



RI BRACHER RACHEL JARDIN

DIÁLOGOS ABERTOS 1

JOSÉ ALBERTO PINHO NEVES
COORDENAÇÃO



A SERVIÇO DA HISTÓRIA

Projeto que pretende resgatar, conservar e transmitir a herança cultural de Juiz de Fora, o Diálogos Abertos, da Universidade Federal de Juiz de Fora, tem o mérito de preservar a memória de importantes figuras que se destacaram ao contribuir para a definição dos caminhos da cidade. Resguardados por uma gravação, especialistas entrevistam tais personalidades e os registros desse trabalho representam as lembranças, as ideias e as aspirações dos entrevistados. Ao DVD derivado desse trabalho acrescenta-se a série de livros que traz o aval do selo do Museu de Arte Murilo Mendes e que, tenho certeza, será fundamental tanto para o resgate quanto para a divulgação de nossa história.

Ao analisar este livro inaugural, observo que, transportadas para os volumes propostos, as entrevistas fluem naturalmente, sem as inevitáveis pausas e hesitações que costumam ser próprias da oralidade. Quanto ao conteúdo, distingo que a presente edição denota-se extremamente rica em informações, além de ser interessante leitura, que se transforma numa amostragem proficiente e exemplar do que podemos esperar da sequência desse projeto. Sem dúvida, trata-se de um trabalho cuja continuidade se dará no interesse do bem comum. Certo de que a identidade de um povo é a sua memória, aplaudo, enfim, essa grande iniciativa da Pró-reitoria de Cultura, um documento a serviço da História.

William Valentine Redmond

DIÁLOGOS ABERTOS

DIÁLOGOS ABERTOS

COORDENAÇÃO
José Alberto Pinho Neves



Juiz de Fora
UFJF/MAMM
2012

© by Museu de Arte Murilo Mendes, 2012

Universidade Federal de Juiz de Fora

Henrique Duque de Miranda Chaves Filho

Reitor

José Luiz Rezende Pereira

Vice-reitor

José Alberto Pinho Neves

Pró-reitor de Cultura

Comissão Editorial MAMM

Antenor Salzer Rodrigues, Christina Ferraz Musse, Edimilson de Almeida Pereira, José Alberto Pinho Neves, Sonia Regina Miranda, Valéria Faria de Cristofaro, William Valentine Redmond.

Diálogos Abertos

Coordenação, José Alberto Pinho Neves. *Edição*, Katia Dias. *Projeto gráfico e diagramação*, Nathália Duque. *Capa*, Gabriel Rezende. *Revisão de texto*, Nadime Bara, Ronald Polito. *Fotografia*, Alexandre Dornelas. *Ficha catalográfica*, Ailcto Mendes Novaes.

Diálogos Abertos / José Alberto Pinho Neves (Coordenador). – Juiz de Fora : UFJF/MAMM, 2012.

160 p. – (Diálogos abertos, 1)

ISBN 978-85-62136-07-8

1. Arte e literatura - Entrevistas. 2. Literatura – História e crítica. I. Neves, José Alberto Pinho.

CDU : 7:82(079.5)

[2012]

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

PRÓ-REITORIA DE CULTURA

MUSEU DE ARTE MURILO MENDES

Rua Benjamin Constant, 790, CEP. 36015-400, Juiz de Fora, Minas Gerais

www.ufjf.br/mamm

Sumário

APRESENTAÇÃO	7
<i>(No enredo da memória)</i>	
RACHEL JARDIM	12
<i>(Romancista da memória)</i>	
ARTHUR ARCURI	48
<i>(Tudo por amor à arte)</i>	
SUELI COSTA	74
<i>(Na elite da MPB)</i>	
LUIZ RUFFATO	100
<i>(Operário das letras)</i>	
CARLOS BRACHER	132
<i>(A arte que flui da generosidade)</i>	

Embora Salvador Dali, na genial interpretação da *Persistência da memória*, tenha diluído relógios para nos lembrar da inconsistência e da fragilidade dos mecanismos humanos no registro do tempo, é justamente dentro de nós, em nossa capacidade de restaurar fatos passados e trazê-los ao presente, que se encontra a solução desse mistério. Pelo testemunho da memória, recuperamos as linhas do tempo perdido e as alinhavamos para contar as histórias que fazem de nós quem realmente somos.

Pensado como um instrumento capaz de documentar importantes testemunhos da história local e seus reflexos além das fronteiras geográficas, o projeto Diálogos Abertos, da Pró-reitoria de Cultura, da Universidade Federal de Juiz de Fora, ganhou forma em 2007. Desde então, vem recolhendo depoimentos de personalidades cujas trajetórias fizeram diferença e movimentaram, de forma atemporal, a cidade e seus caminhos sociais, políticos, econômicos, artísticos e culturais.

Os registros reunidos restabelecem o fio vital de fatos que poderiam, de outra forma, se perder. Durante duas horas, cada entrevista é documentada nas dependências do Museu de Arte Murilo Mendes, constituindo uma amostragem sobre a verdadeira identidade, tanto individual quanto coletiva, de Juiz de Fora e seus cidadãos. A cada sessão, comparecem seis entrevistadores, um deles atuando como mediador, havendo a participação esporádica da plateia.

Este primeiro volume dos Diálogos Abertos apresenta os depoimentos de Rachel Jardim, Arthur Arcuri, Sueli Costa, Luiz Ruffato e Carlos Bracher, analisando suas biografias e áreas de atuação. Patrimônio, arquitetura, música, literatura e artes plásticas são assuntos à disposição do público nas próximas páginas, que representam uma verdadeira viagem à memória de Juiz de Fora, que, com todas as suas particularidades, manifesta-se claramente universal.

A série começa com uma romancista da memória, Rachel Jardim, que faz de suas lembranças a inspiração para uma obra que traz em si a vocação para ser eterna. Distante dos conceitos convencionais sobre Deus e sobre religiões, a escritora reconhece os registros da memória como a única an-

títese possível à morte e consolida em seus livros, ainda que não intencionalmente, um atalho para a imortalidade.

De sua estreia na literatura, em 1973, com *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*, Rachel percorreu um longo caminho na elaboração de uma escrita que se deixou penetrar, sem reservas, no espírito de Minas. Simplicidade e transparência permearam um caminho marcado por lutas em prol da preservação patrimonial em Juiz de Fora e no Rio de Janeiro, experiência que lhe trouxe a convicção de que a arquitetura aproxima as pessoas, exigindo dos profissionais uma percepção mais apurada sobre a urbe.

Por suas palavras, a maior contribuição para o patrimônio foi conseguir que arquitetos e funcionários percorressem as ruas com uma visão treinada pela sensibilidade. Para Rachel, o que mantém uma cidade cosmopolita é a arte, o espírito presente nas construções que entende como a conquista humana mais interessante. “É preciso deixar a imaginação brotar, sem se deixar influenciar pelo chamado bom gosto, um conceito que pode ser redutor.”

Em atendimento à preservação memorial, este volume resgata as memórias de Arthur Arcuri, que, três anos antes de falecer, então com 94 anos, celebrou os 70 anos da sua formação como engenheiro falando sobre sua vida e sua obra. Seus projetos, como o do *campus* da Universidade Federal de Juiz de Fora e do marco centenário de Juiz de Fora, são exemplos de sua estreita ligação com a arquitetura, à qual se dedicou por afinidade, defendendo sempre o contato com a natureza.

Considerado o pioneiro da arquitetura moderna na cidade, rapidamente teve seu nome reconhecido no exterior. A paixão pela fotografia foi sua mestra, assim como a filosofia, que o conduziu aos caminhos da estética. Professor de História da Arte no Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora e ligado por mais de meio século ao Museu Mariano Procópio, suas impressões sobre beleza e praticidade permanecem como parte de um legado fundamental.

Arcuri nos falou da sua amizade com o poeta Murilo Mendes, a quem reverenciou dizendo lhe dever todo o seu relacionamento com os grandes intelectuais e artistas brasileiros, além da participação na exposição *Arquitetura Brasileira*, que percorreu as principais capitais da Europa. Amigo de Candido Portinari, Di Cavalcanti, Carlos Drummond de Andrade, Édson Motta e João Guimarães Vieira (Guima), Arthur Arcuri conviveu com Lucio Costa, Burle Marx e Oscar Niemeyer.

Filho do comendador Pantaleoni Arcuri, fundador da mais prodigiosa construtora da cidade de outrora, Arcuri destacou que sua formação em Engenharia se deveu à estreita ligação com o pai. “Gostava de arquitetura e a ela me dediquei porque pensava que um mau engenheiro faz menos mal que um mau arquiteto.” Seu amor por ambos os ofícios ficou patente ao revelar que, em toda a sua vida, jamais recebeu dinheiro pelos projetos que fez: “Foram todos por amor à arte”.

Este volume inicial nos oferece também Sueli Costa, que, desde sua infância e adolescência em Juiz de Fora, viu amadurecer sua paixão pela música. Compositora de primeira grandeza na Música Popular Brasileira (MPB), conta-nos como seu trabalho chegou a grandes intérpretes nacionais, destacando que, a partir de Nara Leão, gravaram suas músicas ícones como Elis Regina, Ney Matogrosso, Simone, Gal Costa, Fagner e outros.

Embora afirmando que o sucesso bateu naturalmente à sua porta, Sueli registra que travou extenuantes batalhas por direitos autorais, uma delas com duração de 13 anos. Tempos difíceis em que Nana Caymmi e Maria Bethânia lhe estenderam a mão, incondicionalmente: “Não deixaram de gravar minhas canções nessa época, até fizeram questão de colocá-las em seus discos”.

O juiz-forano João Medeiros Filho, letrista de *Por exemplo: você*, é lembrado como amigo querido e inspirador, ao lado de parceiros como Cacaso e Tite de Lemos, a quem se sucederam Aldir Blanc, Ana Terra, Paulo César Pinheiro, Abel Silva. Esse grupo auspicioso foi um acréscimo aos encontros musicais familiares que propiciaram a criação do Trieto, com as irmãs Telma e Lisieux, revelando que a musicalidade também estava nas veias dos irmãos Afrânio e Élcio.

A entrevista com Sueli traz à tona os amigos dos tempos de magistério, os anos de faculdade de Direito, o retorno ao Rio de Janeiro, as histórias de botequim, o nascimento do filho Pedro, a morte prematura da irmã Telma. Obras-primas como *Alma*, *Jura secreta*, *Dentro de mim mora um anjo* e *Coração ateu* garantiram reconhecimento à artista, que gravou sete discos, sendo o primeiro deles marcado pela produção de Gonzaguinha e pelos arranjos de Paulo Moura e Wagner Tiso, pedra fundamental de uma carreira fincada em talento e sensibilidade.

Em seu depoimento, Luiz Ruffato se mostra artífice de uma literatura que não faz concessões. A despeito do sucesso de sua obra no Brasil e no exterior, faz questão de ser visto como um operário das letras a

defender o poder transformador da escrita. As pegadas de sua origem, na mineira Cataguases, estão em sua produção, incluindo seu processo de criação, que obedece à dedicação diária, coerente com a visão de que o escritor nada mais é que um trabalhador comum.

A literatura, como muitas coisas em sua vida, Ruffato atribui ao acaso. Em sua opinião, a obra que é publicada, mas que ninguém lê, simplesmente não existe. Mesmo diante da fama, argumenta que o autor nada mais é que um mediador entre a memória coletiva e o leitor: o papel de todos, cada um em sua profissão, é o da insatisfação que gera melhorias além do âmbito pessoal. Essa inquietação permeia sua proposta literária, chamando atenção para problemas sociais não discutidos e por isso mesmo destinados ao esquecimento.

Por fim, honrando a tradição de gerar filhos prodigiosos, Juiz de Fora viu nascer Carlos Bracher, um homem que se fez reconhecer, no Brasil e no exterior, como um artista vigoroso, que transpõe para a tela os movimentos da vida. Ao definir sua trajetória, deixa claro que a generosidade é uma constante em sua vida. Cor, verbo e sons estão fundidos no ofício que escolheu abraçar e que família e amigos incentivaram, formando uma rede inspiradora.

Às vésperas de completar 70 anos, 45 dos quais ao lado da mulher Fani Bracher, o pintor declarou seu amor pela cidade: “Juiz de Fora é a minha vida. Tudo o que sei, e o que não sei, aprendi aqui”. Sobre Ouro Preto, que escolheu para morar, confessa “a outra face de um grande amor”.

Observando a vida como um enigma insondável, Bracher observa que é a certeza familiar, no sentido grupal, associativo, que lhe traz o vislumbre do que seja a arte. Os tempos da infância na rua Bernardo Mascarenhas, a efervescência da Galeria Celina e a vida adulta no Castelinho da rua Antônio Dias foram decisivos para que se transformasse na pessoa que é, com a intensidade necessária para ganhar o mundo: “Tudo veio com a presença afetiva do meu pessoal. Isso foi o caudal superior de uma conjuntura que se manifestou para sempre”.

A Universidade Federal de Juiz de Fora se orgulha, assim, de cumprir seu papel histórico e oferecer à posteridade uma fonte de pesquisa que poderá embasar o trabalho acadêmico, representando também um precioso suporte para a compreensão da trajetória cultural da cidade, o que amplia as possibilidades de planejamento de um futuro melhor para as próximas gerações.

A vida não é o que a gente viveu, e sim o que a gente recorda,
e como recorda para contá-la.

García Márquez in *Viver para contar*

ra da cidade

urilo Mendes



RACHEL JARDIM

Nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 18 de setembro de 1926. Filha de Maria Luiza de Carvalho Jardim e do fazendeiro e construtor Oswaldo Gomes Jardim, formou-se em Direito pela Pontifícia Universidade Católica (PUC) do Rio de Janeiro. Estagiou em museus de Nova York, voltou ao Brasil, ingressou no serviço público e dirigiu o Patrimônio Cultural e Artístico do Rio de Janeiro. Rachel estreou na literatura em 1973, com o romance *Os anos 40: a ficção e o real de uma época*; e foi contemplada, em 1980, com o prêmio Luiza Cláudio de Souza, do Pen Clube do Brasil, com o romance *Inventário das cinzas*. Além dessas obras, publicou: *Cheiros e ruídos*, contos (1975); *Vazio pleno*, romance (1976); *O conto da mulher brasileira*, antologia (1978); *Mulheres & mulheres*, antologia (1978); *Muito prazer*, antologia (1981); *A cristaleira invisível*, contos (1982); *O prazer é todo meu*, antologia (1984); *Crônicas mineiras*, antologia (1984); *O penhoar chinês*, romance (1985), reeditado em 1990; *Minas de liberdade*, memórias (1992); *Num reino à beira do rio: um caderno poético*, Murilo Mendes, (2004), reeditado em 2012; *Erratas pensantes*, ensaios (2012), além do inédito *O sabor da ira*, dos roteiros para televisão e dos artigos em jornais e revistas nacionais. Sua trajetória literária é tema, ainda hoje, de inúmeras dissertações de mestrado e teses de doutorado.

Sobre a autora juiz-forana escreveram inúmeros críticos, entre eles o poeta da condição humana, Carlos Nejar. Em *História da literatura brasileira: da Carta de Caminha ao contemporâneo*, ensaio (2007), o ficcionista gaúcho compara Rachel a Ingmar Bergman, observando que o clima de sua narrativa lembra os filmes do cineasta sueco. Ao ler *Cheiros e ruídos*, fez a seguinte consideração: “Tem

dose certa da frase, o equilíbrio machadiano do pensamento, a ironia fina e às vezes severa, que não perde o toque sutil da imagem e a mais sutil e certa verdade. Revela um cenário feminino, de amores e perdas, em agudeza psicológica de impenitente observadora. É tão impenitente, que ronda o grotesco e o pérfido que não poupa suas criaturas. Escreveu um romance, *O penhoar chinês* (1985), mas seu mais primoroso instante aflora em alguns contos magníficos da *Cristaleira invisível*, metáfora da insone criação. Um mundo antigo, indevassado, insubstituível. Onde Minas inevitavelmente se encontra. Sem temer a invisibilidade. Ou quando a defende, é para ser menos vulnerável. Até deixar de o ser”.

Wilson Cid. Quando nos dedicamos à leitura de nossos principais memorialistas, começando com *A idade do serrote*, de Murilo Mendes; depois *Baú de ossos*, de Pedro Nava, e, mais recentemente, seu *Os anos 40*, percebemos que há uma queixa constante quanto à falência de um certo charme e bom gosto que a cidade tinha e que haveria de perder. Como estudiosa dessa questão, tendo uma vivência muito estreita com Juiz de Fora, a que atribui esta decadência?

Rachel Jardim. Não acredito que isso é só em Juiz de Fora. Acho que está semeado em outras cidades, basta olharmos as cidades do interior, veremos também que foram atacadas por esse mal: o mau gosto, embora exista um mau gosto muito criativo. Não sou uma defensora terrível do bom gosto. Este pode ser até redutor. Há um mau gosto poético. A poesia se situa acima do bom gosto. Agora, em Juiz de Fora não chamaria de mau gosto, chamaria de equívoco. Equívoco que ocorreu também em outras cidades. Juiz de Fora não tinha uma faculdade de arquitetura, o que demorou muito para acontecer. No início do século XX, havia um quase arquiteto com formação europeia, Raphael Arcuri, que fez projetos deslumbrantes em Juiz de Fora. Depois contamos com a contribuição do engenheiro/arquiteto Arthur Arcuri.

O Modernismo foi o grande responsável pela morte dos adornos, dos enfeites, de certos detalhes pessoais, peculiares, curiosos, que marcavam a arquitetura da cidade, que era uma arquitetura única no Brasil. Juiz de Fora era a Manchester Mineira, de arquitetura inglesa e de arquitetura italiana desses Arcuri fantásticos que para cá imigraram. Os italianos foram, em Juiz de Fora, extraordinários. Juiz de Fora era uma cidade cosmopolita em todos os sentidos; inglesa, italiana, alemã e até americana (pela presença do Granbery). Nessa ocasião [final do século XIX e início do século XX], foi mais difícil fixar o patrimônio. Houve uma época em que patrimônio só tratava de colonial e barroco. Juiz de Fora não era colonial, não era barroco; assim, estava fadada à destruição. Foi o que aconteceu.

Wilson Cid. Você acha que a decadência do baronato do café teve uma influência direta nesse contexto, porque, logo em seguida, houve as influências da indústria, com sua visão mais pragmática das coisas.

Rachel Jardim. Creio que não. Juiz de Fora tem uma vocação cosmopolita. No tempo do café, do baronato, foi uma cidade mais brasileira, com arquitetura tradicionalmente brasileira. Quando vieram os ingleses, Juiz de Fora virou a Manchester, uma cidade industrial muito original dentro do Brasil. Qual é a outra cidade brasileira que poderia chamar Manchester? Estive em Manchester, na Inglaterra, e lá reconheci Juiz de Fora. Que outra cidade teve esse privilégio?

Juiz de Fora tinha um colégio alemão, o Stella Matutina. Que extraordinário aquele colégio, de prédio gótico, situado na avenida Rio Branco, no meio de Minas. O colégio Santa Catarina também é um projeto extraordinário, com sua capela *art déco*. Nunca vi, no mundo, outra tão bonita. A Igreja São Mateus é outra *déco* fantástica. A avenida Rio Branco se comparava com a avenida Keller de Petrópolis. Não ficava nada a dever, era uma avenida bela. Não sei o que acabou com tudo isso. Creio que o Modernismo. A compreensão errada do Modernismo, de certa maneira, matou Juiz de Fora. Agora, resta-nos aceitá-la como está, não há outro jeito; é amá-la como é na verdade. É a nossa cidade.

Douglas Fasolato. Você atuou na área de patrimônio em Juiz de Fora e no Rio, exercendo a administração de Santa Tereza. Como você avalia os resultados obtidos nesses dois trabalhos em duas cidades completamente diferentes? Qual experiência ficou para você?

Rachel Jardim. Foram atuações muito diferentes. Juiz de Fora foi uma experiência tranquila, que durou oito anos. Vinha à cidade duas vezes por mês e, neste trabalho, tentei preservar a antiga Nunciatura. Depois de muita luta, saí da cidade, porque ninguém queria entender a importância daquele prédio, não só sua importância cultural, mas também a arquitetônica: prédio de inspiração europeia, projetado pelo arquiteto Quintiliano Nery Ribeiro, que estudara nos Estados Unidos, que fez uma casa francesa, com uma mansarda, uma arquitetura requintadíssima em Juiz de Fora. Ninguém queria entender, pois não era colonial, não era barroco, não era brasileiro. Lutei para convencer os membros da Comissão; tentava lhes explicar o valor do prédio e ninguém entendia. Dizia-lhes do valor cultural, das pessoas que frequentaram, do Centro Dom Vital, dos presidentes da República que visitaram

a casa, de toda uma vida interessantíssima e sofisticadíssima que ali aconteceu. Ao final, convenci-os e o prédio foi tombado pela Comissão. Lembro-me de que por um voto. Deixamos pronto o processo para a assinatura final do tombamento. Depois, soube que tinham demolido. Mas por quê? Ao tombar um prédio, há que se notificar os proprietários no prazo de um mês. Se estes não recebem a notificação, podem demolir. Juridicamente têm esse direito. Parece-me que não notificaram, esqueceram de notificar o bispo, o que permitiu a demolição, na calada da noite, daquela casa extraordinária, cheia de magia, poesia e história. Imaginem, uma casa francesa na avenida Rio Branco! Só isso já justificava o tombamento.

Quanto à diferença entre minha atuação nas duas cidades, digo que em Juiz de Fora tive uma atuação tranquila, pois aqui era só uma conselheira, enquanto no Rio tive muita luta, muito mais luta, considerando que Santa Teresa é um bairro deslumbrante, maravilhoso, peculiar, de uma arquitetura variadíssima, com torreões, castelos e maravilhosos jardins decorrentes da instalação dos suíços imigrantes. Em qualquer lugar do mundo, Santa Teresa seria uma joia se não estivesse invadida totalmente pelas favelas. As favelas invadiram tudo. Aprendi. Nunca pensei que pudesse enfrentar, na minha vida, esse problema. A vida é surpreendente: é coisa que consola e apavora. Em Santa Teresa, lutei contra traficante, tive uma arma apontada para minha cabeça, e outras coisas inacreditáveis que nem posso contar.

Lutei muito pelo Parque das Ruínas, onde morava um traficante. No passado, era uma casa fantástica, onde morou Laura dos Santos Lobo, uma figura singular do Rio de Janeiro, que recebia Isadora Duncan e o que havia de melhor. Ela fazia coisas fascinantes naquela casa, que estava em ruínas quando cheguei ao bairro. O traficante agia com toda sua família dentro da casa. Tirá-lo da casa era minha obrigação. Então... Sabe a diferença que foi entre as atuações? Juiz de Fora era a minha cidade e, em Santa Teresa, eu era uma funcionária-prefeita de um bairro de uma beleza rara, minado pelo tráfico de drogas. Mas o que fazer? As favelas ainda lá estão, mas o bairro resiste, e espero que continue a resistir durante muito tempo, embora tema que não aconteça, pois a decadência já começou, mas fiz o possível. Temos que fazer o possível, fiz o possível.

Pinho Neves. Como você se voltou para as questões patrimoniais, principalmente no Rio de Janeiro?

18

Rachel Jardim. Mineiro tem uma certa vocação para a memória. Pedro Nava escreveu aqueles extraordinários livros de suas memórias. Nava estava aposentado quando um grupo resolveu convidá-lo para presidir o Conselho de Patrimônio Cultural do Rio de Janeiro, o órgão consultivo do patrimônio, no qual trabalhei como assessora, secretária executiva. O Conselho já existia quando criaram uma secretaria executiva e depois um departamento geral, órgão executivo. É curioso como demoraram na criação dessa entidade no município do Rio de Janeiro, porque a cidade tem um patrimônio cultural de um valor inacreditável. Hoje, ainda tem, apesar de tudo que foi destruído. O patrimônio cultural do Rio é um dos mais importantes do Brasil. Enfim, ao criarem o Conselho de Patrimônio, Nava foi o presidente e eu a diretora do Departamento Geral de Patrimônio. Saíamos Pedro Nava e eu para olhar a cidade, que, aliás, muito conhecíamos, pois o Corredor Cultural, projeto criado antes do Conselho para proteger o centro da cidade, foi como um fulcro. Ressalto que Nava não participou do Corredor Cultural.

O centro do Rio de Janeiro tinha uma série de elementos urbanos que eram mal aproveitados e o desafio que se impunha buscava a revitalização desse centro de valiosíssimo patrimônio. Criou-se, então, o Corredor Cultural, do qual fui a primeira coordenadora. Dentro desse projeto, com uma câmara de intelectuais mais importantes do Rio de Janeiro, exerci a presidência. Lembro que Israel Klabin, grande prefeito do Rio de Janeiro, conheceu o centro conosco. Israel nunca havia estado no centro porque lhe faltava tempo. Rico, trabalhava muito, dirigia uma fábrica, ia para Nova York, onde era famoso e tinha um papel relevante. A primeira vez que saiu com os integrantes da Câmara para peregrinar por esses espaços magníficos, ver o centro do Rio, era noite e, quando chegou na Praça XV, viu aqueles becos iluminados, tão fortemente poéticos. O silêncio, as casas de janelas semi-iluminadas, o próprio Saara na rua da Alfândega: os “turcos”, os letreiros e aqueles cartazes. Extasiado, Israel parou e disse: “Vou ajoelhar. Como pude não ver nada disso! Até hoje não tinha visto nada disso!”. Ficou em estado de graça. A partir desse momento, passou a andar. Era um prefeito que nos acompanhava

nas andanças porque a única forma de conhecer patrimônio é caminhando, olhando, não é sentando, apreciando documentos, fotografias e iconografia. A grande contribuição que dei para o patrimônio do Rio de Janeiro foi estimular os meus arquitetos e funcionários a andarem pela cidade. Também fazer que essa Câmara Técnica, que era constituída de arquitetos e intelectuais: Nélida Piñon, Lélia Coelho Frota, Rubem Fonseca (que é de Juiz de Fora) e outros, saísse para olhar a cidade. As pessoas não olham. Para quebrar este estigma, criei uma coleção de livrinhos chamada Olhos de Ver. Escrevia seus textos e as imagens pertenciam a variados fotógrafos. Alguns desses livrinhos ainda hoje são disputados na feira da Praça XV.

Recentemente, li a Bíblia: deu-me um trabalho danado, mas antes de morrer queria ler toda a Bíblia. Li São Paulo, o Apocalipse, e todas aquelas cartas. São Paulo fala muito na graça: “o Espírito sopra onde quer”. Não tenho religião, mas creio que existe um sopro. A graça é gratuita. Graça, essa coisa de Deus, Ele dá para quem quer. Não adianta ficar implorando. É uma coisa extrema, misteriosa em torno de tudo que nos rodeia. Cheguei à conclusão de que a graça é a capacidade de ver. São os olhos de ver. Jesus, que era o intelectual do povo, falava em “olhos de ver”, “ouvidos de ouvir”, coisas assim, de maneira simples e bela. Por muitas ocasiões, disse para os meus funcionários que temos que ter olhos de ver, que temos que caminhar e observar a cidade com olhos de ver. A única maneira de preservar uma cidade é olhá-la. Ver é coisa importantíssima. Olho não é só para olhar, é também para ver.

Saía com Pedro Nava e andávamos para ver. Depois os meus arquitetos saíam para ver. Esses arquitetos foram para mim como estagiários. Por quê? Porque criado o Departamento de Patrimônio, não haviam funcionários, não tinha nada. E só conseguimos dois estagiários. A sala era pequenininha, e eu andava entre as cadeiras. Tudo começou modestamente e depois cresceu. Saía com esses meninos, que hoje em dia são professores universitários e grandes nomes na área do Patrimônio. Começaram assim, olhando, vendo.

Em Santa Teresa, fizemos uma área de proteção ambiental, que possibilitava ao município legislar sobre o uso do solo, coisa que a União e o Estado não podem. Se legislamos sobre o uso do solo, podemos proteger

e incluir na legislação o patrimônio, o que representou nossa grande descoberta. Começamos a legislação sobre o uso do solo para criar áreas de proteção do ambiente cultural. Protegemos vários bairros do Rio de Janeiro: a Urca, o Cosme Velho, que uma parte tinha sido destruída, a Gamboa, o Santo Cristo, o próprio centro da cidade, a Cruz Vermelha e outras áreas para as quais começamos a usar a legislação com olhos de ver. Consegui que o espírito baixasse naqueles arquitetos como quase um milagre. Sou cética, mas foi quase um milagre.

Estou há algum tempo afastada, terminei a administração de Santa Teresa exausta. Acho que não aguentaria ocupar outro cargo. Lutei todo dia, todo instante, com a posição contrária da Associação de Moradores, que não entendia nada, tinha uma ideologia política totalmente equivocada. As defesas das favelas, naquelas áreas, e dos traficantes eram uma constante. Não adiantava tentar explicar, tinha que fazer. Exauri-me. Não aguentaria mais. Enfim... O que realizamos, ainda hoje está surtindo efeito. Sinto isso. Junto com os estagiários, conseguimos fazer uma coisa que ninguém conseguiu destruir e com certo espírito até de humildade, não de jactância ou de empáfia, não nos achando grandes figuras. A cidade é que é importante; nós, não. O importante é a maneira de olhar esta cidade que se comunica conosco.

Encontrei outro dia com Rossini Peres, um grande gravador, afastado das artes por doença. Disse-me que fotografou, numa ocasião, cemitérios. Todos acham que minha paixão por cemitérios é morbidez; não tenho nenhuma morbidez, mas gosto de cemitérios. Continuou Rossini: “Rachel, quando estava no cemitério fotografando, parece que havia uma coisa, uma força esquisita que me guiava para os lugares mais interessantes”. Cemitérios têm coisas maravilhosas. Há neles uma arte extraordinária. São João Batista tem monumentos extraordinários. Igualmente o Cemitério do Caju, que é o Império intato. São João Batista é a República. Toda a história está nos cemitérios. Suas lápides têm coisas engraçadíssimas de pessoas que juram amor eterno, e embaixo vemos o nome do marido que jurou amor eterno já casado com outra mulher.

Existem esquisitices que nos levam à coisas das mais curiosas. Nava também. Descobri coisas lindas de arte funerária por sentir uma coisa esquisita que me conduzia nessas visitas. Rossini Peres disse: alguma

coisa o levava. Ele tem fotografias lindíssimas de arte funerária. Há alguma coisa ultramisteriosa. Acho que os arquitetos e as pessoas que trabalham com patrimônio têm que se deixar levar um pouco por essas coisas um tanto inexplicáveis, misteriosas, mas que, até certo ponto, são muito concretas. Temos que ter ouvidos de ouvir, olhos de ver. Está na Bíblia. Apesar de tudo, a Bíblia muito me ensinou.

Luciene Tófoli. Rachel, sobre esta questão da arquitetura, você disse, em outras ocasiões, que a arquitetura tem o poder de nos transportar para outros lugares. É uma questão quase universal. Queria que você falasse como é essa relação com esses pequenos detalhes da arquitetura e do universo como um todo.

Rachel Jardim. Estudei no Stella Matutina. Ver o Stella Matutina, na avenida Rio Branco, era como estar na Alemanha. Tínhamos a Alemanha gótica à nossa disposição, ainda que o gótico tenha sido feito na cidade, o que não tem a menor importância. Era uma interpretação do gótico autêntico, uma releitura curiosa como podia se ver naquela capela fascinante. De repente, estávamos na Alemanha. Qualquer lugar que eu ia no mundo, via Juiz de Fora. E as pessoas morriam de rir. “Você está doida? O que tem isso a ver com Juiz de Fora?” Mas, para mim, parecia tanto com Juiz de Fora... São pequenos detalhes, uns para-raios, umas cúpulas que via em algumas cidades na Europa, que eram iguais às cúpulas dos Arcuri. Juiz de Fora é uma cidade que tem cúpulas, como Moscou. Tem cúpulas. Que coisa fascinante!

Acho que a arquitetura aproxima as pessoas. Pedro Nava também achava, tanto que vivia juntando cidades. Amalgamando cidades. Em Paris, de repente, via um pedaço da Itália. Quem viaja com olhos de ver, vê essas coisas. A cidade é o museu vivo. A construção é a conquista humana mais interessante. Como o homem chegou a fazer uma cidade e a cidade se modificando de acordo com as culturas diversas? É uma realização fascinante do homem. Por isso, acho que merecia ter um cuidado, não digo que as tenha que congelar, não é assim. As culturas se multiplicam, se sobrepõem, mas, ainda que reminiscências de uma cultura têm que restar para a seguinte. A palavra “moderno” virou uma coisa horrível. Há uma frase do Carlos Drummond de Andrade, naquele poema engraçado,

que diz: “como ficou chato ser moderno, agora serei eterno”. Porque, de repente, ficou chato ser moderno. Tudo tem de ser moderno. O Modernismo virou algo insuportável no discurso de certas pessoas.

Luciene Tófoli. De Juiz de Fora você alçou voo ao mundo. Entretanto, a mineiridade é uma característica marcante e peculiar na sua obra; fale-nos sobre isso.

Rachel Jardim. Outro dia, estava pensando... Sou filha de pai paulista do Vale do Paraíba, fazendeiro de café do Vale do Paraíba, mas a minha avó é mineira de Juiz de Fora, meu avô também. Meu bisavô era mineiro de Santana do Deserto, nome lindíssimo, e viveu por muito tempo em Matias Barbosa. Consegui essas informações nos livros de Procopinho, que são verdadeiras joias. Procopinho foi uma grande figura de Juiz de Fora. * Sei pouco desse meu bisavô, mas minha avó, por retratos, era a cara dele. Nunca vi duas pessoas tão parecidas fisicamente. Eram d’Orta, que viraram Horta. Vieram do Algarve. Muito antigos. Imigraram para Minas há muito, muito tempo e, então, o meu gene mineiro é mais forte e não posso fugir dele. Também tenho alemão na família e o gene alemão não é brincadeira. Mas o gene mineiro, o gene de Juiz de Fora, sinto presente às vezes como uma assombração em mim. Não escapo dele de jeito nenhum. Sou uma mineira, embora filha de pai paulista, de Resende, quando Resende era paulista, de Guaringuetá, do Vale Paulista.

Meu pai, filho de fazendeiro do Vale do Paraíba, veio trabalhar em Juiz de Fora no Moinho Inglês. Tinha paixão por literatura. Fui criada com meu pai lendo *O corvo*, de Edgar Allan Poe. A paixão de meu pai era aquelas palavras lindas em inglês. Lembro-o, às margens do Rio Paraibuna, me recitando *Annabel Lee*, de Poe. Meu pai veio trabalhar com os ingleses por amor à literatura. Que coisa mais extraordinária! Nossa casa era cheia de ingleses. Nasci às margens do rio Paraibuna ouvindo falar inglês, que é uma coisa incrível, e tomando chá em vez de café, que era uma coisa muito esquisita. Mas, enfim, não adiantou nada, porque o que ficou mesmo foi Juiz de Fora. O que ficou mesmo foi o lado mineiro.

* PROCÓPIO FILHO, J. *Salvo erro ou omissão* (Gente juiz-forana). Edição do autor, 1979; e *Aspectos da vida rural de Juiz de Fora*. Edição do autor, 1973.

Antônio Carlos Duarte. Em *Os anos 40* você registra percursos de caminhadas, o vagar nos bondes pela cidade, as cavalgadas, as saídas de carro, as rezas diante dos santos, de tarde, as mangueiras regando os jardins, colher jaboticabas no parque de Mariano, o espiar a chuva de dentro da vidraça. Você escreve: “Todos os gestos humanos deviam ficar imobilizados, guardados em algum lugar. Os gestos, mais que as palavras”. Duas perguntas: poderíamos pensar em um conceito alma da cidade, semelhante ao de Arquitetura da Cidade, de Aldo Rossi, e de Imagem da Cidade, de Kevin Lynch? A segunda: teriam sido seus escritos pioneiros no conceito de preservação de bens imateriais?

Rachel Jardim. Já me perguntaram isso. É, realmente... O que você chama de concreto? Concreto é a coisa; por exemplo, o tijolo, a coisa material, o edifício. O monumento é o concreto. Mas, o que está por trás do concreto? É a criação. Quando fazemos um monumento, o que vira obra de arte não é o concreto, não é o tijolo. É a arte, é o espírito. Tem uma frase de Marcel Proust que acho relevante, que diz que a vida real é a memória. Diz que a memória é o que traz o passado, que traz o presente, que reúne tudo. A memória é a vida real, o resto é circunstância. Se sairmos daqui andando até sua casa é uma circunstância, mas o que sustenta o ser, a vida real, é a memória.

Tem uma história: certa vez falei com uma amiga, que era minha aluna e ia para a Inglaterra, para não deixar de ver os campos de urzes, porque a literatura inglesa é cheia de urzes. Como meu pai tinha mania de literatura inglesa, cresci no meio de urzes. Disse-lhe: “Quando estiver andando, pare para ver um campo cheio de urzes; tem umas brancas e outras cor-de-rosa que são maravilhosas”. As urzes têm uma coisa engraçada: choram como as casuarinas. Quando o vento bate, choram. Isto é patrimônio imaterial. O choro das casuarinas é patrimônio imaterial. É uma coisa fantástica. Em seu retorno, disse-me que, de repente, viu um campo de urzes cor-de-rosa, o vento batendo naquele campo, aquele barulho típico do chorar das urzes. Pediu para parar o carro. Todos julgavam que estava doida, uma brasileira doida. Parou e ficou olhando. Disse-me que, naquele momento, sentiu a Inglaterra. Naquele instante, a Inglaterra era o choro das urzes; o campo de urzes.

Outra história engraçada: quando estive na Grécia, aluguei uma casinha de pescador numa ilhazinha. Visitei a Ilha de Delos, que é uma ilha

arqueológica, totalmente voltada para a recuperação das ruínas. É uma ilha dedicada a Apolo e Diana e há uma lenda sobre o nascimento deles. Dizem que a ilha se movimenta. Cheguei num barquinho. O Mar Egeu é violentíssimo, o barquinho subia e descia, quase morri, mas cheguei lá. Era um calor inclemente. Não via árvores, só ruínas sendo restauradas. Tem os falos de Apolo, tem coisas ainda dos primórdios sendo restauradas. Não aguentava mais o calor e, de repente, vi uma elevaçãozinha, coisa pequenina que tinha uma árvore. Era a única árvore da Ilha de Delos. Até aquele momento, estava tão cansada que não conseguia ver a Grécia. Só via ruínas, um calor infernal. Onde estava aquela Grécia que amei tanto a minha vida inteira? Não sobrou nada? De repente, subi naquela elevaçãozinha e veio uma brisa. Era a única brisa. Pensei: Aqui, nessa elevaçãozinha, nasceram Apolo e Diana, porque essa brisa deve ter ajudado a mãe deles, Latona, a pari-los. Essa brisa esteve sempre aqui. Há quantos e quantos séculos aquela brisa estava ali? As ruínas estavam sendo restauradas, mas a brisa, imaterial, invisível, ninguém via. A brisa nunca ninguém tinha conseguido tirar dali. Durante séculos e séculos ali estava. Tinha um cheiro de resinas, e eu disse: “A Grécia está aqui”. Patrimônio imaterial é isso: coisas que dão sustança à vida e que resistem à destruição. Temos que perceber e nos segurar nelas, porque a vida é precária, porque a vida é instável. Nada permanece definitivamente, mas essas coisas temos que perceber. A grande função da arte é “puxar” os seres humanos para este tipo de coisa.

Antônio Carlos Duarte. Ainda em *Os anos 40*, que teve sua primeira edição em 1973, você resgata a arquitetura de época, o urbanismo, o paisagismo e afirma: “O que matou o interior brasileiro foi o Modernismo, atrofiou a imaginação”. Seus escritos teriam sido pioneiros entre nós na condenação dos exageros do Modernismo na arquitetura e no urbanismo, e, também, pioneiros na busca de novos valores culturais e estéticos?

Rachel Jardim. Escrevi o que sentia, o que percebia. Não sei se foram pioneiros, embora muita gente conteste. Foi uma luta explicar, fazer as pessoas entenderem. A criação da câmara técnica do Corredor Cultural, no Rio, resultou em um grande avanço. Começamos a resgatar esse outro lado, começamos a perceber esse outro lado: o

Modernismo sem imaginação. A imaginação humana é algo fantástico. Creio que a imaginação humana provocou, inclusive, grandes mudanças sociais no mundo. O Modernismo tinha horror desse tipo de arquitetura de casas, de prédios com adornos de estuque, cabeças de Mercúrio, folhas de acanto, a arte de uma Grécia decadente... O Modernismo fez uma forte campanha para tirar, para limpar – a palavra era limpar –, para arrancar esses elementos que eram considerados do maior mau gosto, embora traduzissem o sinal da imaginação humana.

A Grécia pela qual Byron deu a vida no Missolonghi não apresentava a pureza grega. Esta Grécia pura já tinha morrido. A Grécia de Byron era uma Grécia fantasiada, espúria, uma Grécia do século XIX, com a imaginação acrescida do século XIX; entretanto, estava presente, tinha sobrado. Ainda que fantasiada, era a Grécia. Andávamos no Corredor Cultural e constatávamos prédios com cabecinhas de Mercúrio, os acrotérios alados, pilares etc. Apesar de ser uma Grécia decadente, ainda era a Grécia. Tudo vale na Grécia se a alma não é pequena. A Grécia resistia, restaurada de uma outra forma.

