, analítico. Ao invés de ser uma coisa muito documental, muito realista, muito verdadeira e que, às vezes, pode até te afastar, esse olhar mais poético, artístico, te convida a observar, de fato, com mais atenção.

AUGUSTO: Gostaria de citar algo que vai ao encontro disso, na página 176, que é um dos melhores [diálogos]. Um diálogo dele [Art Spiegelman] no carro com a Françoise, e está justamente discutindo isso sobre culpa, sobre a relação dele com a função de o irmão ter morrido no Holocausto. Ele começa a dizer: “é muito esquisito tentar construir uma realidade pior do que meus sonhos mais pavorosos. E ainda por cima em quadrinhos. Acho que estou dando um passo maior do que as pernas. Talvez seja melhor deixar para lá. Tanta coisa eu nunca vou conseguir entender nem visualizar. É que a realidade é complexa demais para ser contada em quadrinhos. Precisa deixar coisas de fora, simplificar.” Então, a Françoise diz: “querido, é só ser sincero”. E ele responde: “está vendo, na vida real você nunca ia me deixar falar isso tudo sem me interromper”. Ou seja, essa questão do humor que eu falei



tem também os elementos que são incríveis... Ele está falando sobre metalinguagem, sobre uma coisa pesada da história, e vai para a metalinguagem, depois, uma “pegada” de humor na mesma página. Então, acho que também tem esse debate que *Maus* traz consigo que são os limites da representação do Holocausto e os limites dele como quadrinista para contar isso.

TIAGO: Uma questão interessante que o Vinicius tocou era a pouca representação do Holocausto nas obras [artísticas]. A gente tinha o Alain Resnais com *Noite e Neblina*, que é o primeiro que vai inaugurar essa representação e também é irônico. Ele lida na narrativa com uma ideia de um humor, uma ironia que nos deixa desconfortáveis quando estamos assistindo, e, claro, a literatura: o Primo Levi com *É isto um homem?*. Mas havia pouca representação popular e uma dessas representações foi a minissérie televisiva, *Holocausto*, e o Spiegelman assistiu. Para mim, isso não tinha reverberado tanto no Brasil. Só para trazer um dado curioso, o Nasi, músico do Ira, tem esse apelido por conta dessa minissérie. Ele era um pouco revoltado na escola e o chamavam de nazista. Até no Brasil essa minissérie acabou reverberando de alguma forma. O próprio Spiegelman vai comentar que queria fazer alguma coisa, mas que não tivesse um tom melodramático que, muitas vezes, as produções tinham. Então, essa opção dele pelos quadrinhos... claro, ele ia fazer quadrinho, mas a maneira que ele conjuga essa representação através dos ratos abre um cenário depois de representações do Holocausto

variadíssimo. No cinema, então, a gente vai ter outras representações, como o Vinicius já falou, de *A Lista de Schindler*. Temos, depois, *A Vida é Bela*, que a gente poderia discutir ou não... O Spiegelman não gosta de *A Vida é Bela*, ele não gosta do tratamento que foi dado.

VINICIUS: Pessoas de caráter não gostam de *A Vida é Bela*.

TIAGO: Olha só, uma opinião polêmica.

VINICIUS: Polêmica!

TIAGO: Uma opinião polêmica, só porque eu gosto de *A Vida é Bela*

VINICIUS: Brasileiros não podem gostar de *A Vida é Bela*.

CELSO: É uma questão de orgulho pátrio.

VINICIUS: Exatamente. Tirou o Oscar do *Central do Brasil*.

TIAGO: Então, essas obras que vêm, *A Lista Schindler*, *A Vida é Bela*, o próprio Tarantino, quando ele vai representar no *Bastardos Inglórios*, talvez, não houvesse espaço para um Tarantino fazer o que ele fez se não houvesse *Maus* antes. O Spiegelman, de alguma forma, abre uma porta que permite que obras sobre o Holocausto sejam realizadas.



CELSO: É só nós imaginarmos que um grande sucesso na bilheteria dos anos 60, em Hollywood, que chegou a ser indicado para o Oscar, para algumas premiações, um filme como *Os Doze Condenados*, por exemplo, com o Lee Marvin, com o Donald Sutherland, é um filme que fala de Segunda Guerra, de nazismo, de prisão no nazismo, de prisioneiros, e não menciona o Holocausto. Vocês conseguem imaginar, hoje em dia, um filme que vai falar da Segunda Guerra e que circunde questões que vão tocar mais ou menos no assunto dos campos de concentração e não mencioná-los? Acho que nós podemos pensar qual é o impacto do *Maus* como obra de arte nas outras artes, como é que ele contribuiu para transformar o Holocausto num tema mais frequente em outros espaços da cultura, no cinema, nos documentários, nos próprios quadrinhos. Vocês pensam que há um impacto, Vinicius e Augusto, que o *Maus* contribuiu nesse sentido?

AUGUSTO: Eu fiquei pensando, enquanto você falava e também o Tiago mencionou, antes, a questão da suástica na capa alemã e sobre cada cultura ter a sua própria sensibilidade para isso, então, alguns temas, traduzidos para a cultura alemã são muito complicados. Mas eu acho que teve na cultura alemã um processo semelhante depois. Para mim, um filme que mudou muito a maneira de os alemães lidarem com a sua história foi *A Queda* com o Bruno Ganz, que já era um dos maiores atores, interpretando o próprio Hitler. Tocaram na ferida e, a partir de então, começou a abrir espaço para romper o

trauma relacionado a isso, para fazer representações, inclusive, debochadas do Hitler, fazendo piada sobre isso. Não sei se ainda é influência do *Maus*, porque foi muito tempo depois, mas tem que ver o contexto cultural de cada país.

TIAGO: E o diálogo do *Maus* vai abrir portas para outras obras, então, ele dialoga com outras anteriores. Já falamos do Primo Levi, mas se a gente olha para nossa realidade brasileira, Michel Laub, em *Diário da Queda*, faz esse diálogo intertextual, cita o *Maus*. Como é que tu enxergas a obra, aqui, já no nosso ambiente, no nosso quintal, reverberando?

VINICIUS: Tu, antes de falar do *Diário da Queda*, tu deu um exemplo que acho bem interessante, que é o *Bastardos Inglórios*. Eu adoro *Bastardos Inglórios*, é meu filme preferido do Tarantino, esse e o *Cães de Aluguel*. Eu acho muito sensacional aquela coisa de o Tarantino chegar no final e dar a ideia de: “não foi isso que aconteceu, mas eu gostaria que fosse e azar”. Lembro que fiquei chocado, no cinema e pensei: bah, ele fez isso com aquela coisa sarcástica e, depois, em outro filme, no *Era Uma Vez em Hollywood*, ele continua contando a história do jeito que ele gostaria. Mas acho interessante, porque essa discussão, por exemplo, de como fazer, não só fazer, mas como fazer, é a discussão que aparece no trecho que o Augusto citou da conversa dele [Art Spiegelman] com a Françoise, em que se questiona sobre o fato de contar em quadrinhos, como se o quadrinho realmente fosse encarado como uma arte menor,



uma arte que não tem esse espaço, uma arte que não é voltada para isso. Acho que nesse aspecto, o *Maus* também liberou, de certa forma, os artistas para poderem falar sobre o nazismo e o Holocausto, usando uma linguagem mais *pop* ou até mais estetizada. Então, realmente, o impacto é incrível e, ao mesmo tempo, essa questão de abordar a representação do Holocausto – como é que tu aborda o peso disso na memória da cultura judaica, sendo que, muitas vezes, um indivíduo que nasceu no fim do século XX ou no século XXI e pertence à comunidade judaica não se sente identificado com esse peso. Essa é uma questão que passa pelo *Maus* porque, de certa forma, o Art está um pouco desgastado dessa necessidade de sentir esse peso, um peso que ele não sente, mas que, obviamente, reverbera na relação que tem com o pai e que teve, também, com o suicídio da mãe. Ao mesmo tempo, é uma coisa que o incomoda e é como se fosse impossível alguém se sentir incomodado com o trauma do outro. Ele expõe isso no livro, esse incômodo: “eu me incomodo com quem o meu pai é, mesmo que o meu pai tenha sofrido tudo o que sofreu, eu me incomodo com quem meu pai é.” Essa é a discussão do *Diário da Queda*: como é que eu me identifico com algo que pesa tanto para uma cultura da qual eu faço parte, se eu, na verdade, não me sinto integrado nem a essa cultura, e nem ao reflexo que esse trauma histórico tem? Então, de certa forma, a postura do narrador lá do livro *Diário da Queda*, do Michel Laub, também é um pouco tributária à maneira como o Art Spiegelman se coloca dentro dessa história, porque tanto numa quanto na outra tem essa relação

de gerações da comunidade judaica e esse conflito geracional entre pai e filho. É muito legal que, no *Diário da Queda*, tem um momento que o Laub faz uma espécie de lista de obras de referência que falam do Holocausto e ele cita *Maus*. Acho bem interessante, porque eu lembro que quando li foi um momento meio epifânico. É isso, o *Maus* está em pé de igualdade com o Primo Levi, com *A Lista de Schindler*, com outras obras, *O Pianista*, uma obra que eu acho muito incrível também sobre o Holocausto, é uma obra de referência para tratar desse tema.

AUGUSTO: Eu queria comentar que, além desse aspecto que nós já mencionamos, que *Maus* é uma obra que não pertence ao mundo dos quadrinhos, os quadrinistas não têm domínio sobre ela. As pessoas leem *Maus* porque é uma obra incrível, então, gente que não é leitor de quadrinhos lê *Maus*, é uma obra, realmente, que extrapolou o universo dos quadrinhos. Por outro lado, o que eu acho incrível também, como o legado de *Maus* é um legado na área dos quadrinhos, porque foi uma obra que trabalhou com um clima tão denso, num formato que já era tradicional, mas permitiu que outras pessoas que fizessem quadrinhos vissem como era possível trabalhar qualquer tema. Fico pensando: será que existiria *Fun Home*, *Persépolis* se não tivesse havido *Maus* antes? Será que existiria Joe Sacco, que trabalhou, radicalizou a questão jornalística de entrevistar e retratar toda a realidade em quadrinhos? Então, acho que tem todo um legado de *Maus* para o mundo dos quadrinhos, que até hoje reverbera de uma forma impressionante.



TIAGO: Agora é a pergunta surpresa para a gente encerrar nosso episódio. Eu fiquei pensando no *Maus* como sendo essa obra diferente, que rompe com os padrões, tanto dentro dos quadrinhos, quanto com a questão jornalística e a histórica. Nós teríamos um *Maus* brasileiro, uma obra de quadrinhos que tenha a importância do *Maus* para o quadrinho mundial, uma obra que tem essa importância dentro do cenário brasileiro, que toque num tema candente, que tenha uma inovação? Essa é a pergunta surpresa para “derrubar” os convidados.

VINICIUS: É para “derrubar” mesmo, porque eu teria que fazer um esforço de memória.

AUGUSTO: Com certeza! A gente é muito fã do quadrinho nacional. Eu não saberia dizer, penso em dois autores pelo menos, que eu não saberia dizer se vão nessa linha, mas que tratam de temas brasileiros de uma forma muito importante. Um deles é o Marcello Quintanilha, que consegue retratar o Brasil de uma maneira incrível, mesmo morando fora do Brasil. E o próprio Marcelo D’Saete, que também toca nesses temas do escravagismo no Brasil, mas de uma maneira narrativa, só que eu não sei se é possível comparar com *Maus* nesse aspecto, mas, de alguma forma, dialogam com a nossa realidade com uma intensidade muito grande, mas a gente teria que pensar muito mais.

VINICIUS: Acho que os pesquisadores não querem falar bes-

teira. Mas, o fato é, se a gente fosse pensar em termos, como o Augusto falou, narrativos, o primeiro artista em quem eu pensei foi o Marcelo D'Saete. Acho que o trabalho dele é, realmente, estupendo. Olha, que eu uso raramente esse adjetivo “estupendo”. É, realmente, incrível em termos de pesquisa histórica. Especialmente, se a gente considerar o *Angola Janga*, que é uma obra sobre a história do Quilombo dos Palmares. A outra obra dele que é histórica é o *Cumbe*, é mais narrativas de personagens ligados a escravidão, ainda que tenham também vestígios históricos. Mas o *Angola Janga* já é uma obra mais de pesquisa histórica, de levantamento de dados. Acho que tem, ali, algo próximo em termos narrativos. Agora, em termos de importância, impacto e transformação não tem como calcular, porque o Marcelo D'Saete é um autor recente. Eu sempre digo que a grande importância do quadrinho nacional está no humor gráfico, está na charge, está na tira e está no cartum. Então, penso que não é, nesse caso, uma obra, mas um autor ou alguns autores que, realmente, têm esse impacto no conjunto da sua obra. Eu sei que, talvez, seja cair num lugar comum, mas não tem como não pensar na Laerte, pois o trabalho que ela faz em termos de representatividade, em termos de discussão, em termos de transformação da própria obra, ao longo da história dela como artista, como pessoa, é muito importante. Se hoje a gente tem um cenário bastante plural no quadrinho brasileiro e bastante experimental até, é por causa da Laerte. Eu acho que ela, realmente, é a pessoa que mais teve impacto na história do quadrinho brasileiro.



O universal e o particular em Isaac Bashevis Singer

EPISÓDIO GRAVADO NO DIA 27 DE FEVEREIRO DE 2022

TIAGO: Nós convidamos a Juliana para falar de Isaac Bashevis Singer. Embora ela tenha dito para nós em *off* que não é uma especialista nesse autor, sabemos que ela conhece muito da obra, é uma fã, uma admiradora de Singer. Juliana, poderia começar falando um pouquinho da tua relação com a obra desse escritor, como o conheceu e de onde surgiu esse interesse pela sua obra?

JULIANA: Eu escrevi o meu doutorado sobre a obra de Goethe e quando a gente escreve uma tese sobre um autor, acaba criando uma relação muito cheia de ambivalências com o seu trabalho. No caso de Singer, que é um autor que eu leio simplesmente por ler, por gostar, sem exatamente trabalhar a

obra dele em publicações, pelo menos por enquanto, a minha relação com ele acaba sendo mais íntima e prazerosa, sem aquela carga dos estudos literários propriamente ditos. Eu me aproximei do Singer no semestre anterior à pandemia. Estava me organizando para viajar para o Brasil e, de repente, senti vontade de conhecer melhor o trabalho dele. Foi quando eu comprei um volume de contos daquela coleção da *Library of America*...que tem três volumes e um encarte com a biografia do autor, tudo muito bonitinho. Peguei esse volume, levei para minha viagem, e foi um livro que me acompanhou o tempo inteiro, quase como um companheiro de carne e osso. Levei-o, inclusive, para o sertão de Pernambuco, para uma cidadezinha chamada São José do Egito, durante um festival de repente e cultura popular, e foi interessante comparar as minhas impressões da cidade e do festival com a minha leitura do Singer, que é um autor bastante focado no folclore do Leste Europeu e na vida judaica daquela região. A vivência do folclore na obra do Singer, comparada com a vivência do folclore que eu estava tendo ali, naquele momento, naquela viagem pelo sertão de Pernambuco, reacendeu em mim a vontade de reparar no que existia de mágico ao meu redor. Quem estuda literatura brasileira pensa em Ariano Suassuna, no Movimento Armorial, e começa a fazer ligações que são bastante enriquecedoras com a obra de Bashevis Singer. Então foi assim que eu comecei a ler o Singer, embora eu já soubesse da existência dele e tivesse bastante curiosidade sobre a literatura ídiche. O Singer também acabou me reaproximando das



minhas próprias origens judaicas (eu que fiz um mestrado em Tel Aviv justamente por conta do judaísmo, e, quando vim para a Irlanda, tentei me distanciar um pouco de qualquer questionamento sobre a minha identidade). Com Singer, fui novamente reparando aos poucos o lado bom do que é ser judeu, do que é você cultivar sua identidade independente de uma série de coisas que, muitas vezes, acabam fazendo com que você se distancie de determinados rituais e vivências, seja por conta de alguma mágoa ou por conta de um processo de secularização e de assimilação cultural. Então, Singer também teve essa importância na minha vida, tornou-se um mega companheiro, um companheiro de viagem de carro, de questionamentos relativos à minha identidade judaica. Igualmente, ele é um autor que despertou o meu interesse por todo esse universo do Leste Europeu ligado ao judaísmo. Por conta de todas essas coisas, eu sou muito grata ao Singer.

TIAGO: Que maravilha. E tu tens origens sefarditas?

JULIANA: Isso. Tenho ascendência sefardita. A família da minha mãe é portuguesa, ou seja, pertence a um universo quase que totalmente diferente daquele retratado pelo Singer.

TIAGO: Esse mundo que o Bashevis Singer narra é um mundo que desaparece. Essa cultura se espalha, mas ela se espalha de maneira que ela não existe mais naquele espaço, não tem mais o *shtetl* do Leste europeu. Tem um filme, *Um violinista no*

telhado, e ele dá uma imagem um pouco caricata, mas é aquela pequena aldeia judaica, e mesmo o judeu da cidade também é diferente. Gostaria que falasse sobre qual é a origem do Bashevis. Poderias trazer um pouquinho disso para nós?

JULIANA: Quando a gente conversa sobre grupos judaicos vivendo em universos muito particulares, a gente também precisa ter em mente que, em determinados momentos da história, esses grupos passaram por um processo que a gente poderia chamar de uma dissolução de mundo. No caso do leste europeu, essa dissolução de mundo veio muito recentemente, por motivos óbvios. As pessoas normalmente pensam no Holocausto como o extermínio de 6 milhões de judeus, mas esse número significa bem mais do que o assassinato de 6 milhões de pessoas, o que por si só já configura uma imensa tragédia. A gente precisa lembrar que as mortes que ocorreram durante o Holocausto também significam a morte de uma cultura e a quase morte de uma língua. Quase se perdeu o *ídiche*, quase se perdeu um estilo de vida, uma maneira de se manifestar culturalmente. O trabalho depois da Segunda Guerra para se tentar recuperar o que sobrou desse universo foi um trabalho titânico, que inclusive envolveu intelectuais de grande porte, como a Hannah Arendt e Gershon Scholem, na reconstrução de bibliotecas e na recuperação de objetos de arte. Igualmente, esse também é um mundo que, mesmo antes da Shoá, estava ameaçado por conta da chegada da modernidade. Você mencionou *Um violinista no telhado*.



Tem no filme uma cena muito marcante: Uma das filhas de Tévy se apaixona por um rapaz comunista que é levado para a Sibéria. Ela decide seguir o rapaz. Tévy leva a filha para tomar o trem e a pequena estação ferroviária está basicamente localizada na porta da aldeia. Essa cena é muito forte para mim porque mostra que aquele mundo em que eles viviam, de repente, vai sendo consumido pela modernidade que está chegando, na velocidade de um trem, através da filha que decide se casar com um rapaz que ela ama e que não foi escolhido pela casamenteira, e esse rapaz é um cara extremamente secularizado, e ela também. Então, a gente tem aqui dois processos muito intensos de dissolução de mundo: a chegada da modernidade e a tragédia da Shoá. Esses dois processos são terrivelmente complementares. Quando você falou sobre a diferença da vivência do judeu da cidade para a vivência do judeu do campo, do *shtetl*, lembrei que o *shtetl* é uma unidade muito importante para a gente ter em mente durante a leitura do Singer. O que é interessante notar, novamente falando de *Um violinista no telhado*, que é baseado no *Tévy, o Leiteiro*, do Scholem Aleichem, é que já naquela época o *shtetl* era uma unidade social em decadência. Mas pesquisadores da história judaica do Leste Europeu mostram que o *shtetl*, antes de entrar nesse processo de decadência que se deu por vários motivos – inclusive pelo processo de modernização – era um ambiente extremamente rico de trocas entre a comunidade judaica e a comunidade local cristã. O *shtetl* era um lugar de comércio, de produção cultural e de uma porção de outras

coisas, mas que foi se esvaziando lentamente a partir do processo de industrialização e de modernização da economia. Foi mais ou menos assim que surgiu aquela unidade social quase que totalmente empobrecida que a gente reconhece em Anatevka, de *Um violinista no telhado*. A gente também enxerga um pouco disso na obra do Singer. Ele apresenta o *shtetl* de várias maneiras e em momentos históricos distintos, mas ressalta que a riqueza do *shtetl* está em nos mostrar como as pessoas de lá viviam o cotidiano judaico, a produção cultural, a contação de histórias e os conflitos comunitários. Sobre as diferenças entre o judeu do *shtetl* e o judeu urbano, a gente também encontra na obra do Singer diversas histórias sobre os judeus de Varsóvia. Por exemplo, tem um conto dele, *O amigo de Kafka*, que é excepcional, porque o narrador de Singer está descrevendo a vida de um cara que faz parte de um grupo de escritores ídiche, em Varsóvia, e que aparenta ser super conectado, sofisticado e intelectual. Os amigos e conhecidos desse personagem são filósofos, jornalistas, romancistas, poetas... e todos escrevem em ídiche, em uma língua que hoje a gente quase que automaticamente relaciona ao *shtetl*.

TIAGO: Eu acho bem interessante essa situação. Eu penso em Porto Alegre. Nós tivemos também um aporte de imigração de judeus do Leste Europeu e judeus alemães, e os judeus alemães se achavam muito diferente daqueles judeus do Leste Europeu. O ídiche deles era diferente e se enxerga-



vam, às vezes, muito mais como alemães que judeus, ainda que tivessem essa origem étnica e religiosa. Eles tinham uma relação, às vezes, até fraturada com a Alemanha, porque, talvez, eles acreditassem que nada ia acontecer com eles, não viviam os *pogroms*, toda aquela situação mais ao leste. A gente poderia dizer que eles tiveram uma puxada de tapete, pensando que tiveram que migrar, muitos morreram junto com seus companheiros do Leste europeu, e a gente enxergava isso em Porto Alegre. Tem vários cronistas detalhando isso. E é muito interessante para nós, porque a gente teve o contato com essa cultura através do Moacyr Scliar, todos lemos Moacyr Scliar na juventude, então ouvir falar sobre a Bessarábia, sobre Birobidjan, sobre ídiche, isso sempre esteve um pouco presente para quem gostava de literatura. Quando a gente entra no Bashevis Singer, entra com uma expectativa um pouquinho diferente. O Scliar trazia a visão desse mundo que desaparece, um mundo que acaba se tornando literatura.

CELSO: O Singer é uma das influências confessas para o Scliar. O Scliar fala dos autores que o influenciaram e cita o Bashevis Singer como um autor muito relevante para ele.

TIAGO: Mas uma diferença do Scliar para o Singer é a questão da formação: a formação religiosa do Singer e essa questão familiar. Juliana, o que tu poderias trazer dessa formação religiosa? Ele é filho de rabino e a gente sabe que são gerações de rabinos....

