https://doi.org/10.35520/flbc.2025.v17n33e73479
CC BY NC

Alcmeno Bastos e Eric Nepomuceno
por Dau Bastos

“Um romance político tem que ser, antes de qualquer outra coisa, romance e, subsidiariamente, político, se for esse o aspecto que o teórico-crítico reconhece. Se ele não se realizar como romance, fracassa inevitavelmente como político”.

Nos dias 11 e 12 de setembro de 2018, a Faculdade de Letras da UFRJ abriu suas portas para a realização do IX Encontro do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea: “Poesia, Prosa, Política”. A relação entre literatura e política merece ser discutida em períodos considerados normais e, sobretudo, em momentos de exceção. A necessidade de pensar o desafio de cruzar as duas esferas se mostra ainda mais premente quando vemos que o golpe ocorrido dois anos antes, em 2016, começava a marcar contos, poemas e romances em vias de escrita ou publicação. Espaço propício ao aprofundamento, a universidade pode estimular o esforço de recorrência a experiências pretéritas que ajudem a enxergar a importância da conciliação entre os sensos crítico e estético. Da mesma forma, tem, na vasta bibliografia com que lida cotidianamente, textos percucientes sobre a crucial diferença, por exemplo, entre perspectivar e denunciar. Mas esse movimento só tem sentido se for perpassado pela democracia.

Ainda sem a dimensão exata do que aquela facada ocorrida na semana anterior ao IX Fórum poderia representar no pleito presidencial de outubro de 2018, assistimos, na manhã do dia 11 de setembro, à segunda mesa do evento, intitulada "Ficção & História na América Latina". Foi uma lufada de ar leve no cenário que se desenhava ominoso.

Conduziu-a Dau Bastos, professor de Literatura Brasileira da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que atua, digamos assim, dos dois lados da literatura: numa vertente, como mestre, pesquisador e crítico; em outra vertente, como ficcionista, autor, entre outros, do romance *Reima* (Record, 2009) e da chamada "trilogia alagoana", composta por *Mar negro* (Ponteio, 2014), *Espiral* (Ponteio, 2017) e *Morte certa* (Patuá, 2021). Reativando sua veia de contista, lançou agora em 31 de março de 2026 a coletânea *Manobras de retorno*, editada pela Alta Books.

Os entrevistados são uma dupla digna de nota. Um deles é o professor e ensaísta Alcmeno Bastos, que lançou luz sobre a produção literária sob o regime militar, exemplarmente analisada em seu livro *A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80* (2000), devotado à obra de dezoito autores então em atividade. Alcmeno é pesquisador e autor prolífico. Lançou, pela EdUERJ, em 2007, *Introdução ao romance histórico*; em 2011, pela 7Letras, *O índio antes do indianismo*; em 2012, publicou seus *Ensaios reunidos de literatura brasileira*, pela Caetés; em 2014, pela ABL, foi a vez de *Dinah Silveira de Queiroz*, seguido de *Alencar, o combatente das letras*, pela 7Letras, em 2015. Ao autor de sua eleição, dedicou *Machado de Assis: a poética da moderação*

(Batel, 2018) e *Fontes para a incompreensão de Machado de Assis e outros ensaios* (Batel, 2024). Em nome dessa admiração, dirige, como membro bastante ativo da Academia Carioca de Letras, um Centro de Estudos Machadianos, que promove eventos regulares. Recentemente, Alcmeno manifestou uma face, senão propriamente insuspeita, pelo menos até então velada: a de ficcionista, com o lançamento de *Escrever um conto...*, pela Batel, em 2025. Ressalte-se que ele foi um dos fundadores do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea, que anos mais tarde o receberia como ilustre convidado em seu IX Encontro e cuja revista tem a alegria de publicá-lo neste momento.

A seu lado estava o escritor Eric Nepomuceno, para falar de sua brilhante produção como contista e jornalista, assim como de seu trabalho, igualmente aplaudido, como tradutor de escritores como Jorge Luis Borges, e principalmente Gabriel García Márquez e Julio Cortázar, por cujas traduções recebeu prêmios importantes, como o Jabuti, por *Doze contos peregrinos* e *Cem anos de solidão*, de Márquez, e *As armas secretas*, de Cortázar, além do APCA, por *O jogo da amarelinha*, também de Cortázar. Em termos de caudal produtivo, Eric não fica atrás de Alcmeno. Estreou em 1979, pela Ática, com *Memórias de um setembro na praça*. Em 1985, veio a público *A palavra nunca*, reeditado pela Patuá, em 2023. Em 1987, 1994 e 1998, lançou, respectivamente, os livros de contos *40 dólares e outras histórias* (Guanabara), *Coisas do mundo* (Companhia das Letras) e *Quarta-feira* (Record). Ao terrível episódio ocorrido no Eldorado de Carajás em abril de 1996, dedicou *O massacre* (Planeta, 2007).

Escreveu em outros gêneros também, como em *Hemingway na Espanha – a outra pátria* (L&PM, 1991), que concilia crônica e ensaio para traçar o perfil humano e literário do escritor estadunidense. A farta e variada experiência que Eric acumulou em sua vida dentro e fora do Brasil adensou sua obra e agora dá um sabor especial à conversa que se segue.

Dau Bastos – *Como a ordem alfabética ainda é uma das poucas democráticas, pensei em começar conversando com o Alcmeno, depois passarei para o Eric e, finalmente, abrimos as conversas.*

Em 2000, Alcmeno publicou o livro A História foi assim: o romance político brasileiro nos anos 70/80*, em que analisa trinta e cinco romances de ficção produzidos naquele período dificílimo e sobre o qual eu gostaria que conversássemos. Eu começaria pensando no que encontramos na teoria da literatura a respeito de narrativa: 1) a lei, que é aquela narrativa que, por mais que o judiciário interprete de diferentes maneiras, em princípio não comportaria ambiguidades; 2) a narrativa para a história, que visa, sempre fracassando, alcançar a dita verdade; 3) a narrativa ficcional, que em princípio procura perspectivar a realidade, a verdade; 4) e o poema lírico, que luta desesperadamente para ser não narrativo. Se você conversar com um poeta e perguntar se lê prosa, ele dirá que sim, mas possivelmente lê pouco ou simplesmente não lê, porque a narratividade incomoda.*

Fiquei pensando em um conceito que o Alcmeno desenvolve em seu livro a respeito da ideia de matéria de extração histórica. Cito-o para

entendermos o conceito da obra: "Dizemos da matéria narrada que ela deve ser de extração histórica e não simplesmente histórica, para, ao mesmo tempo, assinalar sua procedência, dado que em última instância ela é tão ficcional quanto qualquer outra". Depois ele diz: "A história não é mais o lugar incontestável da verdade. Comporta uma dose maior ou menor de ficção, entendida como o engendramento de situações apenas recuperáveis pela via discursiva. Um dos benefícios disso foi a permissão de um ficcionista lidar com a matéria de extração histórica com a liberdade inimaginável para os fundadores tanto do romance histórico quanto do romance político". E, finalmente, ainda acerca desse conceito, diz Alcmeno: "No caso da literatura produzida nos anos 1970/1980, é fora de dúvida que uma das suas linhas de força é precisamente o aproveitamento da matéria de extração histórica. Toma-se o golpe de 1964 e seus desdobramentos como elemento nuclear, quer se trate da vertente do romance histórico e seus correlatos, quer se trate do romance político".

Alcmeno, por favor, comente essas passagens e, se possível, trace um paralelo entre a ficção política dos tempos da ditadura e da atualidade, apontando, quem sabe, lições aprendidas lá atrás. Afinal, não queremos que os textos que estão sendo produzidos hoje fracassem. Daí a importância de olhar para frente, para o presente e lá para trás também.

Alcmeno Bastos – Agradeço pela presença de todos e pelo convite da organização do evento pelo qual me sinto um pouco responsável, porque em épocas remotas fui um dos idealizadores do Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea.

