

## ENTREVISTA COM JORGE AMADO

Hotel Majestic  
Via Veneto 50  
Roma

19.XI.93  
11h da manhã

Elizabeth Hazin\*  
Universidade de Brasília

### Nota introdutória

Há dez anos, exatamente, encontrava-me na Università di Roma envolvida em pesquisa de pós-doutorado sobre os manuscritos literários de Jorge Amado depositados no acervo da Fundação que traz o seu nome, mais precisamente, na edição crítico-genética de seu conto *Do recente milagre dos pássaros acontecido em terras de Alagoas, nas ribanceiras do Rio São Francisco*.

Ao longo de todo o tempo em que buscava e analisava as edições do conto, bem como estudava as versões manuscritas que antecedem a sua primeira publicação, em 1976, sempre considerei indispensável o auxílio do próprio escritor, aliás tão próximo, ali em Paris. Somente ele, pensava eu então, poderia lançar luz sobre certos pontos obscuros, sobretudo sobre aqueles relativos à cronologia das versões existentes no arquivo. As cartas que chegou a me enviar por aquela época - e não foram poucas -, em resposta as minhas perguntas, não me pareciam, no entanto, suficientemente esclarecedoras e sugeri que nos encontrássemos em Paris, onde ele residia, para uma entrevista.

Tal encontro deu-se, todavia, de modo imprevisto, no outono de 1993, em Roma mesmo, para onde ele fora - acompanhado de sua mulher, a escritora Zélia Gattai - como membro do júri do Prêmio Literário União Latina.

No momento em que estava para ser iniciada a entrevista que se verá a seguir - entrevista que me cai nas mãos por acaso, tanto tempo já passado, justo agora enquanto organizo essa edição temática da Revista *Cerrados*, sobre arquivo e memória literária -, todo o seu curso teve de ser improvisamente alterado, a partir das palavras iniciais do escritor: inútil tentar uma conversa sobre o que já não teria possibilidade alguma de ser lembrado. Ora, como então àquela altura poderiam ser feitas perguntas que o forçariam a um caminho que não desejava mais trilhado? A entrevista resultou diversa da programada. Deci-

\* Professora adjunta

di deixar o barco correr e fazê-lo falar, sim, de seu processo criativo, de seus projetos, sem, no entanto, reportar-me ao que realmente me levara até ele: o passado daquele texto específico, a verdadeira história da escritura de *O recente milagre*....

Reproduzidas somente agora nessa oportunidade, dez anos já decorridos, possam as palavras dele - morto há dois anos - provocar no leitor a sensação de um presente inesperado e, por isso mesmo, fascinante.

Zélia nos fez companhia durante a entrevista, chegando em alguns momentos a participar da conversa. A ela se deveu, ainda, a documentação fotográfica desse encontro.

#### JA

Há duas coisas que eu gostaria de lhe dizer inicialmente, agora mesmo, antes que você comece a me fazer suas perguntas. A primeira delas é que não sou um contista, sou um romancista. Acho que há uma grande diferença entre o conto e o romance. Inventaram um termo - novela - para designar um conto longo ou um romance pequeno. Em realidade, é sempre ou um longo conto ou um romance pequeno. Tamanho não faz um gênero literário, a meu ver. Para mim o que existe mesmo é o conto ou é o romance, os quais têm arquiteturas completamente diferentes. No conto, você narra com uma economia não só de palavras, como de ações; no romance, com uma amplitude maior de movimentos e com uma técnica diferente, às vezes até oposta àquela do conto. Eu não sou contista. Conto mesmo, escrito com a intenção de fazer um conto, escrevi apenas um, pequeno e até bastante publicado - *Uma história de carnaval* -, há muitos anos, uma coisa de minha juventude, um pequeno trabalho. Tudo o mais é aproveitamento

de trabalho de romance, de romancista mesmo, inclusive esse do *Milagre dos pássaros*, motivo dessa entrevista, que é uma coisa que nasceu da tentativa de pôr de pé uma idéia que me ocorreu de fazer um romance sobre o pessoal de cordel, poetas e cantadores, idéia que não levei adiante.

#### EH

**E o conto, tal qual se lê, foi a primeira forma mesmo que você deu a essa tentativa de romance?**

#### JA

Não, não. Essa coisa, inicialmente, deve ter sido, ou melhor, foi com certeza, tentativa de levar adiante um romance que pensei estivesse amadurecido em minha cabeça e que não estava, pois que o abandonei e, depois o retomei por encomenda de uma revista, dando-lhe a forma de conto. Mas se você reparar bem, verá que o posicionamento dos personagens e a estrutura mesmo da história são mais próprios de um romance que de um conto, quer dizer, você pode sentir que não tive realmente a intenção de fazer um conto. No final, resultou um conto, mas não foi essa minha intenção inicial. Essa é a primeira coisa que eu queria te dizer. A segunda é que tenho uma memória muito ruim, muito inconstante para certas coisas, não guardo lembrança alguma de como fiz isso ou aquilo. Não dou muita importância a essas coisas, em geral, apenas quando vejo uma pessoa como você, debruçada sobre isso, pesquisando, buscando os caminhos para uma explicação, uma interpretação, a fim de realizar um trabalho sobre determinado aspecto de minha obra. Mas eu realmente não tenho memória de qual das duas versões de que você fala se-