JULIANA: Só completando: a experiência desse mundo que se acaba, que a gente percebe tão bem na literatura do Singer, e que você vai encontrar na literatura do Scliar, é um fenômeno que, embora tenha sido vivido por populações minoritárias, inclusive por populações judias ao longo da história, desde a expulsão da Espanha até o Holocausto, acabou se universalizando. A gente percebe isso, por exemplo, pensando sobre as nossas próprias experiências de envelhecimento. Tem uma entrevista muito boa com Tom Jobim no *Roda Viva* em que ele relata algo parecido: o Rio de Janeiro que ele conheceu, no qual ele cresceu, não existe mais. Então, essa experiência é algo muito universal. A gente normalmente costuma pensar assim: “Ah, isso faz parte da literatura do Singer, isso faz parte de um determinado nicho da literatura judaica.” Mas não é bem assim, essa questão da dissolução de um mundo é um tema que interessa a todos nós, justamente porque também pode ser interpretada como um processo existencial pelo qual a gente inevitavelmente vai passar. O Recife que eu conheci, no qual eu cresci, não existe mais. Quando eu volto, percebo que a cidade é habitada por fantasmas. Eu acho que viajar com Singer para o Recife e para o sertão de Pernambuco, fazendo essa reflexão, foi importante para mim por causa disso, porque eu sei que o meu mundo também está acabando de alguma forma. Então, a literatura do Singer faz sentido mesmo para quem não tem laços de proximidade com o Leste da Europa. Mas você me perguntou sobre a formação do Singer. Ele nasceu na Polônia, muito provavelmente em 1904, e passou



grande parte da infância em Varsóvia, no famoso endereço da Rua Krochmalna número 10, que aparece muito na naquele livrinho *O tribunal do meu pai*. Um livro belíssimo, aliás, em que ele trata das memórias de infância e das lembranças que ele tem da família. A família de Singer tem origem na região de Lublin, que fica ao leste da Polônia. O pai de Singer era rabino e a mãe de Singer também vinha de uma família de rabinos. Só que existe aqui uma coisa muito interessante e que Singer também pontua em suas memórias: a diferença de mentalidade entre o pai e a mãe. Embora os dois viessem de famílias religiosas, enquanto o pai do Singer era místico, a mãe do Singer era mais racional e, nesse livro que eu mencionei para vocês, o *Tribunal do meu pai*, tem um capítulo muito engraçado que lida justamente com esse tópico. Chega na casa do Singer uma senhora com um ganso – ou é um ganso ou são dois gansos, eu não me lembro – e ela diz, apavorada: “Rabino, pelo amor de Deus, meu ganso que estava morto está vivo, ele está fazendo barulho aqui, eu mexo no ganso e ele faz como se fosse uma buzina” e o rabino comenta: “Meu Deus, estamos diante de fenômeno sobrenatural!” Enquanto isso, a mãe do Singer fica na porta da cozinha de braços cruzados, observando a comoção. Por fim, ela soluciona o mistério. Não havia milagre algum, o ganso estava morto. O barulho que ele emitia era porque a traqueia não tinha sido retirada pelo açougueiro. O rabino, coitado, queria que aquilo fosse um fenômeno sobrenatural, mas a mulher dele, embora muito crente, ainda tinha os dois pés no chão. Essa influência

dos pais do Singer é muito importante para a gente entender a obra dele. Por um lado, a gente encontra no Singer inúmeras referências à filosofia e ao pensamento de Espinoza. Por outro, muita coisa do que Singer escreve também é influenciada pelo misticismo e pelo estudo das fontes judaicas, algo que eu acho que vem do pai dele. Então, o pai e a mãe do Singer formam duas influências muito importantes para o autor. E já que a gente estava falando desses mundos que se acabam, desse judeu do Leste Europeu que passa a ter uma vida mais secularizada, mais urbana, vale a pena notar que, na família do Singer, já havia uma contradição semelhante entre pai e mãe. Já entre os irmãos do Singer, dois deles também se tornaram escritores: Israel Joshua Singer, que foi um grande autor em língua ídiche, e Hinder Esther. O irmão mais novo do Singer era religioso, mas eu não sei muita coisa sobre ele. Acho que ele pereceu com a mãe durante toda essa tragédia do começo do século XX entre o Holocausto e os *pogroms*. Então, esse é o perfil da família do Singer: entre a fé e a razão.

CELSO: Queria retomar algo que tu falaste agora, que me chamou a atenção e permite tecer uma reflexão. Esse mundo do Judaísmo oriental, aqueles espaços que são ocupados, tu usou uma palavra: um espaço de trocas entre o mundo judeu e o mundo não judeu. Me parece que o idioma que o Singer escolheu para escrever representa isso, porque o ídiche, não sei se os nossos leitores estão informados, é um idioma que, muito embora fosse falado pelos judeus do Leste Europeu,



e os judeus *ashkenazi*, os judeus da Europa da região da Alemanha, Áustria e tudo mais, é um idioma de origem germânica, a base dele fundamental era um idioma germânico e com aportes do hebraico. Me parece que esse idioma representa muito do que estamos falando, esse encontro de culturas e civilizações. E me parece que também está presente na obra do Singer: é uma obra que retrata uma vida judaica mas, como nós vemos na narrativas dos contos e romances, é uma literatura muito europeia também, muito característica das narrativas da Europa, da sua época em termos de estrutura e de temas. Não te parece que essas trocas estão presentes no âmago do trabalho dele?

JULIANA: Sim, essas trocas estão presentes no trabalho dele. E como você acabou de dizer, o ídiche é uma língua que tem uma influência muito grande do alemão, além de ter um aporte do hebraico. Mas, dependendo da região ou de onde você esteja na Europa Central e no Leste Europeu, o ídiche também vai ser influenciado pelas línguas eslavas. Igualmente, cada sotaque do ídiche indica, mais ou menos, de onde você vem. Muitas vezes a gente está lendo Singer e percebe entre os personagens esse tipo de troca. Tiago mencionou que o ídiche que o judeu alemão fala é diferente. O Singer, muitas vezes, vai fazer essa brincadeira de que o ídiche falado pelo judeu alemão é meio travado...meio “caretão”. Em uma das biografias do Singer – *Master of Dreams* – a autora toca nesse assunto. Ela foi uma das tradutoras do Singer e na época em que eles trabalhavam

juntos, ela decide aprender ídiche lá nos Estados Unidos, onde o Singer estava morando há décadas. No começo, Singer não gosta da ideia e comenta: “Mas você vai aprender o ídiche errado!” Ela então retruca: “Mas eu tenho que aprender essa língua. Depois você me explica qual é o jeito certo de se falar ídiche”. Pois bem, ela começa a estudar ídiche e o Singer vai passando para ela alguns *inputs* culturais sobre todas essas diferenças de sotaque e pronúncia. Uma coisa interessante na trajetória do Singer é que, durante o período da Primeira Guerra Mundial, ele toma contato com a língua alemã e eu acho que ele vai percebendo que é uma língua muito parecida com ídiche. Inclusive, quando ele cresce e se torna escritor, Singer traduz para o ídiche grandes obras da literatura ocidental como *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann, e isso é muito interessante. Os escritores russos, como Dostoiévski e Tolstói, também são muito importantes para o desenvolvimento da obra dele. A literatura do Singer não surge em total isolamento do que foi e estava sendo feito no resto na Europa.

TIAGO: Essa acho que é uma das questões, a do ídiche. Eu e o Celso vimos que o Martin Zukerman fala que ele [Bashevis Singer] é um escritor em ídiche não um escritor ídiche, e isso nos pareceu interessante. Acho que isso corrobora o que o Celso falou, que ele é um escritor em ídiche, mas ele dialoga muito com essa literatura ocidental e, aqui, a gente pode colocar até o Dostoiévsky próximo da literatura ocidental em forma e conteúdo. A gente sabe que quando o Bashevis



começa a escrever tem uma produção de teatro ídiche muito forte, mas ele tem um sotaque diferente, não o da língua, mas o dos temas abordados, e a maneira como lida com a questão religiosa, acho que é uma dessas características.

JULIANA: Acho que sim. Fico na dúvida se ele é um escritor ídiche ou um escritor em ídiche. Eu ainda não tenho segurança para responder essa pergunta direito, mas, sim, tenho a impressão de que a carga que o Singer traz de influências, para além da experiência judaica, é uma carga muito grande, tanto da psicanálise, como da filosofia. Ele é um grande leitor de Espinosa, de Nietzsche e de Schopenhauer. A obra dele também vai dialogar com Freud em determinados momentos e a gente percebe muito isso nas entrevistas que ele dá, ao longo de várias décadas, falando sobre os diversos aspectos da sua vida intelectual. Ao mesmo tempo, para mim, ele é um autor ídiche no sentido de que, mesmo quando ele traduz a obra dele para o inglês, ele está, em certa medida, mostrando que o ídiche é uma língua que faz parte da vida de todos. Segundo o próprio Singer, todo mundo que, de alguma maneira, faz parte de uma minoria; fala ídiche: a língua dos oprimidos. Singer também comenta que você pode estar falando português, inglês ou espanhol, mas se você consegue entender a mensagem do texto que ele escreveu, você também está falando ídiche. Singer universaliza a nossa concepção do ídiche e moderniza a literatura feita no idioma. Ele pode até não ser um modernista no sentido que a gente está acostu-

mado a falar sobre Kafka. Inclusive, Kafka é um autor que a gente pode, até certo ponto, contrastar com Singer em questão de estilo. Ambos são contadores de histórias, mas a questão do estilo, a maneira como Kafka trabalha a língua alemã, é muito forte...ele problematiza a língua. Já Singer quer simplesmente contar uma história, ele não propõe uma problematização da língua...pelo menos não de modo explícito. O modernismo de Singer pode ser entendido, justamente, como uma tentativa de trazer para a literatura ídiche essas influências do mundo moderno do século XX, da tradição ocidental. Então, entre Kafka e Singer nós temos dois tipos de modernismo e isso é muito interessante. Sobre a religião. Singer não enxerga o judaísmo de modo romântico. Nos seus textos a gente nunca se depara com simples caricaturas ou personagens planos; claras representações de bem e de mal. O que a gente encontra na obra Singer são personagens tridimensionais, que vivem suas ambivalências e que podem ser maliciosos ou até mesmo cruéis. Por exemplo, você pode ter um rabino que não vale nada; um rabino não é necessariamente um santo, um *tsadik*. A gente percebe esse tipo de coisa no Singer... e isso é muito bom. Inclusive, acho que isso normaliza a experiência religiosa e nos ajuda a desfazer certos mitos e preconceitos.

MICHELE: Queria aproveitar o gancho que tu falou, sobre ele se considerar um contador de histórias. Isso me lembra muito Gabriel García Márquez e, casualmente, também o próprio Scliar. Essa ideia já vem antes do próprio Scliar, o Ginzburg



também traz essa ideia de um certo realismo mágico que teria na obra do Singer, e o Scliar, igualmente, reforça isso: “O *dibbuk*, frequentemente, está presente nas histórias, o que faz delas um equivalente judaico do realismo mágico de um García Márquez”. Esse *dibbuk* é um espírito mau que atravessa muito as histórias do Singer e eu queria que tu falasse um pouquinho disso, da presença dessa magia que existe nesse mundo. Para nós, que temos também temos uma aproximação muito grande com a literatura hispano americana, o realismo mágico sempre nos leva para o Gabriel García Márquez e a outros autores também hispanoamericanos, mas o García Márquez acho que é a nossa grande referência em relação a isso. Então, fala um pouquinho desse realismo mágico na obra do Singer.

JULIANA: Eu acho que a maneira como Singer se utiliza do *dibbuk* também faz parte do modernismo do autor. Inclusive, alguns dos contos de Singer são narrados seja pelo *dibbuk* ou até mesmo por algum demônio. O que a gente percebe no tratamento que Singer dá ao *dybbuk* e ao sobrenatural é que ele vai se utilizar desses temas para lidar com problemas ou questões da psicologia humana. Quando a gente está lendo *Satã em Gorai*, por exemplo, que é um dos meus livros prediletos de Singer, a gente percebe que a questão de Sabbatai Tzvi, do falso messias, é levantada para tratar de uma questão de trauma histórico. Singer está interessado em entender como essa esperança em Sabbatai Tzvi era, em verdade, uma maneira encontrada pelas pessoas de lidar com o trauma de

uma violência que tinha sido vivida por aquela comunidade durante um *pogrom* extremamente sério. Também, a possessão de uma das personagens no livro aparenta ser o reflexo de um quadro de abuso. Então, por um lado, é realismo mágico e, por outro, ele está usando um vocabulário que é comum àquela comunidade...o vocabulário do folclore, da religião, para tratar daquilo que também é importante para a gente, ao exemplo dos nossos traumas.

MICHELE: É muito evidente para quem lê o Gabriel García Márquez e o Bashevis Singer e identifica um pouco dessa aproximação no modo de contar. Eu também concordo muito contigo nessa questão e já aproveito para falar um pouquinho sobre o Bashevis Singer escritor para crianças. Pelo que a gente sabe, ele começou a escrever quando já tinha um certo percurso dentro da literatura e decide escrever contos para crianças. Ele enumera alguns motivos que fazem com que ele decida escrever para crianças. Eu vou ler só dois ou três fragmentos que eu acho muito interessantes: o primeiro motivo é “porque as crianças leem livros e não resenhas, elas não dão a menor bola para os críticos”; o segundo motivo: “crianças não leem para encontrar sua identidade”; terceiro motivo: “elas não lêem para se sentir livres de culpa, para aplacar sua sede de revolta ou para fugir da alienação”. Ele vai listando motivos que eu acho sensacionais. Queria que tu comentasse um pouquinho sobre essa forma de escrita do Singer para crianças e para adultos: o que tu identifica de diferenças em relação



a isso e quais são as aproximações, porque a gente consegue perceber que, ao fim e ao cabo, o Singer é um contador de história, seja para adultos ou para crianças ele é um contador de histórias. Qual a diferença que tu nota de uma literatura para outra, de um texto para o outro nesse cenário?

JULIANA: Uma coisa que eu noto e acho muito interessante, é que Singer não faz concessões. Então, quando ele está escrevendo para crianças, ele escreve sobre o golem e ele também escreve, por exemplo, sobre a lenda do Baal Shem Tov. É muito bonita a maneira como ele vai explicar para as crianças quem é o Baal Shem. Ao mesmo tempo, Singer não trata o leitor como um idiota. Ele não é um autor didático. Ele vai te chamar para participar de um universo. Um dos comentários de Singer sobre fazer literatura para crianças é justamente sobre isso. Ele explica que as crianças estão interessadas em escutar uma boa história... o que normalmente o adulto não está, ou está, mas acha que se deixar levar por uma boa história não seja intelectualmente sofisticado, quando na verdade é. Eu concordo com o Singer e com a maneira como ele enxerga a literatura em geral, de que a tarefa do escritor é contar uma história. Tudo bem que existe um Kafka, que é um gênio, tudo bem que existe um Joyce, mas ele diz: “Se todo mundo for parar para imitar Joyce ou Kafka, a literatura vai sofrer demasiadamente”. Porque não são todos que podem fazer o que esses autores conseguiram fazer. No caso do Brasil, Guimarães Rosa foi algo excepcional. Mas a gente

também precisa da contação de histórias. Igualmente, eu acho que, por mais que Singer diga, por exemplo, que as crianças não estão interessadas em uma busca da própria identidade...o fato de ele estar contando essas histórias para as crianças, como a história do Golem, como a lenda do Baal Shem, tem a ver com a transmissão de uma identidade judaica. Isso é algo muito forte e que a gente vê durante o *Pessach*. A gente organiza a refeição de *Pessach*, justamente para transmitir a história do Êxodo do Egito para as crianças: “O que faz essa noite diferente todas as outras noites?” A criança é a estrela do *sêder* e a gente vai ter que contar a história do êxodo de uma maneira que seja interessante para ela. Acho que é possível dizer que no Singer também existe essa mesma preocupação, tanto com relação à criança, como com relação ao adulto. No caso do adulto, eu acho que a contação de histórias tem essa coisa da preservação de uma cultura que quase se extinguiu. Singer sempre deixou claro que queria falar sobre aqueles que morreram, que foram assassinados, e preservar a memória dos que já não estão mais entre nós. Preservar a memória dos que se foram é algo extremamente judaico. E esse sobrenatural do Singer, dos mortos que voltam, que falam conosco, nos revisitam o tempo todo, ele também tem uma dimensão psicológica que tenta nos fazer entender como a gente vive um processo de perda e de luto.

CELSO: Já dizia o E.M. Forster: o que o romance faz? O romance conta uma história. Juliana, voltando agora um



pouco sobre essa questão sobre como o Singer foi lido. Tu fizeste o teu mestrado em Tel Aviv, em Israel. O Singer, como a gente estava falando, é o homem de uma experiência judaica na Europa Oriental, na Europa, dos judeus *ashkenazi* e escreveu em ídiche. Em Israel, o idioma oficial é hebraico, o país foi formado por judeus de outras partes do mundo e fundado por judeus *ashkenazi*, os fundadores foram judeus *ashkenazi*, mas formado posteriormente pela imigração de judeus de várias regiões, além da população árabe que existe lá também. Como é que o Singer foi lido em Israel? Ele visitou o país, se não estou enganado, nos anos 1950. Como é que ele foi lido? Como é que ele se insere, por exemplo – se é que é possível falar isso – dentro da literatura israelense? É possível falar disso na literatura israelense contemporânea? Uma literatura que está sendo construída, pois é uma literatura muito mais recente, porque é um país muito mais recente. Como é que ele é lido lá, como é que ele é entendido? Ele é incorporado? Como é que se dá essa relação?

JULIANA: Então, a história do ídiche em Israel é uma história bastante conflituosa justamente por conta da tentativa de se ressuscitar o hebraico e de fazer do hebraico a língua franca entre os judeus de diversos grupos que estavam chegando no Estado de Israel. Algo que eu percebo nas entrevistas de pessoas do Leste Europeu que foram para Israel depois da Segunda Guerra, é que naquele período houve um problema muito grande de aceitação do ídiche. No entanto,

hoje, são publicados em Israel, por exemplo, livros falando de um renascimento do interesse pelo ídiche, que não é uma língua só dos judeus ortodoxos, como a gente vê em *Shtisel*, o seriado do Netflix. Esse seriado, aliás, é muito legal e também faz referência ao Singer – acho que vou dar um *spoiler*, aqui, mas na última cena do último episódio, Singer é citado em uma fala sobre os mortos que estão sempre conosco e nunca deixam de nos fazer companhia. Então, sim, inicialmente existiu em Israel uma relação conflituosa com o ídiche, mas, hoje se vive um novo momento, em que está havendo um interesse muito grande das novas gerações em se aprender e se manter o ídiche vivo. Na cultura popular, a gente também vê o Singer sendo mencionado por autores como Amós Oz em *Os judeus e as palavras*. Nesse livro, o Amós Oz fala de Singer, de Woody Allen... ele traz essas pessoas para dentro de uma teia de influências. Eu não saberia dizer o lugar exato que o Singer e a literatura ídiche ocupam na imaginação israelense. Mas, o que eu notei... e que para mim foi muito maluco... é que em Israel, por conta do alemão, eu comecei a desenvolver um interesse pelo ídiche. Assim, durante o mestrado, quando eu precisei aprender hebraico, cheguei a comentar com um amigo: “Nossa, mas o ídiche é tão mais fácil de aprender do que o hebraico, como seria bom se todo mundo falasse ídiche!” Tem um encontro famoso de Bashevis Singer com Menachen Begin em Nova York, e Begin meio que fala uma besteira, dizendo que com o ídiche ninguém seria capaz de comandar um exército. Singer



então dá um fora em Begin...eu não me lembro exatamente as palavras exatas dele, mas o que ele deixou claro foi que o ídiche é uma língua que tem uma mensagem de gentileza, de pacifismo que é muito importante, muito atrativa. O que me marcou na experiência israelense foi isso. Nunca me passou pela cabeça que eu estava no lugar certo para fazer um curso de ídiche, porque, para mim, Israel era terra do hebraico... a terra onde o hebraico finalmente ressurgiu. Então, nem imaginei fazer um curso de ídiche enquanto eu estava em Israel, nem de ladino.

CELSO: Mas que frase forte essa do Begin. Frase pesada, confrontativa.

JULIANA: Frase pesada, confrontativa, mas o que é legal na cultura judaica em geral é que ninguém tem papas na língua. Você fala o que tem que falar, fala na cara mesmo e o outro responde também na cara...é bastante terapêutico.

CELSO: Mas que de certa forma é uma frase que corrobora muito do que tu estás falando. Me parece que está falando a respeito de uma percepção israelense do que é o ídiche

JULIANA: De uma época, daquela geração.

CELSO: Sim, da geração do Menachem Begin. Mas me chamou a atenção, o impacto da frase e o que ela simboliza.

JULIANA: Porque o ídiche foi a língua dos perdedores. Para quem sobreviveu, e queria ser um pioneiro, mostrar-se forte, o ídiche tinha essa carga, “nós perdemos, nós nos submetemos”, e isso para a geração de Begin eu acho que era muito forte.

TIAGO: O *Shosha* é muito autobiográfico. O início traz toda uma descrição da rua em que o Singer viveu, e o final é o personagem em Israel na década de 1950 enxergando essa reconstrução. E uma das imagens é essa imagem do judeu participando da reconstrução, mas o judeu também militarizado, capaz de lutar pela sua própria terra. O Bashevis Singer traz, e talvez, calcado na sua experiência de viagem a Israel, aquilo que chamou a atenção dele, que esses judeus que saíram do Leste, que não participariam de um exército, não teriam exército ou até concordassem com a frase dita anteriormente, estavam construindo essa nação. E essa construção passava, também, por ter um exército. Mas eu acho que um dos pontos, e a Juliana já tinha falado sobre o *golem*, é de que ele é a imagem literária que nós temos do mundo judaico. As pessoas não sabem nada do mundo judaico, mas sabem ou já ouviram falar sobre o *golem*, a ideia de um ser criado a partir de uma palavra proferida, essa ideia cabalística. Inclusive, “puxando a brasa para o nosso assado”, o Borges também vai trazer o *golem*. Mas eu acho que o *golem* é popularizado pelo Gustav Meyrink, que era do império Austro-Húngaro e não era judeu. Qual é a diferença do *golem* do Bashevis Singer para o *golem* que nós conhecemos?



JULIANA: Tem um livro muito interessante, uma coletânea de ensaios acadêmicos sobre o *golem*, da professora Lisley Nascimento, da UFMG, que trata de todos esses aspectos. Uma leitura que eu acho muito interessante de se fazer sobre o mito do *golem*, é a que foi proposta por Gershon Scholem. O Scholem tem um ensaio muito longo sobre o *golem* e ele vai, por exemplo, mostrar que Meyrink faz uma série de associações que não têm muito a ver com a lenda original. O *golem* de Singer é bem mais fiel à lenda original... mas o que eu acho interessante na história do *golem* é justamente o fato de que ela aparenta ter um apelo universal. O *golem* é uma criatura que você cria para ajudar na execução de serviços domésticos e na defesa (...já que estávamos falando do exército israelense, o *golem* de certa forma também é um pouco disso). Scliar também vai tratar do *golem* dessa maneira... quando ele insere o *golem* junto aos super-heróis na luta contra os nazistas durante a Segunda Guerra. Eu gosto muito da história do *golem* justamente por conta disso. Acho que a gente está sempre criando *golems*, uns são bons, outros, em determinados momentos, fogem do nosso controle. A política está cheia de *golems*. São inúmeros os *golems* da política que fogem do nosso controle e acabam contrariando aquilo que esperávamos que eles fizessem. Eu acho que a história do *golem* tem muito o que ensinar. É por isso que ela ganhou esse apelo mais universal.