Voltando às perguntas feitas, devo dizer que o Dau extraiu alguns conceitos do meu livro e também de outros trabalhos, a começar pelo de matéria de extração histórica. Sempre me incomodou a ideia de que um romance histórico mistura ficção e realidade. Não gosto dessa distinção porque costumo dizer que o contrário de ficção não é realidade, mas é a não ficção. Não se pode colocar para a avaliação do discurso ficcional o critério de validação de uma verdade. Quando falo de matéria de extração histórica, faço questão da preposição, justamente para apontar a procedência dessa matéria, porque, em última instância, como eu disse, qualquer matéria inserida num universo ficcional se transforma em ficcional. É uma mudança qualitativa. Uma personagem de um romance histórico é tão criatura ficcional quanto uma de qualquer outro romance. O problema é a procedência dessa matéria, que é mais ou menos conhecida do público receptor, já que, via de regra, ela conserva suas marcas de identificação, que chamo de "marcas registradas", subtraindo o conceito mercantil de propriedade.

Evidentemente, quando crio uma personagem chamada Getúlio Vargas, meu leitor já tem um universo de referências que vai fazer com que encontre um Getúlio Vargas que corresponda à sua expectativa ou a desminta, mas ele nunca será indiferente. Não acontece o mesmo com uma personagem prosaicamente chamada de João ou de Alcmeno, para usar nomes fáceis, simples, sem nenhuma complicação [risos], de modo que a recepção influi nesse sentido. Inserida naquele universo ficcional, essa

personagem ou esse acontecimento pode promover o efeito de historicidade com nomes artificiais. O que vai acontecer, portanto, é que essa obra é uma variante da invariante romance, assim como temos romance psicológico, de tese, de costumes, porque o romance é meio sem-vergonha, aceita tudo: política, filosofia, história, religião, sociologia.

Há uma modalidade, então, chamada romance histórico. Nesse sentido, o escritor vai buscar sua matéria na história, tanto quanto poderia buscá-la num livro sagrado, como a Bíblia ou o Alcorão, ou na própria literatura. Então, é a procedência dessa matéria que a distingue de outras, não o fato de aquilo que é narrado ser verídico ou não. Aquilo já foi objeto de um registro, seja escrito ou oral, e, de qualquer maneira, já está depositado na memória coletiva. Isso permite algum tipo de reconhecimento.

Para não me alongar demais, como uso esse conceito de matéria de extração histórica, há inevitavelmente algum parentesco entre o romance histórico e o romance político. Faço um esforço de estabelecer uma tipologia que permita alguma identificação. Não é, por exemplo, como alguns teóricos gostam de afirmar, o fato de o romancista estar tratando de uma matéria sua contemporânea ou remota no tempo. Não é isso. Busco na postura discursiva do narrador o elemento de diferenciação.

Naturalmente, algum modelo teórico pode não corresponder e, seguramente, não corresponde indistintamente a todos os ro-

mances históricos e a todos os romances políticos, porque essas modalidades estão inseridas na historicidade. O romance histórico do século XIX, por exemplo, de matriz romântica, era aquele em que o narrador se sentia confortável em falar do passado, porque aquilo era dado como consumado, então ele deixava marcas do seu tempo, escrevia "naqueles tempos", "em épocas remotas", "diferentemente de hoje" etc. Com o passar do tempo, o romancista recuperou a prerrogativa de situar o narrador em qualquer época. Então temos, no decorrer dos séculos XX e XXI, romances históricos, por exemplo, em que o narrador se coloca no nível das personagens, como contemporâneo. Ele não tem a perspectiva do distanciamento temporal que faz com que aquele tempo histórico soe ao leitor como algo exótico. Ele é um elemento daquele mundo que representa.

Por que tento essa diferenciação entre as duas modalidades? Proponho, e isso evidentemente é passível de contestação, que o romance histórico tem um caráter epilogal, isto é, normalmente o narrador lida com a matéria como se ela já tivesse se consumado, de modo que, muito frequentemente, no romance histórico, e até mesmo formalmente, há um epílogo em que se amarra o desfecho do drama constituído. Já no romance político, normalmente a postura do narrador é contemporânea aos fatos que ele narra, independentemente de ele ter vivido ou não, isto é, se escrevo um romance político abordando os tempos da ditadura Vargas, coloco-me como contemporâneo daqueles acontecimentos e não como alguém que, no século XXI, no ano

de 2018, se remete a um passado de cinquenta, sessenta anos. É uma distinção que tento encontrar na postura do narrador, porque nós, leitores, temos a visão que esse narrador nos dá. Se ele se coloca como contemporâneo dos fatos, é uma coisa; se ele intencionalmente se mantém distanciado no tempo, é outra. Essa é a proposta que faço e que adotei, por exemplo, no caso desse estudo sobre o romance político brasileiro dos anos 70/80.

A respeito da pergunta que o Dau me fez quanto ao romance político hoje, devo afirmar que não tenho condições de responder, porque outros interesses me desviaram um pouquinho dessa pesquisa, mas posso dizer também que não parece que o romance político hoje tenha a mesma voga que tinha nos anos 70/80. Isso é perfeitamente natural. Os que se dedicaram a essa função normalmente viveram o drama político e, ao contrário do que muitos pensam, o assunto não foi esgotado. Considerando sua relevância na história do Brasil, o fato é que afetou as gerações e continua afetando, porque o que vivemos hoje, em grande parte, é resultado desse momento histórico. Sinto que ainda se falou pouco, ficcionalmente, de 1964, mas não tenho uma pesquisa que consolide essa impressão para dizer que não existe romance político hoje. Claro que existe. Temos, por exemplo, o Godofredo [de Oliveira Neto], que tem trabalhado nessa dimensão. Não fiz uma pesquisa sobre isso como a que resultou nesse livro citado pelo Dau. O que posso dizer é que esse romance político difere muito do romance político anterior.

Para termos uma ideia, faço aqui uma citação de Jorge Amado, que dizia assim: "Tentei contar neste livro, com um mínimo de literatura para um máximo de honestidade, a vida dos trabalhadores das fazendas de cacau do sul da Bahia. Será um romance proletário?" Este é o segundo romance de Jorge Amado. Quando ele diz "o mínimo de literatura para um máximo de honestidade", coloca-nos diante de uma concepção instrumental do romance político como peça de defesa ou de ataque de uma causa. Constrange-me que um escritor possa – embora ele seja perdoado pelo viço dos vinte e dois anos – ter em tão pouca conta a própria literatura. Não é a honestidade a credencial mais importante nesse caso, e sim, no meu entender, a literatura. O romance produzido nos anos 70/80 não é um romance que tenha se colocado servilmente a favor de uma causa política. Não é um romance engajado, porque é uma visão muito descarnada de um drama vivido pela sociedade brasileira inteira nesse período. Não é um romance de vencedores, não é um romance messiânico, de um modo geral. É claramente analítico; leva em conta os poucos acertos e os muitos erros cometidos pelos próprios militantes e pela sociedade brasileira como um todo.

