

## SOBRE *PASSAGEIRO DO FIM DO DIA*

### Entrevista com *Rubens Figueiredo*

*No primeiro semestre de 2011, duas turmas de graduação em Letras da UFRJ discutiam o romance *Passageiro do fim do dia*, de Rubens Figueiredo, no curso de Teoria Literária IV. O livro havia sido lançado poucos meses antes, no final do ano anterior, sua recepção ainda se limitava a poucas resenhas. O que os alunos tinham como tarefa era, portanto, o arriscado exercício da crítica de primeiro momento.*

*Com o intuito de incrementar os recursos para esse trabalho, Bruno Nascimento dos Santos e Adonis da Nóbrega, então monitores do departamento de Ciência da Literatura, convidaram o autor para um debate com os alunos da Faculdade de Letras, ocorrido em 20 de junho de 2011 e mediado pela editora deste número de Terceira Margem. A conversa ganhou a forma de entrevista na qual, como se pode notar pela transcrição que se segue, o escritor explicitou as principais preocupações que o mobilizaram durante o processo de composição, revelando posicionamentos críticos bem definidos em relação à literatura e à sociedade contemporâneas.*

RUBENS FIGUEIREDO: O interesse de vocês pelo *Passageiro do fim do dia* me dá muita alegria. Vou tentar fazer uma breve apresentação sobre como fiz o livro, quais foram minhas preocupações.

Esse foi o quinto romance que escrevi. Eu tenho agora cinquenta e cinco anos e comecei a escrever meu primeiro livro [*O mistério da samambaia bailarina*], um romance também, quando tinha vinte e três anos. São livros muito diferentes e isso às vezes deixa as pessoas meio curiosas, acham estranho – eu mesmo acho um pouco estranho. Desde aquele primeiro livro, quando escrevo fico me perguntando: o que é que eu estou dizendo aqui, o que é isso, porque eu faço assim. Esse questionamento é um processo lento, as linhas vão se definindo muito devagar. Não é só uma questão de tempo. O que ocorre é um confronto do que eu penso com o que se passa à volta. E no meio disso acontece o próprio trabalho de elaborar um livro de ficção.

Eu cheguei a esse livro de agora movido por um tipo de questionamento que, digamos, incidia sobre o que eu havia feito antes, o que eu havia pensado, e também sobre o que se faz, o que se escreve à minha volta, o que se passa na literatura contemporânea. Não que eu seja um erudito no assunto. Não pensem que eu tenha uma grande leitura, não tenho, porque nem tenho tempo. Mas, com cinquenta e cinco anos, mesmo não querendo, a gente acumula alguma percepção dos processos principais.

O que aconteceu é que no ano 2000 eu publiquei um livro chamado *Barco a seco*, também um romance. Nesse livro, tentei uma coisa que eu percebi que não funcionou. Parecia que as pessoas não notaram do que se tratava – então não funcionou. Eu estava tentando elaborar um tipo de questionamento sobre a ordem social, mas havia certa timidez. Porque eu fui formado – como muita gente da minha geração – sob uma preocupação e uma crítica constante com relação ao que era tido como visão ingênua da realidade, uma visão muito direta ou imediatista, acompanhada por uma visão também ingênua da linguagem. Esse tipo de concepção se desdobrou numa fórmula na qual aquilo que, na linguagem vulgar, nós chamamos de “realidade” ou “real” acabou sendo reduzido, em última instância, a linguagem também. Como se a realidade tivesse seu conteúdo histórico subtraído – em seu lugar ficava a linguagem, e só. Com isso, naturalmente, qualquer criação ficcional só poderia se nutrir da própria ficção ou da própria linguagem, ficaria como que encerrada num anel mágico, em que ela mesma se retroalimenta. (Essa foi a perspectiva que se apresentou e eu participei desse processo, ainda que um tanto lateralmente – mas fui formado por esse ambiente mental.) Segundo aquela visão, dessa maneira se alcançaria uma percepção mais crítica, mais penetrante do mundo, da ordem social que, aparentemente, era resistente a outros caminhos de crítica. Por essa via, radicalizando a linguagem, se conseguiria tocar em pontos sensíveis do mundo. Bem, isso é uma teoria, e as obras se acumularam com o decorrer do tempo. Em vários países e entre nós também, as pessoas construíram um certo volume de obras assim. Desde a época em que eu publiquei o livro de 2000 – e escrevi esse livro antes, na década de 1990 –, eu tinha uma dose de insatisfação com isso. A sensação de que, no