TIAGO: É bem interessante essa questão do *golem*, porque é também essa ideia de perder a mão com a criatura e, depois,

isso vai ser, digamos, o eixo da literatura de ficção científica no século XIX. A gente vai ter Hoffmann e também vamos ter a Mary Shelley com o *Frankenstein*, que também tem essa ideia. Acho que essa é uma das grandes imagens que a tradição judaica deixa para o Ocidente, a imagem do *golem*. Está no cinema também...

JULIANA: O Hulk também, os super-heróis são todos *golems* de certa maneira. Tem o Coisa, também, que é um dos meus prediletos de quando era criança. O Coisa é realmente um *golem*, um boneco de argila. Muito, muito interessante.

TIAGO: E agora, trazendo para o nosso território nacional: o Bashevis Singer aparece aqui inicialmente nas coletâneas de conto ídiche, do Jacob Guinsburg. Sei que está na *Jóias do conto ídiche*, uma coletânea antes de o Guinsburg ter a Editora Perspectiva, era pela Editora Rampa, se não estou enganado, e teve uma coletânea anterior ainda lá na década de 1950. A relação com a cultura, ou com a literatura ídiche no Brasil é um pouco diferente da relação que os americanos têm, não é? Lá a comunidade é muito maior e, certamente, essa penetração foi maior. Mas aqui a gente não pode deixar de caracterizar que há muitas traduções. Claro, depois que ele ganha o prêmio Nobel, já surgem outras, ele vai ser um autor traduzido por conta disso, mas a gente tem o *Mágico de Lublin*, que é traduzido pela Rachel de Queiroz e pela irmã dela, na Edinova, na década de 60, antes do Prêmio Nobel.



JULIANA: Sensacional, eu não sabia disso.

TIAGO: Me chamou atenção também. E, nos Estados Unidos, acho que o caminho é um pouco diferente. Se pudesse falar um pouco dessa transposição do ídiche para o inglês. Afinal, é a partir do inglês que ele nos chega.

JULIANA: Essa é uma história bem comprida. Acho que Singer chega aos Estados Unidos em 1935. O irmão dele, Israel Joshua Singer, já estava no país e conseguiu fazer com que Singer comesse a colaborar com o *Jewish Daily Forward*, fazendo de tudo um pouco, escrevendo o que fosse... porque Singer precisava ganhar algum dinheiro para sobreviver. O começo da vida americana do Singer é muito difícil porque ele não fala inglês. Ele precisa aprender inglês e tem que encontrar uma maneira de se manter, mas em momento algum ele resolve escrever diretamente em inglês. Ele decide que vai escrever em ídiche, mesmo estando nos Estados Unidos. Acho que isso é um ato de coragem muito grande. Eu sou uma escritora que mora fora do Brasil. Por muito tempo fiquei com medo de perder o meu domínio do português pelo fato de estar aprendendo outras línguas e vivendo em um outro idioma. Então, eu acho que é essencial a gente ter essa coragem enquanto criador, em termos de literatura, de manter um laço com a nossa língua materna, porque o inconsciente da gente depende dela. Singer manteve esse laço de modo muito corajoso. No final da década de 40, ele chega a

publicar *A família Moskat* em inglês, mas essa versão sofreu vários cortes... e eu acho que isso foi algo que deixou ele um pouco abalado, traumatizado. Não é para menos. Mas, de qualquer maneira, o “pulo do gato” de Singer vem na década de 50, com a tradução de *Gimpel the fool*, *Gimpel o bobo*, por Saul Bellow, que é outro grandessíssimo escritor e que tinha uma vivência da língua ídiche em casa, através dos pais. Bellow traduz *Gimpel, o bobo* a pedido de um editor. Eles passam a tarde toda numa sala, Bellow vai traduzindo aquilo e o texto é publicado pela *Partisan Review*... fazendo um tremendo sucesso. É a partir desse momento que Singer começa a ganhar mais liberdade criativa. Os contos dele passam a ser traduzidos, e as traduções são muito interessantes porque são feitas normalmente por ele e por alguém que quase nunca sabe ídiche. Acho que Saul Bellow ainda tentou soltar um: “Olha, pode mandar mais trechos para traduzir!” Mas dá para imaginar que, se Singer tivesse feito isso, teria permanecido à sombra de Saul Bellow pelo resto da vida. Singer sabia que precisava se distanciar de Bellow e esse distanciamento foi muito bom. Ao longo da sua vida criativa, Singer trabalhou com várias tradutoras. Ele normalmente trabalhava com mulheres. Eu acho que elas se aproximavam dele por diversos motivos. Sendo mulher, eu percebo que a parte da contação de história dele é muito interessante. A gente sempre pensa que um contador de histórias também vai ser um cara que sabe ouvir... e acho que isso tem um elemento bastante sedutor: o homem que escuta, o homem para



quem a mulher quer contar a história dela. Você encontra um pouco disso nos contos de Singer, quando ele escreve sobre mulheres que se aproximam do narrador para contar histórias. Na vida real, Singer se aproxima dessas mulheres. Elas vão e trabalham em grupo com ele, traduzindo em voz alta, fazendo uma versão em inglês a partir do que está sendo dito por ele. É um trabalho impressionante de colaboração. Tem um documentário muito bom... *As musas de Isaac Bashevis Singer (The muses of Isaac Bashevis Singer)*, que mostra muito bem como esse time de tradutoras trabalhava com ele e como ele também teve casos com algumas dessas mulheres. Pensar no Singer como um *ladies man* pode parecer estranho porque ele tinha cara de vovozinho... mas, aparentemente, ele foi um grande galanteador e tinha um charme tremendo, capaz de conquistar todo mundo.

CELSO: Muito presente em muitos personagens dele, como o protagonista de *O mágico de Lublin*, livro que fala justamente disso, de um mágico que tem esse comportamento.

JULIANA: E é quase sempre assim... personagens masculinos que estão entre duas mulheres. Você encontra isso em “*O Mágico de Lublin*”, por exemplo. A mesma coisa em “*Enemies: a love story*”. Eu acho que você tem muito da bagagem dele nessas histórias, porque Singer teve relacionamentos muito conflituosos. Ele teve um filho que só viu pessoalmente depois de grande... e escreveu um conto sobre isso. A história do

casamento dele com Alma também envolve um triângulo. Ela tinha um casamento e deixou o primeiro marido para ficar com Singer... foi uma confusão muito grande. Esses grandes romances, esses casos, essas coisas mais picantes também fazem parte da vida do Singer e ele acaba colocando um pouco disso nas histórias.

TIAGO: Nós temos o problema da data de nascimento do Singer, se nasceu em 1902 ou nasceu em 1904. Ele poderia estar completando 120 anos de nascimento. Alguns apontam que a diferença existiria para fugir do serviço militar na Polônia, essa diferença de dois anos. Mas seria uma efeméride, esses 120 anos, a gente está falando agora em 2022, ou, talvez, seja daqui a dois anos.

JULIANA: Também não se sabe se ele nasceu em julho ou em novembro.

TIAGO: Exato, tudo é um mistério em relação à data de nascimento do escritor. Isso a gente vê em escritores do século XVI, XVII até o XIX, mas do século XX não é tão comum. A gente acabou listando alguns livros que foram lidos por nós, o *Gimpel*, o *Bobo*, *Satã em Gorai*, *O Mágico de Lublin*, *Shosha*... Afora estes listados ou dentro destes listados, a pergunta para a gente fechar: Juliana, qual a importância de ler o Bashevis Singer, hoje, e por onde o público deve começar essa leitura? “Ah, não conheço nada, escutei o programa, cheguei até o



fim, qual a importância”? Claro, ao dar importância a gente está desdizendo o Singer, porque ele dizia que não poderia ter importância, mas falamos em importância literária mesmo, uma boa história, bem contada. Por que ler Bashevis Singer nos 120 anos do seu nascimento?

JULIANA: Singer é importante por ter escrito a sua obra em uma língua que estava perigando morrer... e, que enquanto as coisas permanecerem como estão, vai continuar correndo o risco de desaparecer, como o ladino também está correndo esse mesmo risco. Acho que a gente manter viva a obra de escritores que escrevem em línguas ameaçadas é muito importante, porque a expressão dessas línguas, como a gente ressaltou durante a nossa conversa, revela uma experiência cultural e humana que merece a nossa apreciação. Acho, também, que a importância do Singer, hoje, é a de educar o público. Embora eu odeie usar essa palavra com relação à literatura, acho muito importante educar o público sobre o que é o judaísmo, a cultura judaica e a diversidade dentro da expressão cultural judaica... principalmente em um momento como o nosso, marcado pela escalada do antissemitismo e de uma confusão generalizada sobre o que é ser judeu e o que isso significa. Então, se as pessoas puderem ser expostas a um universo judaico por alguém como Singer, que era tão familiarizado com a própria cultura, eu acho que elas só têm a ganhar. Também acho que Singer seja relevante nos dias de hoje para quem gosta de refletir sobre questões

de gênero na literatura. A gente brincou, aqui, que Singer era um galanteador, mas eu acho que, na obra dele, Singer se aproxima muito de um universo feminino... até pela maneira como ele vai dizer que a sua escrita deve muito à maneira como ele, ao longo da vida, acompanhou as mulheres da sua família contando histórias. Tem inclusive uma entrevista em que ele explica que o domínio da contação de história no ídiche, pertencia às mulheres que se reuniam para conversar e relatar causos... como a gente vê no conto *Taibele e o seu demônio*. A obra do Singer tem um elemento de crítica social. Ele muitas vezes tenta refletir sobre a situação da mulher... nem sempre de modo tão explícito como em *Yentl* – que conta a história uma mulher que sonha em estudar e para realizar esse sonho se traveste de homem – mas esse elemento de crítica, ainda que nem sempre muito explícito, está sempre presente na obra dele. Então, eu acho que, no geral, Singer aborda questões que estão muito relacionadas à nossa época: a questão da mulher, a questão da minoria, a questão do respeito à diversidade e também a questão do vegetarianismo. Sobre essa última questão a gente encontra na obra do Singer contos como *O Abatedouro* e *Sangue*... que é muito bom também e mostra o impacto da violência que a gente acaba praticando para poder comer carne e como essa violência tem consequências para a maneira como a gente vive. Para Singer, trabalhar diretamente com o abate deixa sequelas. É triste a gente ver um animal morrer... por mais que a gente saiba que aquele animal vai fazer parte da nossa alimentação.



Em *Sangue*, Singer também trata de várias perversões resultantes da vivência do abate, da convivência com o sangue. A questão do vegetarianismo está sempre presente na obra de Singer. Em algum lugar ele comenta: “Todo dia é uma Treblinka para as galinhas”. Não sou vegetariana, ainda, mas o impacto que a obra do Singer teve em mim com relação ao meu consumo de carne foi muito grande. Não posso dizer que não foi. Hoje, o meu consumo de carne é bem menor, é mais consciente.

MICHELE: Só queria comentar – para fechar mesmo – que, quando eu li esse conto *Abatedouro*, fiquei bastante impactada, porque nós vamos acompanhando esse personagem, que é nomeado para ser abatedor, e ele manifesta todos os seus sentimentos em relação a isso, então, a gente acompanha um pouco e não tem como chegar ao final do conto sem se impactar pelo menos um pouco. Mas eu queria só trazer uma outra questão. Eu tenho um pezinho na literatura infantil e juvenil e queria indicar um livro do Bashevis Singer que é *Histórias para crianças*, já que a gente comentou um pouquinho, antes, dessa relação do Singer escrevendo para crianças. As pessoas que têm interesse pelo tema, leiam essa obra. São textos maravilhosos e têm muito dessa coisa da lenda, dessa magia, e acho que tem muito a ver com o que Bashevis entende, ele não entende essa escrita de contos como uma escrita que precisa deixar uma mensagem, ela precisa, simplesmente, contar uma história.

JULIANA: Eu não sei como fica em português. Em inglês, as ilustrações são primorosas.

MICHELE: A edição da *Topbooks* que nós temos não tem ilustrações, é só a capa ilustrada. Mas eu acho que, de alguma forma, o texto se encarrega de nos fazer criar todas as imagens, então, é bem interessante mesmo.



María Elena Morán e *Os Continentes de Dentro*

EPISÓDIO GRAVADO NO DIA 19 DE NOVEMBRO DE 2021

TIAGO: María Elena, como é que tu vieste parar no Brasil, que ventos te trouxeram para cá?

MARÍA ELENA: Eu sempre brinco que a resposta para essa pergunta é até meio cafona, não é? É que eu vim para aqui por uma história de amor. As pessoas acham que eu vim para o Brasil estudar ou por alguns outros motivos do contemporâneo, do tempo recente, relacionados ao meu país. Mas não, eu vim parar aqui porque eu conheci um gaúcho em Cuba quando eu estava estudando cinema e a gente se apaixonou. Eu fui primeiro para Porto Alegre, agora, estou em São Paulo.

TIAGO: Então, na verdade, não é cafona. Isso é muito mais

bonito! Tu sempre rompes com a expectativa de quem já pensou “ah, venezuelana no Brasil, veio por questões políticas e econômicas”. Não! Então, vocês estudaram juntos em Cuba, era um curso de pós-graduação?

MARÍA ELENA: A gente fez o curso regular da Escola Internacional de Cinema de San Antonio de los Baños, que é um curso livre, dura três anos e ele não tem equivalência, aqui, com algum curso. É mais parecido com uma graduação.

TIAGO: Tu tens uma graduação anterior?

MARÍA ELENA: Isso, eu fiz Comunicação Social – Jornalismo Audiovisual – na Venezuela. Depois, eu comecei um mestrado em Antropologia na mesma universidade, mas logo fui para Cuba fazer cinema, onde me especializei em roteiro.

TIAGO: De que parte da Venezuela tu és, María?

MARÍA ELENA: Eu sou de Maracaibo, que é uma cidade grande, acho que é a segunda maior em tamanho da Venezuela. Uma cidade que fica no ocidente do país e é a maior cidade próxima da Colômbia. Está relativamente perto da fronteira.

TIAGO: A tua vivência toda é muito próxima da Colômbia e próxima do mar. E essa experiência do cinema foi, prova-



velmente, o que te levou para a literatura? Como surgiu esse impulso de María Elena escritora?

MARÍA ELENA: Eu lembro que, desde criança, a escrita sempre foi uma coisa muito presente e eu, com o tempo, fui pensando que talvez a escrita fosse uma fome antiga, que eu demorei a saciar. Acho que eu tinha medo de assumir a ficção como uma possibilidade porque, se tu pensar, eu comecei pelo jornalismo. Depois, fui para a antropologia e, já nessa área, eu queria trabalhar com antropologia da ficção, por exemplo. Então, já começava a se mostrar uma paixão que eu não estava aceitando. Quando eu comecei a estudar roteiro e a escrever ficção, foi que esse caminho não teve mais volta. Eu acho que me interessei muito mais pelo que pode ser do que pelo que está sendo. Quando eu fui para Porto Alegre, me interessei pela oficina do professor [Luiz Antonio de] Assis Brasil. Eu não tinha escrito nada literário na minha vida até esse momento. Os primeiros contos que eu escrevi foram para fazer a oficina. Só que, ali, alguma coisa se abriu e pensei: “ah, é isso aqui”, porque, acho, tem uma diferença fundamental entre a escrita de cinema e a escrita literária que faz com que eu precise das duas; por um lado, a escrita de cinema é também uma escrita, tu sabe que está fazendo uma das camadas desse projeto. Vai vir um monte de gente trabalhar outro tipo de linguagem e que vai intervir, o teu texto não vai ser, nem poder ser, e nem deve ser, uma coisa estática, um roteiro de ferro, como se chama. Mas é muito legal esse processo coletivo. Porque é isso, uma série de inter-

pretações vindas de várias artes e é muito, muito gostoso. E a escrita literária permite que tu vá em frente, que vá fundo em opções, em questões muito pessoais. E isso abriu um mundo para mim, e penso que não vou conseguir mais sair dele.

CELSO: María Elena, tu tocaste numa questão que me interessa muito, da relação entre o roteiro e a narrativa, porque eu já trabalhei com roteiro, sou um apaixonado por roteiro, assim como sou apaixonado pelas narrativas de ficção. E essa questão sempre me incomoda, no bom sentido. Me inquieta já faz algum tempo. Eu me recordo de um trecho de uma entrevista que eu ouvi do Alfred Hitchcock, acho que vais ter muito a dizer. Disseram ao Hitchcock: “olha, tu serias o diretor perfeito para fazer uma adaptação de um filme de uma obra do Dostoiévski, particularmente *Crime e Castigo*”, e ele respondeu o seguinte: “não, isso não seria possível, porque nas obras do Dostoiévski há uma série de palavras, uma série de frases, uma série de períodos que cada um tem o seu espaço, cada um tem o seu lugar definido. Realmente não seria possível transpor para a narrativa fílmica”. Eu queria que tu comentasses essa frase.

MARÍA ELENA: Eu vou correr o risco e dizer que eu concordo, eu acho que tem obras...

CELSO: Correr o risco? Desculpa, correr o risco por quê?

MARÍA ELENA: Porque eu acho que pode ser polêmico.

CELSO: Claro, sem dúvida.

MARÍA ELENA: Eu acho que a gente tem algumas experiências que, às vezes, parecem passar muito pela teimosia. Querer fazer essa tradução de uma linguagem para outra...

CELSO: Sem dúvida.

MARÍA ELENA: E, às vezes, realmente não dá muito certo. Tem algumas narrativas que, realmente, tu vê que são propícias para fazer uma adaptação. Também acho que a ressalva que tenho é: se tu pensar em termos de adaptação de uma maneira tradicional, é quase impossível adaptar uma obra como *Crime e Castigo*. Porém, se a gente tiver um olhar mais aberto sobre isso, se a gente pensar que em vez de uma adaptação, pode ser uma coisa mais livre, mais aberta a novos caminhos, a tomar um ponto de partida e, a partir daí, ir para outros lugares, acho que a conversa se transforma em outra coisa. Porém, a gente sabe que essa questão da adaptação e o fato de ser uma adaptação são muito usados até como elementos de *marketing*, usados para vender um projeto, para conseguir financiar um projeto nas nossas latitudes. E isso gera uma cobrança muito grande em cima do que vai ser essa obra. Eu acho que tudo tem a ver com o conceito de fidelidade que a gente quer trabalhar nesse sentido. Se formos pensar nos termos que o Hitchcock fala, ele está falando de uma coisa muito mais fiel, no sentido ortodoxo. Eu penso que na hora que a gente vai assistir uma

adaptação, seja ela mais livre ou menos livre, tem que entender que a gente está indo assistir a uma outra obra, e que não tem como exigir, como cobrar dessa obra uma transposição direta, porque seria impossível. Acho que temos que entender isso antes de qualquer coisa.

IURI: Falando ainda sobre o processo, a tua formação antes de chegar ao texto do romance, eu queria te perguntar sobre as tuas leituras da literatura nacional, no caso, a leitura venezuelana, porque a gente sabe, isso tu debes ter percebido bem rapidamente aqui, que as leituras da literatura latino-americana feitas desde o Brasil são um tanto restritas. E, normalmente, começam pelos países limítrofes, como talvez seja inevitável, e, depois, até se estende para algo da literatura colombiana, mexicana, quem sabe chilena, e algumas literaturas permanecem invisíveis até hoje no Brasil. Gostaria de perguntar o que tu lias da literatura venezuelana e o que tu lias da literatura brasileira, o que tu já conhecias dessa literatura antes do processo da tua vinda para Porto Alegre.

MARÍA ELENA: Acho que é uma ótima pergunta, porque assim vai revelar vários “buracos” dos nossos países e do jeito que a gente conhece as nossas literaturas. Na Venezuela, eu lembro muito claramente de ler muito mais coisas de fora do que da própria literatura venezuelana e o que eu lia da literatura venezuelana eram muito mais os clássicos, aquelas coisas que a gente lia na escola e eu acabei gostando. Como os livros de Rómulo



Gallegos e Francisco Massiani. Eu tive um momento em que conheci alguns autores trabalhando numa Feira do Livro e, a partir de então, eu comecei a me interessar também pelo contemporâneo. Assim, pude entrar em contato com textos, como por exemplo, de Héctor Torres, que é um ótimo cronista e romancista, Eduardo Liendo, Alberto Barrera Tyszka que é um nome mais famoso, porque ganha o Prêmio Herralde, que é o prêmio da editora Anagrama. O Fedosy Santaella, que além de escritor, é professor de escrita criativa, quando eu nem sonhava algum dia fazer uma coisa assim, parecida, tem, também, o José Urriola. Então, tirando o Héctor Torres, que continua lá, essa também é uma questão, já faz muito tempo que eles estão fora. Acho que eu acompanhava mais a poesia, antes de entrar em contato com esses contemporâneos, o que eu mais lia era poesia. Em relação ao que eu conhecia da literatura brasileira, eu só sabia de alguns nomes que eram editados até pelas editoras do estado. A Clarice, o Machado de Assis, o elementar do elementar. Mas, em Cuba, eu comecei a buscar mais coisas brasileiras e em língua portuguesa. Li Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa. Nesse momento, li Milton Hatoum, *Dois irmãos*, também Raduan Nassar, *Um Copo de Cólera*, entre outros autores e textos que não lembro agora. Depois, quando eu já estava no Brasil, “entrei de cheio” na leitura e no estudo do contemporâneo brasileiro.

TIAGO: Tu falaste, María Elena, que só tinha lido os clássicos venezuelanos, mas os clássicos venezuelanos também são

pouco conhecidos no Brasil. Que outro autor venezuelano, dos clássicos, que tu poderias nos citar, como sendo de relevância? Aquilo que se lê na escola... Já emendo outra pergunta sobre os brasileiros: no mundo *hispanohablante*, a gente tem alguns brasileiros que entram como leituras da escola. Há algum brasileiro sendo lido na escola, frequentemente, na Venezuela?

CELSO: Emendando essa última pergunta do Tiago: quando tiveste contato com a literatura brasileira, com escritores brasileiros na Venezuela, tu entendias esses escritores como parte de uma literatura latino-americana ou, mesmo que intuitivamente, pensavas que isso era parte de um universo diferente, que por acaso é vizinho da gente?

MARÍA ELENA: Dos clássicos, Tiago, eu acho que citaria o Francisco Massiani, o livro dele que eu lembro de ter lido na escola é *Piedra de Mar*. Outro que agora não lembro se era uma leitura da escola ou da minha casa é José Rafael Pocaterra, que é um ótimo contista, para mim é inacreditável quando percebo que ele não é realmente conhecido fora do país. Acho que citaria esses dois nomes. Sobre as coisas [brasileiras] que eu cheguei a ler na escola, eu tenho uma memória muito remota, mas justamente por essa lembrança ser meio lacunar eu tenho a sensação de que era lido como parte da literatura latino-americana. Mas passou muito batido para mim, acho que não apareceram mais do que alguns poe-



tas. Acho que os modernistas devem ter entrado de alguma forma, mas não é uma coisa que eu tenha presente. As coisas que eu lembro são clássicos do resto da América Latina, nada do Brasil naquele momento.

