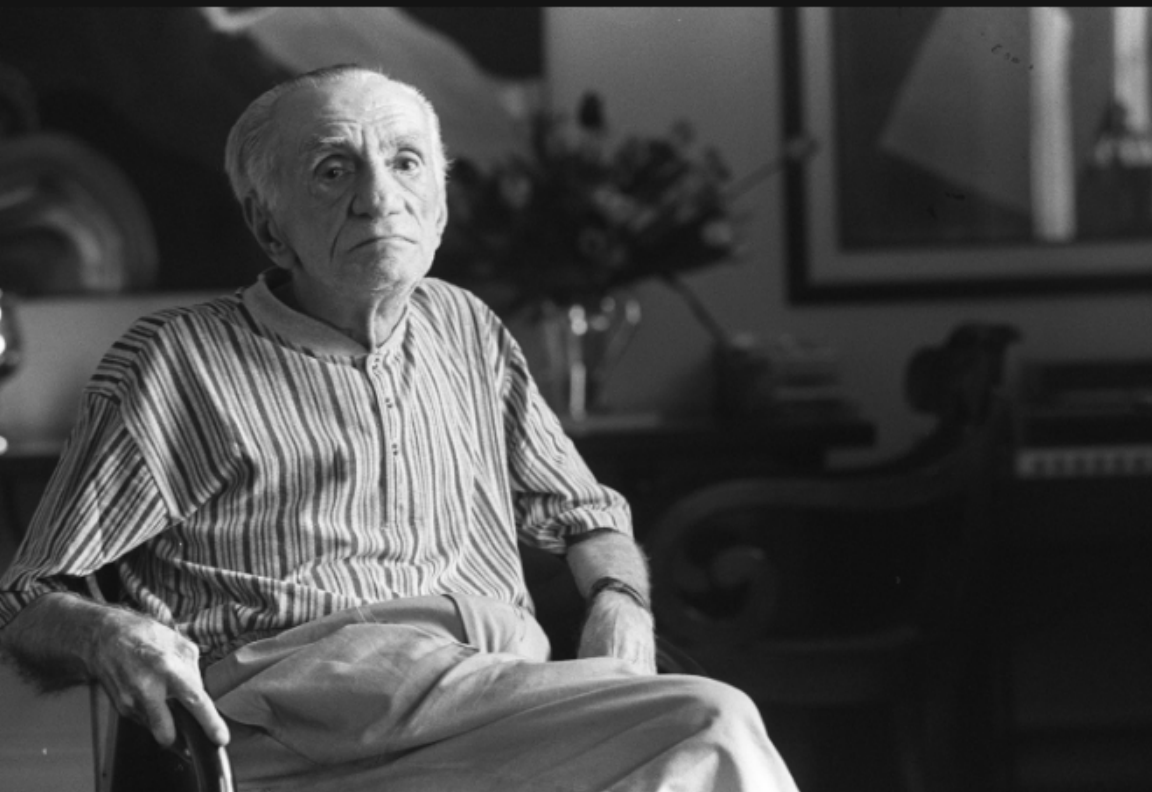


SIBILA

Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto



13

ano 9 | n. 13 | 2009

SIBILA

Revista de Poesia e Cultura

SIBILA
edições

SIBILA ISSN 1806-289X

Revista de poesia e cultura | Número especial em pdf | Ano 9, número 13, agosto de 2009

Copyright © Herdeiros de João Cabral de Melo Neto

Publicado com autorização expressa da Agência Riff

Fotografia de capa de Éder Chiodetto

Imagens extraídas do filme *Recife/Sevilha* de Bebeto Abrantes

DIRETORES Régis Bonvicino (São Paulo) e Charles Bernstein (Nova York)

DIRETORA ADMINISTRATIVA Darly Vasques Menconi (São Paulo)

EDITORES ASSOCIADOS Odile Cisneros (Edmonton, Canadá) e Ronald Augusto (Porto Alegre)

CONSELHO EDITORIAL Prisca Agustoni (Juiz de Fora), Andrés Ajens (Santiago de Chile), José

Eduardo Barros (Rio de Janeiro), Héctor Berenguer (Rosario, Argentina), Aurora

Bernardini (São Paulo), Mario Camara (Buenos Aires), Jennifer Sarah Cooper (Natal),

Maria Elisa Costa (Rio de Janeiro), Felipe Cussen (Santiago de Chile), Arkaddi

Dragomoshchenko (São Petersburgo), Yao Feng (Macau), Ronaldo Fraga (Belo Horizonte),

João Adolfo Hansen (São Paulo), Iván Garcia Lopez (Cidade do México), Eduardo Milán

(Cidade do México), Rolando Sánchez Mejias (Barcelona), Douglas Messerli (Los

Angeles), Paulo Pego (Bruxelas), Marjorie Perloff (Pacific Palisades) e Claude Royet-

Journoud (Paris).

TRANSCRIÇÃO Bebeto Abrantes

PREPARAÇÃO Cristina Yamazaki

DIAGRAMAÇÃO E REVISÃO Huendel Viana

Todos os direitos desta edição no Brasil reservados a

Sibila Edições

São Paulo

<http://sibila.com.br>

É proibida a reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Sumário

Nota do editor, 7

Apresentação, 9

CONVERSAS COM O POETA JOÃO CABRAL DE MELO NETO

O documentário, 14

Pintores e poetas espanhóis, 15

A literatura de cordel, 17

Um cônsul na Espanha, 18

A influência da literatura espanhola, 20

As touradas da Espanha, 22

Literatura e cinema, 25

Sevilha, 26

O amigo Joan Miró, 27

A infância no engenho, 29

Os estudos no Recife, 33

O contato com Assis Chateaubriand, 34

A iniciação literária, 35

A convivência com outros escritores no Rio, 37

O contato com Mário de Andrade, 40

Modos de ver a Espanha, 42

A relação com a música, 44

O galo de Miró, 47

A experiência das viagens, 47

A arquitetura, 50

A maneira de conhecer os lugares, 54

<i>Do Equador para Honduras,</i>	57
<i>Gravação de LPs,</i>	58
<i>Inspiração e disciplina,</i>	60
<i>O Capibaribe e o Guadalquivir,</i>	62
<i>Lembranças de Sevilha,</i>	63
<i>A poesia no Brasil,</i>	66
<i>O amigo Vinicius de Moraes,</i>	69
<i>A poesia concreta,</i>	70
<i>A presença dos animais em sua poesia,</i>	71
<i>O grupo do Dau Al Set,</i>	72
<i>Misticismo e religião,</i>	75
<i>Os cânticos flamencos,</i>	77
<i>A tauromaquia,</i>	79
<i>A história de Manolete,</i>	81
<i>Os detalhes da tourada,</i>	85
<i>O toureiro ensina o poeta,</i>	89
<i>A língua espanhola,</i>	91
<i>O humor negro em sua obra,</i>	92
<i>Medo da morte e do inferno,</i>	95
<i>A fortuna crítica organizada por Zila Mamede,</i>	96
<i>A poesia e a crítica,</i>	97
<i>A dificuldade de escrever,</i>	99
<i>O futebol espanhol,</i>	101
<i>Os prêmios recebidos,</i>	103
<i>A seca no Nordeste,</i>	104
<i>Evaldo Cabral e Gilberto Freyre,</i>	107
<i>Sobrenomes e antepassados,</i>	110
<i>Memórias de Jerônimo de Albuquerque,</i>	112
<i>O artista Brennand e a cerâmica,</i>	114

A literatura de cordel, 117
A última visita ao Recife, 120
Chico Science e o maracatu, 122
A cena cultural do Recife, 124
Vicente do Rego Monteiro, 127
As peixeiras do Recife, 128
As pontes e os rios do Recife, 130
História de Pernambuco, 131
João Cabral historiador, 133
Carnaval em Olinda, 135
O músico Antônio Nóbrega, 137

Nota do editor

O *website* Sibila vai, vez ou outra, publicar a revista *Sibila* em pdf. Lançamos agora o número 13, dedicado inteiramente a João Cabral de Melo Neto (1920-1999), em razão dos dez anos de sua morte.

Nas mais de 130 páginas que compõem este número, exclusivamente digital, o leitor poderá acompanhar o depoimento mais longo já concedido por João Cabral. Trata-se de sua última entrevista – um verdadeiro testamento –, concedida em 1999 a Bebeto Abrantes, diretor do documentário *Recife/Sevilha – João Cabral de Melo Neto* (2003). Realizada ao longo de cinco dias, as mais de quatro horas de gravação só agora foram transcritas e disponibilizadas na íntegra com exclusividade aos leitores de *Sibila*. No documentário, aparece apenas pequena parte do aqui ora se publica.

Para essa tarefa, convidei o revisor e preparador de textos Huendel Viana, que faz a apresentação detalhada do material, para a qual remeto o leitor. Temas como a infância no Recife, a relação com poetas, pintores e arquitetos – no Brasil e no exterior –, os primos Manuel Bandeira e Gilberto Freyre, as touradas e a dança flamenca, entre outros, são aqui abordados com extrema lucidez pelo autor de *A educação pela pedra*.

Deste modo, *Sibila* presta a mais justa homenagem a um dos maiores poetas brasileiros de todos os tempos. E, por outro lado, espera trazer à tona questões quase nunca debatidas pelos poetas de hoje, como a coerência e a sustentação de posições estéticas nada simpáticas ao *mainstream* brasileiro, sobretudo aquele que exclui os próprios atributos poéticos da poesia.

Agradeço especialmente a Inez Cabral de Melo, que tornou possível este projeto, bem como a Lúcia Riff, que o autorizou.

Régis Bonvicino

Apresentação

Em homenagem aos dez anos de morte do poeta João Cabral de Melo Neto, este 13º número de *Sibila* traz a transcrição de sua última entrevista audiovisual, concedida em fins de 1999 a Bebeto Abrantes, Belisario Franca, Luis Antonio Silveira e Mônica Moreira. Realizada ao longo de cinco dias, totalizando mais de quatro horas de gravação, esta entrevista serviu de base para o documentário *Recife/Sevilha – João Cabral de Melo Neto* (2003), dirigido por Bebeto Abrantes. A publicação integral deste longo e parcialmente inédito depoimento se torna possível agora graças à autorização expressa da Agência Riff.

O diretor e roteirista de *Recife/Sevilha*, por motivos óbvios, não pôde aproveitar o material na íntegra, tomando apenas alguns dos trechos mais representativos como um guia para montar o seu documentário de 52 minutos, que traz ainda depoimentos de amigos de João Cabral – como o escritor Lêdo Ivo e o pintor Antoni Tàpies –, cenas do Recife e do rio Capibaribe, de Sevilha e das touradas. Paralelo a essa voz do poeta, que vai narrando a própria vida de maneira seca e descritiva, surge no filme o testemunho descontraído e por vezes comovente de sua filha Inez Cabral, que expõe um lado menos conhecido do pai, um lado mais humano e subjetivo, onde habitam superstições, manias, as cores exóticas de alguns de seus automóveis, o carinho e o respeito pelas crianças...

Recife/Sevilha não revela apenas as duas cidades de um poeta, mas as duas, ou as muitas, faces de um homem.

Documentários às vezes são pouco conhecidos do público em geral por não fazerem parte dos circuitos comerciais de cinema. É o caso de *Recife/Sevilha*, exibido apenas em um canal fechado de TV e em festivais, a exemplo da XXVII Mostra Internacional de Cinema de São Paulo e do XXXI Festival de Cinema de Gramado, ambos em 2003. Mesmo ganhando alguns prêmios (como o Brasil Telecom no II Fórum Internacional de Documentários, em fins de 2002; o Prêmio Estímulo do MinC no VIII Festival Internacional de Documentários – É Tudo Verdade, em 2003; e o Prêmio Manuel Diégues Jr. da IX Mostra Internacional do Filme Etnográfico, também em 2003), *Recife/Sevilha* só saiu em DVD em 2006, numa edição limitada que a Eletrobrás – um dos patrocinadores – distribuiu.

O DVD traz, além do documentário, uma série de extras: “Poeta com alma”, composto por um conjunto de pequenos filmes em 8 mm da família de João Cabral; “Outros retratos”, depoimentos sobre o poeta feitos por brasileiros e espanhóis, como o pintor Modest Cuixart e o tradutor Pablo del Barco; e uma terceira parte intitulada “Ideias fixas”, que traz mais uma seleção de 25 minutos da entrevista de João Cabral que ora se publica neste número de *Sibila*. Assim, aqueles que tiveram a oportunidade de assistir ao filme poderão ler a entrevista completa, sem cortes e na ordem cronológica, restabelecida. Aqueles que não tiveram acesso ao documentário podem acompanhar agora, nas mais de cem páginas a seguir, o testemunho de uma vida, feito sem saudosismo e sem floreios.

Muitos pontos chamam a atenção neste testamento de João Cabral, a começar pela sua curiosidade, que, logo no início, inverte os papéis, fazendo do entrevistado o entrevistador, e vice-versa. Segundo, o rigor e a pontualidade, que o obrigam a pedir licença para tomar um remédio sempre às 17 horas em ponto. Depois o interesse pelos conhecimentos mais diversos – que extrapolava os campos da literatura, da arquitetura, das artes plásticas – e a forma metódica de estudar, que o levavam, por exemplo, toda vez que chegava num lugar novo, a procurar logo um guia, um livro de história do país, outro de história da literatura, depois romances, coletâneas de poesias, peças de teatro. Outro ponto curioso é o humor, comedido e discreto, presente também em sua poesia, mas que, segundo uma reclamação antiga de sua parte, os críticos não veem.

Há também histórias curiosas que o documentário não pôde abordar na íntegra, a exemplo daquela em que ele explica como a vida do toureiro Manolete poderia ter sido poupada depois que ele levou uma chifrada na femural. E outras que não aparecem no DVD, como a que trata da carência de obras completas dos principais escritores brasileiros; a da genealogia dos sobrenomes nordestinos; a das “memórias prévias” de Jerônimo de Albuquerque, o Adão Pernambucano; ou, por fim, a história do edifício do Ministério da Educação, cujo projeto precisava ser alterado por Lúcio Costa. Como este não encontrava uma saída, Oscar Niemeyer, num pedaço de papel, a título de brincadeira, teria esboçado a solução que Lúcio Costa não só resgatou do lixo, como utilizou na construção do edifício.

Mas, de tudo, o que parece chamar mais a atenção nesta entrevista é a postura coerente de João Cabral de Melo Neto, coerente com os pontos de vista que sempre sustentou no decorrer da vida e coerente com a figura do poeta que ele construiu. Quem leu “Considerações do poeta em vigília”, por exemplo, entrevista concedida dois ou três anos antes desta para os *Cadernos de Literatura Brasileira* do Instituto Moreira Salles, certamente sentirá aqui o mesmo homem lúcido e conciso, abordando os mesmos assuntos da mesma maneira direta e objetiva. No caso de João Cabral, parece não haver aquela máscara do poeta sob a qual se esconde o sujeito. Seu projeto de arte, sua poética, é um projeto de vida, levado a cabo até o fim. Do entrevistado, pode-se dizer o mesmo que um crítico disse do poeta: o que ele persegue é a lucidez, buscando uma expressão sempre contida e submissa à meditação.

Daí dois grandes obstáculos para o entrevistador, que, diga-se de passagem, a equipe soube superar muito bem: lidar com as respostas curtas e saber respeitar o silêncio, fundamental num caso como este, em que o entrevistado, além de falar pouco e pausadamente, reflete antes de fazê-lo. Embora a literatura não seja a principal área de atuação da equipe, ela soube manter o interesse da entrevista, revisitando as ideias fixas do poeta, investigando as pontas que apareciam, persistindo num mesmo tema quando pouco explorado e, o fundamental, respeitando o silêncio necessário de quem rememora esquadrinhando.

* * *

Eventuais falas que aparecem na gravação, mas que não fazem parte da entrevista, foram excluídas. Um ou outro trecho da gravação estava inaudível, não sendo possível aí a transcrição. No entanto, procurou-se evitar a marcação dessas poucas lacunas com reticências entre colchetes, utilizando esses sinais só quando a mudança de assunto era brusca. Alguns dados, como nomes completos e datas de nascimento e morte, foram acrescentados entre colchetes. Foram acrescentados ainda intertítulos para facilitar a localização dos assuntos abordados. A fotografia de capa é de Éder Chiodetto e as imagens que aparecem ao longo da revista foram extraídas do próprio documentário.

* * *

Por fim, toda folha de Sibila é um convite à leitura.

H. V.

Conversas com o poeta João Cabral de Melo Neto

O roteirista e diretor do documentário *Recife/Sevilha – João Cabral de Melo Neto* (2003), Bebeto Abrantes, entrevista o poeta João Cabral – cinco encontros realizados no Rio de Janeiro em 1999 – com a colaboração de Belisario Franca, Luis Antonio Silveira e Mônica Moreira.

O DOCUMENTÁRIO

Bebeto Abrantes (BA): Sevilha marcou sua obra. Por quê?

João Cabral (JC): Mas isso aí está na minha obra.

BA: É, mas a gente vai fazer uma obra audiovisual a partir de sua obra literária.

JC: O que você quer dizer com audiovisual?

BA: Cinematográfica, com áudio, som e imagens.

JC: O som é a minha voz?

BA: Um dos sons é sua voz, mas tem outros sons, depoimentos e trilha sonora. Junto com sua voz pode ter a voz de um narrador, mas isso não está definido...

JC: Mas quando vocês vão fazer isso?



BA: Já estamos fazendo, por isso estamos querendo ter essas conversas com você. Temos esse projeto há algum tempo. A partir disso vamos ao Recife, na rua São José, conversar com algumas pessoas; vamos também a Sevilha falar com outras...

JC: As pessoas que eu conheci já morreram... Eu saí do Recife já em 1943, com 23 anos vim para o Rio. Sevilha? Meus amigos, eu vim para o Rio.

PINTORES E POETAS ESPANHÓIS

BA: Como você conheceu o pintor Antoni Tàpies?

JC: Em Barcelona.

BA: Como você chegou até o Tàpies e todo o pessoal do grupo Dau Al Set?

JC: Ah, eu conheci um poeta chamado Joan Brossa [1919-1998], que era muito amigo deles. Ele levou o grupo lá em casa, era um grupo de jovens pintores, com Tàpies e Modest Cuixart [1925-2007]. Ficamos muito amigos. Conheci outros escritores em Barcelona, mas eu não sei se estão vivos.

BA: Você chegou a fazer a apresentação da primeira exposição do Tàpies, não?

JC: Ponç [Joan Ponç, 1927-1984], Tàpies e Cuixart. O Ponç morreu. O Tàpies está vivo e com grande cartaz lá. E o Cuixart foi morar em Gerona; parece que a pintura dele não teve a importância da pintura do Tàpies.

BA: E eles sempre disseram que para eles o contato com você foi como abrir uma janela para o mundo.

JC: Por causa do regime do Franco... Eles não tinham contato com o mundo exterior porque a censura não deixava. Eles não conheciam muito da poesia espanhola feita no exílio; conheceram porque eu mostrei, porque dei os livros. Alberti [Rafael Alberti, 1902-1999] e outros, como Luis Cernuda [1902-1963], Franco não deixava vender o livro desse pessoal. Mas isso tudo foi em Barcelona.

BA: Barcelona, não é...

JC: Em Sevilha não tive contato com intelectuais, aliás, não havia muitos intelectuais lá...

BA: Em Sevilha você vivia mais...

JC: Vivia mais, vivendo a cidade, compreende?

BA: Você costuma dizer que Sevilha é uma cidade para ser vivida.

JC: Pois é.

BA: Ela era muito aconchegante?

JC: Muito aconchegante, ruas estreitas...

A LITERATURA DE CORDEL

BA: Tem as suas lembranças de infância também, do engenho, que não é apenas a pobreza, é uma coisa da cultura de lá.

JC: Ah, sim...

BA: Por exemplo, o cordel. Parece que, no engenho da sua infância, você lia para as pessoas. Como é que é essa história, João?

JC: Ah, os trabalhadores vinham me dizer: “saiu o novo romance”. Então, quando era dia de feira, eles traziam o novo romance de cordel publicado. Eles se juntavam e eu lia o romance para eles.

BA: A tradição de cordel vem da literatura ibérica, não é?

JC: Não sei.

BA: Não?

JC: Eu nunca vi. Bom, o romance de cordel é o romanceiro, não é? Na literatura espanhola, uma das coisas mais importantes é o romanceiro. Mas se é tradição ibérica, espanhola direta, eu não sei. Em Portugal, por exemplo, não tem romanceiro, de forma que eu não sei como o romance de cordel chegou no Recife, no Nordeste.

UM CÔNSUL NA ESPANHA

BA: O que é que, lá do Nordeste, você identificou na Espanha? Teve algum dado cultural, algum dado de paisagem, geográfico, que...

JC: Não, é completamente diferente. A gente não pode falar da Espanha como um país, como uma paisagem unitária. Há muitas Espanhas. Sevilha, por exemplo, não é uma região seca, é uma região úmida, muito rica. Castilha, o norte da Espanha, são regiões secas. Tem gente que pensa que eu identifico Sevilha com o sertão. Sevilha não tem nada a ver com o sertão do Nordeste.

BA: Mas, tem um pouco a ver com a paisagem de Barcelona, não tem?

JC: Barcelona, não, Castilha. Aquela região de Madri para o norte. Barcelona não é uma região deserta, não.

BA: Mas não foi uma visão da geografia e da ambiência de lá que levou você a partir para o quarto livro, a escrever mais socialmente, a repensar o Nordeste? Comenta-se muito isso, que *O cão sem plumas* foi escrito quando você já tinha vivido a experiência de morar em Barcelona por algum tempo.

JC: Exato. A Espanha me marcou muito, principalmente pela sua literatura. Porque, chegando lá, eu lia sistematicamente literatura espanhola, compreende? Mas estilisticamente *O cão sem plumas* não tem nada a ver com a literatura espanhola. Estilisticamente, ela começa a pesar em mim depois do *Cão sem plumas*, com *O rio*, *Morte e vida severina*, *Paisagem com figuras*, que são paisagens espanholas.

BA: É em *Paisagem com figuras* que estão os primeiros poemas dedicados a Sevilha, não é?

