

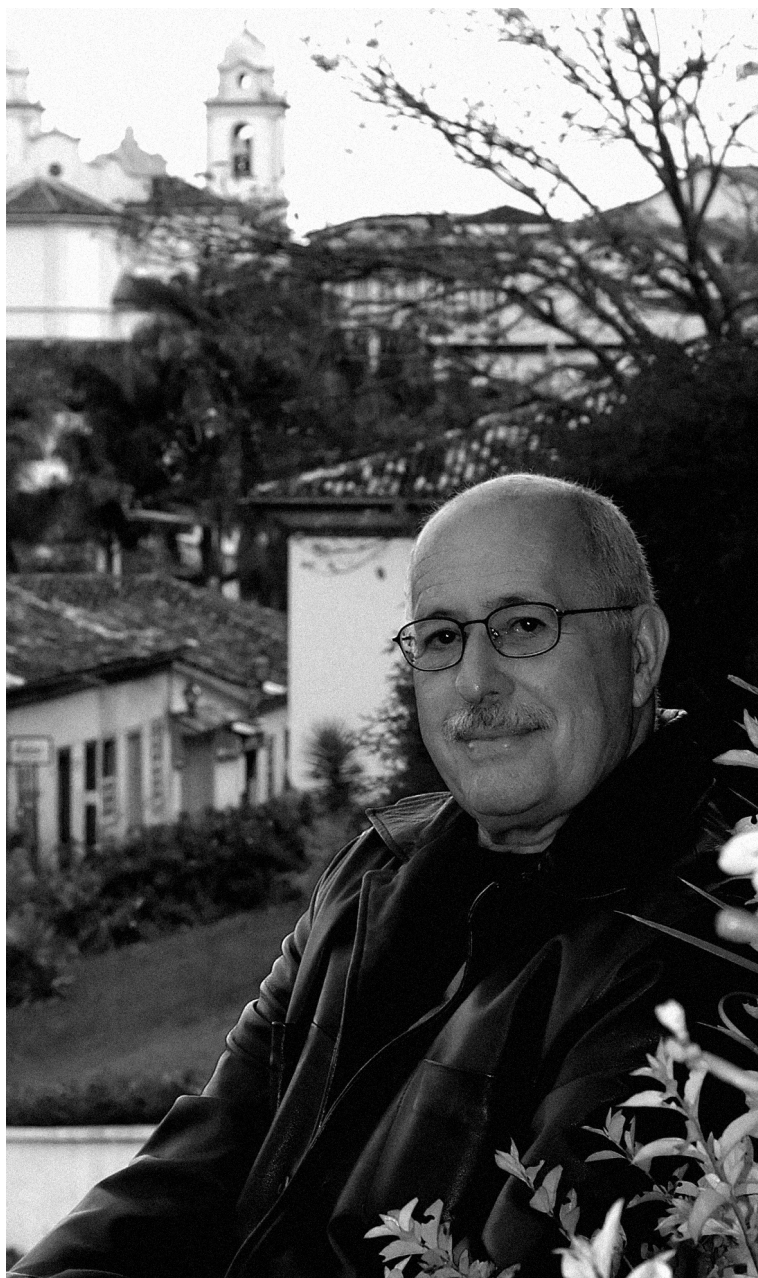
Silviano Santiago | Entrevista

Joëlle Rouchou e Júlio Castañon Guimarães

Autor de romances como *Em liberdade* e *Stella Manhattan* e de obras de crítica como *Uma literatura nos trópicos*, *Nas malhas da letra* e *O cosmopolitismo do pobre*, Silviano Santiago foi também professor universitário, tendo trabalhado na PUC do Rio de Janeiro e na Universidade Federal Fluminense, bem como em várias universidades estrangeiras. Foi também diretor do Centro de Pesquisa da Fundação Casa de Rui Barbosa. Intelectual respeitado e atuante, Silviano, com seu fino humor e a ironia sempre afiada, nos fala de literatura, novas vozes, poesia, cinema, mídia, memória e até de entrevista.

Você publicou na revista *Invenção*, e uma parte de sua produção poética estava próxima do trabalho da vanguarda concreta. Na época, como o seu trabalho se relacionava com o dos concretos? E hoje, em retrospecto, como você vê a atuação concretista?

Naquela época estava fazendo doutorado e ensinando literatura no exterior. A admiração pelos concretos e a aproximação a eles se explicam por muitas razões. A primeira e a mais importante delas é que o trabalho do grupo paulista correspondia ao espírito experimental cosmopolita, predominante nas artes metropolitanas da época e da minha simpatia pessoal. O Brasil parecia ter acertado o relógio das artes, como teria previsto um Oswald bem otimista. Tanto que, com certa regularidade, pude enviar as novidades editoriais para o Haroldo (entre elas, lembro-me, os primeiros livros do canadense Marshall McLuhan e as traduções para o francês do poeta russo Klebnikov).



CLAUDIO NADALIN

Não menos importante era o fato de o Haroldo ser missivista generoso. E o foi até o momento em que fiz reparos ao livro *Arte no horizonte do provável* (resenha publicada na *Luso-Brazilian Review*). Chamou-me de zdhanovista, quando eu atravessava processo de sintonia com a política da época e vivia a anarquia dos movimentos minoritários na cidade de Buffalo (para o clima da época, leia-se meu conto “Vivo ou morto”, em *Histórias mal contadas*).

Haroldo era, ainda, leitor atentíssimo dos meus escritos. Vale dizer, o indispensável crítico para quem estava longe de casa. Aproximou-me do Nilo Scalzo, que então comandava o Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*. Encaminhou-lhe artigos meus, entre eles uma leitura de *Iracema*, que tinha sido publicada na *Luso-Brazilian Review* (1965), onde falava de Alencar como criador de palavras, à semelhança dum chinês. O ensaio ocupou toda uma página do suplemento. Fiquei orgulhoso em na Universidade de Rutgers, onde ensinava. Como você diz, também me abriu espaço na revista *Invenção*. E tenho certeza de que deve ter derivado dele certo interesse pelas minhas coisas no Uruguai e na Espanha daquela época.

Outro detalhe: saí de Belo Horizonte, admirando a poesia e os ensaios do Affonso Ávila (que viria a escrever a orelha do meu livro de poemas *Salto*, 1970). Ávila era amigo íntimo dos concretos. Natural que eu também o fosse. As críticas mais fortes à minha admiração pelos paulistas vieram dum outro grande amigo, Heitor Martins, também nos Estados Unidos. Ele escrevia ensaios violentos contra os interesses literários dos Campos, em particular contra a antropofagia e a poesia de Oswald e a de Kilkerry. Outros que nos aproximaram foram o Benedito Nunes e a Maria Sylvania, por quem tenho enorme bem-querer, e o Alexandre Eulálio, que publicou ensaios deles na *Revista do Livro*. Alexandre deu o impulso para que os conhecesse pessoalmente em 1961, no célebre simpósio de Assis, poucos dias antes de partir para o doutorado na França.