Dau Bastos – *O Alcmeno falou, muito modestamente, que pertenceu ao Fórum, mas na verdade ele é o idealizador deste projeto, ao lado da Rosa Gens. Desembarquei aqui em 2001 como recém-doutor, e eles resolveram inaugurar o Fórum em um auditório como este.*

Alcmeno, você falava dos romancistas que hoje estão em atividade e, para citar alguém da dita velha-guarda, há o Edgard Telles Ribeiro, que

está fazendo um resgaste desse período. Ele diz que a história não vai conseguir dizer certas coisas sobre a ditadura, porque, sem provas, a pessoa pode ser condenada. Já ele, como ficcionista, pode fofocar e trazer histórias sobre as quais não é preciso apresentar provas. Lembrei que estive na casa do Eric [Nepomuceno], por ocasião de um jantar em torno do Osvaldo Soriano, que o Eric traduziu, e quem estava lá, entre outras pessoas, era o Antonio Callado. Essa é uma das cenas mais tristes para mim – apesar de eu ter gostado do jantar e de ter adorado a casa do Eric –, por não ter conseguido dizer ao Callado que Quarup*, escrito por ele, mudou minha vida. Esse livro me tirou do Mosteiro de São Bento. Me arrependo até hoje de não ter dito isso a ele.*

Agora, revisitando o livro do Alcmeno, vi que ele diz que o Antonio Callado, com Quarup*, chegou a uma espécie de coroação política. Eu queria que você comentasse isso, Alcmeno, mas queria também passar por um comentário sobre* Sempreviva*, outro romance de Antonio Callado, catorze anos depois. Sobre* Sempreviva*, você diz: "Claro que Antonio Callado poderia inventar sua personagem como 'interpretação' do que 'deva ser a cabeça de um policial torturador', mas não importa aqui o possível acerto ou desacerto dessa 'interpretação', e sim o fato de ela mesma quebrar o unilateralismo de uma visão predominante na ficção brasileira voltada para a matéria histórica contemporânea, qual seja, a do narrador solidário com as vítimas e satisfeito em representar a exterioridade do torturador. [...] O torturador de* Sempreviva *é recolocado numa dimensão humana que certamente contribui para que melhor a entendamos, mesmo que para Antonio Callado não passe de uma 'interpretação'. No con-*

junto da ficção política de Antonio Callado, essa 'interpretação' integra-se perfeitamente ao projeto estético-ideológico de 'interpretação' da realidade brasileira, irredutível ao maniqueísmo de uma luta de 'bons' e 'maus' brasileiros" (p. 39-40).

Eu pediria que você conversasse sobre o porquê dessa "coroação da ficção" de Antonio Callado e sobre essa quebra de maniqueísmo quando ele vive a alteridade a ponto de construir belamente torturadores.

Alcmeno Bastos – Digo que *Quarup* é a coroação do romance político de Callado porque dá a impressão de ser a consumação do percurso. Callado tinha dois romances anteriores nos quais o componente político dividia espaço com outros componentes que voltaram a estar presentes na ficção dele, mas com peso diminuído: a religiosidade, a sexualidade, a noção de culpa e também a rediscussão dos mitos da identidade nacional.

Uso *Quarup* como modelo de romance político. O protagonista Nando – padre não inteiramente vocacionado, porque a princípio tem uma ideia de apostolado que a realidade vai desmentir – desenvolve um percurso que chamo de "aprendizado brasileiro". Em minha interpretação, na cabeça de Callado a saga de Nando seria o percurso que o brasileiro deveria cumprir em termos de religiosidade, saindo daquele catolicismo mais severo e passando por várias experiências com o sexo livre, com a corrupção política, até esse militante encontrar o verdadeiro amor, que era a Revolução, com R maiúsculo. No final do romance, ele vai se internar no

interior de Pernambuco, troca de nome e se torna guerrilheiro. Então o leitor se pergunta o que aconteceu depois com Nando. Exemplarmente, Callado se recusou a dar continuidade, porque aí fica muito claro que aquele é o recorte de um drama que não terminou. É o recorte de um drama político que teve continuidade.

Também citei *Sempreviva*, porque me parece o melhor romance de Antonio Callado. *Quarup* é muito desigual, justamente porque é o somatório de todas as inclinações – algumas delas contraproducentes – do próprio Antonio Callado. Como não gosto muito de misturar biografia com realização ficcional, me detenho nesse protagonista. Nando seria o modelo de brasileiro que passa por essas etapas todas. O próprio Dau disse que a vida dele mudou porque ele saiu do mosteiro por conta dessa leitura.

Os romances posteriores representam uma espécie de sismógrafo da própria realidade brasileira, pois, conforme ela se movimenta para um lado ou para o outro, a ficção de Callado vai registrando esses momentos. Então você tem *Bar Don Juan*, por exemplo, que é a intelectualidade zona sul do Rio, onde se resolvem os problemas nacionais numa mesa de chope e é uma solução muito bem articulada. Em *Sempreviva*, temos o retorno de um exilado ao Brasil, mas não naquele movimento da anistia, com os amigos e correligionários esperando, mas sorrateiramente, clandestinamente no Brasil central. Há as diversas alternativas que se ofereceram à sociedade daquele período. Quando Callado coloca em *Sempreviva* torturadores com essa dimensão

humana a que me refiro, não quer dizer que sejam bonzinhos. Eles não mudaram essencialmente, têm as mesmas inclinações.

Também acho que a melhor maneira de se compreender o horror é colocá-lo na esfera do humano, porque somos capazes de tudo isso. Somos capazes dos gestos de altruísmo, das renúncias, mas também das maiores baixezas. Se simplesmente reduzirmos o torturador ao monstro, ele estará fora de nossa esfera. Não, é preciso que nos reconheçamos nesses monstros, saibamos do que somos capazes. Aliás, o tempo atual é a prova evidente disso. O que acho louvável na ficção do Callado, quando ele dá voz a esse torturador, é que isso não é criado para que o torturador se defenda, mas para que compreendamos o quanto ele se parece conosco. Mesmo que um torturador diga que as coisas não foram bem assim, o que importa é o empenho do ficcionista em alargar o espectro de sua representação da realidade humana, porque, se ele ficasse só na exaltação dos heróis do realismo soviético socialista, prestaria um desserviço à causa da justiça social, porque não seríamos capazes de compreender nossos próprios erros. Por isso, digo que esse romance publicado no período sobre o qual me debrucei difere muito do romance simplesmente engajado ou do romance político que, de forma maniqueísta, dividia a humanidade em bons e maus. Os bons podem ser maus e os maus podem ter, pelo menos, coisas que nos são comuns, que nos afetam.

Esse foi um ganho extraordinário para a ficção brasileira em termos de diversidade. Esse romance dos nos 70/80 também vas-

culhou e procurou compreender os bastidores do poder. O lance de audácia ficcional do Callado em colocar um torturador, um elemento dessa representação, como pai de família é perturbador. Esses homens não são monstros o tempo todo. Cumprem um expediente funcional, torturam e, no final, vão para casa, beijam a esposa, abraçam as crianças, são bons amigos de seus amigos. Isso é muito perturbador para qualquer um de nós, acredito.

Dau Bastos – *Você analisou* A festa*, do Ivan Angelo, por último. Lá também há essa figura, né? Um personagem agente da repressão, e é, a meu ver, o melhor capítulo de* A festa*, que é um livro maravilhoso. Ivan Angelo é um escritor com o qual você afirmava, nos anos 1970, ter uma relação mais próxima. Sobre* A festa*, você diz o seguinte: "*A festa *(1976), de Ivan Angelo, é um romance merecedor de estudo à parte. Não se enquadra em nenhuma das linhas de forças temáticas de que lançamos mão para a análise da ficção brasileira interessada na matéria de extração histórica" (p. 13). Como você explicaria o fato de* A festa *resistir ao tempo? Essa é uma coisa que os romances da Heloneida Studart, por exemplo, não conseguiram muito. Eu gostava dela, entrevistei-a, tinha a maior admiração por ela, mas a leitura de seus romances era muito penosa. Acredito que* A festa *seja uma das narrativas dos anos de chumbo mais lidas e analisadas na universidade brasileira.*

Alcmeno Bastos – Eu tomaria a liberdade de discordar um pouco da avaliação da Heloneida, porque acho que ela tinha uma seiva ficcional. Seu primeiro romance, *O pardal é um pá*ssaro *azul*, é de uma diversidade incrível. Há um militante que

é homossexual e faz amor com uma moça por generosidade. Ele se violenta, porque a prima era apaixonada por ele. Enfim, não vamos nos estender demais nesse assunto.

Quanto ao romance *A festa*, digo que ele não se enquadrava perfeitamente nas linhas de força que identifiquei porque é um romance de geração, mas com um conceito de geração diferente do usual. Era um memorialismo de geração. O memorialismo típico é produzido por alguém que chega a uma determinada idade, se debruça sobre seu passado e, a partir daí, temos os amores, a política, a arte. Tudo isso é condicionado à importância que esses fatores tiveram na vida do memorialista, pois é ele quem dá sentido à história. O memorialismo de geração, normalmente praticado por alguém que termina suas memórias pela faixa de quarenta anos, é concentrado em sua militância política. Assim, os termos se invertem, já que não é mais ele quem dá sentido à história, mas é a história que dá sentido à vida dele, porque ele se restringe a esse momento. Então fica uma interrogação sobre o que terá acontecido com essa personagem.

