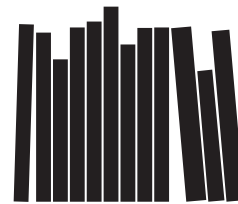




ENTREVISTAS DA
Paris Review
3



TRADUÇÃO E NOTAS
Alda Rodrigues

ILUSTRAÇÕES
Vera Tavares

LISBOA
TINTA-DA-CHINA
MMXVII

© 2017, Edições tinta-da-china, Lda.
Rua Francisco Ferrer, 6A
1500-461 Lisboa
Tels.: 21 726 90 28/29
E-mail: info@tintadachina.pt

www.tintadachina.pt

© 2017, The Paris Review
Todos os direitos reservados

Título: *Entrevistas da Paris Review 3*
Tradução e notas: Alda Rodrigues
Revisão: Tinta-da-china
Composição: Tinta-da-china
Capa: Tinta-da china (V. Tavares)
Ilustrações: Vera Tavares

1.ª edição: Outubro de 2017
ISBN 978-989-671-400-0
Depósito Legal n.º 431 789/17

Índice

7	Alice Munro
47	Dorothy Parker
65	Elena Ferrante
93	George Steiner
165	Henry Miller
199	Emmanuel Carrère
237	John Steinbeck
289	Julian Barnes
323	Karl Ove Knausgård
339	Lydia Davis
371	Susan Sontag
405	W.H. Auden



Alice Munro

(1931)

Não há voo directo de Nova Iorque para Clinton, Ontário, a cidade canadiana de três mil habitantes onde Alice Munro vive durante a maior parte do ano. Partimos cedo de LaGuardia numa manhã de Junho, alugámos um carro em Toronto e conduzimos durante três horas por estradas cada vez mais pequenas e rurais. Ao anoitecer, estacionámos junto à casa onde Alice Munro vive com Gerry Fremlin, o segundo marido. Com um quintal grande e um jardim excêntrico, é a casa onde Fremlin nasceu, como a escritora explicou. Na cozinha, Munro preparou uma refeição simples, temperada com ervas aromáticas da zona. As paredes da sala de jantar estão forradas de cima a baixo com livros; num dos lados há uma máquina de escrever sobre uma mesinha. É aqui que Munro trabalha.

Algum tempo depois, Munro levou-nos a Goderich, uma cidade maior, o centro da região, deixando-nos no Hotel Bedford, situado na praça em frente ao tribunal. O hotel é um edifício do século dezanove com quartos confortáveis (camas de solteiro, sem ar condicionado), onde poderiam ter ficado uma bibliotecária ou um professor de um dos contos de Munro. Durante os três dias seguintes conversámos em casa dela, mas sempre sem gravador. A entrevista realizou-se no pequeno quarto de hotel, porque Munro queria manter «o trabalho fora de casa». Tanto Munro como o marido cresceram a cerca de trinta quilómetros de onde agora vivem; conheciam a história de quase todos

os edifícios por que passámos, que admirámos ou onde estivemos para almoçar ou jantar. Quisemos saber que tipo de comunidade literária existia naquela zona. Apesar de haver uma biblioteca em Goderich, disseram-nos que para se encontrar uma boa livraria era preciso ir a Stratford, a cerca de cinquenta quilómetros. Quando perguntámos se havia mais escritores na região, ela levou-nos de carro até uma casa decrépita, onde vimos um homem de tronco nu na varanda das traseiras, debruçado sobre uma máquina de escrever, rodeado de gatos. «Está ali todos os dias», comentou ela. «Faça chuva ou faça sol. Não o conheço, mas morro de curiosidade por descobrir o que anda a tramar.»

Na nossa última manhã no Canadá, munidos de instruções, procurámos a casa onde Alice Munro tinha crescido. Fora construída pelo pai, que ali fizera criação de visons. Depois de vários becos sem saída, encontramos-la, uma bonita casa em tijolo ao fundo de uma estrada rural, em frente de um campo aberto, onde repousava um avião, tudo indicava que de passagem para outras bandas. Do sítio onde estávamos, era fácil imaginar o glamour do ar, o piloto a transportar uma dona de casa, como em «White Dump», ou o jovem piloto de acrobacias aéreas que aterriza num campo assim em «How I Met My Husband».

Como a casa, como a paisagem de Ontário, parecida com a do Midwest americano, Munro não intimida. É amável, com um humor sereno. Escreveu sete livros de contos, incluindo *Falsos Segredos*¹, e um romance, *Vidas de Raparigas e Mulheres*²; recebeu o *Governor-General's Award* (o prémio literário com mais prestígio do Canadá) e

costuma figurar nos volumes de *Best American Short Stories* (recentemente, Richard Ford incluiu dois contos de Alice Munro no volume que organizou) e de *Prize Stories: The O. Henry Awards*; colabora regularmente com a *New Yorker*.

Apesar destes feitos de monta, Munro ainda fala sobre escrever com alguma da reverência e insegurança que captamos na voz de um principiante. Nada tem da arrogância ou bazófia de um escritor famoso e é fácil esquecer que ela o é. Falando da sua própria obra, descreve o que faz de um modo que parece não exactamente fácil, mas possível, como se com trabalho suficiente qualquer pessoa conseguisse. À partida, sentimo-nos contagiados pela sensação de possibilidade. Parece fácil — mas o que escreve tem uma simplicidade perfeita que leva muitos anos e versões a dominar. Como Cynthia Ozick disse: «É o nosso Tchekhov e será recordada durante muito mais tempo do que a maioria dos seus contemporâneos.»

JEANNE McCULLOCH E MONA SIMPSON, 1994

*

Hoje de manhã visitámos a casa onde cresceu: passou lá a infância toda? Sim. Até morrer, o meu pai viveu naquela casa da quinta, onde fazia criação de raposas e visons. Mas o sítio está muito diferente. Agora é um salão de estética chamado Total Indulgence [Indulgência Total]. Parece-me que instalaram o salão de estética na zona das traseiras e demoliram completamente a cozinha.

Alguma vez voltou a entrar?

Não, mas já pensei que nesse caso pediria para ver a sala de estar. O meu pai construiu ali uma lareira e gostava de a ver. Já pensei muitas vezes que devia entrar para uma manicure.

¹ *Falsos Segredos* [Open Secrets]. Trad. Inês Dias. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

² *Vidas de Raparigas e Mulheres* [Lives of Girls and Women]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

Vimos um avião no campo do outro lado da estrada e lembrámo-nos dos seus contos «White Dump» e «How I Met My Husband».

Sim, houve ali um aeroporto durante algum tempo. O proprietário dessa quinta pilotava um aviãozinho como *bobby*. Nunca gostou das actividades da quinta, por isso decidi tentar outra coisa e ser instrutor de voo. Ainda está vivo. Tem boa saúde e é um dos homens mais bonitos que já conheci. Reformou-se aos setenta e cinco anos. Cerca de três meses depois de se reformar fez uma viagem e apanhou uma doença estranha de uns morcegos numas grutas.

Os contos do seu primeiro livro, Dance of the Happy Shades, têm muito a ver com essa zona, o mundo da sua infância. Em que época da sua vida escreveu esses contos?

A escrita desses contos prolongou-se durante quinze anos. «The Day of the Butterfly» foi o primeiro. Escrevi-o provavelmente por volta dos vinte e um anos. E lembro-me bem de escrever «Thanks for the Ride», porque tinha a minha primeira bebé no berço, ao meu lado. Portanto foi aos vinte e dois anos. Escrevi os contos mais recentes já nos trinta. Um deles é «Dance of the Happy Shades»; outro é «The Peace of Utrecht». «Images» foi o último. Também escrevi «Walker Brothers Cowboy» depois dos trinta. Há uma grande amplitude temporal.

O que acha deles agora? Costuma relê-los?

No Harborfront, em Toronto, há dois ou três anos, tive de ler um dos primeiros contos que escrevi, «The Shining Houses», que está nesse primeiro livro, para um evento especial das comemorações da *Tamarack Review*. Como foi publicado originalmente num dos primeiros números dessa revista, tive de me levantar e ler, e foi muito difícil. Escrevi esse conto aos vinte

e dois anos. Ia editando enquanto lia, apanhando os truques a que recorria na altura e que agora parecem muito datados. Tentava corrigir depressa, os meus olhos saltavam para o parágrafo seguinte, porque não tinha preparado a leitura. Nunca preparo a leitura. Quando leio algum dos meus primeiros contos encontro coisas que agora não faria, coisas que se usavam nos anos cinquenta.

Alguma vez modifica uma história depois de publicada? Parece que antes de morrer Proust reescreveu os primeiros volumes de Em Busca do Tempo Perdido.

Sim, e Henry James reescrevia textos simples e compreensíveis para os tornar obscuros e difíceis. Por acaso, fiz isso há pouco tempo. O conto «Carried Away» foi incluído no volume *Best American Short Stories 1991*. Reli-o já na antologia, porque queria ver como era, e encontrei um parágrafo que achei mesmo mau. Era um paragrafozinho muito importante, talvez de duas frases. Peguei simplesmente numa caneta e reescrevi-o na margem da antologia, para saber que podia consultá-lo ali quando publicasse o conto em livro. Já fiz muitas vezes alterações nessa fase que depois concluí que tinham sido erros, por já não estar bem dentro do ritmo do conto. Vejo alguma passagem que não me parece cumprir a função que devia e à última hora tento melhorá-la. Mas quando depois releio o conto parece um pouco deslocada. Por isso tenho algumas dúvidas sobre este tipo de correcção. Talvez fosse preferível deixar-me disso. Tem de haver um momento em que dizemos, como a um filho: isto já não me pertence.

Já disse que não mostra aos amigos os textos em que está a trabalhar.

Não, não mostro a ninguém textos em que ainda esteja a trabalhar.



Dorothy Parker

(1893-1967)

Quando fizemos esta entrevista, a Sr.^a Parker vivia num hotel no centro de Nova Iorque. Partilhava o pequeno apartamento com um jovem poodle que mandava no sítio e o transformara, como a Sr.^a Parker explicou, pedindo desculpa, num lugar algo «hogarthiano»: jornais espalhados pelo chão, costeletas encetadas aqui e ali e um boneco de borracha — de garganta rasgada de orelha a orelha — que a Sr.^a Parker, da cadeira onde estava sentada, atirava com a mão esquerda para os cantos da sala, aonde o poodle os ia buscar — sem se cansar. A sala tinha uma decoração despojada, a única peça forte era um retrato de cão enorme, não do poodle, mas de um cão-pastor do escritor Philip Wylie, pintado pela sua mulher. O retrato mostrava um cão tão grande, que, se existisse, teria feito parecer mais pequena a Sr.^a Parker, uma mulher franzina, de voz suave, conversando num tom geralmente autodepreciativo, embora de vez em quando, perante a oportunidade de comentar assuntos que lhe eram caros, falasse quase asperamente, pontuando as frases com observações mortíferas. Ainda se distinguiu pelo espírito que a transformou numa lenda enquanto membro da Távola Redonda do Algonquin¹ — um humor cujo traço distintivo era associar o brilhantismo do

¹ Grupo famoso de escritores, críticos e actores que costumava reunir-se ao almoço no Hotel Algonquin, entre 1919 e 1929.

comentário social a um pensamento com uma criatividade devastadora. Parecia sempre prestes a proferir uma frase elegante. Um amigo lembra-se de estar sentado ao lado dela no teatro quando a morte do fleumático Calvin Coolidge foi anunciada. «Como perceber a diferença?», sussurrou a Sr.^a Parker.

Os leitores desta entrevista, contudo, perceberão que a Sr.^a Parker sentia desprezo pelo modo entusiástico como a sua verve era recebida. «Chegaram ao ponto de começar a rir antes de eu sequer abrir a boca», comentou amargamente. Reagia com a mesma atitude quando se falava do seu valor como escritora séria. Mas a Sr.^a Parker era a sua pior crítica. Os três livros de poesia que escreveu podem ter confirmado a sua reputação como mestre nos versos leves, mas os seus contos tinham não só um tom sério — sério porque reflectiam a sua própria vida, infeliz em mais do que um sentido — como uma intenção séria. Numa introdução à sua obra, Franklin P. Adams descreveu-os deste modo: «Ninguém escreve coisas tão irónicas se não tiver uma consciência profunda da injustiça — injustiça em relação aos membros da humanidade que são vítimas dos estúpidos, dos pretensiosos e dos hipócritas.»

