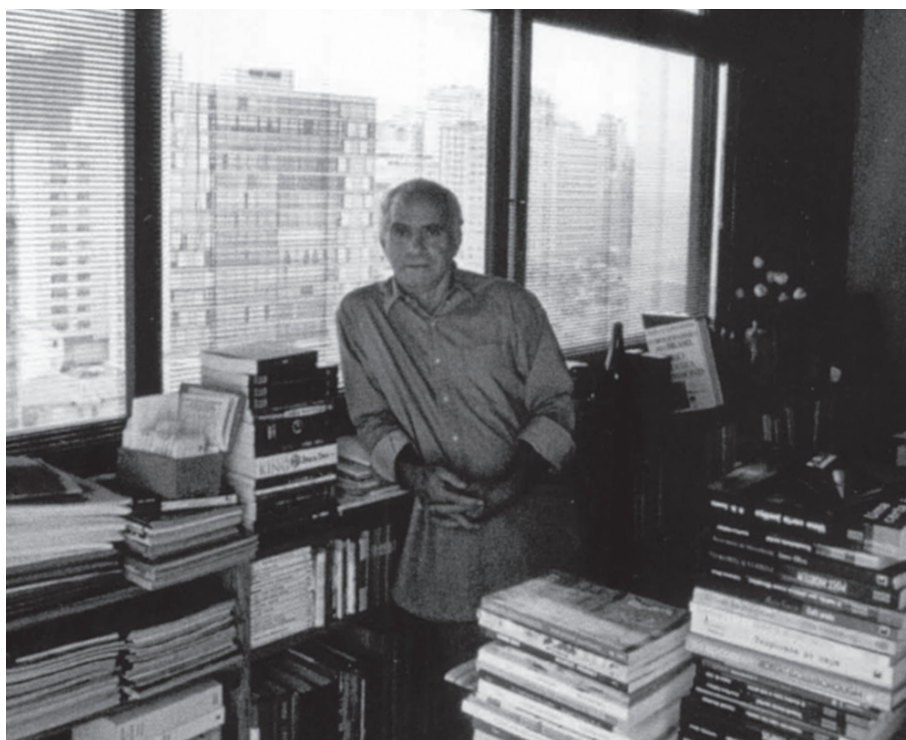


Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão



Ignácio de Loyola Brandão (detalhe). 2002.

Vera Lúcia Silva Vieira

Mestranda em História pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Franca). veravieira.luci@yahoo.com.br

Marcia Regina Capelari Naxara

Doutora em História pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professora da Faculdade de História da Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (Unesp/Franca). Pesquisadora do CNPq. Autora, entre outros livros, de *Cientificismo e sensibilidade romântica: em busca de um sentido explicativo para o Brasil no século XIX*. Brasília: Editora UnB, 2004. mrnaxara@uol.com.br

Entre a literatura, a história e a memória: entrevista com Ignácio de Loyola Brandão

Entrevistadora: Vera Lúcia Silva Vieira

Apresentação: Márcia Regina Capelari Naxara
e Vera Lúcia Silva Vieira



... escrever era dor e sofrimento, mas também o exercício contínuo da indignação, a maneira de lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando em nossa época. Escrever nos fazia sentir participantes e ativos.¹

A entrevista que segue foi realizada por Vera Lúcia Silva Vieira, em 29 de junho de 2010, como parte da investigação de seu mestrado.² Foram muitas as inquietações que motivaram a definição e recorte do tema, centrado nos romances *Bebel que a cidade comeu* e *Não verás país nenhum*, de Ignácio de Loyola Brandão. Inquietações relacionadas ao período estudado e seu significado ainda tão presente; inquietações relacionadas ao uso de textos literários como fonte para o trabalho do historiador; inquietações relacionadas ao entrelaçamento da memória, do jornal e da produção literária de Loyola Brandão, que remetem para questões mais amplas das relações entre memória e história, que tem preocupado muitos intelectuais nos últimos anos.

Loyola Brandão é um entesourador de informações. Diários, anotações, mapas, fotos e, principalmente, artigos de jornais foram utilizados para a produção de *Não verás país nenhum*.³ Jornais eram lidos, recortados e armazenados para posterior utilização como matéria-prima na criação literária. Em *Não verás*, os recortes foram usados para confeccionar as histórias. Em *Bebel*, recortes também podem ser visualizados no interior do texto, marcado pela estrutura fragmentada. Entre os hábitos do escritor está o de anotar tudo o que está à sua volta – experiências vividas ou observadas – como memórias que se entrelaçam constituindo elementos desencadeadores da criação literária, que, dessa maneira, guarda relação simultânea com o vivido, com o observado e com a ficção.

Ficção literária que, no caso do autor, contém um desejo de memória. Parte de uma literatura que consistiu numa forma alternativa de expressão num momento histórico marcado pela opressão e falta de liberdade; pela existência de acirradas disputas de memória. *Bebel* e *Não verás* evidenciam esse complexo jogo político. Enquanto a ditadura civil-militar de 1964 almejava consolidar determinadas lembranças sociais (a televisão atuou fortemente nesse sentido), os romances de Loyola Brandão, dialogando com sua época, contribuíram para desmitificar essas memórias, pela construção de outras, plurais e díspares.

O desejo de memória chama a atenção nas suas declarações. Para ele, no período ditatorial surgiu uma literatura que “sendo feita com arte,

¹ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. Literatura e resistência. In: SOSNOWSKI, Saul e SCHWARTZ, Jorge (orgs.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 180.

² Ignácio de Loyola Brandão: memória e literatura. A escrita como exercício da indignação.

³ Cf. SALLES, Cecília Almeida. *Uma criação em processo*: Ignácio de Loyola Brandão e “Não verás país nenhum”. Tese (Doutorado) – PUC-SP, São Paulo, 1990.

tinha, no entanto uma influência forte do jornalismo, do documentário, do depoimento, com os acontecimentos cotidianos se refletindo sobre a produção. Claro que alguns fizeram melhor, outros pior. O que marcava, no entanto, era o desejo sincero de retratar os fatos, antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil.⁴

O ato da escrita desponta como “dor e sofrimento”, mas, sobretudo, como “indignação”, como modo de “lutar, desabafar, resistir, informar ao futuro o que estava se passando”, sentir-se participante. Procurar vencer a frustração de ver “as coisas acontecerem” e não poder contar.⁵

A alternativa à imprensa, tendo em vista a censura e, mesmo, a autocensura que se instalou, foi o livro, a ficção. A proposta de narrar “o verdadeiro Brasil”, o “Brasil depois de 64”. Tarefa importante na sua intenção de quebra e superação da memória oficial, que o autor considera “mentirosa, deturpada, completamente alterada”.⁶ A ficção concebida como possível testemunho de uma época, que firma compromisso com a verdade transmitida na forma literária, na busca de uma ficção veraz que não se confunde com a história, mas que com ela se compromete.

A questão do compromisso com a verdade é instigante. Soma-se à aporia que sempre perpassou o conhecimento histórico, embora possamos verificar, entre muitos historiadores na contemporaneidade, uma tomada de consciência sobre “a brecha existente entre o passado e sua representação”.⁷ História que se volta para o passado na perspectiva do seu refazer, reinventar ou imaginar, como “escritura sempre construída a partir de figuras retóricas e de estruturas narrativas que também são as da ficção”⁸, sem que isso implique “negar-lhe sua condição de conhecimento verdadeiro, construído a partir de provas e de controles”.⁹ Construção de tessituras narrativas que têm compromisso com a procura da “verdade”, numa relação de dependência do arquivo ou documento do passado do qual é resíduo e vestígio. Tramas tecidas que conduzem a diferentes caminhos, como movimento de leitura e interpretação do passado.