No caso de Ivan Angelo, com *A festa*, o próprio título já dá uma indicação razoável do conteúdo, porque em uma festa pode acontecer até de as pessoas não se conhecerem. Costumo dizer que vou me realizar no dia em que fizer uma festa só para penetras. Convidado não entra. A festa é uma espécie de reprodução, em escala menor, da própria vida social. As pessoas se cruzam. Nunca se viram. Dali pode sair uma aventura ou uma relação mais intensa. É isso que Ivan Angelo faz, também conectando

A festa com o episódio essencialmente político da repressão das pessoas que estão chegando a Belo Horizonte, vindas do Nordeste, e as autoridades não querem que elas fiquem ali. É um romance com várias perspectivas, até graficamente, com a distinção entre as partes, de modo que essa fragmentação já respondia a uma perplexidade que creio que tenha se instaurado entre os que viveram logo depois de um momento em que a revolução parecia certa. Quando a repressão começou e algumas certezas se diluíram, só se podia representar a realidade com o mínimo de correspondência se, ao invés de certezas, tivéssemos dúvidas, incertezas. Tenho a impressão de que Ivan Angelo acertou quanto a isso, mas não foi o único.

Entre os romances produzidos naquela época, há inúmeros nessa chave. *Quatro olhos*, por exemplo, é um romance em que o sujeito é escritor e está interessado em recuperar o texto perdido. É casado com uma professora universitária, essa, sim, militante, que faz reuniões em casa. Surgem rumores de que ela será presa, então ela vai embora. Quando a polícia chega, aplica aquele velho preceito: não tem tu, vai tu mesmo. Ela não estava presente e ele é preso. Ora, que coisa é essa?! Imaginem uma situação em que os próprios repressores sabem que o cara é inocente e, ainda assim, o levam para cumprir a responsabilidade de que eles se revestiram. É uma adversidade muito grande. Agora, *A festa* de fato merece um estudo à parte. A prova disso é que talvez seja o romance mais estudado desse período, justamente por essa ideia de conectar o ambiente da alta burguesia com as pessoas

mais simples e mostrar que essa correspondência existia e que, a rigor, não vivíamos em mundos tão distintos assim.

Dau Bastos – *Nossa conversa começou com matéria de extração histórica. É matéria, quer dizer, não é criação. Gosto muito desse conceito. A extração histórica supõe sempre um trabalho, e acho que isso tem a ver com muito do que se está produzindo hoje. Nós, aqui, já passamos pelo Antonio Callado, que não quis fazer um romance maniqueísta, em que separasse bons e maus. Essa é uma das grandes lições do romance político. Falamos também sobre* A festa*, que é de uma experimentação a qualquer prova. Quando você lê* A festa*, percebe que Ivan Angelo pagou plenamente o preço exigido pela arte e pela literatura.*

Continuando, eu gostaria de dizer que estava em uma loja de conveniência da Lagoa e avistei o Eric. Ora, os livros do Eric estão sempre em minha bibliografia de pós-graduação. Aproximei-me e disse que o pessoal estava lendo os textos dele. Então ele falou: "Me leva para conversar com os meninos". Então combinamos tudo, mas ontem bateu um desespero, porque o Eric sumiu. Não contei à organização do evento, para não deixar ninguém em polvorosa. Imaginei a cena de dois Bastos (Alcmeno e eu) levando ovos e tomates aqui no Fórum. Fiz alguns contatos e ouvi que possivelmente o Eric estava na Europa. Enfim, uma loucura. Às 22 horas, o Eric me ligou. Depois dessa ligação, abri uma garrafa de vinho, pois havia ganhado a noite.

Eric, você diz que foi em Buenos Aires que começou a escrever, em 1973, quando tinha 25 anos. Se o distinto público não se incomodar, lerei o conto "O juramento" – um dos mais curtos que ele já escreveu – para puxar conversa:

O juramento

Era sexta-feira e os quatro estavam sentados no chão de terra, as costas contra as pontas do barranco de argila seca e o barranco desenhava sombras na estrada poeirenta.

Falavam sobre os últimos dias e de como tinham sido os melhores. A cada fim de férias diziam a mesma coisa. Muitos anos mais tarde, ele gostaria que os outros três tivessem uma memória tão dolorida quanto a sua.

Começou a falar sobre aqueles tempos e os tempos de antes e depois. Sentado, as costas contra as pontas do barranco de argila seca, falou sobre os tempos e os três olharam espantados.

Falou do bom de estarem juntos todo o tempo e das coisas que tinham, e do bom que era reconhecer uma árvore pelo tato e pelo cheiro, e os três concordaram.

Falou que aquilo tudo seria perdido um dia e que isso era inevitável: mas que deveriam fazer o possível para levar o máximo de tudo. Sair inteiro, no fim. Falou pela primeira vez da calma amarga que sentia sabendo que as coisas teriam um fim e foi a primeira vez que sentiu essa calma. Depois, se acostumaria com ela. Mas isso os outros três não entenderam naquela hora nem nunca mais.

Falou daquelas coisas e insistiu em que deveriam se proteger, que não deveriam deixar que tudo se perdesse.

Finalmente falou em um juramento. E como um juramento é solene e os quatro adoravam a solenidade dos cavalheiros, concordaram em ter os pulsos unidos e talhados em cruz, misturando os sangues na garantia de eterna união.

No último instante, em lugar dos pulsos talhados preferiram unir a ponta dos polegares, de onde um pequeno corte mostrava com esforço um pontinho de sangue.

Anos mais tarde, tudo isso é de uma graça amarga porque a honestidade foi estupidamente traída. E agora, cada vez que ele toca a solidão na ponta do polegar direito, lamenta – de uma forma ou de outra – que o pulso não tenha nenhuma cicatriz.

Eric, eu perguntaria por que o privilégio do conto como gênero em sua obra.

Eric Nepomuceno – Eu queria agradecer à presença de vocês e ao convite do Dau. De verdade, não sei o porquê do conto. Este, que você leu, escrevi quando tinha vinte e quatro anos. Quando fiz vinte e oito, morava na Espanha e tinha lido uma história fabulosa passada no Peru. Não vou contar o enredo, mas fiquei um ano e meio trabalhando e virou um romance legal, umas cento e quarenta páginas. Bem, comecei a cortar e cortar e cortar... e então o texto virou aquilo que os elegantes chamam de *nouvelle*, um conto longo.

Penso que vem pelo conteúdo, Dau. Não sei dizer. Escrevi quatro ou cinco livros de contos e verdadeiramente não sei. O conto se escreve. Trabalho há muitos anos numa série de histórias e estou achando que elas vão se unir, mas não vou determinar isso. Elas vão determinar. Cansei de ouvir de editores importantes: "Adoro seus contos. O dia em que você fizer um romance, publico primeiro e depois publico os contos". Lembro-me da viúva do Feltrinelli me dizendo isso em Cuba, em 1986. Falei que ela

poderia contar comigo, que o dia em que eu escrevesse um romance, mandaria para ela. Nem sei se ela está viva... Eu estou.

Não tenho teoria sobre nada. Roubarei a frase de um querido amigo meu, Antonio Skarmeta, um belíssimo autor chileno, que escreveu *O carteiro e o poeta*, entre outras maravilhas. Uma vez, estávamos em Santiago do Chile para participar de um debate e, na noite anterior, combinamos como seria a espontaneidade do debate: deixaríamos o mediador fazer algumas perguntas e depois o atropelaríamos e faríamos perguntas um ao outro. Como ele é mais velho e mais famoso do que eu, dizia: "Corta! Essa frase direi eu, porque gostei dela". No dia seguinte, lembro-me de um jornal destacando a naturalidade de como o diálogo fluía.