MARION CAPRON, 1956

*

O seu primeiro emprego foi na Vogue, não é assim? Como arranjou esse emprego e porquê a Vogue?

Depois da morte do meu pai, não tínhamos dinheiro. Precisava de trabalhar, percebe, e o Sr. Crowninshield, que descansa em paz, pagou-me dez dólares por alguns versos e arranjou-me um emprego em que ganhava dez dólares por semana. Bem, senti-me a Edith Sitwell. Vivia numa pensão entre a 103.^a e a Broadway,

pagando oito dólares por semana pelo quarto e duas refeições — pequeno-almoço e jantar. Thorne Smith também lá trabalhava e mais outro homem. Ao fim do dia, sentávamo-nos e conversávamos. Não tínhamos dinheiro, mas não haja dúvida de que nos divertíamos.

Que tipo de trabalho fazia na Vogue?

Escrevia legendas. «Este vestidinho cor-de-rosa vai garantir um pretendente», coisas assim. É engraçado, as mulheres que trabalhavam na *Vogue* eram pessoas simples, não eram chiques. Eram mulheres dignas e simpáticas — as mais simpáticas que já conheci — mas não tinham nada a ver com a revista. Usavam chapeuzinhos engraçados e nas páginas da revista faziam as modelos parecer inocentes, transformando raparigas *sexy* e implacáveis em amorzinhos queridos. Agora os editores já são mais adequados: muito chiques e sofisticados; a maioria dos modelos parece ter saído de um romance de Bram Stoker, e os autores das legendas — o meu antigo emprego — recomendam capas de *vision* de setenta e cinco dólares para as extremidades de madeira dos tacos de golfe — «para o amigo que tem tudo». A civilização está a chegar ao fim, percebe?

Porque foi trabalhar para a Vanity Fair?

O Sr. Crowninshield é que decidiu assim. O Sr. Sherwood e o Sr. Benchley — tratámo-nos sempre pelos últimos nomes — trabalhavam lá. O escritório era em frente ao hipódromo. Os anões saíam e pregavam sustos ao Sr. Sherwood. Ele media cerca de dois metros e os anões apareciam furtivamente por trás e perguntavam-lhe como estava o tempo lá em cima. «Desçam comigo a rua», pedia ele. O Sr. Benchley e eu deixávamos o trabalho e acompanhávamo-lo. Não imagina, era divertido. Eu e o Sr. Benchley

assinávamos duas revistas relacionadas com o negócio das agências funerárias: *The Casket* e *Sunnyside*. Prepare-se: a *Sunnyside* tinha uma coluna de piadas intitulada «From Grave to Gay» [Da Sepultura à Alegria]. Numa dessas revistas arranjei um recorte a cores sobre como e onde injectar líquido de embalsamar e tive-o na secretária até o Sr. Crowninshield me perguntar se não me importava de o tirar dali. O Sr. Crowninshield era uma excelente pessoa, mas achava o nosso comportamento intrigante. É preciso reconhecer que éramos muito malcomportados. Albert Lee, um dos editores, tinha um mapa em cima da secretária com bandeirinhas que assinalavam as zonas de combate dos nossos soldados durante a Primeira Guerra Mundial. Todos os dias, quando recebia as notícias, mudava a posição das bandeirinhas. Eu era casada, o meu marido estava no estrangeiro, e como não tinha nada melhor para fazer levantava-me meia hora mais cedo, ia até lá e mudava a posição das bandeiras. Mais tarde Lee entrava, olhava para o mapa e ficava muito preocupado com a possibilidade de haver espiões — gritava e passava a manhã a colocar as bandeirinhas na posição correcta.

Durante quanto tempo trabalhou na Vanity Fair?

Quatro anos. Substituí P. G. Wodehouse na crítica de teatro. Mas depois disse mal de três peças — uma delas *Caesar's Wife*, com Billie Burke — e por isso despediram-me.

Disse mal de três peças?

Bem, escrevi críticas negativas. As peças saíram de cena e os produtores, pessoas muito importantes — Dillingham, Ziegfeld e Belasco —, não gostaram, sabe? A *Vanity Fair* não era uma revista de opinião, mas eu tinha opiniões. Por isso despediram-me.

O Sr. Sherwood e o Sr. Benchley pediram demissão. Não prejudicou muito o Sr. Sherwood, mas o Sr. Benchley tinha família — dois filhos. Nunca tinha testemunhado tal demonstração de amizade. O Sr. Benchley fez um cartaz — Peditório para Billie Burke — que antes de sairmos deixámos no *ball* de entrada da *Vanity Fair*. Portávamo-nos muito mal. Fizemos umas divisas de dispensa militar e usávamo-las.

Onde trabalhou depois da Vanity Fair?

O Sr. Sherwood passou a ser o crítico de cinema da antiga *Life*. O Sr. Benchley passou a ser crítico de teatro. Ele e eu partilhávamos um escritório tão minúsculo, que menos dois centímetros implicaria adultério. O nosso endereço para cabogramas era Banco de Jardim, mas ninguém nos enviava mensagens. Foi há tanto tempo — antes sequer de você ter nascido —, que duvido que houvesse cabogramas.

Costuma-se dizer que os escritores conviviam muito mais nos anos vinte. As discussões da Távola Redonda no Algonquin, por exemplo.

Não ia lá muitas vezes — era demasiado caro. Os outros, sim. O Kaufman costumava aparecer. Era um bocado esquisito. O Sr. Benchley e o Sr. Sherwood iam quando arranjavam uns tostões. Franklin P. Adams, que tinha uma coluna muito lida por aspirantes a escritores, aparecia de vez em quando. Também Harold Ross, editor da *New Yorker*. Era um lunático profissional, mas não sei se era um grande homem. Era profundamente ignorante. Na margem de um dos manuscritos do Sr. Benchley, escreveu, junto a «Andrómaca»: «Quem é este?» O Sr. Benchley respondeu por escrito: «Não se meta nisso.» A única pessoa importante que vinha à Távola Redonda era Heywood Broun.



Elena Ferrante

(1943)

Ao longo dos últimos dez anos, a tradução para inglês dos romances de Elena Ferrante — incluindo Um Estranho Amor¹, Os Dias do Abandono² e A Filha Obscura³, além dos volumes da «Série Napolitana» — garantiram à escritora um conjunto de seguidores apaixonados fora da Itália, país onde nasceu. Tornou-se comum descrever Ferrante como o escritor italiano mais importante da sua geração. Ainda assim, esta autora tem protegido cuidadosamente a sua identidade desde a publicação do seu primeiro romance, Um Estranho Amor, em 1992, recusando qualquer aparição pública. («Elena Ferrante» é um pseudónimo.) Rejeitou sempre dar qualquer entrevista por telefone ou em pessoa — até agora.

Os autores da entrevista descrevem assim o processo:

«A nossa conversa com Ferrante começou em Nápoles. Inicialmente planeávamos visitar o bairro descrito na ‘Série Napolitana’, depois dar um passeio junto ao mar. Mas à última hora Ferrante mudou de

¹ *Um Estranho Amor* [L'Amore Molesto]. Trad. Maria do Carmo Abreu. in *Crónicas do Mal de Amor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

² *Os Dias do Abandono* [I giorni dell'abbandono]. Trad. Miguel Serras Pereira. in *Crónicas do Mal de Amor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

³ *A Filha Obscura* [La Figlia Oscura]. Trad. Margarida Periquito. in *Crónicas do Mal de Amor*. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

ideias em relação ao bairro. Os lugares da imaginação devem ser visitados nos livros, disse. Vistos na realidade, podem ser difíceis de reconhecer. São decepcionantes, podem até parecer falsos. Ainda tentámos o passeio junto ao mar, mas, como estava um fim de tarde chuvoso, acabámos por procurar refúgio no hall do Hotel Royal Continental, mesmo em frente ao Castel dell’Ovo.

Aqui, protegidos da chuva, tínhamos de vez em quando vislumbres das pessoas caminhando na rua e podíamos imaginar as personagens que durante tanto tempo ocuparam a nossa imaginação e o nosso coração. Não era essencial estarmos em Nápoles, mas Ferrante, na cidade por razões familiares, convidou-nos e aproveitámos a ocasião para celebrar a conclusão de História da Menina Perdida. A conversa prolongou-se noite dentro e foi retomada no dia seguinte ao almoço (amêijoas) e, mais tarde, em Roma, na nossa casa (chá e tisana). No fim, cada um de nós ficou com um caderninho cheio de apontamentos. Depois de os compararmos, reorganizámos o material respeitando as indicações de Ferrante.»

SANDRO E SANDRA FERRI, 2015⁴

*

Como começa um novo livro?

Não sei dizer com precisão. Acho que ninguém sabe realmente como uma história toma forma. Depois de terminada, podemos tentar explicar como aconteceu, mas, pelo menos no meu caso, nenhum esforço é suficiente. Há um antes, composto por fragmentos de memórias, e um depois, quando a história começa.

⁴ Os autores da entrevista são os editores de Elena Ferrante, juntamente com a sua filha Eva. [N. do orig.]

Mas o antes e o depois, tenho de admitir, só são úteis para agora responder à vossa pergunta de modo inteligível.

O que quer dizer com «fragmentos de memórias»?

Sabem como é quando se tem na cabeça algumas notas de uma música mas não se sabe qual é? Cantarola-se e a melodia acaba por se transformar numa canção diferente daquela que nos incomodava inicialmente. Ou quando nos lembramos de um sítio numa rua mas não nos conseguimos recordar de onde fica? São coisas assim. A minha mãe usava a palavra *frantumaglia* — fragmentos e esparsos de origem incerta às voltas na nossa cabeça, nem sempre de modo muito confortável.

E qualquer um deles pode ser o início de uma história?

Sim e não. Podem ser autónomos e identificáveis — lugares de infância, pessoas da família, colegas de escola, vozes insultuosas ou ternas, momentos de grande tensão. E depois de encontrarmos alguma espécie de ordem, começamos a narrar. Mas há quase sempre alguma coisa que não funciona. É como se a partir desses fragmentos de uma narrativa possível aparecessem forças equivalentes, mas opostas, que precisam de emergir claramente e, simultaneamente, de mergulhar até às profundezas.

Veja-se, por exemplo, *Um Estranho Amor* — durante anos pensei em muitas histórias sobre a periferia de Nápoles, onde nasci e cresci. Lembrava-me de gritos, actos de violência cruéis dentro da família que testemunhara em criança, objectos domésticos. Alimentei Delia, a protagonista, com estas memórias. A figura da minha mãe, Amalia, por outro lado, apareceu e desapareceu imediatamente — quase não estava lá. Se por acaso imaginava que o corpo de Delia sequer roçava no corpo da mãe, sentia vergonha



George Steiner

(1929)

Esta entrevista foi feita no Outono de 1994, poucos dias antes da cerimónia de atribuição a Steiner da cátedra Lorde Weidenfeld de Literatura Comparada em Oxford. Pelo facto de se tratar da primeira cátedra de Literatura Comparada tanto em Oxford como em Cambridge, e visto que Steiner nunca gerou consenso em Inglaterra — e muitas vezes gerou controvérsia —, esta nomeação foi recebida com uma explosão de interesse da imprensa britânica, que explorou sobretudo a questão do regresso do filho pródigo.

Nascido em Paris em 1929, de pais vienenses, Steiner chegou aos Estados Unidos em 1940. Fez a licenciatura [B.A.] na Universidade de Chicago, o mestrado [M.A.] em Harvard e o doutoramento [D. Phil.] em Oxford, onde, como recordou com ironia na sessão inaugural, a primeira versão da sua dissertação foi rejeitada por estar demasiado próxima de uma área que nessa época não era ensinada nessa universidade: literatura comparada.

Steiner deu aulas em universidades americanas como Stanford, NYU e Princeton, mas desenvolveu a carreira académica principalmente em Inglaterra e na Suíça. Foi responsável pela cátedra de Literatura Comparada na Universidade de Genebra até se reformar. Na Universidade de Cambridge detém o título vitalício de Extraordinary Fellow do Churchill College. Actualmente lecciona cursos breves em várias universidades italianas e em Genebra.