conjunto mas também nos livros individualmente, o resultado era pobre, era constrangedor. E pior: percebia indicações muito fortes de que o resultado era conformista, ratificava a ordem social que, na origem, se pretendia criticar. Essa ideia de que o escritor, se dedicando à linguagem, partindo da literatura, dos livros como fonte, seria mais radical, até heroico – que isso seria, enfim, uma forma de resistência –, todo esse legado, no conjunto, me pareceu cada vez mais pobre. Eu tive, como disse, uma certa timidez em admitir essa impressão, tomar consciência disso. Mas com o tempo foi se tornando inevitável. Então, quatro anos depois, eu escrevi um livro de contos, *Contos de Pedro* [2006], que já tinha uma preocupação mais direcionada. E em seguida fiz esse livro, *Passageiro do fim do dia*, em que eu suponho que essa preocupação, esse tipo de questionamento esteja mais amadurecido.

Algumas preocupações não eram novas. Por exemplo, eu não queria um livro em que houvesse um enredo propriamente. Não há nada de novo nisso. Um escritor como Tolstói, por exemplo, quando ainda era novo, na década de 1860, já criticava a estrutura de romances franceses e ingleses. Dizia que neles havia um entrecho cujo interesse terminava com o fim do livro; uma vez resolvido o problema, a história deixava de ter interesse. O entrecho, o enredo tinha um conflito, uma crise e um desfecho, e pronto. Ele já achava que isso não satisfazia. Portanto, essa minha preocupação não é novidade nenhuma.

Acho que isso que eu encontrei há pouco tempo lendo Tolstói traduz o seguinte: há formatos nas obras artísticas que se tornaram um padrão já quase assimilado à própria ideia de romance ou de obra arte, mas que, na verdade, são determinações da época, determinações de relações sociais. É como se aquela ordem social estivesse *falando* por meio dessa composição. Ou que, nessa composição, aquela ordem social estivesse mais resguardada. Talvez seja isso.

Eu não queria fazer um livro desse jeito, isso já vinha de antes. Nos meus contos mesmo, em livros anteriores, eu já estava tentando não fazer coisas assim. Isso é até engraçado, porque numa época cheguei a achar que era uma deficiência minha, como escritor, não conseguir fazer aquele enredo do tipo a que nós estamos habituados. Mas no *Passageiro* eu não podia, porque o que eu queria dizer não se encaixa nisso,

Se eu fosse seguir aquele modelo de enredo, ia dizer outra coisa. Por isso eu falei agora de Tolstói. Hoje eu compreendo dessa maneira: o que esse escritor russo do século XIX queria dizer era algo que a forma do romance não comportava. É o mesmo caso de tantos outros, não há nada de extraordinário nisso. Se você desenvolve a consciência de que quer elaborar um questionamento com algum alcance, vai esbarrar nesse tipo de problema. Com esse livro, eu tinha desde a origem essa preocupação.

Eu tinha também a preocupação de encontrar um caminho para investigar a maneira como nós tratamos a desigualdade, a dificuldade que temos de perceber que certas coisas são constituídas por processos, não estão dadas de antemão, como algo natural – para mim, a dificuldade de perceber isso era uma coisa que valia a pena ser investigada na obra de ficção, é o tipo de assunto que parece produtivo, fecundo. Claro que eu estou falando de um romance que não se pensa como lazer, como entretenimento, mas como uma forma de contribuir para o conhecimento. Assim como um sociólogo ou um crítico escolhe um assunto, um problema, investiga e tenta alcançar algum avanço no conhecimento daquilo, assim também eu imaginei meu livro. E isso não é pretensioso, inclusive porque eu posso assumir que não cheguei a conhecimento nenhum. Eu posso aceitar desde o início a possibilidade de aquilo não dar em nada como conhecimento, mas o próprio processo, o caminho, já é vantajoso, é melhor do que conceber como um entretenimento. Vai nisso uma maneira de entender a atividade literária.

Eu queria também um livro que tivesse alguma ramificação, alguma via aberta para permitir uma compreensão histórica mais abrangente. Porque aquelas questões miúdas, aqueles processos insignificantes do cotidiano, estão ali para traduzir os mecanismos de opressão – é o que eles são, na verdade. Para que eles pudessem ser manifestados assim, tinha que haver um horizonte histórico de algum alcance, de alguma abrangência. Procurei alguns acessos para isso. Imaginei compor um quadro que fosse revelador de processos que não são visíveis à primeira vista. Ao contrário, são processos que querem se esconder, é intrínseco a eles se manterem ocultos. Isso é que eu dizia que era importante, isso é ser crítico: tentar trazer à consciência algo que não se manifesta de imediato – ao contrário, se oculta, é feito para ficar oculto.