Em determinado momento, o mediador fez uma longa pergunta ao Antonio sobre a estrutura ficcional, a construção do personagem, do psicologismo do personagem, a intenção oculta na escrita... Eu estava dando graças a Deus por a pergunta ser dirigida a ele, mas o Antonio respondeu: "Não sou ornitólogo, sou pássaro". Pronto. Não posso tentar entender o voo, porque, se tentasse, não voaria nunca mais. É uma aberração o fato de eu voar. Roubo essa frase do Antonio e assino embaixo. Não tem explicação. Sento e escrevo.

Minha literatura se divide entre literatura de ficção e de não ficção. Talvez eu seja da última geração de jornalistas desse país e considero o jornalismo uma literatura de não ficção. Divido-me entre isso e as traduções.

Dau Bastos – *Na apresentação da novela* Memórias de um setembro na praça*, publicada pela Ática em uma coleção de autores brasileiros, encontramos uma apresentação do Eric em que, primeiro, na foto, ele está fumando e, depois, fala uma série de coisas a respeito de si e das relações literárias. Há um momento em que diz: "Desde muito menino sou magro. Às vezes sinto que sempre fui magro. Consola-me saber que sou hoje uma das raríssimas provas vivas de que cerveja não engorda". Isso em 1979. Naquele tempo, a Ática publicou um livro com você fumando, mas hoje esse tipo de coisa seria inimaginável. Passaram-se quatro décadas e parece que a gente encaretou muito. Como você vê isso?*

Eric Nepomuceno – Sou tão velho que sou do tempo em que cachorro não entrava em restaurante e fumante entrava. Hoje em dia isso mudou. O Lulu está lá rosnando enquanto você come uma pizza e tem que ir fumar lá fora. A lei brasileira é tão radical que isso vale para qualquer superfície coberta, de modo que, se estiver chovendo e eu abrir um guarda-chuva na esquina, não posso fumar, porque estou coberto... [risos] Magros éramos mesmo... Mas continuo fazendo essas coisas. Há pouco tempo, lancei um livro de contos em Portugal e me pediram dados biográficos para pôr na orelha. Coloquei: "Cozinha bem, dirige bem, calça 41 e é torcedor do Fluminense". A gente fica dizendo a mesma coisa sempre. Ora, ninguém sabe que calço 41. Acho um dado importantíssimo. Ninguém nunca se interessa. O que vale é qual é meu time. "Ah, você escreve de dia ou de noite?" Depende, se o Fluminense for jogar à noite, escrevo de dia.

Dau Bastos – *O Caio Graco, dono da Editora Brasiliense, criou várias coleções, todas de bolso, com nomes como "Primeiros Passos" e "Cantadas Literárias". Para a coleção "Encanto Radical", o Eric escreveu a biografia do Emiliano Zapata, de cuja abertura lerei um trechinho:*

A última vez foi em abril. Costuma acontecer sempre em março, ou abril, ou maio. No máximo, no começo de junho. Aparece sempre antes de que comece a temporada das águas no estado de Morelos. Antes, conversava com alguma gente, perguntava, aconselhava, ouvia em silêncio, como pensando. A última vez foi em abril. Quem viu quase não reconheceu. Veio envelhecido, cansado. E apareceu nos arredores da cidade de Cuautla em um cavalo negro, rijo e ágil. Veio enrolado em uma capa escura, chapéu gasto e sujo enterrado até quase as sobrancelhas. Não falou com ninguém. Teve gente que viu como ele cruzou a Praça de Cuautla. Aquela onde está o monumento em sua memória. Teve gente que conta agora como ele se aproximou do monumento, que é o menor de todos os monumentos que se construíram por Morelos afora.

É um monumento quase singelo, o de Cuautla. É ele a cavalo, com seus bigodes e seu chapéu, e está meio abaixado na sela, inclinado para falar com um menino. A estátua está em cima de um pedestal de ladrilhos brancos iguaizinhos a esses ladrilhos que se usam nas paredes de certas cozinhas e de certos banheiros. Sim, o menor e o mais singelo de todos os monumentos que construíram por Morelos afora. Dizem que ali embaixo do pedestal de ladrilhos repousam seus restos para sempre.

Teve gente que conta agora que ele se aproximou, desceu do cavalo, ficou um tempinho olhando sua própria estátua. Estava triste, os olhos fundos, os cabelos e os bigodes cada vez mais brancos, cada vez menos prateados. Já nunca mais negros. Tinha ares de quem veio de longe. Vem sempre de longe. Desta vez, não falou com ninguém e ninguém sabe de que lonjuras fez sua viagem. Ficou um dia e foi-se embora a galope no cavalo negro.

Eric, como se escreve uma biografia assim? Fiz a biografia intelectual do Machado e não consegui 1% dessa ousadia.

Eric Nepomuceno – Saí do Brasil porque quis, aos vinte e quatro anos. Fiz uma viagem com minha mulher para o Uruguai, para a Argentina, para o Chile do Salvador Allende e para o Peru do General Velasco Alvarado, porque não aguentava mais o Brasil. Estava farto. Trabalhávamos com um censor dentro da redação. Você escrevia e mandava para uma coisa chamada *copidesque* (que não existe mais, basta ler os jornais de hoje para ver), que era quem preparava o texto e daí ele ia para o editor (que também não existe mais, basta ver os jornais de hoje). Então o texto ia para o secretário de redação, que era o Ivan Angelo, mas, ao invés de seguir para a gráfica (que também não existe mais), ia para um censor, um cana, um tira (que também não existe mais, porque não é preciso, já que agora o dono do jornal é o próprio tira).

Lembro que tudo que eu escrevia sobre Chico Buarque era censurado. Então uma vez fiz um texto dizendo que ele era um canalha,

um falso esquerdista, que na verdade o dinheiro dele era ouro de Moscou, que a gravadora pagava jabá para tocar as músicas dele... O cara nem leu. Viu que o texto era meu e censurou. Aí falei: não dá mais! Se não posso nem falar mal do Chico Buarque, vou falar mal de quem? Ele era odiado pelo governo, pelo regime.

Então fui embora para Buenos Aires e lá comecei a escrever sobre o Brasil. Eu não era de nenhuma organização. Comecei a escrever sobre a ditadura brasileira e entrei numa coisa chiquérrima que chamavam de "Propagandistas Antipátria", porque os milicos achavam que eles eram a pátria. Eu não podia voltar. Vinha e ficava quatro ou cinco dias. Estava em São Paulo e algum amigo dizia: "Se manda, porque eles sabem que você está aqui". Aí eu vinha para o Rio e ficava até alguém avisar novamente. Quando o aviso chegava, eu pegava o avião e voltava para Buenos Aires.

Em 1976, plena ditadura na Argentina, precisei fugir de lá com minha mulher e meu filho, que na época tinha nove meses. Negociou-se uma entrada minha no Brasil, então vim, fui levado para Brasília, interrogado e expulso, indo parar na Espanha pós-Franco, que tinha morrido sete meses antes. Era um período de transição muito interessante. Na Argentina, peguei o fim da ditadura militar, a volta do Perón, a morte do Perón, a volta do fascismo, a volta dos militares... Fugi para a Espanha e peguei o começo da democracia.

Em agosto de 1979, quando veio a Lei da Anistia, a revista me ligou dizendo que, se eu quisesse, poderia voltar. No auge de

minha maturidade e serenidade, eu disse que não: quando quis, não podia, agora que pode, não quero.

Queria ir para o México e fui. Tinha fixação no Emiliano Zapata. Assim que me instalei, era o aniversário de nascimento ou morte de Zapata, então fui para essa cidadezinha de Cuautla, porque disseram que ele estava enterrado lá. Quando cheguei, vi um negócio comovedor: domingo, às dez horas da manhã, os sobreviventes – estamos falando de 1979 – do exército zapatista se reuniam ali. Eram velhinhos. O Zapata tinha morrido em 1919. Eles ficavam rendendo homenagens ao general. Comigo estava um amigo e jornalista chileno que ficou completamente fascinado, porque aquilo ali era um filme, um livro. Perguntei: "E esse fuzil, ainda funciona?" Um dos velhinhos respondeu: "Perfeitamente. Durmo com ele debaixo da cama". Perguntei: "Para se proteger de algum inimigo?" Ele falou: "Não, porque o general não morreu. O general vai voltar. Enquanto não tiver terra para a gente, o general vai voltar. Isso é uma lenda. Eles quiseram matar o general, mas se você passar um fim de tarde por essas colinas, verá seu cavalo negro galopando". Isso é melhor do que qualquer biografia!