JC: Não, naquele tempo eu não tinha conhecido Sevilha, eles são dedicados à Espanha.

BA: Espanha...

JC: Eu conheci Sevilha depois. Daquela vez eu estive em Barcelona, conheci o norte da Espanha, a Catalunha, conheci Madrid, conheci aquela região seca, mas nunca tive oportunidade de ir a Sevilha.

BA: Em Sevilha, você foi pela primeira vez para fazer o quê? Foi para uma pesquisa...

JC: Não, o negócio é que em 1953 houve uma confusão comigo aqui. Eu e mais quatro colegas do Itamaraty fomos acusados de comunistas. Fomos postos em disponibilidade pelo Itamaraty até que o Supremo Tribunal Federal nos deu razão. Então nós voltamos ao Itamaraty. Quando voltamos, eles tinham que nos dar um posto, não é? O Macedo Soares [José Carlos de Macedo Soares, 1883-1968], que era ministro [das Relações Exteriores] e historiador, inventou o seguinte: nos mandar para um consulado e nos comissionar para fazer pesquisa histórica. Então, me mandou para o consulado em Barcelona, mas me disse: “Olha, o senhor não vai ser cônsul. O senhor vai morar em Sevilha para fazer pesquisa no Arquivo das Índias”. De forma que só fui cônsul em Sevilha depois. Da primeira vez fui cônsul adjunto em Barcelona, morando em Sevilha e fazendo pesquisa histórica lá. Da segunda vez eu fui

como cônsul. Em Barcelona, oficialmente, eu estive três vezes, mas da segunda eu praticamente não estive lá, e sim em Sevilha.

BA: Pesquisa histórica de que natureza você fez lá?

JC: Lá existe o Arquivo das Índias, com todos os documentos espanhóis sobre a América, de forma que todas essas fronteiras do Brasil são fronteiras espanholas. Todos esses problemas de fronteiras, de povoações, estão nos arquivos. Foi isso que eu investiguei lá.

A INFLUÊNCIA DA LITERATURA ESPANHOLA

BA: Mas o caráter social do *Cão sem plumas*, não digo estilisticamente, mas em termos de conteúdo, o caráter social dele foi meio inédito. Nos seus livros anteriores isso não era tão forte, podia até ter um pouco, mas não com a mesma...

JC: Ah, não tinha nada. Mas o *Paisagem com figuras* não tem nada a ver com a literatura espanhola. Tem ainda marcas da literatura francesa, que foi a primeira que eu conheci. Depois do *Cão sem plumas* é que a literatura espanhola começa a ter influência sobre mim. Apesar de naquele tempo já estar enfronhado nela, ela não se reflete em mim no *Cão sem plumas*.

BA: E por que você sempre frisa a concretude da fala espanhola, que é como uma coisa que tem a ver com...

JC: É porque a literatura espanhola é a mais concreta que há. Foi isso que me seduziu, porque eu sempre procurei fazer uma poesia concreta, quer dizer, com predominância dos vocábulos

concretos. Quando cheguei na Espanha e conheci bem a literatura espanhola é que eu vi que ela é a literatura mais concreta do mundo. A literatura menos abstrata do mundo. Eu dou um exemplo a você. No poema do *Cid* [*Cantar de Mio Cid*, de autor anônimo] tem um momento em que há um choque de cavaleiros cristãos e cavaleiros mouros; morre muita gente e muitos cavalos correm disparados. Então, sabe como o autor diz isso, que muitos cavalos fugiram disparados? “Muitos cavalos fugiram sem seus donos.” A ideia do cavalo correndo sozinho, sem o cavaleiro, compreende? Em Berceo [Gonzalo de Berceo, 1195?-1253?], na *Vida de santa Oria*, tem outra coisa sintomática também. Aliás, tem em toda literatura espanhola. Diz a lenda que santa Oria, ela era freira, foi levada dormindo ao céu. Ser levada para o céu é uma coisa abstrata. Em Berceo, não. Berceo faz santa Oria dormindo num convento, dois anjos vêm carregá-la, sobem até o céu como se ela fosse um passarinho, chegam no céu, o céu está fechado! Berceo é da Idade Média. As cidades a certa hora fechavam as portas. O céu era um grande palácio iluminado, mas não era hora de estar aberto, estava fechado. De forma que eles pousaram, os anjos e santa Oria pousaram numa árvore que tinha defronte das portas e esperaram o dia seguinte para que as portas abrissem para ela poder entrar. Você vê como é uma descrição inteiramente concreta.

BA: É de imagem, essa de cavaleiros, os cavalos fugindo sem seus donos...

JC: Pois é, uma coisa de cinema, não é?

BA: Exatamente.

AS TOURADAS DA ESPANHA

BA: A gente estava falando, antes da Marly [Marly de Oliveira, 1935-2007] chegar, sobre viver em Sevilha. Como era seu cotidiano lá? Como foi seu contato com as bailarinas, porque...

JC: Lá tem muitos lugares de dança flamenca, como em Barcelona. Em Barcelona eu ia muito. Quando eu cheguei em Sevilha, vi que lá era o berço daquilo e que em Barcelona era coisa para turista. Eu ia muito a esses lugares de flamenco; meus amigos eram cantores, bailarinas, guitarristas de flamenco. Muitas vezes eu fiz festas com eles em minha casa. Chegava um brasileiro amigo meu que queria ver flamenco, eu convidava uns três ou quatro desses artistas para dançar lá em casa. Eles iam. Eu convivía muito com eles, e convivía muito com a cidade também, com toureiros e...

BA: Você se tornou um conhecedor de tauromaquia?

JC: Modéstia à parte, mas isso desde Barcelona. Eu vi Manolete [Manuel Rodríguez Sánchez, 1917-1947] tourear; ele morreu no ano em que eu cheguei em Barcelona. Eu cheguei em abril, vi ele tourear duas vezes lá, em julho ele morreu. Manolete, que era o maior de todos.

BA: Que lições as bailadoras, os manoletes, os toureiros, deram a você para seu fazer poético?

JC: Ah, isso você vê nos livros. Os livros estão cheios de toureiros e bailarinas.

BA: Você vibrava com aquilo porque era uma...

JC: Eu era amigo de todos eles, sabe?

BA: Eu acredito que não era só porque você conhecia os toureiros e tal, mas que em alguma medida aquele evento mobilizava, conquistava você. O que é que você gostava numa praça de touros? Qual é a sensação que se tem ao ver esse tipo de espetáculo? Tem muita gente que critica, acha violento. Como é que é isso?

JC: Primeiro, é o sujeito se expor à morte. O canto flamenco, o baile flamenco, me interessavam porque era um fazer no extremo. A corrida de touros é também um fazer no extremo. De um momento para outro, você leva uma cornada. Ah...



BA: Diga...

JC: Sevilha é a terra dos toureiros, a maioria deles é de Sevilha, e de Córdoba. Agora Barcelona é um lugar animadíssimo, lá e em Madri se pode ver corrida de touros muito bem, porque são cidades muito grandes, de forma que as corridas de touro são um espetáculo. Você vê mais corridas de touros nessas cidades do que em Sevilha. Em Sevilha, que é menor, só existe corrida de touro na Semana Santa, na Feira, em determinadas épocas. Em Madri e em Barcelona você vê quase o ano inteiro. Agora, não são toureiros madrilenos nem barceloneses, são toureiros anda-luzes.

BA: E a devoção religiosa em Sevilha? Ela lembra em alguma medida a devoção religiosa do nordestino?

JC: Não associei isso não, sabe? Mas o sevilhano é muito religioso, a Semana Santa lá é uma beleza...

Belisario Franca (BF): Dizem que é a Semana Santa mais bonita que existe, não é?

JC: É, uma semana inteira, com procissões de três horas da tarde até de madrugada, todos os dias. Porque são muitas confrarias e cada uma sai num dia. Tem mais de uma por dia.

BF: Por toda a cidade, não é?

JC: Por toda a cidade. Cada uma vem de seu bairro. Agora, tem um *recorrido* [trajeto] que é obrigatório, que vai da catedral até a praça da Campana. Esse *recorrido* todos têm que fazer. Depois, então, na praça da Campana elas... Não, é o contrário, da praça da Campana até a catedral. Na praça da catedral elas se dispersam e cada uma vai para seu bairro. Mas esse *recorrido* central é obrigatório.

BF: Vem gente de outras cidades...

JC: Vem gente de outras cidades... Ah, dá muito turista. Outras cidades da Andaluzia fazem Semana Santa, mas são simulações, que é uma coisa muito mais diluída, não tem aquela intensidade de Sevilha, não.

LITERATURA E CINEMA

BA: João, e a sua gráfica, O Livro Inconsútil, lá em Barcelona? Você chegou a ter mesmo uma tipografia em casa? Como era?

JC: Tinha uma maquinazinha de imprimir tipos; eu mesmo imprimia livros. Isso em Barcelona; de Barcelona fui para Londres, e lá eu não tinha tempo para isso, trabalhava muito.

BA: Mas você gostava muito de ir ao cinema em Londres, era sócio de dois ou três cineclubes...

JC: Em Londres eu ia ao cinema. Eu era sócio de sete cineclubes; cada dia da semana ia a um. Eram cineclubes os mais diferentes, cada um tinha uma especialidade. O Left Club só levava filmes soviéticos. Cada cineclubes daqueles tinha uma especialidade. Foi quando eu vi o cinema russo clássico todo.

BA: Você acha que cinema e literatura têm algum tipo de proximidade?

JC: Ah, acho sim. Eu gostaria de ter sido cineasta.

BA: Os dois trabalham com o tempo...

JC: E com a imagem.

SEVILHA

BA: E a Sevilha desse seu tempo? Você costumava dizer que ela era uma cidade ajustada ao corpo humano, à dimensão do humano.

JC: É porque é uma cidade estreitinha, cidade antiga, que não se destruiu para ser uma cidade grande. Só tem uma parte, você chegando de Jerez de La Frontera, entrando pela porta de Jerez, você tem a Sevilha monumental, que é onde está a catedral, onde está a Giralda. A Giralda é uma torre moura, da mesquita moura, que os cristãos conservaram como a torre da catedral. Você aí tem uma Sevilha monumental. Mas logo depois da Plaza Nueva, a Sevilha monumental desaparece e a Sevilha popular começa.

Luis Antonio (LA): Quando você pensa em Sevilha, qual é a imagem que vem à cabeça?

JC: Acho que é a *calle Sierpes*, a rua principal. Chama-se Sierpes por isso, porque ela não é reta.

BA: A Sevilha que você viveu, então, foi diferente de Barcelona, onde você teve um contato com a intelectualidade. Sevilha foi mais popular mesmo.

JC: Porque não havia grandes escritores morando em Sevilha. Meus contatos lá eram mais populares, toureiros, artistas de flamenco.

O AMIGO JOAN MIRÓ

BA: E o Miró [Joan Miró, 1893-1983], você conheceu em Barcelona?

JC: Barcelona. Miró eu conheci em Barcelona.

BA: Como você chegou a conhecê-lo?

JC: Ah, eu conheci muito, porque Miró morava na França até os alemães ocuparem a França. Então ele voltou pedindo licença ao Franco [Francisco Franco, 1892-1975]. Franco deu a licença com a condição de Miró não fazer escola nem receber gente. Mas eu era amigo de um chapeleiro que era o maior amigo dele, e que me levou lá. Ele não recebia ninguém, mas eu era cônsul, um sujeito que não estava sujeito às leis do país, de forma que eu frequentava muito eles. Mas ele não recebia ninguém. Essa turma – Ponç, Tàpies e Cuixart – Miró não recebia, porque eles eram pintores, podia parecer que Miró estava fazendo escola.

BA: Por motivos políticos, por exigência do Franco, é interessante isso...

JC: É... Depois, quando fui para Londres, ele foi para Maiorca, porque sua mulher era de Palma de Maiorca e morou lá seus últimos anos. Quando eu estava em Madri, uma vez eu saí da embaixada e ao voltar encontrei um livro dele, que ele tinha deixado para mim. Ele tinha estado na embaixada à minha procura e não tinha me encontrado. Foi a última vez que ele foi a Madri. Nesse tempo que eu convivía com ele em Barcelona, ele não conhecia

Madri. Mas foi a Madri por alguma coisa e me procurou na embaixada, mas não me encontrou.

BA: Uma vez eu li que um dos seus irmãos queria comprar um quadro dele, *O galo*, não é isso? Foi uma das formas de aproximação também, não?

JC: Ah, não era meu irmão, não. Era um colega meu do Itamaraty, Josias Leão, que viu *O galo* numa revista e me pediu para comprar. Mas o Miró me disse que não podia vender porque ele tinha um *marchand* que vendia todos os quadros dele, e o Josias Leão não pôde ter *O galo*.

BA: Ele era uma figura interessante?

JC: Ah, muito interessante.

BA: Por quê, João?

JC: Ah, é difícil dizer. Miró era um homem simples, compreende? Tinha uma casa de campo em Tarragina, para onde eu ia às vezes com ele.

BA: E o processo de criação dele, era algo tão lúdico quanto o resultado do trabalho? Criar, para algumas pessoas, é complicado.

JC: Miró não falava da pintura dele, sabe?

BA: Ele pintava, não é?

JC: É, ele não tinha... ele era um instintivo. Tinha aquela maneira dele, mas traduzir aquelas coisas em termos racionais escapava a ele... Vocês vão fazer isso daqui a tempos, a gente pode repetir essa sessão outro dia.

BF: É, está ótimo.

BA: Claro, já conversamos bastante.

A INFÂNCIA NO ENGENHO

BA: Esses engenhos ainda existem, João?

JC: Não, as usinas em geral absorveram os engenhos. E agora as usinas estão numa situação muito difícil, de forma que só as grandes usinas continuam, certamente absorvendo as menores, não tenho detalhes. Mas as usinas absorveram os engenhos...

BA: Qual era o engenho em que você viveu, era Poço do Aleixo?

JC: Poço do Aleixo era onde eu devia ter nascido, mas nasci no Recife. Meu avô não admitia que a filha dele desse à luz no engenho, ele alegava que não havia condições de higiene, tanto que



minha mãe foi do engenho do Poço para o Recife, onde eu nasci. Depois o engenho foi dividido entre os irmãos de meu pai e vendido à usina de Tiúma. Mas papai gostava muito de engenho, não podia viver sem engenho, então arrendou dois no município de Moreno, que é outro município da Zona da Mata, o engenho Pa-coval e o engenho Dois Irmãos. Mas, quando veio a Revolução de 30, ele era do regime decadente. De forma que nós estávamos no Recife, e assaltaram o engenho, porque disseram que tinha depósito de armas, essas coisas. Ele se desgostou e se desfez desses engenhos, aí passamos a morar no Recife.

BA: Esses engenhos são, talvez, algumas das imagens mais fortes da sua memória. Você comenta em vários poemas essa vida no engenho. Qual era essa relação? Devia ser muito agradável, não?

JC: Foi minha infância, não é? Até os dez anos eu vivi no engenho.

BA: Como era o engenho, propriamente? Era como em *Casa-grande e senzala*?

JC: É, *Casa-grande e senzala* descreve muito bem. Tinha a casa-grande, a senzala, que eu não peguei, que a senzala era dos escravos, e depois tinha a moita do engenho, que era um edifício onde ficavam as máquinas.

BA: E canavial em volta, tudo cercado, como se fosse um centro que tinha essas construções?

JC: Em volta, canaviais. Agora, em volta da casa-grande e do engenho não tinha canavial. Tinha um cercado de gado. Porque

engenho tinha que ter muito gado para o trabalho de transporte. Todo engenho tinha que ter criação de gado.

BA: E para queimar a cana, era aquele método antigo, que...

JC: Para moer a cana.

BA: Mas acho que existia um método para eles despelarem a cana, antes de cortar, não? Eles não tacavam fogo?

JC: Não, isso aí eles faziam, mas não era sistemático. O sujeito corta a cana e deixa a palha no chão.

BA: Mas eu já ouvi dizer que antes de cortar, para não machucar demais, eles ateavam um pouco de fogo.

JC: Não, pelo menos nos meus engenhos eu nunca vi isso. Nem na usina de um tio meu, onde eu ia muito, em Palmares, no sul do estado, eu nunca vi tacarem fogo na cana...

BA: O fogo surgia naturalmente, a queimada no canavial, era uma coisa...

JC: Fogo era exceção.

BA: Não era premeditado?

JC: Não...

BA: Porque aqui no estado do Rio, acho que em Campos, que tem muita cana também, a coisa de cinco anos atrás, estive lá e ouvi falar dessa história. Mas é estranho não pegar na cana como um todo, pega só na folhagem.

JC: O que acontece é o seguinte: se um canavial se incendiar, a perda de açúcar, do teor de açúcar na cana, é muito pouca. O fogo não consome a cana. De forma que um incêndio no canavial não é um prejuízo muito grande. O teor de açúcar empobrece, mas não é

eliminado completamente. E a cana fica mais fácil de ser cortada depois. Lá em Pernambuco ninguém toca fogo na cana para facilitar o corte.

BA: E essa história dos partos serem feitos na cidade, tinha um quarto especial, não tinha?

JC: Não, porque meu avô materno não era de engenho. Ele era advogado e professor da Faculdade de Direito, tinha um casarão na rua da Jaqueira, de forma que ele não queria que mamãe tivesse filho no interior. Mamãe vinha ter o filho em Recife. Mas meu pai nasceu no engenho, eu e meu irmão mais velho é que nascemos no Recife.

BA: Seu irmão mais velho, o Evaldo [Evaldo Cabral de Mello], o historiador...

JC: É o mais moço de todos. Esse já não conheceu o engenho, quando nasceu a gente já morava no Recife...

BA: Mas ele escreve muito sobre isso...

JC: Ele é muito estudioso, de forma que... Mas ele não tinha vivido no engenho, não.

BA: Usando um termo seu, que cicatriz essa vida do engenho deixou?

JC: Uma coisa que eu me lembro, muito engraçada, é que eu tinha um pesadelo, que era voltando do engenho para o Recife, e um sonho de felicidade, que era a ida para o engenho. Durante muito tempo eu tive esses pesadelos. Porque no engenho eu tinha liberdade, não era vida de cidade, compreende? Agora, como não tinha colégio, eu tinha que estudar no colégio do Recife.

OS ESTUDOS NO RECIFE

BF: E você estudou no Colégio Marista no Recife?

JC: O Recife tem dois colégios maristas. Eu fiz o primário num, o Colégio São Luís, e o secundário no Colégio Marista. Os dois eram maristas, mas um se chamava São Luís, só tinha o primário. E o outro se chamava Colégio Marista. Mas ambos eram dos maristas.

BA: E era uma educação rigorosa, bastante religiosa?

JC: Os maristas não são padres, eles são irmãos, de forma que o ensino religioso era feito pelos jesuítas. Eles não eram muito rigorosos, não.

BF: E os pesadelos a que você se referiu, têm alguma coisa a ver com a ida dos engenhos para o Recife, têm alguma ligação com a escola?

JC: Não.

BF: Não?

JC: Talvez indiretamente. O Recife significava o colégio. O engenho significava as férias. Eu nunca tinha pensado nisso, mas talvez...

BA: E depois do secundário, lá no Recife, você recebeu algum estímulo literário dos padres, dos irmãos?

JC: Não, nenhum.

BA: Nenhum?

JC: Nunca.

BA: (*risos*)

JC: Eu acabei o colégio e não quis fazer faculdade, fui trabalhar. Meu ideal era ser jornalista, mas eu era muito moço, tinha quinze anos, não podia fazer jornalismo. Então fui trabalhar, porque não quis me formar. Na minha família todo mundo era formado em direito.

O CONTATO COM ASSIS CHATEAUBRIAND

BA: É verdadeira a história de que você chegou a estar com o Chateaubriand [Francisco de Assis Chateaubriand, 1892-1968]?

JC: Estive com Chateaubriand já aqui no Rio.

BA: E ele perguntou se você queria ser jornalista? Falou: “Você faz que eu escrevo”. Como foi essa história?

JC: No tempo da campanha civilista, meu avô materno tinha um jornal civilista. E os redatores eram meu tio, Waldemar Carneiro Leão – por parte da minha mãe, eu sou Carneiro Leão. Tio Waldemar Carneiro Leão e Chateaubriand eram os dois redatores do jornal. Eu estava aqui no Rio, esperando para fazer o concurso para o Itamaraty, e tio Waldemar, que era advogado em Santos, veio ao Rio. Estávamos conversando, e ele perguntou: “Por que você não vai trabalhar no jornal do Assis?”. Ele era amigo do Assis. “Porque eu não conheço o Assis”, eu disse. Então ele me deu uma carta para o Chateaubriand. Fui entregar a carta lá [nos Diários Associados]. Chateaubriand conversou comigo duas horas, contando coisas, e eu não falava, só ele falava, contando coisas da

mocidade dele no Recife, a campanha civilista, tudo isso. Quando no fim ele perguntou o que eu queria, eu disse: “Quero trabalhar no jornal”. Ele disse: “Você tem prática em jornal?”. Eu disse: “Não, nunca trabalhei em jornal”. Ele disse: “Ah, que pena, meu filho. Se você tivesse prática eu nomeava você aqui para os Associados”. Mas eu não ia mentir dizendo que tinha prática, de modo que não fui ser jornalista. Fiquei aqui esperando o concurso do Itamaraty.

BA: O que eu li sobre esse episódio é que você falou: “Não tenho prática, mas sei escrever”, e ele: “Ah, então vai ser escritor”.

(*risos*)

JC: É, acho que eu disse isso, “Não tenho prática, mas sei escrever”.

A INICIAÇÃO LITERÁRIA

BA: Mas mesmo antes de vir para o Rio, lá em Recife...

JC: *No Recife!*

BA: *No Recife*, não é? Você alguns anos atrás já tinha me explicado. Mas é hábito de carioca, acabo não falando *no Recife*... Mas, João, sua iniciação literária foi lá?