Outra coisa que considero importante é que construí esse livro com base em conversas que tive com pessoas ao longo de anos e anos – nada muito planejado, coisas até muito espontâneas, mas que ao mesmo tempo a gente vai montando devagar. O cara vem, eu fico perguntando, o cara conta uma história, conta a vida dele, conta isso, conta aquilo... Aí você inventa uma coisa, completa com outra, mistura – e compõe.

Foi assim que eu fiz esse livro. Quem leu deve estar entendendo, quem não leu... Eu peço desculpas porque eu sou tradutor, mas o livro que imaginei, com essa preocupação, não é uma coisa que se traduza, assim, numa conversa. É uma experiência, é como eu pegar um ônibus e fazer a viagem até aqui. Essa viagem é uma experiência que, se eu chego para vocês e conto, não é a mesma coisa. O livro é assim também, é uma experiência, uma leitura é uma experiência que se vive, que cada um vive de um jeito.

Bem, eu tive uma preocupação com a linguagem também. Há coisas que mudam nos meus livros e acho que fiquei mais satisfeito com a linguagem desse último porque ele ficou mais limpo de, digamos, procedimentos poéticos. Ficou mais direto. Isso é coerente com aquela visão que eu tentei expor antes: a noção de que a linguagem por si não diz tanto quanto se apregoa. Fica mais bem consolidada quando você tem algo mais consistente para ser dito. Vamos pensar assim: se o sujeito acha que a linguagem em si fala bastante – e tem muita teoria interessante a respeito disso (mas eu não acho que vá muito longe) –, eu não preciso me preocupar em dizer alguma coisa. Ela sozinha vai falar. Como um filósofo disse, a linguagem fala.

Mas eu tenho me preocupado é com isso: o que eu quero dizer, o que eu vou falar. Eu fiz esse livro muito devagar, fiquei mais tempo pensando do que escrevendo. Ou seja, eu escrevia um pouco, parava um tempão e ficava pensando no que tinha escrito. Pensava: o que é que eu estou dizendo aqui? O que está sendo dito aqui é o que eu estava querendo dizer? O que é que está acontecendo? Aí eu voltava. Eu me perguntava muito o que estava sendo dito, não confiava tanto assim na harmonia intrínseca de uma construção ou da linguagem. Não sei se me exprimi bem.

Qual era o termo que controlava essa linguagem? Onde estava? Como é que eu podia avaliar se eu estava dizendo uma coisa e não outra? Olhando para fora do livro! Olhando por fora de toda aquela construção verbal, olhando o mundo, olhando as pessoas, olhando o que passava. Aí eu voltava para o livro. Ou seja, o que está lá fora tinha mais peso do que o livro. Ele foi construído dentro dessa relação de valores. O mundo, as relações concretas, esse processo têm mais peso do que o próprio livro. Eles eram os elementos de controle.

Enfim, foi assim que eu fiz. Tentei apresentar de maneira a deixar vocês fazerem perguntas. Seria interessante, porque, que eu me lembre, nunca conversei com alguém que leu o livro. Vim movido também por uma curiosidade, para encontrar afinal alguém que leu o livro.

PLATEIA: Por que a ausência de marca de capítulos no livro?

RUBENS FIGUEIREDO: Isso é engraçado. Quando eu escrevo um livro, não faço um plano minucioso. Preciso encontrar a maneira de compor que seja mais adequada ao que está se manifestando naquele livro. Já aconteceu de eu começar numa direção, pensando numa coisa e logo aquilo se define de outro jeito. Não porque haja algum efeito mágico e deslumbrante na escrita em si. Não é nada disso. É simplesmente o confronto entre o que se está fazendo e o mundo externo. Se não casam, se o livro se choca com as formas do mundo, toma outra direção.

Sobre os capítulos. Bem, é um livro em que o sujeito – imaginei assim – pega um ônibus, vai percorrer os bairros, nesse ônibus, num determinado horário. Eu imaginei isso de propósito, o negócio do ônibus. Porque é uma das situações mais presentes no nosso cotidiano, um momento de opressão, de desumanização. É tão presente, tão constante que a gente não enxerga mais. E como eu passei vinte e tantos anos pegando dois ônibus para ir ao colégio dar aula e voltar, eu conhecia isso bem. Conhecia bem sobretudo o processo de não enxergar, isso é o que é o mais importante. Repetia mecanicamente uma coisa e não enxergava o que estava fazendo. Essa demora em compreender uma coisa que está se passando era, em grande parte, o assunto principal no livro. Como era uma viagem, como era um livro sobre esse processo de

descobrir, ou pelo menos de questionar coisas, de descobrir o caminho para questionar e conseguir questionar alguma coisa que insiste em se manter protegida, como era sobre isso e era uma viagem, eu achei que ficava legal assim, um contínuo.