Abro o livro assim. Claro, isso foi feito para jovens, para a coleção "Encanto Radical", então depois parto para o real. O livro termina bem triste, mas, no momento que comecei a escrevê-lo, só me lembrava dos velhinhos que se reuniam em volta daquele monumento. Você quer maior homenagem ou melhor memória do que isso? Hoje em dia, não sei se eu teria a ousadia de come-

çar uma biografia assim, e eu nem me lembrava, para te falar a verdade. Esse livro está fora de circulação há décadas. Gosto do que escrevi, mas não lembrava.

Dau Bastos – A palavra nunca – *uma coletânea de 1985 – inclui um conto intitulado "O último", escrito em 1976. O enredo é protagonizado por soldados e impressiona pela violência. O cenário é um tanto difuso, de modo que o leitor não localiza com facilidade onde a história se passa. O trabalho com a linguagem é um primor. Em determinado momento, o narrador diz: "Só tornei a encontrar Emílio vinte e um anos depois, em Buenos Aires. De Felipe, soube que viajou para o Peru e depois para o Brasil". De onde surgiu essa narrativa?*

Eric Nepomuceno – Minha mulher e eu decidimos ir para Buenos Aires. Uma cidade que faz um músico como o Astor Piazzolla tem que ser muito doida, e é para lá que a gente vai. Foi exatamente isso. Se eu fosse, por exemplo, um exilado argentino, viria para o Rio de Janeiro porque uma cidade que tem Tom Jobim deve ser uma cidade muito doida.

Naquele tempo, você conspirava com envelopes, e o Fernando Gasparian me deu um envelope para que eu entregasse, sem ler, a um jornalista uruguaio. O Gasparian confiava em mim e não abri o envelope, embora não estivesse lacrado. O jornalista que receberia o envelope era o Alberto Carbone. Ele leu aquilo e me fez perguntas para as quais eu não tinha respostas, porque desconhecia o conteúdo daqueles papéis. Quando a conversa

acabou, ele falou que um compatriota dele lançaria uma revista cultural e perguntou se eu não gostaria de conhecê-lo, porque, de repente, surgiria uma boca de trabalho para mim. Quando cheguei lá, era o Galeano. Foi muito emocionante.

Até hoje a vida sempre me faz essas coincidências. Eduardo Galeano me adotou como irmão mais novo no dia em que nos conhecemos. Lembro-me de ele ligar lá para casa às cinco horas da tarde perguntando se eu já tinha mandado a matéria e pedindo que fosse encontrá-lo para tomar um café com o Mario. Quando chegava lá, era o Mario Benedetti. Em outra ocasião, convidava-me para ir almoçar, porque o Augusto estava por lá e seria legal eu conhecê-lo. Quando eu via, era o Augusto Roa Bastos. Ele dizia: "Não pode contar para ninguém, mas o Julio está escondido na cidade e a gente vai tomar um uísque". Era o Cortázar.

As coisas na minha vida iam acontecendo assim. Nunca me impressionei com isso, porque era natural.

Em 1974, o presidente mexicano Echeverría ia fazer uma visita formal ao Perón e levaria um avião com duzentos intelectuais. Rimos de capotar, porque não sabíamos se havia duzentos intelectuais na América Latina inteira, e o mexicano levaria um avião só com mexicanos. Apesar disso, sabíamos que o Rulfo viria no voo. O Eduardo tinha recebido um convite para o jantar de gala com direito a um acompanhante, pois ele era diretor da *Crisis* – a revista cultural mais importante daquele tempo;

nunca mais vi nada igual na América –, e o Gelman, grande poeta, como era secretário de redação, também tinha um convite. Então havia o Gelman, o Eduardo e a namorada americana dele, o Gordo Soriano, minha mulher e eu. Seis pessoas para três convites. Como faríamos para entrar? Um por todos e todos por um. Ou entram todos ou não entra ninguém. Não tínhamos a menor ideia do que era protocolo presidencial, ainda mais mexicano. Imagine, duzentos intelectuais, haveria oitocentos soldados de segurança. Conseguimos entrar, mas ninguém queria comer nada. Só queríamos ver o Rulfo, apertar sua mão. De repente, vi um baixinho de terno fumando discretamente atrás de uma coluna. Mostrei ao Eduardo que era ele! O Eduardo se apresentou e, ao dizer que eu era um amigo brasileiro dele, o Juan Rulfo falou: "Ué, somos primos. Meu nome é Juan Nepomuceno Rulfo". Lembro também do Ernesto Sabato, com uma gravata borboleta colorida.

O mundo era assim. Fiquei amigo do Rulfo. Nos anos em que morei no México, cobri a Guerra na América Central e ficava muito tempo fora de casa. Toda noite, ele ligava para minha mulher para ver se o Felipe estava legal.

Retomando, o Eduardo me apresentou a um líder político boliviano importante, que achei muito desagradável. Depois, ele me falou que esse cara era a contradição em pessoa, porque politicamente era um herói, mas, na guerra, havia violado uma indígena e obrigado um subordinado do exército a também violá-la, para

que não fosse testemunha, de modo que os dois seriam culpados. Voltei para casa dias depois e escrevi esse conto.

A única definição de literatura que me comoveu na vida foi dada por um ensaísta cubano chamado Ambrosio Fornet, de quem tenho a honra de ser amigo. Outro cubano, chamado Miguel Barnet, escreveu um livro que se chama *A história de Raquel* e, na introdução do livro, o Fornet diz o seguinte: "Esta é a história de Raquel, tal como ela contou a ele e tal como ele, agora, conta a ela". Então, para mim, se a literatura tiver alguma função além de comover, é mentir para desvendar a verdade: quero te contar uma mentira tão bem contada que, quando você for contar para o Dau, vai repetir e acrescentar coisas da tua imaginação.

Sou um escritor de pouca imaginação, mas tenho muita memória. A memória é minha felicidade e minha desgraça, minha tragédia. Minha matéria-prima é só esta: memórias. Lembro de alguma coisa, essa coisa fica lá dentro remoendo, quando for para vir à superfície – e não adianta eu chamar –, a imagem vem e aí se mesclam coisas que vivi, ouvi e presenciei.

Ser escritor é o ofício mais solitário de todos. Mais do que faroleiro. E é o único que não tem férias, não descansa, não dorme. Eu, por sorte, não sonho, mas tenho muitos amigos autores que, quando dormem, sonham e acordam para anotar alguma coisa e depois voltam a dormir. Enfim, você trabalha *fulltime*.

Dau Bastos – *Gostaria que você falasse um pouco mais sobre sua relação com esses latinos, mas como tradutor.*

Eric Nepomuceno – É muito simples. Quando cheguei a Buenos Aires, comecei a descobrir autores que meus amigos daqui não conheciam e comecei a fazer amigos que ninguém no Brasil sabia quem eram. O Caio Graco era um personagem fundamental. Ele tinha uma coleção chamada "Contos Jovens". Era uma antologia de contos. Em determinada ocasião, ele foi a Buenos Aires e saímos para jantar. Eu lhe falei que gostaria de traduzir pessoas que estava conhecendo por lá. A primeira vez que o Galeano foi publicado no Brasil foi nessa coleção – não me lembro agora o nome do conto –, porque era uma maneira de apresentar aos meus amigos daqui os amigos que eu estava conhecendo e fazendo lá.