TIAGO: Eu fiz essa pergunta, direcionei, porque eu lembro dos nossos vizinhos argentinos, todos eles em idade escolar leram *Meu pé de laranja lima*, de José Mauro de Vasconcelos, e há amor e ódio envolvido com essa leitura, porque era uma leitura obrigatória nacionalmente, então, dificilmente se conheça um argentino da nossa geração que não tenha lido esse livro, e eu queria saber se isso se dava também na Venezuela e se havia mais distância em relação ao Brasil, digamos.

MARÍA ELENA: Eu fiz uma disciplina que tinha a ver com o Monteiro Lobato. Com todas as polêmicas envolvidas, mas, enfim, o professor me questionou sobre a literatura infanto-juvenil venezuelana, o que eu havia lido, então, fui ver que, sim, é certo, *Meu pé de laranja lima*, por exemplo, é um livro que circula, mas eu não li, eu tenho certeza que não li. As coisas que lembro de ter lido são todas argentinas, uruguaias, colombianas. Mas o Brasil sempre esteve quase como outro continente, sabe? Uma outra América que não a América Latina, assim que eu percebia.

IURI: María, aproveitando o teu último comentário e quem sabe encaminhando a discussão para o teu livro: a presença

da leitura e da literatura é um pouco o tecido do teu romance. E por ser o teu primeiro livro de ficção também não deixa de ser significativo. Eu queria te perguntar como isso se deu durante o processo, como as leituras foram aparecendo, entremeadas no texto literário e de que maneira isso foi organizado, quão consciente foi desde o início, na montagem de *Os Continentes de Dentro*?

MARÍA ELENA: Acho que foi um elemento fundamental. Talvez, não desde o começo, porque ele surgiu como solução a um problema. No texto, há duas linhas narrativas: a linha narrativa da neta e a da avó. Eu queria, de alguma forma, que essa narrativa da avó pudesse ser atualizada. Eu não acreditava na ideia de um diário normal, de um diário que a pessoa tivesse numa gavetinha, de alguém que escrevia tudo e guardava tudo num caderninho. Eu achava inverossímil porque, com toda a construção delirante que ela tem, ela não faria isso. Ela tentaria guardar, porque se supõe que ela tem um segredo, um acesso a questões que são secretas, que são importantes, que precisam ser preservadas, por isso, não fazia sentido que fosse só um caderninho que ela encontrasse. Eu comecei a pensar: o que eu posso fazer para que isso se torne uma questão verossímil. Então, eu pensei que se poderia rasgar, faria uma coisa meio espalhada. E foi aí que surgiram os livros. Ela tem os livros e era a única pessoa que se interessava por eles naquela casa. E, bom, quais eram esses livros? Então, uma coisa foi levando à outra. Isso aconteceu muito rápido, porque eu não



tinha escrito nada até ter essa solução. E quando surgiu essa ideia, começou a busca, por criar uma pequena biblioteca particular e, também, essa brincadeira: Quais livros escolher? Qual é o critério? Eu usei para isso a minha própria biblioteca familiar, os livros aos quais eu tinha acesso, que havia lido e que estavam ali. E alguns outros que estavam em bibliotecas regionais. Então, essa solução, para resumir, entrou na escritura num momento ainda inicial. Talvez não ao mesmo tempo que a primeira ideia do texto, mas logo depois. E foi uma coisa que realmente estruturou muito, acabou estruturando o próprio estilo do romance. Acabou criando esse seu jeito de ela ir, aos poucos, se apoderando desses outros textos, começou a me trazer camadas de sentido. Essa apropriação que ela vai fazendo nesses textos, que são todos textos de homens, textos, digamos, mais clássicos, ela vai como que roubando um pouco essa autoria e contestando esse espaço. Então, é uma coisa bem fundamental do processo mesmo da escritura.

MICHELE: Eu queria aproveitar essa tua resposta para explorar um pouquinho mais a questão do gênero romance. Imagino que seja muito diferente escrever um romance e escrever um conto. O romance tem muito mais espaço, como já dizia o Cortázar, quando comparou o romance ao filme. Eu queria saber como foi administrar essas diversas vozes que aparecem na narrativa. Porque a gente tem um discurso que nasce das cartas da avó, um discurso que nasce da própria Sofia. E, também, temos o discurso que se organiza no espaço da Ilha, então, queria te

perguntar como foi a administração de todas essas vozes dentro desse gênero que é complexo no sentido da extensão.

MARÍA ELENA: Uma coisa que me salvou muito, que me economizou tempo de “bater cabeça”, foi, justamente, ter experiência no cinema, lidando com histórias de grande extensão. O cinema me trouxe uma série de ferramentas que foram muito úteis, de *plot*, de criar argumentos para trabalhar com diversos *plots* e ter que fazer um *entramado* entre eles. Então, acho que segui o mesmo caminho, claro, que curtindo mais, porque tinha muito mais liberdade. Mas acho que eu seguia a mesma questão, de trabalhar muito a personagem, pensar muito nela, ir criando problemas... porque tu vai trazendo problemas para personagens e vai ter que inventar as soluções. Então, fiz claramente assim as duas linhas do tempo de cada uma e, depois, veio essa costura: como fazer para que esse diário de um tempo passado reverbere no tempo presente da neta, como fazer para que esse impacto aconteça. Acho que foi bem trabalhoso, no sentido da minúcia. Mas, por outro lado, me veio naturalmente a conexão entre as diversas questões. E também fiquei muito tempo pesquisando e pensando sobre as personagens e nas trajetórias que elas iam fazer. Também descobri alguns modelos estruturais no caminho que também me ajudaram a pensar esse percurso dessas personagens: por que uma heroína trágica da família, que é a avó, não podia ser a minha protagonista? Eu não queria uma tragédia, eu queria a possibilidade de recuperação, possibilidade de redenção. Não



queria cair na reincidência da personagem feminina que acaba louca, mal, depressiva, queria trazer outra abertura para o fim.

MICHELE: Eu quero aproveitar para te perguntar, justamente, sobre essa questão das personagens. Ao longo da leitura, a gente vai vendo que, ainda que essas personagens que vivem na Ilha de Salos ocupem o mesmo espaço, elas são muito diferentes umas das outras. Então, queria saber como é que tu foi construindo cada uma delas e, também, em relação ao tema da loucura: eu não sei se tu já esperava desde o início que o tema teria essa dimensão que tem dentro da obra. Também, se essa dimensão foi pensada previamente ou ela foi crescendo à medida em que essa narrativa foi sendo escrita?

MARÍA ELENA: Acho que vou falar primeiro dessa segunda parte. Foi inicial, foi desde o começo quando fui pensar o que acontecia com essa personagem, optei por lidar com o medo da loucura, que é uma coisa que me toca pessoalmente. Não porque tem alguma questão autobiográfica no meio. Não. Nem precisaríamos cair nesse assunto, mas porque é daquelas coisas que te movimentam e te inquietam de alguma forma. Para mim, a loucura tem esse peso, o medo de perder o controle e isso foi a pedra angular desde o momento zero do romance. E, claro, assumir trabalhar com um tema desses era para mim um desafio, mas eu optei por segui-lo. Isso fez com que eu fosse estudar bastante, fazer entrevistas, fazer mil coisas. O que eu optei por fazer com essa constelação de mulheres foi

assim: eu me impus várias premissas. Uma era que eu não ia falar sobre a doença de cada uma, eu quis traduzir essa doença em ações, em comportamento, em um personagem propriamente, sem precisar catalogar. Queria fugir da catalogação que já é feita. E, por isso, também, fiz toda essa construção para que fosse um lugar já abandonado, porque eu não queria trabalhar com personagens que já estivessem sendo medicadas, colocadas em caixinhas. Me interessava muito mais o componente humano desse universo. Por isso, inclusive, optei por um lugar já inativo. Acho que essa é a resposta: eu optei por trabalhar cada uma, pensando o que tinha acontecido com essa pessoa, como era sua vida, e interrogando-as. Como isso pode se relacionar com o momento atual dessa personagem? Porque o tema das personagens secundárias é sempre um problema. É muito fácil serem parecidas ou não terem um grande apelo. Para mim, era muito importante que elas, mesmo que não tivessem grande espaço no romance, fossem marcantes de alguma forma. E esse foi o trabalho.

TIAGO: Uma questão que a María Elena já deve ter escutado bastante, e a gente pode dizer depois de ler o romance, é que não parece que é o teu primeiro romance. Parece que já havia uma certa experiência e, ao escutar esse aspecto do cinema e do roteiro, de trabalhar com textos mais longos e, também, a questão dos diálogos, isso se explica. Mas uma coisa que me chamou a atenção é que tu não és condescendente com a questão da loucura, no sentido de colocá-la no altar e enxer-



gar, como a gente vê em outros romances, ou uma ideia pós-moderna de loucura. Eu acho que tu trata a loucura de uma maneira realista e mais próxima, digamos, de uma ideia de senso comum, mas não no mau sentido, de como as pessoas enxergam a loucura. Então, das tuas leituras sobre loucura, de onde vem essa opção por enxergá-la de uma maneira que não é tentando entronizá-la, tentando colocar nesse altar? Como é que chegou nessa opção pela loucura?

CELSO: E antes, completando um pouco do que tu falaste, Tiago, eu queria ressaltar uma frase que ela utiliza, que ela falou: “Medo de perder o controle”. Quando tu falas “medo de perder o controle”, María Elena, fazendo referência à loucura, me parece que tu tens uma questão valorativa em relação ao tema da loucura, pelo menos implícito. Foram as palavras que tu usaste: “medo de perder o controle”. Me parece que toca um pouco algumas questões que o Tiago mencionou agora e com as quais eu concordo totalmente. Queria que tu colocasses um pouco na tua resposta, essa concepção que tu mencionaste agora.

MARÍA ELENA: Esse tratamento, essa abordagem da loucura, era, claro, o maior medo que eu tinha. Porque eu queria muito tentar fazer um retrato que fosse mais humano e nessa humanidade tem que caber a complexidade. Acho que não é só que tem que caber, é só feita de complexidade, basicamente. Eu estava rodeada de histórias mal contadas sobre loucura,

histórias não só mal contadas como mal-entendidas e muito julgadas, muito negativamente enxergadas. Mas, por outro lado, também tem isso, dessa romantização sobre a loucura e que só basta tu te aproximar um pouquinho de alguma pessoa ou família que esteja lidando com essa questão, que tu vai ver como é bem mais complicado que alguns desses retratos. Sendo que é uma questão familiar e que tinha gerado tanta dor e tanto medo, eu queria trazer essas duas questões: por um lado, ter personagens que transcendessem esse diagnóstico, esse código em que a pessoa parece se transformar, mas sem deixar de enxergar, também, o quanto de dor existe ao redor disso, muitas vezes causado por nossas próprias formas de lidar com a situação, mas também é assim mesmo. Não adianta negar a dor intrínseca. E isso de perder o controle, acho que é assim, está totalmente colocado ali. Justamente tem muitos relatos sobre esquizofrenia e criatividade e, enfim, tem bastantes pesquisas sobre isso. A conclusão a que eu cheguei, e que chegam a maioria dos pesquisadores, é que não existe uma correlação automática como se quer fazer. Não é que as pessoas esquizofrênicas tenham uma propensão natural a serem criativas. Embora tenham muitas que o sejam e façam trabalhos criativos a respeito. Então, eu tinha muita clareza sobre isso, e, como eu já falei, é um medo que tenho, sim. Como sei da dor que traz, esse medo de perder o controle atravessa o romance todo. Principalmente através da mãe, mas, também, através dela mesma. A personagem da neta encarna essa questão ambivalente, que começa muito roman-



tizando a loucura, porque a avó ocupa esse lugar mítico para ela, uma pessoa para a qual o controle era tudo aquilo que era bom de perder, porque abria portas para outros mundos possíveis e não esse mundo controlado, restrito, mutilante do lado de fora. Mas ela também, aos poucos, quando já está lá dentro, começa a ver para além dessa romantização, começa a enxergar a mãe dela como uma personagem digna de misericórdia, digna de, enfim, pelo menos merecer um novo olhar. Eu acho que o controle está no centro disso, de ver que o controle não precisa ser essa coisa absurdamente ruim, porque depende muito do conceito de controle que a gente lida e eu acho que ela repensa tudo, inclusive o que é perder o controle e o que é romantizar essa perda do controle. Qual controle?

CELSO: Essa pergunta que tu colocaste agora é definitiva. Qual é o controle, de qual controle nós estamos falando? Eu gostei muito da tua resposta, porque foi justamente a leitura que eu fiz a respeito da maneira como trata essa relação das personagens com a questão da loucura, e me pareceu uma leitura muito refinada que fizeste, e te afasta de alguns clichês que nós vemos com muita frequência em algumas obras, em alguns escritores. Tu abordaste um pouco disso agora. Foi um dos elementos que mais me interessaram na leitura da tua obra.

TIAGO: Uma coisa que me chamou atenção, María Elena, é que a personagem Sofia é denominada sereia pela avó. Se a gente vai para o mito, a sereia é aquela capaz de encantar os

outros, de levá-los para o fundo do mar. A gente tem uma inversão no teu livro, a sereia é encantada, de certo modo, pela possibilidade de querer saber alguma coisa sobre o paradeiro da avó e depois sobre a própria ilha. Acho que a ideia da ilha como hospício ou manicômio é muito interessante e, falando diretamente dela, na minha leitura, a minha primeira impressão, é que eu ia enxergar alguma coisa semelhante à *Invenção de Morel*, do Bioy Casares. E aí tu rompes essa expectativa. Acho que romper essa expectativa também com o fantástico, que é proposto no início, antes mesmo da ideia da ilha, eu acho que também são duas chaves que tornam o romance agradável. Quando a gente está esperando os clichês, tu foges deles. Mas eu queria que tu falasses sobre essa ideia das sereias às avessas, se tu pensaste nisso ou foi uma construção, ou surgiu também ao longo do romance?

MARÍA ELENA: A sereia foi uma das coisas que nasceu bastante cedo, quando eu comecei a pensar nessa construção ficcional do delírio. A sereia acho que vem de um lugar muito mais inconsciente. Claro que, depois, eu fui elaborando, mas ela vem de um sonho que eu tive. O mar e, principalmente, o Caribe, para mim é um negócio... eu sou super cética com tudo, mas o mar tem lugar meio especial de amuleto, enfim, na minha vida. E uma vez tive um sonho em que eu via umas águas, como se eu estivesse na beira do mar, vi a água toda se mexendo e descobri que havia uns peixes. Depois, vi que era uma sereia e, no sonho, vendo isso, eu entendi que era porque



a minha mãe tinha morrido, coisa que não aconteceu. Graças a Deus! Mas essa imagem de uma sereia que vem me dizer alguma coisa foi a inspiração para a Sofia como sereia. Me interessava, principalmente da sereia, essa existência híbrida, essa questão de ser uma figura que se move entre mundos e que, de alguma forma, talvez, tinha função de encantar, mas era ela que era encantada, pois ela, tendo perdido a avó, era como se tivesse perdido um pouco a capacidade de encantar e precisasse encontrá-la de novo. E essa é a busca: recuperar essa coisa que ela sente ter perdido, e eu acho que é a capacidade de se encantar e de encantar o outro pela via da imaginação, pela via do desejo, pela via da perda desse controle. É o que a gente estava comentando. E sobre a quebra com o fantástico, foi uma coisa que me perguntei bastante, se não devia manter tudo numa chave do fantástico mesmo. Mas pensei que não, porque o que me interessava era falar sobre arbitrariedade, em muitos casos, a linha que separa o racional do irracional, a loucura da sanidade mental. Para isso, era mais interessante falar desde um realismo que se permitia aprofundar na criação ficcional de um delírio, mas sabendo o que é um delírio. Por isso optei mais por essa construção que flerta um pouco [com o fantástico], mas que não tem uma clara explicação, que não deixa o relato ir para esses outros universos. Tem uma chave realista, permeando tudo.

IURI: María, a gente falou sobre alguns temas que tem a ver com o processo de composição do livro e tem outra questão,

que é até anterior, da língua, do idioma. O livro foi publicado, não sei, simultaneamente, em português e em espanhol, eu gostaria de saber como se deu esse trânsito bilíngue durante o processo da escrita? Acho que essa característica também é das mais peculiares do teu romance.

MARÍA ELENA: Esse livro é a minha dissertação de mestrado na escrita criativa na PUCRS. Eu optei por escrever em espanhol, até porque, em 2016, eu comecei um pouquinho antes de iniciar o mestrado e ainda não me sentia segura, não me sentia tão confortável como me sinto agora com o português. Então, optei por escrever em espanhol e a primeira versão inteira foi em espanhol. Porém, comecei a trabalhá-lo um pouco mais e teve algumas outras versões em espanhol. Quando eu me interessei em publicar e, por isso, buscava um editor, recorri a muitos lugares e aconteceu que a Editora Zouk, para quem eu estava mostrando um livro de contos, perguntou “ah, mas tu não tem um romance? Falaram que tu tinha um romance”. E eu disse: “o romance existe, mas ele está em espanhol”. Me disseram que leriam mesmo assim. Então, eu já comecei a trabalhar na tradução. Foi um grande tema para mim, se eu dava para outra pessoa traduzir ou se eu tentava traduzir. Mas eu optei por traduzir, porque eu sabia que essa tradução ia ser, na verdade, uma reescrita e foi isso que aconteceu. A versão traduzida mudou bastantes coisas, não necessariamente de *plot*, mas principalmente de estilo, algumas cenas ficaram muito maiores, algumas coi-



sas ficaram mais aprofundadas. E foi tanta a reescrita que quando eu fui publicar em espanhol eu precisei retraduzir. Então, eu fiz uma tradução primeiro do espanhol para o português e depois do português para o espanhol, adequando tudo o que eu tinha. Acho que foi superinteressante. O que eu fiz foi uma revisão, eu busquei alguém que fizesse uma revisão da tradução, que foi a Júlia Dantas, lá da PUCRS também. Outra questão interessante em relação a esse processo é que ela era uma pessoa que já conhecia o meu texto, porque a gente já fez diversas cadeiras e oficinas juntas. Era uma pessoa que conhecia a minha escrita tanto em espanhol quanto em português. Então, era alguém que eu sabia que ia manter e entender o que era sotaque, estilo e o que era realmente problema. Eu digo que foi uma tradução circular esse processo.

CELSO: María Elena, no teu site tu colocas assim: “*A veces, escribo*; outras, escrevo.” Depois de tanto tempo no Brasil, depois de tanto tempo convivendo com os brasileiros e escrevendo, a pergunta que eu faço é: hoje, *escribes* ou escreves?

MARÍA ELENA: As duas coisas. Às vezes é uma coisa até inconsciente, sabe? Optar por escrever um determinado assunto ou outro em espanhol ou em português.

CELSO: Igualmente, no mesmo nível, o que que tu fazes mais hoje?

MARÍA ELENA: Sempre no português demoro um pouco mais, porque encasqueto de fazer algumas coisas que talvez eu ainda não tenha domínio pleno. Brincadeiras com a linguagem propriamente. Em espanhol, eu faço o que eu quiser, pois me sinto mais autorizada. Em português eu já estou me sentindo autorizada, mas demorei mais. Eu acho que já estou entendendo essa escolha, às vezes pelo português ou pelo espanhol. Eu percebi que quando é uma coisa que me toca mais pessoalmente, eu acabo passando para o português, porque já é um dispositivo de distância de alguma forma. Embora cada vez a distância esteja ficando menor.

CELSO: Tu achas que o contato com o português enriqueceu o teu *castellano*? E eu explico a minha pergunta: me recordei, agora, de um trecho de um escritor espanhol, do qual eu sou um grande admirador, que é o Miguel de Unamuno. Ele comandava os seus conterrâneos espanhóis a conhecerem a língua portuguesa e a estudar os autores portugueses porque, segundo ele, o conhecimento da literatura portuguesa os faria compreender melhor o *castellano*. Eu quero saber se alguma coisa desse tipo aconteceu contigo.

MARÍA ELENA: Eu acho que sim. Tanto a leitura quanto a própria escrita. É que, conhecendo o português e tendo que me entranhar na linguagem mesmo, do trabalho com a palavra, eu acabei conhecendo muito mais coisas que, até então, eu só intuía sobre o espanhol.



CELSO: Sim.

MARÍA ELENA: E a própria leitura, a aproximação com o próprio vocabulário, com a ideia de idioleto da pessoa, eu acho que isso realmente se complexificou na minha cabeça. Acho que eu, de alguma forma, me sinto muito mais autorizada a fazer coisas. Como que se a própria distância do idioma, no caso do espanhol, eu não estou falando tanto espanhol no meu dia a dia. Então, a própria distância já me gera uma vontade de brincar com o idioma. De recuperar algum sotaque. Só para dar um exemplo: na minha cidade, em Maracaibo, se usa o “vos”, é uma conjugação diferente, não é a conjugação rio-platense, mas se usa o “vos”, é o “vos” mais espanhol. E eu nunca tinha me atrevido a usar o “vos” na literatura. Porque é uma coisa como o “você” e o “tu”. A gente passa pelo crivo e vira automaticamente “tu” na Venezuela. E agora, pela primeira vez, eu estou entendendo o valor daquele “voseo”, a beleza daquilo. Porque eu estou longe, eu consigo enxergar com outra oxigenação. Com certeza, meu espanhol cresceu a partir do contato com o português. Não tenho a menor dúvida.

CELSO: Interessante.

TIAGO: A María Elena foi alfabetizada no “tu” de Porto Alegre. Já tem essa marca muito clara. Acho que nós, aqui do Rio Grande do Sul, sofremos também com a coisa do “tu”

e do “você”. Usar o “tu” ou usar o “você” e alcançar um outro espaço no país é uma coisa que acontece conosco também. Eu li o livro em espanhol, o Celso também, a Michele conseguiu ler nas duas línguas. Nessa leitura, eu enxerguei a questão do idioleto, acho que no espanhol fica mais claro. O Domingo, no caso, a fala dele ou dos outros homens que aparecem na história, é muito mais marcada no espanhol do que na nossa versão brasileira. E, eu acho que a gente consegue “pescar” que talvez tu te sintas mais à vontade, ainda, na língua espanhola.



A Falência, um clássico de Júlia Lopes de Almeida

EPISÓDIO GRAVADO NO DIA 18 DE NOVEMBRO DE 2022

TIAGO: A Anna Faedrich é curadora da exposição *Júlia Lopes de Almeida – um fenômeno literário*, que está em apresentação no Museu Histórico do Rio de Janeiro. Eu acho que a gente pode começar falando um pouco sobre a biografia dessa escritora. Nós estamos descobrindo a Júlia Lopes de Almeida – e eu nem diria “redescobrimo”, porque talvez ela tenha sido escamoteada, tenha sido deixada de lado, e nós sabemos que os processos da crítica e do cânone são relações muito complexas. Mas, certamente, quando abrimos as histórias da literatura, é difícil encontrarmos o nome da Júlia Lopes de Almeida e é mais difícil ainda encontrar uma análise da sua obra. Gostaríamos que falasse primeiro da biografia da Júlia Lopes de Almeida – quem foi, o que ela desenvolveu, como é que

chegou à literatura num momento em que as mulheres escreviam, mas não publicavam na maioria das vezes. E ela, como sabemos, foi uma escritora *best seller*, vendeu muitos livros. Se puder contar um pouquinho para nós vai ser muito legal.