Passado que já nos chega como memória fragmentada, porém impregnada de sua carga simbólica e afetiva. Loyola Brandão tece fios entre diversas lembranças, deixando pistas, sinais e indícios¹⁰ de memórias que, mesmo fragmentadas, evocam um passado que se quer construir como imagem e trama de uma época.

Literatura que constrói memória; disputas simbólicas que fundam para a posteridade percepções e visões de mundo, valores, sensibilidades e desejos; lança ao futuro um legado de seu presente (momento da escrita) e do passado (reminiscências como matéria-prima para a escrita no presente). Arte, como arma literária apontada para a ditadura, vista como a “inimiga a se combater”, mas também como faculdade que “provoca prazer e encantamento” a partir das histórias contadas.

Histórias que literatos e historiadores contam; ambos “exploradores do passado”.¹¹ Temporalidade esgotada em sua concretude, não, porém, em sua permanência simbólica, pois o passado não se deixa abarcar por inteiro, oferece múltiplos rastros a seguir, cada qual carregado de sentidos e percepções diferenciadas. Imagens e testemunhas de um tempo ainda vivo e pulsante, porque demasiado incompleto.

Nas fissuras e lacunas da história, o que conta é a memória, imenso baú do tempo; nele coexistem passado, presente e futuro, temporalidades

⁴ BRANDÃO, Ignácio de Loyola. *Literatura e resistência*, *op. cit.*, p. 178.

⁵ *Idem*, *ibidem*, p. 180.

⁶ SALLES, Cecília Almeida, *op. cit.*, p. 161.

⁷ CHARTIER, Roger. *A história ou a leitura do tempo*. Belo Horizonte: Autêntica, 2009, p. 12.

⁸ *Idem*.

⁹ GINZBURG, Carlo. *Apud* CHARTIER, Roger, *op. cit.*, p. 13.

¹⁰ Cf. GINZBURG, Carlo. *Mitos, emblemas, sinais*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

¹¹ BLOCH, Marc. *Apologia da história ou o ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

¹² SEIXAS, Jacy Alves de. Os campos (in)elásticos da memória: reflexões sobre a memória histórica. In: SEIXAS, Jacy Alves de, BRESCIANI, Stella e BREPOHL, Marion (orgs.). *Raizão e paixão na política*. Brasília: Editora da UnB, 2002.

distintas que se digladiam, sem deixarem de se solidarizar. Memória, “elástica faculdade”¹², como matéria-prima tanto para a história como para a literatura.

Literatura e história, caminhos que se entrelaçam como instâncias do conhecimento; complexas, faceiras e demasiadamente apaixonantes.

* * *

Vera Lúcia Silva Vieira — De acordo com a historiografia do período da ditadura civil-militar, em todos os campos artísticos em que a oposição se manifestava (teatro, música, cinema, literatura, poesia), a palavra de ordem era uma arte combativa, denunciadora das mazelas do Brasil. Foi nesse contexto polêmico da idéia de uma arte que só poderia ser considerada como tal se fosse engajada politicamente que o senhor começou a escrever suas primeiras obras. Havia uma cobrança de envolvimento político do escritor; a arte envolta numa redoma apenas estética, que não optava pelo engajamento político e social era freqüentemente malvista. Não ser combativo poderia ser mal interpretado por aqueles que consumiam literatura (estudantes, professores, artistas e intelectuais principalmente). Nesse sentido, indago: (a) em que medida essa problemática aparece no modo de escrever do senhor? Como se situou nessa perspectiva? Esses embates modificaram sua forma de escrita? Ou ainda, (b) O senhor considerava sua literatura uma arte engajada? O que significava para o senhor ser engajado politicamente e de que forma essas disputas simbólicas aparecem representadas em suas obras?

*Ignácio de Loyola Brandão — (a) Bom, isso é em parte verdade, porque é evidente que existia uma cobrança dos radicais, entende? Tinha uma esquerda, que a gente inclusive denominava esquerda festiva, que estava cobrando essa atitude de fazer arte revolucionária e tinha gente que cobrava uma literatura que colocasse armas nas mãos das pessoas para fazer a revolução. Alguns acreditaram nisso. Eu nunca acreditei. Nunca! A minha literatura, o meu primeiro livro não tem nada a ver com isso. O meu primeiro livro *Depois do sol*, publicado em 1965, um ano depois da “revolução”, é exatamente um livro sobre a noite – a noite paulistana. E os personagens são todos boêmios. Jornalistas, prostitutas, mulheres de programa, modelos, boxeadores em decadência, jornalistas em decadência, tudo isso não tem nada a ver...*

Quando veio o *Bebel*, em 68, aí eu já coloquei um personagem – o Marcelo – que era o cara que quer dar tiro e que quer sair, quer... Porque tinha uma coisa assim de repressão, a gente se sentia oprimido com aquela história. Principalmente quem era jornalista, quem era escritor, quem era artista, quem era intelectual, quem era professor de faculdade, porque começamos a ver as pessoas caindo em volta... Agora, no *Bebel*, eu mostro o clima que estava instalado no país naquela época. Em 68 foi quando veio a dureza, quando a coisa começou a ficar brava; logo depois veio o AI-5. Mas, de qualquer forma, eu continuava não querendo fazer a revolução através da literatura, eu queria através da literatura mostrar a situação do Brasil em que a gente vivia; e isso eu fiz através de personagens, através de situações. O grande problema de você colocar a literatura a serviço do engajamento e da política é fazer uma literatura de panfleto, o que é uma porcaria; você destrói a literatura. Então, isso foi uma coisa que eu sempre tive na cabeça, o cuidado.

Você pode perguntar: e o *Zero*? O que é que era o *Zero*? O *Zero* foi um livro de indignação, um livro em que eu, não sendo da luta armada, da resistência pela violência, pensei: não é possível que as pessoas não saibam o que está acontecendo! E eu era na época – quando veio a “revolução” – secretário gráfico do jornal *Última Hora*. Secretário gráfico, hoje esse cargo não existe [mudou de nome], era aquele que, numa mesa, recebia as matérias de todas as seções (política, internacional, sindical, estudantil, assembléia, câmara) e as distribuía pelas páginas, pois cada uma tinha uma página certa. E nesse momento – já a partir de 64 tem dentro do jornal o censor; a censura foi a primeira coisa estabelecida, porque todo regime ditatorial se apóia na censura que é para calar a boca –, as matérias começaram a ser proibidas e eu, instintivamente, comecei a jogar dentro de uma gaveta todas as matérias proibidas. Ao cabo de um tempo, um ano, sei lá, eu tinha pilhas e pilhas de coisas proibidas. E um dia, lendo aquilo, levei tudo para casa. Comecei a ler e, na época, uma namorada, Shirley, me perguntou: o que é isso? Aí disse: tudo o que foi proibido. E ela teve uma frase, assim: então é tudo o que o Brasil não pode saber. Falei: é! Ela disse: e o que você pretende fazer com isso? Não sei... A literatura era ainda um campo mais ou menos livre. Tinha uma lei que obrigava a apresentar os livros para censura prévia, mas os editores não estavam concordando com essa lei e publicavam, arriscando-se ou não à proibição. Tinham que mandar, mas nem todos, aliás pouquíssimos mandaram. Alguns colaboraram, outros disseram não! Nossa resistência era não mandar, depois se quisessem proibir, que proibissem. Mais tarde um pouco, a coisa ficou mais difícil porque aí fechavam a editora, proibiam o livro e fechavam a editora.

Então, eu fiquei pensando: pois é, realmente ninguém soube o que aconteceu... talvez eu possa contar através de um livro. Mas eu não queria publicar as reportagens, eu queria fazer um livro literário para enganar a censura, e comecei a dali escolher material, que eu percebia que dava para transformar em pequenos contos ou maiores, em situações, em fragmentos, e fui reescrevendo aquilo e já colocando um personagem dentro do livro – e o livro foi crescendo, crescendo. A primeira versão tinha 4000 páginas, e eu levei nove anos para fazer esse livro, de 64 até 73. No meio eu escrevi *Bebel*, em 18 meses à noite, porque eu saía pra noite e, quando voltava, sentava à máquina. Na *Última Hora* eu trabalhava só à tarde, começava às duas.