JC: Foi no Recife, meu primeiro livro [*Pedra do sono*] foi publicado lá. Havia um grupo muito interessante que eu frequentava que me introduziu na literatura. Eu tinha um grande interesse por literatura. Por minha conta eu já lia, meu pai era homem que lia muito, eu tinha um tio que lia ainda muito mais, de forma que comecei a me interessar por literatura por minha conta. Depois entrei nesse grupo, que me orientou para a literatura francesa.

BA: Quem fazia parte do grupo?

JC: Ah, fazia parte do grupo principalmente o Willy Lewin [1908-1971]. Ele era mais velho que nós, um homem de muita cultura. Também fazia parte do grupo, entre outros, o Lêdo Ivo.

BA: O Lêdo Ivo?

JC: Ele é quatro anos mais moço do que eu, mas fazia parte do grupo.

BA: Gastão de Holanda [1919-1997]...

JC: O Gastão de Holanda.

BA: Era um grupo de estudos sistemático?

JC: Não, era um grupo de amigos. Tinha um pintor pernambucano que morava em Paris e tinha voltado para cá com a mulher, Vicente do Rego Monteiro [1899-1970], um homem muito interessante, muito mais velho do que nós.

BA: Ele era o porta-voz das novidades europeias?

JC: É, inclusive foi ele que me introduziu na pintura moderna, porque tinha uma grande coleção de livros de pintores modernos.

BA: E que novidade ele trouxe? Qual era a “vanguarda” na Europa da época?

JC: O surrealismo. Ele veio fugido da guerra, e antes da guerra a moda em Paris era o surrealismo.

BA: E ele veio empolgado com essas ideias, ele trouxe...

JC: Não, ele era contra o surrealismo, mas trouxe coisas, documentação surrealista. Mas ele não era pintor surrealista, não.

BA: Há quem diga que seus primeiros livros tinham um quê de surrealismo. Não havia uma crítica assim?

JC: Teve, mas o negócio é que o surrealismo me desagradava, porque era baseado no instinto, na espontaneidade, e eu sou o sujeito menos espontâneo do mundo, compreende? Meu primeiro livro tinha aparência surrealista, mas era um livro construído, porque havia um poeta francês, Pierre Reverdy [1889-1960], que me interessava mais. Ele fazia poesia construída, mas de aparência surrealista. Quando saiu meu primeiro livro, todo mundo viu como surrealista. Mas Antonio Candido, esse crítico de São Paulo, escreveu um artigo dizendo que não era um livro surrealista, não. É um livro construído. Eu fiquei impressionado porque Antonio Candido não me conhecia e adivinhou que não era um livro surrealista.

BA: Isso em 1943, por aí, não foi?

JC: Mais ou menos, porque o primeiro livro eu publiquei em 1942... Não, Antonio Candido publicou esse artigo depois, bem depois do meu livro.

BA: E esse livro foi escrito no Recife?

JC: No Recife. Como *O engenheiro*, grande parte dele foi escrita no Recife e grande parte foi feita aqui no Rio.

A CONVIVÊNCIA COM OUTROS ESCRITORES NO RIO

BA: E por que você optou por vir ao Rio na ocasião?

JC: Para fazer o concurso para o Itamaraty. Nos estados não havia concurso para o Itamaraty, de forma que então...

BA: E por que você optou pelo Itamaraty?

JC: Porque eu não era rico, só podia ter emprego, de forma que, se tinha de viver como funcionário público, optei pela carreira melhor. Eu sabia que tinha condições de passar no concurso, então optei pelo Itamaraty, que era a melhor carreira do serviço público.

BA: E aqui, como era a vida antes? Nós três estávamos conversando sobre isso antes de vir para cá, sobre como hoje em dia há muito pouca troca entre cineastas, poetas, seja qual for o trabalho artístico, que as pessoas não param mais, e estávamos falando do círculo literário do Willy Lewin, e se posteriormente você encontrou um ambiente...

JC: Acontece o seguinte: em 1940, eu vim ao Rio com minha família, de passagem, para conhecer o Carnaval, e conheci o Murilo Mendes [1901-1975]. Quando eu voltei para cá em fins de 42 para fazer o concurso, ele me apresentou ao Carlos Drummond [Carlos Drummond de Andrade, 1902-1987]. Não me apresentou ao Manuel Bandeira [1886-1968], porque o Manuel Bandeira morava em Petrópolis. De modo que eu frequentava o Murilo Mendes e o meio dele. Frequentava o Carlos Drummond também, que frequentava o Manuel Bandeira, esse pessoal mais velho do que eu, e frequentava também gente da minha idade.

BA: O Graciliano [Graciliano Ramos, 1892-1953]...

JC: O Graciliano não cheguei a conhecer não, conheci de vista. Que horas são, cinco? Vocês dão uma licença que eu tenho de tomar um remédio.

BF: Tem água aqui.

Marly de Oliveira (MO): Quer tomar uma água?

BA: Não tem o menor problema...

MO: Está com sede?

JC: Não...

BA: Você participou da ambiência literária aqui, não é?

JC: Me engasguei, sabe...

BA: Um pouco de água, João.

JC: Já tomei com o remédio, por isso estou engasgado... Eu conheci aqui geralmente gente mais velha do que eu. Por exemplo, Gilberto Freyre [1900-1987], eu sou primo do Gilberto, ele era primo-irmão de minha mãe. E quando eu vim para o Rio, Gilberto me pediu para trazer uma carta para o José Lins do Rego [1901-1957]. Então eu conheci o José Lins do Rego. José Lins do Rego era muito amigo meu e me apresentou a muita gente.

BA: Me lembrei de uma coisa... O Otto Lara Resende [1922-1993] chamava o Nelson Rodrigues [1912-1980] de “uma flor de obsessão”. E o Nelson dizia que não seria Nelson Rodrigues se não fossem suas obsessões. Escrever é uma obsessão, não é, João?

JC: Para mim era, e não só escrever, como ler. Eu gostava, sobretudo, era de ler. Eu tenho impressão que eu escrevia porque eu lia. Mas o que eu gostava mesmo era de ler. Agora, para frequentar um círculo literário, eu me justificava escrevendo. Mas minha paixão mesmo era a leitura.

LA: Você frequentava a casa do Plínio [Plínio Doyle, 1906-2000], aqueles sabadoyles?

JC: Não, não, isso é depois, isso é muito mais tarde.

BF: Mas você chegou a frequentar?

JC: Eu fui lá uma vez, mas nunca frequentei. Eu era diplomata, vivia fora daqui. Mas eu lembro que uma vez fui lá. Mas isso foi muito depois da minha vinda para o Rio.

BA: Porque tem o poema “Graciliano”, “escrevo com as mesmas vinte palavras”... Eu falei de escrever como uma obsessão no sentido de ter certas palavras, certos assuntos aos quais se retorna a todo momento, e você tem muito isso, algumas palavras que são muito fortes, como “deserto”, um retorno a coisas que já foram comentadas, uma ideia fixa em torno do mesmo assunto ou da mesma palavra, mais do mesmo assunto. É uma ideia fixa em torno de certos termos...

JC: Eu tenho um poema sobre a serventia das ideias fixas. Eu sou um homem de ideias fixas.

BA: Qual é o poema? “Uma faca só lâmina”?

JC: “Uma faca só lâmina”.

O CONTATO COM MÁRIO DE ANDRADE

BA: Mário de Andrade [1893-1945] conhecia sua poesia?

JC: Não tenho ideia. Ele não falou... Do Recife eu mandei o livro para ele. Quando ele me encontrou, eu estava com Breno Accioly [1921-1966]. Accioly me disse: “Olha, o Mário de Andrade está aí no hotel Natal, vamos até lá”. Fomos. Mário de Andrade, amável, falou comigo, mas não deu uma palavra sobre minha poesia. Ou ele não recebeu o livro ou não gostou e não quis dizer nada, mas não deu uma palavra.

BA: Ele tinha esse hábito de comentar os livros dos jovens poetas.

JC: Eu acho que ele não recebeu o livro, sabe? Ele era um homem amável e encontraria alguma coisa, ainda mais sabendo que eu era amigo do Carlos Drummond. Carlos Drummond era meu grande amigo aqui. Manuel Bandeira, que era meu primo pelo lado do meu pai; além do Gilberto pelo lado de minha mãe. Manuel Bandeira gostava muito de mim e eu ia muito à casa dele. Eram meus grandes amigos: Carlos Drummond, Manuel Bandeira, Murilo Mendes e Jorge de Lima [1895-1953]. Eu frequentei muito o consultório do Jorge, na Cinelândia, e ali eu conheci uma porção de escritores. Foi lá que eu conheci Jorge Amado [1912-2001], Lúcio Cardoso [1913-1968]...

BA: É, o Mário esteve aqui no Rio também, só que foi um pouco antes de você...

JC: Antes, quando eu cheguei ele já não estava mais...

BA: Você sabe que o prédio em que ele morou, aqui no Catete, tem uma plaquinha na porta?

JC: Tem?

BA: “Aqui morou Mário de Andrade, entre 1938 e 1940”, interessante, bem perto daqui, bem perto.

JC: Não sabia que era no Catete. Tinha impressão...

BA: É no Catete, quase ali na Glória. Não no Catete para o lado do largo do Machado, é mais para a Glória...

MODOS DE VER A ESPANHA

BA: O Murilo Mendes – eu estava dando uma olhada na papelada que eu tenho –, parece que você escreveu uma carta para ele falando da Espanha, acho que você usava “Espanha Branca”...

JC: Eu não me lembro disso.

BA: Não? É uma carta, eu estava revendo isso hoje. Era uma carta em que você comentava que seu interesse pela Espanha era sobre as coisas materiais dela, e que a Espanha mais espiritual, do jeito de ser espanhol, as touradas, as bailadoras, você reduzia a uma lição estética, ao invés de entender aquilo de uma forma ampla.

JC: Onde você achou essa carta? Eu não me lembro dela.

BA: Devo ter tirado de uma matéria de jornal, e hoje eu estava revendo o material para conversar com você, e achei interessante você fazer esse comentário, que você reduzia isso, você achava que...

JC: É que o Murilo era muito católico, de forma que ele tinha mais interesse pela Espanha mística.

BA: Você dizia isso também. Seu interesse era pela Espanha mais popular, mas isso que você achava que reduzia, acho que é uma impressão, porque você reduzia a uma lição estética nos seus poemas, não na sua vida.

JC: Porque a literatura espanhola, no meu entender, é a literatura mais realista que há. Apesar de ser um pouco católico, mesmo os escritores católicos são realistas.

BA: Você acredita que Sevilha seja a essência da Espanha? Por quê? O que tem de essencialidade...

JC: Não, ela não é a essência da Espanha. Sevilha é a cidade mais encantadora da Espanha. Agora, a Espanha verdadeira não é Sevilha. Se a Espanha fosse toda Sevilha, seria muito diferente. Castilha, por exemplo, não tem nada a ver com Sevilha. A Andaluzia é uma Espanha diferente.

BA: E por que você a vê como uma cidade fêmea? Ao contrário de Pernambuco, fazendo uma comparação, que seria um estado masculino. O que Sevilha tem que o leva a ter essa impressão de cidade fêmea?

JC: Ah! Isso é difícil de dizer.

BA: O livro *Agrestes* tem uma parte toda dedicada a Sevilha, não?

JC: Tem diversas partes, cada uma é dedicada a uma coisa.



BA: Tem uma parte dedicada ao Recife...

JC: Outra ao Equador, outra à morte...

BA: “A indesejada das gentes”...

JC: Que é um verso de Manuel Bandeira.

A RELAÇÃO COM A MÚSICA

BA: Ah, é? João, tem um outro assunto que me intriga: a história de você não ter muita afeição por música. Por outro lado, se você for ver sua poesia, ela está cheia de referências a vozes, dicções, sotaques, “a voz do canavial”, “a voz do...”.

JC: Não tinha notado, sabe?

BA: Mas eu acho que é engraçado, tem voz de cadeira, voz de pássaro rouco... tem uma série de momentos em que você faz referência a isso, palavra, voz.

JC: Nunca tinha pensado nisso.

BA: Eu estava pensando: como pode ser a trilha sonora de um documentário sobre o João, uma vez que ele não gosta de música? Isso é um problema para a gente, não? (*risos*) Tem essa coisa da voz do canavial, também...

Mônica Moreira (MM): Do flamenco você gosta, não é, João?

JC: Do flamenco eu gosto.

BF: Gosta da música ou da dança?

JC: Da música e da dança. Porque a música... Eu sou um sujeito com tendência para a sonolência, de forma que, enquanto muita

gente procura dormir, meu esforço é acordar. A música me faz dormir e o flamenco me faz acordar, compreende?

BA: O frevo também?

JC: O frevo...

BF: E o maracatu da Zona da Mata, estridente, aquilo não o despertava?

JC: Maracatu... Nunca pensei nisso. Você acha que o maracatu da Zona da Mata é mais estridente? Eu não vejo o maracatu como muito estridente. O frevo, sim.

BA: E o flamenco é uma coisa de explosão.

JC: O flamenco acorda você, não deixa você cochilar.

BF: Tem um componente da sensualidade da dança que também é muito forte, as bailarinas...

JC: Mas de tudo aquilo, eu procurava o que me despertava.

BA: O próprio jeito de ser do sevilhano, alegre, deve ter ecoado em você.

MO: E a Feira de Sevilha?

JC: Hein? É uma beleza, não é?

MO: Você tinha uma *caseta* de lá?

BF: O que é *caseta*, João?

JC: São uns quiosques que armam durante a Feira. Você ali recebe os amigos, de noite, organiza danças... Tem famílias que têm *caseta* própria, para receber os amigos.

BF: Como se fosse um camarote?

JC: É como se eles transferissem a sala de visitas deles para o local da Feira, para receber os amigos...

BA: João, você sabia que o Caetano Veloso tem uma música chamada “Outro retrato”, que é dedicada a você?

JC: Não. “Outro retrato”?

BA: É. Ele diz que “minha música vem da música da poesia de um poeta, João, que não gosta de música”...

JC: E de um músico que não gosta de poesia...

BA: Que é o João Donato.

JC: Isso, eu tenho impressão que ele disse numa entrevista, mas não sabia que ele tinha feito a música com isso.

BA: É uma música que todos nós conhecemos. “Minha música vem da poesia de um poeta, João, que não gosta de música, a minha poesia vem da música de um músico que não gosta...” Ele faz um jogo... Você já ouviu alguma vez essa música?

JC: Não, eu vi ele dizer isso numa entrevista.

BA: A gente vai trazer.

JC: Não sabia que ele tinha feito a música, não.

BA: Não!? Saiu já em disco, em CD, vou trazer para você ouvir.

BF: Para dar um pouco de sono... (*risos*)

JC: A música e principalmente o samba, não é? O frevo, não.

BA: Comenta-se que o hino do estado de Pernambuco você reconhecia, porque gostava da melodia.

JC: O quê?

BA: Do hino. Uma vez li uma declaração sua que dizia assim: “Duas melodias que eu reconheço são o hino do Brasil e o hino do estado de Pernambuco”.

JC: Lembro que, na minha infância, o Getúlio ainda não tinha feito o Estado Novo e não tinha abolido os hinos estaduais. Cada estado tinha seu hino, e lá se tocava muito o hino pernambucano.

O GALO DE MIRÓ

BA: Esta semana eu fiz uma descoberta, João. Descobri onde está *O galo* do Miró. Eu estava fazendo uma visita ao Museu da Chácara do Céu, dos Museus Castro Maia, que fica lá em Santa Teresa, e para minha surpresa *O galo* estava lá. É da coleção dele, está exposto permanentemente ali. Achei uma coincidência engraçada, porque a gente tinha falado disso há pouco tempo.

JC: Está lá?

BA: É. João, é verdadeira a história de que o Miró, depois de uma certa idade, passou a pintar com a mão esquerda, para desaprender?

JC: Não, aquilo eu digo num poema.

BA: Mas não é fato?

JC: Não.

BA: Só consta da poesia, então?

JC: É.

BA: Fiquei curioso para saber, é uma atitude engraçada.

A EXPERIÊNCIA DAS VIAGENS

BA: João, a gente esteve pensando na importância das viagens, não só do lado mais objetivo, do tempo disponível no seu trabalho,

mas também em como elas são inspiradoras para você e sua obra. Quando você veio para o Rio, você já tinha publicado dois livros lá em Pernambuco, não é?

JC: Um.

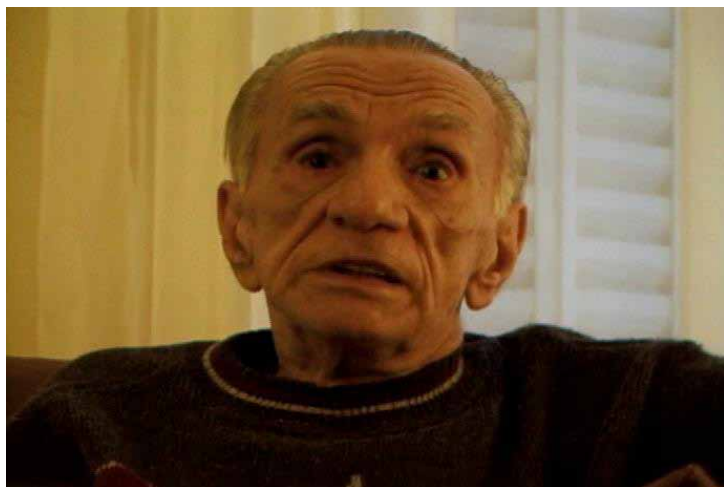
BA: E isso praticamente coincidiu com o fato de você começar a viajar, ter um trabalho mais contínuo...

JC: O segundo livro foi editado aqui.

BA: É quase como se você estivesse começando a fazer da poesia um ofício mesmo, e quase simultaneamente você estava viajando. E, posteriormente, quando parou de viajar, de certa forma você diminuiu um pouco o ato de escrever. Claro que deve ter havido outros motivos também.

JC: Não.

BA: Não?



JC: Foi a cegueira, sabe?

BA: Sei...

JC: Compreende? Você vê que meu último livro, *Sevilha andando*, foi escrito no Porto. Foi meu último posto. Eu voltei para cá e peguei essa cegueira e aí não escrevi mais.

BA: Mas você acha que o viajar é importante para o poeta, o chegar, o ficar “aceso”? Quando se viaja – eu mesmo sou assim –, existe uma excitação de estar em uma nova cidade, uma cultura desconhecida, nova, um sentimento que é muito vivo.

JC: É, mas tem muitos postos em que eu estive, sobre os quais não escrevi.

BA: Sim, mas nos postos em que você esteve, em quase todos, mesmo que você não tenha escrito sobre eles, você escrevia...

JC: Ah, escrevia... Escrevia, porque a carreira diplomática dá oportunidades culturais fantásticas. Você vai para um país e descobre a literatura daquele país. Eu não escrevi nada sobre Londres, mas na Inglaterra me enfronhei na literatura inglesa, que teve grande influência sobre mim, e que eu acho, talvez como a espanhola, a literatura mais rica do mundo.

BA: Lembrei de uma observação do Mário Faustino [1930-1962] sobre sua poesia, acho que data dos anos 1960, que dizia assim: “O poeta João Cabral sabe que existe a história, a geografia”. Ele fez essa observação após não sei qual livro seu, chamando a atenção para a importância do real, da geografia, da história, do social na poesia. Isso de estar no lugar e ser obrigado a pegar um

mapa para saber se situar, ou estar num lugar e ser obrigado a conhecer a culinária local...

JC: O plano de vocês qual é mesmo?

BA: O nosso plano é ter essas conversas com você e aí viajar para filmar em Recife, Sevilha e Barcelona. Isso é um pano de fundo, na verdade, um pano de fundo...

JC: Em Barcelona eu estive duas vezes, quase não escrevi nada, acho que não escrevi nada sobre a cidade.

A ARQUITETURA

BA: Mas vamos abordar, por exemplo, o papel da arquitetura na sua formação. Você chega a mencionar a importância de Le Corbusier [1887-1965]. Eu já li depoimentos em que você diz que não gosta da arquitetura de Gaudí [Antoni Gaudí, 1852-1926]. Isso é um elemento... Você pode falar a respeito?

JC: Posso.

BA: O que você acha da arquitetura de Gaudí?

JC: Acho que não é arquitetura. Em matéria de arquitetura, estou com Le Corbusier, que aliás conheci ainda no Recife. Quando eu estava lá, eu lia os seus livros, e ele teve uma grande influência sobre mim, não só em matéria de arquitetura, porque não sou arquiteto, mas em matéria de poesia. Aquela história dele da casa como *machine à habiter*, compreende? Uma vez li um ensaio em que ele descrevia o poema como *machine à émouvoir*, que eu botei como epígrafe de um livro meu. Esse intelectualismo

me marcou muito ainda no Recife. Porque eu tinha um grupo de arquitetos que eram meus amigos e que me davam os livros do Le Corbusier para ler.

BA: Mas que lições, que princípios você extraiu da leitura dos livros de Le Corbusier sobre arquitetura e transpôs para seu fazer poético?

JC: Ah, esse negócio de fazer com toda a consciência. De fazer um poema como uma máquina. Ele diz tudo aí, quando chamava o poema de *machine de é mouvoir*, “máquina de comover”. Quer dizer, esse conceito meu de fazer um poema como se faz uma máquina. Ele queria fazer como se faz uma máquina, uma coisa inteiramente funcional.

BA: E por que você diz que o Gaudí... por que não considera aquilo arquitetura?

JC: Ah, porque para mim arquitetura é aquilo que Le Corbusier definiu. A do Gaudí era uma arquitetura completamente decorativa. Ele fez o edifício Passeios de Graça, e, como ficava perto do mar, ele imitou as ondas do mar em varandas. Isso não é arquitetura, isso é escultura.

BA: A arquitetura de Le Corbusier teve uma enorme influência aqui entre os arquitetos...

JC: Claro, Lúcio Costa [1902-1998], Oscar Niemeyer...

BF: Você chegou a conhecer o Lúcio Costa, não?

JC: Conheci.

BF: Na época, aqui no Rio, ele fez o prédio do MEC.

BA: O Palácio Capanema...