ANNA: Você falou da exposição, *Júlia Lopes de Almeida – um fenômeno literário*, no Museu Histórico do Rio. Quando nós escolhemos o título dessa exposição, pensamos muito em dar destaque para o nome da Júlia e chegamos até esse subtítulo, *Fenômeno Literário*, pensando justamente nisso: ela foi um fenômeno de sucesso editorial, porque publicava muito, tinha várias reedições, publicava inclusive na imprensa, grande parte dos romances dela foi publicado em folhetim. E ela foi um fenômeno literário também pela variedade e quantidade de coisas que publicava. O Rui Castro, no livro *Uma metrópole à beira mar*, fala que os editores encomendavam obras para a Júlia, exigiam que ela lançasse pelo menos um livro por ano, e ela também foi muito reeditada. Vendeu, realmente, muitas obras. Então, a gente já entra nessa questão do apagamento antes mesmo de falar da biografia, porque não tem como falar de uma coisa sem falar da outra. Ela foi uma escritora na transição do século XIX para o XX e teve muita visibilidade: ela escrevia, publicava e era lida. Isso é muito importante. Ela fazia parte do sistema literário. Se a gente observa o Antonio Candido, quando ele está pensando a formação da literatura brasileira e o sistema literário, então, nós temos uma autora, temos uma obra e um público cativo. Ela era muito querida,



muito lida e tinha prestígio também. A grande questão é o que aconteceu com a Júlia Lopes de Almeida, que tinha uma visibilidade, um sucesso editorial, e foi gradativamente apagada a ponto de, hoje, nós não a estudarmos nas escolas, nas aulas de literatura ou na graduação em Letras. A minha graduação em Letras foi na UFRGS, mas eu diria que isso acontecia em todas as universidades. A gente não estudava essas escritoras do século XIX e do início do XX. Então, esse processo de apagamento que Júlia sofreu, infelizmente, é comum a todas as escritoras mulheres desse período. E elas escreviam. A gente chega a pensar assim: “não, então mulheres não escreviam, escreviam apenas diários, essa escrita íntima, secreta”. Não: elas escreviam, publicavam em grandes editoras, em editoras renomadas da época. A Narcisa Amália, que eu estudo, também publicou na Editora Garnier, que era a maior editora do século XIX, e com a Júlia Lopes não foi diferente. Elas sofreram esse apagamento, esse silenciamento. Por isso que o título do meu livro é *Escritoras silenciadas*, porque elas não entraram para as histórias da literatura, as histórias da literatura brasileira foram escritas por homens que não contemplaram esses nomes femininos. Hoje, a gente já conhece centenas de nomes de mulheres escritoras desse período, nomes que são desconhecidos da gente e vêm passando por um processo de resgate e de retorno à cena literária. Júlia Lopes de Almeida é uma escritora carioca. Nasceu no Rio de Janeiro, em 1862, e faleceu em 1934. Sou muito amiga do neto dela, o Cláudio Lopes de Almeida, que vive no Rio e tem

92 anos. Ele que idealizou a exposição, ajuda todas as pesquisadoras, abre as portas da sua casa e do acervo da Júlia. É de grande valia esse contato com a família porque, quando a gente estuda escritoras do século XIX cujas biografias não foram registradas, a gente não tem acesso às obras, e há muitas lacunas a serem preenchidas, por isso, o contato com a família ajuda bastante a preenchê-las. Posso dar um exemplo: no caso da Júlia, sempre há uma confusão quanto ao nome dela de solteira e o de casada. Júlia Lopes de Almeida é o nome de casada, antes tinha um outro nome. E o neto é que nos ajuda a desvendar esses detalhes da obra. Durante muito tempo, circulou que ela tinha três filhos, o neto veio com a foto e mostrou, “não, ela teve quatro, tem a Lúcia que nunca é mencionada, é sempre esquecida”. E ele vai lá e diz mais: “Na verdade, ela teve seis, mas perdeu dois bebês”. Esse contato com a família é muito importante. Ela nasceu no Rio, mas era filha de portugueses. A irmã mais velha nasceu em Lisboa, é portuguesa também. Então, mesmo em *A Falência*, a gente vai ver como essa presença dos portugueses é importante na obra de Júlia Lopes Almeida, porque ela vem dessa família de portugueses, desse contexto. Ela mora em Portugal por um bom tempo e casa com o Filinto de Almeida, que é português naturalizado brasileiro. O Filinto é poeta, dramaturgo e jornalista. Ele ajudou muito a Júlia, atuou em jornais e teve uma grande parceria intelectual com ela. A Júlia também morou em São Paulo – a gente tem o desejo de levar a exposição a São Paulo –, em Campinas, e o primeiro artigo



dela na imprensa foi publicado na *Gazeta de Campinas*. Foi uma estratégia, como ela diz, uma doce invenção do pai. O pai a estimula muito. Quando o pai descobre que ela está escrevendo às escondidas... tem uma cena que ela descreve para o João do Rio, numa entrevista famosa, em que diz que a irmã a pegou no flagra escrevendo. Ela tenta esconder aquela escrita, acho que era um poema, e a irmã mostra para o pai. A Júlia fica nervosa, e o pai, então, descobre que ela escrevia, mas não fala nada, fica aquele clima. No dia seguinte, ou logo depois, eles vão assistir a uma peça e ele fala para Júlia: “você não quer escrever sobre essa peça? Pediram para mim, mas eu não estou com tempo, você escreve”. Então, ela disse que não dormiu à noite, ficou suando frio, refazendo aquele texto e foi o primeiro que ela publicou, ou seja, foi por intermédio do pai que ela publica e depois se torna uma jornalista profissional. Na exposição do museu, a gente deixou no expositor a carteirinha de jornalista profissional da Júlia. Deixamos também o passaporte dela, aberto, que tem por escrito a autorização do Filinto para que ela pudesse viajar. Era uma época em que as mulheres não podiam viajar sozinhas, precisavam da autorização. Não podiam comprar casa sozinhas. Júlia ganhou muito dinheiro com a escrita, porque escreveu também livros didáticos que foram adotados em diversas escolas em Porto Alegre, no Rio e em São Paulo. E nós sabemos que esses livros adotados em escolas dão muito dinheiro. *A Falência* também teve um sucesso estrondoso e o neto conta que, com o dinheiro de *A Falência*, ela conseguiu

comprar o casarão deles em Santa Teresa, no Rio de Janeiro, que era muito famoso na época e, hoje, ninguém conhece, porque ninguém conhece a Júlia. Mas o casarão deles era muito famoso. E eles abriam as portas do casarão para os saraus, os Saraus da Casa Verde, assim chamados, porque eram saraus realizados no jardim. Os dois eram um casal querido da *belle époque*, que tinha muitas relações, conheciam toda a inteligência, todos os literatos, intelectuais e jornalistas da época. E só para fechar essa questão do apagamento: tem o episódio emblemático da Academia Brasileira de Letras, que é sempre bom a gente mencionar, porque a Júlia estava naquela efervescência cultural, literária e intelectual na virada do século XIX para o XX, e ajudou a idealizar a Academia Brasileira de Letras. Sempre copiando a francesa, claro. A França era o nosso modelo, as roupas de Paris vinham para cá, as revistas, isso tudo está presente na literatura da Júlia. A gente consegue fazer o rastreamento dessa influência francesa na literatura e na vida brasileira. Aqui no Rio, que faz esse calor, é até um absurdo ver aquelas mulheres usando casaco de pele, ver as cariocas usando casacos de pele naquela época porque copiavam as francesas. Em Porto Alegre até pode ser que desse certo porque tem o frio, tem o inverno, mas, no Rio, hoje, a gente olhando de fora, seria algo chocante. Então, ela idealizou a Academia Brasileira de Letras, pensou junto com todo mundo, mas não pôde entrar na academia, porque eles resolveram – eles, os acadêmicos, aqueles que seriam os quarenta primeiros Imortais da Academia – seguir todas as regras



da Academia Francesa à risca. Copiaram o fardão, o prédio, o *Petit Trianon*, o número de quarenta Imortais, e seguiram a regra de que não podia entrar mulheres, que era uma academia de escritores brasileiros, homens – e Júlia não entrou. O Filinto entra e essa é uma parte da história que é bom a gente esclarecer aqui no *podcast*, porque se reproduziu uma anedota de que, no lugar de Júlia Lopes de Almeida, entrou um poeta medíocre, um português chamado Filinto de Almeida. Várias pessoas repetem essa história e, agora, com meu contato mais íntimo com o neto, ele “fica para morrer” quando escuta isso, porque estão falando mal do seu avô. Ele acabou de escrever uma biografia do Filinto de Almeida para mostrar que ele não era medíocre, e o neto tem toda razão, porque você faz uma pesquisa rápida nos periódicos da época, na hemeroteca, e vê que o Filinto é um homem de prestígio, respeitado, que, além de ser um grande escritor, jornalista e político, é claro que estaria ali entre os quarenta imortais. Mas, como na entrevista com João do Rio ele fala “não era eu que deveria estar na academia, era ela”, a gente sempre pensava “ah, ele entrou no lugar dela”, mas, a princípio, não teria sido bem assim. Ele fala que não era para ele estar lá, e sim ela, porque a considera o maior romancista do Brasil – “ele” falando no masculino, para dizer que é o maior romancista entre homens e mulheres, e não entre as mulheres – e naquela época era mesmo, pois ela era muito vendida, muito conhecida e requisitada, e publicava muito. Nós estamos trabalhando na reedição da obra completa da Júlia Lopes de Almeida pela Editora Hedra. Agora,

a gente tem um programa inicial para três anos de trabalho, com vinte e cinco volumes. É muita coisa. Ela escrevia muito. Sem contar a parte não ficcional, que são as crônicas nos jornais. Ela atuou ativamente nos jornais. Então, essa foi Júlia Lopes de Almeida, esse fenômeno literário na virada do século XIX para o XX.

TIAGO: A gente falou de dois detalhes: primeiro, o fato de ela não estar nas histórias literárias. Se nós pegamos duas críticas importantes, como a Lúcia Miguel Pereira e a Luciana Stegagno Picchio, vemos que na Picchio ela aparece quase como nota de rodapé, e a Lúcia Miguel Pereira, que poderia ter falado mais dela, até com mais propriedade, estava muito mais próxima temporalmente, também acaba deixando de lado. Talvez as mulheres da época se vissem forçadas a não colocar uma mulher nesse espaço. E outro detalhe importante: é interessante frisar que a própria ideia de a Academia Brasileira ser baseada na Academia Francesa... mas a Academia Brasileira está na virada do século XIX para o XX, e a Academia Francesa era do século XVII, ela que mantinha regras e instituições que já estavam defasadas na França há muito mais tempo. Essa ideia dos imortais e tudo... ela é fundada pelo Richelieu, lá em 1635. Então, estamos seguindo toda uma liturgia que também já está defasada na França. A gente tem mais de duzentos anos de atraso, pega e copia aquilo, e traz para os trópicos as casacas, as sobrecasacas e os fardões. Acho que tu faleste de uma questão importante que é a produção



variada da Júlia Lopes de Almeida. Ela publica em jornal, mas tem outras publicações anteriormente, e uma das nossas leituras foi o *Ânsia Eterna*, para conhecer um pouco mais dessa autora. A gente tem uma Júlia Lopes de Almeida que é contista, e é muito diferente da Júlia Lopes de Almeida de *A Falência*. Temos uma versatilidade, o que já é algo importante. Às vezes, a gente tem um escritor que tem uma *impronta*, tem uma marca que, se ele escreve daquela forma, tu reconhece: “aquele é tal escritor” porque escreve sempre a mesma coisa, sempre o mesmo livro. Já a Júlia Almeida tem uma versatilidade de gênero, de tema, de estilo e de linguagem. Poderia falar um pouquinho dessa versatilidade?

ANNA: Sim, ótimo, Tiago, você trazer isso à tona, acho que essa é uma das grandes qualidades da Júlia Lopes de Almeida e, talvez, até um diferencial dela. Eu sempre gosto de dizer que esse resgate das escritoras do século XIX e início do XX não é só por uma questão de gênero, “vamos resgatar as mulheres apagadas”. Não: a gente também faz uma análise literária das suas obras, vendo o valor daquilo, vendo como dialogavam com os escritores da época, para entender cada vez mais esse processo de apagamento. Hoje, a gente já sabe que essa exclusão não está relacionada à qualidade da obra ou porque elas escreviam algo menor ou diferente dos homens. A gente, hoje, analisa essas obras de igual para igual, aproximando essas escritoras aos seus pares de época. Não está relacionado, também, esse apagamento à quantidade, porque a

gente poderia pensar: “não, elas tiveram uma produção ínfima, não foi tão relevante”. Não, hoje, a gente já sabe que elas produziam e publicavam muito, sobretudo Júlia, que é uma escritora muito profícua. E o terceiro ponto que eu gosto de ressaltar: essa exclusão não se justifica por uma certa dissociação, por ser algo muito diferente do que estava sendo produzido, que não havia diálogo e que, por isso, elas não permaneceram. A gente já sabe que não. Estou dando um curso sobre poesia oitocentista e estou analisando três poetisas: a Maria Firmina dos Reis, homenageada da FLIP, em 2022, a Auta de Souza e a Narcisa Amália. Analisamos essas poetisas, colocando-as em diálogo com os poetas da época: Casemiro de Abreu, Fagundes Varela, Gonçalves Dias, Castro Alves e outros. E a gente vê que tem um diálogo profícuo. Então, nada disso justifica o apagamento. A gente sabe, sim, que é um apagamento de gênero: elas não entraram na história da literatura porque eram mulheres, mulheres produzindo, e a gente sabe disso porque a literatura sempre foi o espaço interdito para as mulheres. Demorou oitenta anos para uma mulher poder se candidatar à Academia Brasileira de Letras – eu poderia parar aqui, não precisava falar mais nada. Demora oitenta anos para uma mulher poder ser considerada escritora e se candidatar à Academia Brasileira de Letras, e essa mulher que entra é a Rachel de Queiroz, que, na época, foi tida como uma literatura máscula – ela fazer uma literatura máscula, você escrever como um homem, era o esperado dentro da boa literatura. Então, a gente percebe um menosprezo, uma hos-



tilidade, uma expectativa de gênero que sempre vai menosprezando o que as mulheres escrevem. Talvez, elas não tenham entrado para a história da literatura por conta disso: ou entram numa nota de rodapé ou num comentário depreciativo, como o Antonio Candido faz com a Narcisa Amália. O Tiago falou muitas coisas interessantes que eu não quero deixar escapar. A Lúcia Miguel Pereira tem um papel importante: ela fala da importância da Júlia e deixa registrado esse sucesso editorial da Júlia Lopes de Almeida. Ela fala, em especial, de *A Família Medeiros*, esse romance abolicionista da Júlia, e como esse romance vendeu muito, teve muitas tiragens e fez muito sucesso. Mas tem, claro, sempre um ponto negativo: a Lúcia Miguel Pereira vai dizer que a Júlia faz uma literatura do “sorriso da sociedade”, uma literatura amena – hoje, a gente diria “aquele romance aguinha com açúcar”. E quando você lê *Ânsia Eterna*, vê que não é nada disso: são contos ecléticos, com boa diversidade das técnicas narrativas. Ela não se repete, cada final é uma surpresa. Às vezes, no próprio conto, ela cria uma expectativa que vai conduzir o leitor para um final e, então, quando vê, dá aquele soco no estômago que não tem nada a ver com um sorriso da sociedade. A gente vê muita denúncia social na obra dela, assim como se vê na *Maria Firmina dos Reis*. Isso se aproxima da escola realista, há muita crítica na obra dela. E essa diversidade se dá, também, em relação aos gêneros literários. Ela publica muito romance, são onze romances, além de novelas, contos e teatro. O marido dela é dramaturgo e uma dessas peças foi encenada no Teatro

Municipal do Rio de Janeiro. Isso não é pouca coisa, você ter uma peça encenada em um teatro recém inaugurado. No momento da inauguração do teatro, ela escreve numa crônica sobre a alegria de ver um teatro municipal no Rio de Janeiro e como isso alça o Brasil ao patamar de outros países estrangeiros. Há também um livro de viagem. Ela faz uma viagem para o Sul e isso rende um livro. Há os livros didáticos que já mencionei, adotados nas escolas, que ela publica em parceria com a irmã. Também é uma cronista de mão cheia. Nós reeditamos quarenta crônicas pela Biblioteca Nacional. Esse livro está disponível *online* e se chama *Dois dedos de prosa: o cotidiano do Rio de Janeiro por Júlia Lopes de Almeida*. São crônicas escritas entre 1908 e 1911, que, para o bem ou para o mal, são muito atuais. Em relação à obra *A Falência*, não há muitas dificuldades de linguagem e de compreensão do enredo. Acho que ela escreve de uma forma bem clara para o leitor do século XXI, apesar da distância do tempo. E essa atualidade faz com que a gente possa considerar essa literatura um clássico, porque o clássico é o que perdura no tempo, que continua fazendo sentido ao longo dos séculos. Mas a atualidade da sua obra espanta também, porque temos a diversidade dos temas e muitos deles, infelizmente, continuam fazendo sentido para a gente, o que quer dizer que nós não vencemos todas as dificuldades, as desigualdades que enfrentamos socialmente. Em relação aos temas, é claro que a gente tem esse registro de época e essa denúncia social, tanto na obra ficcional quanto na não ficcional, mas se pode pensar



dentro do debate atual do feminismo, por exemplo, em que tem uma série de temas que a Júlia aborda. Ela aborda violência doméstica, e isso aparece em *A Falência*. A dona Joana, tia da Camila, é viúva e apanhava do marido alcoolizado quando ele estava vivo. Não é a personagem principal, mas a Júlia tem essa estratégia: nas personagens secundárias, que não têm muita importância, ela coloca os temas mais picantes, as coisas mais árduas, que ninguém queria ouvir naquela época. A gente tem uma mente mais aberta hoje, estamos mais sensíveis para essas questões de preconceito, de gênero e preconceito de cor, diferente daquela época. Então, a Júlia é uma protofeminista, podemos pensar assim. Temos a violência doméstica, a violência contra as mulheres, o estupro... um dos contos do *Ânsia Eterna*, o *Caso de Rute*, traz uma questão de estupro: o padrasto estupra a enteada. Ele morre e a enteada é aquela vítima que permanece em silêncio, fica sofrendo sozinha e não quer contar para a mãe que foi estuprada pelo padrasto. A Júlia se mostra sensível ao lado da vítima, ilustrando como a vítima de estupro se culpabiliza e, depois, é culpabilizada pela sociedade. Rute vai ter um noivo e conta para ele do estupro. O noivo não aguenta aquela informação e fica enciumado do estuprador. Veja o absurdo! Então, a Júlia está muito à frente do seu tempo, já observando como a mulher é sempre culpabilizada também por aquilo que ela não tem culpa. Trazendo a questão da virgindade, que também faz parte do debate do feminismo, provavelmente, hoje, uma questão vencida, mas, naquela época, não. Há outros romances como *A Casa Verde*,

que ela escreve em parceria com Filinto, um romance muito legal, uma obra de suspense que tem uma coisa meio gótica. Ela cria uma atmosfera sombria. Uma das personagens – também secundária – a Laurinda, foge de casa para viver com o amante, mas o amante é o vilão da história. Ele, depois, abandona Laurinda na rua da amargura e ela não consegue retornar para casa, porque aquele pai, símbolo do patriarcalismo, não aceita mais a filha desonrada. A Júlia está, então, atenta a essas questões. O feminicídio está presente em *A Falência* numa personagem – nem é personagem, ela só é mencionada – a mãe do Rino e da Catarina, que são personagens também secundários, mas com um papel importante. Lá pelas tantas, a Catarina fala que a mãe foi morta a facadas pelo marido, pois tinha desconfiado de uma traição. O feminicídio está em *A Falência*, em 1901, quando nem existia o termo feminicídio. Há uma série de outras questões: a desigualdade de gênero, o adultério feminino que aparece em *A Falência*... temos o Francisco Teodoro, esse imigrante português que vem para o Brasil, trabalha com café, enriquece, e é aquele típico português que chega “com uma mão na frente e outra atrás” e, através do trabalho árduo, do suor, vai enriquecendo. Lá pelas tantas, ele se casa com a Camila, um casamento por interesse, que é bem comum no século XIX e início do século XX. A Camila, num determinado momento, comete adultério, tem uma relação amorosa clandestina com o médico da família, o Gervásio, que praticamente mora naquela casa, isso numa época em que os médicos visitam as casas. Então, ela se



envolve com o médico. Qual é o grande diferencial aqui? Júlia Lopes de Almeida coloca o adultério feminino sem julgamento moral. Em momento algum, ela faz julgamento moral da Camila. Bem pelo contrário: o leitor fica sensível àquela mulher que, desamparada pelo marido, não recebe atenção, fica sozinha o dia inteiro e acaba se envolvendo com o médico, que está presente e tenta agradá-la, coisas que o marido não fazia, porque estava preocupado em trabalhar e fazer fortuna. Então, não tem julgamento moral em relação a esse adultério feminino. A gente consegue rastrear isso no próprio romance, porque tem um momento em que ela está com o amante e ele traz um livro para ela, e fala que é um livro muito parecido com o romance que eles têm, de adultério feminino. Eu vou ler um trechinho e, depois, comento. Estou com a edição da Editora Mulheres, uma editora que nem está mais em catálogo, mas teve um papel bem importante nesse projeto de trazer à luz escritoras brasileiras. A Zahidé Muzart era a dona da editora, professora da UFSC, e reeditou praticamente toda a obra de Júlia com a ajuda do neto. A Zahidé faleceu em 2015 e, com ela, faleceu a editora, infelizmente. Hoje, a gente tem outras editoras menores, no Rio, a Macabeia, que é uma editora feminista formada por mulheres e vem dando continuidade ao trabalho da Zahidé – esse meu livro, *Escritoras Silenciadas*, eu publiquei por lá. Em Minas tem outra editora importante, a Editora Luas, que publicou, recentemente, Ercília Cobra, uma autora modernista que ninguém conhece. Então, já temos algumas editoras com foco em trazer à luz

esses nomes femininos apagados. A cena do romance eu vou ler bem rapidinho: é o Gervásio, esse médico amante de Camila. Ele diz a ela:

“— Vamos para a saleta? Trouxe-lhe um livro.

— Versos?

— Não. Um romance.

— Ainda bem; eu só gosto de versos quando o senhor mos lê. Uma monotonia...

Na saleta, ela abriu a veneziana e aspirou com força o aroma dos resedás plantados junto à parede. Gostava dos aromas fortes. Que dia maravilhoso! Depois, voltando-se:

— O livro?

— Está aqui.

— Já leu?

— Já. Trata-se de um amor um pouco parecido com o nosso.

— Então não leio. Sei que está cheio de injustiças e de mentiras perversas. Os senhores romancistas não perdoam as mulheres; fazem-nas responsáveis por tudo – como se não pagássemos caro a felicidade que fruímos! Nesses livros tenho sempre medo do fim; revolto-me contra os castigos que eles infligem às nossas culpas, e desespero-me por não poder gritar-lhes: hipócritas! Hipócritas! Leve o seu livro; não me torne a trazer desses romances. Basta-me o nosso, para eu ter medo do fim.”

Eu acho ótimo. Essa é a melhor passagem do livro para quem está fazendo uma leitura na perspectiva feminista.