Lembro-me de uma palestra no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O grande arquiteto que a proferiu propunha: “Vamos sair daqui e acabar com essa arquitetura espúria, de mau gosto, horrorosa, vamos limpar essa cidade”. Nós éramos tão idiotas que achávamos que era assim mesmo; que tínhamos que sair e acabar com tudo que era de extremo mau gosto. Por isso digo: o bom gosto pode ser muito redutor. Temos que deixar a imaginação fluir por onde queira, como a graça.

Marcos Olender. Voltando à questão da mineiridade, será que é ela que costura essa arquitetura cosmopolita diversificada de Juiz de Fora? E como conseguir preservar em Juiz de Fora esse cosmopolitismo mineiro?

Rachel Jardim. Cosmopolitismo mineiro é uma expressão, uma combinação interessante. Aliás, naquele livro *Num reino à beira do rio*, digo que o Murilo Mendes tinha muita vontade de ter nascido em Ouro Preto, em Toledo, porque ele parecia uma figura espanhola: alto, magro e de mãos enormes. Os arquitetos da geração do Murilo, as pessoas que foram para o patrimônio tinham solene desprezo por Juiz de Fora. O Rodrigo Melo Franco, um homem interessantíssimo, figura maravi-

lhosa, chegou à cidade um dia e perguntou: “Por que não fecham Juiz de Fora?”. Quer dizer, Juiz de Fora era uma cidade que não era levada a sério. Isso porque não era mineira, porque não tinha uma arquitetura mineira. Havia a imaginação, a criatividade do mineiro, embora tivéssemos um Raphael Arcuri. Da arquitetura italiana maravilhosa do Raphael Arcuri sobrou o Santa Catarina, a casa do Ciampi na avenida Rio Branco. Alguns exemplos restaram desse tipo de arquitetura. Mas o espírito da cidade era tipicamente mineiro, a comida era mineira e até hoje é. Os personagens eram os mais mineiros: figuras que conheci na minha vida, minhas tias, meus tios. Tive um tio que foi para o Rio ser crítico de música. Tio Gastão, amigo dos Lage, do Parque Lage, e da Gabriela Bezanzoni. Era um homem enorme de gordo, que usava um leque. Tio Gastão conhecia música como ninguém. Virou uma pessoa do mundo, no entanto era totalmente mineiro. Atentem que o lado mineiro é tão forte, o gene mineiro é tão presente que nada adianta. Em Juiz de Fora, não sei como explicar, o lado mineiro é tão forte que permanece. Antônio Carlos, nas nossas conversas estamos sempre falando em Minas, não adianta. A comida da minha casa é mineira, embora tenha feito aquela maçã assada com queijo *roquefort* que vocês detestaram. Justifico isso porque fui casada com um francês. A coisa melhor que li sobre Minas está no conto chamado “Minas”, de Ana Theresa, minha filha meio francesa, no seu livro *A mesa branca*, o que não é por acaso. Esse lado mineiro é o que fica, é uma coisa natural em mim, da qual não consigo escapar.

É uma força estranha, algo do qual o Drummond dizia: “Espírito de Minas me visita”, quando estava desesperado, desagregado. Fico desamparada, desagregada. Sentia-me exilada às vezes. Exilada da minha Minas, embora ela entre pela janela da minha casa, quando a abro. Entra com o vento. *Malgré moi*. É uma coisa que fica, está em nós, não conseguimos escapar. Maldição ou bênção, não sei o que é, mas não escapamos. Em Juiz de Fora, acho muito bom porque não exageramos. Conheço mineiros metidos a besta que ficam dizendo que são de origem tal, famílias que se cultivam, mineiros de 400, 500 anos. Isso nunca teve a menor importância para mim, porque essas pessoas são as menos mineiras, não entenderam nada e ficam pregando uma coisa de empáfia. Valor é outra coisa. Nós temos que dar valor!

O sangue é importante, não como eles pensam, mas de outra forma. Às vezes, o sangue é até o nosso inimigo. Também herdamos coisas ruins. Já fiz muita coisa ruim na minha vida por herança, e me esforço para me livrar dessas maldições. Mineiridade é uma coisa do espírito de Minas. Há um espírito de Minas, um duende, sei lá o quê, algo que nos habita. Está em nós, sente-se, percebe-se. Isso é o que mantém uma cidade cosmopolita, com uma arquitetura inglesa, alemã, gente que falava outra língua. Quando a Aliança Francesa veio para Juiz de Fora, tornou-se uma mania falar francês. Aliás, era ótimo. Ainda assim, falávamos o nosso mineiro, às vezes até errado. O linguajar mineiro é muito bonito, é muito interessante, muito curioso. Somos mineiros, queiramos ou não.

Marcos Olender. O João Cabral de Melo Neto, no livro *Sevilha andando*, fala que carrega Sevilha no coração, e, em *As cidades invisíveis*, de Ítalo Calvino, Kublai Khan pergunta ao Marco Polo por que ele nunca falava de Veneza. Entretanto, em todas as cidades que falava, falava de Veneza, apesar de serem outras cidades, cidades fictícias. Com certeza Juiz de Fora está em seu coração. Como a cidade se expressa em sua literatura? Porque entendo que isso também é uma forma de preservar Juiz de Fora. A sua obra é uma forma de preservar Juiz de Fora.

Rachel Jardim. Também creio. Porque está no coração; Juiz de Fora está em todas as linhas que escrevo. Estava falando do Murilo Mendes e não completei a frase. Estava falando que Murilo queria ter nascido em Sevilha, em Toledo, porque se julgava quase que um personagem do João Cabral de Melo Neto, mas acontece que morou muito tempo na rua da Imperatriz (Marechal Deodoro), onde minha avó tinha uma casa, que cheguei a conhecer. Quando saí daqui, minha avó já tinha morrido há bastante tempo. Tinha 7 anos quando ela morreu, mas me lembro bem da sua casa. A rua da Imperatriz era uma rua engraçadíssima, porque na parte baixa, no início da rua, próxima às prostitutas da rua Floriano Peixoto, era a zona, coisa misteriosíssima. Sabíamos que coisas estranhas se passavam lá, mas não sabíamos bem o que era.

Depois da zona, havia os “turcos”, parcela importante do comércio com seu hábito de colocar mercadorias do lado de fora das lojas. Eram pessoas interessantíssimas, vendiam tudo com extrema capacidade de

convencimento. Tinham toda uma técnica ancestral de vender, de falar, de falar errado o português, falavam o linguajar “mineiro-turco”, que é a coisa mais deliciosa do mundo. Nunca hei de me esquecer dos “turcos” por minha vida inteira. Eram maravilhosos. Após os “turcos”, havia um enclave de virtudes, as famílias tradicionais, como a casa da minha avó, a do Murilo Mendes e a das Varella, que também era antiga. Havia um enclave de virtudes, as prostitutas, os “turcos”.

O Murilo morava em frente à casa de minha avó, tanto que escreveu um caderno de poemas para minha mãe, que publiquei. Às vezes, fico pensando: naquela rua Marechal Deodoro, outrora rua da Imperatriz, no livro *Num reino à beira do rio* tinha um belíssimo nome. Com a República passou a denominar-se de rua Marechal Deodoro. Se eu pudesse, a chamaria de rua Murilo Mendes. Ao lado da casa dele havia o prédio modernista dos Correios, *art déco*, que lá está até hoje. Próximo, havia a Galeria Pio X que era uma intervenção urbana supermoderna. A rua Marechal Deodoro era uma rua onde cabia tudo.

O Murilo nasceu para aquela rua, que era a cara dele, só que não percebia. Murilo julgava-se um espanhol, mas era mineiro de Juiz de Fora. Gostava de Ouro Preto, São João del-Rei, Tiradentes, que expressam a Minas trágica, barroca. Juiz de Fora nunca foi trágica, sempre teve humor, uma cidade repleta de humor. Queria ser mineiro de Ouro Preto, não de Juiz de Fora. O Pedro Nava tinha horror de Juiz de Fora, horror. Foi uma falha dos dois. Entretanto, julgo que o Murilo Mendes era perfeito para a rua Marechal Deodoro, nasceu para ser seu personagem. Embora não tenha lá nascido, mas frequentado muito, tinha encanto por aquela rua. O mistério das prostitutas, os “turcos” maravilhosos, personagens incríveis; depois os virtuosos: minha avó, dona Zezé Mendes e outros. A rua muitíssimo curiosa, hoje virou coisa esquisitíssima. Não entendo mais nada, não sei que rua é agora.

Marisa Timponi. Esta semana pudemos, tanto Leila Barbosa quanto eu, ler com satisfação o seu texto, que também fala de diálogos. Um diálogo que exigiu de você uma releitura da obra do Murilo Mendes, da obra do Pedro Nava. Você concretizou essa sua releitura através de seu texto mais recente publicado na *Revista Brasileira* – da Academia Brasileira de Letras –, onde vem falando dos bruxos do Paraibuna. Na

verdade, temos uma tríade de bruxos do Paraibuna. O terceiro elemento está ao nosso lado, essa grande bruxa-duende que é a Rachel Jardim, e que para nós seria importante recuperar, depois de seu texto sobre a rua Halfeld de Murilo Mendes, a rua Halfeld de Pedro Nava, e também a sua rua Halfeld, como nós já pudemos falar no livro *Letras da cidade*.

Então, como ficam esses ruídos e cheiros nessa sua mineiração – termo genial que você cunhou para trabalhar nesse texto recente –, compondo essa tríade de bruxos, e, ao mesmo tempo, como foi, como é esse seu percurso literário que a todo momento sentimos ao você tocar na Grécia dos acrotérios, nessa Grécia que passa pelas colunas, pelos capitéis com as folhas de acanto e chega até nós nessa Juiz de Fora, onde nasceu Murilo, que ladeia a rua Halfeld, onde está a Editora Dias Cardoso em que ele publicou o seu primeiro livro e que tem esse trajeto – porque o Pedro Nava recupera o que vai do Morro do Cristo Redentor até o Paraibuna de seu pai. Como fica o percurso dessa bruxa Rachel junto a esses grandes bruxos? E a dessa composição da tríade? Como fica a literatura da Rachel nesse contexto, nesse momento em que você continuou lendo seu Proust, mas parou para pensar Murilo e Pedro Nava?

Rachel Jardim. Acho que todos ficam me cobrando por que parei de escrever há algum tempo; por que não mais publiquei. Não ficamos publicando livro a vida inteira. As editoras exigem que você publique para reeditar os seus livros – a Funalfa reeditou a 5. edição dos *Anos 40*; reeditou a 5. edição de *O penhoar chinês* com a Editora José Olympio –; para um escritor é difícil reeditar um livro na medida em que não publica outro. A editora cobra e você escreve qualquer porcaria, qualquer droga, e, então, reeditam e você fica na crista da onda, vai para a televisão etc. Nunca tive saúde para produzir sob pressão e me deu um cansaço escrever também. Digo para vocês que estou cansada de escrever, trabalhei demais, lutei muito na vida. Minha vida não foi nada fácil; lutei, trabalhei e eduquei dois filhos sozinha. Escrever para mim é um esforço. Não tenho computador, não tenho nada dessas tecnologias, sempre escrevi a mão, mas não é por isso que parei de escrever. Escrevi um livro que nunca publiquei, *O sabor da ira*, que mantenho guardado. É um título engraçado, meio humorístico, e o livro conta a história da minha vida no serviço público, o que penso do serviço público. Não vou publicar esse livro. Nesses anos que não tenho me ocupado de escrever livros – tenho escrito alguns

artigos e publicado em vários periódicos – resolvi ler. Minha paixão é a leitura, que já era do meu pai e do meu avô. Tive um bisavô que lia tanto que acabou perdendo as fazendas dele; ficava lendo e não tomava conta das coisas dele direito. Então... nesse tempo, aproveitei para ler. Chegou a um ponto em que comecei a reler. Você começa a reler porque você leu muito mal as coisas. Comecei a reler coisas que amava. Cada vez que leio, descubro mais coisas. Fico em casa hoje em dia lendo, lendo, lendo. Uma coisa que me apaixona é a leitura.

Fico achando que essa Rachel é a cara de Juiz de Fora. E a mistura de tudo, também. É uma Minas de uma pessoa também... Sem nunca ter desafiado ostensivamente os valores, eu, por exemplo, amo aquelas minhas tias velhas, cheias de ideias antigas, antiquadas, que faziam seu crochêzinho etc. Amo com a maior paixão, embora tenha vivido diferente delas. A minha vida foi como a do Murilo, não se encaixa nos padrões. Quero dizer que nunca desafiei ostensivamente, por amor. Nunca desafiei ostensivamente as pessoas que amava. É uma mistura de tudo isso, da mineiridade que é muito antiga, como eu digo. Meu tataravô era mineiro, essa mineiridade é velha dentro de mim. Nunca desafiei porque sou isso também, tudo está arraigado dentro de mim. Entretanto, casei-me com um francês, por exemplo, e tive filhos meio franceses.

Minha literatura é um pouco disso tudo, é o espírito, é a imaterialidade das coisas. As coisas concretas são as mais inconcretas, e as coisas inconcretas são as mais concretas. Restou em mim de mais permanente o mais inconcreto, e me deixei levar, de certa maneira, por tudo. Não tive medo de seguir um caminho, de apreender coisas, de perceber coisas, de andar, de ter olhos de ver, de ter ouvidos de ouvir. Fui católica e perdi a religião. Reli a Bíblia e fiz uma série de coisas na vida, sempre procurando, uma busca. Não vou viver mais muito tempo. Estou com 81 anos, vou viver pouco tempo. Não foi fácil, foi muito sofrido o caminho. É assim mesmo. A herança é humana, você recebeu carne, osso, alma. E pus a literatura nisso. Minha literatura pode ser até confusa, pode ser... Não sei o que ela é, e quem tem que saber é quem lê. Pus o melhor nessa literatura, isso eu sei.

Marisa Timponi. Rachel tem exatamente o que o Murilo Mendes fala: são dois olhos andando sempre em transformação. A mineiridade

que, aparentemente, se repete na obra da Rachel, se acrescenta a cada livro. A Rachel se declara muito, mostra o lado feminino e o lado mulher. Ela citou hoje a Nélida Piñon, que também tem essas terminações delicadas como a Rachel. Encanta-me ver a mão da Rachel se movimentando; acho lindo.

Rachel Jardim. A Nélida tem muito mais. A Nélida é “danada” de gestos bonitos.

Marisa Timponi. Mas a Nélida, você comentou, fala em um conto do livro *Sala de armas* que o homem precisa cair no mundo para conhecê-lo, mas, na verdade, só quando se enclausura, quando é colocado por detrás das grades que ele se conhece; enquanto a mulher, na cozinha a descascar batatas, acaba descobrindo o mundo. E um dia, pensando nisso, e agora pensando na sua literatura, me lembrei de quando você me mandou *O penhoar chinês*. Naquele momento estava trabalhando com a Nélida Piñon na Universidade e, interessadamente, vi a realização do que era alguém estar fazendo um bordado, alguém estar construindo uma peça, uma história dentro de casa, mostrando o mundo.

Pergunto: *O penhoar chinês* (um livro lindo, maravilhoso, como todos com sua escrita sempre muito delicada, muito precisa, e delicada enquanto feita por mulher forte, porque a linguagem é feminina) é sua história pessoal também? É o assunto de um romance ou é Rachel Jardim que está ali? Ou é a história da mulher que está ali?

Rachel Jardim. Busco mais o ser humano do que a mulher propriamente. Persigo uma compreensão maior do ser humano; por acaso sou mulher e tenho que levar essa condição de mulher, não tem outro jeito. Aquela casa chamada Vila Elisa, em *O penhoar chinês*, tirei um pouco de uma fazenda do meu avô, tirei um pouco da casa que, durante uma época, pertenceu aos Alves na rua Floriano Peixoto [526], chamada Castelinho, hoje a Conservadora Juiz de Fora (CJF), restaurado pela Laura Villaça. A Vila Elisa é também um pouco da casa nos moldes da dos Mascarenhas na avenida Rio Branco [3029], que depois foi um restaurante chinês. Muitas pessoas que leram *O penhoar* me telefonaram querendo vir a Juiz de Fora conhecer a Vila Elisa, e fiquei inteiramente desconsertada porque criei essa Vila Elisa, falando justamente dessas vilas fantásticas que tinham o nome da dona para quem o marido construiu a casa.

A exemplo, ainda hoje, resistindo ao tempo, tem a Vila Iracema na rua Espírito Santo [651], que frequentei inclusive suas festinhas. É uma vila típica, que podia ser a Vila Elisa do livro, é fruto da imaginação humana. A Vila Elisa foi um presente do marido para a mulher por ocasião do casamento. Essas casas tinham sempre uma placa: Vila Fulana de Tal. A Vila Elisa é a junção de todas essas casas/vilas nessa época em um pouco da fazenda do meu avô, que não era neste estilo, era diferente, mas tinha um mistério, um clima, um algo de misterioso por dentro, que coloquei na Vila Elisa. Criei a chamada Vila Elisa, que é um tanto da minha vida e um tanto da minha imaginação criadora de escritora. É uma biografia e não é. Tem muitos personagens que conheci, com quem lidei, mas que transfigurei. Por quê? O segredo do escritor, para quem quer escrever, isso é fundamental: você pode ser ótimo jornalista – existem jornalistas que admiro muito –, mas quando fazem uma crônica da sua família, quando escrevem uma história da sua família como, por exemplo, o Pedro Nava faz, você reconhece a sua família naquela família e torna seus os familiares dos outros. Ao falar de sua tia, você reconhecerá sua tia na minha tia. Porque o escritor tem obrigação de fazer esse tipo de coisa, porque não está relatando a minha tia que fazia crochê, a Vila Elisa da fazenda do meu avô, estou retratando a “sua” tia, a “sua” Vila Elisa. Esse é o segredo do escritor: a capacidade de transfigurar a palavra e fazer da palavra uma possessão de cada leitor.

Minhas lembranças são suas lembranças, minhas memórias são suas memórias. Um dos personagens mais fascinantes que tenho é a de uma figura mineira, Dona Antonica Tostes. Então é a sua tia, ela se parece também com algumas minhas tias. A capacidade do escritor é de transfigurar o mundo, pôr o meu mundo à sua disposição; isto é a dádiva do escritor; dar o seu mundo, seu universo aos outros. Este dom é o que o diferencia de um simples relator de fatos, de um jornalista, que pode ser bom, mas não é um escritor. A literatura está acabando, está morrendo, hoje, resta pouco da literatura.

Fernando Fiorese. Queria aproveitar e recordar um fato de 1984. Como editor da revista *D’Lira*, entrei em contato com você solicitando uma colaboração para a revista e você, à época, me enviou um pequeno fragmento de *O penhoar chinês*, que estava escrevendo naquele momen-

to e que seria publicado em 1985. Logo que saiu a revista, você me enviou uma correspondência em que dizia que, como editor, devia ter mais cuidado para não publicar porcarias e que você havia reescrito tudo porque aquilo era absolutamente desprezível. Gostaria de saber, até porque acho que esta é uma curiosidade de todos os leitores, como é o seu processo de escrita, ou seja, como ele se dá, em linhas gerais.

Rachel Jardim. A visão do escritor é uma visão muito peculiar. As pessoas podem contar histórias e, às vezes, as pessoas contam tão bem que talvez contem melhor que o escritor, mas há quem não é escritor e relata um fato com uma intensidade, com um colorido que um escritor não consegue. Houve uma época em que tinha a pretensão de escrever melhor do que qualquer outro escritor – por isso mandei essa carta para você. Talvez, agora, achasse que aquilo estava certo e bom, porque podemos ter momentos bons e podemos não ter momentos bons. Não precisamos ser gênio a vida inteira, isso seria uma canseira absoluta. Se escrevi essa carta, estava completamente equivocada.

Fernando Fiorese. Quando você fez o lançamento da nova edição de *O penhoar chinês* em Juiz de Fora, você declarou que não publicaria mais, que sua obra ficcional estaria encerrada. Se isso é verdade, qual é o balanço que você faz dessa obra, na medida em que você também se dedicou, ainda que espaçadamente, mas de modo contínuo, à leitura da literatura, como se percebe nesses textos que têm saído na Revista da Academia Brasileira de Letras, ou seja, procurando manter uma distância crítica em relação ao que escreveu. Que balanço você faria dessa obra de *Os anos 40* até *O penhoar chinês*?

Rachel Jardim. O que caracteriza meu modo de escrever é uma busca de cristalinidade. *A cristaleira invisível*, título de um dos meus livros, é emblemática, porque quis uma pureza, uma purificação, algo que fosse transparente, puro como um cristal. Às vezes, elimino uma palavra mais preciosa por uma palavra mais simples até para transmitir uma sensação de cristalinidade, de pureza, como a coisa que você toca e faz “hummmm” e que alcance as pessoas, mas que não seja banal, piegas. Creio que em nenhum momento fui piegas, ainda que falando de família, de tias, de personagens mais triviais. Quis ser cristalina. Talvez tenha sido a escritora que mais tenha procurado essa crista-

linidade, também perseguida pela escritora Katherine Mansfield na Inglaterra. Mansfield é muito comparada com Virginia Woolf, grande, maravilhosa, extraordinária, uma das melhores escritoras de todos os tempos. Mas Mansfield procurava uma cristalinidade, uma pureza de cristal, uma simplicidade que não fosse banal. Buscava outra coisa: uma verdade. Jesus indagou: “O que é a verdade?”. É coisa muito difícil. Eu queria alcançar as pessoas, atingi-las no que fosse mais verdadeiro nelas, e com uma linguagem mais simples possível, como se fosse um timbre de cristal: “tuuimmm”. *A cristaleira invisível* é um livro emblemático de minha obra. Escrevi também *Num reino à beira do rio...* Não esperava nem escrever esse livro, mas acabei, e se terminei com esse livro, acho que terminei da forma que queria. Agora escrevo alguns textos. Estou relendo. Estou pouco a par da literatura moderna porque releio Homero e, quanto mais releio, mais percebo coisas que não havia antes percebido.

Tenho defeitos inacreditáveis, mas nunca fui vaidosa nem pretensiosa, nunca fui uma pessoa com esse tipo de orgulho (orgulho sempre tive, e muito, de outras coisas) de querer impressionar ou de deslumbrar, brilhar. O brilho nunca fez parte da minha vida, sempre me afastei um pouco das pessoas que perseguiam esse objetivo. Não sei explicar o que busquei, mas busquei, e esta busca está nos meus livros. É uma busca de Deus? Não sei, não acredito mais em Deus. De que foi? Busquei, busquei, busquei; busco alguma coisa que ainda me escapa até hoje. Não sei o que é. Talvez busque Minas, quem sabe?

Pinho Neves. Falamos muito em mineiridade. Queria que você comentasse como foi uma escritora mineira produzir roteiros para a televisão e, mais especificamente, o roteiro que você fez sobre Machado de Assis.

Rachel Jardim. Foi muito bom, pois conheço bem Machado, um escritor que me atinge e toca. *O Rio de Machado de Assis* foi um trabalho que deu prazer. Conheço bem o Rio, trabalhei anos, anos e anos no Patrimônio. Trabalhei com Pedro Nava e, depois Pedro Nava morreu, e continuei no Patrimônio. Então... olhar a cidade, as ruas, as casas é algo que me fascina no mundo inteiro. *O Rio de Machado* ficou muito bom e me fez bem fazê-lo.

Pinho Neves. Você fez muitos roteiros?

Rachel Jardim. Fiz mais alguns, entre eles *A Glória de Pedro Nava*, dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

Pinho Neves. Em algum momento, alguém perguntou sobre o seu processo de criação. Você é uma pessoa extremamente criteriosa, digo isso até por conviver com você e estar sempre atento à questão da edição dos seus livros, filigranas que você determina nas suas publicações. Afinal, como se dá seu processo de criação, de elaboração do seu texto? Você nos deu uma pista dizendo que escreve a mão; esse processo se faz de uma vez só, como um rio que vai correndo, as palavras vão surgindo, ou existem momentos de retorno?

Rachel Jardim. Sempre quis alcançar a transparência, a pureza, a simplicidade. Tem escritores que buscam outras coisas. Por exemplo, o Guimarães Rosa – não estou me comparando –, seu texto é completamente trabalhado, detentor de frases enormes. Existem escritores de frases enormes, muito diferentes. Tentei a pureza, a transparência no meu texto, como se fosse a simplicidade, mas não simplória. Uma simplicidade elaborada, que é resultado de minhas leituras. Li a minha vida inteira, li o que havia de melhor na vida, porque o meu pai sempre leu o que havia de melhor na vida. Fui criada no meio dos livros, mas queria ter uma simplicidade, quase mineira. Não sei se consegui atingir, mas foi isso que procurei e não é fácil de conseguir, é difícil.

Gosto mais de ler do que de escrever. Então, como não estou escrevendo mais tanto assim, passei a ler. Agora me aposentei. Fui funcionária pública que trabalhou muito, porque achava que, se estava ganhando aquele dinheiro, que era dinheiro do povo, tinha que prestar contas daquilo. Fui uma funcionária pública exemplar. Isto é até engraçado, porque sempre fui muito contestatória, uma pessoa briguenta, combativa, mas o trabalho era impecável, dei tudo o que havia de melhor em mim. Fui uma pessoa exemplar como funcionária pública. Ser escritora não é nada fácil. Escrever é uma tarefa muito difícil.

Douglas Fasolato. Sei que você dedica boa parte de seu tempo a estudar a obra do Proust. Algum escritor influenciou no seu trabalho?

Rachel Jardim. Acho que sim, por exemplo, Proust, que trata muito da memória. A memória é o tema principal. O tempo, o tempo é algo que me impressiona e fascina. O que é a eternidade? É quando o tempo acaba? Quando você morre, a alma, sei lá o quê, vai virar eterna? Aí, o tempo acabou. Você não vê o passar do tempo. Aqui na Terra fomos agraciados ou condenados com essa percepção do passar do tempo; de ver o tempo passar, perceber o tempo, que é estranhíssimo, porque você, inclusive, sofre. O tempo passa em você, que vai envelhecendo, aparecem as rugas, e a cabeça já não funciona tão bem. O tempo é algo meio maldito e ao mesmo instante, de certa maneira, bendito. O Proust me influenciou bastante, porque o tema de *Em busca do tempo perdido* é o tempo. É perdido? Ou é ganho? Você não sabe. Estamos aqui e o tempo está passando, estamos passando, mas também estamos ganhando? O tempo para mim é o maior mistério, o mistério em que fomos jogados. Não damos conta de explicar esse mistério. O tempo deixa suas marcas, mas também deixa obras imortais. A exemplo, penso um poema maravilhoso do Drummond: “amar o perdido deixa comovido o meu coração”. Existem poemas fantásticos, pelos quais conferimos que o tempo se superou, tornaram-se alguma coisa que está acima da precariedade, da falência humana e vemos que o grande mistério de tudo é o tempo. Proust tratou dessa coisa do tempo; este é um tema que me fascina. Ninguém explica o tempo. Nenhum filósofo até hoje chegou a dar explicações sobre o tempo; nenhuma religião conseguiu dar uma explicação. Pairamos nessa coisa estranha que é o tempo.

Nascemos para isso, para morrer, para envelhecer, ou foi alguma coisa que deu errado na sua origem? Você nasceu para ser eterno? Nasceu, pois tem uma alma que faz coisas eternas, uma alma que produz arte, que produz beleza, que produz coisas imperecíveis. Você tem isso: pode fazer uma coisa que não vai morrer nunca. Você que é perecível, que é fraco, frágil, que acaba no tempo; você faz coisas que não têm tempo. Você pega uma música de Wagner: *Parsifal*, por exemplo. Foi criada por um homem que já morreu, mas a música permanece. Isso é um grande mistério, uma coisa espantosa. Por isso o Proust se preocupou com o tempo perdido.

Toda a obra do Proust é em cima do tempo. É uma obra difícil de ler, mas se você consegue ler, se consegue entrar, você leva um susto,

porque Proust disse tudo a respeito do tempo. O grande mistério que nos rodeia é o tempo. O tempo que me fascina e me horroriza. É um tema fascinante. Acho que fomos todos dotados de uma poderosa inteligência, de espírito, que não se define. Se é uma alma que sobrevive, que vai para o inferno ou para o céu! Fui educada na religião, por freiras no Colégio Stella Matutina. Fui muito católica, levava a religião muito a sério, como levei tudo muito a sério, embora tivesse muito senso de humor. Sempre ri muito de mim mesma, mas levava a vida muito a sério. Porém, o tempo é uma coisa misteriosa.

Nascemos cercados de mistério e morremos cercados de mistério. O que quer dizer isso? O que é isso? Não sei o que é isso, mas acho que a literatura e a arte nos ajudam. Não acham que a grande coisa é sermos capazes de produzir música, arte, literatura, e de ter o convívio humano também, com a memória como uma coisa fantástica? Juiz de Fora, por exemplo, já a teria perdido há muito tempo se não fosse a memória. Não a teria colocado nos meus livros, se não fosse a memória. Juiz de Fora está inteira nos meus livros. Em cada linha e entrelinha. Imortal. Somos cercados de mistério, nós todos. Acho que temos, no fundo, no fundo (fui capaz de ter raiva muitas vezes de muita gente) uma única saída. O único recurso é nos amarmos. Jesus disse isso, e era uma coisa sábia: “Amai-vos uns aos outros”. É preciso, não tem outro jeito, não tem outra saída, temos que nos amar.

Luciene Tófoli. Falando em tempo, na questão do mistério da morte, você que tão bem soube preservar a memória em todos os sentidos, cuidar da preservação da memória, acredita que a memória seja a única antítese possível à morte, já que a vida é finita?

Rachel Jardim. É, acho que pode ser isso. É o único recurso. Acho que se existe uma outra vida, uma entidade que nos criou, nos deixou essa marca, essa capacidade que temos de vencer o tempo, que é uma coisa misteriosa. Enfim, acho, de certa maneira, mesmo que se viva de uma forma trivial, que fomos cercados de mistério. Olhamos para o céu, aquelas nuvens enormes, grossas, umas juntando nas outras, aquilo tudo. É uma coisa estranha estar aqui nesse mundo. Agora tem uma coisa muito boa, por exemplo: nasci e me formei em Juiz de Fora, tomei

corpo por dentro de minha alma, de certa maneira, aqui, e estou muito feliz de ainda poder aqui estar e cercada por pessoas desta cidade. Aqui sou eu, quero dizer, vocês são eu. Que bom que vocês estão aqui e que eu seja vocês, e que vocês sejam um pouco eu.

Wilson Cid. Há uma diferença entre a menina do Stella Matutina que leu a Bíblia e a intelectual, agora, que leu a Bíblia do “Gênese” ao “Ato dos Apóstolos”. Pergunto: isto teria alterado a sua imaginação, não a respeito do Deus, ainda que seja o Deus de Spinoza, mas em relação às suas convicções de natureza metafísica?

Rachel Jardim. Não. Li a Bíblia inteira ultimamente com muito fascínio. Aquele Deus da Bíblia é um Deus muito concreto, que faz coisas concretas, que se vinga, que tem qualidades humanas. Acho que é um Deus que tem qualidades terríveis, com todo poder possível, mas ao mesmo tempo mesquinhas humanas, se vinga, manda matar gente; coisa muito estranha. A leitura da Bíblia é uma das leituras mais fascinantes que um ser humano pode ter acesso. Todo mundo devia ler a Bíblia e comentar a Bíblia, não de uma forma estigmatizada, de uma forma já feita, já preparada. Ler e conversar. Há uma grandeza intrínseca na Bíblia. Os personagens são totalmente fascinantes. Nenhum escritor no mundo criou figuras tão extraordinárias quanto tem a Bíblia. Figuras absolutamente fascinantes. A Bíblia é uma literatura do mais alto grau.

Também sempre li muito vida de santo. Existem santos fantásticos. Somos cercados de mistério, e não demos conta desses mistérios. Nenhuma religião deu conta desses mistérios. As pessoas levam o maior susto quando falo que sou atea, mas justamente o ateu é aquele que está preparado para tudo aceitar. Atea na maneira de dizer as coisas, mas para qualquer coisa você pode estar com uma antena lá para receber aquilo, e, toda a minha vida, fiquei recebendo essas coisas. Estou cansada, queria dormir o resto da minha vida.

Wilson Cid. Apesar da nossa experiência no café, no baronato, apesar da nossa referência dos viajantes, apesar dessas experiências, temos grandes memorialistas nos quais incluímos você, temos grandes literatos e poetas, mas não logramos conseguir uma literatura regionalista. Apesar do Antônio Olinto, outros que também falaram sobre a nossa

Zona da Mata, não temos uma literatura de regionalismo. Como você avalia isso?

Rachel Jardim. O que você chama de literatura de regionalismo?

39

Wilson Cid. Aquela em que pudéssemos, tendo a cidade como referência regional, captar um pouco do patrimônio cultural da região e criar aqui uma literatura mais identificada com esses valores.

Rachel Jardim. É isso mesmo. Acho que realmente falta. O Pedro Nava foi o que mais fez isso, um pouco. Leia bem o Pedro Nava, porque ele podia ter raiva de Juiz de Fora – mas raiva ele não tinha, era uma raiva amorosa, ele amava com raiva –, mas Nava fez um pouco essa literatura de regionalismo. Se você ler bem o Pedro Nava, vai encontrar.

Wilson Cid. Mas aí é muito Juiz de Fora... Alguma vez Pedro Nava deixou transparecer para você, como ele disse no Colégio Dom Pedro II, uma certa vocação para antecipar o fim da vida? Você percebeu que ele ia suicidar-se?

Rachel Jardim. Percebi o tempo todo que ia se matar. Nava tinha fascínio pela morte. Trabalhei com ele e, no final de sua vida, estava muito perturbado. Isso me dava uma grande aflição. Mas Nava foi um grande escritor.

Fernando Fiorese. Voltando às suas influências, você falou sobre Proust, falou sobre Machado, e, no seu *Vazio pleno*, você chega a dizer que foi necessário reescrever *Os anos 40* para poder distinguir o que era seu e o que era de Drummond. O que era uma incorporação do discurso drummondiano à sua própria escrita. Fale-nos um pouco sobre essa influência de Drummond na sua obra.

Rachel Jardim. Começaria por perguntar se você acha que Drummond, atualmente, está sendo pouco lido. Ultimamente, percebo pouco interesse por Drummond, que está sendo esquecido com uma rapidez impressionante.

Fernando Fiorese. Acho que a mídia comemora a partir de datas, como o ano que vem [2008] temos os cem anos da morte de Machado,

os cem anos de nascimento de Guimarães Rosa, e o Drummond não está dando sorte porque as datas ficam longe.

40

Rachel Jardim. É impressionante como o Drummond, de repente, está caindo no esquecimento ainda que tenha morrido há muito pouco tempo. Drummond foi um poeta extraordinário, que comparo com Fernando Pessoa, que está mais vivo do que ele. Não sei se as pessoas leem mais Fernando Pessoa do que Drummond, mas julgo que Drummond é pouco lido. Ele tem alma tão mineira, para mim é a concretização de Minas, com todas as contradições mineiras. É um personagem tão mineiro, mais que Pedro Nava, que tem um lado nordestino à flor da pele. Drummond é um poeta excelente, mas sinto que há uma morte anunciada do Drummond. Ele me influenciou muito em todos os sentidos. As minhas angústias foram regadas pelo Drummond. Graças a Deus, tive o regador do Drummond para regar e, de certa maneira, me fazer entender as minhas angústias desde que nasci.

Saí de Juiz de Fora aos 18 anos. Depois, voltei diversas vezes, mas acho que a minha fase de maior angústia foi em Juiz de Fora, aos 18 ou 19 anos, quando comecei a ter um sentimento forte em relação à morte. Percebia que as pessoas morriam, que a vida era transitória, e comecei a ter dúvidas quanto à religião. Juiz de Fora me marcou de uma forma muito angustiante; amorosa também. Meu coração está em Juiz de Fora, sei que estou aqui, mas foi duro. A cidade me marcou e nela tive momentos muito difíceis. Cidade estranha, de céu baixo e cinza, plantada ao sopé daquela montanha enorme. Naquele tempo, a montanha não estava tapada e a víamos inteira no tempo que era menina. Era uma cidade que me assustava, com suas tempestades, um inverno rigoroso. Era meio hostil, de certa maneira, de um clima duro. Enfim, Juiz de Fora me marcou muito e para sempre.

Fernando Fiorese. Uma outra questão que ressalta na sua obra, e que foi bem assinalada, é a identidade com outros escritores, mas que, na sua obra, me parece que é fundante de uma relação pouco usual até aquele momento: a presença do cinema. Ou seja, logo na primeira página de *Os anos 40* você fala que se poderia fazer um filme de Luchino Visconti em Juiz de Fora, depois a epígrafe de Ingmar Bergman e assim

por diante. O cinema foi, junto com a literatura, o seu modo de ler a vida e de vivê-la?

Rachel Jardim. A minha geração viveu o cinema, como importante marca. O Cine-Theatro Central é boa referência, pois lá assistíamos a todos os destacados filmes em branco e preto, o que os torna mais dramáticos. Os personagens de cinema à época que os heróis dos filmes eram falsos, esquematizados, figuras imaginárias, que se distanciavam da realidade em torno da qual não havia preocupação. Quando era real, buscava parecer real, mas não era. Isso nos conduziu ao mundo de fantasia, que é muito bom. Jamais desprezaria esse mundo, apesar de ser um mundo imaginário.

Tive acesso, no Cine-Theatro Central, àquelas mulheres fantásticas, iconizadas em Greta Garbo, artistas maravilhosas, divas extraordinárias. A época que o cinema marcava a vida de todos. Todo mundo vivia em função do cinema, mais do que a televisão hoje, porque era muito mais misterioso do que a televisão em casa, que é mais banal. O cinema era o grande mistério, outro mundo que entrava no seu mundo, outro país; era Hollywood, eram artistas do mundo inteiro que entravam na sua casa. Grandes divas! A imaginação aflorava diante de tudo aquilo.

Marcos Olender. Retornando à questão colocada pela professora Marisa Timponi e pelo professor Fernando Fiorese, quanto ao processo de criação, leio no momento *O penhoar chinês*; neste livro você associa o ato de escrever ao ato de bordar. Vou citar um trecho: “O ofício de escrever, creio, é herança feminina, embora possa ser tão bem exercido pelos homens, em estilos chamados masculinos. A herança de escrever é feminina, trabalho de infinita paciência, aprendido no ventre da mulher. Às mulheres não foi dado, durante séculos, escrever. Elas traçavam sinais de criação, usando linhas enfiadas em finos orifícios, em teares, manipulando pequenos instrumentos de fabricação caseira. Com isso transfiguravam o mundo, escrevendo signos que substituíam as palavras”. Com esta citação, quero retomar a questão colocada da escrita enquanto ato feminino, e, enquanto ato feminino, um ato similar ao bordar.

A arquiteta Lina Bo Bardi falava que o tempo não é uma coisa linear, com só uma linha, que o tempo é um emaranhado de linhas, que possui nós, pontos. É uma outra mulher, arquiteta, falando do tempo, falan-

do da escrita do tempo. Machado de Assis também dizia que o tempo bordava. Para Machado, o tempo bordava tudo, um pássaro, uma casa. Como você analisa isso?

Rachel Jardim. Este texto do Machado, aliás, é maravilhoso, bellissimo. Bordar é coisa do universo feminino, da criação feminina. E é considerado feminino de uma forma depreciativa, quando não é. Bordar é um elemento de grandeza, a mulher criava enquanto o homem ficava fazendo guerra, matando. A mulher ficava recriando o mundo, através de riscos, flores de pessegueiro. Bordei, em Juiz de Fora, um penhoar para minha mãe com flores de pessegueiro, uma coisa deslumbrante. Nunca tinha visto, na minha vida, flores de pessegueiro. Tive a possibilidade de bordar flores de pessegueiro que nunca tinha visto. Os instrumentos femininos são instrumentos que levaram à capacidade de criar, de recriar o mundo. A mulher ficava no útero da casa, mas recriava, usufruía da capacidade de imaginar, de recriar. Isso é um dom feminino, no melhor sentido.

As pessoas confundem feminilidade com coisas que não a expressam. Há homens que têm essa feminilidade horrorosa, como mulheres também têm um conceito errado de feminilidade como uma coisa boboca. Não é nada disso, a capacidade de bordar da mulher, de recriar o mundo, de bordar cerejeiras, flores de pessegueiro, fazer aqueles riscos. A imaginação feminina é, até certo ponto, maior que a imaginação masculina, porque tem como desabrochar. Ficar em casa sem o que fazer, aguça a imaginação, que vai levá-la para onde você quiser, enquanto o homem está trabalhando. Então, essa imaginação acrescentou muito ao mundo, ajudou a liberar um mundo maior, vê-lo pelo lado do espírito, o espírito da mulher, porque o homem tinha que fazer tarefas grosseiras, tinha que ganhar dinheiro; hoje, a mulher tem também. Não fugi a isso, também para poder sustentar minha família quase que sozinha; ganhei, consegui criar meus filhos sozinha.

Essa imaginação é um privilégio da mulher. Leiam a mitologia grega e aquelas deusas. Que figuras extraordinárias que eram aquelas deusas gregas! A literatura é uma coisa maravilhosa. Tenho medo que acabe, mas ainda é um prazer ter tido oportunidade de ler. Uma geração que leu muito e, de certo modo, exigir mais da vida porque lia muito. Queria

achar o universo da literatura na vida, e nem sempre era possível. Mas a literatura enriqueceu a minha vida e enriquece, ainda, a vida de todos.