PLATEIA: Para manter o ritmo de viagem?

RUBENS FIGUEIREDO: É, o ritmo.

PLATEIA: E na leitura também tem esse ritmo de lentidão. Com capítulos não haveria essa lentidão, eles quebrariam esse ritmo, de uma viagem num engarrafamento, opressiva, que não termina nunca...

RUBENS FIGUEIREDO: Isso, exato, você não tem pausa para respirar. Ônibus é um negócio sinistro, e a gente não percebe.

Eu falei que conversei pouco com as pessoas sobre o livro. Uma das pouquíssimas coisas que ouvi foi um sujeito dizer: “Ah, esse negócio de ônibus não é comigo não, eu não ando de ônibus, não”. Tudo bem, ele vai então buscar o que tem, vai ler um livro sobre um cara que pega um avião e vai para França, tudo bem, é melhor, beleza, aí é com ele. Mas é exatamente o contrário do que eu quero. Aquilo eu acho pífio, não é isso que interessa. O que interessa é o que está acontecendo com as pessoas, no dia-a-dia, todos os dias. Por que o escritor não pode falar sobre isso, não pode questionar, não pode acrescentar algum conhecimento sobre isso? Pode!

A questão dos capítulos tem a ver com isso que você disse, eu tentei permitir que o leitor tivesse, na leitura, a experiência de alguma sensação correlata à viagem de ônibus.

Capítulos em romance é algo que a gente já espera. Num livro, a gente vai encontrar capítulos, diálogos, num romance vai haver um homem e uma mulher... Por quê? Esse tipo de questionamento é que eu queria trazer para o cotidiano. Por que as coisas *têm* que ser assim, por que a vida *tem* que ser assim? Por que não pode ser de outro jeito? Que barreira, que mecanismo é esse que nos impede de supor o mundo de outra forma? Por que nós temos de respeitar ou ignorar os pressupostos? Se eu pudesse incorporar à composição do livro alguma coisa dessa ordem, era um ganho, era benéfico, positivo.

PLATEIA: Você disse que a constituição do livro partiu de suas reflexões, de suas percepções sobre o real, o que faz pensar em realismo. No entanto, o protagonista, que está no centro da narrativa, também é um “perceptor”, aparece o tempo todo numa posição marginal de indiferença diante das opressões que ele percebe, o que o caracteriza como um sujeito pós-moderno. Qual a categoria que mais te agrada para caracterizar o livro, o realismo ou o pós-moderno?

RUBENS FIGUEIREDO: Essa pergunta é ótima. Como você disse, há um foco, um ponto de vista que predomina na história – o do protagonista do livro. Que, aliás, faz pouca coisa, a ação dele é mínima, ele seria, como você falou, um “perceptor”. De fato, eu imaginava um livro que investigasse, de alguma maneira, essa dificuldade de *perceber* as relações sociais, os fundamentos das relações sociais, todo o aparato que justifica determinada ordem, justifica os pressupostos da nossa maneira de viver, como eles se escondem da nossa percepção, como é difícil a gente se contrapor a um determinado padrão de relações sociais. Por isso eu botei a minha percepção, o foco do livro, nele. Porque o assunto é esse: como perceber as coisas, como é que há uma espécie de vontade, um impulso de ir além desses mecanismos, de superar esses mecanismos, e como eles se repetem, barram esse esforço e criam toda a sorte de obstáculos, a despeito de qualquer boa intenção, honestidade etc.

Quanto ao realismo ou o pós-moderno no livro, eu não vejo nenhum problema em se falar de realismo. Também não vejo problema em se falar de pós-moderno, embora me pareça que é uma teoria menos palpável, menos fácil de se delinear. Acho que essa nomenclatura não tem importância.

Mas se for tomado como princípio pós-moderno a tese de que o real tende a ser a linguagem e mais nada, que a literatura nasce da literatura, acho que o livro não vai se encaixar na definição. O fato é que eu não tenho nenhuma afinidade com isso. Acho que essa ideia tem um lado que não vai dar certo – aliás, que já não deu certo. É um equívoco histórico da literatura, eu acho. Não o pós-moderno em si, mas essa noção, esse tipo de princípio, de primado da linguagem.

Imagine um livro em que há um sujeito que conhece outro, que escreve um livro, aí aparece esse livro, dentro do outro livro e por aí

vai – eu realmente acho que isso não vai dar em nada. Houve muito trabalho de gente de grande talento, muito esforço nesse sentido, mas o resultado não me convence. Eu ouço os argumentos, conheci, compartilhei – não me convence. Acho que está se tornando difícil defender esse tipo de coisa em face do que acontece, em face dos processos em curso na sociedade. Porque, inclusive, hoje em dia, a própria literatura não goza mais de um lugar privilegiado como tinha no século XIX. Por uma série fatores, não por culpa dela, são fatores superiores a ela. Por isso fica mais flagrante a debilidade dessa estratégia. É uma estratégia defensiva.