Foram nove anos e sempre recolhendo material. Saí do jornal e fui para a Editora Abril. No Departamento de Documento (Dedoc), havia um grupo de pessoas que conseguiu fazer um canal de comunicação com os jornais do exterior e por ali se mandava tudo o que era proibido aqui. Muito pouca gente soube disso ou só soube anos depois. Eu vivia muito no arquivo da Abril e ali comecei a ver as cartas dos caras que tinham sido presos e torturados. Cartas incríveis. Comecei a copiar; na época já tinha xerox e eu copiava as cartas. Então, os depoimentos de torturas que existem dentro do *Zero* são absolutamente reais – com os nomes mudados, porque eu não podia denunciar as pessoas, nem sei se entre eles alguns já tinham sido mortos, desaparecidos. Por isso, no fundo, *Zero* é um livro que não tem uma palavra inventada do ponto de vista de ficção, e ao mesmo tempo é uma ficção maluca, porque aquele era o clima do país, todo mundo com medo, todo mundo tenso, principalmente as pessoas que tinham alguma ligação com alguma coisa e uma lucidez e uma consciência. E aí eu pensei:

olha, eu não sou de jogar bomba, mas o *Zero* é a minha bomba. O *Zero* é a minha maneira de atirar contra essa situação que está aí.

Quando escrevi o *Zero*, também precisei descobrir uma estrutura para o livro, porque não poderia ser uma estrutura convencional, não poderia ser um livro com começo, meio e fim, explicando o personagem. Pô! O mundo não é esse, o mundo é outro. Está tudo bagunçado, um caos. E aí estava pensando, pensando, quando vi pela vigésima vez *Oito e meio*, de Fellini. *Oito e meio* é um dos filmes que mais me impressionaram em todos os tempos, já assisti 108 vezes – vejo sem parar. Tenho todas as versões com todos os *making-offs* que você imaginar. Inclusive, em 63, tive um encontro de 10 minutos com Fellini – sabe?, eu e ele, eu pensando o que perguntar – eu era um jovem repórter da *Última Hora* que estava morando na Itália. *Oito e meio* é o filme mais livre que já vi alguém fazer, com todos os planos: tem um plano de realidade idealizado pelo personagem, que são as coisas como ele gostaria que fossem; tem um plano de fantasia; tem um plano de memória, que é importantíssimo – pro Fellini e pra mim também. Isso, por exemplo, é parte da memória e vai se alternando. Tem um plano de sonho. E aí pensei, por que não um livro todo picado como o filme, mas com certa seqüência? Então, a estrutura do *Zero* – despedaçada – foi tirada do Fellini, copiada; umas coisas influenciam as outras, de modo que a gente vai tocando. E aí escrevi várias versões, porque daquelas 4000 páginas eu fui tirando e fui editando como se fosse cinema: essa cena vai pra cá, essa aqui vai embora... reduzi para 2000 páginas; depois reduzi para aproximadamente 1000, até chegar nas quinhentas e poucas da última edição do livro. Agora, era um livro em que eu não estava obedecendo a um instinto de engajamento. Claro que toda minha geração é uma geração que pendeu para a esquerda. Comecei minha vida num jornal que era de centro-esquerda, o *Última Hora*, um jornal que defendeu Getúlio, que defendeu Jango e que defendia os movimentos populares. Éramos contra uma série de coisas, contra aquele *establishment* que existia, contra aquele americanismo, aquele imperialismo. Isso tinha muito assim de infantil às vezes, mas era uma causa que a gente defendia, sonhava... Quando Cuba fez a revolução, nós todos queríamos ir para Cuba. Imagina o jornal: eles iam mandar dois repórteres, teve uma fila e aí resolveram sortear, e, todos nós, desesperados para ir a Cuba. Só fui a Cuba anos depois, em 78 e fiz o meu livro *Cuba de Fidel*.

Voltando à sua pergunta sobre o engajamento. Aqueles caras ortodoxos, os da linha dura da esquerda, exigiam o engajamento, mas tinha os outros, que diziam assim: não, nós vamos fazer a arte que a gente tem de fazer, e se essa arte denunciar, tudo bem, mas que não seja uma arte a serviço dessa política panfletária. Era um pouco isso.

(b) Eu considero engajamento no sentido de mostrar uma situação em que se vive. Se isso é uma arte engajada, isso é um engajamento, sabe? É mostrar a realidade de um país, é mostrar a situação em que se vivia naquela época e aí, se isso é uma arte engajada, alguns livros do início da minha carreira foram engajados. Sempre. Porque toda literatura, no fundo, é política: na medida em que você fala do homem, das condições em que o homem vive, ela vira uma literatura política, entende? Automaticamente. Nesse sentido, até Shakespeare é político, Cervantes é político, todas as nossas atitudes são políticas, pode ser uma política no bom ou no mau sentido, mas todas são.

VLSV — *Em entrevista concedida em 1984 para a pesquisa de Cecília Salles, o senhor disse integrar uma geração de “jornalistas frustrados”, argumentando que “vimos as coisas acontecer e não pudemos contar. Aí começamos a contar em livros. Se você pegar os livros de toda essa geração, eles narram o verdadeiro Brasil, que foi esse Brasil depois de 64”.¹³ A ditadura acelerou esse processo? Em que medida?*

¹³ SALLES, Cecília., *op. cit.*, p. 161.

ILB — A ditadura acabou sendo a inimiga a se combater, acabou sendo uma catalisadora das coisas todas, porque para onde nós nos virássemos estávamos impedidos de nos mover. Quer dizer, quando a censura atingiu a literatura, as artes, a gente se viu amarrado; então como lutar contra isso, como descobrir uma maneira, uma forma de se exprimir e não ser proibido? Nós, como jornalistas, e eu fui jornalista a vida inteira e sou até hoje, tínhamos essa coisa assim de não poder contar. A literatura era ainda um campo de liberdade, porque você podia enganar o censor. Então, grande parte dos livros acabou sendo metáfora. Se você pegar os livros do José J. Veiga, são metáforas daquela época. Vários deles. Se pegar *Cadeiras proibidas*, meu livro de contos, é exatamente uma metáfora, uma fábula sobre aqueles tempos. Tivemos que encontrar formas de driblar o amordaçamento e o silêncio. Agora, ao mesmo tempo, a gente fazia uma literatura para dividir, para provocar prazer, encantamento, para seduzir as pessoas e tudo mais. Não eram livros chatos. Isso quer dizer que a minha geração, que veio dos meios de comunicação, foi a primeira que rompeu com a geração antiga, no sentido em que a geração anterior era de funcionários públicos, que trabalhavam em autarquias, em ministérios, como o próprio Carlos Drummond e outros. Trabalhavam para o governo, eram funcionários, nós não. Aquele peso da coisa... falamos chega! Isso foi um período e, depois, cada um redescobriu um caminho e cada um mudou o seu caminho. Uma vez terminada a ditadura, as pessoas pensavam: E agora não tem mais inimigo? Não, não é inimigo, nós não estamos aqui para combater inimigo. Nós estamos aqui para contar as coisas, contar histórias. Não se pode esquecer que literatura é também contar histórias. Essa é a questão.