Veja você que era uma rede de notáveis que me impulsionava à leitura dos concretos e à criação literária e ensaística. O resultado está na revisão do romance *O olhar* (escrito em 1962 e só publicado

em 1974), no meu livro *Salto*, já mencionado, e em alguns dos contos de *O banquete* (também de 1970).

A admiração aos Campos e esses livrinhos é que despertaram o interesse do Hélio Oiticica (então em Nova York) por mim. Ficamos amigos e reencontrei o Haroldo e o Augusto algumas vezes *chez* Hélio, no East Village (eu ensinava então na distante Universidade do Estado de Nova York em Buffalo). Na revista *Navilouca*, de 1972, Hélio reproduz versos ideogramáticos meus com a palavra Manhattan (v. poema “Man”, em *Salto*). De resto, os resquícios da minha formação concreta despertaram o interesse do norte-americano Richard Kostelanetz por um conto meu, “Labor dei” (hoje em *O banquete*), publicado em tradução pela Something Else Press na antologia *Breakthrough fictionists*.

Hélio foi importante no impulso que deu aos meus novos interesses. Levou-me a conhecer melhor o pessoal das artes plásticas, que ainda mantinha contacto de admiração pelos concretos, como o Gerchman (na época “escrevendo” no espaço letras e palavras) e o Antonio Dias, e principalmente me chamou a atenção para a nova geração de escritores e letristas. Os novos ficcionistas, como o Waly e o Gramirão, o pessoal da MPB, com destaque para Caetano, e os cineastas do *udigrudi*, como o Neville, um velho amigo de Belo Horizonte e de Nova York que reencontrei em situação totalmente diferente, às voltas com *Cosmococa*.

Quando retorno definitivamente ao Brasil, em 1974, dei-me conta de que tinha necessidade de passar a limpo esta página da minha vida. Os recentes eventos políticos nacionais (golpe militar de 1964) – que tinha vivido pelo avesso norte-americano nas universidades de Rutgers e de Buffalo – foram certamente os responsáveis pelos meus novos interesses, traduzidos na coleção de ensaios *Uma literatura nos trópicos* (em particular o ensaio sobre o entre-lugar e a parte final do livro), no livro de poemas *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina* e no romance *Em liberdade*.

Por outro viés, minha leitura de Drummond, publicada em 1976 pela Vozes (a pedido do Affonso Ávila), tinha tudo a ver com o

lado subterrâneo da minha carreira no estrangeiro, o de professor de literatura francesa. (Até hoje ainda não consegui *trabalhar* bem essa minha atividade.) O pós-estruturalismo, com Jacques Derrida à frente, entrava por uma porta carioca. Fui escancará-la na PUC-RJ, onde já dominava o estruturalismo sob a batuta do Costa Lima e do Affonso Romano, tendo encorajado os pós-graduandos a redigir o *Glossário de Derrida* (1975/6).

Em retrospecto, antes de avaliar a atividade dos concretos, prefiro dar continuidade ao exposto, procurando ver a *relação fracassada* com eles. Sofro de uma doença incurável. A leitura cuidadosa e rigorosa que faço dos livros alheios, quando se alia à necessidade imperiosa da criação literária, acaba por afetar a minha relação com os autores dos livros que admiro e li com atenção. Apesar de respeitoso do texto alheio, não consigo ser *discípulo* na hora do meu texto crítico ou da minha própria criação.

Serei para sempre um “diluidor” (*diluter*), para usar a expressão de Pound que, na época, os concretos utilizavam para caracterizar os detratores da causa? Será que, num primeiro momento, engano os autores (refiro-me, é claro, aos autores vivos) com a minha admiração e paixão pelos seus escritos? Será que, num segundo momento, os aborreço e os decepciono quando não me revelo tão *cópia* dos seus anseios e desejos? É-me difícil ser defensor das pequenas e das grandes causas. Sou antes um defensor do humano, como na bela tradição do latino Terêncio,¹ do germânico Goethe e do francês Baudelaire. Para me restringir ao caso dos concretos, sei que, no momento em que quis inscrever a marca pessoal na atividade deles, senti que não haveria mais solo para a amizade e a admiração. Esta permanece meio que coxa.

¹ Cf. a máxima “Homo sum: humani nihil a me alienum puto” (Sou homem: não julgo alheio a mim nada do que é humano, na tradução de Paulo Rónai).

Hoje, no conjunto da sua obra, a poesia não tem tido o mesmo destaque que a prosa e a crítica. Como você vê sua produção poética no contexto da sua obra e no contexto da produção poética de hoje?

Nunca aprendi a fazer versos. *Fazer* versos é diferente de *fabricar* e de *escrever* versos. Sempre tive uma concepção profissional de literatura, que se confunde com o artesanato que tem como matéria-prima a palavra escrita – fazer, *homo faber*. Um bom poeta é um bom carpinteiro. *Fabricar* versos pressupõe produção em massa, segundo receituário mais ou menos feliz. Acho que aprendi a fazer romances, contos e ensaios. Até tese universitária aprendi a fazer. Sou tomado de desespero quando descubro que não sei fazer o que estou querendo escrever. É o caso da poesia. Escrevo por compulsão. *Escrever* versos tem a ver, portanto, com uma visão subjetiva e simplória (a palavra não é necessariamente pejorativa neste contexto) de arte poética. Como os versos fabricados, os versos escritos podem ser mais ou menos felizes. Quem fabrica ou escreve versos nunca será um grande poeta. Ponto, parágrafo.

Apesar de ter iniciado minha atividade poética pela leitura dos poemas de João Cabral, Mallarmé e Valéry, escrevia versos, não os fazia. Em determinado momento, tentei fazê-los – até que tentei. Abandonei as cópias fracassadas de Fernando Pessoa (Ah! a vontade de ser tu / para saber bem amado ser por outro sendo eu próprio...) e adentrei-me por uma série de poemas que, posteriormente, saíram publicados na coletânea *4 poetas*, editada em 1959 pelo DCE da Universidade Federal de Minas Gerais.

Apesar de não saber fazer versos, não me sentia tão fracassado como poeta, principalmente porque tinha enviado o poema “Três fases”, hoje naquela coletânea, com o pseudônimo de Antonio Nogueira (os dois nomes que Fernando Pessoa tinha dispensado), para o Mário Faustino, que o selecionou e o publicou no prestigioso suplemento do *Jornal do Brasil*. Não eram rimados os poemas, mas havia neles um senso de métrica, que se não era devedor de Cabral o era de Mallarmé. Mais tarde, enviei ao Faustino um segundo

poema, “Fala de Narciso”, com o mesmo pseudônimo. Não foi do agrado dele, recebeu um pequeno comentário crítico e acabou na cesta de papéis.