Então, eu ficaria com o realismo. Um exemplo: um livro do Górkí que eu traduzi [*Infância*], um dos mais extraordinários que já li. É sobre a infância, na verdade são memórias de infância. O livro é maravilhoso, diz muito, é rico – e é o que se chama, ou se pode chamar, de realista. Não tem metalinguagem, não tem construção em espelho, não tem construção em abismo, não tem referência a X, a Y, nada. É o sujeito expondo as memórias da infância dele, de maneira espetacular.

Digamos assim: supor que você vai conseguir criticar as relações sociais, como algo constituído historicamente, não natural, por meio da linguagem sozinha, é algo que não deu certo. É isso que eu quero dizer, já é possível avaliar: não deu certo. Ao contrário, isso redundou em conformismo, em uma coisa que se adaptou até à mercadoria. É a obra literária como mercadoria, uma mercadoria chique, talvez, mas completamente adaptada, sem nenhuma resistência. Rendeu-se de uma maneira dócil. Então, é preciso encontrar outra estratégia. Por isso acho que o que em geral chamam de realismo ainda pode ter alguma coisa a dizer, alguma coisa a acrescentar. Vejam um escritor como Graciliano Ramos. Ele é realista, mas também traz a percepção da pessoa como ângulo que predomina, a pessoa percorrendo as coisas, pensando. Para mim isso é que rende, que dá frutos.

PLATEIA: Você disse que não pensou o romance como fonte de prazer, mas de conhecimento. Da sua parte, como autor, houve então uma indiferença com relação às sensações do leitor? Nenhuma preocupação com o livro como mercadoria?

RUBENS FIGUEIREDO: Não! Houve um enorme respeito pelo leitor. Ao contrário, eu queria oferecer alguma coisa que fosse humana, que fosse vida, que fosse crítica, não uma coisa alienada. Vamos pensar, por hipótese, nesse tipo de discurso: “vamos pôr aqui sexo e violência porque é o que o povo quer, é o que todo mundo quer”. Sim, se você oferecer qualquer barbaridade, leão comendo gente, todo mundo vai ver, o circo romano todo mundo ia ver. Mas isso não tem nada a ver com o que as pessoas querem. A nossa constituição psicológica tem seus pontos negros, mas dizer que isso é o que nós *queremos* é uma hipocrisia. A verdade é que se está simplesmente manipulando os pontos fracos das pessoas para dominar e produzir dinheiro. Mas a publicidade fala exatamente isso, essa é sua retórica, e vira um pressuposto da nossa percepção do mundo. A gente assimila isso – ninguém precisa falar –, olhando para as paredes, para os cartazes, para o dia-a-dia, para a maneira como as relações sociais funcionam. A gente assimila esse negócio: “o que o povo quer é diversão, quer lazer”. Não! As pessoas querem conhecer, entender, as pessoas querem viver bem. Mas nesse contexto, quando alguém fala isso, vira blá blá blá de padre ou algo assim. Para que isso seja dito ou expresso de uma maneira mais eficaz, tem que se criar um caminho – essa é a questão. Tem que se criar um caminho, porque as relações sociais impedem que a gente diga essas coisas. Elas desumanizam o mundo de tal modo que até as palavras são desumanizadas. Então, é preciso procurar algum caminho. Eu acho que se a nossa atividade com a literatura tem algo a acrescentar, a dizer, deve ser nesse sentido.

Um livro pensado nesses termos que você falou não tem consideração nenhuma pelo leitor. Escolher um assunto bem contemporâneo, sensacionalista – o leitor vai achar legal, ele não vai conseguir parar de ler. Mas, e daí? Ele vai continuar sujeito àquela visão oprimida, vai reproduzir aquilo no próprio pensamento, não vai entender nada do que está se passando. É difícil escapar dessa cadeia de processos, que estão interligados, que se reproduzem. Essa máquina de oprimir as nossas vidas não para.

PLATEIA: Tendo em vista tudo o que você já falou, qual a motivação para colocar o Darwin como elemento estrutural da obra?

RUBENS FIGUEIREDO: Como eu disse, eu queria que aquele processo que o livro vai narrando tivesse alguma via que permitisse vislumbrar um alcance histórico mais amplo. Quer dizer, que aquilo que se passa com o Pedro, no ônibus, na memória imediata, e também o que acontece com as pessoas que ele conhece, que tudo aquilo tivesse um horizonte, um fundo histórico de certo alcance no tempo.