VLSV — *Para alguns jornalistas havia um medo iminente de desemprego? O senhor também sentia isso? A autocensura, que o senhor cita no texto Literatura e resistência, poderia ser entendida também, de alguma maneira, como reflexo desse medo?*

ILB — Eu acho que o medo era por causa da instabilidade do jornalismo, porque é uma profissão em que você não sabe se amanhã você tem emprego ou não. E também era uma coisa assim: você poderia ser preso, você poderia desaparecer e você nunca sabia se o patrão ia te readmitir. Algumas empresas mantiveram os jornalistas que tiveram problemas até o fim. Agora, a questão do emprego ou desemprego era no fundo uma questão da situação econômica do país e da própria empresa. Mas o medo maior era pensar: eu não sei se estou aqui amanhã! Esse era o grande medo, mais que o desemprego, porque eles te apanhavam por qualquer razão. De repente alguém, numa brincadeira ou num bar, falou que o Ignácio é um comunista e pronto! Você não sabia de onde vinha, o inimigo estava ali...

VLSV — *O senhor sofreu alguma repressão nesse sentido?*

ILB — Não, nunca sofri nenhuma repressão. Só quando o *Zero* foi proibido, eu recebi alguns telefonemas dizendo: olha, a gente ainda pega o senhor! Eu não sabia se era trote ou uma ameaça psicológica, mas nunca fui preso, nunca fui... Não tive nenhum problema desse ponto de vista. E muita gente diz: ah, e quando você foi exilado na Alemanha? Eu não fui exilado para a Alemanha; fui por livre e espontânea vontade porque ganhei uma bolsa e, claro, eu, de Matão a Hong Kong, estou sempre pronto pra viajar. Falou, eu fecho a mala.

VLSV — *As obras que escolhi para a pesquisa podem ser lidas como um diálogo com o regime ditatorial. Até 1968 não havia censura prévia para os livros, mas de 1971 a 1975 havia e, nesse período, o senhor estava escrevendo Não verás país nenhum. Como foi esse processo? Em que medida a censura e a repressão são personagens atuantes na sua forma de escrever? O senhor se policiava, havia autocensura nesse processo? O senhor teve medo da censura ao escrevê-los, embora Bebel tenha sido escrita antes do recrudescimento repressivo do regime e Não verás, já num momento posterior?*

ILB — Na verdade, as únicas, as grandes dúvidas, as grandes tensões, os momentos de maior ansiedade eram com relação à imprensa, porque chegou um momento em que não havia mais um censor com presença, mas tinha, sim, normas e decretos e decálogos, dizendo: pode-se escrever sobre isso, não se pode escrever sobre aquilo. Assim, ficava a cargo de cada jornal a autocensura, que é a pior coisa que pode existir. Você não sabe a reação no dia seguinte, e muitas coisas que a *Última Hora* não publicava, o *Estado de S. Paulo* publicava, enquanto muitas coisas que o *Estado* não publicava saíam na *Folha*. Então, os jornais tinham as mesmas informações e a cabeça do editor é que determinava o que saía, e isso era uma angústia muito grande, era horrível, era a pior coisa. Daí que a literatura restou como único campo de liberdade que eu tinha; não podia também ficar exercendo uma autocensura naquilo que eu escrevia. A literatura era a minha grande verdade. O jornal era a minha sobrevivência, o meu emprego, mas a literatura, não; era a minha vida, era a minha cabeça, era o que eu pensava. Se eu me censurasse, preferiria parar de escrever. O livro *Cadeiras proibidas* foi escrito em forma de contos fantásticos, porque veio logo depois da proibição de *Zero*, e eu pensei: tenho de enganar o censor; e encontrei uma forma que de início é curiosa. As primeiras edições do *Cadeiras proibidas* foram um fracasso; 76, 77, 78. Em cada edição, eu aumentava o número de contos. Depois dos anos 80, o livro começou a crescer; nos anos 90, pegou toda a juventude – os jovens lêem o livro e até hoje ele é adotado em escolas e a meninada acha um barato. Pô! Puta coisa louca! Porque o livro é louco: um homem que vê um lagarto comer seu filho; um homem em que a orelha cresce, sabe? Um homem que atravessa portas, todas essas coisas. E isso tudo era para mostrar uma situação na época. E, ao mesmo tempo, eram fábulas, porque fábula é uma forma de mostrar as coisas sem se mostrar.

Quando veio o *Não verás* já tinha um abrandamento da coisa; o *Zero* é a instalação de um sistema e o *Não verás* é a consequência desse sistema. Pouca gente analisou *Não verás* sob esse ponto de vista. É gozado isso. Não pegaram! Já ficam imaginando *1984*, do Orwell, *Admirável mundo novo*, do Huxley. Não, é aqui o *lumpen*, uma subcivilização subdesenvolvida e tudo. Como a situação já estava mais abrandada, não aconteceu nada ao

Não verás, que eu acho um livro tão sufocante quanto o *Zero*. E me admiro muito porque quando terminei o *Não verás*, pensei: ninguém vai ler esse livro, ninguém agüenta ler esse livro, e é o meu maior sucesso, o meu livro mais traduzido, o livro mais vendido (de 81 até hoje já vendeu 1 milhão de exemplares, o que para um autor médio no Brasil é bastante). E continua a vender, é adotado o tempo inteiro. Acabei de vir de uma palestra no Dante Alighieri sobre o *Não verás*, onde 300 jovens leram o livro, entende? Então, o livro agora começa a ser lido como uma atualidade. E no *Não verás* eu usei um... truque, que é o seguinte: eu contei a história do presente como se fosse o passado num futuro, e as pessoas leram como se fosse só o futuro, não liam como se fosse o presente. E hoje em dia as pessoas chegam e dizem: olha, tudo o que você previu aconteceu. Ao que respondo: mas eu não previ nada, eu só olhei e imaginei que podia acontecer pior e está acontecendo. É que as pessoas ficam preocupadas. Para nós, escritores, não existe absurdo, existe uma coisa que está aí. Se pensasse em absurdo ou verossimilhança ninguém escrevia nada. Kafka jamais escreveria *Metamorfose*. Então, quanto ao *Não verás*, era para provocar um choque, as pessoas dizerem: Pô! Não pode acontecer isso! E de repente alguém tomar uma atitude. Era uma utopia minha. Essa é a questão do livro, desses dois.

VLSV — *Seus livros já começam de forma trágica. Em Não verás, o senhor inicia o livro com a palavra mefítico, a cidade é insuportável e possui um cheiro podre; já em Bebel, logo no começo temos um suicídio. Há certa ausência de esperança, uma espécie de desilusão. O senhor acredita que esse era o sentimento da época, diante da ausência de liberdade, repressão e censura? Essas obras poderiam ser percebidas, de certo modo, como a materialização de um sentimento de impotência perante os acontecimentos da sociedade e a necessidade de traduzi-lo, o que teria resultado num tom pessimista e angustiante presente em Bebel e, principalmente, em Não verás?*

ILB — Eu acho que é, acho não, é muito mais uma coisa minha. É muito mais um sentimento meu em relação à humanidade; eu não acredito muito no homem. Eu acho que o homem vai se afundando, se afundando... Não acredito que é um suicida, porque quando chega lá em baixo ele acaba ressuscitando, ressurgindo, revivendo. Mas é muito mais a minha atitude diante do homem por não acreditar nele, sabe? Mesmo diante de todas as evidências de que o mundo está ruim e tal, os homens continuam levando a vida como se não acontecesse nada, como se nada fosse perturbá-lo individualmente. É uma capacidade do homem cada vez mais individualista, mais egoísta, mais autocentrada e menos no sentido de comunidade, entende? Menos estendendo a mão para os outros, menos solidariedade, talvez. Mas é muito mais uma atitude minha e o pessimista no fundo, sabe o que é um pessimista? É um otimista com experiência – esse é o pessimista, porque ele é um otimista. Se você olhar, o *Não verás* é um livro otimista porque está acreditando que sempre alguma coisa pode acontecer, apesar de tudo, apesar do buraco em que o homem se meteu. E lá no fim, eu deixo uma armadilha para o leitor: aquela plantinha que está nascendo é verdadeira ou é alucinação do Souza? O cheiro da chuva é alucinação ou é verdadeiro? Então, você escolhe o seu destino no final daquele livro. Reescrevi o final 38 vezes até pegar a ambigüidade ali, para o leitor decidir. Eu sei qual é o meu, mas eu não posso dizer a você qual é o meu, você é leitora, o livro

não é mais meu. Tem muita gente que diz: acabou o mundo. Tudo bem se acabou o mundo pra você. E pra você? Não, eu só sou o autor, eu coloco a coisa para que você responda, diante de você mesmo. É essa a minha posição. Mas eu não acredito muito no homem, na sua grandeza... Alguns são muito grandes, porém infelizmente a grande maioria não é, e acho que estamos vivendo uma época de muita mediocridade! Cada vez mais pra baixo, pra baixo, pra baixo, que eu não sei onde vai chegar.