ria de fato a primeira, realmente não lembro disso. Seria até fácil inventar e te dizer: foi assim, foi assado. Seria fácil, mas não seria correto com você, uma pessoa que está buscando com esforço, com seriedade, encontrar os caminhos para estabelecer essa cronologia. Seria fácil e talvez até desse um material importante, mas não seria correto em relação a você e a seu trabalho. De forma que não posso. Queria te garantir que quando afirmo que não lembro como isso é, é verdade que não me lembro. Não sei.

**EH**

**Existe em você algum tipo de preocupação em relação ao material que antecede a publicação de um livro?**

**JA**

Nunca tive preocupação dessa natureza, como não me preocupo com aquilo que será feito em torno de minha obra, de modo que inclusive rasgo muita coisa. Rasgo porque quando eu trabalho num romance, trabalho mesmo, não tanto sobre o texto, mas sobretudo sobre as marcações de personagens, de ação, disso, daquilo. Às vezes, a coisa não é fácil. Jogo muita coisa fora. Atualmente, de uns anos para cá, tenho guardado mais, por causa da pressão feita sobre mim pela Fundação Casa de Jorge Amado. Mas ainda assim rasgo muita coisa. Às vezes mando apenas a última versão, a penúltima, nunca as primeiras.

**EH**

**Jorge, há alguns anos, quando estudava a gênese do *Grande sertão: veredas*, andei pesquisando os arquivos de Guimarães Rosa e percebi em suas anotações uma sistematização, o**

**que me levou a descobrir algo a respeito de seu processo de criação.**

**Você teria algo a me dizer sobre isso com relação ao seu trabalho de escritor? Há um modo próprio de escritura (ou de releituras, de rasuras), características suas que eu deveria saber, ou até mesmo códigos especiais, como uso de cores, sinalização etc?**

**JA**

Bem, essas coisas são muito pessoais. Você me falou de Rosa, eu o conheci bem, fui seu amigo. Não daqueles mais íntimos, mas tivemos um bom relacionamento, conversávamos muito, sobretudo ao telefone. Certa feita, fomos juizes de um mesmo concurso literário, o que nos aproximou muito, pois trabalhamos juntos, diariamente, durante um certo tempo. Isso que você disse sobre o arquivo dele está mesmo muito perto do caráter de Rosa, que era um escritor muito profissional mesmo, não apenas no sentido de encarar seu trabalho - que ele levava muito a sério - mas também naquele de se interessar por que seu trabalho pudesse ser realmente conhecido, lido. O leitor fazia parte de suas preocupações realmente. Numa das últimas conversas que tive com o Rosa, ele estava muito preocupado com o problema de seu público, queria descobrir até onde sua maneira de escrever possibilitava ou não a compreensão por parte dos leitores. Eu já sou incapaz disso. Não tenho nenhuma metodologia, que é que eu posso lhe dizer sobre minha forma de trabalhar? Primeiro eu tenho uma idéia, me ocorre uma idéia, ela vem através das coisas mais diferentes: às vezes é uma figura que fica comigo durante anos e anos, como por exemplo a figura de Vasco Moscoso de Aragoão. Essa figura e a sua história me acompa-

nham por anos e anos, desde a minha infância quase, quando eu era aluno do Colégio Antônio Vieira ia ficar em casa de um tio meu, Álvaro Amado, cujo vizinho, um comerciante aposentado mas de grande imaginação, me contava muitas histórias inventadas. E ele as contava como se tivesse mesmo ocorrido com ele, mas era tudo mesmo inventado. Mais que isso: creio que ele vivesse interiormente tudo aquilo. Lembro que ele conhecia muito bem a história do Brasil. Vendo em mim um ouvinte interessado, contava então tudo o que lhe vinha à cabeça. Era um senhor já de idade. Sua figura me acompanhou sempre e naturalmente foi se desenvolvendo em minha imaginação, até que quando escrevi a *História do Capitão de longo curso*, quer dizer, a de Vasco Moscoso, juntei a figura que trazia comigo a uma idéia particular, sobre a qual terminei trabalhando em dois livros - *Quincas Berro d'Água* e esse do capitão -, idéia esta ligada ao destino do homem: mesmo quando todos os fatores lhe são adversos, o homem tem sempre a possibilidade de cumprir o seu próprio destino sobre a terra. Até mesmo quando a vida lhe impõe outro caminho, ele tem essa possibilidade. No caso de Quincas, levei isso ao extremo, porque mesmo depois da morte, desde que ele tenha amigos (e aqui acrescentei um outro elemento, que é a *amizade*, algo muito importante para mim), mesmo depois de morto ele pôde realizar o seu destino, aquele destino que ele desejava fosse o seu. Então meu trabalho se faz assim, é uma coisa dessa. A história de Dona Flor, por exemplo, era outra que vinha também de minha juventude, de uma visita que fiz a um amigo meu com Álvaro Moreira. Na saída, este me contou sobre uma senhora com quem tinha conversado o tempo todo, irmã do dono da casa, e que estava muito preocupada porque - ten-