A gente tem um exemplo clássico que é *Madame Bovary*, do Flaubert, e o próprio *Dom Casmurro*, do Machado de Assis: é uma dúvida de adultério. Mas está, ali, o tema em que o final é trágico para as mulheres. Essas mulheres transgressoras recebem um castigo pela pena dos homens. É o que a Camila está falando aqui: “eu não quero ler”. Ela tem consciência de que existem dois pesos e duas medidas. Numa crônica, ela [Júlia Lopes de Almeida] vai usar uma metáfora de que eu gosto muito: ela fala que os homens – ela está falando sobre adultério masculino e feminino – teceram malhas de dois tamanhos: para eles malhas grandes, então, podem fazer o que quiserem, os pecados, as faltas entram e saem dessa malha grande e ninguém percebe; para as mulheres, os homens teceram malhas bem fininhas, apertadas, extremamente miudinhas, ou seja, o mais curto dos delitos, dos flertes fica logo preso na malha da rede, e visível como prova de um crime tenebroso. Quando era masculino, era naturalizado, e o feminino não, era um crime digno de morte: o feminicídio. Ela traz tudo isso, em 1901, num romance que, se formos falar do enredo, é sobre a falência de um português que trabalha com café. Esse português é conservador, monarquista, escravista e não lida bem com as transformações sociais daquela época. Quando ele vai arriscar fazer algo mais ousado, se dá mal e vai à falência. Aparentemente, esse é o enredo. Só que, por trás desse enredo, há outras questões. Pode ser uma estratégia para elaborar outras questões mais “cabeludas” e, se ela abordasse diretamente, seria

logo excluída, como foram Ercília Cobra e outras escritoras mais ousadas que a Júlia, talvez não desse certo e, por isso, ela tem várias artimanhas. Voltando à questão temática: se a gente pegar só o feminismo na obra de Júlia, tem o aspecto da emancipação, a profissionalização das mulheres, e isso aparece no *Correio da Roça*, que é um romance todo à base de troca de cartas. Então, nós não temos narrador. Eu comparo a Júlia com Machado de Assis e não acho nenhuma ousadia nisso, porque Machado de Assis também é o mestre do conto e das construções narrativas. Você lê um Machado de Assis, que escreveu mais de duzentos contos, e cada conto tem um narrador diferente – tem até conto sem narrador, como *Teoria do Medalhão* – e, aqui, também há um conto só epistolar, sem narrador, só à base de troca de cartas. Nesse conto tem a questão da profissionalização feminina, dessas mulheres que precisam repensar a vida. A imagem da viúva que perde tudo, perde o marido, perde a figura masculina provedora. Geralmente a viúva, em Júlia Lopes de Almeida, se depara com uma dívida do marido morto e não sabe o que fazer. Essa é uma temática recorrente, porque ela quer chamar atenção para a importância das mulheres receberem educação e profissionalização para essa emancipação. Isso aparece em *Memórias de Martha*, um romance que é o primeiro a tratar do cortiço. Se a gente for pensar o contexto histórico de Júlia Lopes de Almeida, ela está naquele momento de transformação da cidade do Rio de Janeiro, que quer ser uma Paris no Brasil. *Memórias de Martha* já trata do cor-



tiço, mas a gente só conhece o cortiço de Aluísio Azevedo. O *Memórias de Martha* fala das mazelas do cortiço, aquela situação bem precária, imunda, mostrando assim que, para a modernização da cidade, muitas pessoas acabam sofrendo e quem sofre é a classe mais baixa.

CELSO: Anna, eu vou fazer o meu questionamento. Ele precede outro questionamento – um que, agora, eu vou fazer e que, depois, vai ensejar o cerne da minha pergunta. Durante quanto tempo nós ficamos sem publicações ou republicações de obras da Júlia?

ANNA: Júlia morre em 1934 e, nesse ano, a gente tem a última publicação dela, póstuma, que é o romance *O funil do diabo*. Em 1938, o marido dela, o Filinto, publica um livro chamado *Dona Júlia*, que é um livro de sonetos. É um livro de um marido enlutado, um livro triste. Eles tinham uma grande parceria amorosa e intelectual, um casamento de verdade, os dois se amavam muito. É bom lembrar isso porque, naquela época, não era assim que funcionava. No próprio *A Falência* a gente tem um casamento por interesse: o cara, de repente, precisa de um herdeiro, que é uma mulher, ele quer cumprir aquela expectativa social, e tem que casar e formar família. Esse livro do Filinto, de 1938, é o último momento que a gente tem alguma notícia de Júlia. Depois, tem uma reedição, de 1978, da qual eu só soube por causa do neto. Então, faz o cálculo: 78 menos 34...

CELSO: 44 anos.

ANNA: É muita coisa. Essa reedição de 1978 de *A Falência* é de uma editora que, ao menos para mim, não é muito conhecida: Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia, Hucitec, de São Paulo. É uma reedição que não está mais disponível, então, a Editora Mulheres teve um papel bem importante. Um pouco depois, já quase nos anos 2000, ela começa a trazer de volta.

CELSO: Então, de 1934 até 1978, completo esquecimento, e de 1978 até os anos 2000 também. Ou seja, foram cerca de 70 anos de esquecimento, com esse pequeno intervalo da publicação do livro da Hucitec...

ANNA: Muito bom falar sobre isso, porque mostra que não adianta só reeditar a obra. Precisa de um movimento social muito maior, e, hoje, há interesse. Vejo três atores nesse interesse: falo do interesse pela Maria Firmina dos Reis, pela Júlia, pelas escritoras, pelos autores negros como Luiz Gama. Então, acho que esse interesse tem a ver, claro, com uma transformação social de mentalidades. Estamos bem mais sensíveis para essas questões, mais conscientes em relação ao combate dos preconceitos. O segundo fator é a questão do vestibulares, do interesse de mercado. A gente pode não querer que seja dessa forma, posso ter essa visão mais romântica, mas eu acho ótimo porque, no momento que Maria Firmina



dos Reis entra para a lista de vestibular, as editoras correm para publicar as edições comentadas, trazer um material bacana sobre Maria Firmina dos Reis. Isso desperta interesse dos vestibulandos, e quando chega à livraria, todo mundo vai ter acesso a essas obras, não só os vestibulandos. Com a Júlia é a mesma coisa, Quando entra para os vestibulares no Sul e na Unicamp, passa a despertar esse interesse. O terceiro ponto: acredito que seja a atualidade da obra. Nós lemos essas escritoras e elas ainda estão conversando com a gente como se estivessem aqui do ladinho.

CELSO: Eu já tinha uma certa noção, mas tudo o que tu me falaste confirma algumas impressões minhas. Nós estamos falando de uma autora que, em vida, foi *best seller* na virada do século XIX para o século XX, o que, convenhamos, não era pouca coisa num país com a taxa de analfabetismo colossal que o Brasil tinha naquela altura, com um mercado livreiro não muito grande. Essa autora foi indicada para fazer parte da Academia Brasileira de Letras e acabou não fazendo pelos motivos que nós já sabemos. Ela também escrevia livros didáticos, escrevia contos, era conhecida, era uma autora que tinha relações com o mundo literário. Eu não consigo deixar de pensar que esse silenciamento póstumo é um silenciamento que grita. É surpreendente se pensarmos que se trata de uma autora que teve sua voz em vida, foi muitíssimo vendida, construiu uma casa com o dinheiro da venda dos seus livros. Estamos falando de uma autora que, logo depois da

sua morte, sofre um silenciamento que chama muito a atenção. Como é que acontece isso? Uma autora que era gigante naquele momento desapareceu ao ponto de eu, por exemplo, antes de nós trabalharmos com esse programa, ter visto apenas menções pontuais específicas e nunca ter chegado perto de um livro dela. Nós estamos falando de uma situação muito especial. Por que é que essa autora desapareceu?

ANNA: Várias coisas. Primeiro que eu vou roubar essa tua expressão para o meu próximo título, “silenciamento que grita” (risos).

CELSO: À vontade, à vontade (risos).

ANNA: Adorei! (risos) Porque realmente é gritante. A primeira escritora que eu estudei foi a Albertina Bertha. Todas elas tiveram uma trajetória muito similar e é importante falar isso porque não é individual, não é só a Júlia. Quando eu comecei a descobrir a Albertina Bertha, que, assim como Júlia, publicava, era conhecida, teve reedições, teve seis reedições, todo mundo falava dela... Lima Barreto reclamava que não vendia o *Policarpo*, enquanto Albertina Bertha já estava esgotada, e o livro da Albertina custava mais caro que o *Policarpo*. Quando fui me dando conta disso, deu um sentimento de indignação: sequestraram a literatura de autoria feminina da gente. Como que isso aconteceu? No meu livro *Escritoras silenciadas* trago algumas hipóteses para pensar esse apagamento coletivo



da autoria feminina de todas as escritoras desse período. A gente vai ter só a Rachel de Queiroz mesmo no romance de 30, demora a chegar um nome feminino para ficar eternizado nas histórias. Então, a primeira questão é: por mais que elas ocupassem esse espaço privilegiado – Júlia Lopes de Almeida publicava na primeira página do jornal *O País*, um espaço muito privilegiado, não tinha ninguém que não lesse a crônica dela no maior jornal do país; publicava em grandes editoras e tudo isso que a gente já falou; por mais que elas ocupassem esse espaço privilegiado e recebessem elogio... hoje eu venho estudando muito essa questão do adjetivo que engana, do falso elogio. Por baixo disso tudo, sempre houve um menosprezo, uma hostilidade, sempre teve adversidades para essas escritoras e uma tentativa de diminuir o que elas faziam. Nunca houve uma igualdade de gênero, pensando na literatura dela. O segundo ponto é pensar como elas entraram nesse espaço que é interdito às mulheres. Demora oitenta anos para uma mulher entrar na Academia Brasileira de Letras, é um espaço proibido. Vão dizer: como que essas conseguem? Claro, lembrando: mulheres brancas de elite, com educação refinada, educação caseira, todas elas tiveram esse acesso à educação privilegiada. Como é que elas entraram nesse espaço que é proibido para as mulheres? Entraram por intermédio dos homens. No caso da Júlia Lopes de Almeida, o pai pega pela mão e a faz publicar na imprensa periódica. Depois, o marido faz a mesma coisa: abre os caminhos da imprensa, faz convites para ela e ela vai conquistando seu espaço. Com a Narcisa

Amália também não é diferente: ela tem um pai, é sempre uma figura masculina, e essa tese não é minha, é da Maria de Lourdes Eleutério, uma socióloga de São Paulo, que escreve um livro maravilhoso chamado *Vidas de Romance*, e vai mostrando as relações com a figura masculina que está sempre presente para apresentar essas escritoras. A Narcisa Amália tem um pai que é poeta, jornalista, e por ter esse pai, o prefácio do livro dela foi escrito por um homem, o que, na época, era bem importante. Nesse prefácio, ele começa a chamar os amigos: “Fulano, abra um espaço para Narcisa Amália”. Então, ele é um exemplo emblemático para a gente pensar como é que colocavam essas mulheres lá. Apresentavam e pediam para que lessem. Machado de Assis faz uma crônica sobre o livro de Narcisa Amália e recomenda: “Eu recomendo a leitura de *Nebulosas* aos leitores”. Se Machado de Assis está recomendando, eu vou ler também. Albertina Bertha também, filha de Conselheiro Lafaiete, um homem muito influente no Rio de Janeiro, todo mundo queria bajular o Conselheiro. Como é que eles o bajulavam? Elogiando a filha escritora Albertina Bertha. Isso é um pouco problemático também, porque você as vê ocuparem esses espaços privilegiados, mas nunca foi de igual para igual. Sempre houve diferenças, hostilidade, ou um certo menosprezo da parte desses homens que escreviam os prefácios das obras delas. O Olavo Bilac é o nome que está sempre envolvido com essas escritoras. Ele escreve o prefácio da Auta de Souza, e você acha que ele está elogiando porque escreve: “é um livro que encanta, é um livro que agrada, e não



tem preocupação com a forma, não tem o labor”. “É simples, é ingênuo, mas encanta”. Ele, depois, diz que são poemas sem o labor do artista, são poemas sem preocupação formal. A mulher não tem essa complexidade, a literatura de uma mulher não chega nesse patamar da do homem. Então, são muitos exemplos que, fazendo esse levantamento, esse rastreamento, mostram o menosprezo e essas hostilidades. Então, justifica que não tenham entrado para os registros e para as histórias da literatura. Hoje, esse resgate é feito basicamente tendo a imprensa periódica como fonte primária – porque elas publicavam e eram muito mencionadas na imprensa – algumas obras que restaram e o contato com os familiares. É assim que tem sido feito.

MICHELE: Eu queria acrescentar um aspecto que acho interessante, voltando um pouquinho para a narrativa. Tu falou antes que era uma narrativa razoavelmente simples, o leitor não encontra tantas dificuldades, mas a gente vai encontrar nos personagens uma profundidade. Acho que é inteligente a forma como a Júlia Lopes de Almeida constrói os personagens. A gente vai ter um grupo de mulheres que parece sair das páginas o tempo todo. Então, queria aproveitar para te perguntar acerca do modo como tu enxerga a construção dessas mulheres pela Júlia Lopes de Almeida e o que essas transformações vivenciadas por elas representam para nós hoje. E eu pergunto isso, também, porque tenho a impressão de que o modo como os personagens masculinos e os femi-

ninos reagem aos problemas que enfrentam em *A Falência* é muito diferente. De que modo a gente consegue entender essas mudanças pelas quais eles passam na narrativa?

ANNA: Realmente existe essa complexidade psicológica, e, por isso, eu falei lá no início: eu comparo muito a Júlia com Machado de Assis, porque o Machado de Assis tem esse diferencial na sua literatura. Quando a gente classifica Machado de Assis como realista, sempre vem essa questão de ele trazer a complexidade psicológica, o aprofundamento na consciência dos personagens, e a Júlia traz isso, com muita ironia e humor. Eu vejo muita ironia e muito humor nas crônicas do *Eles e elas*, acho formidável. Pensando nas personagens femininas, acredito que Júlia traga uma mulher moderna. Ela está num período de modernização da capital do Brasil, que é o Rio de Janeiro. Então, tem a modernização da cidade do Rio de Janeiro, das mentalidades, uma modernização social, cultural e econômica, dos modos de gerar riqueza. Isso explica o fato do nosso protagonista, o Francisco Teodoro, ter ido à falência, porque ele não acompanha essa modernização. Ele é aquele perfil arcaico, aquele português que vem, é conservador, é machista, é escravista. Tem um momento, no romance, em que ele fala: “que bom, boa época era aquela que tinha escravos”, e a gente está bem naquela transição, a Proclamação da República recente, ainda entendendo o que é essa Proclamação da República, o novo Brasil, o novo país que está emergindo. Esse Francisco Teodoro, monarquista assim



como outros personagens menores que aparecem e acreditam que o trabalho é fruto de um suor, ele é um perfil dentro desse romance. A gente tem vários contrastes de perfis. O primeiro contraste é esse, do perfil conservador do Teodoro e um perfil já mais moderno, abolicionista, mais próximo do que Júlia era, um perfil republicano, aberto às novidades, que é o que o Inocêncio está tentando trazer para o Francisco Teodoro, sugerindo que ele aplique o dinheiro na bolsa de valores, criando alguma rivalidade com outro personagem. Mas o outro personagem já é moderninho, não tem essa visão conservadora do Teodoro. Tem uma fala do Inocêncio, quando vai falar do bom negociante: “não é aquele que trabalha como um negro” – é importante essa linguagem, o vocabulário que ela usa não é gratuito, segue a rotina de seus antepassados analfabetos. É o que o Teodoro está fazendo: o negociante moderno age mais com o espírito do que com os braços, e o Teodoro não conseguiu fazer isso. Já nas mulheres, quando eu falo das mulheres modernas, não só em *A Falência*, mas nos outros romances também, a gente vê mulheres já bem conscientes dessa sociedade patriarcal, da desigualdade de gênero, da cobrança moral que tem para a mulher, mas não tem para o homem. E a Camila, no início, não tem muito isso. Rino, irmão de Catarina, é apaixonado por Camila. Mas ela casa com Teodoro e, depois, se envolve com Gervásio que, no início, diz não ser apaixonado por ela. No entanto, Camila vai mudando e ele se apaixona pela sua própria criatura, pois ela se submete a todas as exigências dele. Rino desiste de Camila,

não por ser casada, mas quando percebe que ela tem um amante – ele tem um exemplo trágico da mãe que foi morta a facadas pelo pai. Também tem a Catarina, que é feminista: há uma cena em que eles estão todos no navio do Rino, estão comendo um peru à brasileira e o Teodoro fala “esse peru está muito gostoso, bem se vê que foi uma mulher que cozinhou”. Esse trecho é bem emblemático do machismo do Teodoro e desse espírito moderno que a Júlia coloca na Catarina para não chocar. A Camila aos poucos vai se transformando, porque tem um final trágico. O Teodoro não aguenta a questão da falência econômica – esse título, *A Falência*, é plurissignificativo: tem a falência desse casamento por interesse, a falência do regime monárquico, a falência da escravidão... Mas, pensando na econômica, ele não aguenta isso, porque ele viveu para o trabalho, viveu para aquela riqueza, perdeu tudo, a sua honra está no trabalho. Então, ele se mata na frente da Camila. É uma cena bem trágica, ela o vê dando o tiro. Depois disso vem a miséria e, diante disso, a Camila e as filhas precisam se ressignificar e começam a trabalhar. Tem uma cena muito triste, em que a Camila tem as gêmeas, e ela precisa dar as filhas porque não tem como cuidá-las. Logo depois, dá a volta por cima e recupera as meninas. Também tem a Nina, uma sobrinha cujo aniversário ninguém lembra. Isso incomoda Camila, que diz: “Vamos dar uma casinha pra ela”. Essa casinha é que vai salvar todas as mulheres quando ficam na miséria após a falência e a morte de Teodoro. Ainda tem a questão da sororidade, dessa força feminina, e isso tudo



é muito moderno. A Nina, que é uma personagem apagada, vai ganhando protagonismo no final. Não tem como não falar da menina. Prometo falar só mais uma vez da cena da cozinha e fazer um fechamento em relação à complexidade psicológica das personagens: eles estão lá, todos vão almoçar juntos, e o texto diz o seguinte: “Francisco Teodoro afirmou logo que aquele prato parecia feito, de saboroso que estava, por uma mulher. A brasileira tem um jeitinho especial para temperar panelas, dizia ele; e verdade, verdade, assim como ela não devia ser chamada para os cargos exercidos por homens, também os homens não lhes deviam usurpar os seus. A cozinha devia ser trancada ao sexo feio”. A visão dele continua: “Ele dizia isto como pilhéria, por alegria. Catarina, fazendo estalar uma côdea de pão entre os dedos magros, perguntou sorrindo, com ar de curiosidade maldosa:

— O senhor é contra a emancipação da mulher, está claro.

— Minha senhora, eu sou da opinião de que a mulher nasceu para mãe de família. Crie os seus filhos, seja fiel ao seu marido, dirija bem a sua casa, e terá cumprido a sua missão. Esse foi sempre o meu juízo e não me dei mal com ele não quis casar com mulher sabichona é nas medíocres que se encontram as esposas”.

Gente, olha só, isso em 1901... eu acho isso fantástico, e faz muito sentido para nós ainda hoje. Então, eu vejo muita modernidade na construção dessas personagens, muita crítica, muita ironia, se vê a fala extremamente irônica, muito à frente.

Eu estudei muito e vejo também algumas ambivalências, coisas que a gente tem que criticar. Mas, de um modo geral, há muito que ser analisado. Eu queria fazer um fechamento, só porque deixei passar: quando a gente fala do enredo, como é difícil! Porque você pode pensar no enredo básico: Teodoro vem para o Brasil, enriquece, casa, vai à falência, se mata. No entanto, são muitas histórias paralelas, muitas histórias que podem parecer pouco importantes, mas não são. Todas aquelas personagens apresentam uma complexidade psicológica, elas foram pensadas e, por isso, eu já ouvi algumas pessoas falando que é difícil resumir *A Falência*. Bom, como é difícil, também, resumir Guimarães Rosa. São escritores que exploram, ao máximo, essas técnicas narrativas e dificultam quando a gente quer simplificar. Tem outra personagem interessante, a Sancha, que é maltratada, escravizada pelas tias da Camila. Ela quer se matar tomando arsênico, pois não aguenta mais aquela vida, e isso mostra os resquícios da escravidão: por mais que tenha tido a abolição, Sancha continua ali “no miudinho”, e a Júlia faz essa denúncia social.

TIAGO: Acho que tem também alguns momentos que são interessantes. Na abertura do livro, tem uma descrição do Rio de Janeiro, a região do despacho dos cafés, dos armazéns, e, ali, tem um pequeno parágrafo que dá uma ideia do papel da mulher dentro dessa sociedade carioca, de como o estrato luso-brasileiro agia dentro dessa sociedade. Diz assim: “a não ser as africanas do café e uma ou outra italiana, que se atrevia



a sair de uma fábrica de sacos com dúzias deles na cabeça, nenhuma outra mulher pisava aquelas pedras só afeitas ao peso bruto”. É interessante como a gente enxerga o espaço e quem são as mulheres que vão trabalhar nesses lugares. Tu falaste da Sancha. Acho que é realmente uma personagem cuja condição de escrava a gente enxerga, mesmo depois da escravidão. E também o espaço das negras, das africanas e das imigrantes, são as italianas, muitas vezes, até seriam as espanholas, pensando no Rio de Janeiro na virada do século XIX para o XX. A gente vai ter uma mudança depois da falência, ou seja, a gente vai ter as mulheres, tendo que assumir esses papéis que eram relegados para as africanas, filhas de escravos, provavelmente, ou as imigrantes que trabalhavam pela subsistência. Então, tem alguns detalhes de *A Falência* para essas análises e avaliações sociológicas que são muito interessantes.

ANNA: Muito bom, Tiago. Nessa passagem que você leu, ela está consciente de que as mulheres pobres trabalham e as mulheres de elite, não. Quando as feministas estão lutando pela profissionalização das mulheres, o direito a sair de casa é para essas mulheres brancas, e Júlia é criticada ainda por alguns por estar, naquela época, fazendo um feminismo limitado, algumas falam de um feminismo possível. Mas primeiro é isso, lembrar que ela está lá em 1900. Segundo, essa passagem mostra que ela está muito consciente em relação às expectativas de gênero. Então, esse trabalho mais braçal, no parágrafo seguinte, é o trabalho viril da força física, trabalho

para os homens. Mas algumas mulheres faziam esse trabalho, porque aquelas de classe baixa não têm distinção. No livro da Bell Hooks, *Não serei eu uma mulher?*, a negra pergunta, “não sou eu, então, uma mulher?” Porque o feminismo tratou a mulher branca como categoria universal e a negra nunca teve a gentileza masculina de abrir a porta, por exemplo. Mas a Júlia já traz essa consciência, mostrando que brancas e negras, de classe baixa, acabam fazendo esse trabalho. Também em relação aos portugueses que imigraram e enriqueceram, mas tem, ainda, os portugueses, mesmo os brancos nessa descrição que você está apontando, ela fala em corpos brancos e corpos negros, trabalhando e suando nas ruas do Rio de Janeiro, carregando aqueles pesos. Então, temos o imigrante pobre também. Eu vejo que ela quer trazer para a mulher de elite essa consciência, ela dialoga com a mulher de elite: “olha, se seu marido morrer amanhã, como é que você vai sobreviver? O que que você vai fazer?” E nesse final, Tiago, que você falou, de elas se unirem e pensarem “como é que a gente vai sobreviver?”, cada uma faz uma coisa: uma costura, a filha dá aula de música, a outra faz isso, vamos ter que voltar a estudar... A Júlia, por ter essa consciência, que é o que acontece no *Correio da Roça*. Se amanhã você não tiver dinheiro, precisa fazer uma coisa, precisa ter uma profissão, tem que ter algum meio de conseguir o seu dinheiro. Então, ela está atenta a tudo isso.