Nesse poema pagava tributo a Carlos Drummond, cuja poesia era lida desesperadamente na ânsia de encontrar uma salvação para a minha penúria na arte de fazer versos. Naquela época, pensava equivocadamente, Drummond escrevia versos, não os fazia. Descobrimo-me semelhante a ele, transformei-o em modelo por excelência, desbancando os demais. Meu primeiro artigo sobre poesia foi sobre ele (o seguinte foi sobre Valéry) e saiu na revista *Mosaico*, do Diretório Acadêmico. Orgulho-me por não ter escrito os dois primeiros artigos como trabalho de estágio para os professores da faculdade de letras. Traduziam um interesse próprio e antiacadêmico, já que não teria passado pela cabeça do nosso professor de Brasileira, professor Wilton Cardoso, ensinar os alunos a lerem Drummond. Foi esse outro grande poeta que me retirou do poço do desespero cabralino. Entram os concretos.

Um dia, o novo modelo passou a ter os pés de barro. Tão logo me aproximei dos paulistas descobri o óbvio. Os concretos odiavam Drummond, e por justa causa. Era por demais *prosador* na sua maneira de fazer versos. Com os concretos, perguntei: para que fazer versos? Bastava o interesse pelas palavras, pelas “vinte palavras”, de que falava João Cabral, desde que atomizadas à maneira de e.e. cummings. O outro Mallarmé, não o dos sonetos e das aulas de literatura francesa, vinha à tona: o Mallarmé de *Un coup de dés...* Bastava o interesse pelas letras soltas na folha de papel, como se verá.

Nessa atmosfera experimental é que revi o romance que tinha escrito em 1962, *O olhar*, e escrevi os poemas que depois foram colecionados no livrinho chamado *Salto*. O livro está dividido em três partes: *saldo*, *solda* e *salto*, palavras-conceitos que serviram para traduzir o movimento da confecção do livro. O livro começa por tentativas de fazer versos, *saldo* (como no poema “amais: amenos”), passa pelas experiências ideogramáticas, *solda* (como nos poemas “man” e “metaphormoses”) e termina pela total anarquia da letra

² “É preciso arrancar alegria ao futuro”, Maiakovski, “A Sierguei Iessiênin”.

solta na folha de papel, *salto*. Nos últimos poemas (?) entregava o fazer deles ao leitor, daí o título bem *hippie* de “do-it-yourself kit” (ao estilo de Abbie Hoffman). Até hoje tenho medo de pegar no livro, principalmente por causa da terceira parte. Um salto no precipício, como se diante de mim se escancarassem as portas do suicídio de Maiakovski. (Veja o ensaio sobre Raul Pompéia, “Contradições e perquirições” que escrevi naquela época. A epígrafe do texto sobre um romancista-suicida era um verso de Maiakovski em homenagem a outro suicida, Iessiênin.)² Naquela época, teria sido capaz de queimar todas as bibliotecas, como preconizava o manifesto futurista. Tenho a impressão de que levei até o absurdo da gratuidade e do encantamento circenses os imperativos da criação poética. Salto, no fundo, significa pirueta, acrobacia – audácia numa palavra. Também até hoje fico assustado com a generosidade do Rui Mourão, que o mandou imprimir na Imprensa Oficial de Minas Gerais.

No mesmo espírito da primeira parte de *Salto*, escrevi os poemas de XXXV (35, em algarismos romanos, a minha idade quando os escrevi). Hélio Oiticica se ofereceu para fazer o *design* do livro e o fez maravilhosamente. Quando regressei ao Brasil, trouxe-o comigo. Como queria comprar um pequeno apartamento e o dinheiro andava curto, não deu para publicá-lo. Por circunstâncias até hoje difíceis de serem explicadas, o livro sumiu no meu apartamento comprado (na época, quando viajava ao exterior, costumava emprestá-lo a um irmão que, por sua vez, trazia os colegas para dormirem em casa – estaria aí a chave do sumiço?). Sei que o livro, o *design* (com detalhes de fotos do meu rosto, tiradas pelo próprio Hélio) e as indicações para a gráfica sumiram, bem como todos os demais papéis assinados HO. Estavam todos guardados numa pasta enorme...

Depois, publiquei os versos de *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*, escritos quando fui *visiting professor* na Universidade do Texas e inspirados por longas conversas que tinha com o Carlos Guilherme Mota e a Janice Teodoro, e de *Cheiro forte*, ver-

sos que traduziam o perfume/fedor da morte. Os dois livros servem para atar as duas pontas da vida. Será que estava dando por encerrado o ciclo dos versos? Será que, para mim, escrever versos – depois da experiência concreta e do “suicídio” que foi *Salto* – é falar sobre a infância e o túmulo?

Num texto em que você faz um histórico do Centro de Estudos Cinematográficos de Belo Horizonte, você faz um belo exercício de memória. Em sua obra de ficção, a memória tem claro papel. Você pensaria em escrever suas memórias?

Não chegarei a escrever as minhas memórias por uma razão bem simples e muito complexa. A respeito do exercício da memória nos meus livros, há que fazer uma distinção importante. Apesar de nunca assumir o discurso confessional (até mesmo na vida cotidiana), toda minha obra é autobiográfica. Isso pode enganar o vizinho e o leitor, mas não o autor.

Por uma razão maior, que explicitarei daqui a pouco, desde bem criança não conseguia articular o discurso da subjetividade plena. Nisso talvez possa me oferecer como paradigmas a infância de Gustave Flaubert e, principalmente, a maturidade de Fernando Pessoa. Não estou querendo dizer que a minha personalidade (isto é, os meus impulsos vitais) me eram desconhecidos. Pelo contrário. Conhecia-os muito bem e por isso sabia do seu alto poder de autodestruição e destruição. Precisava esconder a minha personalidade de predador debaixo de discursos inventados, onde surgiam novas subjetividades passíveis de sociabilidade. Muitas coexistiam e nenhuma plena, é claro. A única que poderia ter sido plena ficava encoberta, *camuflada*, para usar a linguagem da Segunda Grande Guerra, então dominante. Não tinha interesse em escarafunchá-la.