do sido casada em primeiras núpcias com um boêmio que morrera deixando-a viúva, havia se casado novamente com um português, homem de vida correta - agora dera para sonhar com o primeiro marido, o qual chegava e queria dormir com ela que, sendo mulher honesta, não queria trair o segundo marido, mas que gostava do primeiro marido, enfim, aquele drama todo que depois transpus para *Dona Flor*. Quer dizer, isso era uma coisa que tinha acontecido e que ficava em minha cabeça. Um dia eu ia caminhando com Mirabeau Sampaio - nós saíamos muito juntos, à tarde, pela Bahia -, quando vi duas coisas que me chamaram a atenção e terminaram por me trazer de volta a lembrança da história contada por Álvaro. A primeira delas foi um rapaz bem vestido, todo de branco, numa escadaria em frente a um edifício de apartamentos. Estirado na escadaria, devia ter bebido muito, estava escornado, como se diz na Bahia, e nos lembrou um amigo da juventude, o Vadinho, que era jogador e que terminou sendo o Vadinho mesmo de meu livro. Só que o Vadinho real era de família muito rica, era uma espécie de ovelha negra, enquanto que o do livro era de classe média. Pois bem, o rapaz da escadaria nos lembrou Vadinho. Comentamos, eu e o Mirabeau: "Olha, parece o Vadinho, parece o Vadinho". Continuamos o passeio e mais adiante vimos a placa de uma escola de culinária - Sabor e Arte - e eu até disse, juntando os dois fatos: "Se Vadinho visse essa placa, decerto diria 'quero saborear-te' ", porque tinha uma moça muito bonita na janela e sei que ele faria o trocadilho, combinava com ele. Aí, de repente, me veio à memória isso que lhe contei antes e no dia seguinte mesmo já comecei a escrever o livro *Dona Flor*.

A idéia de *Tieta*, essa me veio a partir do que me foi dito por **um** rapaz a propósito de uma fábrica a ser estabelecida no rio Piauitinga, perto de Estância, e que iria naturalmente poluir tudo aquilo. Era um rapaz bom, de esquerda, deputado da Assembléia de Sergipe, e eu recriei a figura dele (pelo menos alguma coisa) num dos personagens. Ele queria realmente que aquilo sucedesse, dizia que seria um progresso para a região e que se devia sempre pagar o preço do progresso. Nós tínhamos feito uma campanha muito grande na Bahia para evitar o estabelecimento de uma fábrica de dióxido de titânio que ia poluir todo aquele mar ali, perto da capital - Carybé, eu e outros - e perdemos. A fábrica existe, está lá, é a TIBRÁS. Nós tínhamos ido a Estância para uma festa de São João e estávamos todos machucados com isso, com o fato de termos perdido a causa da fábrica, e quando o tal deputado me disse "deve-se pagar o preço do progresso", aquilo me chocou muito e descobri que queria escrever um livro sobre o tema. Então, a tal idéia inicial de que eu falava, às vezes é uma lembrança, algo que me leva a conceber um novo livro. Essa idéia, eu procuro amadurecê-la, nunca vou para a máquina imediatamente. Mas não é propriamente a história que busco amadurecer, mas tão-somente a idéia: a história nunca a sei, é construída à proporção mesmo em que a escrevo, às vezes acho que o livro é construído pelos personagens e não por mim.

**EH**

**Você falando assim sobre a questão da idéia inicial me traz à lembrança o que pensei, em certa ocasião, há alguns anos atrás, quando estive em Heildeberg, na Alemanha, e visitei o Castelo. Lá me contaram uma lenda a respeito de**

**um italiano conhecido como *Perchenon*, nome que lhe foi dado a partir da pergunta "*Perchè non?*" com que respondia ao convite de todos aqueles que lhe chamavam para beber vinho, único líquido que ingeria. Era visto sempre pelas adegas do castelo, figura obrigatória de todas as noites e de todas as festas. Ora, aconteceu que numa certa ocasião, no meio de uma festa, *Perchenon* deu um grito e caiu fulminado. Todos pensaram em veneno mas, ao examinarem o conteúdo do copo que ele bebia, descobriram que se tratava de água. Lembrei, na hora, de *Quincas* e pensei que você também pudesse, quem sabe, ter estado ali e ter ouvido a mesma história que ouvi.**

**JA**

Não tinha a mínima idéia, nunca a tinha ouvido antes. Essa coisa do Berro d'Água, eu lhe conto o que é que é...