VLSV — *De certa forma, leio o final também como um milagre. Hannah Arendt, filósofa judia-alemã, afirma, num texto de 1951, que o milagre é a capacidade do homem de sempre recomeçar de novo. Ela diz: "Se o sentido da política é a liberdade, isso significa que nesse espaço – e em nenhum outro – temos de fato o direito de esperar milagres. Não porque fôssemos crentes em milagres, mas sim porque os homens, enquanto puderem agir, estão em condições de fazer o improvável e o incalculável e, saibam, eles ou não, estão sempre fazendo".¹⁴ Leio, então, o desfecho do seu livro como um milagre no sentido da possibilidade de recomeço.*

ILB — É... Milagre é uma palavra bonita, para quem é um cristão, um católico, que tem uma conotação mística e tal. Mas será que é milagre? O que é milagre? É uma coisa do sobrenatural, que a gente tem de esperar do sobrenatural? É a pergunta, eu só faço perguntas. Eu sou o menino que perguntava... [mostra o original do livro *O menino que perguntava*, que não havia sido enviado à editora até aquele momento].

VLSV — *Mesmo com todo pessimismo que envolve alguns personagens que o senhor criou em Bebel e Não verás, percebo que existe certa poeticidade no cotidiano deles. Como o senhor definiria isso?*

ILB — Eu acho que a poesia está em toda parte, a poesia está num gesto que você faz, num olhar, num sorriso, numa luz que bate numa flor atrás de uma vitrine, numa pessoa numa janela. A poesia sempre existe! Eu acredito que ela exista e que ela está sempre presente. Porque senão seria impossível viver se você não percebesse determinados momentos em que você diz: olha, essa coisa é boa e me sustenta. Às vezes para mim, pro seu sustento, você não precisa mais que um mínimo gesto, não precisa mais do que isso. Eu queria que você lesse um livro meu que se chama *Veia bailarina*. Ele mudou muito a minha vida – foi quando eu descobri um aneurisma na artéria cerebral direita. Se eu não tivesse descoberto em tempo estaria morto! Foi em 96, há quatorze anos. Só que aí é que vem talvez o milagre, talvez o misticismo, talvez a poesia. O aneurisma é uma doença, na verdade é uma fragilização de uma artéria que forma uma bolha e o sangue corre. Se essa bolha estoura é um derrame, aí você vai embora. Não tem sintomas, só que quando tem sintoma, que é a dor, você já está indo embora. E aí em 80% é morte, 20% você faz uma cirurgia. Por que é que eu não tive sintoma e como é que descobri? Fui fazer um exame que não tinha nada a ver com isso e o médico disse: oh, estava atrás de uma coisa, descobrimos outra não esperada, e fui para a cirurgia. Por que que fui avisado? Depois de mim quatro outras pessoas conhecidas minhas morreram com o aneurisma estourado. Quatro. Por que eu? O que é que é isso? Então, tem na vida um mistério, tem um enigma. E por que é que a gente, no fundo,

faz literatura? É para procurar – eu pelo menos – descobrir um sentido para a vida. Por que estou aqui? O que significa tudo isso? Por quê? Qual é a razão de tudo isso, de você viver 50, 30, 80, 100 anos? E aí? Para quê? Como eu nunca consigo descobrir isso, escrevo outro livro..., outro livro..., outro livro..., entende? Então, no fundo, literatura para mim, mais do que qualquer coisa, é descobrir porque nós estamos existindo. Esse é o meu objetivo, a minha direção, o meu projeto.

VLSV — Também no texto “Literatura e resistência”, o senhor disse que no período ditatorial era necessário escrever, “retratar os fatos antes que se perdessem. Evitar que escoassem para o esgoto da história, fornecendo um alibi ao sistema duro e desumano que imperava sobre o Brasil”. Para o senhor, qual o papel da história e da literatura diante de acontecimentos tais como a instalação de uma ditadura?

ILB — A gente acabou de conversar um pouco sobre isso, porque o historiador precisa retratar a coisa; agora, a literatura é uma auxiliar. Porque a literatura, buscando a memória, buscando as lembranças e retratando o cotidiano, acaba fornecendo os elementos de que se precisa e que são necessários para entender como é que as coisas vieram a acontecer. E a literatura, sendo verdade, não vai permitir que no futuro esse momento seja distorcido. Porque se um dia os militares escreverem a história, eles vão escrever do ponto de vista deles; mas o ponto de vista deles é um e o ponto de vista de quem viveu aqui é outro. Então, a literatura e o historiador caminham juntos no sentido de restabelecer sempre a verdade, a verdade de momentos que foram complicados. Por que é que a história da Alemanha é tão complexa, que até hoje eles, às vezes, têm medo de encará-la? O nazismo e o holocausto e aquela culpa e aquele medo e tal! É porque demorou muito tempo para a literatura e a história se ocuparem disso, porque eles tiveram muito medo, tiveram muito receio, tiveram muita culpa. E isso só é restaurado, só é renovado através do historiador e da literatura. E a literatura ainda acrescenta uma coisa, a literatura pode usar imaginação, fantasia, pode penetrar no íntimo das pessoas, sabe? Eu posso dizer como o Souza pensa, o historiador, não. O historiador não pode fazer isso porque não entra lá dentro, ele tem de pegar fato, fato, fato... Então, ele pega fato, fato, e eu pego fato, gente, gente... É por aí.

VLSV — Diante do aparato repressivo do Estado militarizado, o senhor não foi cúmplice nem compactuou com as arbitrariedades praticadas. Pelo contrário, suas obras podem ser consideradas registros de denúncia, de contestação. Mas talvez não sejam vistas como uma arte engajada no sentido de visar cumprir um papel didático, político e pedagógico de forma a conscientizar as pessoas, chamá-las para a luta, e de “colocar armas nas mãos das pessoas”. O senhor mesmo declarou, em 1984, que os livros não colocam armas nas mãos de ninguém, principalmente num país com milhões de analfabetos. Quando o senhor estava escrevendo, pensava isso também? Ou tinha ilusões quanto ao poder dos livros?