Marcos Olender. Você falou do amar uns aos outros, o que me fez crer que o seu Deus é o Deus de Spinoza, como o jornalista Wilson Cid lembrou. Qual é a influência de Spinoza no seu processo criativo? Tem alguma influência? Qual seria essa influência?

Rachel Jardim. Você acha que o meu Deus é o Deus de Spinoza? Nunca havia pensado nisso. Deus é natureza.

Marcos Olender. Porque é um encontro de corpos de morte. O amar enquanto somar, ir somando e realizando esse deus/natureza, que é próprio de Spinoza.

Rachel Jardim. Acho que o Deus da Bíblia é uma coisa curiosa. Jesus, o Deus Pai, o Deus Filho, a Trindade. O Espírito Santo é uma figura fascinante. O Espírito Santo é uma entidade representada por uma pomba, que foi passada para a pintura de várias maneiras. A trindade é estranha e fascinante. Não sei qual é o Deus que procuro, se acredito nele ainda, ou se vale a pena acreditar, se é melhor não acreditar. Como disse, quando vou ao cemitério (escrevi muito sobre cemitérios, tem um texto que nunca publiquei e pode ser que um dia publique), quando estou na presença da morte, entre aqueles túmulos, a morte pairando ali, então sinto que alguma força me guia naquele lugar.

Olha que maluquice: sempre procuro no cemitério as coisas mais belas: os túmulos, imagens, gradis de ferro que são lindos, que vou buscar lá e que, de repente, sinto alguma coisa estranha que me leva para coisas que não sabia. De repente, estou diante daquilo. Esse Deus de Spinoza, para mim, na verdade, é o mistério, o mistério com M maiúsculo. Vivemos envolvidos num mistério. Os positivistas tentaram acabar com isso, temos que pegar uma existência real, viver aquilo que nos foi dado. Mas, e o mistério? O que fazer com ele? Porque temos uma vida de que não sabemos nada. Somos postos nesse mundo e não sabemos para quê e nem quando vamos morrer, o que vamos fazer etc.

É uma coisa estranha, o mistério todo e envolve o homem. Não tem sentido, não temos sentido. Então... acho que posso substituir essa coisa

concreta, Deus, pelo mistério. É no mistério que estamos mergulhados. Nunca vou me esquecer, na minha vida, do meu Colégio Stella Matutina. Quando ele existia, quando estava lá, concreto, na avenida Rio Branco [2721], era uma casa num bosque. Não existe mais; virou um posto de gasolina em determinado momento. Quer destino mais banal? Pensemos no seguinte mistério fantástico: o colégio está aqui, vejo o colégio agora. Vocês não estão vendo o colégio agora? Estamos vendo o colégio! O que é isso? O que explica essa capacidade de guardarmos em algum lugar essa imagem? Aquele mundo, aquela vida, aquelas pessoas que morreram e foram enterradas, e elas estão aqui! Você está vendo, ouvindo a voz! O que é isso? O que é isso? Isso, para mim, é o grande mistério. Se quiser chamar isso de Deus, não sei como chamo isso...

Antônio Carlos Duarte. Já que a discussão está se voltando para o campo da teologia, mais uma pergunta: por que a fé ou a ausência dela a questiona tanto? Esta noite você está quase pregadora, associada a uma mulher de coragem e restauradora de barulhos, Tereza D'Ávila.

Rachel Jardim. Grande mulher. Todos devíamos conhecer mais um pouco esta grande figura e mulher que é Tereza D'Ávila. Que história, que personagem, que coisas escreveu. Quase acreditamos em Deus ao ver que essa mulher acreditava.

Marisa Timponi. Vou trazer um texto para vocês de alguém que deve ser lido neste depoimento com atenção porque é toda uma história de vida. Nesses Diálogos Abertos tem tanta surpresa a cada linha, a cada verso, que nos faz sentir, cada vez mais, honrados de participarmos desta mesa e de sermos juiz-foranos e estarmos lendo Rachel Jardim: “A vida era mais imaginária do que vivida. Não havia sofreguidão em viver. Havia espera. O ritmo era lento. Um dia me perguntaram: o que vocês faziam em Juiz de Fora naquela época? Esperávamos. E nessa espera, fora e dentro de nós, as coisas aconteciam”.

E ela completa com um relatório literário que faz no livro *Vazio pleno*. Na verdade, é um relatório do cotidiano, mas é um relatório dos olhos de ver, dos ouvidos de ouvir, quando conta uma história com o Guima, muito bonita: “Guima me telefona dizendo que recebeu um convite para expor em Juiz de Fora, num centro de

artes recém-inaugurado, que é uma intenção da Secretaria de Cultura promover seu vernissage junto com o lançamento de *Cheiros e Ruídos*”.

Vejam como a escritora, se posiciona: “Noite de autógrafo, é uma operação a que me submeto por julgar necessário. Meus amigos são fiéis, comparecem, o livro vai à vida num clima caloroso. Vende-se num dia o que as livrarias levaram meses para fazê-lo. Mas ser o centro das atenções de forma tão contundente é algo que me violenta. Saio da operação em pedaços e, uma hora depois, juntando os pedaços, vejo que estou mais forte, que a minha resistência aumentou. Mas, em Juiz de Fora, essa experiência será inteiramente outra. Não estarei no meio de amigos, o desenrolar dos acontecimentos pode ser imprevisível. E ainda enfrentar as emoções decorrentes do fato de estar ali na minha cidade, aquela que deixou as suas marcas em mim para o resto da vida, porque Juiz de Fora será sempre o meu chão, por mais que me afaste dela. Tudo que existe de mais verdadeiro em mim foi plantado lá. A visão do mundo que até hoje me acompanha é a mesma que pressentia quando despertava de manhã em meu quarto de cortinas claras. E o meu saber foi lá, todo o pressentido que se tornou realidade. Tudo mais foi me dado de acréscimo. Lá fui rocha. O que veio depois, o que se juntou a ela, não é inerente à sua natureza. Reconheço a cidade pelo respirar. Quando o carro vai chegando perto, reconheço o cheiro. Reconheço o céu que é baixo. Todos os sinais imperceptíveis são sinais do dono. Juiz de Fora será que um dia me amou? Sempre me senti a filha rejeitada, a que tinha um rosto sombrio, cabelo escorrido. Quando atravessava o parque para ir ao colégio, a magia das tocas de peixes, dos quiosques, das samambaias me penetravam, e não me sentia digna de ser amada. Queria possuir a beleza das princesas para atravessar pontes, percorrer seus meandros. Nas tardes de verão, quando chovia, olhava a chuva caindo da janela. O barulho da água na sarjeta dizia baixinho, estou aqui, sem esperança de ser ouvido”.

Saiba que você é a nossa querida Rachel Jardim.

Pinho Neves. Pergunto se algum entrevistador quer fazer alguma consideração. Rachel, você gostaria de fazer uma consideração final?

Rachel Jardim. Obrigada. O texto que Marisa leu foi de um diário, o único diário, apesar de todos definirem que a Rachel é memorialista.

A memória é um filão, uma inspiração, mas sou uma romancista da memória. Tenho esse diário (diário mesmo), do cotidiano, do meu dia a dia. O resto é um romance cujo tema é a memória. Como disse, acho que não tenho muito mais prazo para viver, mas estou aqui na minha terra e isso é uma das poucas coisas em que me considero abençoada, agraciada. Sem fazer elogio e nem usar palavras que não sejam as mais verdadeiras, estou feliz de estar olhando todos vocês, face a face, desta mesa. Muito obrigada.

Entrevista concedida ao projeto Diálogos Abertos, em 30 de outubro de 2007, no Museu de Arte Murilo Mendes. Entrevistadores: Douglas Fasolato; Fernando Fábio Fiorese Furtado; José Alberto Pinho Neves; Luciene Tófoli; Marcos Olender; Marisa Timponi Rodrigues Pereira; Wilson Cid.



Nasceu em Juiz de Fora, Minas Gerais, em 26 de fevereiro de 1913, e faleceu em 24 de maio de 2010 em sua cidade natal. Filho do comendador Pantaleone Arcuri e de Christina Spinelli, formou-se na Escola Nacional de Engenharia do Rio de Janeiro e retornou a Juiz de Fora, a fim de trabalhar na firma fundada por seu pai. Tornou-se pioneiro da arquitetura moderna em Juiz de Fora, elaborando vários projetos que lançaram seu nome no exterior, incluindo o *campus* da Universidade Federal de Juiz de Fora, o prédio da Santa Casa de Misericórdia e o Marco do Centenário da cidade. Professor de História da Arte, no Departamento de História da Universidade Federal de Juiz de Fora, publicou artigos em revistas nacionais e estrangeiras. Pertenceu à equipe do Patrimônio Artístico Nacional, foi diretor presidente da Companhia Industrial e Construtora Pantaleone Arcuri, atuou como presidente do Rotary Club de Juiz de Fora e participou do Egrégio Conselho da Santa Casa de Misericórdia. Membro do Conselho de Amigos do Museu Mariano Procópio por 52 anos, assumiu a direção da instituição por 14 anos. Foi um dos fundadores do Instituto Cultural Santo Tomás de Aquino, da Aliança Franco-Brasileira e da Associação Cultural Brasil-Estados Unidos. É citado na *Enciclopédia Labordieur*, Espanha, e no *Dicionário brasileiro de artes plásticas*. Sua rede profissional e amizades incluíam personalidades como Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Oscar Niemeyer, Burle Marx, Di Cavalcanti e Candido Portinari.

Para fazer justiça à importância de Arthur Arcuri, o urbanista Lúcio Costa, responsável pelo plano piloto de Brasília e considerado o pioneiro da arquitetura moderna

ARTHUR ARCURI

no Brasil, chegou a comentar a histórica seleção que Henrique Mindlin fizera para o livro *Modern architecture in Brazil* (1956): “de fato houve omissões, como, entre tantas outras, a falta de referência à obra persistente e valiosa de Arcuri, em Juiz de Fora, e à atuação fecunda de Borsoi em Pernambuco e na Paraíba”. Entre outros tantos que estudaram a fundo o trabalho a que se refere Lúcio Costa, o arquiteto Bernardo da Silva Ribeiro, formado pela Universidade Federal de Juiz de Fora, em *A composição arquitetônica nas residências de Arthur Arcuri* (2012), analisa: “A importância de seu trabalho reside no exemplo de como a arquitetura moderna foi apropriada e introduzida no interior do país com o intuito de transformar o cenário urbano de seu município através de seus projetos. A paixão de Arcuri pelas diversas manifestações artísticas permitiu a ele buscar um entendimento mais abrangente de seu próprio ofício. Com isso, Arcuri legou uma atuação relevante em Juiz de Fora, materializada através de uma obra que amalgamava o habitar humano uma integração com as artes e com a natureza [...]”.

Pinho Neves. Doutor Arthur, como se deu seu encontro com Murilo Mendes? Como foi esse tempo de amizade sólida, que envolveu troca de correspondências e, até mesmo, de ideias?

Arthur Arcuri. Acredito que foi em Juiz de Fora, porque Murilo Mendes tinha uma casa ao lado de onde, atualmente, é a Empresa de Correios e Telégrafos. O professor Hargreaves, o coletor do Estado, também tinha escritório na rua Marechal Deodoro. Creio que foi através dele que conheci Murilo Mendes. Devo a Murilo Mendes o meu relacionamento com os grandes intelectuais e artistas do Brasil. Murilo acompanhou-me em todos os meus afazeres e me ajudou em muitas coisas. Por exemplo, minha participação na exposição *Arquitetura Brasileira*, que correu as principais capitais da Europa, só foi possível porque Murilo me solicitou que lhe enviasse negativos de algumas das minhas obras, e, por felicidade, tive três obras incluídas nessa exposição. Quando a exposição foi inaugurada no Rio de Janeiro, o *Jornal do Comércio*, que era um grande jornal, publicou, na sua última página, a fotografia do Marco do Centenário, localizado na praça da República.

A Murilo devo ainda outros favores: quando estava no Rio de Janeiro, construindo o Edifício Sulamérica, ele me levou para conhecer sua prima, Lúcia Machado, grande escritora de literatura infantil, casada com o diretor do Museu do Ouro, em Sabará. O conhecimento desse casal foi muito importante para mim, porque toda semana, aos sábados, ia à casa deles e, num desses encontros, conheci Silvio de Vasconcelos, o chefe do Patrimônio na região de Minas, de Goiás e de toda região próxima a Belo Horizonte. Rodrigo Mello Franco e Oscar Niemeyer, me foram apresentados, pelo Silvio, em visita ao conjunto da Pampulha em Belo Horizonte. Nessa oportunidade, estava com algumas fotografias de obras minhas, que mostrei ao doutor Rodrigo que me convidou para trabalhar para o Patrimônio, na região de São João del-Rei e Tiradentes. Aceitei o convite e, por quase 20 anos, trabalhei para o Patrimônio. Saí quando o doutor Rodrigo faleceu. Com ele fiz grande amizade, como também com o pessoal do Patrimônio, principalmente com o Lúcio Costa, a quem devo muito, porque todos os meus projetos receberam sua crítica. Em diversas obras, sugeriu várias modificações procedentes. Por exemplo, a curvatura da parede interna no Marco do Centenário foi sugestão.

Conheci também, no Patrimônio, Carlos Drummond de Andrade, com quem fiz amizade. Apresentei-o ao Guima, João Guimarães Vieira, que era jornalista em Juiz de Fora, e a todos que citei acima. Em São João del-Rei, trabalhei na reconstrução do atual Museu. Quando iniciei as obras naquele sobrado, só estavam de pé as quatro paredes, sem janelas, grades, telhado.

Fernando Fiorese. Gostaria que o senhor falasse um pouco sobre sua formação. O senhor é engenheiro, mas estudou também outras disciplinas como arquitetura, higiene das cidades, que, certamente, foram importantes para sua atuação em Juiz de Fora.

Arthur Arcuri. Minha formação em engenharia se deve à ligação que tinha com meu pai, construtor em Juiz de Fora. Gostava de arquitetura e a ela me dediquei porque pensava que um mau engenheiro faz menos mal que um mau arquiteto. Frequentei a Biblioteca da Escola de Arquitetura na antiga Escola de Belas Artes no Rio de Janeiro, que recebia um diversificado número de revistas estrangeiras, através das quais adquiri conhecimento em arquitetura moderna.

Há também outras coincidências: antes de vir para Juiz de Fora, depois de formado, permaneci por três anos no Rio de Janeiro fazendo cursos de Concreto Armado com Noronha, Pontes etc., e, quando cheguei aqui, por coincidência, meu irmão Reginaldo estava para fazer sua casa na rua Benjamin Constant, n. 1.000. Vi que o projeto que ele tinha era acadêmico, quer dizer, um projeto que na época era comum, porque em Juiz de Fora não havia arquiteto, somente desenhistas e engenheiros projetavam. Habitualmente, a casa era constituída por uma entrada lateral, uma grande sala, chamada de sala de visitas, que ficava fechada a maior parte do tempo, sendo aberta somente para receber visitas. Na época, essa sala tinha muita importância, porque não existia ainda o rádio, nem a televisão, não existiam as novelas. Hoje, as pessoas se conhecem mas não se cumprimentam; moram no mesmo edifício, são vizinhas de parede e nem se cumprimentam. Naquele tempo, as pessoas se visitavam e tinham convivência, por isso a sala de visitas era muito importante. Depois da sala, vinham os quartos, a sala de jantar etc. e no final da casa ficava a cozinha. Por que a cozinha ficava no fundo da casa? Porque à época não existia gás em botijão e os fogões alimentavam-se de lenha ou carvão, o que obrigava a cozinha ter uma chaminé para exalar a fumaça.

Na casa do Reginaldo, como o terreno era bom, desenhei o que chamei de casa invertida: pus a cozinha e a garagem na frente da casa; a garagem tampa a cozinha, que fica à esquerda e, à direita, a sala de jantar. Em seguida, vem a sala de estar e após um grande jardim, com lago. Parece que, devido à construção dessa casa, estabeleceu-se na cidade uma preferência, de amigos e até de desconhecidos, por projetos elaborados. Assim, desenhei alguns projetos no bairro Bom Pastor, que por mim se iniciava. Antes de se instalar o bairro, o local era uma espécie de chácara, cuja casa se demoliu para dar lugar ao alinhamento das ruas, e com isso criou-se um lago, onde, atualmente, encontra-se a praça. O prefeito Dilermando Cruz me pediu que projetasse um parque para o lago, mas sugeri que chamássemos o Burle Marx, famoso em projetos de jardins. Como o conhecia, lhe levei a proposta. Aceitou o convite e veio à cidade.

Nessa ocasião, eu estava reformando a casa dos Penido, na avenida Rio Branco, que deu lugar à *Igreja do Cenáculo*, outrora parque com a casa nos fundos. Levei Burle Marx para conhecer a obra dos Penido e lá descobriu uma árvore imensa que não conhecia e pediu para levar algumas mudas. Visitei com ele a represa João Penido. Gostou muito e sugeriu que trouxéssemos Oscar Niemeyer para conhecê-la. Niemeyer veio a Juiz de Fora, levei-o para ver o lago. Niemeyer desenhou algumas plantas com certas características da Igreja da Pampulha de Belo Horizonte. Trouxe essas plantas para Juiz de Fora e as expus na rua Halfeld, perto do Cine-Theatro Central. Lamento mas até hoje não sei onde estão, porque pertenciam à Prefeitura. Oscar me contou que nunca recebeu importância alguma por aquele trabalho.

Fernando Fiorese. Complementando esse assunto, queria saber sobre um trabalho prático que o senhor fez ainda no tempo de sua formação na Escola de Engenharia? Parece-me que a construção de uma residência.

Arthur Arcuri. Tive experiência não só de arquitetura, como também de acompanhamento de construção. Essa oportunidade surgiu quando substituí meu irmão Raphael, um dos grandes arquitetos de Juiz de Fora, que estudou na Itália, em Nápoles. Raphael administrava as obras da Sulacap, na rua Halfeld, e da Sulamérica, em Belo Horizonte.

Quando foi para Belo Horizonte, fiquei fazendo a ligação Juiz de Fora/Belo Horizonte/Rio de Janeiro, com os diretores da Sulamérica. Nessa ocasião que tive contato maior com Murilo Mendes, porque toda quarta-feira ia à sua casa – uma espécie de pensão, onde tinha uma cachorrada dentro da casa – ouvir Mozart, em uma daquelas vitrolas antigas sem grande valor e recursos de som.

Marcos Olender. Em primeiro lugar, quero prestar uma homenagem ao doutor Arcuri, que considero uma das pessoas mais generosas e talentosas que conheço. Agradecer pela convivência que tenho desfrutado e tem sido muito frutífera, produtiva e agradável. O senhor mencionou muito rapidamente sua relação com os artistas plásticos e com as artes plásticas e percebe-se, tanto em termos de relação pessoal – sua convivência com Di Cavalcanti, com Guima e outros – quanto na obra do senhor, a importância que assumem as artes plásticas nos projetos que o senhor fez, nas obras que construiu. Queria que o senhor falasse um pouco a esse respeito.

Arthur Arcuri. Obrigado pela referência à minha pessoa. Sempre gostei da arquitetura, não só pela oportunidade de estar em contato com as pessoas, mas, sobretudo, me fascinavam as novidades na área que surgiam no resto do mundo naqueles anos, muito diferentes, de completa mudança na arquitetura. Por exemplo, se a *art déco* teve pouca importância para História da Arte, na arquitetura não foi assim. Em Juiz de Fora, construíram-se diversos prédios no estilo. O próprio Raphael Arcuri chegou a apresentar à Casa Magalhães um projeto em *art déco*. Felizmente, pude acompanhar tudo isso através das várias revistas especializadas, nacionais e estrangeiras, que assinava. Estava sempre em contato, acompanhando o que se fazia no resto do mundo em arquitetura moderna. O Brasil teve importância à época porque os arquitetos brasileiros souberam aproveitar a vinda do Corbusier e desenvolveram um estilo de arquitetura que se tornou famoso no mundo inteiro. Na *Enciclopédia Labordieur* há um capítulo sobre a arquitetura brasileira, que refere a mim como um dos iniciadores da arquitetura moderna no Brasil.

Tive um grande mestre em Filosofia, professor Hargreaves. Semanalmente nos reuníamos, juntamente com o pessoal da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras. O caso da Sociedade Antônio Parreiras também

é curioso: o pintor Edson Motta, sobrinho do pintor César Turatti, de Juiz de Fora – ganhou o prêmio de viagem à Europa, foi para a Itália se dedicar ao aprendizado de afrescos. Quando estourou a Segunda Guerra Mundial, retornou para o Brasil sem ter completado o tempo do prêmio de viagem de estudos, que era de quatro anos, e então resolveu ensinar aos seus conterrâneos as técnicas que havia aprendido na Itália e em Portugal. Veio para a cidade e tomou conta da Sociedade Belas Artes Antônio Parreiras: transformando-a a ponto que os antigos pintores se afastaram devido aos seus novos rumos. João Guimarães Vieira, o Guima, o médico doutor Mário Tasca, enfim, os pintores de Juiz de Fora nessa época, todos aprenderam a desenhar e pintar com o Edson na Parreiras. Um dia, Motta foi chamado para voltar ao Rio, e, por interesse nosso, pensamos em nomeá-lo restaurador das telas do Museu Mariano Procópio. Fizemos essa sugestão ao prefeito José Celso Valadares Pinto [1943-1945], que a aceitou e Edson foi trabalhar no Museu, no Departamento de Patrimônio, e, assim, permaneceu na cidade.

Marcos Olender. O senhor pode prosseguir falando um pouco mais da relação dos seus projetos com as artes plásticas; os contatos que teve com outros artistas, como o Guima, que participou de alguns desses projetos. Conte-nos também a história do Di Cavalcanti.

Arthur Arcuri. Todos os meus projetos, praticamente, possuem uma pintura do Guima; que era meu colaborador para esses serviços. Por amizade, considero Guima meu irmão. Dediquei-me mais à arquitetura residencial porque Juiz de Fora não tinha edifícios de apartamentos. O primeiro edifício de apartamentos da cidade é o Edifício Primus, na avenida Rio Branco, construído pelo Salgado. A obra vertical em Juiz de Fora começou muito tarde, predominavam as residências que ainda eram projetadas com sala de visitas, entrada lateral, divisões etc. Depois, por influência americana, as casas passaram a ter sala de estar e a entrada passou a ser projetada diretamente na sala. Meus projetos são assim em sua maior parte.

Estudava, lia e tinha uma boa biblioteca de arte, que doei ao Museu de Arte Murilo Mendes. São cerca de 2.200 livros. Também consegui que a biblioteca do Guima (\pm 2.600 livros), após seu falecimento e graças à compreensão de sua viúva, dona Eloá Vieira, viesse para este

espaço dedicado a Murilo Mendes. Muitas revistas da minha biblioteca, doei-as para a Escola de Arquitetura de Belo Horizonte cujo diretor era o Sílvio de Vasconcelos. Nessa coleção de revistas, há projetos do tipo colonial, de Lúcio Costa, da época que trabalhava para a *Nova Arquitetura Anual Brasileira* e combatia a arquitetura moderna.

Antônio Carlos Duarte. Gostaria de cumprimentar o doutor Arthur, grande arquiteto modernista, professor de História da Arte na UFJF, colaborador em jornais e representante do IPHAN em Minas. Diretor durante 14 anos do Museu Mariano Procópio e, também, colecionador de artes plásticas. Numa exposição no Centro Cultural Bernardo Mascarenhas, me impressionei com a qualidade das fotografias feitas pelo senhor, em especial uma da rua da Serra, hoje Olegário Maciel, na qual é possível perceber a grandeza do artista e do criador. Amante da música, o senhor pertencia a um grupo de estudos de música, e, no livro *Os Anos 40*, de Rachel Jardim, mereceu essa citação “na casa de Arcuri se ouvia música com devoção religiosa”.

Como aconteceu a metamorfose do Arcuri engenheiro para o Arcuri excelente arquiteto modernista? O senhor foi um autodidata ou, de repente, Lúcio Costa foi quase um professor seu? Porque no seu traço, e suas plantas, em “a sua arquitetura” – desculpe a expressão – não se sente o “ranço” do engenheiro. Sente-se somente o arquiteto. Sua formação específica de arquiteto vem dos livros, do senhor mesmo, de Lúcio Costa ou de algum outro professor?

Arthur Arcuri. Penso que minha relação com a arquitetura foi ocasional. Surgiu na oportunidade de construir a casa de meu irmão Reginaldo e de outros pedidos. A partir do primeiro projeto, me demandaram outros, novas residências, principalmente no bairro Bom Pastor. Sempre lidei com construções, porque a empresa da família era uma construtora, e eu gostava também do ramo. A relação da própria construção dos projetos me aproximou da arquitetura. Mas acho que devo realmente a minha opção ao estudo de Filosofia – estudei principalmente Estética. Penso que minha maior mestra foi a fotografia – a primeira linguagem da arte à qual me dediquei. Quando estudava no Rio, era sócio do Foto Clube Brasileiro, que tinha sede na avenida Rio Branco. Lá aconteciam encontros com companheiros, expúnhamos coletivamente e fazíamos exposições individuais. Tinha-

mos um salão de fotografia de arquitetura, através do qual tive uma foto publicada numa revista internacional. Esse contato com a fotografia, o estudo da estética e a seriedade como lidei com o problema da composição e o resto das coisas, me fizeram refém da arquitetura. Devo dizer o seguinte: nunca percebi um só tostão pelos projetos que fiz por toda a vida. Todos foram por amor à arte.

Antônio Carlos Duarte. A arquitetura, e principalmente a sua arquitetura, é obra de arte. O pintor e o escultor gostam de preservar sua obra de arte. Como se sente quando há interferência na sua obra, quando de repente fazem uma alteração na fachada, acrescentam um pavimento, ou até mesmo quando a demolem? Como o senhor se sente quando um projeto que saiu de sua prancheta vem abaixo?

Arthur Arcuri. Não me aborreci em nenhuma das vezes que vi obras minhas demolidas. Tive uma grande felicidade: em nenhuma das residências que projetei solicitei mudanças ou alteração de um algum detalhe. Somente na casa do Olavo Costa — já demolida — depois de pronta e entregue a obra, a senhora do Olavo me pediu que transformasse a janela do banheiro do casal, que era de guilhotina, em basculante. Essa foi a única solicitação de mudança que recebi em toda a minha vida. Ao doutor João Villaça, com quem tinha liberdade, um dia perguntei-lhe como se sentia na casa por mim projetada — nela havia parede de vidro de 20 metros de comprimento, dando para sala de estar, sala de jantar e para uma varanda — e ele me respondeu: “Quando estou almoçando ou jantando, sinto como se estivesse fazendo um piquenique”. Este foi o melhor adjetivo que recebi a respeito das muitas residências que fiz.

Antônio Carlos Duarte. O senhor não sente as demolições como uma perda pessoal?

Arthur Arcuri. Não, não sinto como perda pessoal, sinceramente.

Pinho Neves. Aproveitando a pergunta do Antônio Carlos, indago: como a cidade reagia a esse novo modelo de arquitetura que o senhor trouxe para Juiz de Fora?

Arthur Arcuri. O primeiro arquiteto que veio para Juiz de Fora foi o meu sobrinho Hugo Arcuri, que veio com cinco ou seis anos de

formado, depois de ter trabalhado no escritório de um francês, que projetou a Mesbla no Rio de Janeiro, e com doutor Paulo Pires. Em Juiz de Fora, projetou sua residência e várias outras coisas. Acredito que a arquitetura da cidade posterior a mim foi, não digo copiada, mas baseada no que fiz. A minha arquitetura não se restringia à fachada; era o interior da casa, quer dizer, primeiro me preocupava com a orientação do sol em relação às construções, porque Juiz de Fora, naquela época, era fria, não havia ainda asfalto. Observei que na avenida Rio Branco, entre o norte e o sul tinha uma diferença de quatro graus na temperatura. Por exemplo, a rua Halfeld: do lado direito, lado sul, não bate sol; no inverno bate sol durante uma semana, no máximo. Na Santa Casa de Misericórdia, tivemos que dar uma determinada orientação ao projeto visando que as enfermarias dos doentes recebessem um pouco de sol em novembro; isso justifica aquela orientação norte/nordeste que tem a edificação. Esta é a orientação ideal para Juiz de Fora, embora nem sempre é possível obedecê-la. Quase fomos impedidos pela Prefeitura de construir o prédio da Santa Casa inclinado em relação à rua. Nos meus projetos, colocava os quartos, sempre que possível, para o norte, a fim de que recebessem um pouco de sol no inverno.

Maraliz Christo. A presença do professor Arthur Arcuri dentro da UFJF, como professor de História da Arte, foi fundamental. Temos uma tradição dentro do curso de História que não é uma tradição brasileira, a de se ter graduação na disciplina de História da Arte. Devemos isso ao professor Arcuri e como sua ex-aluna agradeço. Quero direcionar minha pergunta para a sua experiência como diretor do Museu Mariano Procópio: como o senhor entrou no Conselho; como o senhor passou a diretor; quais eram as suas atribuições naquele momento; quais eram os projetos do senhor; o que deu certo, o que não deu certo, e também quais os planos que o senhor gostaria ainda de ver dentro do Museu Mariano Procópio?

Arthur Arcuri. Eu e a Niva de Andrade Reis Callejones somos os mais antigos, temos 50 anos de Conselho de Amigos. Fui eleito para o Conselho na condição de reconhecimento ao meu trabalho de arquiteto. Eu tinha uma coleção de mais ou menos 5.000 *slides* de obras de arte, que fotografei durante minhas viagens e outros que adquiri. Era

um prazer apresentar aos alunos tudo que vi na Europa. Estive na Europa por quatro vezes, em três delas fiquei por lá dois meses. Numa delas, visitei o túmulo de Tutancâmon. Reza a lenda que os visitantes morrem após visitar esse túmulo; felizmente o vaticínio não me atingiu.

Pouco tempo atrás, fiz as contas e verifiquei que, não repetindo, já visitei 162 museus no Brasil, na Argentina e em parte da Europa. Recentemente, estive na reforma do Museu do Louvre – visitei o Louvre por cinco vezes – fotografei muita coisa que achei que não era conveniente ser apresentado em um museu. Por exemplo, vitrines decoradas, enriquecidas, às vezes com ornatos, às vezes comprometendo a peça exposta. O que importa é a peça e não a vitrine. Sou contra essa tendência. Em Nova York vi, por exemplo, a tendência de se expor peças em caixas de acrílico, sem qualquer ornato, sem nada, sem qualquer iluminação, porque inclusive a iluminação perturba a visão.

Nos museus, existem praticamente dois museus; o museu que está exposto e o museu que está na reserva técnica. Dentre os museus brasileiros que conheço, considero o nosso museu como um dos grandes museus do Brasil. Durante 14 anos, sempre escrevia para o Banco Safra para publicar um livro sobre o nosso museu, e não atendiam. Por fim, em 2006, o museu com um bonito livro, poderia ser mais completo. Felizmente temos agora um livro contemplado. Considero o Museu Mariano Procópio mais interessante que o Museu Imperial de Petrópolis, porque este último é um museu de ambientes: o antigo palácio, onde dormiu D. Pedro II etc. etc. Em acervo, o nosso museu é muito mais importante. Temos uma coleção que nunca foi exposta: 40 moedas romanas, desde o período republicano, do período imperial, até moedas lançadas no Egito e em Constantinopla, período de Constantino.

Maraliz Christo. Existe mais alguma exposição que o senhor gostaria de ver dentro do Museu Mariano Procópio, além dessa da coleção de moedas romanas?

Arthur Arcuri. Existem outras peças interessantes. Por exemplo, uma coleção de chaves do período colonial, chaves em forma de cruz, curiosas. A parte de documentos do Museu também é muito interessante e curiosa.

Luiz Cezar Falabella. Um ponto interessante da sua produção de arquitetura e raro em Juiz de Fora é o “marco arquitetônico”. Vemos muitos monumentos em homenagem a pessoas, mas marcos que comemoram uma data significativa da cidade são poucos. Conheço três: o primeiro acho que é de 1892, Francisco Bernardino mandou erigir um obelisco na praça da Alfândega para comemorar o início das obras de saneamento de Juiz de Fora, onde ele começa com o projeto Houvyan. Este marco deu uma grande polêmica, pois o sucessor dele na intenção foi o doutor João Penido, que era contra as obras do Houvyan, tendo, inclusive, mandado suspendê-las e fez uma moção na Câmara dizendo que o marco fora feito com o dinheiro do saneamento, que se tratava de homenagem pessoal, e daí por diante. Esse marco foi tirado da praça, foi colocado na Avenida dos Andradas e, hoje, está na Praça Agassis. Meio século depois, o senhor faz o marco do centenário de Juiz de Fora, e, em 2002, vem o terceiro, que foi o da CESAMA, comemorando a adutora centro. Já tivemos outros acontecimentos importantes, como os 150 anos, a nova avenida Rio Branco, e novos marcos não foram construídos. O seu marco, que hoje é reconhecido, deu polêmica na época?

Arthur Arcuri. Deu um pouco de polêmica na época. Inclusive, uma revista, acho que *O Lince*, fez uma crítica e estampou a fotografia do marco na sua capa. A história é curiosa: estava fazendo a reforma e a recuperação da casa do doutor João Penido, que ficava na Avenida Rio Branco – aquela casa que era bastante recuada e tinha um grande jardim na frente – quando dona Marita, esposa do doutor Joaquim, pediu que fizesse uma gruta para Nossa Senhora. Acho essas grutas comuns muito prosaicas, pedra sobre pedra, e depois a imagem; então imaginei uma parede retangular de mosaico azul fazendo uma curva, e ali, no início da curva, a imagem da Nossa Senhora. Fiz a construção e dona Marita concordou. Em cima tinha uma laje que cobria a parede retangular e, a partir disso, me veio uma ideia para o marco: em vez de fazer uma parede estreita e retangular, faria uma triangular, começando do zero subindo e indo reto até o final.

Mostrando a maquete ao Lúcio Costa, recebi uma crítica para que desse uma leve curvatura no final. A curva do marco, devo ao Lúcio Costa. Minha ideia era fazer um marco que fosse totalmente abstrato. Pedi ao

Oscar Niemeyer que me apresentasse ao pintor que fazia murais geométricos no Rio de Janeiro, porque colocar um desenho geométrico na parte traseira do marco – na frente era azul e tinha aquela placa suspensa, que agora não está mais suspensa, está parafusada. Um dia, Oscar Niemeyer, no seu escritório, me apresentou ao Di Cavalcanti. Ficamos conversando à espera de Oscar que, ao chegar, me perguntou se havíamos chegado a um acordo; respondi negativamente. Ele argumentou que o Di estava precisando de dinheiro e pediu que o contratasse. Convencido, combinei com o Di e recebi dois desenhos, escolhi um, mas foi necessário inverter a imagem, virando-a para o lado menor. Tenho uma carta dele me autorizando a invertê-la. Assim foi feito o marco, e inaugurado no ano seguinte ao centenário, porque o prefeito Dilermando Martins da Costa Cruz Filho não tinha verba pois os sete mil na moeda que havia conseguido destinaram-se ao pagamento de Di Cavalcanti.

Em Juiz de Fora não se conhecia muito bem a colocação de mosaicos na parede. Tivemos que chamar um oficial do Rio de Janeiro, que trabalhou dia e noite para colocar na parede o painel que veio da Vidrotil, São Paulo, e que chegou todo estraçalhado.

Rogério Mascarenhas. Rendo uma homenagem ao doutor Arthur Arcuri, mas também quero lembrar a contribuição de toda sua família no que tange à construção, começando com o trabalho de seu pai e do Raphael, na Pantaleone Arcuri. Doutor Arthur, qual o benefício de termos vários arquitetos trabalhando na cidade? O que o senhor percebe hoje na cidade de Juiz de Fora e quais seriam as qualidades e os defeitos da arquitetura que se faz atualmente? Quais foram os progressos e quais foram os prejuízos?

Arthur Arcuri. Infelizmente, não posso responder totalmente a sua pergunta devido ao meu estado de saúde: pouco conheço da Juiz de Fora de hoje. Por exemplo, na avenida Rio Branco o que tenho visto tem me agradado, mas, de modo geral, não posso dar uma informação porque não conheço o que tem sido feito. Acho, porém, que o caminho está sendo bem feito; as fachadas hoje são mais jogo de cores, de materiais etc. Dou muito mais importância ao interior; por exemplo, na casa do doutor Villaça, a fachada é péssima, não tem nada de agradável. A tese de mestrado de Bernardo da Silva Vieira, arquiteto formado em

Juiz de Fora, atualmente no Rio de Janeiro, analisa quatro residências feitas por mim. A residência que mais agradou aos examinadores foi justamente a do Dr. João Villaça, que realmente é meu projeto mais curioso, e interessante. É uma casa sem fachada; a fachada é um janelão.

Outra casa analisada nessa tese, que, aliás, foi demolida, na rua Antônio Carlos, tinha como fachada a porta da garagem e um janelão do escritório, o resto era tudo interno; infelizmente, dessa casa não tenho fotografia. Pouco antes de vir para cá, o Bernardo da Silva Vieira me telefonou cumprimentando por este depoimento e me informou que fotografou essa residência antes de sua demolição e que irá apresentá-la na sua tese de doutorado. Internamente, a casa tinha três planos: entrando, à direita estava o escritório; à esquerda, a sala de almoço e seguindo, a cozinha, serviços etc. Aí existiam duas escadas: uma que, subindo, ia para os quartos, e outra que, descendo, ia para a *living*. Essa não tinha para-corpo ou qualquer outra coisa; quem estava no *living* via uma parede de mármore branco rústico e a sala. O teto inclinado, morria em cima da parede dos quartos. Para que a pessoa que estivesse no andar intermediário não visse as portas dos quartos, fiz um armário de dois metros de altura em todo o corredor da casa. Embaixo, no salão, havia uma grande porta de vidro dando para a varanda, de onde se avistavam o jardim e a cidade – infelizmente ele perdeu a visão da cidade quando, na rua Sampaio, construíram dois prédios.

Assisto muito à TV Sky e tenho visto esses grandes prédios que estão sendo construídos no resto do mundo. Por exemplo, em Dubai, nos Emirados Árabes, naquele grande hotel de luxo, ao meu gosto, “erraram” em parte do interior. Ontem, vi que aquele outro prédio que estão fazendo em Xangai, na China, para ser o mais alto do mundo e que terminaria com um grande círculo aberto e sofreu alteração para um retângulo, porque o círculo traria à lembrança o Japão. São prédios curiosos construídos com uma mistura de estrutura de ferro e concreto, coisa que no Brasil ainda não se faz. É grande a importância que têm hoje, nesses países, as construções modernas.

Rogério Mascarenhas. Ao vir para Juiz de Fora, sou de Belo Horizonte, senti uma sensação magnífica quando da minha entrada no *campus* da Universidade: muito arborizado e diferente do *campus* em Belo Horizonte, que está numa várzea, num terreno alagadiço, e aqui

está num topo de morro. O senhor poderia falar um pouco sobre o projeto do *campus* da UFJF, sobre o processo e sobre os colaboradores que participaram?

Arthur Arcuri. O processo que ocorreu foi curioso. Na Escola de Engenharia havia um professor que lecionava também na PUC do Rio de Janeiro e que tinha relação de amizade com o arquiteto que projetou aquela universidade e a catedral do Rio de Janeiro. O reitor Moacyr Borges de Mattos encomendou o projeto do *campus* a esse arquiteto. O terreno do *campus* fora doado pela Prefeitura, e, em contrapartida, a Universidade construiu uma escola primária no centro da cidade, onde é, hoje, a Escola de Farmácia. O Moacyr Borges de Mattos nos nomeou em comissão – eu, doutor João Villaça e um professor de Economia – para acompanhar a implantação do *campus*. Fomos visitar o terreno, pegamos muitos carrapatos e providenciamos a planta topográfica do terreno, que é um pequeno vale com duas colinas.

Um belo dia, fomos convidados para conhecer o projeto que o arquiteto do Rio de Janeiro havia feito. Vimos, em plantas coloridas, que o projeto era constituído por uma avenida de 80 metros de largura, que, para ter a mesma largura no seu final previa desvio do lago central – não havia a entrada sul de acesso à avenida Presidente Itamar Franco. Ia saindo da reunião, quando o reitor me perguntou o que achava do projeto. Apesar de estar ali presente o arquiteto, respondi que achava o projeto acadêmico, não funcional e desfiei mais alguns adjetivos. Com o choque, o arquiteto me perguntou: “Por quê?”. Respondi: “O senhor colocou a Reitoria do lado esquerdo da avenida, a Sala Magna, aquele grande anfiteatro, do lado direito; essas duas peças deveriam ficar juntas, uma completa a outra”. “Isso é fácil de resolver, faço um viaduto”, respondeu ele. Realmente, no segundo projeto ele apresentou um viaduto. Depois dessa conversa, caí em mim e percebi que havia feito uma crítica de algo que não conhecia. Pedi, então, as plantas ao Luiz Fernando Surerus, engenheiro da Universidade, e as estudei.

Resolvi fazer um projeto pensando na cidade de Ouro Preto, porque lá as ruas são naturais, não houve grandes fundações, desmatamentos ou grandes movimentos de terra. Minha ideia era desenvolver o projeto nas duas colinas, deixando o vale para as atividades comuns e para o campo de esportes. Havia uma campanha acirrada para que o projeto

do arquiteto do Rio fosse aprovado, mas, apesar do meu projeto ter recebido críticas quanto à ocupação da colina devido ao talude inclinado existente no canto esquerdo do terreno, onde, posteriormente, coloquei a Escola de Engenharia, foi ele o projeto aprovado.