**EH**

**Você inclusive dedica o *Quincas* a Carlos Pena, poeta de minha terra, e eu gostaria de saber o porquê, ou se tem um motivo especial, relacionado à própria história que você conta.**

**JA**

É, Carlos Pena foi casado com Tânia, filha de uma pessoa de que não me recordo agora o nome e que foi prefeito de Olinda. Recordo o nome de Otília, a mulher dele, mãe de Tânia. Ele tinha o apelido de *Berrão*, *Berro d'Água*, porque bebia bastante e contavam que um dia ele tinha bebido água pensando que era aguardente e tinha gritado: "Água!". Contavam isso, o que devia ser, evidentemente, uma história inventada. Foi do apelido dele que me veio o nome para o *Quincas*. A idéia,

porém, me veio de dois fatos diversos. O primeiro - me contaram uma vez, em Fortaleza - foi algo que havia então sucedido há poucos dias a um rapaz muito boêmio, que ia todas as noites com os amigos para casa de mulheres. Havia morrido e os amigos tinham ido velar, ou seja, tinham ido para aquilo que no Nordeste se chama de *sentinela*, e onde se conversa, se come, se bebe etc. E aí vieram os amigos, começaram a beber e, na hora de sair, resolveram levar o amigo com eles, no que foram logo impedidos: na Praça do Ferreira foram presos e o corpo lhes foi tomado e trazido de volta. O outro fato tem a ver com o restaurante de uma senhora, em Recife, chamada Otília - o *Buraco de Otília* -, que era muito minha amiga. Numa certa ocasião, encontrei por lá um senhor que vivia com ela e algumas pessoas me contaram a sua história. Tinha sido funcionário público, importante, mas um dia largou tudo aquilo e foi viver com Otília. Vivia lá, não fazia nada, ela tinha comprado um barco para ele e ele vivia pescando no rio. Essa coisa do homem que larga tudo foi uma coisa que me impressionou.

**EH**

**Então você vai compondo suas histórias aos poucos, com elementos diversos...**

**JA**

É. Essas duas histórias diversas mais o nome e a história de Berro d'Água, tudo isso junto me possibilitou a composição de *Quincas*. Uma história escrita para uma revista, a *Senhor*, que tinha existido nos anos de 31 ou 32 e que agora voltava a circular, sob a direção de Paulo Francis e de Carlos Scliar. Haviam me pedido um texto para a reabertura da revista, justo quando eu tor-

nava de Recife e Fortaleza, com todas essas idéias na cabeça. Aí escrevi o *Quincas*, que focaliza a tal questão que sempre me preocupou, a do destino do homem. Escrevi o texto muito rapidamente, escrevi de duas vezes, naquele tempo eu escrevia muito mais facilmente que hoje. O título terminou sendo do Scliar. Eu tinha posto *Quincas Berro d'Água*, e ele sugeriu *A morte e a morte de Quincas Berro d'Água*. Eu concordei, achei bom. Foi publicada depois em livro, junto com outra história cujo tema é também aquele do destino do homem sobre a terra: a do Vasco Moscoso. O livro se intitulava *Velhos marinheiros* e ainda hoje é publicado na Itália como *Dois histórias do cais da Bahia*, usaram o subtítulo como título, e ficou. No resto do mundo (no Brasil inclusive), os editores separaram para fazer dois livros diferentes. Mas são duas histórias que têm o mesmo fundamento.

**EH**

**Jorge, você fala em "amadurecimento". Como se dá o amadurecimento de um personagem, por exemplo?**

**JA**

Tento criar um mundo para ele, onde ele se mova. Imagino os locais por onde anda, seus relacionamentos: pai, mãe, noivo, irmão, namorado, amante. Vou me lembrando de figuras que conheci, de fatos, até o ponto em que acho que o personagem está pronto e aí vou para a máquina, começo a escrever. O começo é extremamente difícil, pois não sei nada, me bato muito com o começo de um livro, é sempre assim, até que encontro um caminho.

**EH**

Um dos personagens do *Milagre dos pássaros*, o coronel Jarde, tem algo a ver com seu tio Jarde, irmão de sua mãe?

**JA**

Não tem relação alguma. Talvez um nome que tenha me ocorrido na ocasião e pronto. Só isso. Foi meu padrinho de crisma, mas conheci ele muito pouco. Era o irmão querido de minha mãe, mais moço que ela. Jarde. É um nome que existe na Bahia. Só isso.

**EH**

Quanto aos diálogos, também eles são recriados a partir de coisas realmente ouvidas ou você os compõe no momento mesmo em que o romance vai se fazendo, ou seja, à medida que vão se impondo os personagens?