A lista dos livros de Steiner é extraordinariamente longa. Inclui, entre crítica literária, filosófica e cultural: Tolstoi ou Dostoievski¹ (1959), The Death of Tragedy (1961), Linguagem e Silêncio² (1967), Extraterritorial³ (1971), No Castelo do Barba Azul⁴ (1971), Fields of Force: Fischer and Spassky in Reykjavik (1973), Depois de Babel⁵ (1975; ed. rev. 1992), On Difficulty and Other Essays (1978), Martin Heidegger⁶ (1978), Antígonas⁷ (1984), George Steiner: A Reader (1984), e Presenças Reais⁸ (1989). Além disso, Steiner publicou três volumes de ficção: Anno Domini: Three Stories (1964), o romance The Portage to San Cristobal of A.H. (1981) e Proofs and Three Parables (1993). Coordenou também (com Robert Fagles) Homer: A Collection of Critical Essays (1962) e The Penguin Book of Modern Verse Translation (1966).

1 *Tolstoi ou Dostoievski: Um Ensaio sobre Crítica Antiga* [Tolstoy or Dostoevsky: An Essay in the Old Criticism]. Trad. Jorge Vaz de Carvalho. Lisboa: Relógio D'Água, 2015.

2 *Linguagem e Silêncio: Ensaio sobre a Literatura, a Linguagem e o Inumano* [Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Gradiva, 2014.

3 *Extraterritorial: Em Torno da Literatura e da Revolução da Linguagem* [Extraterritorial: Papers on Literature and the Language Revolution]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

4 *No Castelo do Barba Azul: Algumas Notas para a Redefinição da Cultura* [In Bluebeard's Castle: Or Some Notes Towards the Re-definition of Culture]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 1992.

5 *Depois de Babel: Aspectos da Linguagem e Tradução* [After Babel: Aspects of Language and Translation]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2002.

6 *Martin Heidegger* [Martin Heidegger]. Trad. João Paz e Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2013.

7 *Antígonas: A Persistência da Lenda da Antígona na Literatura, Arte e Pensamento Ocidentais* [Antigones: The Antigone Myth in Western Literature, Art and Thought]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'Água, 2008.

8 *Presenças Reais: As Artes do Sentido* [Real Presences: Is There Anything in What We Say?]. Trad. Miguel Serras Pereira. Lisboa: Presença, 1993.

Precisamente por ter um background tão variado e interesses tão amplos, Steiner nunca encaixou totalmente em qualquer categoria literária, intelectual ou cultural do presente. A tradução, assunto que estudou durante toda a carreira, é a melhor metáfora para a sua obra: tradução no sentido de transpor limites e fronteiras, passar de um campo para outro.

O que mais impressiona, tanto em Steiner como na sua obra, é o facto de a inteligência surgir sempre incrustada na sua erudição extraordinariamente ampla e no seu magnífico instinto narrativo. Raramente, mesmo quando está no auge da especulação ou teorização, consegue Steiner resistir a uma anedota ilustrativa, e o prazer que sente ao contar histórias é praticamente físico.

Apesar de Steiner ter um espírito extraordinariamente generoso, a sua combatividade lendária persiste. Pode ser ferozmente polémico; adora uma boa discussão, principalmente se tiver um adversário à altura e se o que estiver em causa for importante.

Estas conversas decorreram no escritório moderno e espaçoso de Steiner no Churchill College e também na sala de estar da sua casa em Cambridge. Nas estantes estão dezenas de jogos de xadrez, reflectindo uma das suas maiores paixões, além de primeiras edições de livros de Heidegger, Kant, Coleridge e Byron. Vestindo uma camisola e umas calças confortáveis, Steiner vai fazendo festas à velha cadela Jemi, um cão-pastor inglês, ao mesmo tempo que lhe dá biscoitos de chocolate depois do jantar. Todo o dia o telefone toca, com felicitações pela cátedra em Oxford; Steiner passa sem qualquer esforço do inglês para o alemão, francês e italiano. Daí a poucos dias, mais de mil pessoas estarão apinhadas no Renaissance Hall de Oxford para assistirem à sessão inaugural.

RONALD A. SHARP, 1995

Certa vez referiu-se à «paciência da apreensão» e à «abertura da interrogação» que a ficção pode representar; contudo descreveu as suas ficções como «alegorias de argumentação, encenação de ideias». Ainda as considera «encenações de ideias»?

Sem dúvida. A ficção que escrevo integra-se na do grupo dos professores, críticos e académicos que gostam de experimentar coisas novas uma ou duas vezes na vida. Os meus primeiros contos já representam uma tentativa de pensar sobre a questão mais importante para mim. Acho que *The Portage of San Cristobel of A.H.* é mais do que isso. É um livro com alguma vida. *Proofs* é outra parábola, uma parábola intelectual; mas os discursos em A.H., as passagens do romance que talvez já tenham comovido as pessoas, também são ensaios. Reconheço. São declarações de doutrina, de crença, de convicção, de questionamento. O mistério através do qual um artista criativo de algum modo — não sabemos como — gera uma voz, uma personagem com três ou dez dimensões e com existência independente tem muito pouco a ver com inteligência pura ou capacidade de sistematização e análise. Deus sabe que há romancistas extremamente inteligentes, e é possível que, de muitos modos, Proust tenha sido a mente mais poderosa do século, do ponto de vista intelectual; mas há muitos que não são nada assim. Não conseguem descrever a fusão espontânea que ocorre entre eles e a linguagem de modo a criar vida, aquilo que avança à nossa frente fazendo-nos esquecer o nome do autor. Isso é génio, isso é criatividade, e de certeza que não os tenho. Duas páginas de Tchekhov criam um mundo interior e vozes inesquecíveis. Aparecem ali. Parece-me muito diferente daquilo que alguém como eu consegue fazer.

Então na ficção as ideias desempenham um papel subalterno?

Que pergunta difícil. Há romances que descreveríamos como grandes e que sobreviverão graças ao seu conteúdo ideológico, intelectual. Muito do que Thomas Mann escreveu, por exemplo. Sobre *O Homem Sem Qualidades*⁹, de Musil, escreveram tanto filósofos como críticos literários. Mas isso é raro. Não se pode esperar o mesmo do criador de ficção mais extraordinário — não se ria — do nosso tempo, que é Georges Simenon. Se tirar da estante uma dezena ou uma dúzia de Maigrets, os livros não demoram entre cinco a dez páginas a começar, como em Balzac, ou vinte, como em Dickens (que, tal como Balzac, demora mesmo muito a começar): Simenon trata disso em dois ou três parágrafos. Há um romance de Maigret que abre com um grande estrondo. Às três da manhã em Pigalle, o velho bairro de prostituição em Paris, o dono de um clube nocturno puxa a cortina metálica para fechar. A partir desse ruído simples, tendo como pano de fundo o primeiro carrinho de leite, os passos daqueles que recolhem a casa para dormir e dos que começam a chegar a Les Halles para preparar o dia, Simenon descreve não só a cidade, não só algo da França que nenhum historiador conseguirá superar, mas também coloca perante nós as duas ou três pessoas que virão a ser importantes na história. Simenon de algum modo observa que os passos do homem que puxa a cortina metálica, à medida que se afastam do clube nocturno, têm um curioso arrastar hesitante. E lá está, é a primeira pista importante da história. Esse é o *mysterium tremendum* da criação da *persona* autónoma. Mas sim, pode haver ideologia. Tive o privilégio de conhecer

9 *O Homem Sem Qualidades* [*Der Mann ohne Eigenschaften*]. Trad. João Barrento. Lisboa: D. Quixote, 2008.

Arthur Koestler e o que não teria qualquer um de nós dado para ter escrito *Darkness at Noon*, uma das encenações supremas de ideias? Parece-me um caso de fronteira. Provavelmente continuará a ser lido, não por ter Gletkin e Rubashov como personagens ficcionais, mas por causa do seu extraordinário argumento sobre o estalinismo, sobre o marxismo, a tortura e o terror: qual é a natureza de um compromisso ideológico para a morte? Qual é o significado de mentir para defender uma boa causa? Mas é um livro tão rico. Koestler cria uma densidade de vida e existência suficiente para que o livro não se torne um guião ideológico.

Gostaria de escrever mais ficção?

Sim, mas não estou à altura dos temas que me comovem mais profundamente. Já rasguei tantas vezes o início de um conto ou pequeno romance sobre este assunto: estamos ou numa ilha grega no tempo dos coronéis, ou na Turquia ou América do Sul, em qualquer sítio à face da terra que seja um Estado policial. Um homem regressa a casa, à mulher e aos filhos e desta vez, quando se vão deitar, ou ao jantar, ela sente o cheiro da tortura na pele dele (ele torturou pessoas durante a tarde toda). O homem nunca fala sobre isso, nunca houve uma descrição clara do trabalho que faz, mas as mulheres adivinham: sabem que partilham a cama com homens que fizeram aos corpos de outros homens e mulheres o que os torturadores fazem. A referência mais importante é *Lisístrata*, de Aristófanes, uma comédia sobre mulheres que se recusam a dormir com os maridos até eles pararem de combater. Mas aqui não se trata de as mulheres se recusarem a dormir com os homens, acontece que uma doença horrível começa a invadir o próprio acto do amor e elas acabam por matar os maridos. Depois há as crianças: como vivem os filhos com o conhecimento do que o pai faz?

Este texto, no entanto, exigiria um mestre, o que não é o meu caso. Já tentei muitas vezes começar, mas torna-se estridente, rígido, abstracto. Um mestre saberia exactamente o que dizer sobre o jantar, sobre aquele pequeno ruído no quarto, e as coisas avançariam. O leitor estaria conquistado.

A outra história com que me tenho debatido é sobre um assunto muito mais leve. Tenho testemunhado a crise actual do casamento, principalmente por agora vivermos até mais tarde. Tenho apontamentos pormenorizados para um conto em que um casamento se transforma numa amizade profunda, mas obviamente o desejo desapareceu e, num certo sentido, também o amor se desvaneceu, porque amizade não é o mesmo que amor. Gira em torno de uma frase numa carta de Rilke à mulher com quem se casou e que abandonou muito cedo, sem nunca mais a rever: «Lembra-te de que num bom casamento cada um de boa vontade protege a solidão do outro.» Que frase fantástica. Gostava muito de desenvolver este paradoxo: o de que o desejo e a vitalidade do casamento têm melhores hipóteses de sobrevivência quando há uma hostilidade profunda.

Portanto são estes os dois temas em torno dos quais tenho circulado sem parar, mas precisam de um romancista a sério, que eu não sou.

E quanto à poesia? Já escreveu poesia.

Sim, publiquei em Oxford, na *Poetry*, então no seu auge, e até na *Paris Review*. A minha formação liceal francesa, que em muitos aspectos ainda era parecida com a do século dezanove, implicava memorização constante, análise gramatical constante, primeiro de latim, depois de grego. Tudo se baseava na ideia de que um homem culto — talvez devesse acrescentar mulher, mas seria



Henry Miller

(1891-1980)

Em 1934, Henry Miller, na altura com quarenta e dois anos e vivendo em Paris, publicou o seu primeiro livro. Em 1961, o livro foi finalmente publicado no seu país de origem, onde rapidamente se tornou um bestseller e motivo de polémica. Entretanto, a controvérsia sobre censura, pornografia e obscenidade tornou as águas tão turvas que é mais provável que se discuta tudo menos o livro em si.

Mas isto não é nada de novo. Como D.H. Lawrence, Henry Miller é há muito um herói e uma lenda. Defendido por críticos e artistas, venerado por peregrinos, imitado por beatniks, ele é, acima de tudo, um herói cultural — ou vilão, para aqueles que o vêem como uma ameaça à lei e à ordem. Poderia inclusivamente ser descrito como herói popular: vagabundo, profeta e exilado, o rapaz de Brooklyn que foi viver para Paris quando toda a gente regressava, o boémio passando fome e enfrentando as dificuldades de ser artista na América e, mais tarde, o sábio de Big Sur.

Descreveu a sua vida inteira numa série de narrativas picarescas enunciadas na primeira pessoa e no presente histórico: os primeiros anos em Brooklyn, em Black Spring; os seus esforços para se encontrar durante os anos vinte, em Trópico de Capricórnio¹, e a trilogia

¹ *Trópico de Capricórnio* [*Tropic of Capricorn*]. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1976.

da Rosa-Crucifixão; as aventuras em Paris durante os anos trinta, em Trópico de Câncer².