A concepção e a construção do *campus* coincidiram com a Reforma Universitária, que ninguém sabia bem o que vinha a ser. Um americano veio ao Brasil para explicar aos professores brasileiros no que constituía uma reforma universitária. Esteve na cidade e disse que a nossa cidade universitária era a que mais apreciou no Brasil. No projeto, explorei o lado direito para os centros e institutos, e o lado esquerdo, para as escolas; isto para quem está vindo de Martelos. Deixei a Escola de Engenharia no alto da colina, que era a maior área, porque, face ao desenvolvimento daquela época, acreditava que seria a escola mais procurada e frequentada, e não as de Medicina e Odontologia como hoje acontece. Aproveitaram bem o espaço, porque foram feitos vários galpões que se transformaram em diversos setores. Há pouco tempo, estive no *campus* e fiquei entusiasmado: considero o *campus* universitário um dos pontos turísticos mais importantes de Juiz de Fora, não porque o projetei, mas sim pelo que apresenta.

Quanto à parte central, aconteceu o seguinte: o reitor Moacyr Borges de Mattos nomeou uma comissão para desenvolver o projeto, da qual fazia parte o engenheiro João Martins Ribeiro, mais tarde reitor, o ex-presidente da República Itamar Franco e um arquiteto, filho de um general que morava em Juiz de Fora e que havia sido preso no sequestro do embaixador dos Estados Unidos. Reuníamos em comissão às vezes até meia-noite, duas ou três vezes por semana, e, assim, o projeto foi desenvolvido. O terreno com o lago seria destinado à área comum: projetei um prédio que ligava uma curva à outra, com 120 metros de comprimento e, mais ou menos, 30 metros de largura. Imaginei que, em cada gestão, o reitor construísse um setor, equivalente a 30 metros, e, portanto, com quatro gestões teríamos pronto o prédio. Este prédio era constituído, primeiramente, pela biblioteca junto com o restaurante universitário. Fui estudante, e sei como às vezes temos apenas 15 minutos de descanso e não sabemos o que fazer. Com a disposição por mim planejada, a passagem dos alunos seria obrigatória por dentro da biblioteca, criando, assim, oportunidades de estudo. A reitoria, a sala

dos professores e clube, sala para estudantes e clube, comércio, banco etc., todo esse complexo seria nesse prédio. Entretanto João Martins Ribeiro, que era da comissão, rompeu com essa ideia, porque construiu, logo de início, parte da reitoria e a biblioteca, que funciona atualmente.

Rogério Mascarenhas. Durante a elaboração desse projeto, o senhor teve tempo de consultar Oscar Niemeyer ou Lúcio Costa?

Arthur Arcuri. Não, acho que eram contra. Quando Oscar fez 50 anos, tivemos um encontro num restaurante, e sentou ao nosso lado um engenheiro, Joaquim Cardoso, que calculava para o Lúcio Costa. Disse-lhe que havia problemas com o projeto da Universidade Federal de Juiz de Fora e me aconselhou que não projetasse as unidades nem muito próximas nem muito longe. O reitor da UFJF pediu que convidássemos quatro pessoas para opinar sobre o projeto do arquiteto do Rio e o meu. Entre os convidados estava o arquiteto de São Paulo, que, após análise, optou pelo meu projeto, ele se prontificou também a apresentar um projeto. Aceitamos, mas ele demorou quase dois meses para remeter o projeto para exame, e não pudemos esperar.

Como o *campus* está construído, os professores de um lado não conhecem os professores do outro lado. Por isso havia planejado um prédio comunitário, como um meio de obrigar a conviverem os professores. Sob o meu ponto de vista, seria o ideal. Ainda está em tempo; o Governo, inclusive, quer aumentar as escolas, então esta seria uma boa ocasião para se alterar a localização da reitoria e da biblioteca. Projetei também um teatro e uma escola de artes; mas estes projetos sumiram. O teatro seria em frente à Escola de Direito ou Escola de Economia, onde existe aquela diferença de nível. O teatro teria um palco de três ambientes, com forma interna triangular e hexagonal por fora. O palco teria duas funções: a primeira, de teatro, e a segunda, o fundo, se reaberto, seria um ponto para formaturas, como foi adotado aqui, ao ar livre; no palco com marquise, ficaria a mesa de solenidade e a formatura seria na praça de esportes. A praça fui eu quem projetou também, mas ficou mal construída.

Marcos Olender. Quero primeiro reafirmar que o *campus* é extremamente agradável e para mim, que estudei no Fundão, ele é um paraíso.

Voltando um pouco no tempo e retomando uma questão sobre a qual o senhor falou rapidamente, queria abordar novamente a sua atuação à frente do Patrimônio. O senhor falou apenas do Museu Mariano Procópio e queria que o senhor falasse um pouco mais sobre sua atuação de 20 anos como colaborador do patrimônio da região de São João del-Rei.

Arthur Arcuri. Em São João del-Rei, o meu trabalho maior era orientar qualquer reforma de casa, porque o governo decretara como cidade histórica Ouro Preto, e São João del-Rei, enciumada, queria também ser assim denominada. Quando o decreto foi baixado, o povo começou a criar problemas, porque parte da cidade de São João del-Rei também é colonial: as igrejas e algumas ruas. Meu primeiro trabalho junto ao Patrimônio Histórico foi justamente ir àquela cidade, com outros dois arquitetos, e verificar quais prédios e zonas da cidade deveriam ser tombados. Apenas uma zona da cidade foi tombada, e do resto, praticamente, só as igrejas. Tombou-se também o museu que estava sendo demolido para a construção de um hotel – ele fica numa pequena praça – e meu trabalho maior foi a restauração desse museu. Quando iniciei os trabalhos de restauração, havia em pé somente as quatro paredes, o resto foi feito novamente. Internamente, mudamos a planta original, porque o doutor Rodrigo de Melo Franco queria fazer ali um museu dedicado ao século XIX.

Havia no casario uma parede de dupla face, solta, e ao perguntamos ao doutor Rodrigo de Melo Franco o que nela seria feito, disse-nos que contrataria um pintor para nela planejar a pintura de alguma coisa relativa ao museu. Indiquei o Guimarães Vieira para fazer o trabalho, que esteve com Lúcio Costa e dele recebeu as orientações necessárias. Guima apresentou dois projetos: de um lado, pintaria a planta central da cidade de São João del-Rei mostrando os prédios tombados, e do outro lado, coisas do século XIX. Esses dois murais foram feitos e lá estão ainda hoje. O Guima, que escrevia muito bem, fez um estreito relacionamento com Carlos Drummond de Andrade, que arranjou para que ele escrevesse artigos em um jornal do Rio de Janeiro, que não existe mais. Curiosamente, no Natal, Guima mandava para os amigos e para Drummond um desenho feito e autografado por ele, e Drummond respondia com uma quadra de poesia. Guima guardou os desenhos enviados junto com as quadras recebidas em resposta, que, hoje, estão no Museu Mariano Procópio.

Antônio Carlos Duarte. É do meu conhecimento que o senhor teria elaborado um projeto modernista para a catedral de Juiz de Fora. Poderia descrevê-lo?

Arthur Arcuri. Esse projeto fiz em Belo Horizonte, quando estava construindo o Edifício Sulamérica. Imaginei uma igreja, um arco como uma parabólica, que seria tão alta que as pessoas não poderiam ver o teto. A ideia era que aquele espaço alto sempre permaneceria como se fosse noite; quer dizer, céu fechado. Esse desenho, dei para o Dormevilly Nóbrega, e como era desenhado a lápis em papel comum creio que não existe mais.

Maraliz Christo. Durante sua administração, houve mudanças e ampliações no Museu Mariano Procópio, como também modificações nos critérios das exposições. Queria que o senhor comentasse quais as mudanças que o Museu sofreu, quer dizer, desde o seu ingresso no Conselho até o momento de sua saída da direção.

Arthur Arcuri. No Museu Mariano Procópio, houve também um fato curioso: quando prefeito, Mello Reis pensou em aumentar os andares laterais, acrescentando mais um pavimento. O museu foi construído em partes. Inicialmente era casa do Alfredo Ferreira Lage. Quando eu tinha 9 anos de idade, fui à inauguração daquela Galeria Maria Amália, ainda me lembro. No princípio, tudo se misturava nessa galeria: cadeiras, mobiliário, quadros, pinturas etc. O escritório ocupava a parte da frente do andar de cima, juntamente com a biblioteca. Com a morte de Ferreira Lage, a Geralda Armond descuidou muito de tudo aquilo – às vezes recebia pacotes de livros que nem abria e assim a biblioteca ficou bastante desatualizada. Mello Reis pediu-me que projetasse esses dois acréscimos laterais. Fiz os projetos e quando a construção terminou – Geralda Armond havia morrido – tornou-se necessário nomear um diretor para a inauguração do Museu.

Estava indicado para ser o diretor, mas José Tostes Alvarenga Filho, que era político, interferiu politicamente e Mello Reis, obrigado a obedecer ao partido, nomeou-o diretor. Ele não fez nada, mas, felizmente, Ismair Zaghetto, que na ocasião era superintendente da FUNALFA, escolheu uma museóloga do Rio de Janeiro para vir montar o museu. Ela teve a ideia de fazer quase um museu histórico: é um

museu português e brasileiro ao mesmo tempo, porque as primeiras salas são do domínio do Império Português – móveis, objetos etc., tudo de Portugal – e as demais salas se referem ao Brasil. Como tínhamos pressa em inaugurar, a museóloga não terminou o trabalho e coube a mim a conclusão dos trabalhos. O museu está bem feito, mas acho que a reserva técnica deveria ser tirada de dentro dele para aumentar a área de exposição.

Luis Cezar Falabella. Temos uma curiosidade profissional, nós que ainda militamos na profissão. É no projeto residencial que temos que vencer as maiores resistências, porque o cliente nos procura com ideias próprias muito firmes. Ele sabe qual é o carro do ano; qual a última moda em roupa, mas quando chega no projeto da casa ele costuma voltar cem anos; não abre mão do telhado, da mobília Luiz XV, e por aí vai. Observando sua obra, doutor Arcuri, desde o início nos anos 40, então um jovem arquiteto, notamos que o senhor consegue uma coerência muito grande na sua produção, principalmente nas residências, sempre adotando os telhados de pouca inclinação, às vezes, os grandes painéis de janelas etc. A arquitetura moderna estava se implantando no Brasil com muito polêmica naquela época. Como o senhor conseguia resolver isso com os seus clientes? Certamente não é pela razão de que o senhor não cobrava o projeto...

Arthur Arcuri. Não, não era por isso. Não sei, até para pessoas desconhecidas fiz projetos, talvez elas já tivessem observado outros projetos meus. A minha preocupação foi sempre ter um jardim interno, a sala de estar junto com a natureza e a orientação norte no centro da cidade. Penso, então, que talvez por isso tenha sido tão bem recebido pelos meus clientes.

Luiz Cezar Falabella. O senhor construía os seus projetos?

Arthur Arcuri. Não, em grande parte não, somente algumas obras foram feitas por mim.

Luiz Cezar Falabella. Somente mais uma curiosidade: o senhor disse que fez curso de pós-graduação em cálculo estrutural, e que foi aluno do Noronha. Foi o Noronha que calculou a cobertura do Sport Club?

Arthur Arcuri. Quem calculou foi um engenheiro do escritório do Antônio Alves de Noronha, que é meu amigo. Tínhamos a mesma mania de colecionar discos de música erudita. Ele era alto e gordo, e morreu relativamente moço. Foi ele que calculou a arquibancada do Sport, o edifício do atual Unibanco e o edifício da Sulamérica (Sulacap) de Belo Horizonte. Este trabalho em Belo Horizonte foi curioso, porque o calculista da Sulamérica (Sulacap) era o Emílio Henrique Baumgart, considerado o melhor calculista do Brasil. Era realmente fabuloso, mas muito sistemático. Brigou com as Estacas Franki e queria que alterássemos o tipo de construção adotado para bloco em terra firme, e como não podíamos atendê-lo por causa do preço fixo, devolveu as plantas que já havia calculado e deixou de mão o cálculo do projeto. Contratamos, então, o Noronha e, a partir daí, passamos a trabalhar na nossa construtora.

Quero registrar que o Edifício da Sulacap em Belo Horizonte tinha um passeio muito largo na frente, não existia aquele prédio na frente, que foi construído depois, nem os pavimentos laterais. O edifício era mais interessante, ficou feio como está atualmente. O Baumgart calculou para nós dois prédios, o edifício Sedan, onde tem a Casa Mena, e o Sulacap em Juiz de Fora. Aquela escada é uma solução fabulosa, porque o Baumgart não calculava a parte fixa como peso, e sim como escora da escada. Vejam que aquilo tudo tem uma espessura bem delgada.

Rogério Mascarenhas. Estive lendo um trabalho de 1982 e através dele fiquei sabendo de seu estreito convívio com o grande paisagista Burle Marx. Gostaria de saber se nos projetos dos jardins de suas residências, onde se percebe curvaturas e desenhos mais orgânicos, o senhor sofreu alguma influência de Burle Marx? Nos trabalhos de paisagismos que o senhor desenvolveu para as residências de Juiz de Fora, qual a contribuição de seu convívio com Burle Marx nesses projetos? Foi marcante essa contribuição?

Arthur Arcuri. Realmente, sempre estive influenciado pelo trabalho de Burle Marx, mas não lhe mostrava meus projetos de residência, só mostrei o projeto do Marco do Centenário, a forma do lago e a forma do jardim em volta, que ele aprovou sem nada sugerir ou tecer críticas. Era admirável ver Burle Marx desenvolver aqueles jardins, não só pela forma escultórica, mas também pela pictórica, jogando plantas de cores diferentes, umas contra as outras. Era bom ver e apreciar.

Fábio Martins. Queria que o senhor falasse um pouco de seus contemporâneos, como por exemplo: o Francisco Batista de Oliveira, não o avô, mas o engenheiro que foi professor na Universidade; o Ângelo Murgel e o Francisco Bolonha, três personagens importantes que atuaram simultaneamente com o senhor. Qual foi o seu contato com eles? Que diálogos travou com eles? Houve troca de experiência?

Arthur Arcuri. Dos três, tive maior contato com o Francisco Batista de Oliveira, que deu início à construção do Edifício Clube Juiz de Fora, mas sua empresa a certa altura não pôde continuar e nossa construtora então concluiu aquele prédio. O mural de Portinari e os cavalinhos foram instalados pela nossa firma, e a inversão dos cavalinhos nos andares foi ideia minha. Por falar nisso, acho curioso que Portinari fosse contra a arte abstrata. Conheci-o na porta do Museu Nacional de Belas Artes, onde estava com dois arquitetos do Patrimônio Histórico (IPHAN) para sugerir cores a serem usadas dentro do museu – Portinari achou que o branco seria a cor ideal e, de fato, no Museu Nacional de Belas Artes todas as paredes eram brancas.

Nessa ocasião, perguntou-me de onde eu era e ouvindo em resposta que era de Juiz de Fora disse-me que por pouco seríamos conterrâneos, porque o seu pai, como imigrante, fora designado para vir para Juiz de Fora para trabalhar na agricultura, mas como, na cidade, grassava a febre amarela, foi desviado para São Paulo. Nessa época, me pediu que lhe arranjasse uma fotografia do quadro *Tiradentes esquartejado*, de Pedro Américo, e quando lhe levei a foto ele olhou e comentou: “Uma má natureza morta!”. Ele tem razão em certo sentido: a questão do Tiradentes é o drama, e aquela pintura não mostra esse drama; as coisas estão tão bem arrumadinhas... Quando estive no *atelier* do Portinari, vi que seu Tiradentes era um homem sofrido, massacrado.

Frequentei o *atelier* de Portinari nos fins de semana, e conheci lá destacados artistas, inclusive, o Heitor Villa-Lobos. Nos fins de semana, sábados e domingos, os apartamentos eram pontos de encontro para discussões culturais e políticas. Na Revolução de 64, o Portinari era tido extremista e, por isso, resolveu ir para a França. Expôs na França, mas, por não ter sido bem aceito e recebido, resolveu voltar ao Brasil. Eu e Edson Mota fomos visitá-lo no Rio de Janeiro, quando retornou. Na ocasião, contei-lhe que havia comprado um desenho dele, *O menino de Brodósqui*. Lamentou a compra. Disse que me teria feito um preço mais em conta. Agradei e

disse que aguardaria uma oportunidade para adquirir um quadro dele, mas nunca mais estivemos juntos. Infelizmente.

Antônio Carlos Duarte. Em questão de tombamento e preservação, desde os anos 80, Juiz de Fora tem o instituto do tombamento, e me consta que, de maneira geral, o senhor discordava dos tombamentos de imóveis na cidade. Fale-nos sobre isso.

Arthur Arcuri. É verdade, discordava do problema de residências. Acontece o seguinte: primeiro, algumas residências foram tombadas só porque possuíam ornatos, mas não tinham nenhuma importância ou relevância. Segundo, a peça tombada tem que ser resguardada, quer dizer, tem-se que preservar seu entorno, a fim de evitar que coisas e construções impeçam a visão daquela edificação. É comum ter uma casa tombada e arranha-céus, lado a lado. O tombamento tem que cuidar também do entorno. Tombamento de residências acarreta o seguinte: desvalorização do imóvel e impossibilitação de venda. A conservação torna-se impossível a partir da terceira geração devido ao estado precário em que o imóvel estará e elevado montante de recursos necessários. Por tudo isso, sou contra o tombamento de residências, que, inclusive, poucos anos após o tombamento acabam sendo mesmo demolidas.

Marcos Olender. Em se tratando de tombamento, o senhor consegue vislumbrar alguns imóveis que deveriam ter permanecido na cidade e que hoje já desapareceram?

Arthur Arcuri. A rua São João era totalmente de residências; também a rua Marechal Deodoro. Na minha infância, somente as ruas Halfeld e Marechal eram comerciais, as restantes eram todas residenciais; a Santa Rita era estreitinha, depois foi sendo demolida a parte esquerda, o que determinou seu alargamento.

Pinho Neves. Hoje, do que ainda está sobrevivendo, o senhor poderia citar três imóveis que seriam seus eleitos como referência de arquitetura de Juiz de Fora?

Arthur Arcuri. Lembro-me da casa dos Penido. Sua demolição foi uma pena, porque era uma casa isolada, recuada, com um belo jardim, mas não foi tombada. Nada mais me vem à memória.

Marcos Olender. Para o senhor, qual é a cara de Juiz de Fora hoje? Explorando um pouco ainda essa questão, o que hoje representa Juiz de Fora para senhor em termos de paisagem urbana, de cidade?

Arthur Arcuri. O aspecto da cidade perdeu muito. Antigamente eram prédios pequenos, não havia arranha-céus. Acho um absurdo deixarem construir mais alto desde que haja recuo. Tivemos a lei de gabarito que era o ideal. Gabarito é como em Copacabana, como é o centro do Rio de Janeiro, quer dizer, todos os prédios são mais ou menos da mesma altura. Como é o centro de Paris, Barcelona, Madrid, essas são belas cidades. Barcelona é belíssima, é toda uniforme, não importa que a arquitetura seja diferente, desde que mantenha uma igualdade de altura.

Rogério Mascarenhas. Com relação ao seu projeto para a Universidade Federal de Juiz de Fora, entre a idealização e a realidade construída presente, ou seja, a ausência desse grande espaço de convivência projetado pelo senhor, até que ponto o senhor acha que isso pode ter comprometido o uso e o convívio no *campus*? O que o senhor acha do que foi pensado e do que foi construído? O *campus* ficou aquém de sua expectativa ou além?

Arthur Arcuri. Realmente não sei como será resolvido esse problema de construção de novas unidades para atender à demanda do governo. Talvez seja necessário usar a parte central, que julgo dar certa beleza ao ambiente com suas árvores e o espaço livre.

Maraliz Christo. O senhor passou 14 anos no Museu Mariano Procópio. Qual foi a marca da sua administração? Qual era o seu projeto para o Museu?

Arthur Arcuri. Creio que minha administração foi calma, sem grandes feitos. Foi mais uma complementação, foi gerenciamento das construções e das exposições, do convívio, das diversas brigas com museólogas, mas, no fim tudo correu bem.

Pinho Neves. Gostaria de agradecer a todos os presentes e de dizer que a Universidade Federal de Juiz de Fora expressa o seu reconhecimento ao doutor Arthur Arcuri. Durante seu depoimento me veio à cabeça uma citação do Octavio Paz, que diz “os poetas não têm bio-

grafia, sua biografia é sua obra”. Acho que isso se aplica totalmente ao doutor Arcuri; ele é para nós um exemplo, uma referência da memória da cidade. A Universidade, ao escolhê-lo, coincidentemente neste dia em que se reverenciam os arquitetos, rendê-lhe uma justa e singela homenagem. Mais que isso, expressa-lhe o reconhecimento por sua trajetória, não só no meio acadêmico, mas também como arquiteto, engenheiro e diferenciado agente cultural, preocupado com a preservação e a manutenção da memória.

Entrevista concedida ao projeto Diálogos Abertos, em 11 de dezembro de 2007, no Museu de Arte Murilo Mendes. Entrevistadores: Antônio Carlos Duarte; Fábio José Martins; José Alberto Pinho Neves; Luiz Cezar Falabella; Maraliz Christo; Marcos Olender; Rogério Mascarenhas.

Murilo Mer



SUELI COSTA

Nasceu no Rio de Janeiro, RJ, em 25 de julho de 1943. Filha de Felicíssimo Alves da Costa Netto e de Maria Aparecida Correa Costa, passou a infância e a juventude em Juiz de Fora. Aos 4 anos, foi iniciada na música pela mãe, que dava aulas de canto e piano em casa. Começou a tocar violão aos 15 anos e fez sua primeira composição aos 18 anos. Em 1977, teve a canção *Por exemplo você*, realizada em parceria com João Medeiros Filho, gravada pela musa da Bossa Nova Nara Leão. Várias de suas canções tiveram intérpretes de grande relevância na Música Popular Brasileira: Maria Bethânia, Nana Caymmi, Ney Matogrosso, Elis Regina, Simone, Gal Costa, Lucinha Lins, Joyce, Fagner, Zélia Duncan, Zizi Possi, Leila Pinheiro, entre outros. Lançou sete álbuns, tendo como relevantes parceiros os letristas Aldir Blank, Tite de Lemos e Cacaso. Alguns de seus *hits* são *Dentro de mim mora um anjo*, *Encouraçado*, *Jura secreta*, *Rosa do viver*, *Vinte anos blue*, *Cão sem dono*, *Sabe de mim*, *Vale a pena*, *Coração ateu* e *Alma*.

A seu respeito, escreveu o renomado compositor Abel Silva, seu parceiro, em depoimento registrado no link *Louça fina*, do site oficial da compositora: “Sueli é um dos grandes artistas da minha geração, e falo ‘um’ de propósito, para não colocarem como representante feminina. Isto seria o mesmo que dizer, por exemplo, que Grande Otelo é o nosso maior ator negro. Para mim, ela está no mesmo nível que Caetano Veloso, Chico Buarque, Milton Nascimento, Paulinho da Viola; é uma das maiores. Impressiona-me o respeito que tem pelos intérpretes. Com uma visão profissional muito ampla, Sueli é rigorosa,

mas não é sectária, e essa aceitação democrática dos mais variados estilos não despersonalizou seu trabalho, pelo contrário. A gente nota que ele é variado, mas muito coerente. É o trabalho de uma pessoa verdadeira, de uma grande artista. Sueli é uma autora de sucessos, obrigatória nos melhores repertórios”.

Pinho Neves. Sueli, como se dá a origem da música em sua vida.

Sueli Costa. Nasci num ambiente musical. A música sempre fez parte de mim. Minha mãe era pianista e professora de música em quase todos os colégios de Juiz de Fora e no Conservatório Aydée França Americano. Também ministrava aulas em casa e havia uma aluna que sempre errava em determinada parte da música. Minha mãe a corrigia e, um dia, enquanto a menina errava, gritei: “está errado”, cantando, em seguida, a nota certa. Então, minha mãe percebeu que era hora da minha iniciação. Aprendi o piano antes mesmo de aprender a ler. Essa foi a atmosfera em que vivi. Minha mãe tocava na igreja e cresci cantando em festas de Nossa Senhora, nos meses de maio. Como era filha da organista, colocava a coroa na santa; as outras meninas colocavam palma e véu, mas a maior honra, a de “coroar”, era minha. Como não tinha uma voz aguda, minha mãe me colocava para fazer a segunda voz e me pedia para dar uma força na terceira e na quarta voz. Assim foi minha vida toda e creio que não saberia fazer outra coisa. Tentei cursar Direito, mas acabei não formando, o que foi bom, considerando quem me tornei.

Pinho Neves. Com referência ao primeiro contato com a música, no sentido mais profissional, quando você descobriu realmente que essa seria sua trajetória?

Sueli Costa. Na época da Bossa Nova enlouqueci com aquele som. Parecia que estava esperando por aquilo. Ouvia o dia inteiro Tom Jobim e João Gilberto. Meu pai perguntava se não havia outra coisa para ouvir, ao ponto de certa vez brigar comigo. Morávamos na rua Barão de Aquino, no Alto dos Passos, e havia uma prima, filha do pintor Laje das Neves, que residia na rua Dom Silvério e namorava o Miltinho, baterista. Virava a esquina e estava na casa dela. Um dia, fugi de casa e fui para lá ouvir minhas músicas. Miltinho me convidou para uma estreia de Bossa Nova na Faculdade de Letras. Nessa noite, conheci João Medeiros e Damázio, de quem fiquei amiga para sempre. Na segunda-feira seguinte, estava conversando com o João na base de “vamos fazer uma música...”. Acredito que na vida é tudo assim, somos levados; procuramos certas coisas, mas achamos outras.

Rodrigo Barbosa. Você nos contou desse ambiente de música que existia em sua casa, mas gostaria de saber do momento em que nasceu em você a ideia de fazer a sua própria música. Como aconteceu esse seu lado de compositora?

Sueli Costa. Morava em Benfica, e quando íamos ao cinema, voltávamos para casa andando. Lembro-me de sair do cinema com a música na cabeça e com vontade de fazer trilha sonora, como no filme. Menina, cantava todas aquelas canções religiosas. Não sabia que ia ser profissional, mas era algo que já estava em mim.

Rodrigo Barbosa. *Balãozinho* foi sua primeira música?

Sueli Costa. Foi. No colégio fiz outras músicas das quais não me lembrava mais, mas encontrando com uma amiga relembramos que cheguei a fazer uma música para um festival estudantil, que ela defendeu como a intérprete. Já estava me assumindo como compositora. *Balãozinho* vem dessa época da Bossa Nova.

Luiz Sérgio Henriques. Como cada membro da sua família a marcou musicalmente, incluindo João Medeiros, que talvez tenha sido uma extensão da sua família?

Sueli Costa. Um irmão. Há pouco tempo, estava conversando com a Fernanda Cunha, minha sobrinha, e mencionei a sorte que tive de estar numa família como a minha: ninguém é desafinado lá em casa, uma maravilha. Todos tocam bem, e não é pouco. O Élcio pega o violão e tira um som especial; quando toca parece outro instrumento. Afrânio toca um contrabaixo maravilhoso, compõe muito bem e é um melodista incrível. Telma tinha uma voz muito aguda; só fez uma música na vida, com o Tite de Lemos, mas era uma voz que você pensava: “não vai dar”, e dava. Creio que recebi um presente de Deus, tive uma proteção divina por ter nascido entre musicistas. Eu, Telma, Afrânio, Élcio e Lisieux. Os rapazes da casa se casaram e tiveram filhos cedo, a música acabou sendo relegada a segundo plano, mas todos tocam muito bem. João Medeiros é uma parte de mim. Quando entro em Juiz de Fora, imediatamente me lembro João. Sempre que chego, tenho essa sensação de que vou encontrá-lo. Era uma pessoa especial, engraçada, debochada, tínhamos conversas ótimas. Há

pouco tempo, vi um rapaz com aquele jeito de abaixar um pouco a cabeça e até cheguei a pensar que fosse o João. De longe parecia.

José Luiz Ribeiro. Fale um pouco do conflito entre dar aula no Colégio Nossa Senhora do Carmo e trabalhar com shows de Bossa Nova. E o curso da Faculdade de Direito, como conseguia ir à aula cedo e cantar até altas horas? Sua casa naquele tempo foi, indiscutivelmente, um centro musical, com Sidney Miller, Guarabira, o Festival. Como vê tudo isso hoje?

Sueli Costa. Não vejo antagonismo, porque gostava de dar aulas e de estar com a juventude. Gosto muito de criança e meus sobrinhos sempre foram criados perto de mim. Tive que parar de ensinar, porque, a certo momento, não consegui conciliar as duas coisas, mas voltei a dar aulas quando me mudei para o Rio. Meu pai teve um papel importante nisso, porque ficava me esperando para me levar para casa quando eu saía da faculdade às dez horas da noite. Uma freira, que estudava comigo, dizia: “Seu pai é homem muito bom” e, às vezes, quando estava meio brigada com ele (aquelas coisas da juventude), respondia: “É? Vai morar com ele!”. Nunca me proibiu de cantar. Podia, pois estava cansado de ouvir João Gilberto o dia inteiro cantando *O pato*. Meu pai não cantava, não tocava, mas serviu a todos nós. Todo sábado e domingo havia sempre gente em casa, e ele, atento a tudo, via que faltava algo e saía para comprar. Nos servia *Cuba Libre*, um drinque de rum com Coca-Cola, a bebida da moda nos anos 60.

José Luiz Ribeiro. Fale um pouco sobre o nascimento do Trieto.

Sueli Costa. Telma e Lisieux dormiam juntas, e eu, num quarto sozinha. As duas estavam no quarto delas, cantando em dueto, quando cheguei e pedi para entrar. Lembro de Telma, que tinha uns 12 anos, falar: “Oba, vamos fazer um trieto!”. Perguntei: “Trieto, é?”. “É. Nós estamos cantando em dueto, então vamos fazer um trieto. E como que vai chamar?” Respondi: “Você acabou de dizer”. Cantávamos no casamento de todos os amigos à época.

Márcio Itaborahy. Você acha que a chegada dos festivais em Juiz de Fora deu o grande impulso na sua carreira? O festival e o convívio

com os músicos de fora que vinham para o evento influenciaram na sua saída da cidade? Ou você é anterior ao festival?

Sueli Costa. Tudo é uma sucessão, desde as aulas de piano da minha mãe, ouvindo-a tocar a *Polonaise* de Chopin, que interpretava muito bem. Fiz música para teatro, *shows* na faculdade e muitas outras participações no meio musical da cidade, até que chegou um determinado momento em que não havia mais o que fazer em Juiz de Fora. Como nessa época havia ganhado um dinheirinho no Festival de Juiz de Fora e na Feira de Música em São Paulo, pensei em ampliar meus horizontes. Falei para minha mãe: “Na segunda-feira estou indo embora”. Ela: “Tá”. Fui. Hoje, imagino que minha mãe deva ter entendido minha situação e estava querendo que logo fosse embora.

José Luiz Ribeiro. Você ganhou um Festival com a música *Carro de boi*, na qual, justamente, foi feito um casamento entre a velha e a nova guarda, através do convite de João Medeiros a José Oceano Soares para fazer a letra, iniciativa abençoada. Como foi esse “carro de boi velho e triste que ao progresso resiste e demandam os cafezais”?

Sueli Costa. Era difícil conversar com Oceano. Mas, apesar de ter sido muito complicado, Oceano ficou muito feliz e essa felicidade foi boa para mim. Quando novos, somos muito “esculhambados”, o que dificulta a comunicação. Se bem que estou velha e ainda sou assim. Fui, praticamente, uma das primeiras mulheres a entrar em botequim e só tinha amigo homem, os meus amigos de música. De repente, me separei das minhas amigas e fiquei amiga do João Medeiros. Andava só com homens e algumas mulheres que eram noivas, namoradas ou esposas dos meus amigos. E assim, ia parar nos botequins. Éramos felizes naquela época.

Luiz Sérgio Henriques. Vocês compunham juntos ou João Medeiros fazia o poema e você musicava? Ou você lhe mostrava uma música para colocar a letra? Qual era a forma, como funcionou e como foi a primeira parceria de vocês?

Sueli Costa. No meu caso, ficava direto no piano, tinha aulas de manhã e passava a tarde toda tocando. João Medeiros colocava as letras à noite, até altas horas da madrugada. Trabalhávamos assim.

José Luiz Ribeiro. Onde se encaixam o *Menestrel* e *Glória ao amor*?

Sueli Costa. *Menestrel* fiz para o *Romanceiro da Inconfidência* e depois colocamos a letra. O mesmo com *Glória ao amor*, que fiz junto com João na minha casa, e que era a música de todos os casamentos da época.

Luiz Sérgio Henriques. Fale um pouco do ambiente dos festivais e do ambiente cultural de Juiz de Fora nos anos 60, que julgo ter lhe dado a sensibilidade e a capacidade que você usou pela vida afora.

Sueli Costa. João Medeiros foi uma pessoa muito importante na minha vida. A partir dele aprendi essa “coisa” do verso, de procurar a palavra certa, a mais sonora, a mais bonita. A partir dele, prestei atenção aos detalhes. Até hoje só encontrei um letrista com a qualidade de João Medeiros: Abel Silva. E você! Quanto ao movimento musical em Juiz de Fora, aconteceu mesmo durante os festivais, numa época em que a música tinha qualidade e, geralmente, havia muitas parcerias: Baden Powell e Vinicius de Moraes, Vinicius de Moraes e Tom Jobim. Tudo isso me iluminou e saí de Juiz de Fora com a bênção do João para arrumar novos parceiros no Rio de Janeiro, como Aldir Blanc e Cacaso. Meus parceiros sempre foram democráticos. João me apresentou ao Cacaso, dizendo que era importante para mim essa parceria. Depois, ao Abel Silva, ao Capinan e a você. Praticamente, só tive homens de ouro, mas houve duas mulheres na minha vida, Ana Maria Bahiana e Ana Terra, que são maravilhosas e escrevem tudo o que sempre quis escrever.

José Luiz Ribeiro. Voltando ao seu encontro com Maurício Tapajós e Sidney Miller, vocês se complementavam, e ao Maurício cabia sempre fazer a terceira parte. Como era essa generosidade que vocês tinham? Sempre admirei essa colaboração entre músicos.

Sueli Costa. É que sempre somos fãs um do outro. Falamos em música, e falamos do som daquela pessoa. Era fã do Milton Nascimento e de todos que participavam dos festivais, inclusive do Maurício Tapajós, e quando comecei a ouvir sua obra fiquei doida. Conheci o Sidney Miller e o Guarabira no Rio de Janeiro, apresentados também por João Medeiros. Foram pessoas que me ajudaram muito no Rio e fizeram de

tudo para que lá ficasse. Certa vez, num barzinho do Leme, cheguei com a música que havia feito durante uma viagem na volta de Juiz de Fora e resolvi ver como ficava no violão. Sidney Miller, que estava sentado perto de mim, perguntou: “Tem letra?”. Respondi que não. O interessante é que ele ia fazer uma operação de garganta e pediu que lhe enviasse a música para que colocasse a letra durante o tempo em que estivesse de repouso. Achei que fosse coisa de quem bebeu. Mandei a música e ele cumpriu a promessa. Maurício Tapajós também fazia música para teatro e ficou louco com um chorinho que Sidney e eu havíamos feito. Lembro-me do seu comentário que chorinho sem terceira parte não tinha caráter. Fiz uma terceira parte e o Sidney adorou. São coisas assim que fazem falta atualmente. Vejo minha sobrinha, Fernanda Cunha, uma excelente cantora, enfrentando dificuldades para trabalhar. Hoje, é tudo diferente até em termos de qualidade de trabalho e do que está sendo gravado. Tem muita gente boa querendo trabalhar sem conseguir.

Márcio Itaborahy. Em 1974, houve o show *Cena Muda*, que tive o prazer de ver, e a partir dele Maria Bethânia gravou uma série de músicas suas, o que parece ter sido uma força grande em sua carreira. Você falou que seu violão é um violão aquém. Não é verdade, você consegue passar para o violão a harmonia do piano. Você estava fazendo um show na boate do João Medeiros, no Rio, e dali saiu seu primeiro disco, produzido, com muita honra mais do que merecida, por Gonzaguinha, tendo Wagner Tiso como maestro e com participação de Toninho Horta, Luis Alves e Robertinho, que, naquela época, eram os maiores músicos do Brasil. Como foi chegar até Gonzaguinha?

Sueli Costa. Gonzaguinha se ofereceu, e tem a ver com essa coisa de todo mundo ser fã um do outro, o que não mais está acontecendo. Naquela época, um torcia pelo outro, havia paixão pela música. Quando falávamos para alguém “sou sua fã”, significava que achávamos sua música muito boa. Hoje não tem isso, tudo virou negócio, pessoas ficaram ricas, outras nem tanto, e algumas não deixaram de fazer música, apesar de tudo. Gonzaguinha apareceu justamente com o show da Bethânia, no qual havia umas oito músicas que compus. A Odeon quis gravar um disco comigo, e Gonzaguinha, esperto, pulou na frente: “Quero ser o produtor”. Foi demais!

Luiz Sérgio Henriques. Como Maria Bethânia conheceu e escolheu músicas suas para colocar no show? Como você a conheceu?

Sueli Costa. Eu e Sidney Miller éramos amigos dos meninos do Terra Trio, que moravam em Ipanema, perto da sua casa. Fernando Costa tocava contrabaixo e, para experimentar como fazer arranjos, pegava músicas inéditas minhas e do Sidney. Dona Emília, a mãe dele, ficava nos servindo: “Querem cafezinho branco ou preto?”. Branco era a “batidinha” que fazia. Passávamos dias por lá; deixei muitas músicas com aqueles meninos. Quem dirigiu o show *Rosa dos Ventos*, de Maria Bethânia, o grande marco de sua carreira, foi Fauzi Arap, que também frequentava a casa dos meninos do Terra Rio. Parece-me que foi onde Fauzi ouviu algumas músicas minhas e as apresentou à Bethânia, que as incluiu no show. Nessa ocasião, não sabia que as minhas músicas estavam incluídas no show e ainda não conhecia Bethânia. Meu amigo de Juiz de Fora, Jeremias Ferraz, compositor que fazia residência de medicina no Rio de Janeiro, me disse: “Sueli, fui à estreia da Bethânia ontem e vi que no show tem três músicas suas”. Falei: “Você está maluco, mais maluco que seus pacientes, está doido! Imagina a Bethânia, nunca cheguei perto dela na vida”. Levei meia hora para acreditar naquilo, mas Jeremias reafirmou: “Sueli, fui ontem ao show, vi e ouvi!”.

Luiz Sérgio Henriques. Isso foi no final de 1971, dois anos antes de *Cena Muda*. Você lembra quais eram as músicas?

Sueli Costa. *Aldebarã*, *Assombrações* e *Sombra amiga*. *Aldebarã* foi gravada em 1967. Depois houve um espaço de tempo grande entre uma gravação e outra porque diziam que, apesar de lindas, minhas músicas não eram comerciais. Bethânia realmente deu a maior força com *Rosa dos Ventos*; depois com *Drama* e em seguida veio *Cena Muda*, quando ela me perguntou se tinha alguma música de Nossa Senhora ou uma Ave-Maria. Respondi: “Tenho *Nossa Senhora da Ajuda*, serve?”. Serviu, graças a Deus!

Pinho Neves. Como são essas encomendas de canções para shows, espetáculos ou novela? *Dentro de mim mora um anjo* foi composta sob encomenda para a novela?

Sueli Costa. Não, foi feita para o LP e entrou na novela de Janete Clair, que de tão empolgada e feliz com a música, resolveu incluir na novela algo relacionado à canção. Nessa ocasião, o show *Cena Muda* estava sendo apresentado em Recife e fui até lá levar músicas para Bethânia ouvir e, entre elas, estava *Coração ateu*. Mostrei-lhe três músicas novas e, com vergonha de estar oferecendo meu trabalho, falei: “Querem que você grave alguma música minha, mas se você não quiser, não tem problema”. Após ouvi-las, Bethânia me perguntou qual gostaria que entrasse no show e respondi que qualquer uma delas estaria bom. Estávamos hospedadas no mesmo hotel e passávamos os dias numa casa maravilhosa, com todos os músicos. A frente da casa dava para a rua e a praia batia no fundo do quintal. Descíamos uma escadinha e estávamos na praia com água de coco, *whisky*, tudo. Passávamos a tarde inteira bebendo e tocando. Quando acabávamos, íamos para o show e voltávamos para a casa, onde ficávamos até não aguentar mais beber. Somente depois voltávamos para o hotel. Das três músicas incluídas no show, *Coração ateu* foi a que fez mais sucesso. Acabou agradando muito e foi a que ficou. De Recife, Maria Bethânia foi para São Paulo e lá gravou *Coração ateu*, que foi ao ar com a novela *Gabriela*, da Rede Globo. Estava morrendo de medo de falar nesse assunto, mas Bethânia ouviu a chamada e disse que seria bom e bacana. Agradei a Deus e voltei para casa com o dever cumprido.

Pinho Neves. Falamos de músicas, letras e parcerias. Tenho uma curiosidade: nessa relação música e letra. Alguma vez sobrou letra e você teve que emendar a música ou alterar a letra para adaptá-la à música?