JC: Pois é, o terreno que o governo deu para o palácio era ali onde ficava o Museu de Arte Moderna. Era um terreno para fazer um edifício horizontal. Depois o Getúlio [Getúlio Vargas, 1883-1954] tomou o terreno e deu para o Ministério da Educação, aquela quadra onde ele está hoje. De forma que o projeto de edifício horizontal que o Le Corbusier fez, o Lúcio Costa foi obrigado a transformar em vertical, ficou encarregado disso. Mas estavam quebrando a cabeça, e não viam saída para transformar aquele edifício horizontal num edifício vertical. O Oscar Niemeyer era desenhista do Lúcio Costa. Um dia o Oscar, que é um gênio, bolou uma forma de transformar esse edifício horizontal em vertical, mas de brincadeira; bolou e mostrou para os amigos dele. Quando ele estava mostrando o esboço, o Lúcio Costa entra na sala, então os colegas do Oscar disseram: “Doutor Lúcio, olha aqui a solução”. Oscar, encabulado, amarrotou a solução e joga pela janela. Lúcio Costa manda buscar o papel no meio da rua, então vê ali o edifício, a solução para o edifício que foi feito para o Ministério da Educação. Aquele edifício do Ministério da Educação, o projeto inicial do Lúcio Costa, transformado de horizontal em vertical, foi Oscar Niemeyer quem fez. Ele era o desenhista do Lúcio Costa.

BA: É, o Lúcio virou um grande amigo do Le Corbusier, e comentava sempre a importância dele...

JC: O Lúcio Costa era um grande amigo do Le Corbusier, só não era do Oscar porque ele era mais moço.

BA: Ele diz que essa passagem do Corbusier por aqui foi fundamental para fazer explodir o talento do Niemeyer, do Oscar.

JC: Mas não foi diretamente com Le Corbusier.

BA: Não?

JC: Não, porque o Oscar era muito moço naquele tempo, quer dizer, a influência do Le Corbusier era sobre o Lúcio Costa e outros. E o Lúcio foi encarregado de fazer o Ministério da Educação, mas quem acabou fazendo o Ministério da Educação foi Oscar, que não tinha conhecido Le Corbusier.

BA: Mas você acha que é só decorativo assim... porque o Gaudí encanta, e talvez seja mesmo por esse apelo, por esse lado de apelo mais fácil, mais decorativo do que funcional da arquitetura dele.

JC: Porque o apelo dele era esse, compreende? Gaudí era um homem excêntrico, um velhinho que fazia aquelas coisas, as famílias ricas de Barcelona davam edifícios para ele fazer. E teve aquele Parque Güell, que é nos arredores de Barcelona, tudo era escultura, tudo era decoração. Para você ver como ele não é arquiteto, aquela igreja da Sagrada Família, está lá a fachada toda construída, e dentro é oca... É a coisa mais anticorbusiana do mundo. Le Corbusier faz a casa como uma máquina. A fachada é a última coisa. Ele não passa da fachada para a casa. A fachada é o que resulta da casa. E o Gaudí não tinha noção de arquitetura, primeiro fez a fachada; começava a fazer a casa de fora. Era um homem de uma integridade extraordinária e morreu velhinho, atropelado no meio da rua, pedindo esmola para acabar a igreja da Sagrada Família.

BA: Ah, eu não sabia dessa história.

JC: É, era um homem de grande pureza.

A MANEIRA DE CONHECER OS LUGARES

BA: João, insistindo um pouco nesse tema do viajar, eu li uma entrevista em que você dizia que para você viajar era “chegar e ficar”.

JC: É, eu viajava nos países onde estava. Meu primeiro posto foi Barcelona, então eu procurei conhecer a Espanha. Eu não acreditava nesse negócio de “já que estou em Barcelona, vou conhecer Paris”. Estou perto de Paris, vou conhecer Paris, Londres. A Paris eu fui não para conhecer, mas porque tive que ir até lá para comprar um automóvel – naquele tempo não havia indústria automobilística na Espanha, foi feita depois. Londres, Inglaterra, eu conheço bem, porque depois de Barcelona eu fui para Londres. Mas enquanto servi em Barcelona nunca me ocorreu ir a Londres. Quando fui mandado para lá, então me enfronhei no país. Tanto é que os países que eu conheço bem são os países onde eu servi. Você vê diplomatas aí que conhecem o mundo todo, o sujeito está em Barcelona e vai conhecer a Áustria.

BA: Mas isso talvez ajude realmente a poesia, porque dá a você uma distância para escrever sobre o próprio país, no nosso caso, sobre a província.

JC: Pois é, era o que me interessava. Quando eu fui para Barcelona, por exemplo, eu me enfronhei na literatura espanhola, estudei sistematicamente a partir da primeira obra conhecida da literatura espanhola, que é o poema do *Cid*. A literatura francesa eu conheci

no Recife, mas não completamente. Então, quando fui cônsul em Marselha, aprofundei meu conhecimento da literatura francesa. Eu não acreditava em estar num país pensando noutra.

BA: E aí, na maior parte das vezes, seu interesse pelo país, seu conhecimento do país foi alcançado via literatura.

JC: Pela literatura. A literatura foi sempre o que me interessou. O que me interessava era escrever minha obra, e não conhecer paisagens. Conhecia paisagens, claro, dia de domingo o sujeito pegava o automóvel e ia para tal lugar.

BA: E você fazia essas incursões pela literatura desses países de forma autodidata? Ou você buscava alguém que o orientasse?

JC: Não, fazia sozinho. Existem grandes histórias da literatura nesses lugares. Então eu chegava e pegava a história da literatura, e ia buscando livros... Na Espanha, por exemplo, você encontra livros de todos os autores espanhóis antigos. Aqui no Brasil, você vai na livraria e pede um Castro Alves [1847-1871], não tem, pede um Gregório de Matos [1633-1696], não tem. Lá não, você encontra coleções. Na Inglaterra também, você tem todos os grandes clássicos à mão, você entra numa livraria e encontra John Donne [1572-1631], Shakespeare [1564-1616].

BA: Inclusive em edições de bolso baratas.

JC: Inclusive edições baratas...

BA: E aí você ia fazendo o roteiro de suas próprias leituras através da história da literatura, se interessando por este ou aquele autor.

JC: É, e aí via os autores que me serviam de lição e os que não me serviam. Quando eu estava em Londres, o grande autor, o grande poeta, era o T. S. Eliot [1888-1965]. Eu conheci bem a poesia dele, mas ela não tem influência sobre a minha.

BA: E você se interessava também pela história do lugar?

JC: Ah, sim. Eu nunca fiz tanta coisa na vida senão ler, por isso eu acho esse castigo de ficar cego um castigo violento que Deus me deu. Porque eu... minha vida foi sempre ler, compreende?

BA: E você não se interessa por livros orais, não sei como é que se chama, existem livros...

JC: Eu sou muito... Eu ouço bem, mas eu não presto muita atenção ao que ouço. Só presto atenção mesmo olhando. Por isso a pintura e a arquitetura tiveram uma grande influência sobre mim, e a música não. O Caetano Veloso tem um samba dizendo que o samba dele é influenciado por um poeta que detesta música, um poeta João, que detestava música, e um músico João, que é o João... aquele de Minas, João Donato...

BA: Donato.

JC: João Donato, que detesta poesia.

BF: Tem aquela história das fábricas de charutos cubanos, que enquanto os operários iam fabricando charutos eles elegiam um “leitor”, aquele homem que a única coisa que fazia no horário de trabalho era ler romances para que os outros trabalhassem.

JC: Onde era isso?

BF: Em Cuba, e o romance favorito deles era *O conde de Monte Cristo*...

JC: Cuba, não é...

BF: E lá *O conde de Monte Cristo* ficou tão popular que eles pediram autorização ao autor, Dumas [Alexandre Dumas, 1802-1870], para que uma das marcas dos charutos que eles fabricavam se chamasse Montecristo. O nome daquele famoso charuto, Montecristo, ninguém sabe de onde vem, é daí. E até hoje existe essa história de “leitor” lá.

BA: Essa sensação de quando você viaja e chega numa realidade desconhecida... você fica com um pouco de medo, não fica?

JC: Ah, mas eu procuro logo um guia do lugar, procuro ler a história do país, de forma que eu nunca estou no país como estrangeiro.

DO EQUADOR PARA HONDURAS

BA: O Equador tem uma literatura muito interessante e boa.

JC: No último livro... que é o penúltimo, *Agrestes*, tem uma parte que é “Viver nos Andes”. Lá no Equador existe um lugar que eles chamam “corredor de vulcões”, que é uma série de vulcões, um atrás do outro. E eu tenho uns poemas sobre viver nos Andes, falando dos vulcões de Quito – de Quito, não, do Equador.

BA: Quito marcou você de alguma forma?

JC: Marcou. Gostei muito de Quito.

BA: Parece que a cidade tem um centro histórico muito bonito também, não é?

JC: Tem. Saí de Quito porque é muito alto. Um dia, olhei meus pés – eu sempre tive pés magros –, vi que eles estavam gordos. Não doíam, mas estavam inchados. Então eu pedi ao Guerreiro [Ramiro Elísio Saraiva Guerreiro], que era ministro [das Relações Exteriores], que me mandasse para outro país qualquer, à beira do mar. Ele me ofereceu a Tunísia e Honduras. Como eu tinha uma filha casada em Honduras, eu preferi Honduras, que aliás é um país delicioso.

BA: Ah, é?

JC: É. Culturalmente pobre. Culturalmente, Honduras não...

BF: O país naquela época estava em guerra ou revoluções, havia muito problema político.

JC: Não, Honduras estava calmo. Havia política, mas era mais uma política de bate-boca.

BA: Acho que era mais em El Salvador...

JC: E Guatemala, lá era um regime comunista, de forma que Guatemala era um país muito...

BA: Em ebulição, não é? Aquilo que a gente estava falando, de ler em voz alta, e tal...

GRAVAÇÃO DE LPS

BA: Você gravou um disco aqui, nos anos 1970, não é?

JC: Já gravei muita coisa.

BA: É algo pouco habitual no Brasil, acho que são raras as gravações de poetas, me parece que em outros lugares é mais frequente, não?

JC: É... Muitos anos atrás havia aquele Irineu Garcia [1920-1984], que gravou uma porção de livros. Eu me lembro que ele gravou Manuel Bandeira de um lado, Carlos Drummond do outro. Gravou João Cabral de um lado, Murilo Mendes de outro, gravou uma porção de discos. Depois, quando eu estava no Equador, foi lá uma moça da Som Livre e fez um *long-play* grande, duplo, comigo. Eu tenho muito disco gravado.

BA: O que você acha da poesia falada com voz desconhecida? Você consegue se concentrar, você gosta de ouvir?

JC: Conforme o poeta. Tem uns poetas que recitam muito, esses eu não percebo... Agora, tem outros que leem prosaicamente, e é assim que eu leio, e esses me interessam.

BA: Eu nunca ouvi esse seu disco pela Som Livre. Nele você lê ou são outras pessoas que leem?

JC: Não, eu é que leio. Pernambuco fez um, como é esse tipo novo de disco, CD, não é? Pernambuco fez um CD com poetas pernambucanos e eu estou lá. Está o Manuel Bandeira, o Ascenso [Ascenso Ferreira, 1895-1965], Mauro Mota [1911-1984], eu, o Gilberto Freyre.

BA: Nesse seu disco, parece que o Vinicius [Vinicius de Moraes, 1913-1980]... Eu nunca ouvi, mas já vi a estrutura, porque além dos poemas tem um tipo de depoimento que você dá sobre sua obra, não é? Tem um pouco do Vinicius, não é isso? Eu tenho

lá em casa, mas eu não tenho mais nem vitrola, só tenho CD. Estou para ouvir.

INSPIRAÇÃO E DISCIPLINA

BA: João, você acha que viajar, embora dessa palavra você não goste muito, pode ser um tipo de inspiração?

JC: Ah, sim. Eu não acredito em inspiração, nisso eu sou lecorbusiano também. Não acredito em inspiração, acredito no trabalho. Agora, viajar, claro, abre os horizontes. Se eu não tivesse sido diplomata, minha poesia seria completamente diferente.

BA: Você acha, por exemplo, que você vê o Brasil melhor de fora do país?

JC: Ah, sim. Pernambuco, por exemplo... Eu comecei a escrever sobre Pernambuco depois que eu saí de lá. Esse recuo é necessário. Enquanto eu morei em Pernambuco eu nunca escrevi sobre Pernambuco.

BA: A gente tem medo de falar sobre a província...

JC: Não, é porque está muito perto aquilo. Depois, com o tempo, você vai vendo... você entende, vai se lembrando de sua vida de lá, das paisagens de lá, das coisas de lá, então você vê o que é que dá poesia naquilo.

BA: A distância depura, não é?

(silêncio)

BA: Você não acredita na inspiração, acredita no trabalho. Tem um depoimento, acho que de um poeta francês do qual você gosta, eu não sei pronunciar o nome, Reverdy...

JC: Reverdy?

BA: Reverdy. Ele diz que a arte é uma disciplina, e que não existe arte sem disciplina, e que arte pessoal é uma questão de disciplina. Você trabalhou para ter essa disciplina, ou já tinha?

JC: Não, acho que é uma questão de temperamento. Meu primeiro livro, que é um livro de aparência surrealista, não tem nada de surrealista. Quando o livro saiu, o Antonio Candido, de São Paulo, escreveu dizendo que ele tem aparência surrealista, mas é muito mais um livro cubista. Porque o Reverdy era o chefe de uma escola em Paris que é do cubismo em poesia, e ele teve uma grande influência sobre mim. A poesia de Reverdy é uma poesia aparentemente surrealista, mas os surrealistas pregavam o ditado do inconsciente, queriam o espontâneo puro, coisa que me repugnava.

BA: Quando se propunha a escrever, você tinha medo de não conseguir criar conforme suas expectativas? Você viveu essa angústia ou não? Era trabalho, era uma coisa em que você conseguia ser prático e objetivo no sentimento, no ato de escrever? Porque para muita gente é uma coisa supercarregada de significados, de ansiedades, de medos.

JC: Eu vivia num grupo lá no Recife em que todos tinham uma grande influência surrealista, de forma que eu procurava fazer uma poesia de aparência surrealista, mas a minha era completamente consciente.

BA: O Antônio Houaiss [1915-1999] uma vez disse que o mais espantoso em João Cabral é que ele conseguiu fazer uma poesia que ele disse que ia fazer.

JC: É, eu quis fazer uma poesia consciente.

O CAPIBARIBE E O GUADALQUIVIR

BA: João, mudando de assunto, uma curiosidade: o Capibaribe, no Recife, é um rio que para cidade guarda muitos significados...

JC: É, porque ele corta a cidade.

BA: Então, um dos compositores mais famosos e queridos de lá é o Capiba [Lourenço da Fonseca Barbosa, 1904-1997], que tem esse apelido. E o Guadalquivir, ele guarda muito da memória da cidade de Sevilha também, tem esse...

JC: Tem, mas ele não tem a presença em Sevilha como o Capibaribe no Recife, não. Porque antes o Guadalquivir tinha um curso que atravessava Sevilha. Depois, por necessidade de fazer o porto de Sevilha, eles desviaram o leito principal do Guadalquivir para fora da cidade... e deixaram um braço dele... o braço que cortava Sevilha eles deixaram e fizeram ali o porto. De forma que o Guadalquivir que você vê em Sevilha não é o braço principal dele. Aquele é o desvio, é o antigo leito dele, mas não é o rio.

BA: Na cidade ele não tem o mesmo simbolismo que tem o Capibaribe no Recife?

JC: Não. O Capibaribe é muito mais presente no Recife, corta a cidade do Recife. E o Guadalquivir separa Sevilha de Triana, que é

um bairro que tem do outro lado. Eles falam muito no Guadalquivir porque os ciganos, principalmente, moram em Triana, que é esse outro lado do rio.

BA: Mas não é um rio para que a cidade seja cantada em prosa e verso...

JC: Não.

BA: Não, não é? Não tem um significado diferente do que tem o Capibaribe para o Recife.

JC: Aliás, Sevilha em poesia mesmo é pouco cantada. Eu recebi uma placa da Câmara dos Deputados de Sevilha; veio aqui um deputado me entregar. É uma placa dourada dedicada a mim, que diz “por seu amor a Sevilha”. Os próprios sevilhanos não são muito de cantar Sevilha.

BA: Não tinham distância.

JC: É.

LEMBRANÇAS DE SEVILHA

BA: E você diz também que Sevilha teve uma forma peculiar de desenvolvimento urbano, ela se expandiu de fora, e o centro ficou intocado. É isso?

JC: Ela tem um centro monumental, e depois tem as cidades populares que se espalham em volta. Se espalham em volta, não, porque no lado da praça de Jerez começa com o centro monumental. Ela se espalha pelos outros três lados.

BA: Você tem saudades das suas temporadas lá?



JC: Tenho, gostei muito de lá. Gostava de andar na rua. Na *calle* Sierpes eu andava todos os dias. No princípio dela tinha um bar, o Corales, aonde eu ia sempre, tomava um café ou um chope, depois andava a *calle* Sierpes, no outro extremo tinha outro bar, A Campana. E eu navegava entre um e outro, no meio tinha o Círculo de Labradores, que era uma sociedade de lá, uma espécie de Jockey Club, com grandes janelas de vidro que davam sobre a rua. Eu era sócio desse Círculo de Labradores, ficava lá também e recebia os jornais estrangeiros, eu ia lá para ler os jornais franceses e ingleses.

BA: Era um tipo de clube...

JC: Era um clube muito fechado. Eu era sócio porque era diplomata, era cônsul do Brasil, de forma que eles me aceitavam como sócio.

BA: Você fala muito do humor do sevilhano, que é uma coisa sarcástica. Como é o humor do sevilhano?

JC: Ah, é difícil descrever.

BA: E as mulheres sevilhanas, são bonitas?

JC: São. Tem de todo tipo. Em geral é pequena, morena. Não tem mulher grande lá. O povo é todo pequeno, os homens são pequenos também.

BA: Pelo que você conta, são bastante extrovertidos. Existe muito regionalismo entre andaluzes e catalães?

JC: Eles não dão bola para os outros. Os sevilhanos se acham os tais, então eles não perdem tempo de gozar os catalães, gozar os madrilenos... Eles estão satisfeitos com Sevilha e...

MO: Mas os sevilhanos não se dão com os cordobeses...

JC: É, eles têm uma rivalidade com Córdoba. Mas ao mesmo tempo reconheceram Manolete, que era cordobês. Foram eles que consagraram Manolete, porque a praça de touros de Sevilha é a mais importante da Espanha. As de Barcelona e Madri são comercialmente melhores, mas a que consagra mesmo o toureiro é a praça de Sevilha, é o público de Sevilha. Tanto em Madri como em Barcelona tem muito público, mas não é o verdadeiro *connaisseur*, não é o verdadeiro aficionado, o sujeito que entende tudo. Em Sevilha, todo mundo entende de touros e todo mundo vai à *plaza*.

Eles vão para ver os consagrados. É muito mais que ser consagrado em Madri.

BA: O povo lá é apaixonado mesmo pelas touradas, não é?
(*silêncio*)

BA: Os versos do poema “Coisas de cabeceira, Sevilha” têm muito a ver com toureiros e bailadoras, não?

JC: Correto. E mesmo com o homem da rua. Uma vez eu estava num lugar de flamenco com uma sevilhana, e tinha um sujeito cantando flamenco. Eu virei para ela e perguntei: “Te gusta este cantador?”. E ela disse: “No, no expone”. Quer dizer, não se expõe, não faz no máximo. O sevilhano quer sempre a coisa feita no máximo.

BA: No extremo?

JC: No extremo. Fazer no extremo, onde o risco começa, não é? Bom, eu vou tomar um remédio e volto num minuto.

A POESIA NO BRASIL

BA: Uma vez eu li um depoimento em que você dizia: “Eu sou um poeta pernambucano, porque metade dos meus poemas escrevi sobre Pernambuco, e a outra metade eu escrevi sobre a Espanha. Então, não sou um poeta brasileiro”.

JC: E daí?

BA: A gente sabe que toda a sua poesia foi feita na contramão da tradição da poesia brasileira.

JC: Meus primeiros livros são inteiramente... Não falam em Pernambuco, compreende? Quer dizer, meus dois primeiros livros, eu publiquei um no Recife e outro no Rio. Não tem nada de cor local. Depois eu fui para Barcelona. Em Barcelona eu escrevi *Psicologia da composição* com a *Fábula de Anfiön e Antiode*. E estava certo de que não queria escrever mais. Ler, para mim, era muito mais agradável que escrever. Um dia eu chego no consulado, consultando uma revista que havia aqui, a *Observador Econômico e Financeiro*, eu descobri esta coisa, que a expectativa de vida da Índia era de 29 anos e no Recife de 28 anos. Eu fiquei tão impressionado com isso que escrevi então *O cão sem plumas*, que é meu primeiro livro sobre Pernambuco. Depois eu vim para o Rio e escrevi *O rio*, que é de tema pernambucano. E é a partir daí que comecei a escrever sobre o tema pernambucano, *Morte e vida severina*, *Paisagem com figuras*. Aí Pernambuco não me largou mais.

BA: Nem a Espanha, não é?

JC: Nem Sevilha, não é? A Espanha, certas coisas, tem *Paisagem com figuras*, certas paisagens...

BA: Como você se inseriu na história da poesia brasileira, com seu antilirismo?

JC: É, antilírica, completamente. A poesia brasileira sempre foi preponderantemente lírica. Mesmo um poeta pouco lírico, como Carlos Drummond, tem momentos de lirismo. Murilo era um lírico. Jorge de Lima era um lírico. Mário de Andrade era um lírico. Manuel Bandeira era um lírico. Vinicius de Moraes era um lírico. Cecília Meireles [1901-1964] era uma lírica. O Carlos Drummond

era o menos lírico. Mas assim mesmo tem momentos de lirismo. Por isso é que a influência maior que eu tive foi de Carlos Drummond. Na literatura brasileira Carlos Drummond foi meu grande mestre. Aquela poesia prosaica, direta, compreende? Só que ele de vez em quando cai no discursivo, cai na prosa discursiva. Eu nunca caí no discursivo.

BA: Mas você não acha que, mesmo fazendo essa poesia antilírica, a sua poesia antilírica tem um lirismo? Talvez seja até difícil de se tocar, de se chegar nele...