Em 1939, foi à Grécia visitar Lawrence Durrell; a sua estada forneceu-lhe a base narrativa para O Colosso de Maroussi³. Depois do início da guerra viu-se obrigado a regressar à América; cumpriu a odisseia de um ano registada em Pesadelo de Ar Condicionado⁴. Depois, em 1944, instalou-se numa zona magnífica e deserta da costa da Califórnia, vivendo como descreveu em Big Sur e as Laranjas de Hieronymus Bosch⁵. Quando o Big Sur se transformou num centro de peregrinação graças ao seu nome, teve de sair e está mais uma vez em trânsito.

Aos setenta anos, Henry Miller lembra um monge budista que engoliu um canário. Transmite imediatamente a sensação de ser uma pessoa calorosa e bem-disposta. Apesar da cabeça careca, rodeada por um halo de cabelos brancos, não há nada de velho nele. O seu corpo, surpreendentemente ligeiro, é o de um jovem; todos os seus gestos e movimentos são jovens.

A sua voz é magicamente cativante, um baixo sonoro mas calmo, com grande alcance e variedade de modulação; Miller não pode ser tão inconsciente como parece do seu fascínio musical. Fala um brooklynês adaptado, frequentemente pontuado por perguntas de retórica como «Percebe?» e «Sabe?», terminando numa série de interjeições reflexi-

vas: «Sim, sim... hmm... hmm... sim... hm... hm.» Para perceber todo o sabor e honestidade do homem é preciso ouvir as gravações da sua voz.

A entrevista foi realizada em Setembro de 1961, em Londres.

GEORGE WICKES, 1962

*

Antes de mais, pode explicar como aborda a actividade de escrever? Afia lápis como Hemingway, ou faz alguma coisa desse género para aquecer o motor?

Não, geralmente não, não, nada disso. Costumo começar a trabalhar imediatamente a seguir ao pequeno-almoço. Sento-me logo à máquina. Se perceber que não consigo, desisto. Mas não, em geral não há fases preparatórias.

Há alturas do dia ou dias específicos em que trabalha melhor do que noutros?

Agora prefiro trabalhar de manhã e só durante duas ou três horas. No início trabalhava depois da meia-noite, até de madrugada, mas foi só no início. Mesmo em Paris preferia escrever de manhã. Nessa altura, no entanto, trabalhava durante muitas horas. Trabalhava de manhã, fazia uma sesta depois do almoço, levantava-me e voltava a escrever, às vezes até à meia-noite. Nos últimos dez ou quinze anos descobri que não é preciso trabalhar tanto. Aliás, não faz bem. Seca o reservatório.

Diria que escreve depressa? Em My Friend Henry Miller, Perlès disse que, das pessoas que conhecia, você era uma das mais rápidas a escrever à máquina.

Sim, muita gente diz isso. Devo fazer uma grande algazarra a escrever à máquina. É verdade que escrevo depressa. Mas varia.

² *Trópico de Câncer* [*Tropic of Cancer*]. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1976.

³ *O Colosso de Maroussi* [*The Colossus of Maroussi*]. Trad. Raquel Mouta. Lisboa: Tinta-da-china, 2011.

⁴ *Pesadelo de Ar Condicionado* [*The Air-Conditioned Nightmare*]. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1988.

⁵ *Big Sur e as Laranjas de Hieronymus Bosch* [*Big Sur and the Oranges of Hieronymus Bosch*]. Trad. Fernanda Pinto Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 2000.

Posso escrever depressa durante algum tempo, mas depois há fases em que bloqueio, passo uma hora numa página. Isso, no entanto, é muito raro, porque quando sinto que estou a afundar-me passo à frente dessa parte difícil e prossigo, percebe, retomo-a noutro dia, para estar mais fresco.

Quanto tempo diria que demorou a escrever um dos seus primeiros livros, depois de começar?

Não sei responder. Nunca consegui prever quanto tempo um livro exigirá: mesmo agora não sei dizer. E considerar as datas em que o autor diz que começou e acabou de escrever um livro produz resultados falsos. Não significa que o autor esteve sempre a escrever. Veja-se *Sexus*⁶, ou a *Rosa-Crucificação*. Acho que comecei em 1940 e continuo a escrever. Bem, seria absurdo dizer que estive sempre a escrever. Não pensei nesses livros durante vários anos. Como seria possível contabilizar o tempo que demorou?

Bem, sei que reescreveu o Trópico de Câncer várias vezes e que esse livro provavelmente deu mais problemas do que qualquer outro, mas claro que estava a começar. Será que agora se tornou mais fácil escrever?

Acho que estas perguntas não fazem sentido. Que importa o tempo que se demora a escrever um livro? Se perguntasse a Simenon, ele responderia com toda a certeza. Acho que demora entre quatro a sete semanas. Sabe que pode contar com isso. Os livros dele têm geralmente determinada extensão. Além disso, é uma daquelas raras excepções, alguém que quando diz «Agora

vou começar a escrever este livro» se entrega completamente à tarefa. Isola-se do mundo, não tem de pensar nem de fazer mais nada. A minha vida nunca foi assim. Enquanto escrevo tenho de fazer tudo o resto.

Faz muitas alterações ao texto?

Também isso varia muito. Enquanto escrevo nunca faço correcções nem revisão. Digamos que escrevo de qualquer maneira e mais tarde, depois de arrefecer — deixo o texto repousar um pouco, talvez um mês ou dois —, revejo-o com novos olhos. Nessa altura divirto-me muito. Corto tudo o que há para cortar. Mas nem sempre. Às vezes sai quase como quero que fique.

Como faz a revisão?

Quando revejo o texto, uso caneta e tinta para fazer correcções, riscar, acrescentar. Depois disso, o manuscrito fica com um aspecto maravilhoso, como se fosse de Balzac. A seguir volto a passá-lo à máquina e nessa altura faço mais alterações. Prefiro eu próprio passá-lo à máquina porque, mesmo quando penso que já fiz todas as mudanças necessárias, o simples acto mecânico de tocar nas teclas afina o pensamento e dou por mim a rever o texto final.

Quer dizer que se passa alguma coisa entre si e a máquina?

Sim, de certo modo a máquina funciona como estímulo; é um objecto cooperante.

6 *Sexus: Livro Primeiro da Rosa-Crucificação* [*Sexus: Book One of the Rosy Crucifixion*]. Trad. Adelino dos Santos Rodrigues. Lisboa: Livros do Brasil, 1981.



Emmanuel Carrère

(1957)

Os franceses, famosos pela discordância no que toca aos assuntos literários, parecem concordar neste aspecto: há poucos grandes escritores em França hoje e Emmanuel Carrère é um deles. Carrère escreve não-ficção ou aquilo a que chama «romances de não-ficção». Os seus livros combinam reportagem jornalística com confessionalismo na primeira pessoa. «Ele transforma o mundo em literatura», sintetizou um crítico, conquistado. Consegue também chocar. Em Un roman russe (2007) contrariou o pedido da mãe de não escrever sobre o pai dela, um emigrante russo que trabalhou como tradutor do exército alemão durante a Segunda Guerra Mundial. A imprensa francesa deliciou-se com a suposta desavença com a mãe, uma historiadora importante, especialista na Rússia do século vinte, que por acaso também é a secretária-geral da Academia Francesa. No mesmo livro, Carrère conta como surpreendeu a namorada com a publicação no Le Monde de uma carta pornográfica dirigida a ela. Apesar de estes serem os pontos altos de um exibicionismo implacável, a franqueza sobre as suas próprias facetas mais condenáveis é uma constante na obra de Carrère.

Nascido em 1957, Carrère teve uma infância confortável em Paris, como filho de um executivo na área dos seguros. Frequentou o Instituto de Estudos Políticos de Paris e, depois de prestar serviço militar na Indonésia, trabalhou como crítico de cinema nas revistas Têlérama e Positif. Continua a trabalhar como jornalista, tanto na imprensa como na

televisão. (Além de escrever guiões para cinema e televisão, realizou dois filmes, incluindo um documentário.) O narrador de Carrère, no entanto, não é o «eu» neutro do Novo Jornalismo americano. Está presente sem culpa — ou por vezes pedindo desculpa. Por exemplo, no seu best-seller de 2009, *D’Autres vies que la mienne*, Carrère baseou-se em factos reais para contar a história das férias que passou no Sri Lanka durante o tsunami de 2004. Depois escreve sobre a morte, devido a um cancro, da irmã da namorada, juíza num tribunal de primeira instância. Entretanto, aproveita para explicar o direito de crédito francês e europeu, a especialidade dela, em cinquenta páginas que, por incrível que pareça, são de leitura compulsiva. O antigo Presidente Nicolas Sarkozy disse que o livro «transforma o modo como olhamos para o mundo». (Um elogio não propriamente desejado por um escritor de esquerda como Carrère.)

Carrère começou a carreira literária a escrever ficção e hoje encara os primeiros romances, experimentais, com consternação bem-humorada. O seu primeiro grande sucesso de crítica aconteceu em 1986, com *La Moustache*, uma novela sobre um homem que depois de rapar o bigode descobre que ninguém repara nisso, nem sequer a mulher. John Updike escreveu que este livro era «para arriscar uma palavra bastante desvalorizada, espantoso». A seguir Carrère publicou *Hors d’atteinte?* (1988), sobre uma jogadora compulsiva, e *Pesadelo na Neve*¹ (1995), sobre um pedófilo responsável por uma matança. Escreveu também uma biografia do mestre de ficção científica Philip K. Dick.

Mas o livro que o tornou famoso foi *O Adversário*², publicado em 2000. Já foi descrito, com toda a razão, como o *A Sangue-Frio*³ francês. A história real de um assassino em série que matou a família depois de

fingir ser médico durante dezoito anos, *O Adversário* tornou-se um best-seller, tendo sido traduzido em vinte e três línguas. A partir desse momento, Carrère mudou da ficção para o relato na primeira pessoa que distingue a sua escrita. O seu livro mais recente, *Limonov*⁴, recebeu o prestigiado Prémio Renaudot em 2011.

Esta entrevista foi realizada no apartamento amplo e confortável de Carrère no 10.º bairro de Paris. Ligeiramente bronzado, Carrère tem o aspecto típico do jornalista francês, o que significa que fica bem de écharpe, com um casaco vagamente gasto. Apesar das suas credenciais boémias e burguesas, tem o trato cortês típico das suas raízes mais conservadoras. Ouvir-lo é como ler os livros dele: destacam-se a intensidade, que pode soar algo russa, e um humor autodepreciativo, associado às confissões mais embaraçosas.

Carrère vive com a mulher, Héléne Devynck, antiga jornalista, e a filha. Tem dois filhos adultos de um casamento anterior. Escreve muitas vezes na sua casa na ilha grega de Patmos, onde, como salientou, São João redigiu o *Livro do Apocalipse*.

SUSANNAH HUNNEWELL, 2013

*

Li que a sua editora o obrigou a reescrever de uma ponta à outra o seu primeiro romance, L’amie du jaguar. É verdade?

Sim, totalmente verdade. Tinha muito orgulho no facto de o romance ser um único parágrafo com trezentas páginas. Achava maravilhosamente chique, um exemplo de grande radicalidade literária. Em vez de me desenganar e dizer que não funcionava, a minha editora explicou-me que o texto era demasiado longo e

1 *Pesadelo na Neve* [*La Classe de Neige*]. Trad. Isabel St. Aubyn. Lisboa: Gótica, 2001.

2 *O Adversário* [*L’Adversaire*]. Trad. Carlos Vieira da Silva. Lisboa: Gótica, 2000.

3 Truman Capote. *A Sangue-Frio* [*In Cold Blood*]. Trad. Maria Isabel Braga. Alfragide: D. Quixote, 2016.

4 *Limonov* [*Limonov*]. Trad. Manuela Torres. Porto: Sextante, 2012.

rebuscado, pelo que eu devia tentar fazer alguns cortes, que podia pôr entre parênteses. Tentei, claro, mas não funcionou, portanto reescrevi o livro todo, o que tenho a certeza de que era o que ela queria. Acho que o livro era suficientemente promissor para justificar algum tacto, mas, para dizer a verdade, é um daqueles típicos primeiros romances que só interessam aos próprios autores.

Disse que o livro era muito autobiográfico, algo que os escritores frequentemente negam.

Sim, era. A acção decorria em Surabaia, Indonésia, onde cumpri o serviço militar. O livro é sobre um jovem torturado que está apaixonado e toma todas as drogas que arranja.