Comecei a traduzir por afeto e continuo até hoje. Recusei muitos convites de autores que respeito e de alguns que admiro, porque não fazem parte do meu universo. Lembro que o Davi Arrigucci Júnior dirigia, para a falecida editora Cosac Naify, uma coleção de hispano-americanos. Ele me pediu para traduzir Bioy Casares. Conheci o Bioy e gosto dele, mas não era do meu mundo. Além dele, o Davi me pediu para traduzir outros escritores. O quarto pedido era de um jovem chileno muito conhecido fora do Brasil, chamado Hernán Rivera Letelier. Era um livro curtinho, chamado *La contadora de películas*. Esse pedido vinha também como pedido do Waltinho Salles, que queria

fazer um filme sobre o livro. Pensei: "Dizer 'não' quatro vezes ao Davi..." Bom, enviei um e-mail para o Antonio Skármeta, dizendo: "Olha, estão me pedindo para traduzir um livro e eu até tenho tempo, mas quero saber: se o Hernán e eu estivéssemos em Santiago do Chile ao mesmo tempo, você nos levaria para comer naquele lugar em que estivemos na última vez?" O Skármeta respondeu: "Claro, vocês se dariam muito bem!". Aí topei fazer a tradução. Para mim, esse critério é muito mais rígido do que qualquer outro. Também considero os livros de autores que me instigam, mas que nunca conheci.

Havia um dramaturgo cubano chamado Virgilio Piñera e, a cada vez que ia a Cuba, eu dizia aos meus amigos que queria conhecê-lo. Mas ele nunca estava. Sempre estava dando aulas no interior. O Virgilio morreu sem eu tê-lo conhecido. Ele era homossexual, portanto era totalmente isolado dentro de Cuba. Uma vez me propuseram traduzir um romance dele e topei, porque queria conhecê-lo. Eu queria ter conhecido esse cara que me instigava tanto. Então os critérios são esses. Encomendas, poucas.

Um dia, estava andando por uma rua do Leblon e uma amiga do meu filho, que tinha uma pequena e muito sofisticada editora, disse: "Eric, eu estava doida para falar com você, tenho uma tradução para encomendar". Respondi: "Desculpe, estou completamente lotado. Só volto a ter algum tempo em novembro do ano que vem. Estou escrevendo coisas minhas". Ela disse que o livro era curtinho e que eu iria me divertir. Então respondi que iria me

divertir em novembro do ano seguinte. Até que ela disse: "Não, mas é um romancezinho pornô". Fiquei olhando minha roupa e pensando que não estava tão esfarrapado assim. Tudo bem que me visto mal, mas não tanto. Questionei: "Pornô?", e ela: "Sim, do Almodóvar". É claro que iria aceitar! Romance pornô do Almodóvar?! *Fuego en las entrañas*... Irresistível.

Bom, era uma porcaria, uma droga, horrível, péssimo. A vontade de corrigir era tanta que eu não podia traduzir mais de uma página por dia. Como ela não tinha dinheiro para me pagar, eu disse que ela poderia me dar 2% dos direitos autorais. O livro ficou entre os mais vendidos durante um ano e ganhei um dinheiro legal com ele.

Lembro-me da noite em que o Caetano Veloso fez sessenta e cinco anos. Ele deu uma festa e estive presente. Lá, o Caetano me apresentou ao Almodóvar. Ele disse: "Pedro, esse é o Eric, escritor. Ele traduz você". Ora, o que eu tinha para falar com ele? Nada. Eu estava lá para ver a Malu Mader, o Ronaldo Fenômeno, não o Almodóvar.

Ele me perguntou se eu havia tido muita dificuldade na tradução. Bom, eu não poderia mentir, mas também não poderia dizer a verdade. Não poderia dizer: "Foi dificílimo, porque seu livro é uma soberana merda, uma porcaria". Então eu disse: "Não se preocupe, Pedro. Traduzir sempre é difícil". Depois, ele perguntou quando eu tinha começado a traduzir e respondi que

fazia muito tempo. A verdade é que eu não estava entendendo nada da conversa. Até que ele perguntou qual foi o mais difícil, então percebi que ele achava que eu fazia as legendas dos filmes dele, ou seja, aquela era uma conversa que não iria a lugar nenhum. Expliquei que traduzi o livro e ele respondeu: "¿Libro mío? ¿Cómo lo descubriste?" Falei que tinha uma xerox. O Caetano, com aquele sorriso, disse que havia sido ele que o tinha comprado em um sebo em Madri, copiado e entregado à amiga do filho dele, que, por acaso, era amiga do meu filho. As coisas acontecem assim. Você traduz alguma coisa para se divertir – e, inclusive, deu tudo errado e me irritei profundamente –, faz de graça, porque a menina não tem dinheiro para te pagar, e o livro vende cerca de quarenta mil exemplares. A vida é assim.

Dau Bastos – *Houve um ato no Teatro Casa Grande de que você participou ativamente e que, segundo pessoas com as quais conversei depois, foi o momento de grande guinada da candidatura da Dilma. Recentemente, li um texto seu sobre Daniel Ortega. Você mostra o sanguinário que ele é, conta do contato que teve com ele, diz que não confiou nele e fala claramente que ele está matando a juventude da Nicarágua. Nos dois casos, você traz à baila a ideia do intelectual à la Émile Zola. Diz-se amplamente que, com "J'Accuse...!", em 1898, Zola mandou os ditos intelectuais participarem dos acontecimentos.*

Eric Nepomuceno – Achei legal você situar essas duas coisas. Nunca integrei nenhum movimento, nenhum partido. Não sou nem sócio do Fluminense. Sempre quis manter uma liberdade de

ação. Fui muito próximo do Brizola, e o Darcy Ribeiro foi amigo do meu pai. Na verdade, meu pai trabalhou com ele na criação da Universidade de Brasília. Quando conheci o Darcy, eu tinha dez anos de idade e fomos amigos até o fim. Em 2010, a Dilma não ganhou no primeiro turno. Senti que ela estava para baixo e corria o risco de perder. Eu achava a campanha sem sal, sem alma. Estávamos na casa de uma amiga minha chamada Regina Zappa e resolvemos fazer alguma coisa. Liguei para o Chico Buarque e falei que escreveria um manifesto. Ele perguntou se seria para um ato e eu disse que não conhecia ninguém do PT para isso. Enquanto eu falava com o Chico, a Regina se lembrou do Emir Sader.

Combinei de enviar um rascunho do manifesto ao Chico. Ligamos para o Emir e, pronto, as coisas acontecem assim. Na primeira reunião com o pessoal do PT, eles queriam fazer o ato em um lugar para cinco mil pessoas e eu achava que não era uma boa ideia. Tinha que ser num lugar menor, porque se você coloca duas mil pessoas em um lugar em que cabem quatro mil, o espaço parece vazio. Por isso pensamos no Teatro Casa Grande, que, além de tudo, tem uma tradição. Ali cabem seiscentas pessoas embaixo e trezentas em cima. Se lotássemos a parte de baixo com essas seiscentas pessoas, o impacto seria muito maior.

Foi exatamente assim. Não há nenhum truque, nenhum segredo. Fiz o tal manifesto, o Leonardo Boff pediu para mencionar o meio ambiente, o Chico corrigiu dois verbos. Também perguntei se o Oscar Niemeyer topava assinar e ele falou que

sim, desde que não fosse o primeiro. Pronto. Acabou aí. O que aconteceu depois? Nenhum de nós traz um miserável voto para quem quer que seja. Não acho que uma palavra do Boff ou uma palavra do Chico em defesa de um determinado candidato tenha um efeito decisivo. O que mudou ali foi a cabeça da Dilma, foi o coração dela. Ela sacou que iria perder, porque nunca imaginou que fosse possível reunir tanta gente tão importante. O acordo que eu tinha com o Chico era de que ele não iria falar, mas o Boff o colocou para falar. Aquela coisa que ele disse mudou a cabeça de muita gente: do Brasil que fala fino com os Estados Unidos e fala grosso com a Bolívia.