A questão com o Darwin: pode ser uma cisma da minha parte, mas calhou de nos últimos anos eu ter visto com muita frequência referências à figura do Darwin como uma espécie de herói, santo, um esclarecedor do mundo moderno – como se as teorias dele falassem disso. Bem, a questão científica não me interessava, nem tenho competência para esse assunto. O uso social delas é que me chamou atenção. Comecei a pensar sobre isso e vi que não era só a mim que incomodava. Havia pessoas que encontravam aí um problema e apontavam o seguinte: a teoria da evolução tem servido – hoje é flagrante, há autores norte-americanos que se pautam por isso, e também jornalistas – para justificar a desigualdade. O fundo dessa teoria, quando voltada para a sociedade, é esse. E não é novidade. Houve a época do darwinismo social, que passou a ser mal visto, mas continua vigorando de outra forma. Embora a expressão propriamente científica do darwinismo social tenha deixado de existir, como ciência vulgar, como teoria vulgar, ainda vigora. Na época mesmo em que o Darwin desenvolveu a sua teoria, a despeito de toda a polêmica religiosa que suscitou, ela foi muito oportuna para o colonialismo inglês, porque comportava uma disposição de hierarquias em que a desigualdade era justificada. E, à medida que a religião ia perdendo o poder de interpretação do mundo, a ciência tomou o seu lugar para justificar a desigualdade.

Eu achei que o Darwin entrava aí, até como escritor, e também porque havia essa história de ele ter passado pelo Rio de Janeiro, pelo Brasil. Havia todo o discurso sobre como ele via a escravidão no Brasil, muito crítico, diferente dos comentários dele sobre colônias inglesas, que não são nada críticos com as injustiças e brutalidades que aconteciam lá.

Como eu disse, não me interessava o aspecto científico. O que eu quis foi tentar incorporar ao livro alguns aspectos da história do Brasil que me interessavam: a escravidão, a relação do escravo com o não

escravo, o senhor, o branco; o colonialismo, a relação do inglês, o estrangeiro, o colonizador, com o Brasil. E conseguir incorporar como a ciência era adaptada, aproveitada para reforçar os mecanismos de dominação e justificar determinada ordem social – como um reforço, um acessório dentro desse processo.

O personagem está lendo aquele livro, no ônibus, e isso casa um pouco com o que se passa à volta dele. Ele vai pensando nessas relações de perseguição, de opressão, de predomínio do forte sobre o fraco, se isso é justo ou injusto, se é algo que se tem de aceitar, se é algo natural. Isso tem a ver com o pressuposto contido naquelas descrições dos animais, e não há dúvida de que aquilo, na nossa percepção, é transposto para a vida social. É um paralelo constante.

Enfim, eu tinha a intenção de dar um alcance histórico ao livro e de incorporar esse questionamento sobre a ciência e o colonialismo. Duas coisas bem presentes hoje.

PLATEIA: A figura do Darwin evoca a questão do natural. E o livro passa um sentimento de indignação por parte do personagem com o que é posto para ele como natural. Você disse que, para criar o livro, ouviu opinião de várias pessoas, teve várias conversas. Eu queria saber que tipo de pessoas foram essas que interferiram no livro, em que situação demonstravam alguma indignação, e se foi daí que você criou esse paralelo com o Darwin na obra.

RUBENS FIGUEIREDO: A sua observação sobre a questão do natural é muito justa, havia essa preocupação mesmo. Acho que o fundo disso é a tendência a vermos a lei, a ordem, a vida social, as relações sociais como naturais. Assim, o mundo natural vira, *grosso modo*, como que um espelho da ordem social.

Sobre as pessoas com quem eu falei. Eu sou professor da rede estadual, dou aula há vinte e seis anos. E os alunos falam bastante. Alunos da rede estadual, à noite, precisam de alguém para conversar, então nem é preciso perguntar nada. Eles precisam falar e precisam ser ouvidos, com atenção, é preciso valorizar o que eles contam. Isso é uma coisa que eu aprendi. E acho que a melhor coisa que acontece na minha vida é ir dar aula.

Mas a situação em que essas pessoas contam as coisas não é de indignação. É de perplexidade: como é que a vida é assim, por que a gente vive assim? A questão é que tudo o que há de desumanizador na sociedade vai para lá – ali é o grau máximo. Nas classes trabalhadoras, pobres, lá é que o processo desumanizador é mais completo. Essa massa é que tem que ficar acachapada, no fundo. Tem que ficar. Então, o discurso não costuma ser de indignação. Às vezes até é, mas o que eu sentia mais era um discurso de resistência, de procurar estratégias para sobreviver, uma maneira de escapar. E as maneiras são as mais livres, não há teórico que preveja, algumas até podem inspirar antipatia, repulsa.