Sueli Costa. Há sempre uma palavrinha ou alguma outra coisa que não cabe, que torna necessário adequar. Às vezes, precisamos mudar certa palavra que não tem um determinado som. Fiz uma música com Luiz Sérgio, gravada no último CD pela Nana. Impliquei com o nome *Cantiga do vento* por acreditar que tinha jeito de coisa antiga, de cantiga. Mas, no final, acabei achando ótima. Devia estar nervosa.

Márcio Itaborahy. A música *Altos e baixos*, sua e do Aldir Blanc, fala de *whisky*, água-de-coco, Dietil e Dienpax; enfim, da boemia daquela época. Você acha que essa música simboliza um pouco a sua geração? A geração de músicos que tomavam tranquilizantes para aguentar a “neura”?

Sueli Costa. Essas coisas estão entre nós até hoje. Não vivo sem Dienpax ou Dietil; sem *whisky*. Não consigo tomar café com açúcar. O Aldir Blanc, que era médico psicanalista, produziu o meu segundo disco com João Bosco. Um dia, estávamos gravando na Odeon, que à época do meu primeiro e segundo discos ficava na avenida Rio Branco, no Rio, quando chegou um rapaz dizendo que havia alguém querendo fazer uma entrevista com o Aldir. Fomos verificar e encontramos, no lugar do repórter, um paciente do Aldir pedindo socorro. Era a coisa mais maluca do mundo. Aldir me apresentou um analista que me “suportou” por muito tempo. Um grande cara, excepcional. Creio que salvou a minha vida.

Luiz Sérgio Henriques. Você falou de *Vinte anos blues*, gravada em 1972 por Elis Regina. Imagino que esse deva ter sido um momento marcante de sua carreira. Fale um pouco disso, da Elis, e se é verdade que essa música foi composta no trajeto para o Rio?

Sueli Costa. É verdade, fiz a música no trajeto de Juiz de Fora para o Rio de Janeiro. Nessa época, estava fazendo música com Vitor Martins, que também me foi apresentado pelo João Medeiros durante o Festival de Juiz de Fora. Estava viajando, quando me veio à cabeça essa música. Achei a melodia legal, mas não tinha como anotar. Olhando a beleza daquela estrada velha, a música na cabeça e eu rodando na cadeira, resolvi fazer uma letra para guardar a melodia. Eram quatro horas e meia de viagem, muito tempo para fazer uma letra. Fiz a primeira parte da letra e, chegando ao Rio, disse ao Vitor que a letra podia ser dispensada, que a fizera somente para não esquecer a melodia. Vitor, porém, achou a letra ótima e disse que continuaria a partir dali. Assim foi, fiz a primeira parte e a finalização ficou por sua conta. Depois de um tempo envolvidos com nossas músicas, já tínhamos feito várias, dei para o Vitor uma fitinha cassete feita num gravador cheio de teclas, com todas as nossas músicas, e que, displicentemente, pôs no bolso da camisa. Um dia, Roberto Menescal encontra com Vitor e pergunta se tinha alguma música para gravar, pois Elis Regina estava fazendo seleção para seu novo disco. Vitor tira do bolso a fitinha, oferece ao Menescal, dizendo que são músicas em parceria comigo. E Elis gravou. Tudo na minha vida é assim, esquisito.

As três primeiras cantoras a gravar músicas que compus foram Nara Leão, Elis Regina e Maria Bethânia, e só as conheci depois. Vejam que contradição: batalhava como louca para que alguém gravasse alguma música minha e todo mundo dizia que era impossível porque as músicas não eram comerciais. Enquanto isso, as três maiores estrelas da Música Popular Brasileira à época gravaram. Nara era conhecida e admirada pela qualidade de seu repertório, então foi um orgulho muito grande ter sido escolhida; uma alegria imensa. Elis também, com aquela voz, para mim uma das maiores cantoras brasileiras de todos os tempos. Creio que o povo brasileiro merecia ter uma Elis, como também um Baden Powell, um Dorival Caymmi. De vez em quando recebemos e merecemos esses presentes.

Márcio Itaborahy. Você teve um contato com Tom Jobim. Isso aconteceu na casa dele?

Sueli Costa. Conheci Tom Jobim na Churrascaria Carreta, em Ipanema, na época em que fez um show com Miúcha e Vinicius de Moraes. Estava apavorado, dizendo que tinha que ensaiar porque Toquinho e Vinicius faziam shows juntos há muitos anos e seria a primeira vez que se apresentaria com Vinicius. Na época, havia a Rádio Nacional FM, muito boa, que tocava a música *Dentro de mim mora um anjo* o tempo todo e estava no show.

Luiz Sérgio Henriques. Sueli pertence a uma geração das mais brilhantes da música popular e é uma das mais brilhantes compositoras de uma geração brilhantíssima, musicalmente falando. Mas vocês também pertenceram ao tempo da ditadura. Nessa época, o pessoal da música ocupava uma trincheira avançada. Talvez não sejam muito da cultura de Juiz de Fora, mas são da cultura carioca e do Brasil, dois lugares (que não eram apenas lugares, eram trincheiras) que você mencionou, onde, inclusive, conheceu Tom Jobim, Caetano Veloso, Tereza Aragão, mulher de Ferreira Gullar: o *Solar da Fossa*, onde hoje fica o Rio Sul, e o *Luna*. Gostaria que falasse sobre a importância política, musical e cultural desses dois lugares na época.

Sueli Costa. Fui para o Rio num mês de julho, tempo de férias e de frio. Abel Silva tinha um cursinho de literatura, onde dava aulas, e me

cedia a cama dele, esperando vagar um quarto em frente ocupado por Caetano Veloso, que já estava de saída, mas ainda mantinha suas coisas. A casa era um hotel onde morou muita gente fantástica. Foi onde conheci a Gal, que adorava *Por exemplo você*, que Nara gravou. Tocando violão, cantava essa música e dizia: “Mais uma que Nara me rouba”. Ficávamos noite adentro tocando e cantando. Ali moraram músicos, pessoas de cinema, de teatro. Era um lugar lindo repleto de áreas verdes. Foi uma pena ter sido demolido. Abel e João moravam lá, em 1972; morei em frente, em 1973. Abel resistiu até o final; levantou a oposição, mas não teve jeito. Chiou, chiou, mas não adiantou.

Tereza foi uma grande amiga no *Luna*, um lugar de resistência. Bebíamos muito naquelas noites. Eu dava aula de música em Ipanema e quando chegava em casa dormia de sete às nove da noite para, em seguida, ir ao *Luna* e varar madrugada. Depois da missa de Dorival Caymmi, saí com Maria Luiza do *Jornal do Brasil* e mais algumas amigas, para beber uma cervejinha em sua homenagem. Conversando, me disseram que Tereza me considerava sua melhor amiga, o que para mim era novidade. Tereza era uma pessoa incrível, muito atenta. Foi uma mãe para Bethânia. No exílio do Gullar, com três filhos, segurou a maior barra. Lembro-me da chegada do Gullar no *Luna*, com a roupa meio amassada e aquele cabelo característico. Foi uma enorme alegria. Era um lugar fantástico; ali sabíamos do que acontecia de fato, enquanto nos jornais saía outra história: “Não foi isso, não”, dizíamos; um era a rádio do outro.

José Luiz Ribeiro. Voltando um pouco ao teatro, você fez em Juiz de Fora o *Romanceiro da Inconfidência* e o *Cancioneiro Lampião*, e musicou Garcia Lorca. Depois veio *Alice*, com Sidney Miller, tudo no *Teatro Casa Grande*. Fale um pouquinho dessa relação com Juiz de Fora e de Juiz de Fora com o *Casa Grande*.

Sueli Costa. Gostaria de fazer música para tudo na vida. Pouco tempo atrás, fiz uma música para um filme, mas meu desejo é fazer música até para batizado e casamento. Gosto mesmo de música; não sei fazer outra coisa.

José Luiz Ribeiro. Queria que contasse o episódio que aconteceu durante o intervalo de uma peça, em que vocês foram para um bar, ten-

do que voltar correndo porque o espetáculo havia recomeçado. Ríamos muito dessa história.

88

Sueli Costa. Lembro que tocava órgão na peça, ou musical, como queira. Havia uma fala muito grande do Milton Gonçalves e a dica para entrarmos era “Fala Deus”. De repente, estávamos no bar e perdemos a noção do tempo até que me lembrei e saí correndo. Cheguei e estava o Milton Gonçalves: “Fala Deus! Fala Deus” (risos). Era minha responsabilidade tocar um órgão antigo com um baixo. Já fui metendo os pés e as mãos... Ninguém aparecia.

Luiz Sérgio Henriques. Você teve problemas com a censura?

Sueli Costa. Algumas vezes. O meu maior problema foi com a música *Cordilheiras*, que Erasmo Carlos colocou num disco dele e, logo após, vários artistas quiseram gravar. O problema era que, segundo informação de um contato ligado à Associação Brasileira de Produtores de Disco (ABPD), a música estava censurada. Essa pessoa trabalhava também na gravadora Philips (que equivalia à Universal de hoje) e conhecia um advogado que liberava as músicas de Chico Buarque. Como queríamos a liberação de qualquer maneira, pedimos que o contatasse. Passado algum tempo, foi reafirmado que a música estava censurada. Um dia, Paulo César Pinheiro, autor da letra, encontrou com um amigo que, por trabalhar na Censura, se ofereceu para nos ajudar. Paulo César aceitou de imediato, e um tempo depois recebeu a notícia de que a música nunca havia sido censurada. Quer dizer, o cara da ABPD segurava algumas músicas e liberava outras, era um homem de negócios. Assim, junto com Paulinho, fui a Brasília saber o que de fato estava acontecendo. Fomos a todos os departamentos e seções onde se podia chegar. Um chefe de censura me perguntou por que queria tanto liberar *Cordilheiras*. Respondi que ganhava a vida fazendo música e que, portanto, precisava de novos parâmetros para compor dali para frente. Disse ainda que não entendia o porquê de censura naquela canção e que estava disposta a mudar o que fosse necessário. Paulo César pisava no meu pé o tempo todo, e eu continuava falando: “Não sei como vai ser daqui para frente. Estou impedida de compor porque não sei o que vai agradar a vocês da censura”. Só sei dizer que esse amigo do Paulo Sérgio nos deu a certeza de que a música sempre esteve liberada. Levei o documento

de liberação para a Odeon e novamente vieram com a história de que não podia ser gravada porque fora censurada em Brasília. Expliquei que isso jamais acontecera. O tal cara que fazia negócios acabou tendo que pedir demissão.

Márcio Itaborahy. A música acabou sendo gravada pela Simone?

Sueli Costa. Sim, essa música foi gravada pela Simone.

Márcio Itaborahy. Essa gravação do Erasmo Carlos então dançou?

Sueli Costa. Não.

Luiz Sérgio Henriques. Você poderia dar sua versão sobre a incrível coincidência existente entre as letras de *Álbum de retratos* e da obra-prima da canção *Retrato em branco e preto*?

Sueli Costa. Não tenho nenhuma versão para isso, apenas creio que foi uma coincidência muito estranha. Cacaso estava muito feliz com a possibilidade de compor com Tom Jobim, e nós, que éramos parceiros, fizemos, naquela época e talvez simultâneo ao trabalho dele com Tom, o *Álbum de retratos*. Nas duas canções existem muitas palavras semelhantes, a ideia é a mesma e há momentos em que não sei qual canção é uma e qual é a outra. É difícil. O dia em que tomei conhecimento desse fato foi horrível e triste para mim: de volta ao Rio de Janeiro, saí do Solar e fui direto para a rodoviária; comprei o *Jornal do Brasil* e vi na primeira página do Caderno B, num depoimento do Tom ao Museu da Imagem e do Som, a letra da primeira parceria entre Chico e Tom. Era igual à letra do *Álbum de Retratos*, havia muitas palavras iguais em todos os sentidos. Foi um choque. Eram tão iguais que Beth Carvalho, que havia cantado essa música no Festival de Três Rios e iria gravá-la, disse: “Sueli, não dá para gravar, é igual, que azar”.

Márcio Itaborahy. Sueli, como foi sua briga com a Globo?

Sueli Costa. Havia músicas minhas em várias novelas e a editora recolhia os direitos autorais, mas não me repassava. Chegou a um ponto tal que tive que entrar com uma ação, que era o mínimo a fazer por mim mesma. Tive que escolher: entrar numa briga e arcar com as consequências ou continuar sem ganhar dinheiro, como vinha acontecen-

do, pois não me pagavam. Foi uma briga desgastante. Fecharam todas as portas para mim. Chegaram a tirar músicas minhas de disco já gravado, editado. Houve cantoras que fizeram isso. Nana e Bethânia me “seguraram” durante esse período; nunca deixaram de gravar músicas minhas nessa época, até faziam questão de colocá-las em seus discos. Mas foi difícil. Podíamos ter feito um acordo; até tentamos, mas não houve conversa. Essa batalha durou 13 anos, quer dizer, o dinheiro que iria receber, após passar por vários planos econômicos de cortar três zeros, virou nada. Enfim, o problema foi resolvido e, depois de tudo recebido e acertado, voltei para as novelas e, agora, pagam o que me é devido. Estou com música na novela das seis horas, vai entrar outra na das sete horas, e *Jura Secreta* voltou para uma novela cerca de dois anos atrás.

Luiz Sérgio Henriques. Direito autoral é uma questão que vale a pena ser abordada, pois quem vive de música no Brasil e não tem a carreira centrada em shows encontra muitas dificuldades. Você, uma das maiores compositoras do Brasil, com essa quantidade de músicas gravadas pelos maiores intérpretes brasileiros, encontra dificuldade para se sustentar com a remuneração da sua produção, da sua obra?

Sueli Costa. É difícil, porque hoje se ganha dinheiro com show, mas com disco não, devido à pirataria e tudo mais que existe. Soube, através de uma editora, que um grupo de axé do Pará reproduziu 200 mil discos para vender a preços semelhantes aos dos camelôs ou para distribuir de graça, porque o interesse do grupo não é a venda de discos e sim a realização de shows. O meu interesse é deixar um registro. Hoje, gosto de cantar, mas antigamente morria de medo e preferia que as pessoas cantassem por mim. Teria sido menos sofrido se tivesse passado a minha vida só num canto compondo. Num dos meus primeiros shows, em 1987, no Teatro Ipanema, cheguei a duvidar se chegaria ao final. Ficava pensando: “Será que vou aguentar? Será que vou até o final dessa música?”. Naquele tempo, não sabia lidar com o público; hoje, amo fazer *show*, adoro, adoro. Gosto mesmo! Fiquei muito tempo sem gravar, mas agora fiz um disco. No ano 2000, com patrocínio da Comgás, empresa de gás de São Paulo, gravei um disco e, recentemente, com o patrocínio da Lei Municipal de Incentivo à Cultura (Lei Murilo Mendes) de Juiz de Fora, fiz outro

disco comemorando os meus 40 anos de música gravada. Uma jornada! Gravei esse disco com as três pessoas que mais me levaram nesse tempo, Simone, Maria Bethânia e Nana Caymmi, além de três cantores novos, Fernanda Cunha, Celso Fonseca e Daniel Gonzaga, filho do Gonzaguinha. O disco ficou bacana. Sempre entreguei minhas músicas para arranjadores, e chamava um pianista de quem sou fã. Dessa vez, como não tenho dinheiro para pagar arranjos, tive que fazer tudo, mas saiu do jeito que queria. Não havia dinheiro a não ser para a gravação, então esse disco foi feito assim: a foto da capa é do meu sobrinho Breno Cunha, que é fotógrafo de cinema, meu filho Pedro fez o encarte e Fernanda Cunha, a produção. Os jornais pediram fotos para divulgação e informei que estava mais interessada em divulgar a capa, então pedi que utilizassem a foto nela estampada. Foi o disco mais elogiado. Foi muito bom. Valeu tudo que passamos lá, penando. Comemos muita empada do bar do lado, era a pior empada do mundo, mas achávamos maravilhosa.

José Luiz Ribeiro. Tem um álbum da Lucinha Lins que é só com música sua. Como isso aconteceu?

Sueli Costa. Havia um pessoal engajado num projeto e a Lucinha Lins parece que fazia a produção. Não sei o que aconteceu, mas o projeto não deu certo ou adiaram, não sei. Sugeriram à Lucinha que gravasse um disco com músicas minhas e ela gostou da ideia. Foi muito legal, nos reuníamos na casa do Paulinho Mendonça, meu parceiro do Canal Brasil, e resolvemos separar 20 músicas mais importantes. Conseguimos fazer a seleção de 30 e deixamos para a Lucinha cortar e chegar a 15. Ela chorou, chorou, esperneou, mas tínhamos que cortar. Depois de muito tentar, Lucinha disse: “Selecionei 17 músicas e não consigo tirar mais nenhuma. Não consigo expulsar, pois estou contando a minha vida com essas músicas. Vocês que tirem, não consigo mais eliminar”. Acabou ficando 17. O álbum é bonito, feito por um fotógrafo legal e os arranjos são maravilhosos. Fiquei muito emocionada com esse trabalho.

Pinho Neves. Tem alguma cantora ou cantor que você gostaria ainda que gravasse uma música sua?

Sueli Costa. Ah, tem, sempre tem. Roberto Carlos, por exemplo. Não gosto muito das músicas dele, mas gosto das minhas. Gosto muito dele cantando, é um grande cantor. Na gravação com o Tom, sua interpretação é um primor. Tem coisas lindas cantadas por Roberto, sua voz é muito boa, muito bonita. Ficaria muito emocionada se Roberto cantasse alguma composição minha.

Luiz Sérgio Henriques. Sueli, quantas canções você já fez? O que você está deixando como legado em termos de qualidade?

Sueli Costa. Já fiz quase 200 músicas, mas tenho muitas composições para gravar. Ainda quero gravar o *Romanceiro da Inconfidência*, se Deus quiser. Vai ser muito chato morrer, todo mundo ouvir e eu não. O *Romanceiro da Inconfidência* foi montado em Juiz de Fora pelo Teatro Universitário, na Galeria Celina, e foi executado pela Orquestra Sinfônica do Corpo de Bombeiros com Coro, mas nunca foi gravado. É a minha paixão, gosto demais dessa obra, foi um trabalho que me deu prazer ao fazer, muito mesmo. Adoro Cecília Meirelles. Como no mês de janeiro ninguém chama ninguém para trabalhar, resolvi trabalhar para mim mesma, no *Romanceiro*. Peguei uma parte que sempre adorei e comecei a analisar. Parecia que estava tomada; comecei a trabalhar como uma louca e só fui dormir às quatro da manhã. Às vezes, levantava para tomar uma água e passava pela sala, via o piano, sentava novamente e trabalhava direto. Certo dia, meu irmão chegou, me viu sentada no piano e perguntou: “Vai entregar isso quando? Tem que ser amanhã? Para quando é?”, mas não tinha prazo. Foi um tempo até de perder um pouco o senso, de não saber se aquilo prestava; era como uma febre, me deixava maluca. Lembro de ir para a casa de uma grande amiga de Juiz de Fora, que mora no Rio, irmã do nosso amigo Luiz Afonso, a Sônia Manzo, para que ouvisse as gravações e me dissesse se aquilo tinha qualidade. A paixão era tal, que chegou um ponto em que não sabia mais o que prestava. É um projeto ambicioso, que envolve orquestra, grandes cantores. Já tem artistas confirmados, João Bosco, por exemplo, e quero priorizar os meninos, Wagner Tiso e outros. O *Romanceiro da Inconfidência* vai acabar saindo; uma hora sai.

Pinho Neves. Na verdade, o que impede, às vezes, um projeto como esse de ir em frente? É a questão dos direitos autorais ou é o projeto em si mesmo por ser grandioso?

Sueli Costa. É um projeto complexo e caro. Fiz meu disco com 20 mil reais. Mas o *Romanceiro*, que prevê pagamento de cantores, direitos autorais e orquestra, só se torna viável através de leis de incentivo. A única lei na qual consegui aprovar esse projeto foi a Lei Murilo Mendes, mas não deu em nada. Todo ano tento obter os recursos, mas não consigo, estou quase desistindo, porque já tentei várias vezes. E nem é tão caro.

José Luiz Ribeiro. Já tentou realizar esse projeto através da Petrobras?

Sueli Costa. Todo ano entro no projeto da Petrobras e nada, mas uma hora vai acontecer como aconteceu com a Comgás. Sabe essas coisas que acontecem comigo? Esses golpes de sorte? Uma hora acontece. Tenho fé que uma hora vai sair. Bethânia está confirmadíssima.

José Luiz Ribeiro. Quarteto em Cy gravou *Dorme, meu menino, dorme*, Bethânia, *N. Sr.^a. da Ajuda*. Quantas músicas você tem gravadas?

Sueli Costa. Dezesete músicas. Estou chegando naquela idade que é preciso registrar tudo. Fiz 65 este ano (2008) e continuo fumando e bebendo, porque penso que devo fazer tudo que tenho direito. Está na moda parar de fumar. Depois da missa do Caymmi, encontrei com a Miúcha, que me perguntou se ainda bebia. Respon-di: “E fumo também!”.

Luiz Sérgio Henriques. Nos últimos 20 ou 30 anos, todos os grandes poetas que escreveram para a MPB se tornaram seus parceiros. Conte um pouco desse processo de composição e algumas histórias.

Sueli Costa. Cacaso trabalhava de todos os jeitos. Às vezes, me dava um pedacinho de letra e eu desenvolvia a música, aí ele voltava e fazia a letra real. Noutras, era eu quem dava a música para ele colocar a letra, e acontecia também de me dar a letra para musicar.

Luiz Sérgio Henriques. Tem uma música sua e de Abel Silva que acho um primor e que todo mundo conhece, *Jura secreta*. Você podia contar como nasceu essa canção tão bonita e que vai ficar?

Sueli Costa. Abel, meu compadre com quem tenho o maior número de parcerias, já me conhecia do *Solar*, pois me cedia sua cama enquanto estava fora. Havia gravado meu segundo disco, quando Abel chegou no *Luna*, e, com muita vergonha, me entregou uma letra. Peguei, mas não deu para fazer música. Algum tempo depois, me mandou um aerograma (uma espécie de telegrama), embora morasse a umas duas quadras da minha casa. Colocou a letra de *Jura secreta* numa caixa-correio. Fiz a música na hora. Abel queria que Bethânia gravasse de qualquer jeito, pois ia fazer um *show* no Teatro da Praia e havia colocado músicas novas do Chico Buarque. Mostrei-lhe *Jura secreta*, mas apesar de achar a música linda, tinha muitas letras novas para decorar; portanto, iria continuar com *Coração ateu*, da qual, inclusive, gostava muito. Nesse *show*, me fez uma homenagem linda, antes de cantar *Coração ateu*: me comparou à Dalva de Oliveira. Foi superbacana o que Bethânia fez, mas o fato é que acabou não gravando e nem cantando *Jura secreta*. Resolvi passá-la para Simone, que havia me pedido uma música. Abel não queria, pois achava que a música era de Bethânia e preferia esperar. De minha parte, não queria deixar a música parada. Não sou mulher de ficar esperando. Passei a música para Simone, que, a princípio, não entendeu bem a letra e por conta disso quase brigamos no estúdio. Depois de tentar de várias formas, de gravar com conjunto, com dois violões, etc., meio que perdi a paciência e falei: “Vai ensaiar”. Assim que passou a cantar sozinha com o piano, começou a chorar e seguiu adiante. Depois, me mandou a prova do disco, sem rótulo, com um recadinho: “Se a música fosse minha, o nome seria *Autorretrato*”. Foi e é um grande sucesso até hoje. Simone fez um *show* muito bonito no *Canecão* e o bis sempre era *Jura secreta*. Haja coração! Muito bom. A gente ganha pouco, mas se diverte muito.

Pinho Neves. Uma curiosidade: uma música que você não compôs e que gostaria de assinar.

Sueli Costa. Todas do Tom Jobim, todas do Baden Powell, todas do Edu Lobo e muita coisa do Milton Nascimento. Mas o principal é Tom, que nos ensinou como fazer música. Somos todos filhos dele. Sua obra é maravilhosa, bonita e chique. Tudo é lindo em Tom. João Gilberto inovou o modo de cantar, mas se não houvesse a música do Tom, por mais

que João cantasse... João Gilberto existe porque estava com o Tom na hora certa. Creio que o Tom foi o nosso grande compositor, um rei, um príncipe. E ainda era muito bonito, era uma paixão.

Luiz Sérgio Henriques. Como você vê, hoje, o panorama da música popular brasileira?

Sueli Costa. Como já disse, tudo virou negócio. Chego a pensar que estou velha demais e não gosto de nada, mas, de repente, vejo algo que me toca e, quando mostro para alguém e essa pessoa gosta de fato, vejo que estou certa. Isso porque, às vezes, penso que estou completamente fora de moda de tanto ouvir esse tipo de música que grassa por aí. Acho Ivete Sangalo uma simpatia; acho que todo mundo tem que trabalhar, Cláudia Leite e todas as outras, mas ninguém é obrigado a ouvir esse tipo de música que toca sem parar. Isso de pagar para tocar, certas coisas do mundo musical são muito perniciosas. Todo mundo tem direito de trabalhar, mas está difícil, complicado, exatamente por causa desse tipo de expediente.

Márcio Itaborahy. Voltando para nossa terrinha, como é o que é para você Juiz de Fora hoje?

Sueli Costa. Essa cidade é imensa, por causa de vocês, meus amigos. Adoro tomar chope em Juiz de Fora, parece que tem um gosto melhor. A cerveja aqui tem outro sabor. Gosto de sair com os amigos e jogar conversa fora. Tenho muito prazer quando canto aqui. Mineiro é o povo mais carinhoso, mas secreto. Não sou mineira de fato porque nasci no Rio de Janeiro e moro lá há muito mais tempo do que morei em Minas, mas toda minha formação, minha juventude, os amigos que fiz, tudo está em Juiz de Fora. Adoro essa cidade.

José Luiz Ribeiro. Sei que você tem um carinho grande e especial por sua irmã Telma. Lembro-me de um dos primeiros shows que assisti de Bossa Nova no Banco do Brasil, no qual Telma interpretou *Balãozinho*, Miriam Regina cantou músicas do Carlinhos Lyra e você tocou piano com lágrimas escorrendo pelo rosto. Uma emoção que guardo com carinho.

Sueli Costa. É que tinha acabado meu namoro naquela hora, na hora de entrar no palco.

José Luiz Ribeiro. Você podia contar isso para nós...

Sueli Costa. Ah, não vou contar nada. Todo mundo sabe, tive que engolir seco e cantar.

José Luiz Ribeiro. E a gente aplaudindo, achando uma coisa linda, uma emoção. Queria que você falasse um pouquinho da carreira da Telma. Você caminhou com ela, que fez coisas bonitas. *O Azulão* está registrado? Há um disco?

Sueli Costa. Dez anos mais nova, Telma era como se fosse minha filha. Tomava conta dela, empurrando seu carrinho para todo canto. Quando Telma foi para o Rio, fiz questão de estar sempre por perto. Deu a luz à Fernanda quando tinha 16 anos. Aos 19 anos tinha dois filhos, já era separada e não sabia nem se podia ter conta em banco. Era completamente despreparada para o mundo, mas uma pessoa de coragem, meiga, bonita e sedutora também. Tinha uma voz privilegiada, mas fez tudo precocemente. Casou cedo, teve filho cedo, cantou com o Chico Buarque cedo. Telma tinha 12 ou 13 anos, quando Chico veio a Juiz de Fora fazer um show, ouviu-a cantar duas músicas numa reunião e convidou-a para cantar em parceria. No Clube Juiz de Fora, Telma foi cantar com o Chico e o pessoal começou a debochar. Sabem o que fez? Simplesmente virou de costas para a plateia e continuou a cantar. Imaginem, virar de costas! Sua determinação em seguir seu ofício me impressionou. Telma fez tudo muito cedo, e foi embora cedo demais.

José Luiz Ribeiro. No show realizado na Faculdade de Direito, ela cantava *Candeia* e emendava um lado com outro, a música não tinha fim. Isso nos divertia.

Sueli Costa. Era craque mesmo. Todo mundo que encontro se lembra de como Telma era carinhosa. Fico com muito pena, mas suas filhas, Branca e Fernanda, estão cantando e isso me deixa feliz. Branca cantou no filme *Os desafinados* e em *A ostra e o vento*, do pai Walter Lima Jr. O Jorge, também filho do Walter Lima Jr., faz cinema. Todos na arte! Breno faz fotografia de cinema. Telma deixou quatro filhos legais e bons. Fernanda é minha “filha”, minha cria. Sou madrinha dela, minha melhor amiga. Morro de saudade. Foi morar em São Paulo e vou ter que aguentar a saudade. Fernanda e Branca têm a precisão da mãe: a

nota bonita, bem dada. Na minha família ninguém é desafinado. Se bem que desafino de vez em quando (risos).

Luiz Sérgio Henriques. Muita gente aproxima você de Dolores Duran. O que pensa dessa comparação?

Sueli Costa. Uma honra. Honra mesmo. Dolores é uma das pessoas que gostaria de ter conhecido. Seria uma amiga e tanto. É o que me passa naquelas músicas tão ternas. Cantava bem. No final de 2008, Mauro Senise vai fazer um CD com músicas minhas e de Dolores Duran. Fico muito honrada de estar ao lado de Dolores. Morreu cedo, mas deixou um legado bonito. Creio que talvez essa comparação seja feita porque era uma compositora entre homens e, quando surgiu, também era uma das poucas mulheres a compor. Não gostava quando diziam que minhas músicas eram “de mulher”. Certa vez, encontrei num Festival Internacional da Canção um compositor meio destemperado que me disse: “Até que para mulher você compõe bem” (risos). É demais ter que ouvir isso. Talvez isso acontecesse porque não estavam acostumados com compositoras. Naquela época, era somente a Joyce e eu. Dolores Duran era uma mulher sozinha num mundo de homens. A música era do mundo dos homens, mas isso mudou.

Pinho Neves. Você já falou de sua aventura pelos teatros. Cinema esteve também nos seus planos?

Sueli Costa. Fiz com Abel uma música especial para o filme do Hugo Carvana, *Apolônio Brasil – O rei do riso*, que conta a história de um pianista. Está num disco meu e, no disco do filme, foi cantada pelo Marcos Nanini, que tem uma voz legal, canta bem, além de ser um excelente ator. Gostaria muito de fazer música para teatro, uma trilha sonora. Meu negócio é fazer tudo que puder, desde que me deem chance.

José Luiz Ribeiro. Sueli, por ter sido guerreira, desbravadora, gostaria que relembresse os acontecimentos daquela época, as rupturas, o episódio no Brás.

Sueli Costa. Tínhamos saúde, ainda temos. Você falou que sou desbravadora, na época isso chamava outra coisa (risos): despuddorada, algo assim. Realmente, havia pessoas legais perto de mim. Cheguei até a ir

à zona boêmia com João Medeiros e companhia. Ouvimos que havia um pianista maravilhoso tocando por lá e de tanto falarem bem do músico resolvi ir ao K2 para ouvi-lo. Colocaram três homens de cada lado para me proteger. Chegamos e foi uma loucura: eram os mesmos caras dos bailes dos diretórios acadêmicos, só que estavam casados e ainda frequentavam o lugar. O show também era igual: todos bebendo, uma cantora e um pianista. Sentei, peguei meu cigarro, um copo de *whisky* e a dona do lugar, assustada, veio falar comigo: “O que você vai falar lá embaixo?”. Respondi: “Não estou vendo nada, não enxergo bem de noite. Só vim ouvir o pianista tocar”. E, realmente, o músico era bom.

Rodrigo Barbosa. Por falar nisso, quem de Juiz de Fora atuava na música naquela época e influenciou você? De quem você gostava?

Sueli Costa. Sempre gostei do Damásio; era o rei da sutileza, com algo do Tom Jobim, do Donato, são da mesma escola. Aquela sutileza, uma notinha aqui, outra ali. Todo econômico, nada é demais. Creio que o econômico é mais chique e mais bonito. Sempre amei as músicas do Damásio. Certa vez, em 1975, Damásio chegou lá em casa, às 11 horas da noite e falou com minha mãe: “Preciso da sua filha agora”. Naquela época, dormia-se mais cedo e mesmo assim ele entrou lá em casa, me esperou e quando apareci me disse que estava enlouquecendo com uma música, *Aldebarã*, que não saía de sua cabeça, e acabou me levando para a casa do Marcinho Itaborahy, que, segundo ele, era um rapaz muito musical. Damásio é um senhor pianista, um senhor compositor. É um dos caras da minha época de quem mais gosto.

Entrevista concedida ao projeto Diálogos Abertos, em 26 de agosto de 2008, no Museu de Arte Murilo Mendes. Entrevistadores: José Alberto Pinho Neves; José Luiz Ribeiro; Luiz Sérgio Henriques; Márcio Itaborahy; Rodrigo Barbosa.

DERAL DE JUIZ DE FORA
ria de Cultura

os abertos

ultural da cidade

e Murilo Mendes



LUIZ RUFFATO

Nasceu em Cataguases, Minas Gerais, em 4 fevereiro de 1961. Filho de Geni Ruffato de Souza e Sebastião Cândido de Souza, formou-se em Comunicação Social pela Universidade Federal de Juiz de Fora. Ao longo de sua trajetória, foi pipoqueiro, caixeiro de botequim, balconista de armário, operário têxtil, torneiro mecânico, gerente de lanchonete, vendedor de livros e jornalista. Como escritor, publicou as coletâneas de contos *Histórias de remorsos e rancores*, em 1998, e *Os sobreviventes*, em 2000, menção especial no Prêmio Casa de Las Américas, de Cuba. Recebeu os prêmios da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) e Machado de Assis da Fundação Biblioteca Nacional com o romance *Eles eram muito cavalos*, lançado no Brasil em 2001 e publicado em Portugal, Itália, França e Argentina. Lançou ainda *As máscaras singulares*, em 2002; *Os ases de Cataguases – contribuição para a história dos primórdios do Modernismo*, em 2002; *De mim já nem se lembra*, em 2007, e *Estive em Lisboa e lembrei de você*, em 2009, finalista do Prêmio São Paulo de Literatura, também editado em Portugal. Desenvolveu o projeto *Inferno provisório*, série com cinco volumes: *Mamma, son tanto Felice* e *O mundo inimigo*, ambos lançados no país em 2005 e publicados na França, Prêmio APCA; *Vista parcial da noite*, em 2006, laureado com o Prêmio Jabuti; *O livro das impossibilidades*, em 2008, finalista do Prêmio Zaffati-Bourbon, e *Domingos sem Deus*, em 2011. Radicado em São Paulo desde 1990, abandonou o jornalismo, em 2003, para dedicar-se integralmente à literatura.

Entre os muitos trabalhos realizados sobre a obra de Luiz Ruffato, está o ensaio *A história a contrapelo em Inferno Provisório*, de Luiz Ruffato (2009), que a professora Giovanna

Dealtry, da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, apresentou no Congresso da Associação de Estudos Latino-Americanos, evocando o filósofo alemão Walter Benjamin e sua proposta de escovar a história a contrapelo, a fim de deixar emergir a barbárie forjada sobre o nome de progresso: “É esse mesmo universo que Ruffato irá abordar em seus romances. Os cinquenta anos em cinco de Juscelino Kubitschek; o milagre econômico; a ditadura militar, o crescimento desenfreado das metrópoles visto em oposição ao ‘atraso’ da vida no interior; o consumo de bens como índice de melhoria de vida e, por que não, da própria felicidade, todos esses elementos lançam suas sombras sobre os personagens ruffatianos sem que seja preciso nomeá-los didaticamente ou fixá-los em alguma cronologia. Ao ensejo de aproximar-se dessas camadas da sociedade brasileira vem juntar-se um procedimento formal de não repetir a estrutura tradicional dos romances, oriunda da ascensão da classe burguesa. O que interessa não é criar uma narrativa de base sociológica em que os personagens funcionem como reflexos das transformações históricas, mas investigar as múltiplas formas como cada um dos operários, desempregados, pequenos comerciantes, lavradores — seu universo usual de personagens — negocia e constrói sua trajetória pessoal nesse panorama [...]”.

Luiz Ruffato. Só uma rápida constatação. Estar aqui hoje é uma honra que não podem imaginar. Devo boa parte da minha formação intelectual à Universidade Federal de Juiz de Fora. Isso é inegável, fui aluno e recebi inclusive a medalha Juscelino Kubitschek, da qual me orgulho muito. Além disso, foi nesta cidade que comecei a me entender como ser humano. Agora, aqui nesta mesa, tenho pessoas que compartilharam comigo, intelectual e afetivamente, muitas das minhas conquistas, dos meus sonhos, das minhas atitudes frente à vida, inclusive uma amizade que no ano que vem [em 2009] faz 30 anos, uma pessoa que morou comigo numa república durante dois anos, o que hoje é muito mais tempo do que alguns casamentos. Estou falando do Antônio Márcio [Resende do Carmo], atual diretor da Faculdade de Odontologia. Estão presentes também alguns professores que foram essenciais na minha vida. Enfim, estou me sentindo extremamente comovido, não tenham dúvidas, e por isso agradeço muito o convite.

Pinho Neves. Por uma questão de ordem da gravação, podíamos adotar um critério: começar das origens até o presente.

Iacyr Anderson Freitas. Começando esse trajeto cronológico, você tinha inclinação para o trabalho como poeta. Chegou a publicar um livro, *As máscaras singulares*, mas parece que abandonou o gênero. Como se deu essa certeza de que, efetivamente, não deveria voltar à prática do verso e ficar restrito à prosa de ficção? Aliás, você se vê como ficcionista, contista ou romancista?

Luiz Ruffato. Conversar com pessoas que nos conheceram de outras épocas tem esse problema. Na verdade, a literatura para mim é um acaso tanto quanto outras coisas na minha vida. Aliás, acho que a maior parte dos fatos ocorreram sem que eu esperasse por eles. Quando morava em Cataguases, e mesmo quando vim para Juiz de Fora, não tinha a menor intenção, mesmo, de fazer literatura ou de trabalhar com esse universo. Inclusive, porque livro na minha casa só existia um, a Bíblia. Meu pai era diácono da Igreja Presbiteriana Maranata, tinha a Bíblia e nada mais. Eu só vim a ter contato com outros títulos quando fui estudar num colégio em Cataguases e, também por acaso, entrei certa vez na biblioteca. Caí naquele lugar e peguei um livro que acabou me transformando.

Quando penso em minha trajetória, constato que aprofundei realmente o contato com a literatura aqui em Juiz de Fora, quando entrei na Universidade, em 1979. Falo com muito orgulho que passei em primeiro lugar em Comunicação. Isso é importante no meu currículo. Quando entrei na faculdade e conheci algumas pessoas que estavam trabalhando com literatura, foi o momento em que descobri a poesia brasileira contemporânea, ou seja, conheci a contemporaneidade da poesia, e aí fomos fazer poesia por intuição e, talvez, até mesmo por uma questão política.

Na verdade, acho que nossa opção era muito menos estética do que política, uma maneira de atuar na sociedade. Então, os cometimentos daquele momento eram os de alguém que ainda não conhece literatura, que ainda está engatinhando no assunto, e que, portanto, escolheu um gênero, aparentemente ou enganadoramente mais fácil. Quando comecei a descobrir realmente o que é poesia, fui deixando-a de lado, porque achava que não tinha competência para exercê-la. No meu ponto de vista, é o gênero mais difícil, o mais complexo. E aí, da poesia ficou a linguagem, que eu trouxe para a prosa ou, pelo menos, tentei trazer; acabei aproveitando o ritmo, as imagens.

[A coletânea de poemas] *As máscaras singulares* é cronologicamente anterior ao meu primeiro livro, que é de 1998. Quer dizer, ele só saiu em 2002, porque em 2001 publiquei *Eles eram muitos cavalos*, que teve um relativo sucesso. Aproveitei aquele momento. Tinha um trabalho na gaveta e disse: tenho esse livro aqui, e acabaram aceitando. Não era uma editora de poesia, mas, se não me engano, publicou dois livros do gênero naquele ano: um meu e outro seu [de Iacyr Anderson Freitas]. Enfim, sou um grande leitor de poesia e me considero um cultor desse tipo de literatura, mas é algo que não me enxergo fazendo. Não me vejo poeta, mas prosador, se é que me vejo assim.

Edimilson de Almeida Pereira. Sabemos bem que Cataguases, ao lado de outras cidades do Brasil e de outras partes do mundo, ocupa um espaço bastante considerado em termos de cartografia histórica, geográfica e, sobretudo, simbólica. São municípios em que ocorreram grandes movimentos, nos quais se destacaram artistas de diferentes tendências. O que é Cataguases para o Ruffato escritor e para o cidadão?

Luiz Ruffato. Até 1979, quando vim para Juiz de Fora, Cataguases para mim era uma cidade operária. Para se ter uma ideia, nasci e fui criado num bairro chamado Vila Teresa, que tem uma praça onde está um conjunto com uma escultura de Bruno Giorgi e um painel do Cândido Portinari, aliás, uma obra lindíssima chamada *As fiandeiras*. Passei minha infância brincando ali, mas não tinha a menor ideia do que fosse aquilo. Eu só vim descobrir muito mais tarde o que era essa Cataguases do cinema, da literatura, da escultura, das artes plásticas.