Daí que os fatos autobiográficos (aqueles que se articularam e se articulam pelo discurso subjetivo) existam, embora nunca cheguem a assumir a condição de discurso confessional. Não quero tampouco dizer com isso que não vivia a angústia de *não* poder articular o discurso da subjetividade plena. Agarrar-me a essa angústia era o

modo vital da sobrevivência do corpo e dos impulsos, era o modo como o discurso autobiográfico se aproximava sisifianamente do discurso confessional. Onde mais forte se fazia o sentido da angústia era à mesa de jantar ou no confessionário. Fiquemos com este exemplo. Meu pai não era católico praticante, mas nos obrigava a ser. Segui o catecismo e fiz primeira comunhão. Ia à missa todos os domingos. Aos sábados, diante do confessor de sotaque germânico (para as conotações, veja-se o período histórico), no escurinho protegido pelas grades do pseudo-anonimato (morava numa cidade do interior), tinha de fazer exame de autoconsciência e ser sincero ao enumerar e dizer os pecados da semana. Uma pitada de paranóia e acrescento que os pecados eram muitos e, perdão pelo trocadilho, inconfessáveis. Não proferia um discurso sincero, confessional. Mentia. Inventava outra(s) infância(s) menos pecaminosa(s) e mais ajuizada(s), ou pelo menos onde as atitudes reprováveis permaneciam camufladas. Essas invenções, ou mentiras, tinham estatuto de *vivido*, tinham consistência de *experiência*, isso graças ao discurso que lhes antecedia e garantia a veracidade ou autenticidade delas. Aos sábados, diante do confessor, assumia um discurso verossímil. Era “confessional” e “sincero” sem, na verdade, o ser. Era *multiplacadoramente* confessional e sincero. O discurso confessional se articulava, se articulou desde sempre pela multiplicação dos discursos autobiográficos. Vale dizer que o discurso confessional só poderia estar plena e virtualmente numa soma, valor final que seria de responsabilidade do meu vizinho ou do meu leitor. Só por eles é que as minhas memórias poderão ser escritas.

Os leitores de *O falso mentiroso: memórias* talvez encontrem – se já não os tiverem encontrado – algum respaldo nos parágrafos acima.

Romances como *O olhar* (veja-se o texto acrescentado à segunda edição pela Global) e *Em liberdade* são de mais fácil compreensão.

Prometi-lhes dar a razão maior que poderia estar por detrás da impossibilidade de assumir o discurso da subjetividade plena. Na minha primeira infância, por três vezes sucessivas fui abandonado pela minha mãe e suas duplicatas. A primeira vez, quando ela mor-

reu de parto. Tinha ano e meio de idade. A segunda vez, quando o sucedâneo dela, uma senhora italiana que tomava conta de mim e do meu irmão mais novo, espécie de governanta, deixou a casa em virtude de o meu pai estar para se casar com a que seria a minha madrasta. A terceira vez, quando a segunda esposa do meu pai teve o seu primeiro filho. Em três situações existenciais semelhantes e sucessivas, o discurso confessional da perda não conseguia furar o cotidiano e aflorar na fala de todos os dias. Era constantemente adiado, procrastinado.

O luto instantaneíza a experiência do correr dos dias, sua sucessão em termos de passado, presente e futuro. O luto reduz a experiência tripartida a fotogramas isolados, ou a minisequências dum filme em que o montador é a própria figura do recalque. O recalque não só é montador como também narrador, já que as duas atividades estão ligadas intimamente. Como escrever memórias (no sentido pleno da palavra) se o narrador delas é o recalque?

A perda fragmenta e multiplica os fragmentos até a expansão de cada um deles numa minibiografia. A perda articula outras e muitas infâncias discursivas, que nada mais são do que discursos autobiográficos prudentes e sensatos, discursos mentirosos, ficcionais, que por sua vez tornam-se responsáveis por caminhos no vivido que acabavam por ter o estatuto verossímil de experiência.

Parece que do seu trabalho com um manuscrito de Gide só se publicou o que apareceu na *Revista do Livro*, em 1966. A preocupação com esse tipo de trabalho surge de modo importante em sua ficção – esse trabalho inicial de certo modo ressurgiu aí? Como você vê esse trabalho na obra crítica que a seguir você desenvolveria e por que você o deixou de lado?

Disse-lhe atrás que tinha aprendido a fazer tese universitária. *La genèse des Faux-monnayeurs*, tese que escrevi entre 1961 e 1968, quando a defendi na Sorbonne, traduz o longo aprendizado. Não a publiquei, mas isso não quer dizer que a tenha deixado de lado. Costumo dizer que foi o principal remédio que tomei na passagem

da juventude para a maturidade intelectual. Se me fosse dado ser médico, e o fui de certa maneira ao assumir a condição de professor, diria que era um remédio para uso interno, em nada aconselhável para uso externo. Criei com ela uma intimidade, pouco passível de ser devassada por olhos alheios.

A tese trouxe literalmente algo que foi aprendido objetivamente com os sucessivos professores brasileiros e estrangeiros, que tive em Belo Horizonte, no Rio de Janeiro e em Paris, e com os colegas nos Estados Unidos (nunca tomei curso nesse país). Objetivamente, fui observando e copiando as metodologias de trabalho de que se valiam os professores, metodologias que nunca explicitavam o que se chama hoje de teoria da literatura. Eram modos de ler, de apreender coletivamente o significado dum texto ficcional, poético ou dramático, a que posso chamar hoje de *explication de texte*. Com os meus colegas dos Estados Unidos e em contato com as bibliotecas norte-americanas é que fui entrando no campo da teoria literária. Além das metodologias de trabalho empíricas, a que me referi, tive acesso a metodologias e leitura teóricas. Naquela época eram fundadas no *new criticism* anglo-saxão, na filologia espanhola e germânica e no que se pode chamar de sociologia da literatura. Ao final dos anos 60 é que entro de ponta-cabeça no estruturalismo e no pós-estruturalismo.

Sobre esse pano de fundo pouco denso e esgarçado é que levei para o palco das expectativas o trabalho de tese a que estamos nos referindo. Iniciou-se ela com um trabalho de decifração, o do manuscrito inédito de André Gide, que se encontrava no Rio de Janeiro, cuja pista me foi dada pelo Alexandre Eulálio. Continuou com a edição do manuscrito, apresentada no curso de especialização que fazia no Rio de Janeiro e publicada na *Revista do Livro*, em 1966.

A partir do curso e da edição é que recebi bolsa de estudos do governo francês para fazer o doutorado em Paris. Já tinha o objeto da tese em mãos: a gênese duma grande obra literária, ou, como diziam os franceses, a *biografia* de uma obra.

Isso do ponto de vista objetivo, a bem dizer, acadêmico.

Do ponto de vista subjetivo, um pouco antes, durante e depois do curso na faculdade de letras, andei procurando desesperadamente conciliar um conhecimento universitário da literatura com a criação literária e ensaística. Naquela época e ainda hoje não era bem visto o rapaz ou moça que queria ser escritor e estava cursando Letras. A escrita literária era dada por todos como produto duma imaginação incontrolável e rebelde, que explodia (ou não explodia, azar!) miraculosamente na folha de papel. Aqueles que tinham suas leituras mais sistematizadas as escondiam, delegando o trabalho de ler as obras-primas do passado e a produção contemporânea aos que eram apenas críticos, a exemplo de Álvaro Lins e Otto Maria Carpeaux. Por coincidência, o acesso ao manuscrito, sua decifração e edição me deram um instrumental rico para levar adiante e equilibradamente a atitude esquizofrênica, sem perder o pé em digressões indigestas.