**JA**

Os diálogos são todos criados por mim, mas tenho um relativo conhecimento da língua falada pelo povo da Bahia, acho até que um conhecimento muito grande. Aproveitamento mesmo de diálogo, no entanto, nunca fiz, pois o diálogo existe sempre em função da ação. Aliás é uma coisa que não me custa esforço, o diálogo. Estou sempre muito atento à questão da fala dos personagens, cada um tem a sua voz, ou seja, cada um deve se exprimir através de uma maneira toda pessoal, que lhe seja peculiar. O que você diz não pode ser igual ao que eu digo, ou seja, não dizemos a mesma coisa com a mesma forma, usando as mesmas palavras e a mesma estrutura. Assim, as palavras de um diálogo devem corresponder às falas dos personagens que dele participam, isso é muito

importante num romance. Às vezes acontece que eu uso uma palavra ou frase ouvida, mas diálogo mesmo é difícil que utilize um ouvido.

**EH**

Jorge, quero lhe fazer uma pergunta cuja resposta poderá me acrescentar algo em relação a seu método de trabalho. Encontrei no arquivo da Fundação Casa de Jorge Amado, entre seus manuscritos, o de *Rui Barbosa número dois*, inédito. E completo. Você chegou a reaproveitar alguma coisa desse livro: tema, diálogos, personagens, ainda que de algum modo reelaborados?

**JA**

Não, nada. Esse livro é muito ruim. Não me lembro muito dele mais. Como *O país do carnaval* obteve muito sucesso de público, sendo até hoje o meu livro que recebeu uma crítica mais unânime, todo mundo elogiou - eu era muito jovem e aquele pessoal era muito generoso com os jovens, o que é natural e justo -, então fiz um segundo livro, quase uma ampliação do primeiro, com a diferença que se passava no Rio e já refletia as minhas preocupações dos anos 30, os temas ideológicos: o catolicismo, o tomismo, o apelo comunista, as idéias de esquerda. Escrevi esse livro e o entreguei a Gastão Cruls, que tinha uma editora. Ele leu, mas senti que não se entusiasmou, embora tenha dito: "Vou publicar, deixa aí, nós vamos publicar". Aí logo depois, num período de tempo relativamente curto, escrevi *Cacau*, em fins de 32, e levei para o Gastão. Depois da leitura, ele disse: "Ah, isso é outra coisa, esse livro sim!" E acrescentou algo que não esqueci até hoje: "Tudo o que está aí é bom, mas é pouco. Porém você não pode saber mais do que o que está aí. Quer um conselho, jovem?"

não publique aquele outro livro, que não tem interesse ". Segui seu conselho, aliás já tinha em mente essa idéia. Quanto ao tal livro, nunca voltei a ler, nunca aproveitei nada do que estava ali, nem mesmo sabia que a Fundação abrigava esse original, estou sabendo disso por você.

**EH**

**Quando você corrige os seus textos, utiliza habitualmente alguma sinalização com significado preciso, que corresponda a uma intenção naquele preciso momento, ou tudo o que vejo em seus papéis são meros traços aleatórios? Existe lógica em suas correções? Sua resposta poderia me ajudar imensamente na decifração de seus manuscritos.**

**JA**

Realmente não creio que tenha uma lógica, emendo muito, mas nada é sistemático. Todo mundo diz que atualmente o ideal é o computador, pois você já faz a emenda ali mesmo, mas eu pessoalmente sinto muita necessidade da emenda, de visualizá-la no papel. Outra coisa contra o computador é que eu já não conseguiria, na minha idade, aprender a maneja-lo. Talvez com um grande esforço, mas não vejo por que faze-lo, prefiro continuar a escrever à máquina, o que aliás faço pessimamente, escrevo com dois dedos, erro muito, troco as teclas, tenho de fazer as emendas a mão. Quando Zélia tacha de "ilegível" eu entrego o texto a ela, para que o refaça. Quanto à sua pergunta propriamente, diria a você que não tenho nenhum signo particular para designar isso ou aquilo. Às vezes puxo uma seta, reescrevo, mas nada especial, nada sistematizado. Reescrevo muito. Ainda mais hoje do que antigamente.

**EH**

**Encontrei no arquivo quase vinte versões do *Sumiço da Santa*...**

**JA**

E possível. O começo de um livro, como eu já te disse, é muito difícil. O *Sumiço da Santa* nasceu de outro livro - o *Boris*. Aliás, dois livros nasceram desse último, que terminei não levando adiante. A idéia para o *Boris* me ocorreu no Maranhão, quando visitava minha filha que estava morando ali. Estávamos ainda na época da ditadura militar e pensei que seria engraçada essa coisa do nome, seria um pouco retomar a questão do destino do homem, já colocado em Quincas e no Moscoso. *Boris, o vermelho* dava lugar, por um lado, a que ele fosse visto como um bandido, um subversivo, um criminoso, um agente moscovita ou cubano; por outro, como um herói do proletariado, não sendo entretanto nem uma coisa nem outra: apenas um jovem brasileiro, de cabelos vermelhos, que se chamava Bóris. Essa era a idéia do livro, idéia que não consegui realizar.