O *Gótico Nordestino*, de Cristhiano Aguiar

EPISÓDIO GRAVADO NO DIA 08 DE SETEMBRO DE 2022

TIAGO: Vamos começar falando da tua formação leitora. Quais foram os livros, quais foram as influências, eu digo, realmente aquilo que te trouxe para a leitura, pode ser a história em quadrinhos, pode ser qualquer coisa: de onde é que surgiu esse hábito da leitura e como é que ele se desenvolveu?

CRISTHIANO: O *Gótico Nordestino* é um livro que, para mim, é um pouco um divisor de águas na minha carreira ou na minha vida, em parte porque ele permite que eu converse com novas pessoas e para mim é uma alegria estar conhecendo vocês três hoje. A gente estava falando de afinidades no *backstage* do *podcast*, afinidades eletivas, de alguma maneira, como é o nome do *podcast* que a gente produz. E aí, Tiago, eu te agradeço

muito por essa pergunta, viu? Porque eu acho bem importante falar sobre como nós nos tornamos leitores e leitoras. Penso que é um bom começo de conversa, um bom começo de bate-papo falarmos sobre a formação como leitor. Ela acontece na família. Eu acho que não me tornaria leitor se a minha família não fosse uma família de leitores, em especial meu pai e minha mãe, mas, além disso, a minha formação como leitor acontece porque eu venho de um contexto religioso. Quase toda a minha família é protestante e a maior parte da Igreja Presbiteriana, até por uma certa ironia, hoje eu dou aula na Universidade Presbiteriana Mackenzie. E digo isso porque a *Bíblia* é um dos primeiros livros que eu conheço, é um dos primeiros livros dos quais eu tenho memória. Então, a *Bíblia* chega para mim como o primeiro ou um dos primeiros lugares de narrativas e de poesia, porque a *Bíblia* tem muita poesia, salmos, o *Cântico dos Cânticos*, o *Pentateuco* tem trechos de poesia, enfim, acho que, primeiro, quando alguém me pergunta sobre isso, Tiago, eu sempre falo do papel da *Bíblia*, embora eu não seja uma pessoa religiosa, não hoje em dia, mas a *Bíblia* faz parte da minha formação como leitor. Acho que é um primeiro momento. Tanto como leitor como alguém que escuta poesia e narrativas, como, depois, alguém que vai ler a *Bíblia* de alguma maneira, e eu vou ler a *Bíblia* já quando criança. Depois disso, tem o papel da biblioteca. Além das bibliotecas da escola, das escolas que eu frequentei em Campina Grande, onde eu nasci, na Paraíba, havia uma espécie de clube de leitura, de literatura infantil e infantojuvenil chamada *Cantinho da gente miúda*, era um clube



privado, você pagava mensalidade. Então, meus pais me estimularam a leitura, porque viam que eu já gostava de ler e me colocaram como sócio. Eu passei muitos anos nesse lugar. Me tornei leitor, também, porque eu li de tudo, de tudo mesmo, quadrinhos, muita literatura infantil, toda a coleção *Vagalume*, eu não lembro de ter lido, por exemplo, muito Monteiro Lobato, porque o meu Monteiro Lobato foi a Ana Maria Machado, mas toda Ana Maria Machado, Ruth Rocha, Pedro Bandeira, então, penso que eu me formo leitor assim. Para fechar essa resposta, outro momento são os quadrinhos, isso é muito legal você ter colocado, porque são os quadrinhos que também me mantém como leitor. É um pouco assim que acontece: eu me torno um leitor voraz na infância, e quando chego no início da adolescência – não sei o que acontece na adolescência que, às vezes, você abandona o ato de leitura. Acontece muitas vezes, você é uma criança, um pré-adolescente muito leitor e, então, chega aos catorze, quinze anos e para de ler. Isso aconteceu um pouco comigo, mas logo os quadrinhos vieram, vieram rápido para mim. E, hoje, você tem no mercado brasileiro muita variedade de quadrinho, todo tipo de mangá, tem quadrinho europeu, tem quadrinho latino-americano, tem diferentes gêneros de quadrinho, na minha época era só mato, então, era Marvel e DC Comics, Turma da Mônica e as coisas da Disney, basicamente, porque na Paraíba não chegavam, às vezes, aqueles álbuns europeus que, aqui ou ali eram publicados. O que nos quadrinhos “me pega muito” são os super-heróis. Então, eu leio muito DC Comics, leio muito Marvel também. Mais adiante,

eu descobro que um certo selo, o material deste selo começa a aparecer no Brasil, e para mim foi legal porque me reconciliou um pouco, acho que esse selo é uma ponte para eu voltar para uma leitura literária, digamos assim, que é o selo *Vertigo*, da DC Comics, que tem o *Sandman*, *Hellblazer*, o *Monstro do Pântano*, que, inclusive, eu homenageio o Monstro do Pântano no *Gótico Nordestino*. Tem um momento que chega no Brasil uma revista chamada *Heavy Metal*. Eu não sei se vocês Tiago, Celso e Iuri chegaram a conhecer...

CELSO: Conheci a *Heavy Metal*. Lançou muita gente e apresentou muita coisa de quadrinho alternativo numa época que não era fácil de achar aqui.

CRISTHIANO: Você conheceu, né? Exato, exatamente, e, além disso, tinha umas safadezas, achava massa, ver uma mulher pelada, que você não via em outros lugares (risos). A *Heavy Metal* foi muito importante. Eu ainda tenho o sonho de um dia colecionar todas as edições que saíram no Brasil, aqui e ali estão publicando alguma coisa esparsamente, eu li menos, mas houve, também, muita coisa dos quadrinhos brasileiros de horror... Em seguida, se amplia o meu hábito de leitura, e eu começo a ler várias coisas de todo tipo, Stephen King, passando para Gabriel García Márquez, pela poesia de Drummond, e eu fui um leitor na minha formação muito onívoro, para você ter uma ideia, sabe aqueles livros como *Júlia*, *Sabrina*, que se vende em banca de revista? Até isso, se



aparecia na minha frente, eu pegava para ler. Essa foi a minha formação como leitor.

TIAGO: É interessante. Eu li alguma coisa de história em quadrinhos. Nós gravamos um episódio sobre o *Maus*, de Art Spiegelman, foi o nosso último episódio, nele nós conversamos um pouco sobre isso. Mas foram coisas para mim que ficaram desconectadas. Quando eu li sobre o *Monstro do Pântano*, na epígrafe, eu lembrei que eu tinha lido alguma coisa do *Monstro do Pântano* lá nos anos 90, na minha juventude, mas também não sabia quem era Alan Moore, não sabia nada disso. É interessante esse teu percurso, e acho que ele acaba desembocando no *Gótico Nordeste*, embora tu tenhas um livro anterior com uma “pegada” mais realista, que é o *Na outra margem, o Leviatã*, eu acho que eles são bem diferentes um do outro. Acho que eu os colocaria em pontos muito distantes, não diria opostos, mas muito distantes. Mas chama a atenção, Cristhiano, o título *Gótico Nordeste*, e eu não sei se foste tu que escolheste o título como saiu, mas esse conjunto cria toda uma expectativa na nossa leitura. Eu gostaria de saber se esse título foi uma escolha tua, e como desembocou no gótico? Porque a gente sabe que o gótico vive um momento de alta no Brasil, aqui no Rio Grande do Sul temos o Daniel Gruber, com a Grifo Editora, que está publicando gente nova, e eu acho que em outras partes do Brasil existe um movimento... Então, te pergunto como é que chegaste no gótico e se há relação com o gótico romântico europeu; como é que acontece isso?

CELSO: Eu vou aproveitar agora para emendar a pergunta do Tiago. Logo que começamos a conversar sobre a tua presença no programa, nós conhecemos o teu trabalho e quando eu vi o título, o Tiago me disse que era o autor do *Gótico Nordeste*, a primeira referência que veio a mim foi o *Southern Gothic*, do sul dos Estados Unidos, o gótico sulista como subgênero mais do que literário, cultural, que gerou gente de primeiríssima linha, William Faulkner, Flannery O'Connor. Inicialmente, surge como um termo mais ou menos pejorativo, usado por alguns críticos para justamente diminuir o trabalho de alguns autores. Vamos pensar: o gótico é uma coisa do centro na Europa, aplicada ali num ambiente subtropical, quente, de pântano, em princípio não tem muito a ver. Isso gerou produções geralmente maravilhosas, como eu falei: um Flannery O'Connor, um William Faulkner. E quando eu li *Gótico Nordeste*, eu pensei, puxa, alguma coisa talvez tenha de relação, porque, *grosso modo*, claro que com diferenças, o Nordeste no Brasil ocupa um espaço não muito diferente da região do sul dos Estados Unidos dentro da literatura brasileira, na cultura brasileira. Então, quis emendar essa pergunta do Tiago com essa dúvida, para ver se, realmente, as minhas suspeitas são fundadas ou não.

CRISTIANO: Quero dizer que estou gostando das perguntas, e elas têm muitas ramificações. Vocês vão me conduzindo, caso eu fique como diz... eu acho que no Rio Grande do Sul não tem essa expressão, eu achava que havia uma expressão



que era universal nas variantes da língua portuguesa brasileira que é *arrodeio*. Vocês já ouviram falar? “Ah, porque eu vou dar muito *arrodeio*...”

CELSO: Rodeio eu já ouvi.

CRISTHIANO: Eu achava que todo mundo entendia o que era isso. Aí eu fui falar “ah, olha, porque nas minhas aulas às vezes, turma, eu dou muito *arrodeio*”. Aí as meninas ficaram me olhando, meio que dizendo “o que é que esse cara tá falando?” Eu queria primeiro comentar o que o Tiago apontou, e é muito interessante, Tiago, a percepção que você tem dos meus dois livros. Esse último, do ano de 2022, e o *Na outra margem, o Leviatã*, que saiu em 2018 pela editora Lote 42, inclusive, fundada por um gaúcho, que é um dos meus leitores, o João Varela. Alguns leitores, Tiago, falam isso: “você mudou muito de um livro para o outro”, tem um grupo, a maior parte das pessoas, gosta mais do *Gótico Nordeste*, mas tem outra parte que gosta bastante do livro de 2018 e fala até “Cristhiano, eu acho que você deu um passo para trás”. E alguns também gostam dos dois. Uma coisa que eu queria te dizer, inclusive, é que estou um pouco angustiado com isso, porque eu acho que para o próximo livro, a gente pode falar sobre isso depois, eu queria juntar os dois livros de alguma maneira, um pouco do que era o *Na outra margem, o Leviatã* em termos de linguagem, e o que eu aprendi fazendo o *Gótico Nordeste*. Outros veem um pouco como a continuidade dos

dois livros, quer dizer, algumas pessoas me dizem “eu vejo o *Gótico Nordestino* como um desenvolvimento natural do que você apresentava no primeiro livro”. Então, veja, *Na outra margem, o Leviatã* eu vejo como um livro que tem muito a ver com a minha relação com São Paulo, Tiago, tem muitas imagens de São Paulo de alguma maneira colocadas ali, eu vou olhar o imigrante nordestino em São Paulo, como eu disse em outras entrevistas. E, além disso, é um livro de que gosto bastante, mas eu sentia que não estava 100% nele, porque sentia que nesse livro, Tiago, faltavam referências a essas coisas de que eu falei agora, que me formaram como leitor, faltava eu assumir mais referências que vinham dos quadernos, que vinham de uma literatura meio sensacionalista, que vinham dessas narrativas populares que eu escutava, seja da *Bíblia* ou do imaginário social, o maravilhoso, o nordestino, etc. Então, é um livro de que eu tenho muito orgulho, mas sentia que eu não estava 100% ali, e o *Gótico Nordestino* foi uma tentativa de tentar assumir algo e abraçar isso de alguma maneira, abraçar essas referências. Uma coisa, por exemplo, que eu tinha definido para mim é que o *Gótico Nordestino* tinha que ser mais narrativo e o *Na outra margem, o Leviatã* é muito sobre personagens cujo mundo interior reage ao que aparece no exterior. No *Gótico Nordestino*, eu queria que houvesse mais uma dimensão de história sendo contada, de que houvesse até cenas de ação, como acontece em alguns contos. Eu sempre digo que que o *Na outra margem, o Leviatã* é um livro de dentro para fora, porque, no fim das contas, o que



vale é o mundo subjetivo dos personagens e a imaginação deles, os delírios deles, e o *Gótico Nordeste* é um livro de fora para dentro, porque insere os personagens no mundo hostil que os coloca em ameaça, eles precisam se posicionar em relação a esse mundo, esse mundo hostil inclusive é um mundo insólito, é um mundo marcado pelo sobrenatural. Outra coisa é que eu queria abraçar, Tiago, de fato a literatura fantástica, queria de fato abraçar o caminho do insólito, e para mim era muito importante também que esse caminho do insólito viesse pelo horror e pela cultura gótica, de certa forma é por isso que o *Gótico Nordeste* saiu do modo que saiu. E aí, vejamos como é que surgiu. O *Gótico Nordeste* eu comecei a escrever em 2020. Na verdade, há um conto de 2018 que se chama *Fire Starter*. É o conto mais antigo do livro e é, para quem não leu ainda, um conto que se passa num futuro próximo e é basicamente um monólogo. Era um pouco inspirado em Roberto Bolaño, talvez, ainda, com a “pegada” do primeiro livro e conta o seguinte acontecimento: incêndios vão percorrendo o interior do Brasil e existe um aplicativo de celular em que as pessoas tiram fotos desses incêndios e compartilham nas redes sociais. É um pouco uma metáfora, que construí para mim mesmo sobre o que eu estava vivendo em 2018, todo aquele processo político agônico e o que eu vi era uma espécie de energia de alta destruição, que vi no processo político brasileiro naquele momento, em parte do Brasil. Mas, para além desse conto, os textos do *Gótico Nordeste* foram escritos ao longo de 2020 em um

processo, Tiago, em que eu estava voltando muito à literatura fantástica do século XIX, tanto à literatura fantástica gringa quanto à literatura fantástica brasileira. Eu estava voltando a reler alguns daqueles quadrinhos, em especial, por exemplo, o *Sandman*, da DC Comics, em especial o *Monstro do Pântano*, não só o da fase do Alan Moore, mas especialmente da fase do Alan Moore, e eu falei “olha, eu estou aqui isolado em casa, dando aula pelo *Zoom*, e eu vou escrever um livro novo”. E as ideias que vinham na minha cabeça eram ideias muito influenciadas por todo esse universo sombrio que estava vinculado aos quadrinhos e vinculado ao conto fantástico e à literatura fantástica do século XIX. Como eu estava isolado em São Paulo, e eu sentia que eu queria voltar para casa simbolicamente, então eu falei, sabe, uma coisa: eu vou estabelecer para mim mesmo que todos os contos vão acontecer no Nordeste, mas o meu Nordeste não é o sertão. Até saiu resenha, comentários, que é um livro de conto sertanejo. Não é, para mim o sertão, em certa medida, às vezes, é tão estranho quanto para vocês talvez que estão aí no Rio Grande do Sul. O meu Nordeste é o nordeste do Agreste e da Zona da Mata, que é uma outra coisa, talvez o Cariri ali na na transição para o Sertão, um sertão mesmo, então, eu estabeleci essas coisas e fui entendendo o que seria o livro. Então, na metade do processo, falei: “poxa, eu acho que eu tô fazendo um livro, aí eu preciso de um nome para esse livro, preciso de um projeto”, aí o que eu fiz? Eu estava folheando os quadrinhos do Alan Moore, e me deparo com uma fase do



Monstro do Pântano que se chama *Gótico Americano*, que apresenta um personagem do John Constantino que até voltou agora como Joana Constantine, na série *Sandman* e eu falei, “pô é isso, o cara faz o Gótico Americano, vou fazer o *Gótico Nordestino* e coloquei esse nome. Veio na minha lembrança o *Southern Gothic* americano, que eu conheci ainda quando eu estava cursando Letras na Universidade Federal de Pernambuco, e eu estava lendo e me recordou o José Lins do Rego, que é um autor que eu gosto muito, que me influencia muito, é para mim uma referência para o *Gótico Nordestino*. Existem estudos que aproximam a obra do José Lins do Rego e a obra de outros autores de 1930 do Nordeste com o *Southern Gothic*, por exemplo, com Flannery O’Connor e com William Faulkner, então, lembrei disso e falei “ah, olha, eu acho que funciona, porque tem um gótico sulista americano, eu acho que não vai ficar estranho eu chamar de gótico nordestino”. Enfim, para fechar o que aconteceu, eu dei esse nome ao projeto, mas para mim não era o nome do livro, era o nome do projeto, era um título que eu criei quase como se fosse o nome de uma série, de um seriado. E aí tem nove episódios, algo que oferece uma temática com a atmosfera do que é mais uma baliza, Celso, Tiago e Iuri, para escrever. Então, o que acontece? O livro é contratado pela Companhia das Letras. Na primeira reunião que eu tenho com meus editores, falo: “eu tô muito feliz que vocês contrataram meu livro, muito obrigado e fiquem à vontade, o título vocês podem mudar, não vai ser esse” e eles falaram “não, a gente quer esse título”.

É óbvio que eles estavam muito certos, porque o título chamou muito a atenção; para mim, era muito natural que um livro chamado *Gótico nordestino* chamasse, mas para muitas pessoas é uma surpresa absoluta. Acho que isso ajudou muito o livro no primeiro semestre a conseguir um espaço que nunca tive e nunca imaginei que teria.

CELSO: O próprio *Southern Gothic* é uma coisa que surpreende, aquilo que eu falei, o ambiente onde surgiu o gótico na Europa é muito diferente do ambiente da Louisiana, do Mississippi, como é diferente das diferentes regiões que o Nordeste tem, e, por isso, me chamou a atenção. Então, pelo que eu consegui compreender da tua resposta, tu chegaste a pensar num embrião de proposta estética, ou que fosse gerar uma determinada abordagem que levaria a outras obras, seria mais ou menos isso? A tua ideia original, quero dizer.

CRISTHIANO: A minha ideia original era essa mesma, contar histórias que eram sombrias, histórias muito influenciadas por essa literatura fantástica, algo calcado na estética do gótico do século XIX, mas numa ambientação nordestina. O Nordeste, aqui, atravessa o livro, ele não é o ponto de chegada. O Nordeste não é a questão do livro, o Nordeste é a atmosfera, é o espaço, e aí é muito interessante, porque o título me ajuda, mas ele é perigoso, pois cria muitas expectativas e tem, às vezes, algumas reações dos leitores, resenhas muito... vou usar uma palavra que talvez seja exagerada – talvez nem



tanto – violentas, e volta e meia ou é minha carteirinha de gótico ou de escritor de horror que é cassada. A proposta era essa, era fazer uma literatura que tivesse um senso de lugar, que é o Nordeste, que ainda são dramas intimistas de família, isso conecta um pouco com o meu primeiro livro, mas agora queria que tivessem essa atmosfera em comum, e ela vem um pouco do horror, vem um pouco da literatura gótica, da literatura fantástica, etc. Assim eu fui descobrindo, no processo, no meio do livro, e essa é uma estética que, afinal, para mim faz muito sentido. Nos próximos trabalhos, eu ainda continuo nela em maior ou menor grau.

IURI: Cristhiano, eu queria te perguntar sobre como se dá nos contos a relação da tua escrita com o tempo presente. Todas essas formas que estão presentes no Brasil de hoje e que talvez conduzam ao horror ou à distopia, mas que exigem, obviamente, o procedimento literário e o trabalho para que se chegue na literatura. Então, pergunto como isso foi trabalhado no teu livro.

CRISTHIANO: Essa pergunta é muito interessante. Até o processo de escrita do *Gótico Nordeste*, eu tinha medo do tempo presente, eu tinha receio da contemporaneidade aparecer no meu trabalho. Talvez tenha um pouco a ver com a minha formação acadêmica, às vezes, nós acadêmicos, que passamos pelas Letras, somos professores etc., talvez, nos deparamos com um problema assim, de ter medo de abraçar o agora de

alguma maneira. O presente, então, até o *Gótico Nordestino* eu tinha medo de abraçar essa radical contemporaneidade, talvez, com medo de escrever sobre algo que daqui a dois dias envelheceu e o interesse se perdeu de alguma forma. Então, no processo do *Gótico Nordestino*, eu decidi não ter medo em relação a isso, e é por isso que nos contos diversas circunstâncias do momento contemporâneo estão presentes de maneira consciente. Por exemplo, há um conto que se passa nos anos 1970, chamado *A noiva*, que se passa na ditadura militar, em Campina Grande, e cuja história é um pouco baseada nas memórias do meu pai. Inclusive, eu almoçava com ele semana passada e ele ficou me perguntando algumas coisas do conto, ele perguntou se a mãe era minha avó, a mãe dele já falecida, e eu falei “é, mais ou menos”, e este é um conto em que você tem quase um culto de crianças ao redor do cadáver de uma mulher jovem, que tem uma das mãos decepadas. Falar da ditadura militar em um livro de 2022 não é por acaso, eu quero colocar alguma coisa sobre isso, mas eu escrevo sobre isso a partir do momento presente, do que a gente está vivendo, em especial, nos últimos anos e com outras coisas. Uma jornalista amiga minha falou assim: “olha, Cristhiano, nos contos todo mundo está doente, tem alguém doente ou alguma sugestão de doença”, e isso não foi consciente. Só que a tua pergunta é mais profunda do que isso, porque você pensa o seguinte: “ok, o elemento do tempo presente está nos contos, mas como é que isso pode não envelhecer? Como é que isso pode não ficar efêmero?”. Quem vai decidir isso é o leitor e a leitora. Pode ser



que esse ano ele já esteja velho, pode ser que sim, pode ser que não. Eu tentei de alguma maneira fazer com que o tempo presente, o contemporâneo, o comentário político, estivesse em *Gótico Nordeste*, mas que, de alguma maneira, isso também fosse uma questão que atravessasse o livro. A política não é o ponto de chegada do livro, assim como o Nordeste tampouco é, então, isso era um elemento a mais que, de alguma maneira, atravessava o texto. E como eu poderia fazer isso usando a literatura fantástica? Para mim, o fantástico é uma lente, em especial, a estética da cultura gótica é uma lente que refrata, ressignifica, retorce esse tempo presente, essa contemporaneidade, para também pensar assim: “olha, eu estou num livro muito contemporâneo, mas eu também estou de certa maneira distante, e a distância está entre essa região de sombras e o que eu tentei criar nos contos do livro”.