JC: Você pode dizer... No Brasil se confunde muito poesia com lirismo, não é?

BF: Também se confunde arquitetura com decoração.

JC: Exato.

BF: Herança do barroco, com todas aquelas voltas, volteios...

JC: É a herança portuguesa. Os portugueses são muito líricos. Mesmo Camões, que era considerado poeta épico, tem momentos de lirismo, e tem uma parte toda lírica na obra dele. Mas mesmo em *Os lusíadas* tem momentos de lirismo.

BF: Aqueles homens destemidos que se jogavam no mar para conquistar o mundo gostavam mesmo era de lirismo.

BA: Aqui, até a ideia de ser poeta é uma ideia carregada de lirismo, de estar no mundo da lua.

JC: Exato. Poeta é desprendido da realidade, está no mundo da lua... Fulano de tal é um poeta. Quer dizer, um sujeito para não ser levado a sério, não é?

O AMIGO VINICIUS DE MORAES

BA: É muito o brado da alma, não? Na Espanha, a figura do poeta tem uma conotação muito distinta dessa que a gente conhece aqui?

JC: Tem. É uma coisa mais respeitada. Eu estava em Genebra e passou por lá o Vinicius de Moraes, que era muito meu amigo, e que era um lírico, não é? E o Vinicius nesse tempo já estava fazendo música. O Alfredo Valadão organizou uma reunião na casa dele, cheia de pessoas, para Vinicius cantar. A filha do Valadão tinha um gravador, Vinicius ia cantando e ela ia gravando. Vinicius cantava aquelas coisas bossa-nova, aquela coisa toda, falando sempre em coração. Aí, na gravação da Maria Lúcia, se ouve no meio daquilo minha voz no fundo da sala dizendo: “Vinicius, você não tem outra víscera para cantar?”. Porque ele só falava em coração. Está gravado.

BF: Muito bom! (*risos*). E aí, o que ele disse, João?

JC: Ele disse: “Já vem você com seu racionalismo. Ainda hei de pôr música no ‘Poema(s) da cabra’”.

BA: Ele chegou a cumprir a promessa de botar música num poema seu?

JC: Não. Não podia, não é?

BA: Não ia comprar este desafio...

JC: E ele gostava muito da minha poesia. Vinicius me encorajava muito. Era um grande poeta. No fim da vida ele descambou para esse negócio de música popular por necessidade. Vinicius se

casou tantas vezes, tinha tantas mulheres, tinha de dar tantas pensões para tantas mulheres, que ele se dedicou a esse negócio de música popular brasileira para ganhar dinheiro.

BA: Sorte da música popular brasileira. Talvez azar para a literatura, mas para a música foi ótimo. E por que ele chamava você de Camarada Diamante? De onde veio esse apelido?

JC: Porque eu não caía nessas coisas de lirismo. Eu pregava uma coisa cartesiana, não lírica. Então ele me chamava de Camarada Diamante.

A POESIA CONCRETA

BA: E os concretistas, gostavam da sua poesia?

JC: No “Plano piloto” [“Plano piloto para poesia concreta”], eles me citam.

BA: Ah, é ? Não sabia. Era uma espécie de manifesto?

JC: É... um manifesto inicial deles. Eu era o único poeta que eles respeitavam. Até hoje eu acho que sou o único poeta que eles não destratam.

BA: O concretismo, realmente, era um movimento sólido, que chegou a ser conhecido no estrangeiro?

JC: Era um movimento sólido, sério. Agora, não tinha futuro. Uma vez, eu estava em Berna e o Itamaraty me mandou para um congresso de poesia na Bélgica. E eu me inscrevi no congresso, na comissão de assuntos técnicos. Então eu compareci a essa sessão e vi que todo mundo lá estava dando a maior importância ao con-

cretismo. Aqui no Brasil não davam importância. Lá fora davam a maior importância. E eu telegrafei para o Itamaraty dizendo isso, e dizendo que no outro congresso mandassem um concretista para nos representar. Porque era a poesia brasileira que causava interesse lá fora.

BA: Bem paulista, superurbana, não é?

JC: Era concreta, visual. Antilírica.

A PRESENÇA DOS ANIMAIS EM SUA POESIA

BA: E o “Poema(s) da cabra”? Quando você chegou na Catalunha, ela tinha um pouco da paisagem do sertão, não tinha? Não conheço...

JC: De sertão, não. Tinha a beira-mar, aqueles pastores com as cabras negras... porque aquilo é o Mediterrâneo. Então eu me lembrei das cabras de Pernambuco, aquelas cabras de Moxotó, e escrevi aquele poema. Todo mundo tem a ideia de Grécia como uma coisa... Mas a Grécia é um país cheio de cabras. O Mediterrâneo está cheio de cabras.

BA: Aí você fez uma analogia com as cabras brancas de Moxotó?

JC: Não são brancas, não. São pretas, com uma faixa marrom, assim, em cima. Eu chamo claras, mas ela é... é exemplo do Moxotó, que é clara. É mais clara que as cabras do Mediterrâneo, que são todas negras, mas elas têm o lombo marrom, castanho. É uma raça que tem lá na região do Moxotó, no sertão.

BA: Mas, do que eu me lembro do poema, você fala quase que numa questão de... estofo, a nobreza das terras de lá, onde estão as cabras negras, e da piçarra onde estão as cabras brancas de Moxotó. É muito gritante essa diferença do estofo cultural lá e em Pernambuco?

JC: Bom, isso aí... eram criadores de cabras do Mediterrâneo e são criadores de cabras do Moxotó, de forma que eles têm em comum esse amor pela cabra. Mas para não se ver a Grécia somente como essa coisa clássica, eu quis lembrar que lá havia cabras e que a Grécia... a Grécia está cheia de cabras. Que a gente tem ideia de Grécia de uma coisa deserta, com aqueles palácios, aqueles...

BA: Claro.

JC: E a Grécia tem seu lado prosaico também, de criadores de cabras.

BA: Outra coisa engraçada é que você fala em muitos bichos na sua obra, não só na cabra, mas até na preguiça. Você tem poema sobre a preguiça, não tem?

JC: É que lá em Pernambuco eu via muito bicho. Eu passei minha infância em engenho de açúcar, de forma que eu vivia cercado de boi, de cavalo, de carneiros, cabras, passarinhos...

BA: Está ótimo por hoje, João, já *parlamos* bastante. (*risos*)

JC: Sempre às suas ordens...

O GRUPO DO DAU AL SET

BA: Com quem do pessoal do Dau Al Set você mais conviveu?

JC: Mais com Tàpies, porque Ponç [Joan Ponç, 1927, 1984] tinha morrido e Modest Cuixart estava em Gerona. Eu convivi mais com Tàpies e com Brossa, com quem eu tinha convivido desde a primeira vez e que era o poeta do grupo. Era um poeta muito interessante. Ele esteve aqui no Brasil, aqui em casa.

BF: Teve um evento no MAM, não é?

JC: Hein?

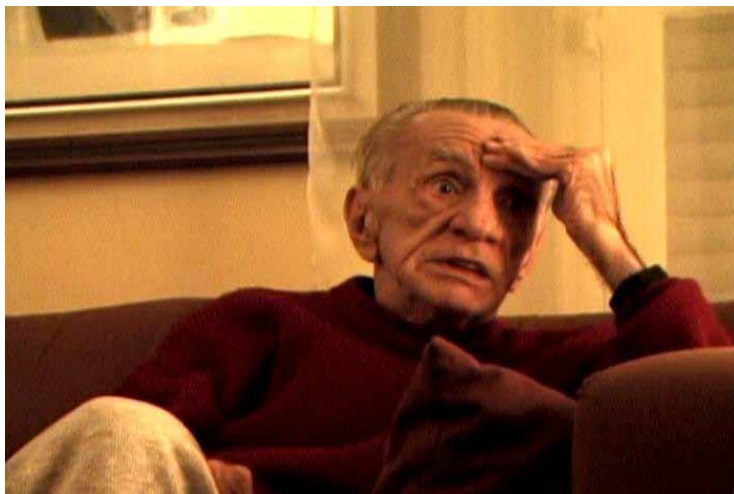
BF: Teve um evento no Museu de Arte Moderna com o Brossa?

JC: Exato. Ele morreu, o Brossa, stupidamente.

BA: É mesmo?

JC: Ele estava fazendo uma coisa qualquer, subiu na escada, caiu e morreu.

BA: Esse evento foi o dos três Joões, não? Eram você, o Brossa



– o Joan Brossa – e um americano, John alguma coisa [John Ashbery], nesse evento do MAM. Eu me lembro, eu fui nesse evento, foi...

JC: É, o americano, eu não me lembro do nome dele, não.

BF: Tàpies, nessa época, já fazia aquela pintura bem abstrata?

JC: Já fazia, Tàpies não mudou muito não. Ele continuou naquele caminho. Aprofundou aquele caminho, mas ele já fazia aquela pintura. Eles faziam parte de um grupo chamado Dau Al Set, “dado no sete”. Dado não tem sete, só tem seis, não é? Mas eles tinham influências surrealistas e procuravam essas...

BA: O que é, dado de sete lados?

JC: É dado caído no sete.

BA: Entendo.

JC: Dau Al Set.

BA: Mas desse grupo não faziam parte apenas artistas plásticos, tinha filósofos e...

JC: Não, não tinha muitos filósofos... Tàpies foi o que sobressaiu mais. Depois que Tàpies cresceu, aí apareceram filósofos, apareceram autoridades, fizeram o museu Tàpies [Fundação Antoni Tàpies]. Mas nesse tempo eles não tinham filósofos. Eles iam muito lá em casa, os quatro, estavam sempre acompanhados do Brossa.

MISTICISMO E RELIGIÃO

BA: [O misticismo] foi uma coisa que, ao menos aqui no Brasil, nos últimos anos cresceu muito, esse “mercado” de...

JC: Os jornais todos têm coluna de horóscopo...

BA: Todos. Eu confesso que, apesar de não acreditar, eu leio muito a *Folha de S. Paulo*... Quer dizer, eu tenho uma assinatura da *Folha*, e o astrólogo se chama doutor Quiroga [Oscar Quiroga], e ele costuma acertar muito, do meu ponto de vista. Isso depende muito de como você lê o que a pessoa diz, não é? E ele, eu acho interessante, porque ele é um cara que não fica só prevendo o sucesso, a desgraça, não sei o quê. Ele reflete um pouco em torno da posição dos planetas e tal...

JC: Aqui no Rio, tinha um jornal chamado *Diário Carioca*. E tinha uma coluna com horóscopo, e um jornalista, um dos editores do jornal, eu não lembro o nome dele, todo dia antes do jornal sair ele ia ver se o horóscopo dele estava favorável. Se não estava, ele mudava.

BA: O povo espanhol tem um misticismo variado ou é mais uma fé católica mesmo?

JC: Fé católica.

BA: Se bem que tem os ciganos, e eles não são devotos, eles devem ter uma... Não sei, estou lhe perguntando.

JC: É, mas eles não têm uma religião, eles são católicos. Não católicos assim... exemplares, mas são católicos.

BA: Eles ficam mais em qual região na Espanha?

JC: Sevilha.

BA: Sevilha mesmo?

JC: Onde tem mais é em Sevilha. Barcelona tem, mas não uma colônia tão grande quanto a de Sevilha. Córdoba também tem, Cádiz também tem, todas aquelas cidades da Andaluzia, mas não na quantidade que tem em Sevilha.

BA: E a cultura deles tem alguma influência na cultura sevilhana como um todo? A presença deles coloca algumas marcas na cultura sevilhana, ou eles são vistos como marginais, como pessoas que não têm nada que fazer?

JC: Não. As classes superiores olham para eles como marginais, mas a classe média vê com naturalidade.

BA: Mas eles trabalham ou...

JC: Trabalham.

BA: Trabalham.

JC: E eles têm certas profissões que são típicas deles. Ferreiro, por exemplo. Cesteiro... Cesteiro chama *canastero*, porque cesto é *canasta*.

BA: E eles têm bons ferreiros... você falou “ferreiros”? Seria, talvez, por causa dos cavalos?

JC: Têm o quê?

BA: Entre os ciganos, existem muitos que têm um ofício que seria o de ferreiro? Você falou...

JC: Ferreiro?!

BA: É.

OS CÂNTICOS FLAMENCOS

JC: Tem um cântico de flamenco que se chama martinete, que não é tocado com música. É tocado com martelo na bigorna... O [gênero do] cântico se chama cante a palo seco. O principal é o martinete, que são os ferreiros que cantam, acompanhados do martelo na bigorna. Cante a palo seco é o cântico sem música.

BA: O cante a palo seco é uma variante do flamenco?

JC: É um dos tipos de flamenco.

BA: Que nem aqui no Brasil, que tem samba de roda, partido alto, pagode?

JC: Exato. Tem diversos gêneros. E cada cidade... tem certas cidades que têm seu gênero. Em Huelva, tem o fandanguillo de Huelva. Cádiz tem a alegria de Cádiz. Em Jerez tem a tulleria. Málaga tem as malaguenhas. Sevilha tem as sevilhanas. Mas a sevilhana não é bem um cântico flamenco, é uma dança inspirada no flamenco, é a sociedade que dança, mas não é o flamenco autêntico.

BA: É um flamenco, digamos, estilizado?

JC: É. Mas é muito bonito.

BA: Assim como aqui você vai a alguma comunidade favelada, ou vai a algum lugar assim, e vê as crianças dançando samba, ensaiando passos de samba, o flamenco tem essa mesma popularidade lá?

JC: Tem.

BF: Aparentemente a dança é muito complexa.

JC: É, é muito difícil. Pelas grandes artistas mesmo, as que se destacam, a gente vê como é uma dança difícil.

BA: Por que é difícil, João?

JC: Eu não sei dançar. Eu não sei nada de dança, nem de música. Mas eu vejo que é difícil, porque diziam que era difícil, e eu via que muitas não conseguiam dançar direito...

BA: Eu acho que é a história da expressão contida, não é? Eles têm aquela coisa dura, empinada, de contenção, e deve ser difícil você... Eu acho que o samba é mais...

JC: Não. O flamenco é mais erótico, sabe? Não tem aquela coisa do samba, é uma dança muito sensual, mas não é a sensualidade do samba. Vocês, indo a Sevilha, não deixem de ver lugares de flamenco, porque tem três ou quatro que vocês têm que visitar...



A TAUROMAQUIA

BF: Hoje eu li um artigo de uma mulher que virou toureira... e ela sofreu tanta reprovação por parte da sociedade que acabou desistindo. Mas ela fez a escola de...

JC: Tauromaquia.

BF: ... tauromaquia, lá em Madri, e se consagrou em Sevilha. Mas ela tinha muita dificuldade de matar o touro.

JC: Mas ela toureava a pé ou a cavalo?

BF: A pé, toureava a pé.

JC: Bom, isso é raro, porque em geral a mulher toureia a cavalo, não é? Ah, teve uma portuguesa que eu esqueço o nome, ela era extraordinária.

BF: Mas a discussão nessa matéria que eu li era justamente matar o touro ali, ou seja, a questão da morte do touro, todo um balé entre o homem e o touro, a questão de toda a história do tourear e matar o touro. Ela tinha que matar, e tinha dificuldade de matar o touro. Por isso, também, ela desistiu. Então os homens estavam discutindo isso. Como ser toureiro sem matar? “Somos matadores de touro”, disse um famoso toureiro de hoje.

JC: É. No meu tempo, nunca apareceu nenhuma mulher toureira. Apareceu essa portuguesa que era extraordinária... Mas essa não matava o touro... ou, por outra, matava o touro a cavalo, que tem uma maneira de matar o touro a cavalo que é com *rejón*, quando o cavalo cruza com o touro você joga o *rejón* aqui, de

forma que você mata o touro montado no cavalo... tem muito *rejoneador*, mas tinha essa portuguesa, ela... era fantástica.

BF: Em todo esse artigo, a impressão que dava, nos depoimentos dos toureiros, era duma alegria no combate... Apesar de ser uma coisa em que você está matando um animal, havia toda uma festa, uma alegria contida deles, apesar da coisa terminar numa morte.

JC: Pois é, mas aí é que está o negócio. Quando eu fui para Barcelona a primeira vez, quando fui à Espanha a primeira vez – eu estive na Espanha seis vezes –, que eu vi a primeira corrida de touros, fui pensando que não ia gostar. Por causa do negócio da morte. Mas o negócio é o seguinte: o homem se expõe a tais perigos que você acaba sentindo a solidariedade com o homem, você acaba esquecendo que o touro vai morrer. Porque o homem corre realmente perigo. Tourear não é uma coisa para qualquer um, não. Corre-se perigo o tempo todo, desde que o touro entra na praça até a hora em que ele sai arrastado. Ele põe em perigo uma porção de vidas.

BF: E é uma coisa muito clara, não é? Ou é o toureiro, ou é o touro.

JC: Exato... Tem brasileiro que chegava lá e dizia: eu vou, mas vou torcer pelo touro. Quando ele via a corrida, ele esquecia de torcer pelo touro, porque o touro realmente é um animal que mete medo.

BF: É uma situação-limite, porque, afinal de contas, ou é um ou é outro, ou é o toureiro ou é o touro. A morte espreitando ou um ou outro ali... Há que se ter competência.

A HISTÓRIA DE MANOLETE

JC: E às vezes ninguém está seguro. O Manolete morreu, e ele morreu na hora da estocada que matou o touro, ele deu uma estocada perfeita... No museu de Córdoba – Manolete era cordobês –, está a pele do touro que ele matou, e você vê bem na cruz do touro. A cruz do touro é o lugar onde as duas patas da frente... é o lombo do touro onde as duas patas da frente se reúnem, é ali que você tem que dar a estocada. E Manolete deu a estocada perfeita, você vê na pele do touro que ele matou de uma só estocada. Mas quando mata, você se lança contra o touro. De forma que você cruza com o touro, cruza com o chifre direito do touro. Então, para você dar a estocada bem dada, você tem que se aproximar do touro. O touro de Manolete deu uma cornada com o chifre direito, pegou o Manolete na hora em que ele levava a estocada, pegou o Manolete e rompeu a femoral. Ele caiu morto para um lado e o Manolete para o outro. Agora, Manolete morreu um pouco por culpa dele mesmo. Porque foi em Linares, uma cidade da Andaluzia, uma cidade mineira, que tem hospitais para casos de mineiros feridos, médicos treinados em traumatologia. Levaram Manolete para o hospital, mas quando voltou a si ele não deixou que o médico tocasse nele... Ele disse: “Não, manda chamar o doutor Ximenez”, que era um

grande médico de toureiros que morava em Madri. Até que achassem o doutor Ximenez em Madri e que o doutor Ximenez viesse a Linares, ele chegou às cinco da manhã. Quando chegou, ele viu que não tinha mais jeito. Manolete morreu às cinco e ainda reconheceu o doutor Ximenez... Foram as últimas palavras dele, ele disse: “Olá, doutor Ximenez”, e aí morreu. Se ele tivesse deixado algum médico dali de Linares tratar... Ele cortou a veia femoral, é uma coisa muito séria, mas os médicos de lá devem ter...

BF: Conhecimento?

JC: Mas ele não deixou que nenhum médico tocasse nele.

BA: E você acredita que ele não tenha deixado porque não tinha confiança?

JC: Porque ele não tinha confiança. Ele viu a cidade de província, e ele era um homem de muita personalidade, muita. Todo mundo obedecia ele, ninguém teve coragem de obrigá-lo. Porque deviam tê-lo anestesiado e chamado um médico para fazer o trabalho. Mas o procurador dele, o Camará era o procurador dele, não deixou. Manolete disse que ia esperar o doutor Ximenez, então ninguém meteu a mão nele. O Camará foi culpado também, porque devia ter chamado um médico para fazer o tratamento, mesmo que fosse provisório, até que o doutor Ximenez chegasse...

BA: Que história trágica, não? Essa coisa dele cair para um lado e o touro para o outro, tratando-se de quem era.

JC: É, foi terrível. Foi no ano em que eu cheguei em Barcelona. Eu vi ele tourear duas vezes. Cheguei em Barcelona em março; eu o vi tourear em abril e em maio, ele morreu em julho. Ele morreu

em Linares, eu o vi tourear... era realmente uma coisa inesquecível, sabe? Eu tinha um amigo que era amigo dele, que me disse: “Que pena você não ter conhecido Manolete, eu não vi duas pessoas tão capazes de ser amigas uma da outra”. Ele disse que, se eu conhecesse Manolete, se o tivesse conhecido, eu seria o maior amigo de Manolete e o Manolete seria meu maior amigo. Ele dizia que nossas personalidades rimavam.

BF: Devia ser uma rima seca, não é, João?

JC: Hein?

BF: Devia ser uma rima seca.

JC: Rima seca! (*risos*) Manolete me ensinou muito em matéria de poesia. Ele toureava de uma maneira essencial. Ele não dava um passo a mais, tinha um mando dos touros... Porque o segredo do toureiro é você botar o pano, mas o pano não é para você fugir do touro, o pano é para você desviar o touro de você... Eles têm uma expressão muito boa: que você “embarca” o touro. Você está aqui, o toureiro bom pega a muleta, que é aquele pano vermelho, ele bota aqui, o touro está aí, compreende? O toureiro bom embarca o touro e desvia o touro dele. O toureiro ruim não consegue embarcar o touro, de forma que o touro não obedece à muleta e vem para cima dele.

BA: Não consegue usar o pano...

JC: Exato.

BA: De tal forma que o touro se iluda com o movimento que ele faz com o pano.



JC: Exato. Porque ele fica parado. Manolete ficava parado, não dava um passo atrás, o touro é que se desviava dele. O bom toureiro é esse, não se desvia do touro, ele faz o touro se desviar dele. Eu vi muito toureiro bom, mas como Manolete eu não vi, não.

BF: Haja sangue-frio.

JC: Hein?

BF: Haja sangue-frio! Não é?

BA: Eu acho que deve ter também uma técnica quase que corporal da atitude deles, do jeito que o corpo fica. Tudo em torno é... ele se movimenta em torno da cintura. Tem alguma semelhança

entre a forma como o flamenco é dançado e a atitude corporal do toureiro?