Na minha opinião, esse fato mostra duas coisas: primeiro, como o patrimônio público brasileiro é da elite e não sai dessa classe social. Nós estávamos o tempo todo ali e não tínhamos a menor noção do que existia naquele lugar. Por exemplo, só vim a descobrir que no painel da Igreja de Santa Rita de Cássia há trabalhos da Djanira depois que li a esse respeito, ou que dentro de um educandário da cidade há uma obra maravilhosa do Emeric Marcier, e que a fachada desse mesmo prédio é de azulejos do Anísio Medeiros. Não estou menosprezando; pelo contrário, queria saber disso na época, mas não sabia. A cidade que ficou para mim foi sua porção operária.

Depois, também descobri que o rio Pomba, que corta Cataguases, não divide só a cidade, mas classes sociais, muito claramente. Na margem esquerda estão todos esses componentes do patrimônio público cultural; é onde está o Colégio Cataguases, que é um desenho do Oscar Niemeyer, onde mora a burguesia, a classe média do município. Na margem direita estavam as fábricas e onde vivia a maioria da população operária. E, como sou filho desse lado da cidade, a metade esquerda para mim sempre foi uma coisa muito distante. A Cataguases da minha literatura é essa da margem direita.

Intelectualmente, pertença hoje à Cataguases do lado esquerdo, e, como cidadão, continuo sendo parte da margem direita, mas querendo que ambas sejam uma coisa só. Ainda permanece em mim esse sonho, cada vez menos compartilhado, que o rio fosse apenas um acidente geográfico e não um acidente social.

Jorge Sanglard. Vamos dar voz aos personagens anônimos do Beco do Zé Pinto. Acha que é uma utopia esperar, um dia, que a realidade dramática dessa margem direita consiga ter educação, emprego, uma

condição de vida melhor para que possa conhecer o que é a realidade em torno deles, diferente da que você teve na infância? Por outro lado, você teve também a oportunidade de estudar numa escola pública que tinha biblioteca, que lhe abriu um pouco a perspectiva de leitura.

Luiz Ruffato. Na verdade, é mais ou menos isso. Existe um mito de que a escola pública no Brasil era maravilhosa e que todas as pessoas tinham acesso a ela. Eu me lembro, por exemplo, que a gente não tinha acesso à melhor escola da cidade, o Colégio Cataguases, destinado à elite. Estudei na escola da Campanha Nacional de Escola da Comunidade (CNEC), que chamávamos de colégios cenecistas – nem sei se ainda existem. Eles usavam o imóvel das escolas públicas para darem aulas desse sistema à noite. Devo minha perspectiva de educação única e exclusivamente a meu pai e a minha mãe. Embora ela fosse analfabeta e ele semianalfabeto, quando mudaram para Cataguases, ambos não tinham dúvida de que a única saída para nós, os filhos, era a educação. Hoje é muito claro para mim: quando eles fazem esse movimento de saírem de Rodeiro e irem para uma cidade maior, não estão pensando neles, mas nos filhos.

Ajudava meu pai vendendo pipoca na praça Santa Rita, que é a segunda mais importante de Cataguases, portanto ele era o segundo pipoqueiro mais importante da cidade e eu era seu ajudante. Certa vez, um senhor apareceu numa saída de missa, olhou para mim, pequenininho, tinha 11 anos, e falou assim: você está estudando onde? Conte que frequentava o Antônio Amaro, que era cenecista, e ele perguntou por que eu não estudava no Colégio Cataguases. Não sabia responder, mas meu pai imediatamente disse que era porque nunca tinha vaga. Aí o tal senhor exclamou: “Imagine! Me procure que arrumo uma vaga para seu filho”. Ele só não sabia que meu pai era de uma teimosia incrível. Isso aconteceu num domingo. Na segunda-feira de manhã, meu pai já estava lá no colégio. Acho que até por uma questão de vergonha, o senhor [que era diretor do colégio] arrumou uma vaga para mim. No ano seguinte, fui estudar lá. Aí, sim, tive contato com uma boa biblioteca. No entanto, permaneci lá por apenas dois anos, pois não consegui me adaptar; era uma realidade muito diferente da minha. Acabei saindo e voltando para o colégio cenecista.

Acho que o exemplo que dou para mim mesmo é pela exceção, não é a regra, porque, apesar de ter chegado onde cheguei, a grande maio-

ria dos meus colegas de infância não tiveram a mesma oportunidade. O grande sonho que minha mãe e meu pai tinham para mim é que eu fizesse a mesma coisa que meu irmão, estudar no Senai e fazer um curso de tornearia mecânica para sair da perspectiva de uma vida difícil para uma condição um pouco menos difícil. Na época, essa profissão era uma grande coisa, haja vista a história do [presidente] Lula. Mas dei azar, porque, na minha época, em 1977, a situação na Grande ABC não era a mesma – inclusive em 1978 começam as grandes greves. Até dois ou três anos antes, no final do ano, quando os meninos formavam, empresas de São Paulo levavam uma mesinha e um cara ficava anotando o nome das pessoas, era emprego garantido. O aluno saía de lá com o diploma dele, ia para São Paulo e já estava empregado. Quando me formei não foi assim. Peguei o início de uma grande transformação no ABC. Na época, inclusive, os formandos de Cataguases iam mais para Belo Horizonte, por conta da Fiat. Portanto, minha vinda para Juiz de Fora também é, nesse sentido, por acaso.

Jorge Sanglard. Queria que falasse um pouco sobre a reunião que teve na praça Rui Barbosa, em Cataguases, com dois amigos. A decisão de vir para cá, onde foram trabalhar...

Luiz Ruffato. Cursava o segundo ano de contabilidade, à noite, e o Senai durante dia. No final do ano, quando terminamos o curso de tornearia mecânica – que coincidiu também com o final do segundo ano de contabilidade –, eu e mais dois colegas sentamos na praça. Era véspera de ano-novo, devia ser dia 31 de dezembro. Lembro-me sempre de uma música que Mercedes Sosa cantava, dizendo que sentada numa praça do interior ficava imaginando como seriam os sapatos das pessoas em Buenos Aires. De certa maneira, acho que fazíamos o mesmo. Não tínhamos mais perspectiva de ir para São Paulo e ir para Belo Horizonte, trabalhar na Fiat era uma coisa muito distante. Como um desses meus amigos era intelectual, lia o *Pasquim* e tudo, disse: “Vamos para Juiz de Fora”. Respondi: “O que vamos fazer em Juiz de Fora?”. E ele: “Vamos trabalhar”. “Então, vamos?” “Vamos.” Decidimos assim, em meia hora, que íamos mudar de vida completamente, sem saber disso, evidentemente.

No começo de janeiro de 1978, desembarcamos aqui na rodoviária, na Avenida Rio Branco. Saímos nós três pela cidade, cada qual com sua

maleta na mão, procurando emprego. Batíamos nas portas e perguntávamos se não havia vaga para torneiro mecânico. Imagina, isso era ridículo, aliás, devia ser estranhíssimo. Mas, inacreditavelmente, no final daquele dia, todos nós tínhamos arrumado trabalho, e de uma maneira absurda. Era uma empresa ali na rua Saint Clair de Carvalho. Aliás, meus amigos foram para lá e eu fiquei em uma oficina de tornearia mecânica ao lado, que era de um cara chamado Cabeludo. O sujeito que trabalhava comigo era apelidado de Alemão, então eram o Cabeludo e o Alemão.

Como nós três não tínhamos onde ficar, fui dormir nos fundos dessa oficina mecânica e eles dormiam nos fundos da outra, que era muito melhor. Tenho a impressão de que acharam que eu não ia ficar e me colocaram no pior lugar. Mas aconteceu uma coisa fantástica: em alguns dias, menos de um mês, os dois desistiram e voltaram para Cataguases. Mas eu não podia desistir, não tinha como voltar para casa, por dois motivos: primeiro, porque significava quebrar uma expectativa muito grande que eu havia criado em minha família. Segundo, sempre fui meio “besta”, se havia falado que ia fazer uma coisa, terminaria isso. Quer dizer, retornar não fazia sentido para mim. Então, eles foram embora e continuei aqui.

Logo depois, vim morar numa pensão na avenida Rio Branco chamada Pensão Garfo de Ouro. Um dia, ainda hei de escrever uma história com esse nome, porque aconteciam coisas inacreditáveis lá. Depois, fui morar numa casa em obras. Pertencia a um tio meu, que estava construindo no Vale dos Bandeirantes. Nessa época, fazia o terceiro ano científico no ZAS, na Galeria do Beco, na rua Halfeld. No final daquele ano me perguntaram se eu fazia vestibular também – nem sabia o que era isso. Respondi “não sei”, e me indicaram a Universidade Federal de Juiz de Fora. Na fila para fazer a inscrição, descobri que tinha que escolher uma profissão. Falei: “Caramba, e agora? Que profissão? O que tem a ver comigo?”. Peguei um folheto com os cursos e fui olhando: “Medicina não, porque como vou ser médico? Um pobre não pode ser médico. Engenheiro, muito menos, também não pode. Dentista, fora de cogitação”. Olhei as profissões que eu achava que pobre podia exercer. Queria também que tivesse a ver com tornearia mecânica, pois estava trabalhando com aquilo. Aí cheguei numa profissão que, na minha perspectiva, tinha tudo a ver com esse ramo: Comunicação. Pensei: “Comunicação, telecomunicação, e é isso mesmo que vou fazer”. E fiz.

Só depois fui descobrir que Comunicação era jornalismo, e, de novo, não podia retroceder, pois significava voltar para Cataguases. Cheguei e perguntei o que uma pessoa formada em Comunicação fazia e me explicaram que era jornalista. “Mas o que ele faz?” “Trabalha em jornal.” “Aqui tem jornal?” “Tem.” Fui ao *Diário Mercantil*, na avenida Rio Branco. Bati na porta e falei: “Estou fazendo jornalismo. Queria um emprego”. Tudo aquilo devia ser tão inusitado que os caras disseram: “Faz qualquer coisa aí”. Como na minha vida é tudo por acaso, naquela época estava começando a *Tribuna de Minas* [1981] e havia uma migração de jornalistas para lá. Portanto, ninguém queria trabalhar no *Diário Mercantil*, pois ganhava-se mal; estava todo mundo preferindo o concorrente. Foi ótimo para mim que isso tenha acontecido.

Fernanda Fernandes. Onde se deu a formação do seu olhar humanista? Foi dentro da Universidade, no jornal, ou isso tudo veio nessa época em Juiz de Fora? E complementando, foi nesse período que começou a enxergar Cataguases de outra forma? E aquela cultura que era da elite e que você descobriu? Como influenciou na sua formação, após olhar para trás e ver que você fazia parte daquilo? Ou não fazia?

Luiz Ruffato. Hoje, penso que foi um privilégio ter nascido em Cataguases, mas isso também trouxe um problema. Se tivesse nascido alguns quilômetros depois de Dona Eusébia, seria o maior escritor dessa cidade, mas de Cataguases não posso porque lá tem muitos autores melhores do que eu. Esta é uma grande frustração que tenho. Privilégio, porque o município tem uma coisa inusual: era uma cidade industrial desde o começo do século XX e, portanto, sua estrutura social era completamente diferente de qualquer cidade da região, menos de Juiz de Fora. O que quero dizer com isso? Se fôssemos em Rodeiro, por exemplo, ia perceber uma estrutura de pequenos sítios, que eram geralmente tocados pelas famílias. Mas vamos imaginar que não fosse assim, mas uma grande fazenda. Mesmo nesses casos, a relação entre o proprietário e os empregados é muito diferente, porque o dono da terra também é padrinho de não sei quem. Enfim, as relações são muito misturadas, e as pessoas não conseguem perceber muito bem como elas funcionam.

Em Cataguases, por ser uma cidade industrial, as coisas eram muito claras: existiam os patrões, que eram os donos da fábrica; os encarrega-

dos, que exerciam uma função muito clara dentro da linha de produção; os operários, e aqueles que não tinham emprego, os marginais. Era uma distinção muito visível para mim e para todo mundo – e acho que para todos que nasceram numa cidade com esse perfil – como funciona uma sociedade hierarquizada. Então, penso que qualquer pessoa nascida na mesma situação ou no mesmo lugar que eu, naquele momento, teria esse olhar de que se era diferente mesmo. O seu padrinho não era o dono da fazenda, mas uma pessoa como você. Aliás, os donos da fábrica eram pessoas invisíveis, nunca vi um deles; agora, sim, mas na época eu nem sabia como era, se era gente igual a todo mundo, se era diferente. Tinha uma classe média que funcionava bastante bem, os médicos, os engenheiros etc. Evidente que não estou falando que isso era muito claro quando eu era criança, mas era óbvio para mim que isso existia. Foi uma coisa incorporada, evidentemente. Com o tempo, essas coisas vão aflorando. Por outro lado, também era lógico que, vivendo numa cidade que tem uma tradição cultural e arquitetônica, conseguimos perceber essa distinção social. Não sabia o que era, mas tinha a noção de que era diferente.

Em uma cidade como Leopoldina, por exemplo, não temos uma arquitetura modernista. O que eu observava em Cataguases era diferente do que eu via nesse outro município. Eu não sabia exatamente, mas, de alguma forma, era óbvio. Então, acho que esses fatores todos vão sendo incorporados. Como gostaria de ser um escritor que não escreve com a cabeça, mas com o corpo – com todos os sentidos, o tato, o olfato, a visão, a audição e a gustação –, acho que tudo isso acabou me marcando de uma maneira que não percebi na época. Depois, não só em Juiz de Fora, mas ao longo da minha vida inteira, essas coisas foram aflorando, eu fui redescobrimo-as como se tivesse cicatrizes que nem sabia. Podemos não nos lembrar dessas marcas, mas quando as olhamos, vemos que aquilo nos traz uma recordação. Parece que foi mais ou menos assim que aconteceu a minha relação com Cataguases.

Eu poderia até ter uma relação muito ruim com a cidade: “Ah, coitado, fui pobre...”. Não, adoro Cataguases, tenho um carinho imenso por ela, e não tenho dúvida de que, se eu não tivesse nascido lá, muito provavelmente não seria escritor. Minha vida de autor está absolutamente, umbilicalmente, ligada a esse fato.

Jorge Sanglard. Queria retomar uma questão que acho fundamental. Estávamos fazendo uma greve em Juiz de Fora, na Universidade, e houve um confronto violento, em que a polícia usou cavalo, cachorro. Foi um trauma para a cidade porque não só estudantes foram mordidos e pisoteados no Parque Halfeld, mas a população como um todo. Há uma passagem em que você estava no Centro, saindo do cursinho, e vê aquele confronto. É a partir dali que percebeu alguma coisa diferente no Brasil?

Luiz Ruffato. Como não vim para Juiz de Fora para ser estudante, mas para trabalhar, minha visão da cidade era muito estranha. Às vezes, mesmo quando estava na Universidade, ficava ouvindo as pessoas relatarem episódios da história política daquele momento, e eu tinha uma noção completamente diferente daqueles mesmos fatos. Esse foi o caso da grande greve de 1978, ocorrida aqui. Se não me engano, o movimento começou por conta das tarifas dos ônibus que iam para o Campus da Universidade Federal de Juiz de Fora, mas se ampliou para outras questões. A minha consciência de ditadura era de que ela não existia, talvez porque a repressão e a censura fossem tão fortes. Aqui, em Juiz de Fora, tinha uma universidade onde as ideias circulavam, mas em Cataguases não era assim, tudo era feito muito à boca pequena. Então, não se sabia de nada.

Era o meu primeiro ano em Juiz de Fora, e eu estava muito mais preocupado com a sobrevivência do que qualquer outra coisa. Mas, um dia, fui resolver algo no cursinho na hora do almoço. Quando saí do ZAS, que era na rua Halfeld, me deparei com um monte de gente. Depois, vim a saber que eram os estudantes. Fui passando no meio daquele pessoal, só que não tinha nada a ver com aquela história. Chegando mais próximo da avenida Rio Branco, vi a polícia do outro lado, no Parque Halfeld, com cachorro e cavalo. Fiquei olhando o que estava acontecendo ali, sem entender nada. E, de repente – eu me lembro muito bem –, saltaram um foguete, provavelmente foi alguém que estava infiltrado no meio dos estudantes para provocar os policiais, e, nesse exato momento, eles desceram em direção à rua Halfeld com tudo. E eu, que nem sabia porque estava ali, me vi no meio daquele pessoal todo. Saí correndo, não sabia para onde ir, porque o ar estava cheio de gás lacrimogêneo e espancavam todo mundo. Num determinado momento, alguém passou por debaixo

da porta de uma lanchonete e me chamou. Entrei também e fiquei lá, ouvindo aquela bagunça toda. As coisas foram se amainando, eu saí de lá e voltei a trabalhar. No outro dia, fui comprar jornal para tentar entender o que tinha acontecido. Curiosamente, muitas pessoas estavam vendo essa mesma cena dos prédios. Mas os relatos eram contrastantes. Este foi o meu primeiro contato com a ditadura militar brasileira.

Fernando Fiorese. Nos três volumes que publicou até agora da pentalogia *Inferno provisório*, os trânsitos de seus personagens pela região do entorno de Cataguases, Rodeiro, Dona Eusébia etc, rasuram a construção mitológica que os Verdes fizeram. Ou seja, isso que você chamou de “a cidade operária”, compromete essa terra idílica, *avant garde*? E os roteiros que os seus personagens cumprem dizem muito dessa localidade pouco mapeada literariamente. Na infância e na adolescência, que tipo de circulação o fez apreender essa geografia para mudá-la depois na literatura?

Luiz Ruffato. Eu disse que foi um privilégio ter nascido em Cataguases e foi também ter a oportunidade de transitar entre dois mundos muito diversos. Embora eu tenha nascido e sido criado em Cataguases, as minhas férias necessariamente eram passadas em Rodeiro, na fazenda que meu avô tinha comprado e que, na época em que eu frequentava, já havia sido repartida entre alguns filhos. Naquele momento, estávamos vivendo a transição entre mundo rural e mundo urbano, porque aquelas pequenas propriedades já não davam conta de sustentar famílias grandes, inclusive porque é uma região em que a terra não é tão boa assim. Quando os filhos cresciam, saíam de lá. Ou seja, peguei exatamente a transição do mundo rural para as cidades, essa transformação do Brasil em um país urbano.

Como tinha essa oportunidade de passar as férias de julho, e depois as longas férias do final do ano – que eram geralmente dezembro e janeiro e, às vezes, chegavam até fevereiro –, esse mundo para mim era muito palpável. Lembro-me de que era um universo sem energia elétrica, sem rede de esgoto e, como éramos descendentes de italianos, as relações eram muito calcadas na família. Na minha perspectiva, essa transição entre esses dois mundos era uma coisa fantástica. Eu chegava a Cataguases e vivia a aridez, a rudeza do dia a dia de ter que acordar cedo

com a fábrica tocando o apito às cinco e meia da manhã, lembrando ao pessoal que já eram quase seis horas, quando entrava todo mundo para trabalhar. Depois, no final de semana, as pessoas estavam supercansadas e iam dormir ou fazer outras coisas. Naquele mundo, o tempo era muito diferente, a relação com o espaço era outra.

Circulava nesses dois mundos com muita propriedade, mas, curiosamente, só conhecia Cataguases e Rodeiro, mais nada. Aliás, também costumava ir a Ubá, porque uns tios moravam lá. Não era a Ubá do Centro, mas a periferia, quase uma extensão de Rodeiro do ponto de vista do imaginário. A primeira vez que saí do universo dessas três cidades foi quando o meu pai ficou com tuberculose e foi transferido para um hospital em Santos Dumont, o Sanatório Palmyra. Como minha mãe era analfabeta, tive que vir com ela, aos 6 anos de idade, para poder ler os letreiros dos ônibus e conseguirmos chegar, porque não havia ônibus direto, tínhamos que vir a Juiz de Fora e daqui para lá.

Aí conheci, assustadamente, Juiz de Fora. Ficava impressionado, porque naquela rodoviária [localizada na avenida Rio Branco] tinha uma máquina de fazer pipoca que ficava rodando. Achava aquilo a coisa mais inacreditável e tentava descobrir como funcionava. Assim, quando íamos a Santos Dumont, saíamos de Cataguases às cinco e 45 da manhã, descíamos aqui às oito e meia, pegávamos um ônibus às nove e meia para Santos Dumont e chegávamos na hora do almoço, mas não podia almoçar lá porque não tinha onde, era ficar esperando. Daí a uma hora abria a porta do sanatório e minha mãe entrava e podia visitar meu pai até às três e eu ficava do lado de fora. Saíamos correndo para voltar no ônibus das cinco e 15 da tarde para Cataguases. Era um dia inteiro de correria. Isso foi minha grande viagem, um ano passeando por aqui. Depois, vim para Juiz de Fora em 1978 e conheci um pouco melhor a cidade.

Finalmente, em 1979, nas férias do meio do ano, empreendi a maior viagem da minha vida. Tinha um amigo caminhoneiro em Cataguases e fui com ele até o sertão da Bahia levar móveis. Havíamos subido pela BR-116 e ele disse que voltaríamos pela BR-101 para eu conhecer o mar. Passamos em Guarapari, e fiquei felicíssimo. Entrei no mar e voltamos para Minas. Cheguei em casa todo empelotado, porque não tinha tomado um banho depois de entrar na água salgada. São mais ou menos 500 quilômetros de distância. Imagina, suar durante esse tempo todo com sal no seu

corpo! Minha geografia literária toda se limita a esse pequeno espaço entre Cataguases e Rodeiro, expandida para as periferias de São Paulo e Rio.

114

Pinho Neves. Gostaria de indagar sobre seu processo de criação. Como se dá no seu dia a dia?

Luiz Ruffato. Já começaram as perguntas inteligentes e aí é um problema. Vou pedir permissão a vocês para usar o único vício que tenho, que é o rapé. Apesar de ser uma coisa do século XIX, ainda gosto muito. É meio frustrante, porque meu processo de criação é assim: sento e escrevo todos os dias. Na verdade, é sempre quando estou em casa. Tenho viajado muito e pouco tenho parado em São Paulo, onde moro. Quando estou lá, acordo mais ou menos às seis da manhã, tomo café, leio o jornal e, às sete e meia, sento e escrevo até meio-dia e meia. É assim todos os dias, mesmo que, ao final dessas cinco horas de trabalho, não tenha produzido nada de interessante.

Penso que isso se deva pela maneira como encaro minha profissão de escritor: fui torneiro mecânico, não sei se fui bom nisso – para saber teria que perguntar aos meus patrões daquela época –, mas tenho certeza que fui o melhor que poderia ser, pois me empenhei muito. Assim como me esforcei para ser o melhor gerente de lanchonete, quando fui contratado pelo *Suco Bob's*, que ficava na rua Halfeld. Estive lá durante um ano e meio, e só não vou falar trabalhando de sol a sol porque era na sombra. Como escritor, também tento ser o melhor que eu possa ser. Por quê? Porque acho que é uma profissão como outra qualquer.

Aprendi muito cedo que há uma grande mitificação da figura do artista de maneira geral. O escritor, particularmente, é visto como um ser diferente, alguém que detém um conhecimento para além do normal. Isso confere a ele um *status* ou uma diferenciação na sociedade, que acho, absolutamente, de interesse da elite. E por que isso? Ficou muito claro para mim que quando se referem a um escritor como aquele sujeito bêbado, drogado, meio doidão, meio loucão, essa é a melhor maneira de desqualificar a crítica que ele faz à sociedade. É o que as pessoas falam diante de um argumento dele: “É um bêbado, um drogado”, ou seja, desqualifica e ponto. Curiosamente, fui percebendo que os próprios escritores assumem esse papel. Isso é muito estranho para mim, porque sempre pensei em qual função devo exercer na sociedade.

Acho que todos nós, cada um na sua profissão, temos o dever de indagar sempre, de nunca estar satisfeitos, de querer sempre melhorias, não só para você, mas para todas as pessoas a seu redor.

Quando falamos em processo de criação, é muito comum as pessoas dizerem para mim assim: “Ah, você é escritor, dorme tarde etc...”. Eu falo que durmo às dez horas da noite, ou pelo menos me recolho todos os dias nesse horário; não frequento botequim, nunca gostei de beber. A única coisa que aprecio é um bom vinho, mas também não é algo que faça todos os dias, mas eventualmente. Nunca tive qualquer relação com droga, inclusive porque não tive tempo para isso, sempre trabalhei muito.

Sempre foi muito claro para mim que, se eu fosse desenvolver um trabalho como escritor, tinha que ser da mesma maneira que um médico ou um gari. O que fiz foi trazer toda aquela prática das profissões que pude exercer para o ofício de escritor. Hoje, não só faço os meus livros – cumpro compromissos contratuais de escrever com algumas editoras. Tenho vários projetos que desenvolvo para palestras ou viagens internacionais, que são parte desse processo e que faço com muita seriedade. Por exemplo, agora há pouco me atrasei, – eu fui o culpado –, porque estava gravando uma entrevista e houve um problema técnico. Perguntaram-me se eu estava cansado, pois já havia ido à Universidade Federal de Juiz de Fora pela manhã, mas respondi que tudo aquilo era trabalho e, sendo assim, não tem isso de cansado.

Em outubro, quando estive na França, percorri seis cidades em nove dias. O porteiro lá do meu prédio falou: “Nossa, Senhor Luiz, que maravilha o senhor conhecer o mundo inteiro!”. Respondi: “Conheço a estação ferroviária, o hotel e o lugar onde vou dar uma palestra”. Claro, é impossível ir trabalhar em tantos lugares diferentes em apenas nove dias e ainda ter tempo de conhecê-los. Se falar o contrário, estarei mentindo. Mas é trabalho, e é algo extremamente importante para mim porque estou divulgando os livros que estão publicados na Europa. A minha editora me dá muita sustentação e tenho que dar retorno a ela.

No meu caso, o trabalho de escritor é assim e o processo de criação, para resumir, é muito simples. Acredito que exista uma memória coletiva, que é a soma de todas as memórias, de todas as pessoas. Pode ser uma obviedade, mas acho que o escritor – talvez o artista, de uma maneira geral – nada mais é do que um mediador entre essa instância e o

leitor. Tanto que o livro que é publicado e fica na estante, que ninguém lê, não existe. Quer dizer, é o leitor quem dá vida a esse livro, que cumpre a função de devolver ou tentar reintegrar essa pessoa à memória coletiva da qual ela participa, mas está alienada. Se o escritor pudesse nem aparecer, seria o ideal para mim; não teria a menor importância. Fundamental, na minha opinião, é o leitor. É ele que vai dar vida ao livro, através de sua experiência e, em certos casos, sair modificado. Portanto, se um livro consegue transformar alguém, então ele pode modificar a sociedade. Acredito piamente nisso.

Fernando Fiorese. O fato de você hoje viver da literatura é algo mais do que merecido, pela sua carreira, pela forma como você escreve, pelo teor de seus livros. Mas temos que falar um pouco dos nossos medos também. Quando verificamos a obra de outros autores, mesmo os dos séculos XIX, XX, que tiveram de levar a literatura como prática contínua, o grande risco é se repetir, a fonte secar e você continuar ali, tentando aprofundar o diamante para poder puxar a água do subsolo. Tem esse medo? Obviamente isso não transparece em seus livros, mas talvez seja algo que se projete para o futuro. Como lida com isso? E, se você tem a fórmula, qual é o antídoto?

Luiz Ruffato. É evidente que esse medo é um fantasma que paira sobre a cabeça de qualquer pessoa que trabalha com o impalpável. É algo com que nos deparamos no dia a dia. Não sei se existe uma maneira de resolver isso. No meu caso, esse medo ainda não é concreto, mas é algo que, futuramente, irá se tornar mais real. Tenho uma visão muito clara do que quero na minha carreira literária. Trabalho muito sob impulsos, então, uma das coisas que sempre me causa horror é quando as pessoas perguntam: “Você trabalha sob encomenda?”, esperando que eu responda “absolutamente não”, mas falo: “Claro que sim, desde que a demanda esteja dentro do meu projeto literário”. Várias vezes, agi a pedido.

Recentemente [2007], publiquei um livro que se chama *De mim já nem se lembra*, uma daquelas coisas que acontecem por acaso. A organizadora da coleção, Heloisa Prieto, foi à minha casa há uns anos [2005], e disse: “Estou pensando em fazer uma série, na primeira pessoa, e queria muito que você participasse”. “É claro”, eu disse, e não pensei mais sobre isso... Quando foi no ano passado [2007], ela me liga e diz:

“Olha, a Editora Moderna comprou o projeto e o primeiro livro que eles querem publicar é o seu”. Perguntei: “Que projeto?”. Ela: “Aquele que conversei com você quando fui na sua casa...”. Disse: “Meu Deus, é verdade! Heloisa, tenho dois problemas: o primeiro é que não consigo escrever nada nesse foco narrativo. Até tenho textos assim, mas é uma falsa primeira pessoa, um ‘eu’ onisciente. Em segundo lugar, não vou escrever para a Editora Moderna, porque ela só trabalha com infanto-juvenis”. Aí ela retrucou: “Dois problemas resolvidos: essa coleção não está preocupada com esse público, e quanto ao resto, você faz a primeira pessoa que você quiser”. Respondi: “Então, está bem”.

Fiquei num dilema: o que faço agora? Aí escrevi um livro. Eu tinha muita vontade de purgar um momento muito ruim na minha vida, que foi em 2001. Por incrível que pareça, esse foi o ano em que tive mais felicidade literária e mais problemas pessoais; o maior, com certeza, foi a morte da minha mãe, que era uma pessoa essencial para mim. Resolvi então descrever como foi o processo da doença dela, como aconteceu aquilo tudo. Fiquei encarregado de cuidar das coisas pessoais dela. No final, achei uma caixinha com cartas do meu irmão da época em que ele morou em Diadema – uma das cidades mais violentas da periferia de São Paulo –, dizendo como era a vida dele naquele lugar. Eu, então, reproduzi essas cartas – cerca de 50 – em que ele comenta praticamente todas as transformações comportamentais e políticas ocorridas entre 1971 e 1978, sem saber exatamente o que estava acontecendo. Por exemplo: mudança na atitude das mulheres; ele reclamava que a irmã estava vestindo roupa muito curta, que a namorada queria estudar, fazer faculdade e ser professora. Com essa profissão, ela fatalmente iria largá-lo, porque ele era um mero torneiro mecânico. Assim, meu irmão vai contando nas cartas um pouco da conscientização política daquele momento.

Entreguei o livro, e tanto a Editora quanto a Heloisa ficaram muito felizes. Estavam tão satisfeitos que me pediram as cartas para reproduzir na parte gráfica da edição, e eu confessei: elas não existem, fui eu que escrevi, porque meu irmão não morou em Diadema entre 1971 e 1978, e as coisas não aconteceram da maneira que são relatadas. Aí sob impulso, quer dizer, ela me pediu um texto na primeira pessoa e eu recorri a esse expediente. Quero dizer com isso que, enquanto tiver alguém falando para eu escrever alguma coisa que está dentro do meu

projeto político-literário, acho que esse fantasma não vai me perseguir. Mas tenho humildade suficiente de saber que, se um dia esgotar a fonte, não vou forçar a barra. Inclusive porque seria uma traição comigo mesmo, do que penso sobre literatura, da escolha que fiz.

Fernando Fiorese. *De mim já nem se lembra* ficou belíssimo e esse esquema epistolar do livro também. Ali, percebemos essa distância mínima entre memória e literatura, quer dizer, você lidou com a memória de forma ficcional. Consegue identificar a força desse trabalho na sua literatura?

Luiz Ruffato. Não sei, porque posso ter criado para mim mesmo uma ficção dessa memória coletiva, embora ache que não. Vejo isso pelo seguinte: quando o *Mamma, son tanto felice*, o primeiro volume da série *Inferno provisório*, estava sendo publicado na França, o tradutor me ligava toda sexta-feira ao meio-dia. Tocava o telefone e eu já sabia que era ele: “Vamos trabalhar, página tal, o que quis dizer com isso, página tal, o que quis dizer com aquilo”; e ele foi iluminando coisas das quais não tinha consciência. Parte do trabalho – e aí vem de novo a questão do fazer literário – é muito consciente, que é a linguagem, o fato de se perseguir uma forma ideal. Agora, no restante não é assim. Por quê? Se existe essa memória coletiva (e acho que existe), ela exerce sobre nós uma pressão da qual não temos muita consciência, a tal ponto que percebo muito claramente que me aproprio da memória dos outros, de maneira até escandalosa às vezes. Acabo adotando as memórias das outras pessoas como minhas, e aí já não sei mais o que é o quê.

Certa vez, em Brasília, estava lançando o terceiro volume do *Inferno provisório*, *Vista parcial da noite*. Na fila do autógrafo, apareceu uma pessoa e falou: “Você lembra de mim?”. Olhei para ele e nada. Esta é uma situação horrível. Ele: “Vou encostar aqui até você lembrar de mim”. Ah, meu Deus, quem é? Olhava para ele e nada. O cara falou que ia me dar uma dica: “Vila Tereza”. Olhei para ele de novo e aí veio: “Claro, você é o Carlinhos”. “Isso, sou eu mesmo! Que legal, mas você está diferente pra caramba! Rapaz, sabe que eu fiquei impressionado com o que aconteceu com Fulano de Tal? Eu não sabia que tinha acontecido aquilo com ele. E o Fulano, nossa, ele convivia com a gente ali e eu não sabia daquelas histórias dele...” Não estava entendendo e pensava: mas do que esse cara está falando? E aí, lá pela terceira coisa que ele disse,

percebi que ele estava falando dos personagens do livro, não de gente real. Ele misturou as coisas de tal maneira que as memórias já não eram apenas as da vida dele, mas do que ele havia lido nos dois primeiros volumes do *Inferno provisório*.

Eu me perguntava se deveria falar que não era verdade, que ele havia misturado tudo, que essas pessoas que ele estava dizendo não eram as amigas de infância dele e nem as minhas. Mas resolvi não falar, porque naquele momento descobri que essa apropriação da memória é inconsequente nesse sentido, uma vez que não percebemos o que estamos fazendo. Ao mesmo tempo, acho que ela preserva alguma coisa da realidade. Em algum lugar existe algo que dá essa base para começarmos a enxertar aquilo. Tenho a noção exata do que há de real e o que foi incorporado em alguns personagens, porque misturo algumas coisas; em outros casos, porém, já não sei mais. Às vezes falo que aconteceu alguma coisa comigo... Aí eu paro e penso: será que foi assim realmente? O mesmo acontece aqui, quando falamos sobre a minha história pessoal, não garanto que seja real tudo isso que eu falei. Eu acho que é.

Jorge Sanglard. Considero importante situar a questão do *Eles eram muitos cavalos*. Queria que você falasse sobre o processo de criação, a história do dia em que percorreu São Paulo, o recolhimento do material, a ida para Cataguases, a perda por causa de sua letra. Peço que conte um pouco disso para entendermos a fragmentação proposta no livro. Aliás, recentemente foi lançado um livro com 16 ensaios sobre essa obra, feito por alguns dos principais professores de universidades do Brasil e de fora [*Uma cidade em camadas – ensaios sobre o romance Eles eram muitos cavalos, de Luiz Ruffato*. Org. Marquerite Itamar Harrison. São Paulo: Horizonte, 2007]. Enquanto autor, como você recebeu esse livro, que não é muito usual no Brasil, um volume de ensaios sobre um livro de um autor que ainda não está com tanta trajetória consolidada? Quer dizer, você é um escritor novo dentro de um processo de construção da contemporaneidade brasileira?

Luiz Ruffato. Quando publiquei o primeiro livro em 1998, devo tê-lo mandado para umas 20 editoras. Algumas disseram não, outras não se dignaram a responder e três deram sim. Uma delas quebrou em seguida.

A segunda era do Rio de Janeiro e também não deu certo. Ela queria publicar o livro porque ia fazer um selo de literatura brasileira contemporânea. Até hoje não fez, e já são passados quase dez anos. A terceira editora, essa sim se interessou. Eu tinha prometido para mim, também como tomada de consciência como profissional, que não iria escrever outro livro se aquele não fosse publicado. E não escrevi mesmo.

Então, de 1998, só fui publicar novamente em 2000. Esse segundo livro saiu porque o primeiro, *Histórias de remorsos e rancores*, acabou tendo uma certa repercussão na imprensa. Então, soltei o segundo livro, *Os sobreviventes*, que ganhou um prêmio da Casa das Américas, em Cuba. A minha editora, na época, era de esquerda e ficou felicíssima porque era um prêmio cubano. Resolveram, então, publicar um terceiro trabalho meu. Nesse momento, me senti um pouco incomodado porque tinha dois livros que se passavam em Cataguases, e achava que tinha um compromisso de escrever algo sobre São Paulo. De maneira bastante inconsciente, não tinha percebido que essa cidade foi poucas vezes retratada na literatura brasileira, não sei por quê. Se soubesse disso, talvez não me metesse nesse projeto...

Mas o que aconteceu foi o seguinte: eu adoro artes plásticas e frequento a Bienal de São Paulo. Numa das vezes em que estava saindo da exposição, vi uma instalação muito curiosa, um monte de calçados usados que o artista [Roberto Evangelista] recolheu na cidade inteira durante certo período. Sapatos femininos, masculinos, chinelos de dedo etc. O artista colocou tudo isso num canto e era uma instalação. Olhei e pensei: “Que bobagem, que coisa ridícula. Não, não é possível, se os caras aceitaram essa instalação algum motivo devem ter. Vamos lá, Luiz Ruffato, não seja estúpido, vamos pensar!”. Fiquei observando a instalação durante um tempão, até que percebi, tive uma iluminação. Claro, o que isso significa? Esse artista passou recolhendo vestígios da cidade, porque cada um daqueles calçados foi usado por alguém e esse alguém imprimiu sua própria história neles. O artista estava contando a cidade através daqueles sapatos que foram usados pelas mais diversas pessoas, gente rica, gente pobre etc. Pensei que, se algum dia fosse escrever um livro sobre São Paulo, queria usar esse método.

No dia 9 de maio, eu tinha uma folga no jornal, então saí pelas ruas arrecadando material físico, algo palpável, como santinhos; comprei

todos os jornais daquele dia. Levei para casa não sei quantos quilos de material. Caminhei pela cidade deixando que ela fosse se incorporando em mim. Em julho daquele ano, fui para Cataguases e lá passei um mês inteiro fechado, cortando, selecionando e colando os itens recolhidos. De vez em quando, minha mãe abria a porta e olhava: “Que coisa, está piorando...”. Dizem que mineiro não fica doido, piora. Fiz anotações nas costas das folhas sulfite, foi uma maravilha, fiquei felicíssimo. Após chegar de volta a São Paulo, depois de algum tempo, abri esse pacote e resolvi começar a escrever. Peguei minhas anotações, olhei aquilo tudo e não entendia absolutamente nada do que tinha escrito, porque minha letra é péssima. Não tinha adiantado nada todo o trabalho que tive lá em Cataguases. Falei: “Bom, isso é um indício”. Claro, não era isso que deveria fazer. Tinha que recolher esse material e esquecer. E aí, sim, comecei a escrever. Foi o momento em que compreendi exatamente o que queria fazer, tanto que, a partir de *Eles eram muitos cavalos*, peguei os dois primeiros livros e os matei. Eles não existem mais, não serão publicados outra vez. Eu os incorporei num outro projeto, que é o *Inferno provisório*.

Não gosto muito de falar em fragmento, talvez em vestígio. Tentei inserir no livro as várias linguagens que conhecia, de cinema, de teatro, de publicidade, das artes plásticas, a ponto de eu chamar aquilo muito mais de uma instalação literária do que de romance. Esse livro, na época, ganhou dois prêmios importantes: o APCA de São Paulo e o Prêmio Machado de Assis da Biblioteca Nacional, e, por conta disso, dois meses depois, ele teve uma reedição, algo que continua ocorrendo todos os anos. Ele foi publicado em 2001 e, neste ano de 2007, saiu sua sexta edição, agora pela Record [em 2010 foi publicada a 7. edição, além de uma edição de bolso]. Ou seja, ele teve uma edição por ano. Então, ele não só abriu as portas na imprensa, mas principalmente na academia e também no exterior. Em 2003, já estava publicado na Itália; em 2005, na França; em 2006, em Portugal; em 2010, na Argentina.

Esse livro foi-me abrindo esses campos e, também por um acaso e um privilégio muito grande, a professora norte-americana Marguerite Harrison, do Smith College, se tornou uma das principais estudiosas desse romance. Ela é membro da Brazilian Studies Association, uma entidade que incorpora os brasilianistas, poderíamos falar assim, nos

Estados Unidos. Em 2002, quando ela apresentou seu trabalho sobre *Eles eram muitos cavalos*, outros pesquisadores americanos se interessaram pelo livro. Inclusive hoje, muitas universidades americanas o estudam.

No ano passado, 2007, Marguerite Harrison convidou professores de algumas universidades do Brasil e do exterior (França, Itália, Espanha, Portugal, Estados Unidos e Inglaterra), para escreverem artigos sobre *Eles eram muitos cavalos*, o que acabou resultando num livro chamado *Uma cidade em camadas*, que oferece diversas leituras sobre meu livro para um público especializado. Também sou leitor da minha obra. Então, se me perguntarem se gostei dos textos, responderei que sim e que acho que são leituras, e, como todas as outras, são extremamente importantes. Nunca comento nada que sai sobre meus trabalhos, mesmo quando são críticas desfavoráveis, porque não sou dono do livro, simplesmente ofereço de volta essa parte da memória coletiva. Portanto, todas as leituras que fizerem de meus livros serão absolutamente válidas. Não escrevo com uma intenção específica. Foi um privilégio para mim ter esses vários pesquisadores escrevendo sobre o livro.