É engraçado que o autor deste livro nada realista seja a mesma pessoa que escreveu os livros de não-ficção que o tornaram famoso.

É um livro simultaneamente autobiográfico e nada realista, mas não acho essa combinação assim tão estranha. Há um livro de que gosto muito, intitulado *W ou le Souvenir d'enfance*, de Georges Perec, constituído por duas partes completamente diferentes. Por um lado, Perec reconstituiu um romance que escreveu em criança, situado numa ilha, à maneira de Júlio Verne, sobre uma sociedade fascista completamente dominada pelo desporto. Por outro lado, regista as suas recordações fragmentárias do convívio com os pais, de quem foi separado aos quatro anos, quando eles foram deportados para os campos de concentração. E a forma como usa estas duas histórias — é como se tentasse explorar qualquer coisa que não consegue dizer. Já usei muitas vezes este método de combinar coisas inesperadas, apostando que, desse modo, terei acesso a algo que pertence ao reino do indizível. Isso funciona em psicanálise e penso que na literatura também.

A P.O.L., a minha editora, reeditou recentemente *L'amie du jaguar*. Tentei reler, mas simplesmente não consegui. Quando escrevi o livro, adorava Nabokov. Influenciado por ele, pensava: porquê simplificar quando se pode complicar?

O seu segundo romance, Bravoure, foi inspirado por um episódio famoso da história da literatura.

Na verdade, no Verão de 1816, lorde Byron, com o seu médico, que se chamava Polidori, e os Shelleys — Percy e Mary — reuniram-se numa casa junto ao lago de Genebra. Passaram o Verão juntos, fazendo passeios a pé e de barco e actividades desse género, mas também lendo ficção fantástica, que começava a estar em voga. Andavam obcecados com o género, ao ponto de fazerem uma aposta para ver quem escreveria a melhor história de terror. A narrativa de Polidori, com o título «O Vampiro», é a primeira história sobre vampiros da literatura ocidental, sem contar com os contos populares. Quanto a Mary Shelley, teve um pesadelo que inspirou *Frankenstein*, um livro que adoro. Adoro a ingenuidade, a força trágica do livro. E também o facto de esta história eterna ter sido concebida por uma rapariga de dezoito anos. É um livro que vai ficar para sempre. Enquanto as pessoas lerem livros, *Frankenstein* será lido.

No romance, refere um exercício de escrita. Já experimentou?

É um conselho do romântico alemão Ludwig Börne. «Durante três dias consecutivos obrigue-se a escrever, sem artifício nem hipocrisia, tudo o que lhe passar pela cabeça. Escreva o que pensa sobre si próprio, sobre as suas mulheres, Goethe, a Guerra Turca, o juízo final, os seus superiores; e ficará espantado com a quantidade de novos pensamentos que lhe ocorrerão. Assim é a arte de se transformar num escritor original em três dias.»



John Steinbeck

(1902-1968)

NOTA DO EDITOR

John Steinbeck aceitara dar uma entrevista à Paris Review quando fosse mais velho. Inicialmente mostrou-se reticente, mas depois desejava muito fazer esta entrevista. Infelizmente, acabou por ficar demasiado doente para concretizar este projecto, embora no fim da vida pensasse muito nele. Tendo em conta este interesse, os editores da revista compilaram alguns comentários do escritor, que foram sendo publicados ao longo dos anos na secção Arte da Ficção. A maioria foi extraída dos diários de A Leste do Paraíso¹, publicados em 1969, pela Viking Press, com o título Journey of a Novel. Os excertos foram organizados tematicamente em vez de cronologicamente, como acontece nos diários. Nathaniel Benchley, um amigo próximo do autor, escreveu a introdução.

*

* *

Em rigor, este prefácio, introdução, ou o que quer que seja, devia intitular-se «Cumprimentos de um Amigo», porque não tenho qualquer intenção nem desejo de propor uma abordagem crítica à obra de

¹ *A Leste do Paraíso [East of Eden]*. Trad. João Viegas. Lisboa: Livros do Brasil, 1981.

John Steinbeck, mesmo que alguém tivesse interesse nisso. Além disso, ninguém me pediu para o fazer, portanto é melhor assim. Conbeci-o e conheço um pouco do que pensava sobre a actividade de escrever, pelo que será esse o assunto do meu texto.

Steinbeck disse uma vez que para se escrever bem sobre algum assunto era preciso ou amá-lo ou detestá-lo muito e, num certo sentido, esta afirmação espelha a sua personalidade. Era uma pessoa de extremos e, apesar de às vezes mudar de opinião (como acabou por acontecer em relação à Guerra do Vietname), quem estivesse do lado dele estava certo, quem estivesse contra ele estava errado. Não era tão simples como pode parecer, mas, no que lhe dizia respeito, havia poucas zonas cinzentas. E quando escrevia as pessoas percebiam claramente de que lado estava. Esperávamos sempre que estivesse do nosso lado.

Há muito tempo, atribuíram-lhe uma citação segundo a qual o génio seria um rapazinbo a perseguir uma borboleta por uma montanha acima. Mais tarde afirmou que o que dissera realmente fora que o génio é uma borboleta a perseguir um rapazinbo montanha acima (ou uma montanha perseguindo uma borboleta por um rapazinbo acima, não me lembro bem) e acho que, de muitos modos, se sentia incomodado por ter apanhado a sua borboleta tão cedo. Nunca disse isto por estas palavras (pelo menos a mim), mas a sua dedicação feroz à escrita, bem como a sua convicção de que cada palavra que escrevia era a melhor que conseguia encontrar, mostravam que era uma pessoa que receava que alguém dissesse que estava em declínio ou que não tinha dado o seu melhor. Uma vez, a pedido de um filho meu em Exeter, escreveu uns parágrafos para a edição do 76.º aniversário de The Exonian, com o título «In Awe of Words» [Com reverência pelas palavras]. Vou reproduzir esse texto aqui, com autorização da direcção, porque, como de costume, as suas palavras são mais sugestivas.

Quem escreve uma história vê-se obrigado a escrever o melhor que sabe e o melhor que sente.

A disciplina da palavra escrita é punitiva tanto para a estupidéz como para a desonestidade. O escritor vive com reverência pelas palavras porque estas podem ser cruéis ou amáveis, mudando de significado mesmo à nossa frente. Adquirem aromas e odores como manteiga num frigorífico. Claro que há escritores desonestos; podem aguentar-se durante algum tempo, mas não muito — não muito.

A partir da sua solidão, o escritor tenta comunicar como uma estrela distante enviando sinais. Não declara, nem ensina nem dá ordens. Em vez disso, procura estabelecer uma relação de sentido, de sentimento, de observação. Somos animais solitários. Passamos a vida a tentar sentir-nos menos sozinhos. Um dos métodos mais antigos é contar uma história, suplicando ao leitor que diga — e sinta: «Sim, é mesmo isto, ou pelo menos sinto as coisas assim. Não estás tão sozinho como pensas.» Claro que o escritor reorganiza a vida, encurta os intervalos de tempo, afina os acontecimentos e fabrica começos, meios e fins. Temos cortinas — num dia, manhã, meio-dia e noite; numa vida, nascimento, crescimento e morte.

Estes são o abrir e o fechar das cortinas, mas a história continua e nada acaba.

Chegar ao fim é uma tristeza para o escritor — uma pequena morte. Escreve a última palavra e acabou. Mas não acabou realmente. A história continua, deixando o escritor para trás, porque nenhuma história termina realmente.

Lendo os obituários que lhe dedicaram, encontrei muitas análises da sua obra. Um jornalista acrescentou, numa nota pessoal, que

Steinbeck era considerado tímido, mas não vi em lado algum qualquer palavra sobre uma das suas facetas mais admiráveis, o humor. O humor desafia a análise (E.B. White comparou-o a uma rã, que morre quando é dissecada) e John desafiou-a mais do que a maioria, por ter um humor baseado não em gags mas sim na sua imaginação selvagem, na sua bagagem extraordinária e na precisão das suas palavras. Este respeito por, e esta precisão com, as palavras levavam-no a evitar todas as formas de palavrões; onde a maioria das pessoas expressaria a revolta por meio de obscenidades gastas, para ajudar a desanuviar ele compunha uma diatribe que fosse ao mesmo tempo levemente divertida. Um exemplo deve chegar. Há cerca de três anos, na Páscoa, visitámos os Steinbecks em Sag Harbor, e John e eu levantámo-nos antes das senhoras para fazer o pequeno-almoço. Na cozinha, ele andava de um lado para o outro a resmungar, como alguém tentando inventar um novo tipo de torradeira; de repente, a cafeteira transbordou, derramando borras de café no fogão e lançando nuvens de vapor para o ar. John saltou para o disjuntor, gritando: «Raios! Não admira que eu seja um falhado! Não admira que ninguém me peça em casamento! Raios!» Por essa altura, tanto ele como o café tinham acalmado, pelo que encheu a cafeteira outra vez. Acho que foi nesse dia que negou a pés juntos estar ressecado, embora depois de um momento de reflexão tenha acrescentado: «Mas claro que tenho uma dor de cabeça que começa no fundo da espinha...» Passou o resto da manhã a pintar de preto um ovo da Páscoa, em sinal de protesto.

Estranhamente, ainda vivia dentro dele um rapazinho, se por rapazinho entendermos um interesse apaixonado por tudo o que é novo, o desejo de criar, encontrar ou inventar alguma diversão, um fascínio por geringonças de todos os tipos possíveis e imagináveis, bem como a capacidade de se divertir com trivialidades. Era o único

adulto que conheci que se ria fielmente com os cartoons de domingo; armou um grande sarilho na nossa cozinha quando teve a ideia de fazer papel machê na liquidificadora a partir de uma mistura de papel de jornal, água e farinha; e era frequentador assíduo da loja de brinquedos do bairro, umas vezes só para dar uma vista de olhos, outras para comprar coisas como uma pistola de fulminantes para oferecer à mulher no dia de São Valentim. Quando se estava com ele, era uma pândega constante, em sentido literal ou intelectual, e a única pessoa que não entendia isso era a ama dos filhos, que certa vez comentou: «Não percebo por que razão o Sr. Steinbeck e o Sr. Benchley têm de sair para os bares, há tantas bebidas de graça aqui em casa.» E ao fim da noite, graças às bebidas «gratuitas» da casa, às vezes lia a tradução de Synge dos sonetos que Petrarca dedicou a Laura e chorava. As lágrimas deviam-se não ao álcool, mas à melodia das palavras de Synge e à dor no coração de Petrarca; alguns sonetos nunca conseguia ler até ao fim.

NATHANIEL BENCHLEY, 1969

*

SOBRE A SORTE

Como sabes, tenho um sinal castanho-escuro na mão esquerda, na almofadinha mesmo por baixo do dedo mindinho. E no lugar correspondente do meu pé esquerdo tenho outro quase igual. Uma vez, um chinês, vendo o sinal na minha mão, ficou muito entusiasmado, tendo mostrado grande interesse quando lhe contei sobre o sinal no pé. Disse que na quiromancia chinesa o sinal da mão era considerado um indício da maior sorte possível e o sinal do pé redobrava esse significado. Os sinais não passam de

pigmentação escura. Tenho-os desde que nasci. Na verdade, são aquilo a que se costuma chamar sinais de nascença. Mas falo disto por um motivo. Durante o último ano e meio têm escurecido. E, a acreditar no que me disseram, isso deve querer dizer que a minha sorte está a melhorar. E é verdade que tenho a Elaine [mulher de John Steinbeck] e que sorte melhor poderia haver? Mas os sinais continuam a escurecer, se calhar isso significa que também vou ter um livro. Seria uma grande sorte também.

SOBRE HÁBITOS DE TRABALHO

Mark Twain escrevia na cama — o nosso maior poeta² também. Mas pergunto-me com que frequência o fariam — se basta fazê-lo duas vezes para a história pegar. São coisas que acontecem. Além disso, gostaria de saber o que escreviam na cama e o que faziam sentados. Tudo isto tem a ver com o conforto a escrever e o valor que isso tem. Eu diria que um corpo confortável deixa o espírito livre para trabalhar.