JC: Não.

BA: Por que o toureiro não dá muitos passos também?

JC: O toureiro bom fica parado e desvia o touro dele...

OS DETALHES DA TOURADA

MO: O que você achava do Cordobés [Manuel Benítez]?

JC: O Cordobés tinha uma grande coragem, mas era muito espalhafatoso. Ele se ajoelhava na frente do touro e fazia essas coisas que entusiasmavam o povo, mas os verdadeiros aficionados não. Ele tinha uma grande coragem, mas não tinha a finura do Manolete.

BA: E como é o processo? Antes de dar essa estocada final, eles vão minando a resistência do touro, dando várias estocadas?

JC: Não.

BA: Não?

JC: Não, eles vão... Primeiro o touro entra e é picado pelo picador, que é um homem montado num cavalo. Ele pica porque o touro que não é picado não se sente ameaçado e não organiza o ataque. Então, depois que o touro sai do picador, ele vai para os *banderilleros*. Os *banderilleros* levam ele daqui para ali, fazem ele correr, mas não toureiam, apenas alegam o touro.

BA: Excitam, não é?

JC: Excitam... Porque, depois da picada do picador, o touro sai intoureável. Ele acaba com quem ele pega pela frente, e os *bande-*

rilleros alegram o touro. Depois vem o matador, que é quem toureia o touro e depois mata. [...] Esses eu não conheci. Conheci pessoalmente, porque ele ia muito ao bar a que eu ia em Sevilha, foi o Juan Belmonte [1892-1962]. Juan Belmonte era muito mais velho do que eu; ficou famoso em 1913, quando eu não era nem nascido. Mas já velho, fazendeiro, ia muito ao café Los Corales, sempre vestido de branco. E nós nos cumprimentávamos. Belmonte é o homem que modificou o toureiro. Antigamente o toureiro toureava sobre pernas. Você pegava a muleta, pegava a muleta aqui, fazia isso, o touro vinha, passava pela muleta, mas passava longe do seu corpo porque você tinha adiantado a perna. Depois, então, o toureiro voltava e dava o outro passo, sempre toureando sobre pernas. O Belmonte tinha pé chato, de forma que ele não aguentava fazer esses movimentos com as pernas, então, em vez de se desviar do touro, ele foi o primeiro a obrigar o touro a se desviar dele. Depois de Belmonte o toureio mudou. Todo toureiro passou a tourear parado e obrigando o touro a se desviar dele, em vez dele se desviar do touro.

BA: E o Belmonte você chegou a conhecer pessoalmente lá no bar Los Corales?

JC: Sim, no bar Los Corales. Ele já estava velho.

BA: Era esse o bar que ficava perto da praça de touros, em que os toureiros iam beber antes de ir para casa?

JC: Não.

BA: Esse é outro. Não tinha um bar perto da praça em que os toureiros iam antes de voltar para suas cidades natais?

JC: Não.

BA: Não?

JC: Os toureiros de fora ficavam nos hotéis, os de Sevilha ficavam em suas casas. Era uma grande coisa a corrida de touros. Eu não perdia uma...

BF: É como o futebol aqui, todo fim de semana tem, não é isso, João?

JC: Tem. Agora, nas grandes praças, porque tem grande público.

BF: Quais são as grandes praças lá?

JC: São Barcelona e Madri, que são as grandes cidades. Não deram grandes toureiros. Madri ainda deu uns dois bons toureiros. Barcelona nunca deu nenhum. Mas era onde você via como o público era muito grande, todo mundo vinha para a Espanha, e em geral para Madri e Barcelona, para assistir corrida de touros, havia corrida de touros quase o ano todo. Em Sevilha havia temporadas: temporadas de matadores de touro e temporadas de novilho. Porque o toureiro, antes de ser matador de touros, ele passa como que por segundo time, ele é matador de novilhos, *novillero*, como chamam. Nas outras cidades em geral as corridas boas são nas grandes festas, nas festas do padroeiro da cidade, em determinadas temporadas. Cada cidade tinha sua temporada. Agora, Barcelona e Madri têm corrida de touros o ano todo. O ano todo não, porque tem uma época do ano que não há corrida de touros.

MM: Você já falou para eles da orelha, de quando se ganha a orelha e quando se ganha o rabo?

JC: É. Conforme o toureiro, se toureia bem ou mal, o público exige. Se ele toureou bem, o público exige que cortem a orelha do touro e ele dá a volta na praça com a orelha. Se ele toureou bem demais, cortam as duas orelhas. Porque tem um presidente. A corrida tem um presidente. Agora, se ele toureou bem, bem, bem demais, cortam o rabo do touro e dão a ele. Então, ele também dá a volta na praça, carregando o rabo do touro.

MM: Você já assistiu a alguma corrida em que o toureiro tivesse ganhado o rabo?

JC: Já.

MM: O rabo?

BA: E quem define é esse presidente da tourada?

BF: É uma espécie de juiz.

MM: Mas o público pede, não é?

JC: É o público que pede, agitando lenços.

MM: E o indultado? Tem touro que é indultado, não é?

JC: É.

BF: O que é indultado?

JC: Tem o touro que volta para dentro sem morrer. Agora, chega lá dentro, matam.

MM: Ah! Matam?

JC: Porque o touro depois de ser toureado não serve para mais nada, compreende? Só serve para carne de açougue. De forma que quando o toureiro foi muito ruim e não conseguiu matá-lo, o touro volta para o curral e lá dão uma punhalada aqui atrás dos chifres,

onde está o cerebelo, que fulmina o touro. Ele não morre na praça, morre lá dentro.

BA: Para o toureiro isso deve ser uma verdadeira humilhação, não é?

JC: É.

MM: Como chama aquele negócio, quando o toureiro não consegue matar o touro com a espada e dá com aquela outra...

JC: É quando o toureiro com o estoque, com a espada, não consegue matar o touro, e o touro cai, mas vivo, cai ajoelhado com vida, então vem o escabelo. Escabelo é uma espada que na ponta tem uma faca dessas que usam lá dentro para liquidar o touro. Na ponta da espada tem aquela faca. Com o touro caído, o toureiro vai e descabela, chama-se descabelo, dá um golpe assim, e liquida o touro. Mas disso o público não gosta.

O TOUREIRO ENSINA O POETA

BA: João, você comentou que o Manolete, toureando, ensinou a sua poesia, antes de você encontrar a rima seca. O que na atitude do toureiro lhe deu assim...

JC: O Manolete não fazia um gesto de “mais”, compreende? E, como Mônica falou no Cordobés, o Cordobés fazia gestos, se ajoelhava, ficava ajoelhado de costas para o touro, já depois do touro estar dominado, não podia avançar nele: ele ficava de costas para o touro, fazia toda espécie de... Manolete não fazia absolutamente nada, ele ficava em pé e o touro é que rodava em volta dele.

BA: Ele não floreava, não é?

JC: Não floreava.

BA: Tem aquela coisa que você costuma falar também, que está na atitude do toureiro, que é extremar-se, fazer no risco...

JC: Exato.

BA: No limite, não é?

JC: Nisso, Manolete parecia com o canto flamenco. Porque o canto flamenco também é cantado no extremo da voz. Uma vez eu estava num baile flamenco, com uma andaluza que era bailarina. Nos estávamos assistindo ao espetáculo, tinha um cantor de Madri cantando e eu perguntei para ela: “Você gosta desse cantor?”. Ela disse: “Não, *no expone*”, não se expõe. Tanto o toureio como o



flamenco, o negócio é fazer no extremo. O sujeito canta no extremo da voz. Porque você pode cantar flamenco com a voz sem ser no extremo.

BA: Assim como o poeta, não é?

JC: É.

BA: Como a poesia, não é?

JC: Como qualquer coisa, não é?

BA: É...

JC: Corredor de automóvel de Fórmula 1 tem que correr no extremo, não é? Tem que correr no máximo que o automóvel dele dá. Senão, se ele bobear, o outro passa.

A LÍNGUA ESPANHOLA

BA: Eu peguei uma frase que achei muito interessante: “O português é o espanhol sem osso”. É de Unamuno [Miguel de Unamuno, 1864-1936], não é?

JC: Unamuno.

BA: É dele essa frase?

JC: Não sei.

BA: Mas é interessante, de qualquer forma.

JC: É porque o espanhol é uma língua óssea, sabe?

BA: É uma língua mais viril, o português não é tão viril assim. Você aprendeu espanhol com facilidade lá, João?

JC: Aprendi.

BA: Ah... Parece que é quase uma inclinação do brasileiro achar que é fácil falar espanhol. Acho que não é tão fácil assim.

JC: Não. Porque é muito parecido e a pessoa troca.

MM: Você falava com acento andaluz?

JC: Hein?

MM: Você falava com sotaque andaluz?

JC: Não, eu sou muito ruim para falar línguas. O que eu tinha de facilidade de aprender uma língua para ler, tinha de dificuldade para falar. De forma que eu falava com sotaque português, sotaque brasileiro.

MM: Você entendia o que...

JC: Hein?

MM: Você entendia bem o que os andaluzes falavam?

JC: Entendia.

BF: Mas não o atrapalhou para fazer amizades com aquele grupo de artistas...

JC: Ah, não...

BF: Chegaram a dizer que você influenciou muito eles.

JC: Pois é, eu falava correntemente, mas não falava com sotaque.

O HUMOR NEGRO EM SUA OBRA

BA: João, como é a história que está no *Morte e vida severina*? Uma história de um lugar chamado Soria, para onde parece que o Franco mandava as pessoas para serem mortas. Esse fato é real e você aproveitou essa história e usou em *Morte e vida severina*?

JC: Soria estava caída nas mãos de Franco. Então pegaram um dos comunistas inimigos do Franco, Soria é a cidade mais fria da Espanha, e levaram ele para ser fuzilado a alguns quilômetros da cidade. No meio do caminho, o homem, tremendo de frio, disse: “Que frio *hace* em Soria”. Aí os soldados que iam fuzilá-lo protestaram: “O que você está reclamando, você não vai fazer a viagem de volta”. Eu aproveitei isso em *Morte e vida severina*.

BA: Você diz: “Mais sorte tem o defunto, irmãos das almas, pois já não fará na volta a caminhada”. Isso é uma espécie de humor negro, não é?

JC: É.

BA: Espécie, não, é puro humor negro.

JC: Eu tenho muita influência do humor negro...

BA: É...

JC: Que, aliás, é uma coisa em que os críticos não prestam atenção. Mas eu tenho um livro, *Dois parlamentos*, por exemplo, que é um livro todo de humor negro.

BA: E nunca ninguém observou isso.

JC: Não, nunca. Eu tenho muita coisa de humor negro, na poesia toda. Tem um poema, por exemplo, acho que está em *Serial*: “The country of the Houyhnhnms” [na verdade está em *A educação pela pedra*]. Nunca ninguém teve a atenção chamada para esse poema. Porque “The country of the Houyhnhnms” é uma novela do Swift [Jonathan Swift, 1667-1745], que era o pai do humor negro. Nessa novela do Swift, um sujeito naufraga numa ilha, onde os cavalos são os homens e os homens são os cavalos. E

os Houyhnhnms são os cavalos imitando a voz dos cavalos... Os homens são escravos dos cavalos.

BA: Está no *Serial*, você falou?

JC: Acho que está no *Serial*. Tem dois poemas. É uma novela de Swift. Swift, aliás, é um escritor extraordinário, que aqui no Brasil ninguém...

BA: E os *Dois parlamentos*, João? O humor negro que você diz que atravessa todo o poema, ele se manifesta de que maneira? Ele está onde? Eu não li ainda...

JC: Por exemplo, em *Dois parlamentos*, um parlamento é um grupo de senadores sulistas visitando a seca do Nordeste, e tem um pedaço que um diz: “O jeito é consagrar cemitério à região”, e é todo assim. É todo gozando a seca. É uma gozação da seca feita por sulistas, e por isso eu ponho sotaque sulista. E o outro é um grupo de filhinhos de papai na casa-grande do engenho dando uma vaia no cassaco do engenho – o cassaco é o trabalhador braçal do engenho –, eles estão dando uma vaia no cassaco, gozando a aparência do cassaco, por isso eu botei sotaque nordestino.

BA: E tem um que são os cemitérios. Você chama de cemitérios gerais, não é?

JC: É, eu comparo o Nordeste com um cemitério geral.

MEDO DA MORTE E DO INFERNO

BA: Você se conscientizou de que falava tanto sobre o tema da morte? Parece que teve uma consulta a um psiquiatra em Barcelona, não teve um episódio assim?

JC: Como é?

BA: Esse assunto da morte e tal no Nordeste, parece que foi um psiquiatra que falou a você, numa conversa: “O senhor fala demais nesse assunto”...

JC: Não, isso foi com o Rubem Braga [1913-1990]. Eu estava hospedado na casa do Rubem Braga, de passagem aqui pelo Rio, e foram lá umas moças fazer uma entrevista comigo. E eu então falei do meu pavor da morte. Aí o Rubem Braga, que era um grande gozador, disse: “Você fala tanto em medo do inferno que vão acabar criando um inferno só para você”. Isso foi Rubem Braga.

BA: Mas é fato mesmo, você tinha medo... parece que não é nem tanto da morte, mas do inferno.

JC: Eu tenho medo da morte e do inferno.

BA: Por que do inferno, João?

JC: Porque eu fui criado em colégios católicos, com aquela mentalidade ainda antiga, que descrevia o inferno como aquele... Hoje, a Igreja parece que está mais liberal.

BA: Rubem Braga era um homem de muitas tiradas assim, não é? Eu não cheguei a conhecê-lo, mas parece que esse tipo de tirada ele tinha muito. Falar que iam criar um inferno só para você! (*risos*)

(*silêncio*)

BA: Por que é que se escreve, João?

JC: São cinco horas? Eu posso ir lá dentro tomar um remédio?

A FORTUNA CRÍTICA ORGANIZADA POR ZILA MAMEDE

[Bebeto Abrantes comenta o livro *Civil geometria* (1987), de Zila Mamede (1928-1985), o maior levantamento já feito sobre a fortuna crítica de João Cabral.]

JC: Entrevistas, não é?

BA: Entrevistas, mas ali também tem as edições estrangeiras dos seus livros, tem tudo ali, o nome do livro é *Civil geometria*... É impressionante como os críticos gostam de discutir seus trabalhos, sua obra, usando da expressão acadêmica, uma “fortuna crítica”, como eles falam, enorme...

JC: É, a Zila me descobriu. Porque eu estava no Senegal, ela me escreveu que ia fazer esse livro e eu mandei esses recortes que eu tinha. Ela era uma bibliotecária lá de Natal, e bibliotecário é uma espécie de maçonaria. Ela escreveu para todas as bibliotecas do Brasil, de forma que mandaram uma quantidade enorme de recortes, aqueles recortes... eu não tinha todos, foi ela que procurou, localizou. Uma quantidade enorme. Morreu, coitada. Até hoje é um mistério se ela morreu ou se se suicidou. Você conhece Natal?

BA: Não.

JC: Não? Era uma praia assim, encontraram o carro dela, ela tinha mania de banho de mar, ia no carro e descia para tomar

banho de mar. Natal tem a praia assim, depois tem o forte dos Reis Magos, que é uma fortaleza na beira do mar, e depois tem outra praia do outro lado da fortaleza. O corpo dela foi encontrado do outro lado da fortaleza. Uns dizem que foi suicídio, outros dizem que ela entrou demais pelo mar e por isso foi parar do outro lado do forte. Ninguém sabe até hoje. Até hoje não se sabe.

BA: Você já conhecia a Zila antes de ela fazer esse trabalho de organização de sua obra?

JC: Conhecia.

BA: Ela era antropóloga?

JC: Era bibliotecária.

BA: O trabalho de pesquisa que tem naquele livro é enorme.

JC: É.

BA: Mas me chamou atenção isso, como a sua poesia estimula a crítica, acho que tem esse detalhe, a quantidade de livros, de teses acadêmicas, aqui e fora.

JC: Depois da morte da Zila não houve ninguém, nenhuma biblioteca que fizesse esse levantamento. Mas a Zila morreu em 1980, eu acho, e daí para cá o que se tem escrito sobre mim não é brincadeira.

A POESIA E A CRÍTICA

BA: Por que você acredita que desperta essa curiosidade, essa produção acadêmica? Eu estou insistindo um pouco, porque não

são todos os poetas, todos os grandes poetas que recebem tanta atenção, são tão analisados.

JC: Difícil dizer. Minha poesia é uma poesia difícil, de forma que muitas vezes o crítico se serve dela para brilhar sobre ela, compreende?

BA: E você mesmo tem intenção de fazer uma poesia crítica também, então acho que isso...

JC: É...

BA: Na sua adolescência, você queria ser...

JC: Eu queria ser crítico, mas eu vi que não tinha experiência nem cultura para fazer crítica literária, porque é uma coisa que exige cultura.

BA: É, e eu acho que é um tipo de personalidade, também, que se contenta mais em analisar a obra do outro do que em realizar a sua própria. João, a poesia tem mais a ver com conhecimento ou com beleza, com encantamento?

JC: Conhecimento. Eu não acredito em encantamento, não. Inspiração, encantamento, eu não acredito em nada dessas coisas. Poesia é esforço, é consciência, é cultura. Você não pode, um sujeito inteiramente inculto não pode sair escrevendo poesia, por mais inspirado que ele seja.

BA: Você acha que do ponto de vista do leitor também não? Talvez seja mais importante o conhecimento que a poesia lhe propicia do que o encantamento.

JC: O leitor procura sempre na poesia o fácil, o gênero fácil. Quando ele encontra uma poesia que oferece alguma resistência, ele recua.

BA: O poeta autor tem que lutar pela expressão e também o leitor tem que lutar também pela...

JC: Exato.

BA: ... apreensão, não é?

JC: Exato.

A DIFICULDADE DE ESCREVER

BA: Realmente é muito lugar-comum a ideia de que é prazeroso o ato de criar, de produzir, mas na verdade não é bem assim, na verdade talvez seja o oposto disso. E para você, João, escrever era uma coisa fácil ou uma coisa que exigia...

JC: Dificílima, foi sempre uma coisa muito difícil, sabe?

BA: Mas talvez por uma autoexigência elevadíssima, não é? Por que você acreditava que era difícil, você sentia como difícil? Por quê?

JC: Porque eu não queria fazer essa poesia que todo mundo faz, compreende?

BA: Se era tão difícil, por que você escrevia? Desculpe...

JC: Ah, por uma necessidade interior.

BF: Necessidade da alma?

JC: Necessidade que a pessoa tem de ter um um *hobby*.

BA: Uma vez eu vi uma entrevista sua em que você dividia as pessoas que escrevem entre as pessoas que escrevem por excesso e as pessoas que escrevem por escassez. E você se situava nesse segundo tipo, não é? João, eu tenho uma última pergunta sobre essa coisa de poesia e tal: o que era mais fácil, começar a escrever um poema a partir de suas anotações ou de alguma ideia, ou fechar esse poema?

JC: A gente vai fazendo da primeira palavra à última. Elas todas têm que ter um sentido, de forma que a primeira é tão difícil quanto a última.

BA: E quando você sabe que é a última?

JC: Ah! Porque aí eu vejo o que eu quero dizer, o poema ganha aquele corpo e eu vejo quando é o momento de concluir.

BA: Tem a história do estojo, não é? João, o clique do estojo.

JC: Qual é o clique do estojo?

BA: Uma vez eu vi você comentar que, quando o poema está terminado, é que nem um estojo...

JC: Quando você fecha dá um clique, não é?

BA: Isso não seria medido pela intuição, que fez o clique?

JC: Não, tem certos poemas que eles mesmos contêm o princípio e o fim deles. Você veja *O rio e Morte e vida severina*. *O rio* começa no sertão, acaba no Atlântico, portanto o fim dele não depende de mim, não é? *Morte e vida severina* também, o sujeito que vem do sertão para o Recife, quer dizer, ele chegando no Recife é o fim. Tem poemas que já começam com o fim indicado no princípio, já contêm o fim.

BA: Está certo, em termos de estrutura, entendo o que você fala, mas em termos de uma dúvida que deve assolar o poeta, se na poesia uma palavra tem de combinar com a outra, em termos dessa composição de palavra a palavra, dos versos, isso não é tão racional assim. Isso é uma coisa relativa, não é? Uma coisa subjetiva, aliás. Não a história do rio que vai desaguar no Atlântico, ou do retirante que vai acabar em Recife.

JC: Não entendi.

BA: Que o Capibaribe vai desaguar no Atlântico ou que o retirante vai parar no Recife eu consegui entender, que está dado o final dele no início. É uma coisa que não depende de você, como você falou. Mas todo o resto depende de você. Para não ter o excesso, por exemplo, aquilo que a gente estava falando – o Manolete, ele não tinha um gesto fora –, para não se jogar uma palavra fora, ou para se jogar muitas palavras fora, isso é uma coisa que está muito na forma de você entender, na subjetividade de quem faz, não está?

JC: Ah, está.

O FUTEBOL ESPANHOL

BA: João, e o futebol espanhol? O futebol espanhol hoje em dia é um dos melhores do mundo, pode não ter sido na sua época, mas hoje em dia é.

JC: É um futebol feio.

BA: É.

JC: Eu não ia ao futebol na Espanha.

BF: Já jogava o Di Stéfano [Alfredo di Stéfano], um brasileiro; ah, não, jogava na Itália.

JC: Stéfano era argentino, não é?

BF: Mas não era no futebol espanhol que ele jogava, não. Acho que era no futebol italiano.

BA: Di Stéfano era argentino, e jogava no futebol espanhol, não é?

JC: Jogava no futebol espanhol.

BA: Ele e Puskas [Ferenc Puskas, 1927-2006], que era húngaro.

JC: Puskas era húngaro.

BF: Hoje é considerado um dos melhores jogadores de futebol da Espanha, não é?

JC: É.

BF: Você vê que muitos brasileiros jogaram lá...

BA: Está ótimo, João.

BF: Está cheio, não é?

MM: Onde você morava lá em Barcelona?

JC: Hein?

MM: Onde você morava lá em Barcelona?