Essas histórias ficavam na minha cabeça. Eu não saía anotando, não planejava usar aquilo para escrever – não sou como Trigorin, aquele tipo de escritor que o Tchekhov critica, na peça *A gaivota* (que também traduzi), que vê uma nuvem bonita e diz algo como “vou anotar aqui para escrever um dia”. Essa maneira meio predatória de ver, que é a do escritor padrão – eu não cheguei a esse ponto. Só às vezes eu fiz isso, quando a história era muito complicada.

O tipo de pessoas com quem eu conversei foram essas pessoas bastante pobres. Não eram só os alunos. No ônibus, a pessoa começa a falar, você fica ouvindo; na portaria, o sujeito vai fazer uma obra, você para e ouve; você vai nadar numa piscina, tem um salva-vidas, um cara mais falador, conta mil histórias, você ouve e ouve, todo dia, um monte de coisas... Nada demais, é o que está aí, o que você vê todo dia. Nada de extraordinário.

A indignação a que você se refere, eu acho que é resultado de um processo, de uma insatisfação coletiva. À medida que o sujeito começa a ver as pessoas como iguais a ele, e não como bestas ou aranhas, aí ele começa a ficar indignado. Mas ele tem que romper essa barreira, tem que passar a ver os outros como gente, como a um igual. Essa é uma das grandes barreiras que existem no nosso cotidiano. Eu achei que esse tipo de livro poderia investigar isso, questionar isso. Não dar uma resposta, mas proporcionar uma experiência em que a gente possa questionar isso. O Tchekhov tem uma frase muito bonita, muito pertinente sobre essa questão. Ele disse que não cabe ao escritor dar as respostas, mas formular bem as perguntas. Formular *bem* as perguntas, ou seja,

não trazer às perguntas elementos que induzam à ilusão, não fazer perguntas já com a resposta pronta, o que é um jeito de escapar da própria pergunta. É preciso fazer perguntas com elementos que superem aqueles mecanismos que não querem que se faça a pergunta.

Eu falo no escritor russo porque isso é muito importante para mim. Sou tradutor há vinte anos, traduzi muitos livros. Como a maioria dos livros que nos chegam hoje são ingleses ou norte-americanos, trabalhei muito com isso. E, na tradução, se faz uma leitura mais detida. Quando comecei a traduzir os escritores russos, francamente, de certo modo, houve para mim uma transformação. Porque o contraste é chocante. O contraste entre os autores contemporâneos e esses escritores que eu citei é chocante. Não se trata da pessoa, não é questão de honestidade pessoal, nada disso. É uma questão objetiva.

De um lado, temos pessoas que estão, por força das circunstâncias, se prevalecendo de um predomínio material, econômico, e até militar, para produzir mercadorias, muito rentáveis, que transferem riquezas de países como o nosso para países como os deles. A tal ponto que os direitos autorais de livros já estão entrando em pauta nas negociações da Organização Mundial de Comércio, com possibilidade de serem objeto de retaliação entre países. Eu já sabia que isso estava acontecendo com filmes, mas recentemente vi que com livros também. Digamos, nos Estados Unidos, há subsídio para o milho ou para o algodão, aí alguns países, como Índia ou Brasil, reclamam e conseguem, num tribunal, o direito de retaliar. O livro faz parte do cardápio de retaliações, porque se tornou uma fonte de riqueza importante. Esses autores de que estou falando participam disso, por força das circunstâncias. Eles começam a escrever uns dois parágrafos e já vendem o livro para vinte países! Funciona assim. E a toda hora se diz “Amém!” a esses livros... Eu sou tradutor, já cansei de ver isso. Virou uma prática endêmica nos Estados Unidos. É atordoante. Com um escritor americano como o Fitzgerald não havia isso, essa megalomania. Mas hoje é assim. Mesmo autores que se supõem mais críticos, em seus livros, não escapam dessa lógica.

Aí você vê a literatura russa: é o contrário. Eles procuram, exatamente, se inserir na realidade social do *seu* país. São tão voltados para isso que Tchekhov, quando quiseram traduzir os contos dele para o

francês, disse que havia escrito aqueles contos para os russos, perguntou se tinham certeza de que iam traduzir na França, porque achava que aquilo não diria nada para os franceses. Para ele, era uma coisa óbvia. É uma orientação crítica, é o contrário daquela megalomania, do impulso de dominar. Isso se expressa no conteúdo e na própria composição do livro, naquilo que se comunica quando se lê; passados cento e cinquenta anos, aquilo está lá. Nós lemos e sentimos, porque o processo histórico é em grande parte o mesmo, as relações sociais são no fundo as mesmas, ainda. Nós estamos numa situação com muitos pontos de contato com a que havia na Rússia daquela época. O choque da introdução e expansão do capitalismo. Já para aqueles autores norte-americanos – ingleses também – o objetivo é o contrário: é taldar esses processos históricos. Não é se inserir neles. É simular que não existem.