Quanto ao Daniel Ortega, o que acontece na Nicarágua hoje é uma traição à minha geração, à minha memória e, muito mais importante, é uma traição ao povo nicaraguense, aos nicaraguenses que acreditaram, lutaram, mataram e morreram por um sonho. Todo traidor é um canalha, mas há uma espécie mais canalha de traidor que é aquele que trai sua própria memória, sua própria trajetória, sua própria história, sua própria biografia. Esse traidor é imperdoável e o Daniel Ortega virou isso. Jamais gostei dele, mas, enfim, ele era um comandante heroico. Foi um dos responsáveis por uma vitória e por uma revolução que foi a última da minha geração. Eu, milhares de estrangeiros e milhões de nicaraguenses – que, no fundo, é o que importa – chegamos a achar que seria possível tocar o céu com a mão. Não deu. Ronald Reagan contra a revolução, erros políticos, erros econômicos, erros de gestão dos sandinistas, que foram de uma grandeza...

Eles tinham todas as armas, tinham o poder. Convocaram a eleição, perderam e entregaram o governo. Isso é uma coisa ímpar. O que esse camarada está fazendo nos últimos muitos anos é uma indecência sem fim. Ele só me pareceu humano quando me contou que, aos trinta e quatro anos, pela primeira vez desde os quinze, tinha uma casa, porque havia vivido o tempo inteiro na clandestinidade. Contou-me também da dor que sentiu quando Camilo, seu irmão de quinze anos, foi morto pela polícia do Somoza numa manifestação estudantil. De abril passado para hoje, são quatrocentos e oitenta e seis Camilos mortos pelas forças de segurança dele. Eu precisava me manifestar, por respeito aos meus amigos da Nicarágua, por respeito aos tempos que vivi e por respeito a mim.

O engraçado é que esse texto teve bastante repercussão no México, na Argentina e na Espanha. No Brasil, só consegui publicar porque sou amigo do Mino Carta e mandei para a *Carta Capital*. Cheguei a enviar para a *Folha de São Paulo*, mas eles demoraram dez dias para responder e, quando veio a resposta, disseram que iriam avaliar. Mandei um e-mail para o editor de opinião, com cópia para o diretor de redação, dizendo que eu iria avaliar se aceitaria a avaliação deles. No dia seguinte, mandei um e-mail dizendo que tinha lido cuidadosamente a *Folha* e que, lamentavelmente, eles não passaram. É preciso pelo menos se divertir, não é?

Dau Bastos – *Agradeço muitíssimo aos meus queridos amigos Eric e Alcmeno. Passo a palavra à plateia. Quem gostaria de fazer alguma pergunta?*

Lucas Teixeira (UFRJ) – *Eu queria entender qual é o limite entre o romance histórico e o romance político.*

Alcmeno Bastos – Em primeiro lugar, devo lembrar que esse é um modelo conceitual e teórico. Os romances não são obrigados a respeitar o que acho que devam ser os romances políticos ou históricos, até porque o analista está sempre correndo atrás da criação. Não há nenhum compromisso do romancista em se enquadrar nessa ou naquela classificação.

Vejo no romance histórico um caráter conclusivo. O romancista recorta um drama coletivo, ao qual dá um epílogo. As situações se resolvem. No romance político, normalmente o drama de cunho coletivo não se resolve nem mesmo com a resolução da trajetória do personagem. Citei *Quarup*, do Antonio Callado, que é exemplarmente um romance político, porque, no final, a trajetória do Nando pode até ser considerada consumada individualmente, já que ele passou por todas aquelas etapas; mas a situação política na qual ele está imerso, não. Suponhamos que um leitor estrangeiro veja no romance alguma correspondência com a história política do Brasil. Ele vai se perguntar – e fizeram essa pergunta depois ao Callado – por que não há uma continuidade para a saga do Nando. Callado chegou até a pensar, mas concluiu que o que precisava ser dito fora dito ali, naquele romance. Foi muito melhor assim, porque, caso contrário, poderíamos ter uma réplica do sistema hollywoodiano. Aí viria "A saga de Nando 2", "Nando, o retorno", "O filho de Nando",

"A namorada do sobrinho de Nando". Enfim. Isso seria apenas o esvaziamento do que ele conseguiu desenvolver na trajetória da personagem.

Acho que o romance histórico modelar dá um epílogo à situação que foi trabalhada, enquanto o romance político normalmente mantém essa situação em linha aberta. Para deixar bem claro, isso não depende diretamente do fato de o romancista falar de um tempo que viveu ou não. Acho um absurdo, por exemplo, um teórico que escreveu sobre o novo romance histórico latino-americano classificar os dois primeiros volumes de *O tempo e o vento*, do Erico Verissimo, como romances históricos e dizer que o terceiro não é, porque os fatos são contemporâneos do Erico. Ora, o que temos ali é uma saga que vem desde o século XVIII até a contemporaneidade do protagonista. No final, ficamos sabendo que todas aquelas histórias tinham sido contadas por ele. O projeto do Erico não era fazer dois romances históricos e um romance político.

O que o colega fez é hipertrofia de nosso pendor classificatório. Se levarmos isso muito à frente, pegaremos um romance e diremos: "Até a página vinte e dois ele é histórico. Da trinta e seis até a quarenta e nove, político. Da página quarenta e nove até a setenta e dois ele é psicológico...". Isso não existe. O que existe é uma predominância. Se eu considerar qualquer romance do Antonio Callado ou de qualquer outro autor, posso eleger um aspecto, que, no entanto, não resume a obra toda. O Callado é um romancista que tem essas questões que mencionei, de cunho

religioso, da culpa, da sexualidade. Tudo isso está lá. Agora, por qual porta escolhi entrar na obra? Pode ser a política ou a psicológica, por exemplo. No meu entender, o teor dominante é o político, mas isso de modo algum fecha a porta de qualquer criação literária ou de qualquer obra de arte, de um modo geral.

André Uzêda (Colégio de Aplicação da UFRJ) – *Desde que esta mesa-redonda começou, estou elucubrando aqui um binômio, formado por leitor e eleitor. As escolas têm um papel fundamental na formação do leitor e a crítica universitária também desempenha essa tarefa importantíssima. Gostaria de saber se vocês conseguem conceber um projeto de formação política no romance histórico e em suas obras.*

Eric Nepomuceno – Acho que toda obra escrita, cantada, filmada, pintada, esculpida ou dançada é política. Por trás do que escrevo, sou eu. Sou o que escrevo. Agora, trato de me controlar para não ser panfletário, porque se sou o que escrevo – e acredito nisso –, ali está o que acho da vida, de modo que não preciso forçar a mão. Para esse tipo de coisa, temos o jornal. Quanto aos livros de não ficção, escrevi, por exemplo, sobre o massacre do Eldorado de Carajás e escrevi um livro sobre a memória política, que é o livro mais recente que publiquei, sobre como é que o Brasil jamais quis conhecer a verdade, fazer justiça e reivindicar a memória. Conto histórias que se passaram no Chile, no Uruguai e na Argentina, mas poderia contar do Paraguai, do Equador e da Guatemala. Qualquer coisa que escrevi é política. No meu ponto de vista, é preciso estabelecer uma diferença entre

o romance político e o panfleto. O Alcmeno tem razão quando recorda o *Quarup*. Por coincidência, no mesmo ano saiu um livro chamado *Pessach: a travessia*, de Carlos Heitor Cony. Esses eram livros escritos absolutamente com a intenção de marcar um registro. São panfletários? Para mim, não.

Alcmeno Bastos – A imposição de um compromisso ao artista é sempre danosa. Se chamo o romance de político, o escritor não está obrigado a concordar com que esse romance seja político. Ele não é político porque o romancista adotou uma determinada postura política. Dentro de minha conceituação, seria político porque a trajetória da personagem é obrigatoriamente ligada a essa situação política. Não basta eu falar do golpe de 64 ou fazer uma referência a um dado político. É preciso que isso tenha uma função na construção ficcional. Um romance político tem que ser, antes de qualquer outra coisa, romance, e, subsidiariamente, político, se for esse o aspecto que o teórico-crítico reconhece. Se ele não se realizar como romance, fracassa inevitavelmente como político.

Dau Bastos – *Pessoal, infelizmente é chegada a hora de encerrar esta memorável conversa. Agradeço a vocês todos pela presença interessada e participativa e dou por encerrada a sessão.*

> > > Recebida em 15/05/2026. Aceita em 17/04/2026.