Edimilson de Almeida Pereira. A gente trabalha com um livro bastante conhecido da literatura portuguesa, que é *Levantado do chão*, de José Saramago. A postura do narrador é um dos muitos aspectos que chamam a atenção na obra. Na verdade, há um emaranhado de memórias, conjunto diversificado de vozes, e o autor se posta não como organizador dessas memórias, mas como uma voz entre outras, um coordenador desse material. No seu processo de construção de *Eles eram muitos cavalos*, você falou na ideia de coletar vestígios. Quando trabalha com isso, é um coordenador desses vestígios para montar uma instalação ou um tradutor deles? E ainda, num segundo momento, a visão de mundo dos personagens desse livro está muito acoplada a essa diversidade de linguagens. Como tem sido o processo de tradução para outros idiomas? Acompanha de perto, dialoga com os tradutores?

Luiz Ruffato. Sempre tentei fazer papel de mediador e tento, por incrível que possa parecer, me meter o menos possível, tanto que tenho uma dificuldade imensa de escrever na primeira pessoa. Para mim importa muito mais incorporar. Gosto dessa palavra porque ela me remete a outra coisa que me interessa muito, a umbanda. Quando uma

pessoa qualquer – que trabalha no seu dia a dia como lavadeira, dona de casa, operária – dispõe-se a sair do seu mundo, ir até um centro e incorporar uma entidade para mediar com as pessoas que estão ali aquilo que eu chamaria de memória coletiva, ela está desempenhando um papel. Quanto melhor ela cumprir essa função sem aparecer, melhor será. E, quando termina aquele trabalho, volta a ser ela mesma, como parte da memória coletiva. Gosto muito dessa imagem.

Se pudesse usar uma imagem para descrever essa pergunta que você me fez, uma questão de difícil resposta, preferia ser entendido como um cavalo, e não dando a isso qualquer conotação esotérica ou de ter contato com um mundo que as pessoas comuns não têm. Não é isso. Todos podem ter acesso a essa entidade, só que as pessoas, talvez por terem outros interesses, perderam essa capacidade e acabam necessitando de alguém que se disponha a fazer essa mediação. Eu, então, preferiria ser encarado como esse cavalo que faz essa conexão entre a memória coletiva e o leitor. E, quanto menos eu interferir nisso, melhor – aí vem o porquê de não gostar do uso da primeira pessoa ou de contar histórias a partir do meu ponto de vista –, o cavalo não tem importância, ele é apenas o intermediário. Prefiro sempre fazer este trajeto: deixar que os próprios personagens criem suas próprias linguagens. Assim, as formas com que vão contar suas histórias são diferentes umas das outras. Isto acontece porque são os personagens falando por si, ou pelo menos sussurrando. E, talvez por isso, particularmente em *Eles eram muitos cavalos*, eu possa criar estilos muito diferentes para cada fragmento, pois na verdade não sou eu que estou escrevendo.

Com relação à questão de como os livros são passados para outros idiomas – mais uma vez vou falar em privilégio, porque me sinto assim –, o meu tradutor na França, [Jacques Thiériot, morto em 2009] sem dúvida nenhuma, é o maior tradutor francês de português. Ele foi o criador da Casa dos Tradutores em Arles, há 30 anos; e ele é o responsável pela versão das obras de Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Clarice Lispector e de vários outros autores importantes e, portanto, é um profundo conhecedor da nossa língua e da nossa realidade. Ele teve um cuidado muito grande nesse trabalho. Todas as vezes em que tinha dúvidas, não de vocabulário, mas a respeito de coisas que talvez não conhecesse suficientemente, ele me ligava, não para eu falar o que significava aquilo, mas para que eu

contasse histórias a respeito. Foi um processo muito interessante porque também aprendi muito com isso. Quando ele traduziu *Mamma, son tanto felice*, que em francês é *Des gens heureux* [Gente feliz] [e depois no caso da tradução de *O mundo inimigo*], fez o mesmo processo.

Estive recentemente em Paris [2008] e encontrei a professora Marguerite Harrison. Fomos à Sorbonne juntos para ela falar um pouco de *Eles eram muitos cavalos*, e percebi que ela conhecia o livro melhor que eu. Às vezes, me fazia perguntas que eu não sabia responder. Quem fez a tradução da edição italiana também é uma pessoa muito competente [Patrizia di Malta]. Acho que todos conseguiram passar essas questões mais específicas.

Edimilson de Almeida Pereira. Por tudo o que vem comentando aqui, sua literatura está muito arraigada àquela primeira experiência lá em Cataguases, dos dois lados, da margem direita e da margem esquerda. Em princípio, quando você faz parte desse processo de tradução, ou como mediador dessas memórias coletivas, dá a entender que o primeiro interessado em seu grande projeto de contar a história da classe operária do país, virtualmente, seria o leitor brasileiro. Que expectativa chega a ter em relação às leituras desses outros países, incluindo alguns nos quais a luta operária é muito arraigada? Tem tido oportunidade de checar um pouco essa receptividade?

Luiz Ruffato. Tenho. A primeira fala é o que me interessa. Escrevo em português do Brasil, para o público brasileiro, querendo atingir o maior número possível de pessoas neste país, porque, além de um projeto literário, é um projeto político meu, no sentido de que é militância mesmo. Acredito muito que temos um país maravilhoso e que, portanto, só falta mudarmos algumas coisas para que ele se torne um lugar dos sonhos de todos nós. Isso é o primeiro ponto. Evidentemente, nunca pensei que seria publicado por uma editora, mas foi; depois, não achei que ia ter receptividade ou imaginei que seriam publicados no exterior, e foram.

E como eles recebem? Vou contar uma história paralela. O livro não está publicado na Alemanha. No entanto, em setembro de 2006, fui convidado para um festival em Berlim onde tinha uma mesa, que era obrigatória, e eles me perguntaram se eu queria participar de alguns eventos paralelos. Respondi que sim e sugeri uma biblioteca numa área operária de Berlim. Por incrível que pareça, conseguiram uma unidade numa rua

chamada Karl Marx. As leituras eram feitas em alemão – já há vários trechos do livro traduzidos para essa língua –, e foi uma experiência assim: o tradutor lia no idioma local, a pessoa que estava me acompanhando passava as perguntas do público a respeito do livro para o português e depois repetiam as minhas respostas em alemão para os espectadores.

Bom, sabia que haveria gente no festival, porque é tradição na Europa; mas pensei que não iria ninguém à biblioteca, ainda mais para ouvir leitura de livro, pois não sou conhecido nem no Brasil, imagina lá. Porém, quando cheguei, estava lotado. Eram geralmente imigrantes árabes, turcos; tinha também alemães, mas em minoria. Falei com a pessoa que tinha feito a tradução para ler alguns trechos específicos, onde as questões de imigração, os fatores sociais estão mais evidentes, como num trecho em que um negro entra no supermercado e é perseguido por um segurança negro, por exemplo. Considerava importante discutir com eles essas questões. Foi curiosíssimo, porque a resposta que me deram foi exatamente a mesma que eu tinha em alguns lugares no Brasil. Achei curioso, porque percebi que algumas preocupações que eu tinha especificamente em relação ao nosso país, talvez mais especificamente em relação a São Paulo e mesmo Cataguases, eram iguais às deles. Os emigrantes, em todos os lugares, têm os mesmos problemas. E nós somos um país de emigrantes; vivemos esse processo até hoje.

Não sei lhe falar exatamente, porque não entendo alemão, mas quero crer que a tradução era boa, e a pessoa que estava me acompanhando garantia que sim. Imagino que ele conseguiu transmitir o que estava no livro. Pelo que percebi, a resposta era muito interessante e a mesma coisa observei em outra cidade chamada Nordestedt, que fica pertinho de Hamburgo. Também tive a mesma impressão nessas viagens que fiz para a França. Em outubro [2008], estive em várias bibliotecas, e nelas pude realmente ter contato com o público que não é especializado.

Fernando Fiorese. Dentro desse seu projeto político-literário ou literário-político, você está incluindo também a organização de uma série de antologias: duas escritoras mulheres, algumas temáticas em torno da homossexualidade, da questão do negro, de política. Obviamente que a primeira função desse exercício é “antologiar” e a segunda é apanhar. Assim, gostaria de saber a quantas andam as críticas, os retornos e as repercussões dessas publicações?

Edimilson de Almeida Pereira. Ruffato, me permita um gancho nessa pergunta. Você vê especificidade nesses discursos, quero dizer, literatura feminina, literatura negra, a expressão homossexual?

Luiz Ruffato. Não, é exatamente o contrário. Uma coisa difícil da crítica compreender é o seguinte: a primeira antologia foi da política, um livro de quase 600 páginas e que não vendeu absolutamente nada, era um apanhado de como os vários episódios da política brasileira foram vistos nos diversos momentos. Esse ponto de vista era claramente identificado; mas, enfim, não teve repercussão, apesar de eu achar que era um livro para ser discutido, principalmente na universidade, porque abordava literatura e política.

O que me levou a organizar as duas antologias de mulheres foi que na época falava-se muito na geração 90, e, incrível, os nomes citados eram invariavelmente masculinos. Sempre segui a produção literária contemporânea de perto, até por questões de trabalho, e sabia que aquilo não refletia a verdade. Existiam muitas mulheres escrevendo, e bem, mas elas não apareciam nesses vários artigos publicados. Então, tomei como uma tarefa repropor a discussão sobre a visibilidade dessas escritoras. Foram 55 nomes em duas antologias, mas pode procurar a palavra feminista em qualquer canto dessas publicações, seja nos prefácios, nas orelhas, em qualquer lugar. Não existe. Inclusive, os livros se intitulam *25 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira* e *Mais 30 mulheres que estão fazendo a nova literatura brasileira*.

Depois, organizei uma antologia que era chamada *Entre nós*, sobre a questão da homossexualidade, e, novamente, em lugar nenhum está posta como literatura *gay*. No meio, organizei uma antologia sobre Fernando Pessoa com objetivo comercial, que vendeu muito bem; em um ano foram 15 mil exemplares. Para o Brasil é um recorde [em 2010 já havia vendido quase 30 mil exemplares, tendo sido publicada também em Portugal]. Isso não é compreendido pela crítica, mas estou tentando chamar a atenção para alguns temas muito problemáticos na sociedade brasileira, que geralmente não são discutidos, mas levados para escanteio. Essas questões acabam ficando em guetos, e a ideia é exatamente haver uma editora grande que possa trazer essa discussão para um público mais amplo.

Quero deixar claro que temos escritores afrodescendentes, escritores homossexuais, mulheres que escrevem, e todos fazem literatura brasileira. Falar que o Caio Fernando Abreu fazia literatura homossexual, por exemplo, é ridículo. Ele produzia literatura, e da melhor qualidade. Do mesmo modo, é absurdo falar que a Lygia Fagundes Telles faz literatura feminista ou que um autor como o Oswaldo Camargo faz literatura afrodescendente. Aliás, esse é um poeta e prosador de que gosto bastante. No entanto, infelizmente, a crítica não quer se debruçar sobre essa questão e acaba cometendo equívocos. Nesse caso, sim, posso falar de equívoco, porque o projeto é intencional, não é como o meu trabalho literário. Trabalho com o texto de outras pessoas; exatamente para trazer à discussão essas várias maneiras de ver o mundo e que acabam sendo colocadas de lado porque, quando se fala em Literatura Brasileira, sabemos: é branca, heterossexual, masculina, católica e classe média.

Meu projeto político passa por isto: tentar fazer com que essas discussões também surtam algum efeito, mas é complicado, é muito mais complicado, porque temos, de um lado, os próprios autores que fazem literatura e a chamam de literatura afrodescendente, literatura gay, literatura feminista. Eles mesmos acabam criando os guetos e se satisfazendo com esses guetos. Isso é um grande equívoco. Acho que é a mesma coisa da literatura hoje dita marginal, em que os próprios autores que fazem uma literatura que não é do centro acabam assumindo esse papel de literatura marginal e, portanto, não entram no grande espectro da literatura brasileira. Acredito se tratar de um grande equívoco, porque o *establishment* decide o que é Literatura, como L maiúsculo, e o que são as literaturas adjetivadas, como se essas não fossem dignas de serem chamadas de Literatura.

Edimilson de Almeida Pereira. Ainda bem que você faz toda essa reflexão em torno dessas qualificações que excluem diversos temas do que seria o contexto da literatura brasileira. Na medida em que sua obra tem esse projeto político de contar a trajetória da classe operária do país, você não incorre pessoalmente neste risco de ter uma guetificação da sua escrita?

Luiz Ruffato. É possível, só que vou contra a corrente, isto é, enquanto a literatura contemporânea está muito preocupada em descrever

o mundo de uma maneira naturalista, usando uma linguagem bastante para-jornalística, eu estou fazendo uma literatura que não faz concessões, formal ou temática.

Perguntam: não é uma contradição? Você escreve falando que está fazendo a história do Brasil do ponto de vista da classe operária, mas diz coisas que ninguém entende? Querem que eu escreva fazendo concessões à linguagem, porque acho que meu leitor é burro, que não compreende meus livros? Tenho vários testemunhos de pessoas que nunca passaram por universidade e que captaram tudo perfeitamente. Como? Porque aquele é o universo delas. Talvez uma pessoa de classe média alta não consiga entender aquele mundo. Em consequência, ela vai falar que a linguagem a impede de entrar no livro. Mas é um risco que sempre se corre, porque há uma tentativa de rotulações, sempre simplificadoras e até mesmo intencionais, com o intuito de falar que determinadas pessoas fazem certas coisas para não ser parte dessa literatura brasileira, que já tem dono.

Fernanda Fernandes. Até onde vai esse projeto político-literário que tanto distingue o seu trabalho dentro dos autores contemporâneos? Vai ultrapassar a questão do operariado brasileiro?

Luiz Ruffato. Insisto que a minha opção pela literatura foi pragmática, não foi sonhada desde criança, nunca planejei ser escritor. Nada, nem mesmo quando a gente teve o grupo de literatura aqui em Juiz de Fora. Fazíamos mais política do que literatura. Acreditávamos que a poesia era uma maneira de nos expressar. Então, nem naquele momento pensava em ser escritor. Fui lendo e, de repente, descobri uma coisa que me deixou boquiaberto: a literatura brasileira é pródiga e representa muitíssimo bem o mundo rural, com todos os seus personagens, sejam eles cangaceiros, aristocratas ou camponeses. Há inúmeros exemplos de quem trabalhou esse universo; escritores que eram geralmente filhos da aristocracia decadente e perceberam aquele mundo de uma maneira muito interessante.

Vamos para a sociedade urbana: o mundo do funcionalismo público também está muito bem representado; assim como o universo da burguesia e da classe média alta e média. Mesmo o marginal, antes chamado de malandro, se faz presente, nem que seja de uma maneira absolu-

tamente equivocada e romântica, visto como herói – o que é uma grande bobagem na minha opinião. Mas, curiosamente, não há na literatura brasileira a figura do operário. Não estou falando de alguns escritores que têm personagens que são militantes políticos oriundos da classe operária, o que é completamente diferente. Tirando isso, encontramos o operário num romance da década de 30 chamado *Os Corumbas*, do Amando Fontes, que não é ruim; e também no livro *Moleque Ricardo*, de José Lins do Rego, geralmente não citado. Aliás, nele o autor discute a questão do negro, da homossexualidade e também do operariado de maneira brilhante. Entretanto, este livro é sempre colocado de lado na obra dele. Depois, na década de 70, temos sim o Roniwalter Jatobá, o primeiro autor brasileiro a tratar da questão operária do ponto de vista da própria classe, e de maneira genial. Até costumo brincar com ele que me sinto uma espécie de discípulo.

Descobrir que a classe de onde eu vinha não tinha representação na literatura brasileira me incomodou bastante. Então, falei: já que não tem, vou fazer isso. Mas antes de começar a escrever, passei anos tentando resolver um problema. No meu ponto de vista, seria um absurdo representar ou discutir a história recente do Brasil do ponto de vista da classe operária usando o romance burguês. Porque esse gênero nasce para dar expressão a uma nova classe social, que era a burguesia. Na época, era revolucionário. Mas essa visão de mundo tem um caráter ideológico muito claro. No entanto, comecei a perceber que, ao lado da literatura de gênero burguês, existia uma para-literatura que era o antirromance burguês; que discutia a própria forma do romance. Quem me ensinou isso foi Machado de Assis, e ele também me indicou os caminhos: Stern, Xavier de Maistre. Depois percebemos que no final do século XIX há uma tomada de consciência a respeito disso, com a vanguarda francesa do final do século XIX; temos o Joyce mais à frente; o Faulkner nos Estados Unidos e o *nouveau roman* francês. Enfim, pus tudo isso no liquidificador e falei: tenho que arrumar uma linguagem para descrever o que quero.

Essa é a forma que encontrei através de *Eles eram muitos cavalos*. Nos dois primeiros livros estava ainda tateando essa linguagem. Confesso que não conheço outra realidade que não seja essa, porque sempre convivi com ela. Fui para São Paulo sem conhecer ninguém; morei um mês

inteiro na rodoviária do Tietê. Eu me achava de uma incompetência atroz, porque todo mundo com 29 anos já está arranjado na vida. Isso me dá mais ou menos a impressão de que, até eu ir para lá, a realidade que conhecia não era de classe média média, nem alta; era de uma classe média baixa. Então, os personagens que me interessam, as realidades, os sonhos, os desejos e as frustrações são desse recorte específico da sociedade brasileira. Acho que acabo escrevendo sempre as mesmas histórias porque meu universo é muito restrito.

Edimilson de Almeida Pereira. Em que medida seu trabalho, além de contemplar a classe operária brasileira, está abrangendo as múltiplas pessoas da periferia? E, se isso está acontecendo, você tem percepção disso, que diálogo teria, por exemplo, com Férrez e Sacolinha, autores de São Paulo, bem próximos ao seu trabalho?

Luiz Ruffato. Tenho muito problema com essas categorizações, porque acho que os meus personagens não moram na periferia e sim no subúrbio. Pode parecer sutileza, mas não é. Em que sentido? O que me parece ser a grande diferença entre o que faço e o que a literatura dita de periferia hoje faz é que os meus personagens têm um desejo imenso de participar da sociedade, mesmo quando eles estão excluídos por desemprego ou qualquer outra coisa. Às vezes me parece que a representação da chamada literatura de periferia é estanque, ou seja, ela demonstra uma realidade e tudo termina nesse fato. Quando ela avança, há certa rejeição em participar da sociedade. Isso não é uma crítica, apenas assinalo uma diferença muito clara para mim.

Talvez por minha experiência ter sido diferente, minha biografia me autorizaria a bater no peito e falar que eu também sou um ator social, um filho de lavadeira analfabeta e pipoqueiro semianalfabeto, que trabalhou como torneiro mecânico e morou na rodoviária do Tietê. Mas não faço isso, porque acho que não melhora nem piora minha literatura. não muda sua essência. A grande diferença talvez seja essa. A preocupação que tenho é de entender um verso do Caetano Veloso, que diz: “Aqui, o que está em construção já é ruína”. Para mim, o que interessa é entender: “Por que isto que está em construção já é ruína?”.

Pinho Neves. Passo ao Ruffato a palavra, para suas considerações finais.

Luiz Ruffato. Repito: para mim é um privilégio estar aqui conversando com pessoas que são grandes amigos meus, e às pessoas que ainda não são, ofereço a minha amizade. Enfim, é um grande prazer estar aqui.

131

Entrevista concedida ao projeto Diálogos Abertos, em 27 de novembro de 2007, no Museu de Arte Murilo Mendes. Entrevistadores: Edimilson de Almeida Pereira; Fernanda Fernandes; Fernando Fábio Fiorese Furtado; Iacyr Anderson Freitas; Jorge Sanglard; José Alberto Pinho Neves.

urilo Men



CARLOS BRACHER

Nasceu em Juiz de Fora em 19 de dezembro de 1940. Filho de Hermengarda Aguiar Bracher e Waldemar Bracher, Carlos Bracher descende de uma família que há gerações se dedica às artes plásticas e à música. Autodidata, recebeu o prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1967. Após sua volta da Europa, radicou-se em Ouro Preto em 1972. Foi laureado com o Prêmio Hilton de Pintura, coordenado pela Funarte, em 1980. Ao lado de Siron Franco, João Câmara, Tomie Ohtake, Maria Leontina e Cláudio Tozzi, foi considerado um dos dez artistas brasileiros que mais se destacaram na década de 70. Sob curadoria de Olívio Tavares de Araújo, em 1989, realizou a retrospectiva *Pintura sempre*, que percorreu o Museu de Arte de São Paulo, o Museu Nacional de Belas Artes no Rio de Janeiro, o Palácio das Artes em Belo Horizonte e o Museu de Arte Contemporânea em Curitiba. No centenário de morte do pintor holandês Vincent Van Gogh, em 1990, realizou a mostra itinerante *Homenagem a Van Gogh*, percorrendo Brasil, França, Holanda, Inglaterra, China, Japão, Colômbia. Criou a *Série Brasília*, em 2007, composta de 66 pinturas em grande formato, exposta no Museu Nacional de Brasília (Conjunto Cultural da República). Sua obra foi alvo de uma retrospectiva, em 2010, no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Há cinco livros sobre seu trabalho, dezenas de documentários a respeito de sua vida e obra, e inúmeras exposições individuais, no Brasil e no exterior.

Sobre Bracher escreveram Jorge Amado, Carlos Drummond de Andrade, Ferreira Gullar, Frederico de Moraes, Pietro Maria Bardi, Roberto Pontual, Olívio Tavares

de Araújo, Moacyr Laterza, Otto Lara Rezende, Affonso Romano de Sant'Anna, Jacob Klintowitz, Walmir Ayala, Rubem Braga, entre outros. Em sua apresentação no catálogo da mostra *Bracher, a paixão pela pintura*, de 2005, o crítico Angelo Oswaldo de Araújo Santos, observou: “Carlos Bracher pinta com tal paixão que se entrega totalmente ao processo criativo. Suspende qualquer outra atividade no período em que se devota à sua arte. De igual modo, quando ocorre algum fato externo e estranho que lhe requeira a atenção, o artista não consegue aproximar-se da tela e se abstém por completo. Pintar é, para ele, fenômeno existencial. Bracher pulsa em cada pincelada. Respira com a pintura. Sente-se em transe, transportado para o espaço pictórico, ofegante, o suor úmido como a tinta jorrando sobre o campo em que a vida se ilumina. Assistir a realização de um quadro de Bracher é acompanhar uma epifania”.

Pinho Neves. Recorro à sua exposição *Homenagem a Van Gogh*, artista que teve como ofício a pintura, para perguntar-lhe, o que é o ofício de pintar?

Bracher. Dos mais sublimes ofícios da capacidade humana é exatamente o ofício de pintar, de traduzir em tons, formas, gestos e movimentos esse acontecimento, que é a vida. Desde o instante em que abrimos os olhos, temos a condição de perceber a cor, elemento essencial, vital e indissociável do ser, algo que permanecerá para sempre como uma função muito íntima. A cor está repleta de simbologia e é responsável por uma magia extraordinária na alma humana, funcionando como um despertar, renascer ou inquirição permanente e poética do homem consigo mesmo em suas possibilidades criativas. É algo supremo em nós, porque o que vemos está repleto de cor. Nessas “sincronicidades” cromáticas, estabelecendo nosso olhar, nosso desdobramento. Em qualquer lugar do mundo, o indivíduo está subjugado poeticamente e indissociavelmente a esse processo. É uma questão de tempo, e vamos entendendo isso.

Assim, também acontece com as palavras, escritas ou ditas, em relação à sua sincronia e poética. Outro fator absolutamente essencial em todos nós é a musicalidade, essa espécie de estreitamento que nos coloca diante da organização dos sons. É a mistura de todos esses universos que vai gerar a grande combustão da arte, da disponibilidade de cada um se inserir na questão artística. Fazemos arte ou não, estamos tomados desses três fatores, recorrentes, ressurgentes e alteradores do que somos, das nossas viabilidades, e canais expressivos.

Denise Gonçalves. Gostaria de que falasse um pouco da sua vivência em Juiz de Fora, da convivência com a Nívea, o Décio e seu tio Frederico, no Castelinho. Vamos começar lá de trás, com a referência familiar entre cores, artistas e música. O que isso representou na sua carreira?

Bracher. Isso é tudo na minha vida. Não tenho mais nada a dizer além disso. Essa é a essência do que sou: um produto absolutamente familiar e grupal. Falo não só da minha família, de meus irmãos, pais, tios e primos, mas dessa *entente* fantástica que se desenvolveu através deles. Um desdobramento absolutamente extraordinário. Sou fruto, no sentido absoluto, de uma condição meio uníssona, fraseada permanentemente pelo acontecimento artístico. Arte é uma vertente que brota e não se ensina, é um

acontecimento fluídico. Não é nada em si, nem algo tão importante na verdade. Justamente por isso, é tão magnífica. Se viver é uma questão tão simples e fácil, a arte é um produto exato dessa simplicidade que é viver.

Lá em casa sempre foi assim, desde antes do capítulo, que é a nossa querida rua Antônio Dias, o Castelinho. Na rua Bernardo Mascarenhas [1.603], a nossa casa era assim, com a diferença de que éramos crianças. Naquela época, já havia uma comunidade existencial, plural, prodigiosa de evidências paralelas, e que se envolveu em uma trama de lindíssimo sabor, de riqueza belíssima, principalmente humana. Tudo veio com a presença afetiva daquele pessoal. Isso me parece o caudal superior de uma força que se manifestou para sempre. Quem teve a oportunidade de conviver mais intimamente com meus parentes, sabe disso. Havia uma riqueza humana muito grande, simples e generosa. Nem sei como, mas as coisas eram assim: como uma espécie de graça, algo, talvez, da Providência. Tudo acontecia com imensa generosidade, abrangendo todos os que ali frequentassem, não só os da própria casa, mas também os amigos, que eram muitos; em ambos os endereços.

Portanto, é um percurso poderoso, que nos dá alguma orientação. Temos que ter uma certeza na vida, porque ela é feita de grandes enigmas – felizmente, senão não teria graça nenhuma. Uma referência nuclear, familiar, pode nos dar vislumbres do que é a própria vida e, imediatamente, do que é a arte. Nessa confluência magnânima, esses trâmites se acoplam para um grande bem, que é o destino humano, simplesmente isso. Nada incomum, nada de extraordinário. Falo de dignidade, decência, irmandade, coisas que se estabelecem e são eternas. Decorrente daí, passamos para outra condição, mais fabulosa, que é a percepção da própria eternidade, a própria existência, que é gerida e gerada por esse fator grupal. Isso é o que posso dizer, porque foi a minha experiência.

Fani Bracher. Estou com Carlinhos há 45 anos. Participei muito da sua vida. Penso que estamos fechando um ciclo e começando outro, que é a vinda de um neto. Diante desse currículo tão extenso, gostaria de perguntar: a vida foi generosa com você?

Bracher. Absolutamente, o tempo todo, desde que nasci. Nunca poderia dizer outra palavra. Aprendi isso na intimidade, no cerne das coisas, com pessoas decisivas, como meu pai, minha mãe, tios, avós, tanto por

parte do papai quanto da mamãe, pessoas simplíssimas. Os valores não são fabricados, não são instruídos, nem aculturados. É como exalar. Que nos permite perceber a primazia daqueles cheiros, palavras, ou afetos.

A minha vida sempre foi generosa, inclusive em relação a você, Fani. Agradeço muito minha família por meus fundamentos como ser humano, mas a maior parte da minha vida tem sido ao seu lado. Fiquei no Castelinho até os 27 anos. Depois, parti com você, fomos para a Europa, onde ficamos dois anos, no retorno não mais voltamos para Juiz de Fora. Fomos para Ouro Preto, para essa experiência de quase 40 anos. Mesmo após tanto tempo, tudo continua generoso: sua presença e nossas filhas, algo indizível.

Percebemos se temos essas coisas, ou recebemos isso na porção exata, pelo florescimento desses valores, ou a vida passa, e nada feito. Toda a minha estrutura, nesses 70 anos de vida [completados em dezembro de 2010], tem sido generosíssima comigo, nunca houve uma falha. É muito lindo e fácil viver assim. Evidentemente, não é tão simples. Mas quando temos fatores elementares, a vida não é problema. Os problemas chegam e, quando vemos, passaram.

Cesar Romero. Certa vez, você revelou todo o seu amor por essa cidade em uma frase dita durante um bate-papo: “O mundo não vale Juiz de Fora”. Gostaria de que explicasse o significado disso.

Bracher. Esta cidade é minha vida. Apesar de ter saído, minha vida continua sendo aqui. Juiz de Fora é o lado mais importante do que sou. Não há terra maior. Nunca vi nada melhor. Todo o meu aprendizado aconteceu outrora nesta cidade.

Fani Bracher. Você saiu de Juiz de Fora, mas Juiz de Fora não saiu de você.

Bracher. É a verdade. Continuo juiz-forano, porque meus aprendizados certos e profundos foram Juiz de Fora. E, aqui, ainda se encontram minhas reais bases de viver, meus grandes sonhos, e sentidos. Vivi mais tempo em Ouro Preto, pelo menos fisicamente, é verdade. Aquela cidade tem sido outra face de um grande amor, mas é diferente do sentimento que tenho por Juiz de Fora. Um fato curioso: a Fani é muito ligada a Piau, terra da sua vida e seu amor. Fazendo uma comparação, Juiz de Fora é o

meu Piauí. É uma relação de permanência bela. Fani tem necessidade de dizer o nome da cidade diariamente, em seus momentos profundos. Entendi, pela Fani, o que é gostar de um lugar e não o abandonar. Sou assim com Juiz de Fora.

Juiz de Fora é uma cidade formadora de gente. Nesta cidade, se aprende a ser gente. Uma vez, li que um indivíduo precisa de uma aldeia. É verdade. Precisamos de uma aldeia para nos ajustar, nos moldar, para realizar esse “facetamento”, e interligação das diversas etapas da vida. Isso, mantendo um olhar equidistante de tudo, com as pessoas a nos demarcar o espírito, a alma e os poderes transferidores das nossas capacidades sensíveis e intelectuais. Através da tribo – que é a nossa urbe –, podemos criar nosso direcionamento em relação à própria vida, para a indução do próprio tempo vivido aqui na Terra. Volto a me referir à importância de uma boa relação familiar na formação de uma pessoa. Se há um lugar cuja dimensão é proporcional a isso, é Juiz de Fora, uma cidade ideal, interiorana, mas com vibração universal – vide nossos poetas e pintores, como os da Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras e mesmo os anteriores. É uma cidade produtora incessantemente de pessoas diversificadas. Chega a ser inacreditável. Evidentemente, isso é um produto orgânico, estrutural, de uma cidade com oferta, com disponibilidade aos seus habitantes. Juiz de Fora possui a característica indissociável de produzir talentos, pela equalização do homem e seu meio.

Pinho Neves. Gostaria de aproveitar o gancho para indagar o que era viver a pintura na Sociedade de Belas Artes Antônio Parreiras, no final dos anos 50 e no início dos anos 60. Foi a geração de maior evidência da pintura em Juiz de Fora, ainda que sua criação remonte aos anos 30.

Bracher. Foi maravilhoso. Outra generosidade da vida, porque éramos uma família. Todos nos tornamos irmãos. Não havia nenhuma discrepância, apenas harmonia e força, manifestada por artistas brilhantes e gloriosos: Dnar Rocha, Roberto Gil, Renato Stehling, Wandyr Ramos, Ruy Merheb, Reydner, Jaime Soares, Roberto Vieira. Todos eram grandes artistas. Havia também meus irmãos Décio, Nívea e Celina. Depois veio outra turma... Parece que éramos um só pintor e de tão integrados, éramos quase a mesma coisa. O fato de não termos professor facilitou esse processo, pois não havia ninguém maior, nem menor, éramos exatamente

iguais. Mesmo Roberto Gil, que era mais velho, começou com a gente, lado a lado.

Nívea era impressionante. Pois, aos 19, 20 anos, dizia que os maiores pintores brasileiros eram o Alfredo Volpi (com aquelas bandeirinhas que ninguém gostava, na época), a Tarsila do Amaral e, acreditem, o Roberto Gil. Não entendíamos nada, achávamos que estava brincando, mas era a pura verdade. Atualmente, concluo que realmente o Gil um dos maiores pintores brasileiros. No entanto, tive que comer muito capim para entender. Gil é um artista universal, com grande força e um modo absolutamente próprio de pintar. Antes era poeta. Toda essa carga lírica foi lançada diretamente na sua pintura; toda a voracidade e a tristeza, aquela melancolia de que era possuído, transformaram-se numa beleza peculiar nas telas. Naquele tempo, eu não entendia, achava que era um pintor ruim, o pior entre nós. Mas a proximidade, o fato de que todos éramos uma mesma coisa, foi determinante. Caminhamos juntos, como uma *entente*, um grupamento. Enfim, pessoas que cresceram entre si.

A vantagem da Antônio Parreiras foi que, naturalmente, criamos uma grande comunidade. Necessitávamo-nos. Fomos nos engrandecendo mutuamente mediante aos valores e talentos alheios. Entretanto, tínhamos uma semântica própria, que não veio de um professor, como em Belo Horizonte se estabeleceu com Alberto da Veiga Guignard, grande professor e luz. Codificou, por visão particular, um norte de pintar. Em Juiz de Fora não houve nada disso, felizmente. Cada um desenvolveu o que era essencial. Isso foi determinante. O Décio cumpria esse papel de nosso mentor, por ser o mais intelectual. Tinha estudado pintura com o tio Frederico, e era quem analisava nossos quadros. Décio ainda tem esse pendor. Além de pintar, sabe criticar, colocar preciosamente, elevar a potencialidade do observado, fosse entre nós, em casa, ou na Antônio Parreiras.

A pintura, como qualquer outra arte, é uma amperagem própria, particular. Não há aprendizado. Pelo menos, não tivemos. Aprendemos entre nós mesmos. O que deu certo foi isso: não havia um professor, com exceção do Décio, que ouvíamos sempre, com a lucidez, a inteligência e a sensibilidade que lhe eram peculiares. Então, o Dnar caminhou na trilha dele, o Stehling, o Wandyr, o Ruy, o Reydner, o Gil, a Nívea, eu, e o próprio Décio. Cada um foi sendo o que era. Temos que

revelar o que somos. Pintar é apenas isso, nada mais. A arte só vale como aspecto de veracidade, como transmutação da realidade de cada ser em sua dicção essencial, no seu fato, no seu fazer, na sua alma transposta, no seu espírito dito como pintura. Cada artista tem seu desejo estético e seu modo de construí-lo. Estou dizendo apenas de um eixo infalível, que permeia todos. Podemos ser autodidatas e grandes pintores, não importa. Vide os maiores pintores da história, entre os quais coloco o Artur Bispo do Rosário. Para mim, será o futuro Van Gogh, porque sua linguagem é contemporânea, abrangente e tem uma “presenciabilidade” ainda maior que a do mestre holandês. Por que Bispo do Rosário é tão grande? Porque é verdadeiro.

Arte é verdade, não é cultura, nem vaguidão e nem mente, mas uma esfera da completude do ser. Em qualquer cultura, dos aborígenes da Austrália aos índios do Brasil, passando pelos nativos da África, esse é o critério indubitável da arte. Essa verdade vem como algo supremo, incoercível e imponderável. Assim fizeram Van Gogh e Michelangelo, sobretudo nas suas esculturas inacabadas que estão entre as melhores obras da humanidade, pois, nelas, o artista estabeleceu, conscientemente, a força do incógnito. Ainda bem que o fez assim, não acabado, como um gesto de dubiedade, de indagação não acadêmica. Não há nenhum código definido nem definitivo, porque existe uma ausência, um nada que se sobrepõe a tudo. É, simplesmente, aquilo que brota da alma.

É como um condão que vem de dentro do homem, algo intransferível e que não se aprende. Isso funciona como um instinto, como uma dádiva. Aconteceu conosco, em Juiz de Fora, o tempo todo. Por isso, esse grupo foi diferencial: fomos legítimos e despretensiosos. Não éramos nada, felizmente. Ninguém tinha destaque, nem nome. Maravilha! Pois acho terrível o peso do nome. É no anonimato que as pessoas deixam de ter o semblante racional. Esse é o caso do próprio Van Gogh, que é melhor no final da carreira, quando vai deixando de saber as coisas e passa a ser apenas um pintor, quase sem querer. Um grande quadro nasce, brota, ninguém o fabrica. Pois, a arte nasce naturalmente. Se há geratriz anterior, como modulação possível, simplesmente vem. Se não houver veracidade do seu produtor, não existirá, em qualquer modalidade: na palavra, som, movimento, dança, teatro. Funciona como um enigma, algo que surge nas certezas centrais do passado e proporciona

alumbramentos à frente. É um processo dicotômico, entre certezas e incertezas, de que vai haver uma validade afinal. Um bom quadro é eterno, não tem data nem estilo. Será sempre contemporâneo.

Há pessoas da maior importância no semblante artístico da criação. São maravilhosas porque têm a própria verdade, mostram suas dores e anomalias. Arte é isso mesmo, um caldo estranhíssimo, indecifrável, para não dizer coisas piores, quase diabólicas. É como Deus e o diabo juntos: a junção dos extremos. Essa ebulição do homem pode acontecer quando há epicentros no ser, em sua alma e espectralidades. Veja a poesia de Castro Alves e Arthur Rimbaud, e pense: como puderam fazer uma obra daquelas aos 20 anos de idade? Para mim, o que fica é sempre algo imponderável. Ninguém vai entender nunca, e isso é bom, porque não é para entender. Arte é para nos comover. É feita para a melhoria dos padrões, para a sensibilidade alheia, não só de quem faz. Ávidos, todos aqui estamos em torno disso. Começa aqui todo esse trilhamento de uma opção de sermos melhores assim. Esse número se multiplica diante das outras cidades, dos países, dos continentes, do mundo. Somos pessoas que necessitamos de arte. Não vivemos qualquer uma de suas modalidades. Será para sempre assim, considerando que não podemos fugir disso.

Há, portanto, a necessidade de buscarmos o sentimento de completude e de eternidade, como valores que, em nós, vão se sedimentando. Não saberia viver de outra maneira, principalmente na minha juventude. Falo de um Carlinhos que foi extremamente possuído de arte. Hoje, também sou assim, porém menos diabólico, infelizmente. Com essa palavra, não faço uma anteposição do divino, ao contrário. Estou me referindo a um sentimento de totalidade, unção das coisas que se torna “presenciável” em cada ser, desde que sejamos verdadeiros e compreendamos as coisas por meio de um enigma e que se passa através de lágrimas. Não se trata de um processo mental, mas de um advento do coração. Acho que isso é um grande conluio que se estabelece de que só nos alimentamos disso.

Somos um caudal de pessoas com a necessidade de arte, como o cristão necessita de Cristo. Necessito muito mais da primeira do que do segundo. O meu messias pode ser Van Gogh, por exemplo. Eu e Nívea não tivemos formação religiosa. A arte ocupou esse espaço central. Lá em casa, não havia o hábito de ir à igreja. Papai era um grande libertário, um democrata, de espírito livre. Dentro desse espírito, acho que ele nos deu

outro conforto, dizendo: “Seja o que quiser ser, no tempo em que quiser”. Hoje, entendo Cristo como uma coisa maravilhosa, um dos grandes homens da humanidade e filho de Deus. Mas, também penso que todos somos igualmente filhos de Deus, nas dimensões possíveis de cada um. Se somos todos divinos, isso nos torna mais unidos em torno de questões essenciais, como a simplicidade e a disponibilidade ao próximo.

Em Cristo vejo a questão do outro. Ele tratou dos escamentos sociais, das classes terrivelmente fechadas, numa época em que esses comportamentos sociais não eram brincadeira. Portanto, quando Jesus fala sobre o tema, é um grande clarão para a humanidade. A arte também é assim: uma disponibilidade para o outro. De certa maneira, é como uma religião, um culto livre, sem um messias exatamente. Mesmo porque, há tantos outros Cristos na humanidade... Ele é o nosso Deus ocidental, mas existem outros que são tão maravilhosos e divinos quanto Ele.

Petrillo. Você afirma que é basicamente um pintor. Queria saber como enquadra seu trabalho no contexto contemporâneo?

Bracher. Com a questão proposta, voltamos a Juiz de Fora. Não éramos contemporâneos, nem modernos, nem nada. Isso facilitou demais, porque cada um podia seguir sua trilha. Essa era a glória central do nosso grupo. O Dnar era um criador, mas Reydner ou Wandyr eram completamente diferentes. Isso foi bom e me vale até hoje. Nunca deixei de pintar o que pintava antes. Talvez o faça até pior do que antes. Amo os quadros daquela época. Aliás, estou com uma retrospectiva em cartaz [2010] no Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba. Fiquei maravilhado com uma preciosidade que lá encontrei: o *Caminhão Mack*, pintado em 1965. Que quadro, que pintura maravilhosa!

Pintura é igual ao exemplo do Arthur Bispo do Rosário, uma obra definitiva, que anuncia uma nova trilha para o futuro das artes, porque tem a verdade como fator central. Se isso existe, tal no caso do *Caminhão Mack*, vai permanecer, tenho certeza. Dois ou três quadros que pintei vão ficar. Esse é um deles. Quando pintei a Igreja da Glória, tinha 20 e poucos anos. Não saberia repetir aquilo, de forma alguma. Não conseguiria ser melhor, o que é duro de dizer. A vida é assim, vai mudando instintivamente e você vai acompanhando.