ILB — Me preocupa um pouco essa visão de que minha literatura é denunciasta. Não é. A denúncia é uma coisa complicada. A minha literatura talvez seja uma literatura que aclara determinados momentos, que deixa mais iluminado alguns instantes da história do Brasil, mas não é uma

coisa de denúncia; denúncia é uma coisa muito esquisita, muito policial. A literatura não é isso! Essa literatura que eu fiz e que muita gente fez, no fundo era exatamente para dizer assim... A pessoa lia e dizia: eu não tinha percebido o que estava em volta de mim. Porque, na verdade, as pessoas ficam vivendo as suas vidinhas da casa para o trabalho, do trabalho para casa e não olham com um olhar mais abrangente. Às vezes, a vida está difícil, e aí ele pensa em inflação, ele pensa, e não sabe que as pessoas estão sendo presas, o que está acontecendo, estão sendo torturadas. Isso é outro mundo pra ele, que não mexe com a vida dele no dia a dia. Eu estou falando que aquilo não bate nele. Então, tem uma espécie de alienação. Porque também ele não chega ali. Agora, a literatura serve um pouco para iluminar esse momento, o cara lê e diz: nossa! Essas coisas aconteceram! Essas coisas podiam acontecer comigo! O *Não verás país nenhum* é exatamente para mostrar: olha, você está aqui, você não tem nenhuma consciência em relação a nada, mas amanhã você pode sofrer com isso. Amanhã não vai ter água, não vai ter alimento, então se cuida! E que, a partir disso, consciências se formem. O que acredito é que a literatura pode abrir consciências, mesmo que sejam poucos hoje, esses vão aumentando, aumentado, aumentando. Entre o que tinha em relação ao meio ambiente e a natureza em 81, quando eu publiquei o livro, e hoje, há um avanço imenso. Tão imenso que, hoje, já está englobando praticamente o mundo, entende? Hoje quando o cara vê o noticiário do petróleo no Golfo do México, ele sabe que aquilo pode acontecer aqui, que a Petrobrás está aí; ele sabe que aquilo pode atingir de alguma maneira a praia onde ele vai nadar, a praia freqüentada pelas crianças. E aí é todo um ciclo de coisas. Então, acho que hoje há uma consciência um pouco maior das coisas. Isso foi pelo meu livro, foi por outro livro, foi por outra coisa, foi pela imprensa. Isso cresceu. De alguma forma, o *Não verás* foi o primeiro livro nesse sentido. Eu sei desse pioneirismo, mas também não era denúncia, tipo: olha aqui gente, olha! Você está escoregando na banana...

VLSV — *Em Não verás, vejo em Souza – o professor de história – certa frustração e, até mesmo, uma espécie de remorso, talvez por não ter lutado mais efetivamente, por ter aceitado passivamente o que aconteceu, quando o papel do intelectual seria justamente o de lutar, se engajar em favor de uma causa. Quanto a isso, como o senhor encara o papel do intelectual?*

ILB — Eu repito muito isso. O papel do intelectual é iluminar o momento em que ele vive, para que as pessoas saibam o que está acontecendo. Acho que esse é o papel dele.

VLSV — *Em Bebel que a cidade comeu, o personagem principal é um jornalista; já em Não verás, é um historiador. Por que o senhor escolheu esses dois ofícios? Que significados o senhor atribui a eles?*

ILB — O Bernardo é um jornalista porque eu era jornalista e aquela literatura era quase autobiográfica. Sim, o *Bebel* é quase autobiográfico. E, como jornalista, eu acompanhava as coisas que estavam acontecendo, tanto que você tem o ano de 68 e a cidade de São Paulo muito bem retratados no *Bebel*. Eu reli o *Bebel* – eu nunca releio os meus livros –, mas tive de reler porque o editor pediu que eu desse uma olhada para fazermos uma nova

edição. Eu reli e achei um certo frescor. Achei um livro ainda com cara de 68. Então, quem é que podia, quem é que circulava por todos os meios? Como jornalista, eu cobria a greve, os estudantes, os sindicatos, variedades etc. Então, eu estava em todas as partes, e o jornalista é que tinha uma visão mais ampla do que acontecia. Quando fiz o *Não verás*, eu pensei muito que tipo de personagem escolher, ou seja, quem vai explicar? Tem que ser uma pessoa que tem uma idéia histórica das coisas. Pensei: então é um professor de história. E um professor de história que foi aposentado compulsoriamente, e aí lembrei de todos aqueles professores da USP, por exemplo, que foram cassados, entende? Não tem o termo cassado dentro do *Não verás*, mas ele é o cassado. Com a cassação, o cara fala assim: Pô! E agora? E, na verdade, o Souza só percebe mesmo a intensidade das coisas quando a Adelaide vai embora e ele tem de ir para a rua, e quando acontece o furo na mão, ele entra naquele caos. É quando encontra o Tadeu Pereira, e os dois professores mais ou menos diferentes um do outro ficam imaginando: será que eles poderiam ter feito alguma coisa? E é uma pergunta que eu acho que os intelectuais ainda fazem; será que a gente pode fazer alguma coisa? Esta é grande pergunta do livro. O que é que a gente pode fazer? Eu não sei. Eu jogo e aí cada um tem que ter a sua resposta.

VLSV — *Em Não verás, a materialidade da cidade foi significativamente transformada, mas nas memórias de Souza ainda brotam as referências de outrora. Souza se ressentia da ausência da natureza, o que lhe causa grande nostalgia. O senhor considera Souza um romântico por retomar o passado de forma mistificada?*

ILB — Ele é um romântico e um anacrônico ao mesmo tempo, sabe? Porque se apoiar na nostalgia, é, no fundo, uma fuga. Em última análise, o Souza está horrorizado com aquilo, e ele tenta uma fuga: ficar lá na memória, lá na lembrança, lá naquelas coisas de uma época que foi boa... mas será que foi boa mesmo? Então, um pouco, o Souza se refugia, talvez como uma defesa desse mundo louco que ele está vivendo, entende? Ele é um romântico, um anacrônico, aterrorizado e o tempo inteiro espantado. Porque ele vai se espantando, se espantando, se espantando, e aí de repente vem a culpa. O intelectual na verdade tem muita culpa; o intelectual achava que podia salvar o mundo. Por que eu não salvei o mundo? Porque ele não pode salvar o mundo. O mundo não é salvo por meia dúzia de pessoas. Assim, tem muito essa coisa da culpa do intelectual, tem muito do anacronismo das coisas, tem muito desse refúgio lá num lugar que é distante, a que ele nunca mais vai voltar. Saudade! Eu não tenho saudade de nada para trás; acabou, acabou, entende? Eu tenho saudade do que vem pela frente. Então, esse é o Souza, que talvez possa ser definido como um anacrônico, um romântico, um nostálgico. E talvez a pior coisa seja ser romântico e nostálgico.

VLSV — *Em várias entrevistas, o senhor fala que desde criança quis ser escritor. O livro O menino que vendia palavras expressa bem essa idéia, mostra o contato com o mundo dos livros e como isso o fascinava. Já era um desejo antigo o de escrever romances, contos?*

ILB — Me deram um pé na bunda e eu fui entrando na literatura. Eu queria mesmo ser roteirista de cinema; o meu primeiro sonho era ser

diretor de cinema, depois roteirista. Por preguiça acabei sendo romancista e contista. Porque roteirista tem que fazer o roteiro, tem que buscar dinheiro, tem que contratar atores, fotógrafos e tal, e dirigir atores... Eu não agüento. Então, por preguiça, eu fui ser romancista. Agora, eu fui ajudado muito pela minha profissão de jornalista, porque me enfiei nesta cidade de São Paulo, que é um vulcão, e percebi que o único caminho seria o da escrita. Se bem que lá atrás, na minha infância, as minhas composições, que são as redações, faziam sucesso. A professora, em vez de dar a nota, dizia: eu vou ler a composição que achei melhor e a classe é que dará nota. Isso nos anos 40 – já era uma mulher avançada essa professora. Está viva até hoje, a Lourdes, lá em Araraquara. Ela lia e a classe ou dava muita risada ou, às vezes, aplaudia. É... As meninas me olhavam, sabe aquela coisa? Eu sempre fui muito feio, muito esquisito, não me olhavam. Mas esse foi o momento em que, acho que inconscientemente, percebi que a literatura podia ser uma maneira de conquistar as pessoas; acho que tive muito isso também. E acho que até hoje penso nisso, como a maioria dos escritores: a gente faz as coisas para seduzir, sabe? Acho que por essa razão sempre pensamos (eu penso assim) que sempre alguém, em algum momento, estará lendo um texto, ou *O menino que vendia palavras* ou uma crônica ou qualquer coisa e diz: ah, eu gosto desse autor! E esse amor se transfere pra mim e isso me torna uma pessoa não solitária. Como escritor jamais me senti solitário. Não sei onde eu vou bater, mas sempre se sabe que bate em alguém. Isso é incrível! Isso é bonito!