O cotejo do manuscrito com outras versões e a versão definitiva do romance de André Gide me facultou a entrada num diálogo a muitas vozes em que a idéia da criação de uma grande obra literária era o fio condutor. Tinha à minha frente uma série de experimentos e competia a mim usá-los numa oficina artesanal de criação literária, que era minha, só minha. Destinchava os mecanismos de escrita e retóricos que se tornaram os andaimes nos futuros capítulos 2 e 3 do romance *Os moedeiros falsos*, capítulos perfeitos do ponto de vista do artesanato ficcional. Acostumei-me a seguir o passo a passo da criação das obras-primas da modernidade.

Dito de maneira mais ampla: em lugar de me interessar apenas pelas grandes obras literárias, trabalho a que tinha me dedicado durante o curso de graduação, quis também interessar-me pelos projetos de obra e pelas obras ditas imaturas, ou seja, por aquelas que, longe dos olhos pouco benevolentes da crítica, permaneciam, no entanto, na base do crescimento artístico e intelectual daquele escritor que, com o correr dos anos, se tornaria notável. Queria surpreender o movimento da criação, que era ao mesmo tempo tateio, decisão intempestiva e abertura para novas indagações e sondagens.

A questão da criação literária, metodológica e teoricamente falando, se casava com o problema da criação literária, minha preocupação como escritor.

Além da tese, interessei-me na época pela obra de Machado de Assis. O resultado está no ensaio “Jano, janeiro”, de 1966, publicado recentemente pela revista *Teresa*, graças à gentileza do John Gledson e do Hélio Guimarães. Meu interesse era o de atar as duas pontas da obra dum grande autor, a imatura e a madura. Antes de mais, queria perceber como existem traços nas obras imaturas de Machado – muitas vezes traços medíocres e pouco rentáveis numa análise literária mais sofisticada – que, ao serem revistos, retrabalhados e aperfeiçoados, ganhavam complexidade, reaparecendo mais tarde em todo esplendor dramático nas obras da madureza.

Está ainda no artigo “Camões e Drummond: a máquina do mundo”, de 1964. Neste procuro perseguir o modo como o sujeito do poema topava com um objeto no meio do caminho, que o desorientava. *Ça va de soi*, o primeiro da série era “Uma pedra no caminho”, o segundo “Carrego comigo” (“Carrego comigo / há dezenas de anos / há centenas de anos / o pequeno embrulho”), o terceiro “O enigma” (“Mas a Coisa interceptante não se resolve. Barra o caminho e medita, obscura.”) e, finalmente, o mais extraordinário de todos os poemas de Drummond, “Máquina do mundo”, onde a vanguarda recorria ao alicerce mais amplo do poema épico de Camões.

Resquícios desse tipo de experiência estão dramatizados nos meus principais romances.

O autor hoje torna-se um ser midiático. Dá trabalho não somente pensar, estruturar, escrever um livro, mas há um trabalho de pós-produção, de pensar e executar uma estratégia de *marketing* em parceria com a editora. O autor tem de aparecer na TV, dar entrevistas para os mais diferentes jornais, rádios do Brasil inteiro. Essa nova “vedete” das letras dá prestígio, de fato, torna-se mais uma estrela de algum momento. Mas isso aumenta o número de leitores? E a qualidade desse leitor importa?

Em última instância, o que se coloca em questão é o estatuto atual do leitor (e não do autor) midiático. Todas as estratégias visam a fazer aquele, e não a este, entrar na nova ciranda cirandinha do livro. Tanto por parte do setor privado (em especial os bancos e as telefônicas) quanto por parte do setor público (em especial a conjugação do Ministério da Educação com o da Cultura), as campanhas publicitárias têm um alvo único, em que pelo que eu saiba não há lugar para os autores vivos. Se há hoje uma “vedete” das letras, para retomar a sua expressão, esta é o leitor e muito especialmente o leitor infantil ou infanto-juvenil. Se a qualidade desse leitor importa? Apelemos para a “sabedoria das nações”, como gostavam de dizer os existencialistas. É de pequenino que se torce o pepino. Quem viver, verá. Em questão também não só o fim do ciclo gutenberguiano do objeto livro, proclamado na década de 1960 por Marshall McLuhan, como também a sua reabertura pela introdução maciça do computador doméstico na nossa vida cotidiana, objeto de célebre artigo de Umberto Eco na revista *Le Nouvel Observateur*, no ano de 2000. Ainda em questão isso a que se chama o grande público, ou seja, as avaliações fornecidas pela lista dos livros mais vendidos.

Em suma e retrospectivamente, uma série contraditória de transformações no *suporte* da produção artística, a principal delas de caráter tecnológico, que acarretariam, ou não, uma mudança de postura por parte dos autores que, tradicionalmente, trabalham dentro do cânone literário e das subversões vanguardistas.

Não acredito que se trate de pregar – como alguns críticos de arte nostálgicos e, ao mesmo tempo, antenados com o mercado burguês das artes, o fazem hoje – algo semelhante ao retorno ao suporte

clássico da pintura, o quadro. Atitude que visa a neutralizar por completo as experiências artísticas ditas ambientais, em particular no espaço internacional dos museus. Portanto, não se trata de desmistificar pela galhofa os novos suportes da escrita, sobretudo os de fundo tecnológico. Não se trata, ainda, de julgar o novo leitor segundo categorias de público que enrijecem o quadro do que é, em geral, descrito de maneira tripartida e exclusivamente financeira por autor/editora-livraria/leitor. Enfim, não é o caso de fazer da mídia, eletrônica ou não, a *bête noire* da literatura.

Na esteira do filósofo Jacques Derrida, tendo mais a pensar num movimento geral de *desconstrução* em que todas as figuras em jogo acima poderiam estar tanto *dentro* quanto *fora* do círculo da tradição, ou do cânone, lembrando-se sempre de uma advertência que nos legou. Desconstruir a filosofia não é virar a página da filosofia. É fazer filosofia de outra forma, é descentrá-la dos valores gregos que a construíram, reinserindo numa nova semântica, antigos valores e conceitos.

Desconstruir a literatura, nesse contexto, não é virar a página da literatura e, sim, falar de literatura com um outro e novo vocabulário. Um vocabulário que não se deixará facilmente compreender pelo regime anterior. Estaríamos todos habitando as margens da “literatura”. Trata-se, antes de qualquer coisa, duma questão hermenêutica que a atualidade coloca tanto ao teórico da literatura quanto ao crítico. Autor, editor-livreiro e leitor entram de camburão. Permanecerá a discussão sempre viva sobre o texto literário.