Como sabes, fumo sempre cachimbo enquanto escrevo — pelo menos, era o que fazia antes e agora retomei esse hábito. É estranho — logo que o cachimbo começa a saber bem, os cigarros tornam-se insípidos. Passo a fumar cada vez menos cigarros. Pode ser até que deixe de fumar cigarros completamente durante algum tempo. Seria uma grande coisa. Mesmo com esta pequena mudança, a minha tosse cavernosa e crónica de fumador está a desaparecer. Alguns meses sem cigarros seriam um verdadeiro alívio.

² O Sr. Benchley pensa que provavelmente se trata de Stevenson. [N. do orig.]

O cachimbo sabe-me muito bem. Apetece-me comprar um *meersch-chaum* e começar a colori-lo pelo uso enquanto escrevo este livro. Se calhar vou fazer isso. Quando o cachimbo estiver castanho, o livro deve estar terminado. Mais magia. Acho que amanhã vou procurar um *meerschchaum* pequeno e levezinho. Vi um numa montra um dia destes, mas não me lembro onde.

Desperdicei uma grande parte do meu tempo livre a esculpir vagamente um pedaço de mogno, mas é possível que também tenha estado a pensar. Quem sabe? Estou para aqui sentado numa espécie de letargia e chamo-lhe pensamento.

Agora limpei a secretária outra vez, até ver a madeira, e coloquei sobre ela uma protecção verde. Nunca estou satisfeito com a superfície onde escrevo.

A minha escolha de lápis recai entre o Calculator preto roubado à Fox Films e este Mongol 2 3/8 F que é bastante preto e se aguenta bem afiado — muito melhor, na realidade, do que os lápis da Fox. Vou arranjar mais seis ou talvez mais quatro dúzias para o meu tabuleiro de lápis.

Descobri um novo tipo de lápis — os melhores que já tive. Claro que custam três vezes mais, mas são pretos e macios, e não partem. Acho que vou passar a usar destes. Chamam-se Blackwings e deslizam mesmo bem pelo papel.

Como sabes, sou mesmo estúpido. Há anos que procuro o lápis perfeito. Já descobri bons lápis, mas nunca o lápis perfeito.



Julian Barnes

(1946)

Julian Barnes vive com a mulher, Pat Kavanagh¹, uma agente literária, numa casa elegante com um belíssimo jardim no Norte de Londres. A longa biblioteca onde a entrevista foi realizada é espaçosa e sossegada. Com vista para o jardim, tem estantes do chão até ao tecto, um sofá confortável e cadeiras, uma bicicleta estática a um canto («para o Inverno»), além de uma mesa de bilhar enorme. Nas paredes, vemos uma série de retratos de escritores em cartoons de Mark Boxer — Philip Larkin, Graham Greene, Philip Roth, V. S. Pritchett, entre outros —, «alguns por serem cartoons muito bons, outros porque admiro os escritores». Há uma fotografia maravilhosa de George Sand na meia-idade, tirada por Nadar em 1862, e um original de uma carta breve de Flaubert, um presente da editora de Barnes para assinalar a venda de um milhão de exemplares dos seus livros em edição paperback. Barnes escreve ao fundo do corredor, num escritório de paredes amarelas, com uma enorme secretária de três lados, onde estão a máquina de escrever, o computador, livros, dossiês e outros bens essenciais, todos ao alcance da mão se girar a cadeira.

Barnes nasceu em Leicester em 1946. Pouco depois, a família mudou-se para Londres, cidade onde o escritor vive desde então. Estudou na City of London School e no Magdalen College, em Oxford. Depois da

1 Pat Kavanagh morreu em 2008.

licenciatura, trabalhou como lexicógrafo para o Oxford English Dictionary e depois estudou direito, enquanto escrevia para várias publicações. O seu primeiro romance, *Metroland*, foi bem recebido quando saiu, em 1980, mas foi o seu terceiro livro, *O Papagaio de Flaubert*² (1984), que estabeleceu a sua reputação como romancista poderoso e original. Desde essa altura, escreveu seis romances, incluindo *A História do Mundo em 10 Capítulos e 1/2*³ (1989) e *The Porcupine* (1992); além de uma antologia de contos, *Do Outro Lado do Canal*⁴ (1996) e *Letters from London* (escrito quando era o correspondente da *New Yorker* em Londres). Quando a entrevista foi feita, o seu romance *Amor & Etc.*⁵ tinha acabado de sair em Inglaterra, com boas críticas.

Alto, bem-parecido e muito elegante, Barnes, com cinquenta e quatro anos, parece ter menos dez. A inteligência acutilante e o humor mordaz intensificam os seus famosos charme e simpatia. Desde o princípio, a paixão pela França e pela literatura francesa, nomeadamente Flaubert, enquadraram a sua obra. Do mesmo modo, é um dos escritores ingleses mais apreciados em França, onde recebeu vários prémios literários, incluindo o Prémio Médicis para *O Papagaio de Flaubert* e o Prémio Femina para *Amor & C.*^a 6. Foi condecorado com a *Ordem das Artes e Letras*.

SHUSHA GUPPY, 2000

*

2 *O Papagaio de Flaubert* [*Flaubert's Parrot*]. Trad. Ana Maria Amador. Lisboa: Quetzal, 1988.

3 *A História do Mundo em 10 Capítulos e 1/2* [*A History of the World in 10 1/2 Chapters*]. Trad. José Lima. Lisboa: Quetzal, 1990.

4 *Do Outro Lado do Canal* [*Cross Channel*]. Trad. Luísa Feijó. Porto: Asa, 2000.

5 *Amor & Etc* [*Love, etc.*]. Trad. Helena Cardoso. Porto: Asa, 2002.

6 *Amor & C.*^a [*Talking it Over*]. Trad. Helena Cardoso. Lisboa: Quetzal, 1994.

É muito europeu, característica invulgar num escritor inglês, mas também é muito inglês, sobretudo do ponto de vista de um estrangeiro. Em França, por exemplo, pensam em si como essencialmente inglês. E você, onde se situa?

Acho que tem razão. Na Grã-Bretanha sou muitas vezes visto como um escritor perigosamente europeizado, com uma influência francesa dúbia. Mas quando se diz isso na Europa, principalmente na França, dizem: «Oh, não! Você é tão inglês!» Parece-me que provavelmente estou ancorado algures no Canal [da Mancha].

Sartre escreveu um ensaio intitulado «*Qu'est-ce que la littérature?*» O que é a literatura para si?

Há muitas respostas para essa pergunta. A mais breve será que é a melhor maneira de dizer a verdade; é produzir mentiras grandiosas, belíssimas e bem organizadas que revelem mais verdade do que a mera associação de factos. Além disso, a literatura é muitas coisas, como prazer, e jogo, com a linguagem; mas também uma maneira curiosamente íntima de se comunicar com pessoas que nunca conhecemos. Ser escritor transmite-nos uma noção de comunidade histórica, que eu, enquanto ser social normal a viver na Grã-Bretanha do princípio do século vinte e um, sinto com pouca intensidade. Por exemplo, não sinto qualquer ligação particular com o mundo da rainha Vitória, nem com os intervenientes na Guerra Civil ou na Guerra das Rosas, mas tenho de facto uma ligação muito particular com os vários escritores e artistas que viveram esses períodos e acontecimentos.

O que significa «dizer a verdade»?

Parece-me que um grande livro — além de ter outras qualidades, como capacidade narrativa, caracterização, estilo e por aí adiante



Karl Ove Knausgård

(1968)

Em Setembro de 2014, em Oslo, o crítico James Wood entrevistou o romancista Karl Ove Knausgård no âmbito do Festival Literário Norueguês-Americano. O público esgotou a lotação do auditório principal do Litteraturbuset — o centro de escritores em frente ao Palácio Real —, para grande desapontamento dos mais atrasados, que se apinharam no café ao lado.

Estima-se que um em cada dez noruegueses tenha comprado A Minha Luta¹, o romance autobiográfico em seis volumes de Knausgård. De uma franqueza extrema, sincero e satírico à vez, atento às minúcias da vida familiar pós-moderna, A Minha Luta marca uma revolução na ficção escandinava. Nos Estados Unidos, foi a obra traduzida que mais discussão crítica suscitou desde 2666², de Roberto Bolaño. Os nossos agradecimentos a Wood, Knausgård e ao organizador do festival, Frode Saugestad, por terem autorizado a publicação desta conversa.

ENTREVISTA DE JAMES WOOD, 2014

*

1 *A Minha Luta 1: A Morte do Pai*. Trad. João Reis; *A Minha Luta 2: Um Homem Apaixonado*. Trad. Miguel Serras Pereira; *A Minha Luta 3: A Ilha da Infância*. Trad. Miguel Serras Pereira; *A Minha Luta 4: Dança no Escuro*. Trad. Miguel Serras Pereira; Lisboa: Relógio D'Água, 2014, 2014, 2015, 2016.

2 2666. Trad. Cristina Rodriguez e Artur Guerra. Lisboa: Quetzal, 2019.

Os seus seis volumes foram recebidos como um exemplo extraordinário de coragem literária — coragem de confessar e coragem de correr riscos formais. Às vezes desce tanto as expectativas, que a ficção ou drama, o conflito, o enredo podem desaparecer completamente. Além disso, mostra disponibilidade para olhar para as coisas. No terceiro volume há uma passagem em que você e um amigo defecam na floresta. Não se fala só do acto. Como toda a gente aqui esta noite, li aquilo a pensar: vai descrever o aspecto da caca. E assim fez. Depois há coisas pequenas, como o seu à-vontade para usar interjeições como «que nojo!» «uf!» «oh oh oh!» «ha ha ha!» — o tipo de interjeição que se vê na ficção para crianças ou na ficção de género, mas que a ficção contemporânea mais elitista, digamos assim, evita snobemente. Tinha consciência na altura de que eram riscos, actos de ousadia?

Foi a tortura de escrever isto, especialmente o terceiro livro, por privilegiar a perspectiva de um miúdo entre os sete e os dez anos, que é a perspectiva de um idiota. Enquanto escrevia estes seis livros, sentia: isto não é escrever bem. Penso que as cinco páginas iniciais do primeiro volume são boas, a reflexão sobre a morte. Por altura da publicação desse primeiro volume, o meu editor pediu-me que eliminasse essas páginas, por serem tão diferentes do resto, e tinha razão — tem razão —, teria sido melhor, mas eu precisava de uma passagem bem escrita no livro. Passei semanas e semanas nessa secção e acho que é prosa modernista de grande qualidade. O resto do livro não está à altura [Risos do público]. Não estou a brincar. É verdade.

Mas saber isso, quando se escreve, implica assumir que se está a fazer uma experiência, não?

Sim.

É ser corajoso de certo modo, não concorda?

Não, não tem nada a ver com coragem. É mais uma questão de desespero e frustração. A única maneira de me convencer a mim mesmo a escrever foi fazendo assim. Assumindo desde o princípio que escreveria muito depressa, sem correcções, que tudo devia ficar no texto. De outro modo, não teria conseguido. A verdade é que sou demasiado autocrítico para ser escritor, e fui muito crítico com este projecto. Foi uma tortura. Tenho um amigo a quem lia tudo por telefone, as três mil e seiscentas páginas, à medida que ia escrevendo. Ele tinha de dizer: isto é bom, tens de continuar.

Ainda assim, essa passagem de que falou, sobre defecar no bosque — escrevê-la foi uma alegria. É o outro lado da coisa, sabe, por ser inédito entrar em tantos pormenores; mas para um miúdo são muito importantes o aspecto da caca, o cheiro, as diferenças entre uma e outra. É um mundo infantil e senti-me ligado a ele através da personagem da criança. Lembrei-me, de repente, de como era. As pequenas coisas, como defecar, tinham importância. É fácil perceber porquê. Ainda não vivemos muitas experiências e é o nosso corpo, o mundo entra nele e depois sai e, apesar de não ser a primeira vez que acontece, continua a ser uma espécie de novidade.