PLATEIA: Você falou do livro como mercadoria. Parece que há, na literatura brasileira contemporânea – nos filmes também acontece –, uma tendência a se inserir violência nos romances, que me parece ser uma estratégia para vender um outro tipo de mundo para os consumidores desse produto, que são a classe média. Como é que você pensa isso? Você teve em mente que quem vai ler esse processo de degradação social é a classe média e não a classe mais baixa?

RUBENS FIGUEIREDO: Não sei se entendi bem a relação entre a classe média e a violência.

PLATEIA: Estou pensando na classe média como consumidora do produto livro. A violência seria destinada a gerar interesse na classe média, mostrando algo que não é do mundo dela?

RUBENS FIGUEIREDO: Sim, isso é um problema. Há pouco tempo eu soube de um sujeito que contou os assassinatos que presenciava na televisão, em poucas horas, em desenhos animados, filmes infantis, juvenis, filmes de super-heróis, novelas etc. Um monte de assassinatos e lesões corporais graves, em um dia. E isso é todo dia.

Como eu disse, o processo desumanizador da sociedade realmente se concentra no fundo, na base. Quem tem algum recurso já começa a respirar um pouquinho. Os processos desumanizadores são menos bru-

tais, menos completos – mas também existem, pesam. Todas as classes sofrem a desumanização em alguma medida. Pode ser que, no caso do meu livro, haja alguma coisa assim. Quando escrevi, de fato, cheguei a pensar no problema que pode ser mostrar que a violência mais terrível não pertence ao mundo do possível leitor. Mas o que eu estava discutindo era outra coisa, eram os mecanismos que não permitem à classe média, alta ou baixa ver as pessoas como iguais. Ver as outras classes como iguais. E que todos participam da mesma desumanização.

MEDIADORA: A gente tem discutido nas aulas uma espécie de apresentação estrepitosa da violência que é recorrente na literatura contemporânea. No fundo, parece um culto da violência, do impacto. Não se trata só da violência física representada, mas também do impacto sobre o leitor que certas obras cultivam, da experiência do choque que se estabelece na obra. O que nos chamou atenção em *Passageiro do fim do dia* é o fato de que a violência está no horizonte, permeia o cotidiano urbano contemporâneo, é iminente, mas o tratamento conferido a essa violência, que é um dado do real, não é, como você disse aqui, predatório. Aquilo não é incorporado ao romance de forma irresponsável.

RUBENS FIGUEIREDO: Pois é, espero que não, de fato é um risco. Como falei, eu estava escrevendo um livro e pensando no que o livro estava dizendo. Isso significa que eu tinha dúvida, do início ao fim, sobre o que o livro estava dizendo. E não havia como deixar de ter dúvida, havia muito risco. Você apresentou aqui um retrato bastante generoso dos resultados, eu espero que isso seja verdadeiro. Se não for, eu me conformo, pelo menos eu tentei alguma coisa. É difícil essa questão.

Achei interessante a ideia da violência no horizonte. Porque era minha intenção realmente relacionar aquela violência cotidiana, as brutalidades todas – que nem ocupam tanto espaço no livro –, com certas situações em que se manifestam, talvez de forma mais palpável, mais flagrante, aqueles processos que vão redundar na violência. Então, ela não é algo natural, não é algo individual, não parte de pessoas perturbadas. É como que a concretização de um processo, ou uma das formas como se concretiza um processo – o que é mais sutil, mais oculto.

MEDIADORA: Essa violência de que você está falando é sistêmica, não? De modo que até o percurso cotidiano dentro de um ônibus é violento, opressivo.

RUBENS FIGUEIREDO: É. Até o fato de o sujeito ver um anúncio, um cartaz – aquilo não casa na cabeça dele, não casa com a vida dele... O modo como ele é tratado no trabalho... Quando ele vai a um supermercado e vê os produtos, aqueles rótulos... Aquilo tudo se torna ofensivo. Até rir, até as piadas, tudo é ofensivo. Eu tentei pôr isso no livro, situações cotidianas, banais, repetidas, cujo caráter opressivo fica velado pela própria repetição, no fundo porque o processo geral é destinado a velar o caráter opressivo. Acho que esse é um caminho. Se o escritor hoje em dia renuncia a questionar esse tipo de coisa, vai sobrar muito pouco.