VLSV — *A questão ambiental parece ter grande relevância no pensamento do senhor, principalmente em Não verás país nenhum. O senhor participa de algum movimento ecológico?*

ILB — Não. Não participo, não sou ambientalista. Eu sou uma pessoa que joga uma visão em cima dessas coisas todas. Mas nunca fui ambientalista, acho que uma parte dos ambientalistas são chatos... Luto até romântica e irrealisticamente, mas acho importante que eu faça as coisas que estou fazendo, como escrever o *Não verás país nenhum* e o *Manifesto verde*. O *Manifesto verde* nasceu como uma cartilha. Era uma carta para os meus filhos e virou uma cartilha e é muita lida por jovens, por crianças, principalmente. Acho que *O homem que espalhou o deserto*, também outro livro infantil, acende umas luzinhas por aí. Eu nunca me esqueço; penso que a melhor definição para tudo o que eu faço é uma frase do Érico Veríssimo que dizia assim: o que o escritor deve fazer é acender uma luz sobre a vida que está diante dele, e essa luz pode ser uma luz muito forte, mas se não tiver uma luz muito forte, acenda uma de duzentas velas ou de cem velas, ou de cinqüenta velas, ou várias velas. Ou uma lanterna, ou, em último caso, que ele acenda pelo menos um fósforo. Então, o que acho que o escritor deve fazer é isso que o Érico Veríssimo dizia: acender um fósforo para iluminar um trecho da realidade.

VLSV — *Gostaria que o senhor me falasse um pouco sobre a origem dos livros Não verás país nenhum e Bebel que a cidade comeu.*

ILB — Ah... *Bebel que a cidade comeu*... Eu era repórter da *Última Hora* (entrei em 57, saí em 66), e como repórter eu cobria tudo. Um dia, fui de-

signado para cobrir o suicídio de uma bailarina. Era uma bailarina clássica, que tinha um grande futuro e que, numa tarde, se atirou pela janela. Eu fui pra rua, subi no apartamento dessa moça e conversando com uma empregada, que era como uma governanta, uma confidente, essa mulher me contou que a bailarina um dia sentiu dor numa das pernas; a dor foi aumentando, ela foi ao médico, fez os exames, e o médico disse que ela tinha um câncer na perna e que essa coisa ia continuar; podia combater com medicamentos, mas que ia continuar e um dia, provavelmente, para sobreviver ela teria que amputar a perna. Você imagina uma bailarina ter que amputar a perna? E aí, nessa tarde, ela colocou a malha branca, pôs um disco no aparelho e dançou, dançou, dançou... as janelas todas abertas... e uma hora, na dança, ela saltou para a morte. A imagem dessa mulher, de roupa de balé branco, em um dia de muito sol, me impressionou muito. Você imagina aquela mulher branca caindo para a morte, batida pelo sol? Fui para o jornal e fiz a reportagem. Normal. Mas fiquei pensando nisso. Que coisa mais louca! Eu não podia ir pra dentro daquilo, eu não podia ir pra dentro da mulher, eu não podia pôr a alma dela na matéria, mas eu podia fazer um conto. E fiz um conto.

Inventei uma série de coisas dentro desse conto e pensei: eu vou ampliar essa história da bailarina, porém descobri que o mundo da dança não me era um mundo familiar. Cada segmento tem a sua maneira de ser, seus gestos, os costumes, as falas. No jornalismo, as pessoas fazem de um jeito; no cinema, de outro; televisão; arquitetura. Aí pensei, não vou pesquisar. O que é que eu conhecia? Sendo repórter, conhecia muito o mundo da televisão, do teatro e do cinema, estava sempre fazendo matérias e conhecia, inclusive, duas moças; uma delas era Eneida Jalena (hoje ela deve estar com quase 70 anos), uma *show girl* do Teatro Record. Naquele tempo o Teatro Record tinha grandes shows e tinha um teatro na Rua da Consolação, onde aconteciam os grandes shows da Record e de revistas musicais. A Eneida era uma morena, quase mulata, belíssima, que eu conheci. Fiz muita matéria, ficou minha amiga, e o sonho dela era explodir, e não explodiu, porque não tinha condição e essa coisa ficava na minha cabeça.

Outra foi uma bailarina, não era exatamente uma bailarina, era uma comediante, uma menina muito bonitinha, Jacqueline Myrna, que era uma romena e tinha um sotaque muito curioso; ficou famosa porque dizia Arrarraquarra em vez de Araraquara. Era tudo muito ingênuo na época e ela era gostosinha, todo mundo falava, tinha muita matéria sobre ela. A mãe dava jantares para os jornalistas para atrair a simpatia para com a filha, e, assim, eles eram todos muito legais. Os jornalistas, todos queriam comer aquela moça e ficavam em cima e nunca comeram nada, mas enfim... Aí vem essa história de comer. *Bebel que a cidade comeu* é essa estrelinha que tenta ser uma estrela de televisão e acaba devorada pelo mecanismo da TV e acaba comida por todos os homens, porque era a lei da televisão. Aí eu mudei o campo: não era mais a bailarina clássica; eu a coloco de lado, ela fica como amiga, a Dina. Daí a Bebel é que sai. E eu queria um lugar muito característico e achei o Bom Retiro, porque esse bairro antes era o lugar dos judeus em São Paulo, depois veio mudando, hoje é dos coreanos, mas ali era colônia judaica, inclusive com as sinagogas; antes disso foi dos espanhóis e dos ferros velhos.

No fundo, eu queria mostrar um pouco dessa coisa de São Paulo. A cidade de São Paulo é muito importante em todos os meus livros, é mais

um personagem do que qualquer outra coisa. E aí foi..., foi..., foi e começou a crescer a história da Bebel, entende? Então, dessa minha amizade com a Jacqueline e com a Eneida, e dessa minha vida de ir pela noite, dessa coisa que eu já via, dessa ambição da fama, do estrelato, eu disse: aqui tem alguma coisa. E aí vai e também entra o personagem Marcelo, que era um pouco idealizado. É... A nossa geração queria de repente ir para a luta armada. Vamos combater. Numa dessas, eu pus esse personagem, que é bem romântico. E aí nasceu *Bebel*.

O *Não verás*: nasceu de um momento muito simples, porque eu morava aqui em Perdizes. Na rua em que eu morava havia um ipê muito bonito, devia ter uns 80 anos, lindo, enorme, amarelo; na época de floração ficava todo amarelo e depois as flores caíam todas no chão. E esse ipê morreu. Descobrimos que a mulher que morava em frente tinha envenenado o ipê. Toda manhã, ela era vista regando o pé do ipê, e foi o padeiro da esquina quem falou: olha, a velha lá estava sempre regando, não era nem velha, 60 e poucos anos. A gente falou: é, mas estava regando. É, mas até em dia de chuva ela estava lá! Pedimos – e eu tinha conhecimento – e um técnico do Departamento de Botânica da USP fez, vamos dizer, uma biópsia da árvore e descobriu que tinha sido envenenada. E aí, porque aquela era uma árvore símbolo pra gente do bairro, fomos lá conversar com a mulher, batemos, ela atendeu:

– Olha, descobrimos que a árvore foi envenenada!

– Fui eu mesma!, ela disse. E a gente perguntou:

– Mas por quê? A resposta dela me traumatizou:

– Porque essa maldita árvore sempre sujou a minha rua com essas flores desgraçadas!

Aí eu falei: – O que é que é isso? Mas a senhora pensa assim?