E claro que esse é o grande tema da sua obra — o sentido e a perda de sentido. É muito claro que, nos seus livros, a atenção obsessiva que presta aos objectos é uma tentativa para os resgatar da perda, da perda de significado. É uma das tragédias de envelhecer. É impossível recuperar essa novidade extraordinária, essa frescura que sentimos na infância, e portanto tentamos resgatar esses sentidos e recordações. Na Negative Dialectics, de Adorno, há um passo belíssimo que me recorda a sua obra. Adorno escreve: «Se o pensamento realmente cedesse ao objecto, se a atenção recaísse sobre o objecto, não sobre a sua categoria, os próprios



Lydia Davis

(1947)

Esta entrevista começou em Oslo, em Setembro de 2013, como uma conversa em público entre Lydia Davis e Johanne Frønth-Nygren, sua tradutora, no Festival Literário Norueguês-Americano. No dia anterior, Davis encontrara-se com Frønth-Nygren para uma aula de introdução ao norueguês. «Rapidamente começámos a falar sobre gatos, jardins e a família, sempre em norueguês», recorda Frønth-Nygren. «Este conhecimento mútuo, sobre gatos, jardins e famílias, acompanhou-nos no palco.»

Em complemento a esta conversa em público, realizaram-se duas sessões privadas na Primavera seguinte, uma com Frønth-Nygren, outra com a jornalista espanhola Andrea Aguilar, que, individualmente, visitaram Davis em casa, uma igreja convertida, onde vive com o marido, o pintor Alan Cote, no Norte do estado de Nova Iorque. Frønth-Nygren descreve a paisagem: «No campo do outro lado da estrada estão as vacas que inspiraram o texto ‘As Vacas’. Isto é, as duas vacas sobre as quais escreveu foram abatidas, tendo sido substituídas por estas, enquanto a terceira, que se recusou a entrar na carrinha que a levaria ao matadouro, continua a pastar no campo. Dentro do grande edifício em tijolo, três gatos sobem e descem a correr os degraus de pedra e repousam nos quadrados de sol debaixo das janelas enormes.»

Ambas as entrevistadoras descrevem Davis como anfitriã amável e atenta. No caso de Aguilar, a entrevista continuou no carro em que

Davis e Cote a levaram a toda a velocidade para a estação de comboio de Albany. (Quando perceberam que o comboio estava atrasado, Davis fez a Aguilas uma visita guiada à estação, chamando a atenção para as casas de banho, o quiosque e a sala de espera.)

Davis é autora do romance The End of the Story (1995) e de seis volumes de histórias¹. As suas traduções do francês incluem novas versões de Au côté de chez Swann (2002) e Madame Bovary (2010). Recebeu uma bolsa MacArthur em 2003 e em 2013 foi premiada com o Man Booker International. O governo francês condecorou-a com a Ordem das Artes e das Letras. Depois desta entrevista, Davis continuou a estudar norueguês.

ANDREA AGUILAR E JOHANNE FRONTH-NYGRÉN, 2015

*

Muitas das suas histórias abordam aquilo a que podíamos chamar a ética da parentalidade. Como em «The Old Dictionary», por exemplo, onde uma mãe pensa com preocupação que «apesar de o meu filho dever ser mais importante para mim do que este velho dicionário, não posso dizer que sempre que falo com o meu filho a minha preocupação principal seja não o estragar.» Como começou essa história?

Oh, essa história partiu simplesmente da percepção de que estava melhor um livro velho do que o meu filho.

Então a narradora é você? Isso acontece muitas vezes?

Acho que não se pode dizer que uma história tem a ver com a vida de um escritor, ou que o narrador é o escritor só pelo facto de usar material da vida do escritor. Esse material deixa de pertencer à vida pessoal do escritor quando é extraído, organizado e trabalhado literariamente. Mas é verdade que muitas vezes os meus textos partem de alguma coisa da minha vida. Portanto lá estou eu com o dicionário. E há um problema, um enigma, e muitas vezes uma pergunta desencadeia outras que me parecem lógicas. O que, ou quem, trato melhor e porquê? De qualquer modo, é uma questão de estilo. Muitas coisas ficam de fora. A imagem é parcial.

Em geral, é verdade que estou sempre a analisar o modo como vivo a minha vida. Sempre. É implacável. Não só: tomei um pequeno-almoço saudável? Mas tudo. Há um juiz sempre presente. Talvez a coitada da minha mãe viva na minha cabeça. Estava sempre a julgar-me, e a mãe dela fazia o mesmo em relação a ela. Há uma longa genealogia de mães que julgam e às vezes é opressivo. Se fizer uma pequena pausa no trabalho, me deitar no sofá para ler e ficar ali uma hora em vez de dez minutos, isso fará muito mal? Será realmente condenável? Imagine que uma pessoa simpática nos escreve uma carta que nos deixa muito contentes, mas só respondemos dois meses depois. É muito mais representável do que passarmos mais cinco minutos a ler no sofá.

Estou a lembrar-me do narrador da história «Glenn Gould», que se pergunta se haverá alguma maneira de ser egoísta sem magoar ninguém.

Nunca casar, viver sozinho e ter longas conversas a meio da noite com um amigo. Sem nunca nos encontrarmos com essa pessoa.

¹ Em Portugal, a obra de Lydia Davis está disponível nas seguintes edições: *Contos Completos* [*The Complete Stories of Lydia Davis*]. Trad. Miguel Serras Pereira e Manuel Resende. Lisboa: Relógio D'Água, 2012; e *Não Posso Nem Quero* [*Can't and Won't*]. Trad. Inês Dias. Lisboa: Relógio D'Água, 2014.

Na história «Writing», o narrador diz: «A vida é demasiado importante para mim para continuar a escrever.» Concorda? Conseguiria deixar de escrever?

Paro de vez em quando. Mas não me imagino a parar para sempre, simplesmente porque gosto muito de escrever. Já fiz a mim mesma essa pergunta. Se estivesses sozinha numa ilha deserta e já não houvesse mundo, nem outras pessoas, continuarias a escrever? Se tivesse caneta e papel, provavelmente continuaria.

Como acontece com muitas das minhas histórias, «Writing» partiu de um pensamento passageiro — para que é que estou aqui a juntar frases estranhas e a criar um disparate qualquer quando há pessoas a morrer do outro lado do mundo e o nosso governo não faz nada? Tenho a certeza de que muitos artistas sentem o mesmo de vez em quando — que estão a perder tempo ou a fazer uma coisa frívola. Portanto, em vez de responder a mim mesma e passar à frente, registei esta inquietação na forma de um pequeno pensamento. Não sabendo se essa história tinha algum interesse, mostrei-a a uma crítica muito exigente, que gostou muito, por isso decidi que se aguentava.

Na história «The Letter to the Foundation», da mesma antologia, escreve sobre as dificuldades da escrita e do ensino.

Essa história tem muito mais a ver com o ensino do que com a escrita. Nesse texto tento assumir a *persona* ou personagem de uma académica pouco interessante, a meio da carreira, que recebe uma bolsa de pouco prestígio, só importante no seu pequeno mundo. O texto é constituído principalmente por queixas sobre o ensino. Acho que dar aulas é difícil e expressei tudo isso na história. Foi essa parte que mais gostei de escrever, sobre os problemas complicados de quem dá aulas, aquela ansiedade toda.

Raramente dá nomes às suas personagens. Porquê?

Sempre achei que dar nomes às personagens é artificial. Já fiz isso. Houve uma personagem a quem chamei Sr.^a Orlando, porque foi inspirada por uma mulher que vivia na Flórida. Há pouco tempo escrevi uma história intitulada «The Two Davises and the Rug» [Os Dois Davis e o Tapete] porque tenho um vizinho que se chama Davis, eu e ele tivemos de decidir quem ia ficar com determinado tapete e por isso queria muito usar esse apelido, apesar de não fazer grande diferença se o título fosse «The Two Harrisés and the Rug» [Os Dois Harris e o Tapete].

Por volta dos doze anos, escrevi uma história para a escola sobre uma rapariga chamada Wimple. Podia ter-lhe chamado Jane ou Betsy, mas mesmo nessa altura não dava nomes normais às minhas personagens. Não sei bem por que não.

Sobre que é essa história?

É sobre uma rapariga que, não conseguindo dormir, decide sair pela janela e descer pela saída de incêndio em busca de aventuras. Então faz isso... mas é um texto bastante curto. É principalmente sobre como desce pela saída de incêndio, incomodando o vizinho com o barulho, e depois percebe que nunca conseguirá voltar a subir pelo mesmo meio. Portanto decide simplesmente enfrentar os pais e usar a entrada normal. Mas há um bom diálogo, quando ela faz barulho ao sair pela janela. Do *hall* de entrada, a mãe diz: pouco barulho, Wimple, tens de dormir, ou coisa no género — como a minha mãe diria.

Não escreve muitos diálogos nem descrições.

Bem, gosto muito de descrições. No meu romance, *The End of the Story*, há descrições da paisagem do Sul da Califórnia. Se uma



Susan Sontag

(1933-2004)

Susan Sontag vive num apartamento de cinco assoalhadas com pouca mobília, no andar de cima de um edifício em Chelsea, do lado oeste de Manhattan. Há livros — cerca de quinze mil — e jornais por toda a parte. Poder-se-ia passar uma vida a folhear os livros de arte e arquitectura, teatro e dança, filosofia e psiquiatria, história da medicina, história da religião, fotografia, ópera, etc. As literaturas europeias — em francês, alemão, italiano, espanhol, russo, etc., bem como centenas de livros de literatura japonesa e sobre o Japão — estão organizadas por língua e de modo vagamente cronológico. O mesmo acontece com a literatura americana e a literatura inglesa, que vai de Beowulf a, digamos, James Fenton. Sontag é uma fã inveterada de clípes e tem os livros cheios de notinhas («todos os livros estão marcados e organizados», diz), as estantes têm grinaldas de notas onde estão rabiscados mais títulos a ler no futuro.

Sontag escreve geralmente à mão, numa mesinha baixa de mármore, na sala de estar. Tem pequenos caderninhos temáticos cheios de notas para o romance que está a escrever, Na América¹. Um livro antigo sobre Chopin está pousado em cima de uma história da etiqueta à mesa. Um belíssimo candeeiro Fortuny, ou cópia, ilumina a sala. As paredes estão decoradas com gravuras de Piranesi (as gravuras de arquitectura são uma das suas paixões).

¹ *Na América [In America]*. Trad. José Lima. Lisboa: Gótica, 2001.

Tudo no apartamento de Sontag atesta a diversidade dos seus interesses, mas é a obra em si, além do que diz em conversa, que demonstra a natureza apaixonada dos seus compromissos. Gosta de seguir um assunto para onde quer que a leve, até onde a levar — e mais além. O que escreveu sobre Roland Barthes também se aplica a ela: «Não era uma questão de saber [...] mas de estar alerta, a transcrição meticulosa do que se podia pensar sobre algum assunto quando este invadia a corrente de atenção.»

Esta entrevista foi realizada no apartamento de Sontag em Manhattan, durante três dias de grande calor no mês de Julho de 1994. Sontag alternava entre Sarajevo e Nova Iorque, e foi simpático da sua parte reservar um tempo para falar connosco. É uma oradora prodigiosa — franca, informal, culta, apaixonada —, conversámos todos os dias sentados à mesa de madeira da cozinha, durante sete a oito horas. A cozinha é uma divisão com várias funções, mas o fax e a fotocopiadora estiveram sossegados; o telefone raramente tocou. A conversa cobriu uma vasta gama de tópicos — os textos seriam depois passados a pente fino e revistos —, mas regressou sempre aos prazeres e traços distintivos da literatura. Sontag interessa-se por todos os assuntos relacionados com a escrita — desde os mecanismos do processo até às exigências da vocação. Tem muitas missões, mas acima de todas está a vocação da escrita.

EDWARD HIRSCH, 1995

*

Quando começou a escrever?

Não tenho a certeza. Mas sei que por volta dos nove anos já fazia autopublicação; fundei um jornal mensal de quatro páginas, hectografava (um método de cópia muito primitivo) cerca de vinte

cópias, que vendia aos vizinhos por cinco cêntimos. Esse jornal, que manteve durante vários anos, estava cheio de imitações das coisas que lia na altura. Havia contos, poemas e duas peças de que me lembro, uma inspirada por *R.U.R.*, de Karel Capek, a outra por *Aria da Capo*, de Edna St. Vincent Millay. Também relatos de batalhas — Midway, Estalinegrado, etc., note-se que estávamos em 1942, 1943, 1944 —, resumos rigorosos de artigos em jornais a sério.

Tivemos de adiar esta entrevista várias vezes por causa das suas viagens frequentes a Sarajevo, que, segundo me disse, têm sido das experiências mais empolgantes da sua vida. Ocorreu-me que a guerra é um tema recorrente tanto na sua obra como na sua vida.