JC: Eu estive em Barcelona duas vezes, Mônica. A primeira vez eu morei na *calle* Montaner, você sabe onde é?

MM: Sei.

JC: Era aquela *calle* que subia, passava no passeio [*passeig de Gracia*] e subia lá em cima. Tinha a praça Bona Nova, eu morava na esquina da Montaner com a Bona Nova. A segunda vez eu morei lá indo para o palácio Real, ali em Pedra Alves, morei por

ali, numa casa, num condomínio enorme, que tinha piscina. Esse ficava fora da estrada; você tinha que pegar uma ruazinha para ir lá, era um condomínio.

OS PRÊMIOS RECEBIDOS

MM: João, quando você recebeu o Prêmio Rainha Sofia [Prêmio Rainha Sofia de Poesia Ibero-Americana]? Eu morava lá ainda, ou já morava aqui?

JC: Sua mãe perguntou isso um outro dia desses, mas eu não me lembro. Eu sei que já estava cego, porque quem fez o discurso agradecendo foi meu colega, o embaixador lá. Eu não pude, já não era capaz de ler, de forma que deve ter sido lá por 1994, 1995.



MM: E você recebeu da rainha, da rainha Sofia.

JC: Exato.

MM: É um prêmio dado pela Universidade de Salamanca?

JC: É.

BA: Mas o prêmio foi esse da Rainha Sofia... não é?

MM: Tem alguma diferença em relação ao Prêmio Príncipe de Astúrias?

JC: Hein? Príncipe de Astúrias, não.

MM: De Astúrias, não.

JC: Eu tive aquela placa que Sevilha me deu.

BA: Qual?

JC: Uma placa que a Câmara dos Deputados de Sevilha me deu.

MM: Teve um prêmio que você recebeu que a gente não lembra o que é; fui eu que trouxe, quebrou, era uma escultura desse tamanho, de um senhor com um livro aberto, uma coisa até gigante...

A SECA NO NORDESTE

[...]

BA: E essa coisa que você estava falando de que ele não tinha mais apoio do Congresso talvez confirme isso?

JC: É, ele viu que não podia governar, o Congresso barrava tudo que ele mandava. Ele não podia governar assim.

BA: E a intenção dele de colocar esse seu primo no Ministério da Agricultura, parece que a Zona da Mata está na maior seca do século. Esse é um problema secular, não é?

JC: Esse meu primo é usineiro de açúcar em Pernambuco, e ele convidou para ministro da Agricultura. Ele veio contra a vontade.

BA: Mas como é que você explica uma sociedade em que a ciência já fez pesquisas na agricultura, já resolveu tantos problemas, como você explica essa coisa da seca?

JC: Falta de vontade política. Você vê, agora houve essa seca, agora já voltou a chover aqui no sul do Brasil, houve esses incêndios todos no Brasil, o Brasil inteiro se mobilizou por causa dos incêndios. Do Nordeste não se dá nenhuma notícia.

BA: É, eu li exatamente uma matéria que comentava que a moagem da cana esse ano estava muito prejudicada, muito mesmo; iam se perder toneladas, toneladas e toneladas de cana, e aí apareceu um cara, acho que é presidente do Sindicato dos Usineiros, dizendo que ele nunca tinha visto uma seca tão violenta na Zona da Mata, e não tem...

JC: No Recife, ficou sem água dias e dias e dias. Água nas casas, não havia.

BA: Você tem alguma recordação pessoal de um período de seca lá, quando você estava na Zona da Mata?

JC: Não, tenho indiretamente, pois quando há seca no sertão, o pessoal do sertão desce para o Recife. De forma que a gente via aqueles retirantes passarem. Mas eu morava no engenho da Zona da Mata, na zona úmida, nunca peguei seca lá. Agora, quando chovia no sertão eles voltavam todos.

BA: Eles faziam a roça deles. Devia ser isso, não é?

JC: É, eles vinham à procura de trabalho, mas quando chovia na terra deles eles voltavam todos.

BF: Precisavam de muito pouco para viver, não é? Só um pouco de chuva e já voltavam correndo.

JC: O Zé Lins, num dos romances dele, conta isso. Que o engenho do Zé Lins é em Pilar, na Paraíba, mas quando eles viam relâmpagos lá para o lado do sertão, eles fugiam todos para o sertão.

BA: E esses retirantes em geral eram empregados das usinas? Eles trabalhavam...

JC: Não, eles trabalhavam nas lavouras deles, nas lavouras dos patrões deles, fazendeiros do sertão. Eles vinham à procura de trabalho.

BA: As usinas não tinham muitos empregados ou tinham? A cana é uma cultura que exige muitos...

JC: Exige muita gente. A cana exige muita gente.

BA: Por quê, João? Porque tem uns que só fazem o corte, como é?

JC: Não, porque é permanente aquilo, quer dizer, você roça, depois você planta, depois você colhe, depois você carrega para a usina. Tem empregado para tudo. Um engenho emprega muita gente, uma usina muito mais.

BA: Agora, é incrível a permanência da cultura da cana ainda hoje; é claro que sofre abalos com a crise econômica e com a modernização, mas é impressionante como isso é impregnante lá; e quando é que a cana foi... o cultivo da cana é de quando, lá?

JC: Ah, dos primeiros portugueses.

BA: Dos primeiros portugueses, uma coisa secular, não é? Foi trazida pelos portugueses, é um hábito...

JC: Foi a primeira lavoura no Brasil. Porque a mandioca era a lavoura dos índios, mas a primeira lavoura importada foi a cana do Nordeste, e durante muitos séculos o Nordeste só produzia cana. Depois foi São Paulo, Santa Catarina, Paraná. Todos cultivam cana hoje, o estado do Rio.

IVALDO CABRAL E GILBERTO FREYRE

BA: Seu irmão está lançando um livro, o Evaldo...

JC: Lançando? Sobre o quê?

BA: Acho que o título é *O Norte agrário e o Segundo Império*, acho que é sobre o momento político, em que ele diz... (*dirigindo-se a Belisario*) Você chegou a ler?

BF: Cheguei. É o momento em que Norte e Nordeste deixam de ter um peso econômico no Brasil, e Sul e Sudeste passam a comandar as ações, mostrando que, até os Oitocentos, o Norte e o Nordeste eram a porção mais forte do Brasil. Tanto em expressão econômica quanto em expressão cultural. E aí está justamente mostrando como largaram o Nordeste de lado, que foi gerador de riquezas nesse primeiro momento da história do país. É um debate interessante esse...

BA: É, que está nessa linha que você falou do desmatamento, dessa condição econômica nordestina, as origens dela. A decadência é uma coisa pouco estudada, pouco falada, não é? Você tem

como se fosse um dado da realidade que sempre existiu, uma coisa meio que natural.

JC: Agora não se fala mais, não se estuda, o Gilberto Freyre foi o último. São Paulo produz, o Sul produz muito mais açúcar hoje do que o Nordeste.

BA: O Sul produz muito mais o quê?

JC: Açúcar e álcool.

BF: Você chegou a conhecer pessoalmente o Gilberto Freyre?

JC: É meu primo.

BF: Mas você chegou a ter uma convivência com ele?

JC: Não, não tinha muita convivência com ele, não, porque ele estava muito metido nessa coisa de sociologia, e eu estava mais interessado em literatura. Mas me dava muito bem com ele. Ele era primo-irmão de minha mãe.

BF: Você acompanhou toda aquela discussão de *Casa-grande e senzala*, porque foi um momento marcante.

JC: Foi, mas eu era muito menino. *Casa-grande e senzala* saiu em 1930, 1931 ou 1932, eu tinha 11, 12 anos.

BF: Foi aí que esquentou esse debate sobre a identidade brasileira.

JC: É um livro genial.

BA: Por que você considera o livro *Casa-grande e senzala* genial?

JC: Porque ele fala uma porção de coisas que ninguém falava. O Nordeste já estava relegado, e ele é que trouxe o Nordeste à tona, depois...

BA: E ele fazia um tipo de história quase antropológica. Ele estudava os doces do Nordeste, as brincadeiras infantis.

JC: Ele tem diversos livros sobre diversos assuntos.

BA: A obra dele está sendo toda relançada por uma editora chamada Topbooks.

JC: É?

BA: É, é uma editora acho que mais nova, eu não conhecia, e está relançando toda a obra dele, não só *Casa-grande e senzala*, *Sobrados e mucambos*...

JC: Era necessário.

BF: Vão fazer um filme sobre *Casa-grande e senzala* agora. Eu acho um desafio filmar aquilo, porque aquilo é uma discussão...

JC: É um negócio enorme...

BF: Eu não tenho ideia de como eles vão fazer, porque...

JC: Ah, vão filmar as coisas pitorescas. Ele tem outro livro muito bonito chamado *Nordeste*.

BF: Da mesma época?

JC: Não, é posterior. *Casa-grande e senzala* é o primeiro.

BA: Nesse *Nordeste* ele trata de quê, João?

JC: Trata do Nordeste, sob outro ponto de vista.

BA: Qual ponto de vista?

JC: *Casa-grande e senzala* é o período colonial, *Sobrados e mucambos* já é o período seguinte e *Nordeste* é depois, depois do fim da escravidão. Gilberto nunca falou no sertão, porque ele não era do sertão. Gilberto era do Recife.

BF: Não era da Zona da Mata também? Era da capital?

JC: Ele era da capital.

BF: Marca isso, não é? Em Pernambuco...

JC: Apesar de que ele é Wanderley, Gilberto não sei por que lado é Wanderley, que é uma família que também tinha engenho no sul de Pernambuco. Mas ele eu acho que nunca viveu em engenho, não. O pai dele era professor.

BF: Lá parece que marca muito, o lugar em que ele era professor.

SOBRENOMES E ANTEPASSADOS

BA: Essa coisa dos sobrenomes lá é muito forte, não é? Muito forte, as famílias...

JC: É.

BA: Eu sei porque eu tenho uma amiga de lá.

JC: Gilberto é Mello Freyre, a mãe dele era irmã de minha avó materna. Eu sou Melo pelo meu pai e Melo por minha mãe. Não são parentes, são dois Melos diferentes. Minha mãe era Carneiro Leão, o pai dela, Carneiro Leão, e a mãe dela, Melo. Gilberto, a mãe de Gilberto era Melo Filho, e a mãe dele era irmã de minha avó.

BA: Mas por que será essa coisa? Eu tenho uma amiga que é Lima, Marta Lima Albuquerque. Isso tem a ver com o tipo de estrutura da sociedade nordestina, da estruturação social, essa coisa...

JC: Não, porque Albuquerque tem muito, eu sou Albuquerque. Tem muito Albuquerque que não leva o nome.

BA: Quem foi, por falar em Albuquerque, o Jerônimo de Albuquerque?

JC: Jerônimo de Albuquerque era cunhado do donatário. Ele foi com Duarte Coelho Pereira para lá, e num combate com os tupinambás ele foi preso e perdeu um olho. Ela era conhecido como Jerônimo de Albuquerque, “El Tuerto”. Em Portugal, como na Espanha, “tuerto” é quem não tem um olho. Uma índia tupinambá o ajudou a fugir e ele viveu com ela no Recife. Tem uma descendência enorme da índia. Depois ele pediu licença ao rei de Portugal para se casar com a índia, dona Catarina de Albuquerque. O rei não deu licença. Disse que ele casasse com a filha do governador da Bahia, Gustavo de Mello. De forma que ele não casou, até que a índia morreu. Quando a índia morreu, ele se casou com a filha do governador da Bahia. Por isso existem os Albuquerque Mello e os Albuquerque que não são Mello. Mas isso é uma distinção que se faz lá, uma distinção besta, porque, na mesma geração, os irmãos, uns eram Mello e outros não eram Mello. Os Albuquerque, para você distinguir hoje, tem que saber se o sujeito é Albuquerque ou Albuquerque Mello. Porque Jerônimo de Albuquerque era meu décimo quinto avô. Você sabe quantos décimo quintos avós você tem? Sessenta e dois mil e quinhentos, de forma que o sujeito, ele deve ser meu avô por diversos lados, não é?

BF: É por isso que dizem que no Brasil todo mundo tem um parente no Nordeste. De algum jeito, não é? Porque começou lá a civilização. Quem há algum tempo já está aqui tem família no Nordeste.

BA: E por que o apelido dele, ele não tinha um apelido de Adão de Pernambuco?

JC: Adão Pernambucano. Por isso, porque ele teve filhos da índia, eu não sei se teve treze filhos da índia e dois ou três da Mello, ou se ele teve treze no total. Por exemplo, a família Albuquerque Maranhão, foi um filho dele que foi expulsar os franceses do Maranhão, e o rei então autorizou que o Jerônimo de Albuquerque Filho usasse o nome de Maranhão. Daí a família Albuquerque Maranhão.

BA: É, aquele seu primo é Carlos Henrique Maranhão, não é?

JC: Exato, a família Maranhão vem daí.

MEMÓRIAS DE JERÔNIMO DE ALBUQUERQUE

BA: E, João, você tinha um projeto de fazer um livro sobre esse assunto, o Adão Pernambucano, não é?

JC: Não, isso é um coisa... Foi um tema que eu nunca toquei. É preciso fazer muita pesquisa para isso, e eu morando fora não tinha meios de fazer essa pesquisa.

BA: Mas seu interesse era exatamente falar de Pernambuco através da genealogia dessa família?

JC: Não, era fazer o contrário. Eu queria fazer memórias prévias de Jerônimo de Albuquerque. Jerônimo de Albuquerque andando em Olinda e prevendo toda a história de Pernambuco. Em vez de ser memórias póstumas, eram memórias prévias, ele antecipando tudo que passou em Pernambuco. Mas isso era um plano...

BA: Um plano maravilhoso esse, uma ideia...

JC: Mas era preciso muita pesquisa e muito fazer. Fiquei cego, não é?

BA: Mas você chegou a pesquisar alguma coisa?

JC: Não.

BA: Não? Isso que você sabe é de ouvir falar?

JC: Não, de livros de história pernambucana que eu lia, mas teria que fazer uma pesquisa minuciosa, não é? Livros que eu li assim sem intenção de pesquisar nem de anotar.

BA: E ele morava em Olinda ou Recife?

JC: Olinda.

BA: Que fatos dessas leituras, não da pesquisa, que fatos dessas leituras você tinha intenção de fazer ele contar para a gente previamente? Tem algum episódio?

JC: Ah, todos, não é? Todos. Todas as revoluções que Pernambuco fez. As perseguições que sofreu. A história de Pernambuco é muito rica.

BA: Ele viveu em que época, João?

JC: Ele chegou em Pernambuco em 1535.

BA: Ahã... Foi bem nos primórdios mesmo.

JC: Ele era cunhado do donatário, irmão da mulher do donatário, dona Brígida de Albuquerque.

BA: E esse projeto não saiu basicamente por causa da sua dificuldade de pesquisa?

JC: Pois é, vindo para o Brasil, eu podia fazer a pesquisa. Mas eu vim para o Brasil e fiquei cego e deixei de escrever e...

O ARTISTA BRENNAND E A CERÂMICA

BA: E Brennand [Francisco Brennand], a família Brennand, João, você chegou a conhecer?

JC: Conheci.

BA: E qual a descendência dele, da família Brennand?

JC: Não sei, eles são de origem francesa. Mas eu não conheço. Já estão misturados com famílias pernambucanas.

BA: É, recentemente, eu não sei se você soube, teve um episódio em que o governador, eu nem sei quem é o atual governador...

JC: Jarbas Vasconcelos.

BA: É o Jarbas? O Jarbas, claro!

JC: Vocês conhecem ele?

BA: Eu entrevistei o Jarbas para uma série que nós estávamos fazendo sobre patrimônio cultural e patrimônio construído brasileiro, patrimônio brasileiro – desde patrimônio construído, as igrejas, as cidades, até o maracatu, o chamamé, que é uma dança gaúcha, as várias culinárias. A gente fez uma série grande de quinze programas, e cada programa era conduzido por um verbo. Então tinha um que era sobre rezar no Brasil, outro sobre comer e beber, a gente pegou a culinária maranhense, a baiana, a mineira, a gaúcha. Tinha um sobre festejar e num dos programas a gente tratava de um projeto chamado Cores da Cidade, que é um projeto de revitalização lá do centro histórico de Recife. E aí eu entrevistei o Jarbas, tive uma conversa com Jarbas.

JC: Ele já era governador?

BA: Não, ele nem era governador ainda.

JC: Eu não conheço ele, não.

BA: Mas aí foi pedido ao Brennand que fizesse um monumento para ser colocado não sei em que bairro, e ele fez o monumento e na hora de executar a obra mudaram, porque acharam que o monumento era fálico demais. Creio que foi o prefeito Roberto Magalhães, e não o Jarbas, que protagonizou esse episódio.

BF: O projeto...

BA: O projeto foi ao jornal, deu uma discussão, aí saiu fora, mas ele ficou totalmente raivoso de ser censurado e tal. Realmente, aquilo não se faz, um projeto caro e chega lá e muda a parte de cima, porque estavam achando fálico demais, bobagem, não é? Às vezes a política é isso, mas não foi o Jarbas que censurou, não [foi a mulher do prefeito Roberto Magalhães]. Lá em Recife tem essa tradição de ceramistas, não só o Brennand, mas em Caruaru.

JC: É, em Tracunhaém.

BA: Você aprecia o trabalho do Brennand e outros?

JC: Aprecio muito.

BA: Você tem um poema dedicado a ele, não tem? Eu me lembro de ter visto em algum dos seus poemas.

JC: Eu não sei, mas sou bom amigo dele. Mas não lembro de ter dedicado um poema a ele.

BA: Mas essa tradição ceramista, esses polos de cerâmica são de origem indígena?

JC: Não, a cerâmica do Brennand é uma cerâmica erudita. Não tem nada a ver com a cerâmica de Caruaru, com a cerâmica popular. Brennand é um ceramista erudito.

BA: Mas essa de Caruaru, a origem dela...

JC: É popular, é cerâmica popular, tem em Caruaru, como tem em todo o interior do Brasil. A de Caruaru é mais interessante, que havia um Severino de Tracunhaém, não, Severino...

BA: Vitalino [Vitalino Pereira dos Santos, 1909-1963].

JC: Vitalino, que era de Caruaru, era um ceramista extraordinário, e ele morreu e continuou a coisa lá.

BA: Eu estive lá e estava o irmão dele.

JC: Mas é em todo estado, eu, de menino, meus brinquedos eram boi de barro, vaqueiro de barro. Na casa-grande do engenho era tudo brinquedo de barro que se comprava. Havia em todo o estado. Boizinho de barro.

BA: Eles contam tudo, não é? Eu vi umas cerâmicas que eu não tinha visto, que são sobre ofícios. Aí tem o dentista...

JC: Exato. Eles fazem tudo.

BA: Eles fazem a crônica do lugar, mesmo com esses trabalhos de barro, não é? Tem umas coisas engraçadas, tem um que era um Fusquinha, acho que foi com a entrada da Volkswagen, no final dos anos 1950 e tal. E tem a figura do fotógrafo lambe-lambe. Realmente eles fazem uma crônica completa através da cerâmica.

A LITERATURA DE CORDEL

BA: João, e o cordel? Cordel é uma herança ibérica ou uma coisa que surgiu e que é impressionante até hoje? A gente esteve lá também no final do ano passado, é fortíssimo ainda, fortíssimo, João. É uma... você conhece isso?

JC: Conheço.

BA: É de herança ibérica?

JC: Não sei, deve ser.

BF: Mas é popular, não é?

JC: É popular.

BF: O pessoal gosta de ouvir as histórias?

JC: Gosta. Eu li muito para os trabalhadores do engenho. Eu era menino e sabia ler, os trabalhadores não sabiam. Compravam aquilo na feira e traziam para eu ler para eles.

BF: E como era essa situação? Eles ficavam muito ligados na história?

JC: Ficavam. Eu tenho um poema sobre isso, eles ficavam fascinados.

BF: Já naquela época, quais eram as principais histórias? De luta, de guerra?

JC: Tem de tudo, tem de tudo.

BF: História de amor também, não é?

JC: É, história de cangaceiro.

BF: História daquela realidade que eles estavam vivendo também, não é?

BA: É, parece que tinha um personagem chamado Cancão de Fogo.

JC: Cancão de Fogo.

BA: Cancão de Fogo. Quem era Cancão de Fogo?

JC: Cancão de Fogo, eu não estou bem lembrado, mas era um bandido...

BF: É interessante no cordel que as boas histórias, até hoje, continuam sendo imitadas.

JC: Continua vivo. Nas feiras você encontra.

BA: Quem é muito ligado nisso é o Ariano Suassuna, não é?

JC: É, ele é especialista nisso. Porque é uma coisa mais do sertão. Ariano é do sertão da Paraíba. Na Zona da Mata é menos comum. Vem do sertão. A Zona da Mata não produz muito, não. É uma coisa sertaneja.

BF: Mas mesmo com o pessoal do engenho era popular?

JC: Ah, sim. Mas a origem é sertaneja. O pessoal do engenho gostava e lia.

BA: É impressionante o poder da palavra sobre aquelas pessoas que não leem, eles acreditam, como se aquilo fosse...

JC: Mas claro, eu estava lendo uma história de aventura, fulano perseguindo o fulano, eu tinha medo que se voltassem contra mim. Eles viviam aquilo mesmo.

BA: Viviam sem distanciamento, dentro, acreditando, não é?

JC: Eu ficava com medo. Puxa, daqui a pouco eles me confundem com um gigante.

BF: Naquela época não tinha televisão, então isso tinha mais força ainda.

JC: Exato.

BF: Eles ouviam rádio? Rádio já tinha força nesse tempo?

JC: Não, rádio é posterior.

BF: Mesmo quando depois surgiu?

JC: Mesmo, porque eles não tinham dinheiro para comprar rádio. O rádio é uma coisa posterior a 1930.

BA: O Ariano diz que a literatura de cordel é o único espaço da produção literária que é essencialmente popular. O único território que ele acredita que seja essencialmente popular. E acho que ele fala muito disso associando à literatura popular ibérica.

(*silêncio*)

BF: Na Espanha tem alguma coisa parecida com cordel?

JC: Não que eu visse. Deve ter havido.