**EH**

**E daí saiu o *Sumiço*?**

**JA**

Não. Primeiro escrevi outro livro, que foi *Tocaia Grande*. Tinha uma idéia que me veio quando escrevi o *Menino Grapiúna*, escrito para uma revista (um número especial da *Vogue*, dedicado a mim) e não para um livro, e que depois meu editor pegou e publicou como livro. Nele se lê que existe um erro comum aos verbetes de várias enciclopédias, inclusive a *Larousse*, que me fazem nascido em Pirangi. E aí escrevo que, em verdade, eu é que



feria visto Pirangi nascer, isso ficou em minha rabeça e daí me veio a idéia de contar o nascimento de uma cidade na região do cacau. Tenho a impressão de que talvez seja o mais bem feito de todos os meus romances, em termos de estrutura. Quanto ao *Bóris*, a idéia não avançava. Tentei, mas saiu algo como um conto, foi até publicado em uma revista francesa, sob o título *O episódio de...* - não lembro agora o nome, era um nome de mulher - foi uma das tentativas de escrever o *Boris*, aquela era uma história que deveria aparecer no livro, eu estava ali fazendo a marcação de algum personagem feminino, traçando o seu perfil. Passei muito tempo tentando levar adiante o livro, mas não deu. Bem, aí comecei a escrever *Tocaia Grande*, lá mesmo no Maranhão. Depois fui para a Bahia e, finalmente, para o Estado do Rio, perseguido pela vida e pela tentativa de fazer isso ou aquilo. No Brasil é muito difícil para mim o escrever, o ter privacidade e tempo necessários para trabalhar num romance. Depois, já em Paris, em 1987, tentei outra vez retomar o *Boris*, e mais uma vez não consegui, e foi justamente querendo marcar outra figura que eu queria que aparecesse no romance - a figura de um padre progressista, já que o romance aconteceria dentro do período do regime militar -, que escrevi a história que hoje é o *Sumiço*. Ainda tentei por duas vezes continuar o *Boris*, sem sucesso. Também, a essa altura, o livro já tinha me desinteressado, já não havia o que dizer, o momento havia passado, é isso. Apesar de tudo, ainda farei mais uma tentativa, pois havia um amigo meu - os filhos dele continuam meus editores na Record - que era muito apaixonado por essa coisa do *Boris*, queria muito que eu concluísse o livro e até poucos dias antes de sua morte eu e Zélia lhe contamos que eu estava trabalhando nele, o que o

deixou contentíssimo. De forma que só por sua causa ainda penso fazer outra tentativa, mas não sei se vai sair. Até cheguei a tentar no ano passado, em Paris, devo ter escrito umas oitenta páginas que reli agora em Portugal. Há nele coisas de que gosto *muito*, outras de que não. Poderia fazer com elas um pequeno livro, mas não estou encontrando o caminho. Às vezes as coisas são difíceis, às vezes são fáceis. Por exemplo, aquela história dos turcos, um livro que saiu na França, *A descoberta da América pelos turcos*, uma história de cinquenta páginas, uma história do sul da Bahia, de árabes do sul da Bahia, e que eu escrevi muito rapidamente: botei a cabeça nisso em junho de 1991 e em novembro entreguei aos italianos. É uma história longa, a dessa publicação, não deu certo, nem vale a pena contar aqui, e só agora é que o texto ficou liberado para sair em português, em italiano, em inglês e em espanhol, pois eu tinha vendido por três anos para as quatro línguas. Deveria ter sido feito um livro com a minha história, uma de Carlos Fuentes e outra de um escritor norte-americano, para comemorar o quinto centenário da descoberta da América. Tudo organizado por uma grande firma italiana, que estava envolvida - soube-se depois - com uma série de escândalos. Bem, o projeto deles não foi concluído, ainda que de minha parte eu tenha escrito a história e recebido o pagamento. Mas somente agora me liberaram do contrato que eu tinha assinado e que iria até o próximo ano. Agora já não existe a possibilidade de levar o projeto a efeito, até porque passou o momento. Aí me liberaram. Carlos Fuentes até já publicou a história dele, num livro de contos que saiu recentemente na Espanha. Mas como eu dizia, escrevi essa história sem nenhum compromisso - acho que é por isso que ela me

agrada -, a não ser o de contar uma história para os leitores, com um tom de farsa. O *Boris*, pelo contrário, eu o vejo muito carregado de preocupações desse ou daquele tipo, de forma que o livro sempre tem uma tendência a crescer, e com isso não estou de acordo. Agora no fim do ano estou indo para a Bahia e lá devo fazer mais uma tentativa, se eu puder - de uma maneira ou de outra - encontrar uma forma de me esconder um pouco para poder trabalhar.