É verdade. Fiz duas viagens ao Vietname do Norte durante os bombardeamentos dos Estados Unidos, a primeira das quais descrevi em «Trip to Hanoi», e quando a Guerra do Yom Kippur começou, em 1973, fui a Israel fazer um filme, *Promised Lands*, na linha da frente. Na realidade, a Bósnia é a minha terceira guerra.

Há uma denúncia das metáforas militares em A Doença como Metáfora². E o clímax da narrativa em O Amante do Vulcão³ é uma evocação medonha da violência da guerra. Além disso, quando lhe pedi um ensaio para um livro que estava a coordenar, Transforming Vision: Writers on Art, quis escrever sobre Os Desastres da Guerra, de Goya. Imagino que possa parecer estranho viajar para uma guerra e não só na imaginação — mesmo para quem, como eu, pertence a uma família de viajantes. O meu pai, que era comerciante de peles no

2 *A Doença como Metáfora* [*Illness as Metaphor*]. Trad. José Lima. Lisboa: Quetzal, 1998.

3 *O Amante do Vulcão* [*The Volcano Lover*]. Trad. José Lima. Lisboa: Quetzal, 1997.

Norte da China, morreu durante a invasão japonesa — tinha eu cinco anos. Lembro-me de ouvir falar de «guerra mundial» em Setembro de 1939 e de entrar na escola primária, onde o meu melhor amigo na turma era um refugiado da Guerra Civil Espanhola. Lembro-me de entrar em pânico a sete de Dezembro de 1941⁴. Uma das primeiras expressões que me deu que pensar foi «for the duration» [por enquanto], como na frase «there's no butter for the duration» [não há manteiga por enquanto]. Lembro-me de saborear a estranheza e o optimismo desta expressão.

Em «Writing Itself», sobre Roland Barthes, manifesta surpresa pelo facto de Barthes, cujo pai foi morto numa das batalhas da Primeira Guerra Mundial (era Barthes bebé) e que viveu a juventude nos tempos da Segunda Guerra Mundial — a Ocupação —, não mencionar uma única vez a palavra «guerra» em nenhum dos seus ensaios. Em contraste, a sua obra parece assombrada pela guerra.

Poderia responder que um escritor é alguém que presta atenção ao mundo.

Certa vez escreveu, a propósito do documentário Promised Lands: «O meu tema é a guerra e uma obra sobre a guerra que não mostre a materialidade aterradora da destruição e da morte é uma mentira perigosa.»

Essa voz prescritiva incomoda-me um pouco. Mas... sim.

Está a escrever sobre o cerco de Sarajevo?

Não. Quer dizer, ainda não e é provável que não escreva durante muito tempo. Além disso, é quase certo que não escreverei nem

um ensaio nem uma reportagem. David Rieff, que é meu filho e que começou a ir a Sarajevo antes de mim, publicou um ensaio-reportagem sobre o tema, um livro intitulado *Slaughterhouse* — e haver na família um livro sobre o genocídio na Bósnia já chega. Por isso não estou em Sarajevo para escrever sobre esse assunto. Por enquanto, basta-me estar lá tanto tempo quanto seja possível — como testemunha, para condenar, para propor um modelo de não-cumplicidade, para ajudar. São os deveres de um ser humano, de alguém que acredita em fazer o que está certo, não de um escritor.

Sempre quis ser escritora?

Por volta dos seis anos, li a biografia de Madame Curie que a filha, Eve Curie, escreveu; depois disso pensava que ia estudar química. Mais tarde, durante muito tempo, durante a maior parte da infância, quis ser médica. Mas a literatura conquistou-me. O que desejava realmente era viver todos os tipos de vida e a vida do escritor parecia a mais inclusiva.

Tinha modelos de escritor?

Claro que pensava que era a Jo de *Mulberzinbas*⁵. Mas não queria escrever o mesmo que Jo. Depois, em *Martin Eden*⁶, encontrei um escritor como protagonista com cuja escrita me identificava, portanto quis ser Martin Eden — mas, claro, sem o triste destino que Jack London lhe dá. Via-me como (acho que era) autodidacta heróica. Ansiava pelas dificuldades da vida de escritor. Pensava que ser escritor era uma vocação heróica.

5 Louisa May Alcott. *Mulberzinbas* [*Little Women*]. Trad. Maria da Graça Brás. Lisboa: Círculo dos Leitores, 1995.

6 *Martin Eden* [*Martin Eden*]. Trad. Ana Barradas. Lisboa: Antígona, 2002.

4 Data do ataque a Pearl Harbor.



W.H. Auden

(1907-1973)

Como disse?

Perguntei que escritor vivo diria que foi o principal defensor da integridade da nossa língua inglesa...?

Eu próprio, claro!

[Conversa, Outono de 1972]

Estava sentado sob duas luzes brancas que incidiam directamente de um pórtico de contraplacado, bebia uma grande chávena de café forte ao pequeno-almoço, fumava cigarros em cadeia e fazia as palavras cruzadas publicadas todos os dias na página de crítica de livros do New York Times, onde naquele dia, por acaso, tinha saído, ao lado da sua fotografia, uma crítica ao seu livro de poesia mais recente.

Depois de terminar as palavras cruzadas, desdobrou o jornal, deu uma vista de olhos aos obituários e foi fazer torradas.

Quando lhe perguntei se tinha lido a crítica, Auden respondeu: «Claro que não. É óbvio que estas coisas não são escritas para mim...»

A singularidade das suas perspectivas, prioridades e gostos é evidente na decoração do seu apartamento de Nova Iorque, onde mora no Inverno. As três amplas divisões principais, de tectos altos, tinham sido pintadas em cinza escuro, verde-claro e púrpura. A parede estava decorada com desenhos de amigos — Elizabeth Bishop, E.M. Forster, Paul

Valéry, Chester Kallman — numa moldura dourada simples. Havia também uma aguarela original de Blake, O Acto da Criação, na sala de jantar, bem como vários desenhos à pena de nus masculinos. No chão do quarto, um retrato dele mesmo, por emoldurar, estava virado para a parede.

Cavernosa, a sala de estar, logo à entrada, com pilhas altas de livros, ficava às escuras, a não ser durante as suas breves incursões às diversas caixas de manuscritos, ou quando consultava o Oxford English Dictionary.

A cozinha de Auden é comprida e estreita, com muitos tachos e panelas pendurados na parede. O poeta prefere acepipes como língua, tripas, miolos e salsicha polaca, remetendo os bifés para as classes mais baixas («não são nada elegantes!»). Bebe martinis Smirnoff, vinho tinto e conhaque, foge da marijuana e confessou ter experimentado LSD sob supervisão médica: «Não aconteceu nada de especial, mas fiquei com a nítida impressão de que uns pássaros estavam a tentar comunicar comigo.»

Tem uma conversa engraçada, inteligente e cortês, uma espécie de má-língua humanista e abrangente, desinteressada das maquinações da ambição, menos interessada ainda na poesia concreta, recusando completamente qualquer apoio electrónico.

Como uma vez disse: «Acabei de regressar do Canadá, onde tive uma discussão com McLuhan. Ganhei.»

MICHAEL NEWMAN, 1974

*

Preferiu que conversássemos sem gravador. Porquê?

Porque acho que se houver algo a reter, o jornalista deve ser capaz de o recordar. Truman Capote conta que uma vez deu uma entre-

vista a um jornalista com um gravador que avariou a meio. Truman esperou, em vão, enquanto ele tentava arranjar o aparelho, e por fim perguntou se podia continuar. O jornalista disse-lhe para não se incomodar — não estava habituado a ouvir o que os entrevistados dizem!

Pensei que a sua objecção fosse contra o aparelho em si. Escreveu recentemente um poema em que condena a máquina fotográfica como mecanismo infernal.

Sim, cria tristeza. Normalmente, se passarmos por alguém na rua numa situação de dor, ou tentamos ajudá-lo, ou olhamos simplesmente para o outro lado. Perante uma fotografia, não há decisão humana; não estamos ali, não podemos virar a cara; simplesmente pasmamos para ela. É uma forma de voyeurismo. E acho que os grandes planos são má educação.

Em criança, havia alguma coisa em particular de que tivesse medo? O escuro, aranhas e por aí adiante...

Não, não era muito medroso. De aranhas, sem dúvida — mas é diferente, é uma fobia pessoal que persiste ao longo da vida. Aranhas e polvos. De certeza que nunca tive medo do escuro.

Era uma criança faladora? Lembro-me de ter descrito algures o autismo do seu mundo privado.

Sim, era falador. Claro que havia coisas no meu mundo privado que não podia partilhar com os outros. Mas sempre tive bons amigos.

Quando começou a escrever poesia?

Acho que o meu caso particular é bastante invulgar. Ia ser engenheiro de minas ou geólogo. Entre os seis e os doze anos, passei

muitas horas a construir um mundo privado altamente complexo, baseado, em primeiro lugar, numa paisagem, as planícies de calcário dos Peninos; e, em segundo, numa indústria — minas de chumbo. Fazendo isso, descobri que tinha de estabelecer algumas regras para mim mesmo. Podia escolher entre duas máquinas necessárias para levar a cabo uma tarefa, mas tinham de ser máquinas a sério, disponíveis em catálogos. Podia optar entre duas maneiras de drenar uma mina, mas não me era permitido recorrer a estratégias mágicas. Depois houve um dia que, olhando para trás, me parece muito importante. Estava a desenvolver a minha ideia de dispositivo de drenagem — sabe, a ideia platónica de como devia ser. Havia dois tipos de máquina para extrair o lodo; uma parecia-me mais bonita do que outra, mas sabia que a segunda era mais eficiente. Vi-me perante aquilo a que só posso chamar escolha moral — tinha o dever de ficar com a segunda máquina, por ser mais eficiente. Mais tarde percebi que enquanto construía este mundo só habitado por mim já estava a aprender a escrever poesia. Depois a decisão final, que na altura me pareceu relativamente fortuita, ocorreu em 1922, em Março, quando atravessava um campo com um amigo da escola que depois veio a ser pintor. Ele perguntou-me: «Escreves poesia?» Eu disse: «Não» — nunca tinha pensado nisso. Ele retorquiu: «Porque não?» Nesse momento decidi que era isso que ia fazer. Olhando para trás, percebo como o terreno tinha sido preparado.

Acha que as suas leituras influenciaram esta decisão?

Bem, até ao momento a única poesia que lera, em criança, tinham sido alguns livros humorísticos — *Cautionary Tales* de Belloc, *Struwelpeter* de Hoffmann e *Ruthless Rhymes for Heartless Homes* de Harry Graham. Os meus versos favoritos eram:

Into the drinking well
The plumber built her
Aunt Maria fell;
We must buy a filter.¹

Claro que tinha lido muito sobre geologia e minas de chumbo. Por exemplo, *A Visit to Alston Moor*, de Sopwith, *Underground Life*, não me lembro de que autor. Li todos os livros de Beatrix Potter e Lewis Carroll. Adorava «A Rainha da Neve», de Andersen e também *As Minas de Salomão*², de Haggard. E começara a ler histórias de detectives com Sherlock Holmes.

Leu muito Housman?

Sim, e depois cheguei a conhecê-lo bastante bem. Contou-me uma história muito engraçada sobre Clarence Darrow. Parece que Darrow lhe tinha escrito uma carta muito encomiástica, afirmando ter salvado vários clientes da cadeira eléctrica recorrendo a citações da poesia de Housman. Pouco depois, Housman teve oportunidade de conhecer Darrow. Tiveram um encontro muito agradável e Darrow apresentou as transcrições dos julgamentos que mencionara. «Como seria de esperar», comentou Housman, «eram referidos dois poemas meus — ambos mal citados!» São as pequenas dores de cabeça com que um escritor tem de viver. A minha queixa de estimação é contra as pessoas que enviam livros pedindo autógrafos, mas sem juntarem os selos.

¹ «Ao poço para beber / Que o canalizador construiu para ela / A tia Maria caiu sem ver; / Compre-se um filtro à cautela.»

² *As Minas de Salomão* [*King Solomon's Mines*]. Trad. Daniel Gonçalves. Lisboa: Difel, 1992.

ENTREVISTAS DA
Paris Review
3

foi composto em caracteres Hoefler Text
e impresso na Eigal, Artes Gráficas,
em papel CoralBook de 80 g,
em Setembro de 2017.