A entrevista com um autor é uma forma de leitura de sua obra. Avançando nesse tema, o autor não fica conhecido mais pelo que disse ou por sua *performance* do que por sua obra? A entrevista lida, vista ou ouvida acaba se transformando em agenda de um possível leitor. Ele não leu o último livro do autor, mas leu sua entrevista ou o viu num programa de TV a cabo. Não há algo fora da ordem nessa forma de se conhecer um autor que não através de sua obra?

Esclareçamos primeiro que, na modernidade, a primeira e fundamental leitura-da-obra-pelo-autor deve estar explícita/implícita na própria obra contemporânea nossa, e não na entrevista. (Uso de propósito “contemporânea” porque o restante da pergunta só tem sentido se feito a alguém que está vivo e com boa saúde, um contemporâneo.) A entrevista seria, por definição, uma leitura pelo autor do lado de fora da sua obra. *A priori*, ela pouco ou nada terá a ver com os valores intrínsecos dela. A *intimidade* da obra é devassada, o que, de certa forma, não é de todo mal.

Nessa perspectiva, a entrevista serve para *aproximar*, pelo lado de fora do livro, o leitor da escrita artística, que, por alguns trocados, está à disposição de todo e qualquer cidadão numa prateleira de livraria. De maneira inversa, a primeira e fundamental leitura da obra pelo autor não é um mecanismo de aproximação do leitor ao livro pelo lado de dentro deste; pelo contrário, ela o *distancia*, na medida em que serviu para incorporar à escrita ficcional (aos fatos narrados) uma reflexão teórica (usemos o adjetivo), cujo resultante é isto a que se chama de *forma*, a forma artística, ou de *estilo*, o estilo original. Daí a necessidade imperiosa de tentar/querer aproximar o leitor pelo lado de fora do livro “difícil”, de difícil acesso em virtude dos obstáculos da forma e do estilo. Neste caso, a mediação é feita pela figura do autor, em carne e osso e voz plena e (de preferência) suave.

A entrevista é uma espécie de atalho midiático, de responsabilidade do autor, para que o leitor pule forma e estilo e chegue mais depressa ao que se chama tradicionalmente de conteúdo. Autores há, contemporâneos nossos, que recusam terminantemente a entrar

no atalho midiático, ou seja, a aceitar o jogo da entrevista. São as nossas Greta Garbo. Entre eles os americanos Salinger e Pynchon, bem conhecidos um pouco por toda parte no mundo ocidental. No Brasil, o caso de Dalton Trevisan e Rubem Fonseca. Portanto, as coisas podem correr, escorrer com sucesso de público sem que o conteúdo da obra seja dado de bandeja ao leitor, isto é, sem a *performance* ou a mediação do autor. A entrevista na mídia é uma opção. O chamado estilo jornalístico, tão valorizado em nossa época, é por outro lado a forma ideal do escritor que quer saltar por cima da forma e do estilo literários e, desde a primeira página do livro, estar numa *nice* com o leitor. Forma e estilo são sempre um obstáculo; eles oferecem resistência ao movimento habitual dos olhos e da sensibilidade numa corrida de dez (conto) ou de duzentas e cinquenta (romance) páginas.

De volta ao início, lembremos a pergunta de que se valeu Lezama Lima para abrir o ensaio *A expressão americana*: “Somente o difícil é estimulante; somente a resistência que nos desafia é capaz de assestar, suscitar e manter nossa potência de conhecimento, mas na realidade, o que é o difícil? O que está submerso, tão-somente, nas águas maternais do obscuro? O originário sem causalidade, antítese ou logos?” Para as respostas, leia-se o ensaio.

Confesso que valorizo mais a entrevista jornalística no caso de autor de livros não-artísticos, ou seja, não-ficcionais. Neste caso, o que deve estar em causa é a circulação das novas idéias junto a um público maior. Forma e estilo, embora desejáveis, importam pouco num livro não-ficcional; também conta menos o nível discursivo em que a escrita passou a circular. Tenho tentado fazer uma distinção entre discursos de alta intensidade semântica e discursos de baixa intensidade semântica, havendo é claro entre os extremos uma graduação. Fiquemos com os extremos para simplificar.

Desde que de boa qualidade e original, a obra publicada em livro e devidamente apropriada pelo leitor seria um discurso de alta intensidade semântica. As idéias nele expostas são de difícil, ou dificultosa, apreensão até mesmo por alfabetizados e com formação

escolar. A presença do autor na mídia, através da entrevista, poderia ser classificada como um discurso de baixa intensidade semântica e, portanto, bem mais acessível e compreensível a todo e qualquer leitor/ouvinte, desde que tenha a curiosidade intelectual para entrar num mundo que lhe é estranho. No processo de democratização por que vem passando este país, onde são altas a taxa de analfabetos e a taxa de alfabetizados pouco familiarizados com a leitura, pode-se e deve-se pedir ao autor que perca/ganhe parte do seu tempo concedendo entrevistas aos diversos meios de comunicação de massa. É muito grande o ganho para a população como um todo. Nesse sentido, não vejo como ser por demais crítico ou exigente com os vários programas de divulgação de idéias que se encontram nas televisões governamentais ou a cabo.

Fica óbvio que valorizo menos a entrevista jornalística no caso do autor de livros artísticos. Como foi dito, trata-se de um atalho que pode ser pernicioso no processo de conhecimento duma manifestação sublime do ser humano que é definida pelos parâmetros da arte literária. Não porque, *a priori*, forma e estilo sejam importantes, mas porque a motivação que leva o escritor a inventar forma e estilo e o modo de conhecimento que forma e estilo passam ao leitor é que justificam a essência da escrita artística, ou seja, a busca que leva o escritor a passar como verdade a mentira (a ficção) que inventou. Dar-se a mentira como verdade, sem as mediações – ou obstáculos – da forma e do estilo, é o mesmo que oferecer, para retomar a expressão de Gide, uma moeda falsa ao leitor. A mentira (ficção) só não é falsa se se nomeiam os caminhos por que teve de passar (que tiveram de ser inventados pelo autor) para se apresentar como verdade.

Como você analisa as novas vozes da periferia de São Paulo, dos morros do Rio de Janeiro e de outros centros urbanos que se apresentam em publicações e documentários? Penso em MV Bill, Bruna Surfistinha, Ferrez, entre outros. Em entrevista recente você conta que gosta de dialogar com as novas gerações de escritores. Você se interessa por esse novo gênero de literatura que parece estar se estabelecendo? Podem ser considerados escritores?