**EH**

**Em que medida Zélia participa da feitura de seus textos? Pergunto isso porque em uma das versões de *O milagre...* há várias palavras grafadas por ela, como você próprio confirma em carta que me escreveu.**

**JA**

Deve ser mesmo da Zélia, porque a Zélia...:

**ZÉLIA**

Ele às vezes escreve correndo, de um jeito que nem ele mesmo lê depois. Aí me pede para reescrever, diz que eu tenho uma boa caligrafia.

**EH**

**Mas são observações suas que aí aparecem? São essas palavras que leio no texto sugestões que você lhe faz?**

**ZÉLIA**

Não, eu não mexo no texto não.

**JA**

Não mexe, mas observa: "não faça isso, não faça aquilo". Ela opina.

**ZÉLIA**

Eu faço observações, converso com ele, sabe? Mas o que está escrito ali é o que ele quer que esteja. Eu jamais faço uma observação escrita.

**JA**

Depois, às vezes, eu concordo com o que ela me diz. Zélia tem uma presença muito grande desde o começo de meu trabalho, uma presença que foi se acentuando cada vez mais, à proporção também em que ela foi ficando mais íntima desse trabalho, mais conhecedora dele. De vez em quando, ela palpita. Em geral, dificilmente eu concordo com os palpites dela no que se refere à ação do romance e dos personagens. Ela tem às vezes um ponto de vista em relação à história que é o ponto de vista dela própria: queria que acontecesse isso ou aquilo. Quando você escreve um livro, você está escrevendo um livro seu. Eu tenho uma pessoa que lê meus livros depois de escritos, que é meu irmão James, que eu acho que tem um conhecimento literário muito grande e um gosto estético que, em geral, dá palpites muito corretos, mas sempre digo a ele para não esquecer que aquele não é o seu romance, mas o meu. É o que se passa com Zélia também, ou com qualquer outra pessoa que está lendo um romance: acha sempre que devia ser assim ou assado.

**ZÉLIA**

Eu é que datilografo os originais dele, sempre, desde *Seara Vermelha*.

**EH**

**Você se refere aos originais que vão para a editora, ou seja, à última versão de um texto?**

**ZELIA**

Não, nem sempre. Às vezes ele já escreveu cinqüenta páginas, desiste, e aí tem de começar de novo. Mas em geral ele trabalha e depois faz revisto por cima do texto, corrige, e quando está bem ilegível - como eu digo -, ele me dá e eu passo a limpo. Acontece que vou batendo e me envolvo rum a trama do livro. Fico querendo saber o que é que vai acontecer, às vezes nós trabalhamos um defronte do outro, e eu começo a rir, ele pergunta o motivo e eu respondo que é porque ele não presta, e aí ele cai na gargalhada. Ele sabe, sempre, ao que estou me referindo. Uma ocasião, num dos romances, ele estava escrevendo e eu passando a limpo, quando de repente me deparei com uma passagem cuja linguagem era muito forte, achei até um pouco forçada. Aí parei e lhe perguntei o motivo e se ele não poderia amenizar um pouco. Respondeu-me que estava tudo ótimo e que não alteraria coisa alguma, pois o livro era dele etc etc. Segui adiante. Após algumas páginas, leio o seguinte: "Meu amigo Túlío d'Allembert, que lê meus originais em primeira mão,...

**JA**

É porque em *Tieta* (é esse o romance a que ela está se referindo) há um narrador que tem um amigo que lhe critica o tempo todo.

**ZÉLIA**

...me critica demais. Ainda há pouco, ele disse isso, isso, isso", tudo o que eu tinha dito a ele a propósito da linguagem do livro. Pois é, ele já sabia tudo o que eu ia dizer e já havia escrito tudo aquilo ali, antes mesmo de que eu falasse qualquer coisa. Caí na gargalhada. Ele já esperava por aquilo, já me conhece bem.

**EH**

O *Sumiço da santa*, cujos originais, enviados para a Fundação, vieram de Paris em uma caixa, deu-me um trabalho incrível. Impressionou-me, sobretudo, a quantidade de páginas iguais fotocopiadas mas trazendo - manuscritas - anotações diferentes, tornando praticamente impossível a reconstituição cronológica da escritura.

**JA**

Às vezes emendo demais, em mais de um texto, em mais de uma página, como você mesma percebeu. Outra coisa é que faço muita anotação durante o meu trabalho, seja de dia (hora do trabalho mesmo), seja à noite. Penso muito à noite, e quando estou trabalhando, deixo sempre na cabeceira um papel com caneta e anoto coisas que me ocorrem precisamente àquela hora. Por exemplo, a epígrafe de *Teresa Batista*, eu a compus à noite, já deitado; veio a idéia e eu a anotei. Já não sei exatamente como está hoje, na publicação. As idéias surgem à noite, não propriamente quando estou dormindo, mas um pouco antes, e aí eu as anoto.