IURI: Aproveitando a tua resposta, Cristhiano, para falar sobre uma questão do presente, que também são as relações de vizinhança entre os textos e entre os escritores. Na contracapa do teu livro, o Antônio Xerxenesky menciona a Samanta Schweblin, a Mariana Enríquez... Onde tu situarias o teu livro nesse cenário contemporâneo do fantástico e do insólito, tanto no Nordeste brasileiro como na América Latina?

CRISTHIANO: Acho que essa pergunta é muito interessante também. Eu não lembro se o Tiago comentou isso agora, aqui com a gente gravando, ou se a gente comentou isso no

backstage... você falou sobre a questão que a gente tem uma espécie de moda do gótico de alguma maneira, de estar retomando isso, tanto que se fala mesmo na espécie de gótico latino-americano, que é capitaneado pela autoria feminina, a Mariana Enríquez e a Samanta Schweblin, por exemplo, ou a Mónica Ojeda, são nomes que estão colocados aí. A Giovana Rivera também, que teve dois livros de contos lançados recentemente. Elas são influências para mim, essas duas escritoras argentinas lançam dois contos que me deram muito: um é *As coisas que perdemos no fogo*, da Mariana Enríquez, e o outro é o, *Sete casas vazias*, da Samanta Schweblin. Então, esse comentário que o Antônio Xerxenesky faz na contracapa do livro é bem correto nesse sentido, e vejo o meu livro como um livro latino-americano, é uma coisa que eu tenho frisado muito. Eu me vejo como escritor latino-americano escrevendo em língua portuguesa, escrevendo em português brasileiro. Eu digo também que a gente tem duas fronteiras, temos duas fronteiras para dar conta: a América Latina e a lusofonia. E aí, de alguma maneira, eu tento negociar com essas duas fronteiras. Mas, primordialmente, eu sou um escritor latino-americano: as minhas questões são latino-americanas. Até porque eu me formei lendo a literatura de Borges, Bioy, Silvina Ocampo, passando por essas autoras que citamos aqui: Samanta Schweblin e Mariana Enríquez. E aí, Iuri, no caso, em especial, da Enríquez, ela me dá a chave de como ajudar a conciliar a influência, por exemplo, do horror com um comentário político latino-americano, e ela me mostra que as linguagens



do horror são linguagens muito interessantes para a gente falar dos traumas da nossa formação histórica e do quanto as nossas relações sociais no Brasil são estruturalmente mediadas pela violência, e isso cria fantasmas.

TIAGO: É interessante, Cristhiano, que, ao mesmo tempo que tu te filias a essa literatura, esse fantástico ou uma literatura mais especulativa, eu também enxergo, e eu não sei se tu enxergas dessa forma, que existe também um movimento assim que parte do Nordeste, quase como uma geração, não sei se eu poderia chamar dessa forma, mas aí eu lembro da Jarid Arraes, que está sendo bastante lida, do Itamar Vieira Júnior, que é premiado, dos nossos conhecidos aqui, o Tiago Germano e a Débora Ferraz também, estudaram aqui em Porto Alegre. Tu achas que existe uma espécie de movimento? E aí eu retomo a trajetória da literatura brasileira, não tanto na temática, mas a questão do Romance de 30, embora se tente nacionalizar o Romance de 30, ele parte do Nordeste, e a gente olha mais para o Nordeste. Ao mesmo tempo, quando se discute isso acho que também tem uma espécie de discurso de alguns escritores nordestinos que talvez, às vezes, eu não entenda, do tipo “ah, porque nós precisamos ler o Nordeste”, ao mesmo tempo que o Nordeste talvez seja a região mais lida dentro da literatura brasileira. Lê-se muito pouco o Sul – e aqui eu coloco o Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná –, se lê o Érico Veríssimo e, depois dele, a gente não tem um grande nome... e quanto ao Nordeste,

desde o século XIX a gente está lendo algum nordestino, via Rio de Janeiro e, depois, via São Paulo. O que tu achas dessa questão? Os nordestinos não são lidos ou são lidos e talvez não se enxerguem dessa forma?

CRISTHIANO: Essa pergunta é ardilosa, hein? (risos). Mas graças a Deus que você já me deu parte da resposta, Tiago, de alguma maneira. Veja só. De fato, quando foi que o Nordeste não formou gerações de escritores e escritores que foram lidos nesse país? A gente tem um dos grandes, um dos fundadores do romance brasileiro, que é um cearense chamado José de Alencar, a gente tem o resgate de uma autora maranhense, a Maria Firmina dos Reis, uma autora afrodescendente que, agora, é colocada como uma das criadoras do romance moderno brasileiro, então, sem sombra de dúvidas... Mas acontece que eu acho que pode soar um pouco pretensioso eu dizer assim “nossa, eu faço parte de um movimento nordestino”, aí me abraço com a bandeira da Paraíba ou a bandeira de Pernambuco, pego uma bandeira da URSAL, e me abraço... tem um Nordeste ali reproduzido na bandeira da URSAL.

CELSO: A Confederação do Equador!

CRISTHIANO: A Confederação do Equador. Perfeito! Olha eu aqui, o líder do movimento separatista (risos). Eu acho que a região Nordeste tem constantemente renovado a sua geração, tanto é que, por exemplo, para mim também é muito impor-



tante quando eu digo assim “ah eu vou escrever um livro sobre o Nordeste“, eu quero voltar simbolicamente para casa, eu leio um monte de coisa e uma das coisas que eu leio também é o Romance de 30, porque eu acho que, para o que eu queria pensar, inclusive a busca dessa maior narratividade nos meus contos, que aparece mais no *Gótico Nordestino* do que no primeiro livro, para mim foi importante voltar a esses grandes narradores que foram a Rachel de Queiroz com o *Quinze*, o Jorge Amado e o Graciliano Ramos entre os autores, mas para mim, principalmente, Zé Lins do Rego, Jorge Amado e a Rachel de Queiroz, e aí, no caso de Zé Lins, *Fogo morto* e *Menino de engenho*, e Rachel de Queiroz, com *O Quinze*, estavam muito na minha cabeça quando eu estava escrevendo. Então, de certa maneira, a gente também tem uma renovação de uma certa geração de autores que está ali entre trinta e poucos anos e quarenta e poucos anos, que vem aparecendo cada vez mais. E a gente tem, talvez, o maior sucesso de crítica e de público das últimas décadas do Brasil sendo escrito por um baiano, *Torto Arado*, do Itamar Vieira Junior. É dentro desse panorama que eu, Tiago, tentei encontrar o meu lugar. Por exemplo, cito o caso da Jarid [Arraes], que é minha amiga, o livro mais recente dela, inclusive, eu cheguei a ler e fiz uma leitura crítica, que é o *Corpo desfeito*, eu pude ler os manuscritos em uma das versões, é um romance belíssimo e que se passa no Ceará; enfim, você tem antes da minha geração autores como o Ronaldo Correia de Brito, Sidney Rocha, o Raimundo Carreiro, entre outros. Antes disso, você vai ter

o João Ubaldo Ribeiro, um autor imenso, então, eu percebi onde estava meu lugar, é exatamente essa busca do meu lugar que criou o *Gótico Nordestino* porque eu percebia que talvez houvesse espaço para mim, não para falar do sertão, o sertão está muito forte na Maria Valéria Rezende, lembrei de outra, de Socorro Acioli, no próprio Itamar... então, ao olhar para o panorama da minha geração e de gerações anteriores, eu vejo que o lugar sertanejo está bem cartografado simbolicamente nessa literatura contemporânea, mas quem sabe não seja tanto assim para a região de Campina Grande e a Zona da Mata, com coisas para serem ditas, o litoral, por exemplo... Então, veja, por que eu vou para o século XIX? Porque quando você vai olhar para para literatura fantástica brasileira no século XX, isso inclui vários autores nordestinos, e você vai perceber que até o Erico Verissimo, de *Incidente em Antares*, por exemplo, vai perceber que esses autores, geralmente, ou trabalham no registro do realismo mágico ou o maravilhoso, como eu prefiro chamar, ou trabalham no registro do neofantástico que vem da literatura de Kafka, que vem também de Cortázar. Esse mundo sobrenatural que é naturalizado, então, eu falei “olha, isso aí já está muito forte também, acho que vou voltar para as raízes do gótico no século XIX, em que as coisas eram mais sombrias, em que o sobrenatural era visto mais como ameaça”. Olhando para esse panorama da minha geração e da geração anterior, é que eu busquei o caminho, também, de que tipo de literatura fantástica estaria pensando o *Gótico Nordestino*.



CELSO: Eu queria chamar a atenção para um aspecto mencionado agora, tu falaste do pertencimento a um grupo maior de escritores. Aqueles que estão nos ouvindo e eventualmente tomarem a capa do *Gótico Nordeste* na mão vão ver que, ali, está uma xilogravura do Movimento Armorial, uma visível referência ao Movimento Armorial. Tu estavas falando dos autores que te influenciaram como referência, alguns clássicos, alguns respeitados, mas eu senti falta de uma menção – e não sei se é uma falta – a um autor que, pessoalmente, tenho em altíssima conta, que é o Ariano Suassuna, teu conterrâneo, um imenso criador de um espaço literário, geográfico... eu quero saber se ele está presente no grupo desses autores que tu tens como referência, e se fosse o caso que tu falasses um pouco sobre ele, porque, afinal de contas, o Armorial está presente na capa, esse grande movimento pelo qual eu também sinto imensa admiração. Queria ouvir as tuas palavras agora.

CRISTHIANO: Celso, essa sua pergunta ultrapassa o universo literário. O meu silêncio não é por acaso, ele talvez já esteja no campo da psicanálise, então, de alguma maneira vocês são meus psicanalistas estéticos adjuntos da minha relação conflituosa com Ariano (risos). Olha, de fato, talvez eu tenha sido muito injusto com Ariano e é muito importante essa pergunta, porque eu fiz as pazes com Ariano, com a influência que ele tem na literatura, e uma das pessoas que sempre “enchia meu saco” sobre isso era o Astier Basílio, nosso amigo em comum, e eu ficava “não, Astier, que é isso, Ariano é careta” e jogava

um livro do Armorial na cabeça do Astier. Sem dúvida, é uma grande referência para mim, mas só agora, no meio do processo de divulgação do *Gótico Nordestino*, das várias entrevistas que dei, dos eventos em que estou participando, é que eu entendi a dívida que eu tenho com Ariano. Quando a Companhia das Letras me enviou a capa (eram três opções de capa, todas com gravuras de Samico), os meus editores ficaram meio receosos achando que eu ia ficar com raiva, porque eles já sabiam que, às vezes, eu fazia ressalvas ao Armorial e fazia ressalvas ao Ariano Suassuna, que eu conheci pessoalmente e pude entrevistar para a revista *Continente*...

CELSO: Que privilégio.

CRISTHIANO: Sim, por três ou quatro vezes a gente se encontrou pessoalmente, não temos uma relação, mas a gente se encontrou três ou quatro vezes, eu tenho alguns livros autografados por Ariano, e então eu falei “não, não, eu achei incrível a capa, porque eu sou super fã do Samico, porque eu acho que a obra do Samico é uma das grandes expressões do Armorial. Penso que ela consegue ter isso que eu estava buscando, algo que é imaginativo, que é quase cósmico, mas que tem um senso de pertencimento a uma cultura.

CELSO: De tradição?

CRISTHIANO: De tradição, é uma tradição reinventada pela



imaginação. E essa imaginação é narrativa, porque você bate o olho numa gravura do Samico e entende que tem uma história sendo contada ali, isso para mim era importante, é uma tradição que passa por elementos místicos, religiosos, que também de alguma maneira estão na formação da minha sensibilidade, e tudo isso eu devo muito a Ariano Suassuna. O meu problema é o fato de ter morado em Pernambuco durante onze anos. Existe uma celebração na figura de Ariano Suassuna que é totalmente merecida, mas, às vezes, um pouco idealizada. Em certos meios culturais nos quais eu circulava em Recife, havia gente muito crítica a Ariano, e parte dessas críticas são fundamentadas. Qual é o problema basicamente? Acho que a visão que ele tem do Nordeste é muito fechada. Eu já tive oportunidade de escrever sobre isso. O Armorial, e em especial a obra do Ariano Suassuna, é o último projeto regionalista da literatura brasileira, projeto mesmo, projeto fechado, que tem uma teoria social regionalista que usa o Nordeste e um certo Nordeste como centro explicador da identidade nacional... Vocês estão vendo que tem um tom de desabafo psicanalítico, de ansiedade da influência, de matar o pai simbólico. Um tempo atrás, eu folheava a *Pedra do Reino*, que é um dos meus livros favoritos da literatura brasileira...

CELSO: Nosso. Também um dos meus favoritos.

CRISTHIANO: Nosso livro! Embora eu tenha escrito, quando eu tinha uns vinte e poucos anos, quando era mais jovem, na

Paraíba, um texto que foi muito criticado, em que eu dizia que a *Pedra do Reino* era uma das obras primas falhadas da literatura brasileira, coisa que eu acho um absurdo dizer hoje. Então, eu olhava o *A Pedra do Reino*, um tempo atrás, eu tenho quatro edições desse livro, vocês vejam o que é a relação desse paraibano com o outro paraibano... e estava vendo a quantidade de onças na *Pedra do Reino*, e não por acaso um dos contos do *Gótico Nordestino* se chama *As onças*, e esse conto, inclusive, por ironia, vai sair em inglês logo mais. Então, veja, a minha dívida é imensa no caso de Ariano. Eu aproveito menos a visão dele do Nordeste, da qual discordo – embora eu ache que nessa elaboração dele sobre o Nordeste existe, sim, certa ideia da mistura. O Ariano também trata de misturar diferentes perspectivas, pegar o erudito com o popular é algo que me influencia muito e eu gosto do Ariano, porque ele tem essa visão imaginativa da realidade social brasileira, é uma visão que, a partir da imaginação, faz chegar a questões mais profundas e extrapolam apenas o comentário sobre o Brasil, etc. Então, sem sombra de dúvida, mais de uma vez eu falei assim “pô, eu preciso ser justo com Ariano”, sempre citá-lo... só que mais uma vez eu não citei e eu agradeço a vocês por terem me trazido de volta para essa briga que eu tenho, com a profunda sombra que o Ariano lança sobre o meu trabalho.

TIAGO: Cristhiano, não vou te fazer a pergunta, senão nós vamos extrapolar o tempo, mas só para dizer que, quando eu fui ler *As onças* eu enxerguei algo de Guimarães Rosa. E os



dois primeiros contos do livro eu gostei bastante, o *Anda-luz* e *As onças*, me chamaram atenção e me prenderam.

CRISTHIANO: Nos últimos meses têm aparecido entrevistas e, às vezes, as perguntas se repetem. Eu adorei que a gente conseguiu levar a conversa para outros caminhos, e espero que vocês tenham gostado também.

BIOGRAFIA DOS PARTICIPANTES

Equipe Sopro Podcast

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: as narrativas espanholas, hispano-americanas e brasileiras do século XX e XXI, o gênero conto, a fotografia e suas interfaces com a literatura, a leitura de imagens, a formação de leitores. 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 no campo literário.

Tiago Pedruzzi – Graduado em Letras – Português e Literaturas de Língua Portuguesa pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2008/2) e Espanhol e Literaturas de Língua Espanhola pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2012/2). Mestre em Literatura Comparada pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (2014). Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Realizou estágio de pesquisa no Ibero-Amerikanisches Institut de Berlim. Professor de Língua Espanhola e Língua Portuguesa e suas literaturas do Instituto Federal do Rio Grande do Sul – *Campus* Bento Gonçalves.

Celso Augusto Ueque Pitol – Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul e em Direito pelo Centro Universitário Ritter dos Reis. Especialista em Direito do Estado. Mestre em Memória Social e Bens Culturais pela Universidade La Salle. 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.

Iuri Müller – nasceu em Santa Maria, Rio Grande do Sul, e é jornalista e pesquisador, com doutorado em Letras – Teoria da Literatura pela PUCRS. Entre outros textos, é autor do volume de contos *Luz em nevoeiro* (Modelo de Nuvem, 2016). Vive e escreve em Porto Alegre.

Participantes externos

Lucia Vitiello – Atualmente, é leitora ministerial de italiano junto ao Consulado Geral da Itália e colabora, na condição de leitora, junto ao setor de italiano do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) em Porto Alegre. Atuou, anteriormente, como docente de língua inglesa no Liceo Classico Umberto I e no Departamento de Medicina da Università Federico II, ambas na cidade de Nápoles, Itália. Também foi docente de língua italiana nos seguintes institutos públicos: Scuola Superiore e Centro Reina Sofia, ambos em Madrid, Espanha, e no instituto privado Torre di Babele, em Roma, Itália. Habilitada para o ensino de línguas, esteve à frente, na condição de coordenadora, de programas de intercâmbio e mobilidade estudantil. Junto ao setor de Italiano do Instituto de Letras da UFRGS desenvolve atividades acadêmicas voltadas tanto à comunidade interna quanto à externa.

Gisele de Oliveira Bosquesi – Graduada em Letras com habilitação de tradutora, mestre e doutora em Letras pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho. Atualmente, é docente do Instituto de Letras da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), onde ministra aulas de língua e literatura italianas e práticas de tradução em língua italiana, além de atuar nos eixos de pesquisa e extensão. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literaturas Estrangeiras Modernas, atuando, principalmente, nos seguintes temas: Literatura Italiana, Literatura Fantástica, Intertextualidade e Tradução. É membro do Núcleo de Estudos de Tradução Olga Fedossejeva e atua no grupo de pesquisa TERMISUL.

Vinicius da Silva Rodrigues – Graduado em Letras pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. É mestre e doutor em Letras pela mesma Universidade. Sua tese de doutorado venceu, em 2020, o Troféu HQMIX, o mais importante prêmio do segmento no Brasil. É autor de vários artigos envolvendo assuntos como HQs, humor gráfico, literatura brasileira e ensino de literatura que foram publicados em livros, em revistas acadêmicas e na imprensa. Atualmente, é professor de Literatura e também atua como palestrante e oficinairo em parcerias institucionais com entidades como o SESC-RS e editoras como Companhia das Letras e FTD.

Augusto Paim – Graduado em Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria e mestre em Letras – Escrita Criativa pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Doutor pela Bauhaus-Universität em Weimar, na Alemanha, com bolsa CAPES/DAAD. Autor do livro *Die Comicroportage* (Christian A. Bachmann, 2022), originado da sua tese sobre reportagem em quadrinhos. Tem experiência na área de Comunicação, com ênfase em

Jornalismo, atuando, principalmente, nos seguintes temas: jornalismo, quadrinhos, estudos de comunicação, jornalismo em quadrinhos e jornalismo cultural. Também atua na área de Letras, com ênfase em literatura, histórias em quadrinhos, narrativas híbridas e tradução.

Juliana de Albuquerque – é escritora e colunista do jornal *Folha de São Paulo*. Coursou Direito na Universidade Católica de Pernambuco, é Mestre em Filosofia pela Universidade de Tel Aviv, Israel, e doutora em Filosofia e Literatura Alemã na University College Cork, Irlanda. Desde 2021, Juliana coordena um grupo de pesquisa dedicado ao estudo do Judaísmo Contemporâneo no LABÔ – Laboratório de Política, Comportamento e Mídia da Fundação São Paulo – instituição mantenedora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil. Ela também é pesquisadora associada do Centro de Estudos Judaicos da Universidade de São Paulo.

María Elena Morán – Escritora e roteirista. Mestre e Doutora em Escrita Criativa no Programa de Pós-graduação em Letras da PUCRS. Roteirista formada no curso regular da Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de Los Baños, EICTV, Cuba, e jornalista formada na Universidad del Zulia, na Venezuela. É autora dos romances *Os Continentes de Dentro/Los Continentes del Adentro* e *Volver a cuándo*, vencedor do prêmio Café Gijón 2022, na Espanha. Além disso, tem contos e poemas publicados em antologias e revistas.

Anna Faedrich – Licenciada em Letras Português-Inglês e Especialista em Literatura Brasileira pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Mestre em Letras – Teoria da Literatura, com bolsa integral do CNPq (PUCRS/2010). Doutora

em Letras – Teoria da Literatura, pela PUCRS, com bolsa integral do CNPq e período de doutorado-sanduiche na Université Sorbonne-Nouvelle – Paris 3, com bolsa CAPES, sob orientação de Jacqueline Penjon. É professora Adjunta de Literatura Brasileira na UFF. Coordena o Grupo de Estudos “Literatura de autoria feminina na Belle Époque brasileira: memória, esquecimento e repertórios de exclusão”. Integra o GT da Anpoll “A mulher na literatura”. Realizou estágio pós-doutoral na UFF, com pesquisa sobre autoficção e literatura brasileira contemporânea, sob supervisão de Eurídice Figueiredo.

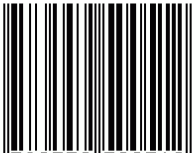
Cristhiano Aguiar – Professor do Curso de Letras e do programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Mestre em Teoria da Literatura pela Universidade Federal de Pernambuco. Doutor em Letras pela Universidade Presbiteriana Mackenzie. Em 2012, foi pesquisador visitante no departamento de Spanish and Portuguese da University of California, Berkeley. Em 2013, participou como escritor-residente do British Centre for Literary Translation, na University of East Anglia, em 2013. Atualmente, é membro da Comissão para Promoção de Conteúdos em Língua Portuguesa (Câmara Brasileira do Livro). Em 2017, publicou o livro *Narrativas e espaços ficcionais: uma introdução* (Editora Mackenzie) e, em 2018, o livro de contos *Na outra margem, o Leviatã* (Editora Lote 42). Em 2022, publicou o livro de contos *Gótico Nordestino* (Alfaguara/Companhia das Letras), vencedor, no mesmo ano, do Prêmio Clarice Lispector de melhor livro de contos (Fundação Biblioteca Nacional).



Este livro terminou de ser editado num começo chuvoso de primavera, no ano de 2023, em Bento Gonçalves | RS | Brasil, e foi composto com a fonte Caslon OldFace BT, 12 pontos, e impresso no papel offset 90g.

Desde a sua concepção, o projeto *Sopro – um podcast de cultura e literatura* orienta-se sob o signo do diálogo. Entendemos, com Paul Ricœur em seu *Teoria da Interpretação* (1976), que a instância do discurso é a instância do dialogar – é a partir do diálogo que o homem enuncia a palavra. Por essa razão, nosso projeto se desenvolve a partir de encontros dos seus quatro integrantes, reunidos em torno de temas comuns para debate, nos quais a palavra – a palavra de cada um de nós – possa ser enunciada como deve ser: direcionada para o outro. A incorporação de participantes externos em nosso projeto é, portanto, uma sequência natural do caminho que escolhemos para realizá-lo. Queremos colocar, lado a lado, diversas vozes, pontos de vista e leituras – as nossas, dos organizadores do projeto, as dos participantes e aquelas que surgem do contato entre nós todos. Nossos encontros trazem escritores, acadêmicos e jornalistas. Brasileiros e estrangeiros. Homens e mulheres. Autores e críticos. Vozes que, entendemos, mereciam um inédito registro escrito, bibliográfico, possibilitando a outro público – o dos leitores – ter acesso aos debates que desenvolvemos.

ISBN 978-65-595005-1-2



9 786559 500512