Terei de retornar às observações que fiz em resposta à quinta pergunta. Passamos por um período complexo de democratização das instâncias de produção artística. O período comporta reorganizações no espaço literário como um todo, que são afetadas pelo campo de produção tecnológico propriamente dito (velhas e novas mídias), afetadas ainda pelo campo de produção atravessado pela desapeço com que as classes sociais hegemônicas tratam as classes populares (periferia e favelas) e, enfim, afetadas pelo campo de produção guarnecido pelos grupos com comportamento alternativo (homossexuais, garotas de programa, putas, etc.).

Apoiando-me nos nomes dados pela pergunta e me servindo deles como exemplo, estive me referindo, respectivamente, a MV Bill, Ferrez e Surfistinha. É claro que a distinção entre os três campos de produção, quando exemplificada, mostra que as diferenças entre os três têm de ser pensadas mais em termos de dominância do que de exclusão. No interesse de referendar a atualidade brasileira, MV Bill, Ferrez e Surfistinha não são tão diferentes assim. São semelhantes embora não sejam iguais. Canta MV Bill: “A voz do excluído tá no ar / buscando alternativa para sair do coma brasileiro”. Buscam o necessário e indispensável bem-estar para todos e a indispensável e necessária busca de liberdade para o ser humano. Essa agenda tem sido o sinal de contemporaneidade. Esta, por um lado, é o traço de união que liga os três exemplos e, ao mesmo tempo, o traço que os distancia das gerações mais velhas. Simplificando, pergunta-se o que significa “todos” e o que significa “liberdade”?

De novo, a distinção entre os velhos e os novos, se exemplificada, poderá indicar que não estão tão distantes. Será que as propostas

anárquico-revolucionárias de *Serafim Ponte Grande*, da Tropicália, do *udigrudi* carioca e da boca de lixo paulista estariam tão distantes do MV Bill? Será que certos textos de João do Rio e de Lima Barreto e os livros de João Antônio não estão dialogando com os livros de Ferrez? Será que a obra de Pagu e de Hilda Hilst e *Com licença eu vou à luta*, de Eliane Maciel, não servem de alicerce para a prosa desbocada da Surfistinha? Estamos de volta à questão da dominância, que também instiga a busca da contemporaneidade em termos da atualização de velhas e grandes questões nacionais.

As três formas de reorganização do campo de produção artístico, acima referidas, são objeto de preocupação para os que tentam entrar em sintonia com as novas escritas, os novos corpos e as novas vozes. Pode-se tomar uma atitude passadista, exemplificada pelos contos de Afonso Arinos, onde toda forma de progresso é uma perda do magnífico e da grandiosidade; é dispersão e formigamento. Pode-se tomar atitude semelhante à dos historiadores da literatura que vêem na passagem dos impecáveis versos das peças de Racine aos sofríveis versos das peças românticas de Victor Hugo a perda do sublime. Tradicionalmente, progresso e qualidade são apresentados como ferozes inimigos no campo artístico.

Assim como democratização e qualidade.

Como abalar a dupla visão tradicional? Incorporando ao discurso teórico e crítico as novas manifestações. Não podemos dar conta dessas questões em uma simples conversa.

Na entrevista que você deu ao CPDOC, você fala de seu início na vida acadêmica/cultural com gibis e cinema. Conta que participou da administração, pouco depois de ter sido criado pela geração mais velha, de um cineclube, e arriscou-se na crítica de cinema. Mas você diz que não é um bom crítico de cinema. No entanto você torna-se referência como crítico literário. As diferenças entre os dois tipos de crítica são tão profundas? Um excelente crítico literário não pode exercer a função de crítico de cinema? Por quê?

Poder, até que pode. Mas eu não sou trezentos, trezentos e cinquenta, como o foi Mário de Andrade. Em lugar de me dispersar

pelas várias artes (todas me interessam e com grande intensidade), resolvi me dispersar em múltiplas atividades no interior de uma determinada especialização, a literatura. Em lugar de ser crítico literário, de cinema e de artes plásticas, por exemplo, resolvi ser professor e ensaísta, preferi ser professor, ensaísta e romancista, preferi ser professor, ensaísta, romancista e poeta. E por aí vai. Só um professor sabe o tempo que se perde/ganha no preparo das aulas, no ensino, nas correções de trabalho, na orientação de pós-graduandos, na leitura de teses, na banca de concursos. Optei por ser um professor cumpridor dos seus deveres, ao mesmo tempo em que procurava não desprezar ou minimizar as atividades paralelas levantadas. Não teria sido capaz de levar a tarefa hercúlea, a que fui convidado pelos meus companheiros de geração.

Ainda menino em Formiga, a minha grande diversão era o cinema. Graças a ele (e aos gibis) pude ter uma vida cosmopolita numa cidade provinciana de Minas Gerais. É esta a história que está contada no livro *Crescendo durante a guerra numa província ultramarina*. Formiga não era apenas uma cidade da província mineira. Ela era principalmente uma província ultramarina. A guerra lá fora, na Europa, como a chuva vista por detrás da vidraça. A tela do cinema na praça do bar Ponto Chic tornava a Princesinha do Oeste Mineiro habitada por GIs norte-americanos, bárbaros nazistas de monóculo, japoneses traiçoeiros e grandes espetáculos musicais de Fred Astaire e Betty Gable. O cinema foi para mim o que a história de *Robinson Crusoe*, nas páginas de *O Tico-Tico*, foi para Carlos Drummond.

Talvez por ter gostado e ainda gostar tanto de cinema, sempre me fascinaram os movimentos de câmara (olhar do narrador) dentro do romance. Uma cena no romance, ou no conto, deve ser vista de um determinado ponto de vista, de um determinado lugar onde está fixada a câmara do narrador. Posso colocar a câmara em *plongé* [mergulho], então a cena é vista de cima para baixo. Neste caso, o interesse está em remeter o personagem e a situação dramática ao terra-a-terra das constatações realistas, viscerais e impiedosas. Ao final de *De cócoras*, impunha-se o *contre-plongée* (de baixo para

cima). Havia como que uma santidade visceral na conduta terrena, humana, de Antônio que determinava a necessidade de um diálogo final dele com o divino. O anjo (com as roupas tomadas de empréstimo aos pintores da Renascença) que aparece sobrevoando o leito de Antônio encarna a possível recompensa a que teria direito pela maneira limpa e digna como conduziu os seus atos.

Outros livros estão permeados de citações, alusões e reflexões sobre o cinema e as demais artes. Há toda uma discussão sobre a montagem cinematográfica logo no início de *Uma história de família*. Em *Viajem ao México* utilizei de um recurso cinematográfico para ilustrar, no caso de Artaud tomado pelo ópio, a decalagem entre a imagem muda e o discurso – a decalagem que existe, no filme mudo, entre a imagem, que vem antes, e a fala-letreiro, que vem depois. Hans Bellmer e Lygia Clark estão intimamente intrincados na construção de *Stella Manhattan* – narrador e personagem dobradiças. Também o filme *The rear window*, de Hitchcock. Se for me ater a detalhes, a lista seria infinita. Ao final de recente palestra aqui na Casa de Rui, Violeta Arraes alertou-me para o filme *Caché*, que estava sendo exibido na cidade. A terceira parte da palestra falava diretamente ao filme.