**ZÉLIA**

Quando ele estava escrevendo *Navegação de Cabotagem*, levantou-se à noite para tomar umas notas e não encontrou papel branco. Aí pegou uma revista onde havia uma propaganda de whisky e escreveu ali mesmo, por cima.

**JA**

Eu anoto muito durante o trabalho, mas nunca antes dele. Há muitos escritores que fazem isso, preparam esboços, fazem anotações de suas idéias. Mas o trabalho do escritor é um trabalho artesanal e, por isso, há diferenças básicas entre

um escritor e outro. Há os que tomam nota, e há os que não tomam nota. Há escritores que concebem em sua cabeça toda a história do romance, do começo ao fim. Para mim, isso é impossível: não sei nada de meus romances quando começo. Quando termino uma página, não sei o que vai acontecer na próxima. E às vezes aparecem problemas ao longo da gestação de um romance, para os quais existe apenas uma solução correta e várias falsas, ou seja, os vários truques. Se você conhece o seu ofício, fica fácil resolver o problema com um truque. Mas do truque, o leitor se dá conta, sempre. Você tem que quebrar a cabeça até encontrar a solução justa, o que às vezes não é fácil. Por exemplo, no *Sumiço* há um momento em que a menina é entregue pela tia no Convento das Arrepêndidas, na Bahia. Eu continuo o romance, e a menina lá, sem que eu encontrasse uma saída para aquela situação. Tudo o que me ocorria era truque, era falso. Fui levando assim, continuei o romance com as outras ações, até que me veio a solução justa. Eu me divirto muito com o meu próprio trabalho, inclusive chego a desmistificar um pouco o trabalho do escritor no *Sumiço* mesmo, mostrando ao leitor como a coisa é feita. Aliás, isso é o que eu mais gosto nesse livro.

Outra coisa que deve ser sempre levada em conta é o personagem. É importante que ele seja uma pessoa de carne e osso e não um fantoche feito pelo romancista que coloca em sua boca palavras que o fazem executar ações que são as que o romancista pensou que deveriam ser. Quando o personagem está vivo, ele não faz senão aquilo que ele próprio quer, aquilo que está dentro de sua condição de pessoa, de indivíduo. Comecei a aprender isso, por exemplo, em *Jubiabá*. Porque eu tinha ouvido no interior da Bahia uma expressão

que eu queria de todo jeito usar, expressão até violenta: "Pobre é tão infeliz que quando merda der dinheiro, eu de pobre aperta". Eu tinha ouvido isso naquela região de Conceição de Feira, no Recôncavo, e queria de qualquer jeito usar. Aí pus essa frase, em certo momento, na boca de Antônio Balduino. Ele rejeitou, ele não a diria, pois era uma frase muito pessimista. Aí a pus na boca de Jubiabá, homem velho, batido pela vida, cansado, mas que não era todavia um homem vencido. Também ele a recusou. Aí tive de escrever um capítulo inteiro só para criar a figura de um camponês, sem terra, abandonado pela mulher, cujas filhas tinham se prostituído, um ser acabado, enfim, apenas para dizer a tal frase. Em todos os meus livros acontece de um personagem recusar uma fala ou uma ação que eu pretendia para ele. Mas eu sinto muito facilmente quando o personagem recusa, quando não está de acordo com aquilo. Em *Tenda dos milagres*, que corresponde a uma época de minha vida em que eu já não era militante do Partido Comunista, mas ainda trazia marcas ideológicas que limitavam bastante meu pensamento, eu pensei em fazer Tadeu - o filho de Pedro Arcaño - uma figura que fosse mais adiante que o pai, pensei em fazê-lo comunista, pois a época em que se desenrola a ação (em torno dos anos 20), nem sequer existia o Partido ainda. Comecei então a marcar o Tadeu com as características de Carlos Marighela, que era meu amigo desde a juventude. Assim, Tadeu tornou-se aluno da Escola Politécnica como Marighela havia sido; a prova em verso que Tadeu fez é a mesma que Marighela fez.

EH

Essas marcações, como você as chama, você as anota em algum lugar?

JA

Não, não, fica tudo na cabeça. Tenho um princípio - que é falso, sem dúvida - de que aquilo que não guardo dentro de mim não interessa. Esse é o meu princípio. Como lhe disse, num trabalho artesanal como este, cada qual tem o seu princípio. Mas voltando à *Tenda...*, os mulatos daquele tempo, o que desejavam era serem brancos e ricos e não continuarem como o povo. Pedro Arcanjo é uma exceção, continua como o povo exatamente porque ele não é um homem limitado pelas ideologias e pode, assim, manter sua integridade total. Tadeu, por sua vez, ao contrário do que eu próprio desejava, o que é que faz? Casa com a filha de um fazendeiro e torna-se branco por ser rico, porque se era branco no Brasil pela riqueza e pelo poder. De forma que são essas coisas, os personagens como que têm vida própria, independentes que são de seu criador.