– Maldita, eu não agüento árvore, folha, sujeira, vem tudo pro meu quintal!

A queda das flores formava um tapete lindo, uma coisa de ouro pra pregar um chavão. Aí pensei: tem alguma coisa errada no mundo. Tem alguma coisa que não está certa. E eu estava começando um conto de um homem cansado da vida de 30 anos de casado, todo dia igual, vai pra casa, vai pro trabalho, o trabalho é igual, volta, vai pro trabalho, na mesmice. A mesmice sempre me espantou. Quando minha vida começa a ficar muito igual, eu começo a ter alergia, chilikues. Bom, aí falei: e esse homem que vive neste bairro que não tem mais árvores... E pensei: tanto bairro não tem árvore. Então, a cidade não tem árvore, mas isso é possível também!

Nunca me esqueço de uma viagem que fiz a Manaus. Manaus, no meio da selva amazônica, não tem árvore, uma cidade quentíssima, uma coisa louca. Pensei: olha, tem qualquer coisa estranha, e quando começo a pensar parto sempre de uma imagem: você viu que a primeira imagem de *Bebel* era a mulher saltando, em *Não verás* era esse ipê. Quando as coisas começam a acontecer, começo a anotar em caderneta tudo o que vem na cabeça, tudo e todas as conversas, todas as leituras, e comecei a perceber nos jornais coisas de devastação, de poluição, de clima, de hidrologia, de temperatura, tudo. Isso é alguma coisa. Então, é um estado sem árvores! Não, é um país! Daí eu tinha descoberto, é o Brasil sem árvores, e se o Brasil é sem árvores, então o Amazonas é um deserto. Discutia-se muito nos anos 70 e 80 a questão das multinacionais que vinham e que faziam grandes fazendas; tinha o Jari, aquela coisa cercada e tal. Eu pensei: então o país

também está entregue para as multinacionais, e aí você vai exagerando – aí se vai... O absurdo é uma coisa que você tem que convencer de que ele é verdadeiro, e eu quis fazer isso.

E nasceu *Não verás país nenhum*, entende? Queima, uma coisa, quentura, quentura, 30 anos antes eu falei do aquecimento global inconscientemente. Mas será que a gente não tem um filtro na cabeça, será que a gente não percebe sem saber que as coisas estão assim e passam por aqui de repente? E os congestionamentos? Se você andar em São Paulo hoje, você vai ver os congestionamentos; para andar duas quadras, leva-se meia hora, quarenta minutos, 100, 200 metros. Isso está lá no livro, na rodovia, e as pessoas amando os carros. Lembro um congestionamento em que nasceu a minha idéia daquele grande congestionamento do livro, do gigantesco congestionamento. Nasceu numa tarde em que eu estava separado da minha primeira mulher e teve um congestionamento em frente à minha casa. Tinha tido um grande acidente, parou tudo, não tinha como andar. Era um acidente muito feio, muito esquisito e demorado. E, num calor muito grande, as pessoas começaram a sair dos carros. Eu desci e vi um sujeito muito gozador: ah! Eu vou embora, vou deixar meu carro, amanhã eu venho buscar, e falou para um cara que estava num carro da frente. Falou: ah! Por que você não faz o mesmo? O outro respondeu: eu nunca abandono o meu carro, eu morro dentro dele. E isso me impressionou muito, tanto que tem todos aqueles esqueletos dentro do grande congestionamento. Então, pra você ver, o dia-a-dia vai te jogando coisas e tudo pode ir para dentro do livro. Os assuntos estão aí na rua, vêm atrás de mim, por isso que ando sempre com caderneta, para não esquecer.

VLSV — *O título de Não verás país nenhum é também uma paródia de um poema de Olavo Bilac chamado A pátria, não é mesmo?*

ILB — Claro, eu tive vários títulos; o primeiro era “O corte final”, como se fosse a última árvore; depois, “O deserto suspenso”, que era o deserto que cairia sobre o país. Depois “A marquise extensa”. Um dia eu falei: marquise! Quem vai ler isso, marquise extensa? E um dia eu peguei um caderno, abri uma gaveta e tinha um caderno do ginásio ou caderno do colegial com um mapa do Brasil e o poema. Pensei: pô! O poema! Copiei na máquina de escrever e aí fui cortando, cortando... e ficou *Não verás país nenhum*, que é uma ironia em cima do poema, porque ele é o poema do orgulho: criança, não verás... Aqui, pô! Não verás! Isso aqui vai tudo pro quiabo! É de propósito.

VLSV — *Para Robert Moses Pechman, “as pedras de que se constrói uma cidade não são suficientes para edificá-la (...). Por mais engenhosas, monumentais e indestrutíveis que possam ser as construções de pedras, elas são insuficientes para se fazer uma cidade. Da pedra com sua dureza se faz o muro, a muralha, a rua, a catedral, o monumento. E ainda assim, não temos uma cidade, mas um aglomerado pétreo que, apesar de engenho humano, continua sendo matéria mineral, da natureza das rochas. Para que a cidade haja, para que o petrificado se desencante como nos contos de fada, não basta nomear o aglomerado de pedras de cidade. É preciso mais do que dar-lhe um nome, é preciso construir-lhe uma história, revelar uma origem, eternizar uma memória. Soprando vida à cidade é insuflar-lhe*

¹⁵ PECHMAN, Robert Moses. Pedra e discurso: cidade, história e literatura. In: AGUIAR, Flávio, MEIHY, José Carlos Sebe Bom e VASCONCELOS, Sandra Guardini T. (orgs.). *Gêneros de fronteira: cruzamento entre o histórico e o literário*. São Paulo: Xamã, 1997, p. 101.

a maciez de um discurso que diz quão dura a pedra é!"¹⁵ *O senhor sopra vida à cidade de São Paulo, constrói uma memória, um discurso sobre o passado e o presente da cidade e, muito mais do que isso, o senhor presenteia essa cidade com um futuro; um futuro catastrófico como o de Não verás, mas perfeitamente plausível, tendo em vista o caos em que ela vem se transformando. Em seus livros e em suas crônicas, a cidade possui um peso muito maior do que a própria vida dos personagens, a que o senhor atribui essa relevância da cidade?*

ILB — Na verdade, eu achei que ele [Pechman] ia chegar onde eu chego. Todos os lugares a que eu vou, às vezes as pessoas perguntam assim: o que o senhor acha da cidade? Eu digo: estou aqui há um mês, há dois dias, há três, eu não sei da cidade, porque uma cidade não são as pedras, a cidade são as pessoas. Então você só pode amar uma cidade ou odiar uma cidade ou se relacionar com ela no momento em que você conhece as pessoas e se relaciona com as pessoas dessa cidade. A alma dessas cidades são as pessoas, entende? Veja, eu me apaixonei por Berlim. É minha terceira cidade: Araraquara, São Paulo e Berlim. Mas por quê? Porque eu fui me afeiçoando às pessoas, descobrindo amizades que tenho até hoje. São mais amigos do que muitos brasileiros. E a poesia das pessoas e o encantamento, os medos e as tensões e as felicidades, e aí eu descobri a alma de Berlim, assim como eu descobri a alma de São Paulo, assim como a alma de Araraquara que trago dentro de mim. Repito: a alma de uma cidade são as pessoas que vivem dentro dela, que constroem a história dessa cidade, são as pessoas que fazem isso. Não são pedras, nem torres. Às vezes, a história de uma cidade é contada por quem está ali morando em baixo do viaduto. Pelo cara desabrigado na rua, porque ele faz parte dessa cidade. Isso é a cidade pra mim [levanta e me mostra, pela janela, a paisagem de São Paulo]. Você está vendo ali, tudo isso. A cidade não são os prédios, as casas; são as pessoas que moram na cidade, que constroem o discurso sobre a cidade.



Recebida em outubro de 2010. Aprovada em fevereiro de 2011.