Tenho feito coisas interessantes. Por exemplo, a fase de Van Gogh, que é muito bonita. Fiz cem quadros em homenagem ao grande, querido homem e artista chamado Vincent Van Gogh. Tinha 19, 20 anos, quando assisti ao filme *Sede de viver*, de Vincente Minnelli. Nívea, Décio, Dnar, todos vimos. O filme foi um alumbramento na nossa alma. Todos queríamos, de alguma maneira, visitar aqueles lugares onde Van Gogh pintou. São as três cidades que correspondem aos dois anos e meio finais de sua vida: Arles, Saint Rémy e Auvers-sur-Oise na França. Essa vontade adormeceu em mim durante 30 anos. Pensei: “Gostaria de um dia ir àqueles lugares. Nada do que Van Gogh produziu antes é tão excelente assim. O grande Van Gogh é de Arles em diante. O restante de sua obra é boa, mas não igual a de Auvers-sur-Oise, onde só permaneceu 70 dias. Desse momento resultam só obras-primas”.

Ganhei o prêmio de viagem e fui morar em Paris. De lá até Auvers-sur-Oise é como de Juiz de Fora a Barbacena, menos até. Fani e eu moramos um ano e meio na França, e só sabíamos que Auvers-sur-Oise estava perto. Nunca fomos lá. Vinte anos depois, prestes a fazer 50 anos de idade, decidi: “Agora, vou”. Na verdade, gostaria de ter ido aos 20 anos. Poderia ter sido a coisa mais definitiva da minha vida. Meus 50 anos correspondiam aos cem anos de morte de Van Gogh, fato curioso. Van Gogh morreu em 1890, eu nasci em 1940. Talvez, nem fosse a época certa, mas fui, fiquei e nutri Van Gogh, como nutro até hoje, como algo muito emblemático. Fiquei feliz de ter feito cem quadros, alguns realmente excelentes. Verdadeiramente, fiz uma homenagem a esse mestre da pintura, um reconhecimento ao tanto que lhe devo, na minha formação e construção. Aliás, Van Gogh era importante para todos nós, naquela época. Certa vez, Dnar me confessou: “Gostaria de ter feito isso também”.

Monet foi outro grande pintor. Às vezes, melhor que Picasso, que era um gênio. Entretanto, às vezes os gênios erram por excesso de talento. Picasso é um fenômeno fantástico, mas há um lado dele que é menos que Van Gogh.

Jorge Sanglard. Talvez você seja um dos artistas mais disponíveis para Juiz de Fora. Quando estávamos lutando pelo tombamento do prédio da Bernardo Mascarenhas, você e Fani estiveram aqui e se colocaram na frente da luta. Na luta pelo Cine-Theatro Central,

aconteceu o mesmo. Em outra ocasião, ajudou a dar aquele abraço no Museu Mariano Procópio, pela campanha de restauração. Da segunda metade do século XX para cá, a cidade vem mudando, perdendo a característica, a essência daquela cidade industrial, da virada do século XIX para o XX. Como é estar presente em Juiz de Fora para ajudar a salvar esses símbolos? Como você vê essa transformação da cidade?

Bracher. Temos que brigar pelo que acreditamos. É natural. Juiz de Fora é nossa cidade, então, temos que lutar por ela. Havia uma dizimação de prédios maravilhosos. Casarões lindos da rua Santo Antônio estavam para ser derrubados. Sabemos muito bem que, no caso do Stella Matutina, demoliram um prédio universal. Se estivessemos em Paris, em Bruxelas, qualquer outro lugar do mundo, o Stella Matutina seria venerado. Essas demolições ferem pessoas como eu, que têm, verdadeiramente, um compromisso social, político e artístico com a cidade. Temos que nos conectar com as lideranças da área, dar força ao movimento, continuar defendendo aquilo que deve ser defendido, como aconteceu com a Mascarenhas.

A Nívea e o Décio também estiveram envolvidos no processo. O Décio por uma questão patrimonial da cidade, pois fez curso de História e, depois, de Arquitetura. Mais tarde, chegou o Luiz Passaglia para formatar essa luta, que hoje é mais bem definida e conta com respaldo jurídico. Mesmo assim, há pouco tempo, derrubaram a Industrial Mineira, próximo ao Mariano Procópio. Era um prédio tão bonito. Temos que tomar cuidado, senão, daqui a pouco, vão querer vender tudo. Temos que ficar de olho nesse pessoal muito ganancioso. A força do dinheiro é terrível. Em contrapartida, nós temos a força humanista. Isso é o nosso adendo, porque não temos o poder financeiro. Dinheiro estraga tudo, é a desgraça da humanidade. Temos uma força melhor, o poder sensível. Esse é invulnerável, ninguém corrompe. Então... em outras causas, sempre estarei presente.

Antenor Salzer. Você começou falando da cor e da palavra. São dois registros humanos importantes, que é o imaginário e o simbólico. Pode parecer simples, mas nem todo mundo faz esse trânsito, e você é pintor e poeta. Vi você pintando e parece que entra em uma espécie de transe, em um estado especial de consciência. Sempre tive muita

curiosidade de saber como é esse momento da criação, em que você coloca um Bach para ouvir e dali sai um quadro maravilhoso.

Bracher. Pois é, acontece sempre do mesmo jeito. Quando essa “coisa” bate, nada segura. Surge uma força da própria criação. Tenho que estar possuído desse enigma. Se acontece assim, o quadro está prontíssimo.

Antenor Salzer. Mas o mundo desaparece para você?

Bracher. Desaparece completamente. O mundo vira um embate, uma entrega, uma totalização. No meu caso, tem que ser assim, imediato. Não sei como controlar, não tenho parâmetros; porque, quando vem, tem que ser rápido, senão some. É uma carga, como se fosse um grito. Vem forte e tem que ser dito naquela hora, para não fugir. É um processo psicológico, evidentemente, controles e descontroles psíquicos. Como se fosse um transe, mas sem caráter religioso. Não há possessão por espírito. Pode até parecer algo divino, mas é uma experiência puramente artística. Não há delimitações muito claras entre esses estados, por isso, são grandiosos, profundos e veneráveis. Brotam com uma força, como uma sensação, um advento. É como uma punhalada na alma de alumbrar, de fazer acontecer. Essa sensação se torna indômita e fica claramente presenciável. A pincelada traduz essa sucção como advento que vem de dentro. É matemática sem ser matemática. Enfim... é um mistério.

Sobre a impulsão artística, foi com Nívea e Décio que mais aprendi. Tio Frederico foi nosso mentor, apesar de nunca ter sido meu professor, formalmente, foi a pessoa mais essencial na minha história. O tio era um artista, aliás, um grande artista. Tinha um estilo superacadêmico, mas pintava um quadro em 20 minutos. Como é que um cara pode fazer uma pintura como aquela, tão centrada, em tão pouco tempo? Mais rápido que eu, que sou meio doido. Tio não era tão doido. Pintamos alguns quadros juntos em Ouro Preto. Aliás, meu tio foi a entidade artística que vi mais próxima de mim. Tio Frederico foi professor do Décio, que, por sua vez, foi nosso monitor.

Com a Nívea foi diferente, pintávamos juntos o mesmo tema. Só que eu fazia uma porcaria, e o dela era muito bom. Sempre fui assim, meio devagar. Nívea foi tornando-se, naturalmente, minha mestra, a pessoa com quem articulei o meu começo, em 1955. Em 1957, aconteceu a primeira exposição de que participei na Escola de Belas Artes Antônio

Parreiras. Fomos conhecer Minas Gerais, em 1963. Nívea, eu e Luis Coelho viajamos para São João del-Rei. Ficamos três meses. Alugamos uma casa sem móvel algum. Tínhamos um fogareirinho e só. Nem sei como dormíamos, porque não havia colchão. Ficamos três meses pintando, e como pintávamos! Depois, em 1964, rumamos para Ouro Preto. A Nívea foi entre março e abril e se estabeleceu lá. A ideia era que eu fosse junto, mas o Décio estava projetando um prédio, a reitoria da Universidade Federal de Juiz de Fora (Rua Benjamin Constant, n. 790) e sempre fazia modificações nas plantas com o doutor Moacir Borges de Mattos. Eu contribuía, fazendo os desenhos técnicos e papai providenciava os cálculos concretos. O projeto foi atrasando e só fui para Ouro Preto em julho. Lá, eu e Nívea continuamos a pintar “grandemente”. Foi uma “pauleira”. Trabalhávamos na rua... Somos pintores de rua.

No meu caso, volto a dizer isso, tem que ser rápido. Com a Nívea, é diferente: tem uma elegância, uma transmutação diferente. Nela, é como um ato de silêncio pertinente, uma relação essencial. A pincelada da minha irmã é diferente da minha, que é meio louca. Quando minha pintura transita para um lado mais insurgente, é meio enlouquecida. Isso é o meu melhor. Porém, na Nívea, não é menos bela, com uma compreensão desses estados psíquicos muito diferenciados. São apenas modalidades distintas. Acho importante que cada um seja verdadeiro nessa sua sensação. Sou muito angustiado para pintar e tem que ser assim. Se mudar, enfraquece. Imediatamente, invalida-se meu processo. E tem que ser raivoso, gestual, inervado. A pincelada e a cor vêm exatamente no lugar, na qualidade e na quantidade exatas.

Não sei nada de cor. Nem quero saber. Caso contrário, seria um desastre. Tenho que entendê-la emocionalmente. Compreendo a sensação pictórica como uma transposição emocional da minha condição física e espiritual. Trata-se de uma relação intrínseca do que a cor pode produzir na alma humana, como uma validade do próprio homem e diante de si próprio. No meu caso, é uma relação empírica. Sou autodidata. Não entendo nada de pintura. Aliás, quero ficar livre disso imediatamente. Não quero me conhecer através da pintura, mas me desconhecer. Porque, se conheço, me invalido como tal. Digo isso referindo-me aos meus melhores quadros. São sempre assim, uma dissolução do que sei. São, no fundo, um enigma do que sou. A arte é um enigma impróprio, nada mais. E vale apenas por isso. Não

quero compreender nada disso. Quero sair ileso, o mais que puder, do ato de pintar, de transferir o acontecimento artístico diante de mim, da minha verdade humana. É desconhecer saboreando a sensação de entrega e de delírio. Talvez essa seja uma forma sensível da loucura, no sentido de ter um descompromisso com o conhecível ou sensato.

Grande é Artur Bispo do Rosário, porque não sabia o que estava fazendo. Essas artes pré-fabricadas de hoje representam um descompromisso com o produto humano. Vai-se a uma bienal, é uma tristeza... Ninguém chora pela arte. Não há validade suprema naquilo. Sem isso, resta apenas um acontecimento melancólico, intelectual. Arte não é intelectual. Deve ser, pelo contrário, como uma criança ou o trabalho do Artur Bispo do Rosário, que nos toma. Quando vejo o Bispo do Rosário, choro, porque há verdade, um prisma que nenhum pintor culto possuía diante de si mesmo. O acontecimento artístico representa um profundo enigma do homem: tanto um acadêmico pode nos comover, quanto um Bispo do Rosário. Os criadores atuais mais novos, em geral, têm feito algo completamente fora disso, desviado dessa substância humana, sem a qual nada se estabelece. Vai haver uma invalidade artística desses processos de criação. É diferente do que fazem Arlindo Daibert, Pedro Nava, Murilo Mendes e Carlos Drummond de Andrade que são seres que tornam a arte um “posseimento” do que são. São grandes artistas que se transferem para suas artes. Beethoven e Bach, também o fizeram com suas linguagens particulares.

Pinho Neves. Gostaria que falasse um pouco sobre a Galeria de Arte Celina. Inclusive, há outro momento importante e que pouca gente conhece em Juiz de Fora: a fábrica de louças Louçarte, do seu pai, e na qual vários artistas da época andaram pintando. Você também pintou cerâmicas?

Bracher. Nunca fiz. Infelizmente era um menino, mexia no departamento de modelagem. Na verdade, fazia um pouco de cada coisa, mas não pintura propriamente. A fábrica tinha seus pintores, a exemplo, o Dnar, o Wandyr, além de muitos outros. Havia também dois irmãos portugueses, artistas maravilhosos, o José e o Emanuel Marques. Só ficava observando. Fabricava uma cerâmica de altíssima qualidade, com mais de 300 modelos de peças diferentes: jarrões enormes e outros. Foi um grande momento. Papai era um louco, não

tinha freio, só acelerador. Por isso foi maravilhoso. Foi uma das pessoas com quem mais aprendi. Não sei como papai teve a fábrica, nem como manteve a Galeria Celina.

Pinho Neves. Como se arquitetou a ideia da Galeria? Quem foi o mentor dessa passagem, que vou chamar de cintilante, decisiva contribuição para a história da arte em Juiz de Fora?

Bracher. Éramos todos jovens, o que é bom quando se é idealista também, porque ser jovem apenas é muito chato. Minha irmã Celina era uma luz na nossa casa, uma figura maravilhosa, à frente do tempo. Morreu no dia 10 de março de 1965. O que fazer da vida depois dessa tragédia? Sua perda restou-nos num acontecimento dramático, uma paralisia geral para todos nós.

Em Juiz de Fora, ninguém vendia pintura. A propósito, até hoje é assim. Imaginem nas décadas de 50, 60 e início de 70. Quando alguém comprava, a tela valia o preço do material, nada mais. Isso me faz lembrar daquelas lindas cartas do Van Gogh ao irmão Theo, dizendo que acreditava que um dia seus quadros fossem valer mais que a tinta. Mas também foi maravilhoso não valer nada. No dia da morte da Celina comecei a namorar a Fani, que era sua amiga. Na época, não tinha onde cair morto. Não tinha emprego, nem profissão. Queria pintar e a Fani foi benévola comigo, não perguntou nada. Eu andava de sandálias, cabelo grande. Obviamente, foi o pai dela que me questionou. Mais tradicional, do Piauí, dava empurrões e mostrava outros partidos. Dizia: “Não, minha filha...”. E mostrava um carro, os pretendentes... Foi quando pensei em fazer alguma coisa numa garagem que tínhamos em casa. Papai também tinha um escritório, uma sala meio sem utilidade, e resolvemos transformá-lo em uma galeria para vender quadros.

Começou assim, muito simples, meio precário. Éramos comprometidos com arte, cultura, destinos e ideais e, imediatamente, o espaço virou um centro cultural. Na verdade, não foi pensado para ser assim. O espaço acabou associado ao que era a nossa casa, sendo frequentado pelas mesmas pessoas que viviam entre nós, incluindo o pessoal da Escola de Belas Artes Antônio Parreiras e de outros grupos. Fizemos nossas articulações. O papai, que era um sujeito doidão, topou. Bancou, nem sei como, porque não tinha recursos sobrando. Nunca vi papai ter dinheiro

no bolso para pagar as contas do mês, devia a todo mundo, mas acabava pagando direitinho, mesmo com dois ou três meses de atraso. Era outro milagre do Waldemar Bracher. Morreu sem dever a ninguém. Pelo menos, ninguém veio nos cobrar. Papai era assim, entrava nesses transes de arte, de jovens, e topava essas paradas. Então, fizemos a galeria na nossa casa, que era um pouco dessa confusão toda. O bom era que a própria galeria não tinha uma direção. Ninguém mandava e todos mandavam ao mesmo tempo. Foi uma coisa muito desarticulada, o que acabou sendo fantástico. Tudo foi surgindo e crescendo por si próprio. Acontecendo. As pessoas vinham e entendiam que havia coisa boa. Tinha mesmo, porque não éramos brincadeira. Eu, Nívea e Décio paramos de pintar e nos dedicamos integralmente àquele negócio. Mamãe adorou, pois gostava de arte. Papai tocava piano, compunha, e os dois cantavam. Fomos levando adiante. Fizemos exposições com originais de Joan Miró, Pablo Picasso, Giorgio Morandi e Piet Mondrian. Havia também espetáculos de teatro de vanguarda. Na época, a Universidade não fazia nada.

Pinho Neves. Mas você fez aquele festival de arte, pontual.

Bracher. Era pouca coisa. A prefeitura promovia alguns eventos de cinema, mas uma vez em anos... As pessoas ávidas de cultura e de arte ficavam sem o que fazer. Nossa galeria ficava em um lugar central (Galeria Pio X), e ninguém pagava nada. Quero dizer, era perfeito... Tinha a cara de Juiz de Fora. Não eram só os jovens que frequentavam, havia outras pessoas como dona Zuleica Mendes e o doutor César Xavier Bastos que também não era menino. Parece que era contagiante e todo mundo entrou naquela confusão, porque não havia nenhuma previsão, nem provisão. As coisas aconteceram, aleatoriamente. Evidentemente, eram tempos românticos e que poderiam ser assim. Hoje, obviamente, tem estrutura, não é José Alberto? Quero fazer um elogio, oficialmente. Você é um camarada extraordinário do fazer, do saber, tem a sensibilidade, a cultura e ainda o dinamismo. E você, Sanglard, também foi um grande aliado.

Pinho Neves. Estamos falando da Celina, não? Vamos voltar para o Diálogos!

Bracher. Hoje, são outros tempos. A Universidade tem estrutura. Nós não tínhamos nada. Os holofotes eram feitos com lata de Nestogeno e

funcionavam bem. Foi um grande momento. Parei de pintar e foi, justamente, quando ganhei o prêmio do Salão Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1967. Na época, pensávamos em fazer um negócio com Assis Chateaubriand. Nívea chegou a encontrar-se com ele. As coisas foram crescendo e se espalhando por São Paulo e Rio de Janeiro. No final de 1967, estávamos no Rio, articulando a Galeria Celina (a galeria foi no final de 1965), quando alguém disse: “Olha, você ganhou o prêmio”. Estava tão desavisado da pintura... Fomos até lá, subimos aquela escadaria linda e uma pessoa que estava no local falou: “Oh, parabéns!”. Ainda não acreditava em nada daquilo. Fui direto até o quadro e lá estava: “Prêmio de Arte”. Isso mudou toda a minha vida pois tive que voltar a me dedicar completamente à pintura.

O prêmio funcionava assim: a pessoa que ganhava, viajava no final do ano. Então, viajaria no final de dezembro. Pensei: “Agora é pintar mesmo”. Parei tudo, fui para Ouro Preto. Foi meu grande ano. Fiz umas seis ou sete temporadas brilhantíssimas. Talvez tenha feito nessa época uma das mais lindas da minha vida, somadas às idas a São João del-Rei, Tiradentes e Ouro Preto, em 1964. Primeiro, foi uma glória ganhar um prêmio daquele porte. Segundo, foi a dimensão de se ir para a Europa, que, antigamente, era “A Europa”. Hoje, todo mundo vai, paga em dez vezes. Visitar o Velho Mundo virou ir a Matias Barbosa, mais ou menos. Naquele tempo, era um negócio misterioso, uma coisa rara e única na vida. Ninguém ia àqueles países, só aqueles que tinham muito dinheiro. Mas um pintor? Não tínhamos condição, a Europa era só pelo prêmio da viagem. Mesmo os intercâmbios, não havia tantos, é algo mais recente. Afinquei-me na pintura e foi o grande ano da minha vida: 1968, somando aos de 1963 e 1964. Foram dias supremos, pelo clima de augúrios que ali se estabeleceu, pela oportunidade de lá passar dois anos.

Pinho Neves. Vou aproveitar essa deixa, porque há uma coisa importante que está associada com a Galeria de Arte Celina: o seu retorno da Europa, com uma fase totalmente inovadora, não só em relação a sua própria trajetória, mas também com a visão da pintura naquele momento no Brasil, que é aquela fase meio cezariana. Como chegou à concepção daquele tipo de arte?

Bracher. É um dilema que ainda tenho, embora amenizado. Na verdade, foi um choque muito estranho, porque, ao final de 1968, estava entrando numa pintura incidentemente esverdeada. Houve, inclusive, um episódio relacionado a isso. Convivi com o Vinicius de Moraes em Ouro Preto. Vinicius visitava constantemente a cidade e nos encontramos várias vezes. Entre um porre e outro, falei: “Vinicius – eu estava consciente do que estava falando –, eu gostaria de fazer um nu seu, de corpo inteiro, retrato grande, todo em verde”. Ele respondeu: “Vamos embora!”. Era danado, topou de cara. Mas, acabou não acontecendo. Não sei se foram as mulheres na vida dele... Vinicius era inundado de garotinhas. Era uma coisa complicadíssima, era esquisitíssimo. Achei bacana, porque aceitou fazer, com sinceridade. Para mim, era um monstro sagrado. Pintar o Vinicius, e nu, tudo a ver. Esse é um quadro que não pintei. E olha que, naquela época, faria um grande retrato do Vinicius. Nunca falei isso para ninguém.

O fato é que a cor verde foi me inundando. Quando fui para a Europa, já estava entre verdes e azuis. Como ficamos um ano e meio em Paris, eu me casei com a Fani. Com a história do prêmio, deu para manobrar o sogro, que era meio durão. Novas possibilidades se abriram, como o convite do Otto Lara Resende. Na época da minha viagem para a Europa, Otto estava indo também, para ser adido cultural e fez um convite para fazer uma exposição em Lisboa. Quando saí do Brasil, portanto, havia esse convite. O Décio me deu um livrinho sobre arquitetura portuguesa, em que a primeira cidade era Monsaraz. Achei lindo. Eram as primeiras três ou quatro fotos da publicação. Queria muito conhecer aquele lugar. Fui para lá e fiquei dois ou três meses, pintando para a exposição no Palácio Foz, no antigo Rossio. Otto Lara Resende fez um texto chamado “Terra de Monsaraz”. A exposição ficou linda. Adolpho Bloch era outro que apreciava muito meus quadros. Era uma figura singular, dono de uma sensibilidade primitiva; um selvagem, mas apreciava a arte. Aliás, esses russos são maníacos por arte. Bloch comprava 20 quadros de uma vez. Dizia: “Quero 20 quadros, mas grandes”. Bloch foi uma pessoa importante para mim.

Depois disso, era tudo muito esverdeado, todos os quadros tinham essa gama. Quando fui para Paris, o verde foi se transformando em azul. E aconteceu uma coisa curiosa. Minha força de pintar foi se diluindo diante da visão da obra de mestres. Aquela gestualidade, coisa meio selvagem

que eu tinha na cor e no gesto, que era linda, foi se perdendo, tristemente. O professor, às vezes, prejudica, chateia e irrita. É uma figura essencial, mas tem que estar presente na cota certa, para não nos devorar. Eu era muito menino, e, como não tinha estudado pintura, ficava pensando o que estava fazendo na Europa. Pensava que a pintura que produzia não era equivalente a tudo aquilo e não dava vazão como acontecimento artístico. Foi uma fase muito complicada, uma história meio longa, mas continuei pintando e a pintura foi acontecendo... Quando voltei, fui para Ouro Preto e continuei na pintura lisa e mais suave. Preocupava-me, porque havia a dualidade do grande ano 1968 para essa coisa subsequente, que considerava estranha. Tenho a impressão que isso é produto de uma observação demasiada. Hoje, estou começando a gostar, mas demorei dez anos para entender.

Voltamos de Paris em 1970, véspera de Natal. Fomos morar em Ouro Preto no carnaval de 1971. Doutor César, pessoa maravilhosa, nosso padrinho de casamento, nos levou em sua velha Kombi. Enfim, chegamos àquela cidade sem ter a menor ideia do que iria acontecer. Fiquei dez anos nessa pintura, que é a tal fase “Montanhas de Minas”. Estava meio que encurralado. Hoje, acho que não era tanto assim e estou meio em paz com o fato. Demorei dez anos até fazer um quadro diferente, isto se deve a um texto chamado *Esplêndida obra de arte* que funcionou como um retorno, um resgate em mim. Nesse momento, entre 1980 e 1981, voltou “aquela” pintura, aquela nova força. Batizei o quadro como *Esplêndida obra de arte*, e ele está aí, maravilhoso.

Então, veio um acontecimento importante: a chegada das nossas filhas, Blima, em 1972, e Larissa, em 1976. Apesar de ambas terem nascido em Juiz de Fora, viveram a vida inteira em Ouro Preto. Continuamos a vida naquela cidade, mas sempre com a força de Juiz de Fora dentro de nós. Trago comigo tudo o que aprendi aqui, essa coisa incognoscível, que ficou em mim e que me mantém vivo até hoje. Essa terra, com todas as suas querelas gerais, meus seres e amigos, minhas crenças, possibilidades e todas as minhas esperanças. Com Fani, minha companheira, e com nossas filhas é outro mundo. Nunca pensei casar, nem em ter filho. É uma história totalmente inédita para mim, e estou há 40 e poucos anos nisso. Acho que sou um marido razoável e um pai razoável. No fundo, é a crença em algo absoluto e inexpugnável. A minha grande luta é ainda essa. O que vai

ficar em mim ainda é esse substrato de um não eu, de uma “inveracidade” e, ao mesmo tempo, uma veracidade central em tudo.

Fani Bracher. Sempre disse que existem pintores e artistas. Para mim, o Carlinhos é um artista. Certa vez, fiquei muito preocupada com isso. No Caraça, em uma noite muito fria, com a Blima e a Larissa, perguntei para ele: “Tenho uma grande dúvida, acho que um artista nunca devia se casar, ter essa preocupação”. Carlinhos respondeu: “Olha, se não tivesse me casado, talvez não conseguisse ser pintor”. Então, é engraçado, pois é tudo meio contraditório. Penso que a história do casamento, de filhas, foi algo bom na vida do Carlinhos. Temos que ter o limite das coisas. Acho que as meninas deram um norte para ele. É grande pai e marido e, agora, vai ser um grande avô.

Bracher. Há controvérsias.

César Romero. Sei que você é um bom garfo. Qual é o seu prato predileto da culinária mineira?

Bracher. Uma delas é a sua feijoada. Sou muito simples. Acho arroz com feijão tão bom. Como arroz graciosamente todos os dias. Meu querido tio Frederico, sempre divertido, concordava comigo. Ele tinha o espírito do papai, sempre alegres e falantes; eram muito parecidos. Um dia, na minha casa em Ouro Preto, ele falou uma coisa interessante. Nossa cozinheira faz um arroz maravilhoso, em panela de pedra. Então, ele disse: “Gosto de arroz com arroz”. Achei tão bonitinho. Falando de culinária, ele tinha um prazer: arroz puro. Acho que aprendi com meu tio.

Um aparte: Fani é um primor de dona de casa, não é só uma grande artista. Certa vez, Décio falou que mamãe foi uma péssima dona de casa. É verdade. Papai era melhor do que ela nessas tarefas. Mas Fani é um primor ao reger a casa. Tem uma coisa absolutamente secreta dentro dela, um lado criança. Quando fomos para Ouro Preto, ela não tinha muito o que fazer e me pediu uns restos de tinta. Foi assim que começou a pintar, pelas bordas. Um dia, a Nívea falou: “Que linda poesia tem a Fani”. Minha irmã percebeu antes de mim e, como a sigo muito, também comeci a ver minha mulher como artista. Nos primeiros 15 anos, ela trabalhava em cima da mesa e eu em um cavalete. Assim, podia acompanhar o trabalho dela a dois palmos de mim. Assisti quadro a quadro. A Fani tem essa

crença verdadeira do que é ser artista de que tanto falo. Tem essa pureza central. Aconteceu algo curioso: como Fani sempre me pediu opinião, tive que analisar suas telas. O que falar? Não podia falar nada e havia muito o que falar, mas não queria que meus comentários interferissem no seu processo. Senão, faria uma transgressão à poesia de sua obra. Estudei cada um dos quadros. O Décio fez isso com a gente e repeti com a Fani. Acompanhar sem interferir é muito difícil, exige um exercício de saber.

Com a personalidade que tem, Fani foi capaz de lançar minhas observações diretamente no seu fazer. Ainda agora, pergunta, por exemplo: Carlinhos, como é perspectiva? E eu: “Não precisa disso”. E não é necessário mesmo. Aprendi com a Nívea. O bonito é a construção, como a pintura surge de dentro dela. Quadro a quadro vem pronto. Ninguém aprende a pintar ou ser artista. É uma vocação que não se impõe, não há código nenhum dessa construção. Trata-se de um enigma pessoal, particular e indivisível. De onde vem, por exemplo, um músico tal como Luís Otávio de Sousa Santos? A capacidade de um menino como ele é universal. Digo o mesmo de Murilo Mendes, Pedro Nava e de outros artistas. Os talentos vêm de enigmas, não de indústrias, de escolas, da cultura; é resultado de um processo interiorizado e indissociável entre o homem e a própria arte, entre o homem e o seu fazer, entre o homem e a sua legitimidade. Tive a oportunidade de testemunhar isso com a Fani: essa coisa que brota, que é gerada como uma transmutação lindíssima e plena. Foi uma das experiências mais lindas que vi na vida. A Fani é maior do que eu, pois ela tem uma pureza mais legítima. Tem Piau dentro dela. Compreendo isso, porque sei o que é Juiz de Fora para mim, Fani é mais piauiense do que eu juiz-forano. Todas as noites vai para a sua terra antes de dormir. Viaja para aquelas montanhas, aquele rio, cenário, pássaros... Enfim, percebe-se que a pessoa é legítima. Não precisamos de nada para viver. Seremos grandes por aspectos ulteriores, por meio das lembranças do que somos, do nosso advento humano, das nossas passagens e simplicidades. Não seremos melhores por nenhum aspecto importante, mas pelas “desimportâncias”. Não há necessidade de muita coisa. Às vezes, basta um copo d’água. E ver os pássaros, as cores, e ouvir-se de vez em quando.

Nívea Bracher. José Alberto, você está realmente de parabéns, porque isso que aconteceu aqui, hoje, é uma coisa tão extraordinária, que seria até bom

se cada pessoa pudesse se manifestar. Pena que o tempo é exíguo. Seria bom se pudéssemos ter um segundo tempo, ou até um terceiro tempo. Esse depoimento é o “momento verdade” de um artista. Nunca vi nada igual. Coloco o Carlinhos entre os grandes artistas do mundo, um pintor de pincel, de cavalete. Isso é uma coisa grandiosa, é o resgate do ser humano como ser humano.

Carlinhos está vivendo um problema: um curador pediu um resumo das exposições que fez, mas não podia aparecer muito Juiz de Fora. Argumentei: “Ele está por fora do que é esta cidade. Porque Moscou e São Petersburgo fazem parte da grande Juiz de Fora... Paris, já é a pequena Juiz de Fora. Barcelona é logo ali, depois da Ponte do Zamba. Londres, segundo a Fani, é um subúrbio. Aliás, a Rachel Jardim contou que, quando visitou a terra dos Beatles, parecia que estava aqui, na Bernardo Mascarenhas. Esta terra é uma aldeia. É Tolstoi. Aqui é o nosso mundo, é o grande mundo”.

Décio costuma dizer: “Quem não viveu Juiz de Fora dos anos 50 e 60, não conheceu o paraíso”. Todo esse mundo nosso é regido assim, com muito amor e carinho. A Galeria Celina Bracher se tornou uma coisa mitológica, uma lenda de fato. É comovente, pois sentimos um carinho enorme de cada pessoa que fala conosco sobre essa fase.

Temos o Pró-Música como uma sequência da Galeria Celina, algo que sempre antevi. Nós realmente paramos de pintar para nos dedicar à Galeria Celina, e a Maria Isabel de Sousa Santos fez o mesmo em relação ao piano. Interrompeu a carreira para se dedicar a uma obra semelhante, um projeto de vida. Décio, aliás, tinha um projeto de extensão da Galeria Celina que seria construído onde hoje é o espaço do Pró-Música, na Avenida Rio Branco. Nossa ideia era torná-la a segunda ou a terceira maior casa de cultura do Brasil.

Quando Carlinhos e eu fomos para o Rio, foi para nos encontrarmos com o Márcio Moreira Alves, do Conselho Federal de Cultura. Tínhamos, entretanto, que passar antes pelo Conselho Estadual, mas ainda não existia. Olha que complicação! Lembro que, ao voltar da Europa, falei: “Tenho que descobrir se esse órgão existe”. Fui para Belo Horizonte e lá estava o Conselho. Apresentei-me como representante da Galeria de Arte Celina e o cara deu um grito, pois estava procurando saber sobre nosso espaço há muito tempo. Naquela época, a Galeria retumbava. Depois disso, quando trouxemos o Márcio Sampaio a Juiz de Fora, ele perguntou: “Mas a Galeria de Arte Celina é só isso?”. Respondi: “É muito mais, é todo o mundo!”.

Isso prova que não éramos tão loucos. Sou muito grata à Maria Isabel e ao Hermínio de Sousa Santos porque fizeram a Pró-Música. O Luís Otávio de Sousa

Santos é uma herança de si mesmo. Tornou-se um gênio porque sua mãe não tinha babá com quem deixar. Então, ficava nos corredores da instituição, brincando com os instrumentos. Esse é um grande exemplo. Tudo pode ser feito com uma criança.

Neste ano (2010), está completando 70 anos que papai veio para Juiz de Fora. O Carlinhos nasceu em dezembro, na enchente de 1940. O “apocalipse” tinha começado naquela manhã, e mamãe não queria mudar-se para cá com medo das inundações. Entretanto foi aqui que ficou grávida e teve o Carlinhos. Quando papai chegou a esta cidade, desceu na Praça da Estação, olhou uma casa lá no alto e falou: “Qual foi o louco que construiu lá em cima?”. Mal sabia que seria o louco maior que, anos depois, compraria o castelinho, que marcaria nosso segundo tempo em Juiz de Fora. Este ano [2010], aliás, também marca o centenário do meu pai. O Grupo Escolar Antônio Carlos também está fazendo cem anos e foi onde nos formamos. Norma Lenz, que foi nossa colega de classe, tem algo interessante para dizer a respeito disso.

Norma Lenz. *Tive a felicidade de nascer na mesma rua e ano que Carlinhos. Fomos salvos da enchente e crescemos juntos. Considero-o um irmão, assim como Nívea e Décio. Tenho um carinho muito grande por todos. Carlinhos e eu fizemos o primário juntos. Recentemente, encontrei-me com dona Eunice Nardelli, que foi nossa professora. Ela falou do orgulho que tinha de tê-lo como aluno. Dona Eunice sempre conseguia adiantar o que seus alunos seriam. Apesar de considerar Carlinhos excelente, não conseguiu prever que se tornaria um expoente em Juiz de Fora e que iria transpor fronteiras, inclusive do Brasil.*

Pinho Neves: Não sei se você já se deu conta, mas toda a temática da sua pintura envolve questões de lirismo ou de memória. Talvez isso esteja presente nesse encontro com Ouro Preto. Não quer dizer que Juiz de Fora não tivesse essa carga, mas ali estava traçada uma memória do ponto de vista histórico. Na série sobre Brasília, esse aspecto volta novamente, mas de outro modo. Nesse trabalho, esse fator não está associado necessariamente a algo antigo. Fale um pouco sobre seu envolvimento com essa temática da pintura, que traz uma característica meio “césanneana”, com a ausência da perspectiva. Césanne, a propósito, localizava a modernidade com a negação completa desse elemento. Isso está na sua obra, algo relacionado àqueles exercícios de desenhos técnicos que você teve que destruir na sua cabeça para chegar a essa pintura mais pura.

Bracher. Sempre estive dentro desse lirismo. Sou assumidamente um romântico, linhagem de gente que tem um eixo poético muito centrado, algo que vai definir a própria pessoa. Essa é uma característica atávica, que também não se constrói. O lirismo e o romantismo são fatores psicológicos, inerentes ao próprio ser. São tipicidades de um homem que se extravasa, seja de forma metódica ou dionisíaca, digamos. Hoje, situo-me mais na segunda categoria dessas predisposições. Acredito que as questões do lirismo tenham a ver com nossas reminiscências, um processo que é meio ambivalente e enclausurado dentro da perspectiva da memória, nossas saudades, as lembranças e os aspectos históricos sopitam muito gravemente. Há, portanto, uma coerência, que não significa exatamente uma predisposição ao sentimentalismo. As emoções das recordações são traduzidas de uma maneira veemente, quase como uma necessidade de sobrevivência dos fatos lembrados, acontecidos ou vislumbrados. Portanto, é incalculável. Um homem romântico é assim, um sujeito sem lugar e, ao mesmo tempo, efetivado em lugares específicos. É algo que transita de maneira quase anacrônica e vem com uma potência grande de resgate. Consideremos que estivesse dizendo algo como a própria emoção de viver, assentar e olhar a “presenciabilidade” da própria vida, do próprio eu descrito feericamente. Percebo nisso um certo quê do Dnar. Tinha uma ligação forte com ele nesse aspecto. Trocávamos figurinha, era com quem mais conversava.

Existe um empirismo central como “centelhamento” das coisas. A grande força, o fator de pulsão, é uma coisa autodidata. A própria experiência de viver é assim. Mais desaprendemos do que aprendemos. Concordo com isso, porque temos mais é que sentir o mundo. O ato da vida é uma fruição de sentimentos. Se o homem se coloca dessa forma, está pronto para ser algo. Caso contrário, não haverá poeta. A cultura de Pedro Nava, por exemplo, era aquém da sua força inercial como homem, como a perspicácia que tinha, aquela gravidade de ser e de perceber, inclusive pelo grande poder de sua memória. Nava era um homem extremamente bruto no belo sentido. Durante a vida, refinou essa característica elementar por meio da carga intelectual e cultural que recebeu, mas era um poeta na essência. Os grandes artistas são assim. Acredito que é o caso de Beethoven ou Mahler. Ambos sabiam música, mas havia algo neles que transcendia a técnica. A força do verbo

pode vir da própria cultura, mas há um lado abissal que o próprio autor desconhece. O abismo é maior do que o homem e temos que nos ater a esses enigmas para sermos alguma coisa enquanto criadores. Esse sentido de fatalidade é absoluto no artista, tem que haver, senão será um fraco. Glauber Rocha é prova disso. Só podia ser um baiano, com aquela cultura fantástica, pregressa dele. O pernambucano Gilberto Freyre também foi um poeta fantástico. Antes de ser um importante sociólogo, tinha a força do verbo pernambucano e nordestino. É assim mesmo com os criadores organizados, como Oscar Niemeyer, que além de ser arquiteto é um tremendo poeta. Não pelas palavras, mas pelo sentimento de viver a própria arte. Poderia ter exercido outra profissão: pintor, desenhista. Aliás, Niemeyer é um dos maiores desenhistas que conheço. E o que é Burle Marx, senão um artista universal? Foi outro gênio de sincretismo obscuro e enigmático da alma humana.

Volto à origem dessa conversa toda, mencionando novamente Arthur Bispo do Rosário, o grande artista brasileiro. Foi um homem praticamente sem letras, “irrazoável” sobre muitos sentidos. Mal entrou na escola, mas possuía aquele elemento telúrico em sua alma sergipana. Com toda força tremenda, só poderia ser brasileiro ou africano. Essa força sincrética, atávica, monumental, que se torna num só homem e realiza uma obra como só ele poderia. No mundo inteiro, nenhum outro será grande como Arthur Bispo do Rosário.

Pinho Neves. Certamente, este é um dos depoimentos mais emocionantes do projeto Diálogos Abertos. Antes de encerrar, pergunto: Bracher, você quer acrescentar alguma coisa?

Bracher. Não, sempre agradecer, porque o que está acontecendo tem que ser feito, simplesmente. Este depoimento é uma experiência de entrega, uma espécie de totalização de nós mesmos para o outro. Destino da nossa necessidade de nos irmarmos como seres humanos, como amigos. É uma honra estar falando com meus amigos, meus irmãos, minha querida Fani e com toda a plateia. Vamos em frente. A vida é viver, nada mais que isso. E é tanta coisa vivida...

Entrevista concedida ao projeto Diálogos Abertos, em 23 de junho de 2010, no Museu de Arte Murilo Mendes. Entrevistadores: Antenor Salzer; José Augusto Petrillo; César Romero; Denise Gonçalves; Fani Bracher; Jorge Sanglard; José Alberto Pinho Neves.

DIÁLOGOS ABERTOS foi composto na fonte Perpetua, o miolo impresso em Polen Bold 90g e a capa em Cartão Trucard 300g, sendo a impressão de 1.000 exemplares executada pela Rona Editora para a Universidade Federal de Juiz de Fora, Pró-reitoria de Cultura e Museu de Arte Murilo Mendes, em maio de 2012.



SUELI COSTA RUFATTO AR

Idealizado para registrar e documentar importantes testemunhos da história de Juiz de Fora e seus reflexos fora dos limites locais, o projeto Diálogos Abertos se revela fonte profícua de memória, que a Universidade Federal de Juiz de Fora se orgulha de oferecer à comunidade acadêmica e à sociedade em geral como manancial de pesquisa e conhecimento. Esse relevante instrumento de preservação dos fatos que mudaram os rumos de nossa cidade foi idealizado pela Pró-reitoria de Cultura e registra, desde 2007, o depoimento de personalidades que contribuíram para essa movimentação cultural, social, econômica e política.

O primeiro livro da série Diálogos Abertos contém os depoimentos de Rachel Jardim, Arthur Arcuri, Sueli Costa, Luiz Ruffato e Carlos Bracher, restabelecendo o traço essencial de seus caminhos em áreas diversas, que vão do patrimônio e da arquitetura até as artes em suas múltiplas manifestações, como a música, a literatura e a pintura. As entrevistas colhidas pelo Museu de Arte Murilo Mendes registram a identidade genuína de Juiz de Fora e seus cidadãos, evidenciando ideias e ações que nos projetaram além do mero espaço territorial e temporal, alcançando a história que, de outra forma, poderia se perder.

ISBN 978-856213607-8



9 788562 136078

REALIZAÇÃO