Será que deixei de ser crítico de cinema?

O cinema e as artes em geral fazem parte das fundações. Tive a sorte de pertencer a um grupo extraordinário de jovens artistas, em que a especialidade se somava à curiosidade por todas as formas de arte. Basta nomeá-los – e não farei levantamento exaustivo – e lembrar-se deles no auge da mocidade para se dar conta do privilégio de ter sido um entre eles. Ivan Ângelo e Ezequiel Neves (literatura), Maurício Gomes Leite e Flávio Pinto Vieira (cinema), Frederico Morais e Vilma Martins (artes plásticas), Carlos Kroeber e João Marschner (teatro), Klaus e Angel Viana (balé), Teotônio dos Santos Júnior (cultura e política). No caso da literatura e do cinema não posso esquecer o nome de três dos mais velhos: Jacques do Prado Brandão, Fritz Teixeira de Sales e Ciro Siqueira.

Para caracterizar o crítico de cinema e de artes, que continuo sendo, lembro-me da distinção entre o amador e o artista que serviu

como lema para a organização da exposição que organizamos no CCBB dos trabalhos de Roland Barthes. Diz este: “O amador não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica im-perfeita [...], mas, sim, por isto: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir”. E mais adiante complementa, dizendo que o artista, ao contrário do amador, é aquele que se mostra e se faz ouvir, e a partir desse momento, tem um público e seu gozo “deve compor com uma imago, que é o discurso que o Outro mantém sobre o que ele faz”.

Como você reage às novas linguagens eletrônicas, à língua portuguesa sendo transformada pelas novas gerações em mensagens instantâneas e abreviando a língua? E os blogs? Você tem se interessado por esse novo espaço de diálogo e divulgação de textos? O que você acha dessa liberdade de expressão?

Antes de responder à pergunta, direi que, hoje como nunca, o artista precisa fazer uma opção. Quando digo fazer uma opção não digo que o artista tem de permanecer imóvel e para sempre dentro da opção feita. A opção tem o espaço e o tempo dum momento na sua obra. Além da opção do artista, tenho de falar duma outra opção. As opções que coe-xistem dentro daquele que deseja ser, ao mesmo tempo, criador e crí-tico. A opção do criador não precisa ser a opção do crítico, e vice-versa. Mas o monjolo de uma pode verter água para o monjolo da outra.

Nesse sentido, os criadores-críticos da minha geração são bem dife-rentes dos criadores-críticos das gerações anteriores. Para estes, a crítica nada mais era do que uma busca de reafirmação – pelo desvio do Outro – de certos princípios e valores que já estavam no projeto do criador. O Outro terminava por ser o Mesmo. Não há movimento de alteridade entre a opção do criador e a do crítico. Ambas as águas confluem para o mesmo rio. Um exemplo. Analise-se o *paideuma* dos concretos: Mallar-mé, Pound, e. e. cummings, Apollinaire, etc. **Todos os nomes ali in-cluídos colaboram para o surgimento do poema verbivocovisual e para a legitimação da poesia concreta no contexto internacional da poesia.** Dentro da poesia brasileira, o *paideuma* instituía uma outra forma de fazer versos. Todos os nomes excluídos dele o foram porque julgados

completamente dispensáveis para a vida do projeto em questão. A leitura do crítico é direcionada pelo interesse do poeta.

A nossa geração passou pela faculdade de letras. Foi, portanto, obrigada a sustentar uma agenda de leituras que nem sempre era a do criador que havia por detrás, ou dentro do jovem acadêmico. O universitário ensinou o artista a aprender com livros que não eram de sua livre escolha. E, em determinado momento da formação, a atitude crítica do criador teve de ser alimentada e respaldada por uma metodologia de leitura do crítico. Este tinha necessariamente de enxergar a coisa literária de modo diferente do criador. Era a “visão armada” de que falavam os *new critics* e defendida entre nós por Afrânio Coutinho frente aos *impressionistas*. A visão armada passava pelo desvio do Outro e, quando regressava ao Mesmo, podia trazer a Diferença como contribuição. O crítico traz novas opções para o artista, assim como o artista pode trazer novas opções para o crítico.

Portanto, nossa geração teve um treino crítico para enxergar o Outro, criador, tal como ele é. Para analisá-lo e avaliá-lo sem preconceitos, para abrir-lhe espaço, se for o caso, numa história da literatura que está sendo escrita. E também para erigi-lo, no plano da criação, como caminho para a transformação do Mesmo. Ao contrário da vanguarda histórica e da vanguarda experimental (dos anos 50/60), nossa geração (pós-moderna, se quiserem) tem o projeto de criação e de crítica constantemente em aberto. A liberdade de expressão de todo e qualquer projeto também está em aberto. Não há possibilidade de redigir manifesto ou de levantar *paideuma*. No entanto, há uma opção, que é melhor se momentânea, mas justa se for longa. Com a idade, o momentâneo tende a se alongar na obsessão.

Digo isso, digo que tento sempre me atualizar com as novas gerações. Mas atualizar, percebe-se, não significa necessariamente macaquear o que é dado como novo no espaço artístico brasileiro ou internacional. Estar antenado, *wired*, é a expressão de que me valho.

COLABORADORES

Hans Ulrich Gumbrecht é professor de literatura comparada nos Departamentos de Literatura Comparada e de Italiano e Francês na Universidade de Stanford, Estados Unidos.

Tânia Dias é pesquisadora do Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Carlos Ziller Camenietzki é professor de História Moderna no Departamento de História da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

Eduardo Coelho é doutorando da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro e pesquisador do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq).

Cláudia Oliveira é pesquisadora (Faperj) do Setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa e professora de História e Crítica da Arte do Instituto de Humanidades da Universidade Cândido Mendes.

Antonio Augusto Passos Videira é professor do Departamento de Filosofia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ).

Cecília Londres é conselheira do Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – Iphan, representante do Brasil no Conselho Intergovernamental do Patrimônio Imaterial da Unesco e sócia do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro.

Júlio Castañon Guimarães é pesquisador do Setor de Filologia da Fundação Casa de Rui Barbosa.

Philippe Joutard é historiador e professor aposentado da Universidade de Provence (Aix-Marseille I) e da École des Hautes Études en Sciences Sociales (Paris).

Luís de Gusmão é professor do Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília (UnB).

Joëlle Rouchou é jornalista e pesquisadora do Setor de História da Fundação Casa de Rui Barbosa.