BF: Parece uma coisa meio medieval...

JC: É.

BA: E o conteúdo das histórias é medieval, a coisa do reino.

(*silêncio*)

BA: Hoje em dia existem uns cordéis cibernéticos.

JC: Como é?

BA: Cordéis cibernéticos escritos em computador, num *site*. Você entra lá no computador e aí... cordel nordestino. Aí você vê, tem uns trabalhos lá dentro, tem uma comunicação através do computador, via literatura de cordel. Você pode entrar na internet, fazer uma pesquisa...

JC: Ah, é?

BA: E chega lá e tem, tem.

JC: Não sabia, não.

BA: Coisa que eu não sabia é que aqui no Rio tem uma Associação de Cordelistas. Você vai à feira de São Cristóvão hoje e tem essa coisa, o próprio vendedor lê para as pessoas comprarem. Isso você encontra ainda hoje aqui. Agora, é interessante como essa tradição está entrando na informática, isso é uma forma a que ela está se adaptando, isso é um sinal de que ela vai continuar.

A ÚLTIMA VISITA AO RECIFE

BA: João, quando você foi a Pernambuco pela última vez, ao Recife?

JC: Não me lembro, acho que foi quando eu lancei aquele livro meu, das *Poesias completas*.

BA: Alguma coisa chamou sua atenção na cidade, que estava diferente demais? Você esteve no Capibaribe?

JC: Não, eu fiquei em Pernambuco. Eu fiquei no hotel Boa Viagem, saí para o lançamento do livro, depois fui visitar meus irmãos, de forma que não passei muito tempo no Recife.

BA: Mas quais são as lembranças que você tem do rio Capibaribe? Não dessa viagem, mas você voltou a ver o Capibaribe nos últimos dez, quinze anos?

JC: Ah, claro. Eu nasci na frente do Capibaribe.

BA: E aí, você tem lembranças de lá, como é que é? O rio, essa coisa tão forte, devia ser bem menos poluído, tinha as casas...

JC: Eu sempre estive em volta do Capibaribe, nasci no Capibaribe, as casas em que eu morei eram sempre perto do Capibaribe.

BA: E era costume vocês passearem de barco?

JC: Não, não havia passeio de barco naquele tempo.

BA: Mas vocês nadavam...

JC: Não, porque a maré, ali, a água é suja. O Capibaribe até o Recife é maré, ele recebe água do mar, que mistura com a água do rio, até certa hora. Depois então a água do rio expulsa a água do mar. Mas isso vai até dez quilômetros da foz. Vai até o engenho do



Brennand, até o engenho São Francisco. A Jaqueira fica muito antes. De forma que lá na casa do meu avô, onde eu nasci, não se chamava Capibaribe, chamava “a maré”, “joga isso na maré”. Ninguém dizia “joga no Capibaribe”, compreende?

BA: Mas nessa região, por exemplo, próxima às casas em que você morou, existia a figura do catador de caranguejo?

JC: Não, nesse bairro, não. Os catadores de caranguejo ficam nos bairros mais pobres. Havia um ou outro, mas não era comum, não.

BA: Os manguezais, eles catavam nos manguezais, não é?

JC: É.

CHICO SCIENCE E O MARACATU

BA: Eu fui ao Recife uns dois ou três anos atrás e entrei dentro de um manguezal. Estava com as pessoas de lá e aí eu entrei andando. É impressionante, João. Tem água, lama pelo joelho, tem horas que parece que você acha que vai afundar mesmo. Mas o engraçado é que é muito rico, é um ecossistema, vamos dizer assim, que a gente não tem, que associa só com uma coisa muito suja. E as pessoas tiram o sustento todo dali, de caçar caranguejo. Essa figura do caranguejo, ela voltou muito com a juventude, um certo orgulho da coisa do manguezal. Existe um movimento cultural que tem, sei lá, uns dez anos, chamado Mangue Beat. É isso, tinha um cara, um cantor de rock, ele até faleceu num desastre de carro, o nome dele era Chico Science [Francisco de Assis França, 1966-1997], e no dia do falecimento dele, no enterro, as pessoas

todas, milhares de pessoas, adolescentes, jovens basicamente, com uma vela numa mão e um caranguejo na outra, que ele recuperou. . .

JC: Como era o nome dele?

BA: Era um cantor de uma banda de rock e o nome dele era Chico Science.

JC: Chico o quê?

BA: Science.

JC: Science?

BA: É apelido, é Science de “ciência”.

BF: Mas ele não era só de rock, ele trazia o maracatu, resgatou o maracatu para uma coisa mais moderna, ele recuperou toda a sonoridade do maracatu e foi muito importante para a cena cultural de Pernambuco, porque ele trouxe símbolos da cultura lá para os jovens, que não conheciam. Os jovens não se interessavam mais pelo que era maracatu. Chico Science é que mostrou o que era maracatu para essa gente. Claro que ele botava instrumentos contemporâneos como a guitarra, mas foi um trabalho muito bonito para a recuperação dessa questão histórica.

BA: É. É essa cultura.

BF: E bem regional, porque ele trouxe o maracatu, que todos achavam que era coisa. . .

JC: Maracatu era coisa de carnaval. Era uma figura que saía no carnaval, só.

BF: Que era bem diferente na cidade e na zona rural, não é?

JC: É.

BA: É, hoje em dia, no carnaval de Olinda, a segunda-feira de carnaval é toda dedicada aos grupos de maracatu. Aí vem o grupo... (*dirigindo-se a Belisario*) Qual foi o lugar em que vocês gravaram?

BF: Nazaré da Mata.

JC: Nazaré da Mata.

BA: Nazaré da Mata tem muito isso, maracatu rural , não é?

MM: Você já saiu no Galo da Madrugada?

JC: Hein?

MM: Você já saiu no Galo da Madrugada?

JC: Não é do meu tempo, não. É posterior à minha saída de lá.

MM: Mas você conhece o Galo da Madrugada?

JC: De fama.

A CENA CULTURAL DO RECIFE

BA: Eu não sabia que o *Diário de Pernambuco*, que eu comprei para dar uma lida, foi o primeiro jornal em circulação na América Latina.

JC: Na América Latina.

BA: Não sabia disso, fiquei impressionado.

JC: É o jornal mais antigo em circulação na América Latina.

BA: Da onde vem essa tradição lá em Recife, essa coisa dos jornais...

JC: Ah, não sei, não sei a historia dos diários, não.

BA: Mas é incrível isso, você é de lá, e também não tem ideia.

BF: A cena cultural no Recife sempre foi muito forte, sempre teve intelectuais ativos, não é? Escritores...

JC: Recife sempre teve uma vida intelectual muito forte por causa da Faculdade de Direito. Porque no Brasil, quando fundaram as faculdades, fundaram quatro no Brasil: duas de direito, uma em Pernambuco e outra em São Paulo; e duas de medicina: uma na Bahia e outra no Rio. De forma que os estados todos precisavam de advogados, de juízes. Era o sujeito que ia estudar em Pernambuco e depois ia para o estado dele. De forma que a Faculdade de Direito tinha uma vida intelectual muito forte.

BF: Naturalmente, depois surgiram outras faculdades.

JC: Depois surgiram outras, mas você acabava o curso de direito no Recife e recebia convites de um estado qualquer para ser juiz, para ser promotor. Meu avô, pai do meu pai, que era senhor de engenho, resolveu ser juiz em Santa Maria, no Rio Grande do Sul. Foi juiz em Santa Maria. Não gostou, voltou para Pernambuco para plantar cana. O irmão dele, meu tio Diogo, veio ser juiz em São Fidélis, no estado do Rio.

BF: Perto de Campos.

JC: Exato, foi juiz em São Fidelis, fez carreira no estado do Rio, acabou desembargador no estado do Rio. Esse ficou morando no Rio, eu o conheci ainda. Era meu tio-avô.

BF: Um dos motivos por que os pernambucanos também se espalham por todo Brasil.

JC: Por isso você vê nordestino pelo Brasil todo, não é?

BA: Mas era só esse polo da Faculdade de Direito que levava a essa vida intelectual intensa, que deu os escritores, os intelectuais?

JC: Por exemplo, o Rui Barbosa [1849-1923] estudou em Pernambuco, depois veio para o Rio e São Paulo. Castro Alves [1847-1871] estudou em Pernambuco, depois veio para São Paulo. Todos os intelectuais do norte do Brasil estudaram em Pernambuco. Isso dava uma vida cultural ao Recife. Em Olinda, no princípio, criaram a faculdade no Mosteiro de São Bento, depois é que trouxeram a faculdade para o Recife.

BA: E isso agitava culturalmente a cidade.

JC: Claro.

BA: Para além do acadêmico, não é?

JC: Muitos desse acadêmicos foram jovens escritores que se revelaram depois, ou que faziam vida literária lá no Recife.

BA: E essa força intelectual na sua adolescência, nos seus tempos de círculos literários, já existia, já era visível?

JC: Não, porque havia faculdade no Brasil todo. Faculdade de Direito não tinha mais a importância que teve.

BA: Mas tinha ficado esse hábito de uma intelectualidade.

JC: Mas o Recife ficou com uma vida intelectual muito intensa.

BA: E você não quis fazer faculdade mesmo, não é, João?

JC: Não.

BA: Não o agradou?

JC: Se fosse fazer faculdade, ia fazer de direito. São cinco horas já?

BA: Já.

JC: Eu vou lá dentro tomar um remédio e já volto.

BA: Quer uma ajuda?

JC: Não.

VICENTE DO REGO MONTEIRO

BF: Você entrou em contato com Le Corbusier...

JC: É, eu tinha uns amigos aqui que tinham as obras do Le Corbusier, e me emprestavam.

BF: Era uma coisa contemporânea, até na França era muito moderno, poucas pessoas discutiam Le Corbusier, era muito novo também, não é?



JC: É... Havia muito intelectuais, diversos grupos.

BF: Você circulava nesses grupos todos, não?

JC: Circulava mais no grupo do Willy Lewin. Porque havia um grupo fascista da revista *Fronteiras*, esse eu não... O grupo do Lewin estava mais interessado em literatura francesa.

BA: Esse tipo de informação chegava como? Através de uma outra pessoa com o Willy Lewin?

JC: Não. Havia um grande pintor de Pernambuco, chamado Vicente do Rego Monteiro, que morava em Paris. Vicente do Rego Monteiro tinha engenho de açúcar em Pernambuco. Quando veio a guerra, ele, fugindo da guerra, voltou para Pernambuco e trouxe muitos livros, de forma que o Vicente, a biblioteca do Vicente é que nos alimentava, compreende? Muitos livros sobre pintura moderna, de forma que lá, durante a guerra, o sujeito estava informado sobre o que estava se passando na França. Porque de dentro da França não vinha livro para o Brasil.

BA: É isso que eu acho interessante, era através quase de uma atitude pessoal. Você não tinha, que nem teve aqui no Rio de Janeiro, a presença francesa, é diferente. No entanto, vocês tinham uma ponte direta com a Europa. Trampolim de Pernambuco, não é?

AS PEIXEIRAS DO RECIFE

BA: João, e as facas pernambucanas, a quantidade de peixeiras, foices, até hoje você vai lá nas feiras, e é comum, eles têm uma variedade impressionante de facas. Já era assim?

JC: Era, sim... E havia muito crime, porque havia peixeira, que era uma faca de cortar peixe, mas tinha uma ponta. De forma que o sujeito usava essas facas para agredir, com a ponta da faca. Porque no sertão tem o punhal. Punhal não corta, punhal é só arma para furar o inimigo. Agora, no Recife tinha peixeira, que era para cortar peixe. Mas tinha uma ponta, e o sujeito agredia os outros com aquela ponta. Meu pai, quando foi chefe de polícia, mandou cortar a ponta de todas as peixeiras. O número de crimes caiu enormemente, não tinha ponta, cortava o peixe da mesma maneira, mas não tinha ponta.

BA: As coisas eram realmente resolvidas na base da peixeirada, da peixeira, não é?

(silêncio)

BA: Deve ser uma coisa muito forte lá, porque acabou virando nome de dois livros seus, a coisa da peixeira no imaginário infantil, deve ser essa história...

(silêncio)

BA: É a ideia de “Uma faca só lâmina”, João?

JC: É uma faca sem cabo, não é?

(silêncio)

BA: Enquanto seu pai cortou a ponta da peixeira, você cortou o cabo. *(risos)*

(silêncio)

BA: Mas isso não existe, isso foi uma construção sua, não é?

JC: É...

(longo silêncio)

BA: O pernambucano também é muito brigão, não é? Dizem que não leva desaforo para casa, a coisa é resolvida na mão, na peixeirada mesmo. Isso é uma coisa que até hoje as pessoas comentam.

AS PONTES E OS RIOS DO RECIFE

BA: E as pontes, João, você tem alguma lembrança das pontes do Recife?

JC: Tenho, eu passava por elas todos os dias.

BA: Aquelas pontes são do século passado? São antigas?

JC: Ah, isso tem de todos os tempos.

BA: Ah, é...

BF: Na realidade Recife e Olinda são ilhas, esses rios...

JC: Hein?

BF: Recife e Olinda são na verdade quase como ilhas, entre os rios Capibaribe e o Beberibe, não é?

JC: É, o Beberibe separa Olinda do Recife. Mas Olinda já está... O Recife é uma ilha, mas Olinda já é território norte de Pernambuco. Depois de Olinda você vai até a Paraíba sem...

BF: Mas as duas cidades eram incrustadas no meio dos rios.

JC: É.

BF: Muita água, não é? Muita presença dos rios na vida cotidiana da cidade.

HISTÓRIA DE PERNAMBUCO

BA: Você costumava ir até o parque São José, rua do Bom Jesus?

JC: Ia.

BA: Esses lugares tinham uma vida, não é?

JC: Agora, parece que está muito animada a rua do Bom Jesus. Naquele tempo, não, era uma rua comercial, de alto comércio. De noite era vazia.

BA: Mas aí tem muita história, não é? Parece, dizem que foi aí que Recife começou.



JC: Aquilo, no tempo dos holandeses, era uma rua dos judeus.

BF: Dizem que os judeus saíram dali e foram fundar Nova York. Os primeiros judeus a chegarem na ilha de Manhattan eram os judeus vindos do Recife.

BA: Ah, é... São os fundadores da cidade de Nova York, são esses judeus que primeiro foram para o Recife, ficaram lá, depois saíram, foram expulsos pela Inquisição e foram para Manhattan, fundaram Manhattan.

JC: No tempo dos holandeses, o comércio estava todo na mão dos judeus. Quando os pernambucanos expulsaram os holandeses, eles foram para Manhattan.

BA: Judeus holandeses foram para Manhattan, é isso?

JC: Judeus que estavam em Pernambuco. Foram eles que provocaram a queda do Maurício de Nassau [1604-1679]. Porque Maurício de Nassau foi ser governador lá. Maurício de Nassau era um humanista, queria fazer daquilo um país, mas os judeus, que tinham o monopólio do comércio do açúcar, viviam em luta com Maurício de Nassau. E tanto fizeram que denunciaram Maurício de Nassau à corte, e a corte holandesa levou Maurício de Nassau de volta. Foi aí que os pernambucanos se levantaram e expulsaram os holandeses. Se Maurício de Nassau tivesse ficado, Pernambuco seria holandês.

BF: Ia ser uma perda, não? Perder essa nostalgia portuguesa, essa tristeza... Já pensou se fôssemos todos holandeses?

BA: Você acha a colonização portuguesa uma coisa rica? Ou...

JC: Acho que no Brasil era a única possível. O negócio é que o colonizador daquela época não tinha interesse de plantar agricultura, criar gado numa colônia. O interesse deles era o ouro. E Portugal nunca deu importância ao Brasil porque não encontrou ouro no Brasil. Só foi encontrar ouro no século XVIII em Minas Gerais.

BF: No entanto, os holandeses lá e os franceses aqui no Rio tentaram ainda alguma coisa.

JC: Tentaram. Mas os franceses e os holandeses não tinham acesso às Índias. Porque Portugal é que tinha acesso às Índias. Mas Portugal não encontrou ouro fácil aqui, nem especiarias, deixou o país... *(faz um gesto com a mão)*

BA: À mercê de si próprio, não é?

JC: *(meneia a cabeça)*

JOÃO CABRAL HISTORIADOR

BA: Esse tipo de pesquisa que você fez lá no Arquivo das Índias, foi pesquisa histórica?

JC: Não, os arquivos são documentos espanhóis. Como o Brasil tem limites com diversos países de origem espanhola, minha pesquisa em geral era sobre essa zona fronteira do Brasil. Os espanhóis não estavam interessados no Recife nem no litoral do Brasil.

BA: Você sempre se interessou pela história, João?

JC: Sempre. Isso porque eu sempre gostei de ler, e história era uma coisa boa de ler.

BA: Engraçado essa coisa de história, tem horas que ela fica na pauta das pessoas, na moda, e tem horas que sai. Agora, por exemplo, tem um historiador chamado Eduardo Bueno, que até lançou um livro sobre as capitânicas hereditárias. Não é um grande pesquisador, mas é um historiador que acreditou que a história podia dar *best-seller* e faz isso com competência. Então, na lista de livros de não-ficção tem três livros dele. Um sobre a viagem do descobrimento, o segundo é... Como é, Belisario?

BF: Os degredados. O primeiro é do contato, o segundo é sobre os degredados e agora o terceiro é sobre as capitânicas hereditárias.

BA: Os degredados e agora capitânicas hereditárias. E as pessoas compram *best-sellers*, de ficar anos, como é Belisario?

BF: Semanas.

BA: Meses e meses na lista de *best-sellers*.

JC: Estão passando a história do Brasil a limpo.

BA: Exatamente.

BF: De vez em quando é bom, não é?

JC: É.

BF: País um pouco sem memória esquece as coisas, não é?

JC: Brasil não tem nenhuma memória. Brasil não sabe nada da história do Brasil.

BA: Caetano [Caetano Veloso] é que diz que o Brasil não tem memória porque não fez fatos memoráveis. (*risos*)

JC: Quem disse?

BA: Caetano já falou isso, que isso é quase que um lugar-comum, que Brasil não tem memória. Mas acho que não tem mesmo. Concordo com você. Porque fatos memoráveis tem, não é? Concordo com você. E muitos também.

BA: O seu interesse pelo frei Caneca [Joaquim do Amor Divino Rabelo e Caneca, 1779-1825] veio, claro, porque você conhecia o personagem lá de Pernambuco, mas teve alguma coisa que o levou a empreender uma pesquisa sobre ele? Você escreveu *Auto do frade* por algum motivo especial?

JC: Não. Tinha uma grande admiração, e a morte dele, o último dia dele, me deu a ideia de que eu poderia fazer uma narrativa.

BF: É muito cinematográfico aquilo, não é? Você vai mostrando os lugares, as cenas dos soldados se recusando, é um roteiro de cinema o *Auto do frade*; e tem essa ironia, virou nome de prisão aqui no Rio de Janeiro. Para fazer o *Auto do frade* você pesquisou muito, João? Teve que conhecer bastante a história dele?

JC: Não, a história dele é conhecida lá em Pernambuco.

CARNAVAL EM OLINDA

BA: Está legal, já conversamos uma hora e meia, tem mais alguma coisa aí?

JC: Ah, no meu tempo não tinha muito carnaval em Olinda, não. Carnaval era no Recife. Depois começou um movimento lá em Olinda.

MM: Já passei Carnaval em Olinda.

BA: (*Dirigindo-se a Belisario*) Você já esteve no Carnaval lá?

BF: Não.

BA: Também não. Dizem que é uma coisa, não é?

MO: Não? É bom de olhar...

BF: Já vi muita coisa, maracatu, tanto em Recife quanto na Zona da Mata. Fiz, uma vez, uma filmagem do grupo do Alceu Valença na rua, do Alceu em Olinda.

MM: Um bar...

BF: Um bar. É uma festa, mas o Carnaval mesmo de lá na época...

MM: Passei lá em 1988, 1989...

BA: Vai tanta gente, João, que dizem que traz problemas para as estruturas das casas.

JC: É?

MM: Você pulou carnaval lá?

JC: Quando eu era rapazinho.

MM: Lá se fantasiava...

JC: Fantasiava, mas eu não nunca me fantasiei, não, só quando era muito pequeno, meu pai e minha mãe me fantasiavam. Mas depois, não, usava paletó de roupa comum.

MO: Era assim tipo bloco? Em Olinda tem uns blocos...

JC: Não havia blocos, havia as troças. Mas eu nunca fiz parte de nenhuma, não. Eu ficava no meio da multidão mesmo.

MO: Em Boa Viagem?

JC: Não, naquele tempo era no centro do Recife mesmo, rua Nova, ou da Imperatriz, compreende como é?

BF: Rua São José...

JC: Rua São José. O curso, porque naquele tempo era o curso, era o desfile de automóvel. Os automóveis eram descapotáveis, de forma que as famílias ficavam sentadas na capota dos automóveis descapotados, e o pessoal ficava brincando na rua.

BF: Já era o frevo a música que tocava?

JC: Já.

O MÚSICO ANTÔNIO NÓBREGA

MO: Você já ouviu falar no Antônio Nóbrega?

JC: Antônio Nóbrega? Já ouvi falar, mas não estou localizando agora. Antônio Nóbrega, havia o padre, não é? A que Antônio Nóbrega você se refere?

MO: A um artista pernambucano que trabalha com... como que é?

BF: Ele trabalha com folclore pernambucano, tudo, dos brincantes ao... Ele fazia parte do Quinteto Armorial.

BA: É...

JC: Não conheço, não.

MO: É muito interessante o trabalho dele.

BF: E ele explica toda a história da evolução de vários aspectos da cultura popular, pernambucana principalmente.

MO: Ele, sozinho no palco, faz um trabalho fantástico.

BA: É, ele diz que dá uma “aula-espetáculo”. Aí ele ensina frevo, a origem do frevo, os passos...

JC: Não é do meu tempo, não.

BA: Não, ele é mais novo. Mas é interessante que ele fez agora uma turnê pela Europa e fez sucesso absoluto, e o nome do espetáculo é “Pernambuco falando para o mundo”.

MO: Maravilhoso.

BA: A gente filmou.

