

OS LABIRINTOS FICCIONAIS DE BERNARDO CARVALHO

por Adenize A. Franco (UNICENTRO)¹

O sol não estava se pondo em São Paulo. Na verdade uma chuva torrencial caía naquele dia de inverno e tornava São Paulo além de cinza, úmida. Nessa segunda-feira de junho, 24 de junho, de 2013, Bernardo Carvalho se dispôs a tomar alguns pingos de chuva, encontrar uma desconhecida, expor algumas de suas ideias e pensamentos sobre seu projeto literário, sua defesa da ficção, seus romances e seus trânsitos e, também, sobre o lançamento de seu mais novo romance à época (*Reprodução*, 2013). O encontro ocorreu depois de algumas mensagens de e-mails entremeadas por confusões homônimas.

O diálogo com Bernardo Carvalho foi entrecortado pelo barulho desses pingos agudos da chuva, ou o toque do telefone da *Mercearia do Francês*, ou o barulho da máquina de café expresso. Entretanto, a simpatia do autor e a vontade comum de conversar sobre Literatura fez com que esses sons intransigentes se transformassem mais em trilha sonora desse dia frio, chuvoso e estranho em que foi possível perder-se nos labirintos da ficção.

Embora a entrevista corra o risco de parecer datada, considerando ser esta fruto do trabalho desenvolvido em minha pesquisa de doutorado (2009-2013), vale ressaltar sua importância pelas discussões teóricas acerca da ficção contemporânea que é o eixo central desse diálogo. Ademais, para além de 2013, o autor Bernardo Carvalho publicou já dois outros romances *Reprodução* (2013) e *Simpatia pelo demônio* (2016), dado significativo para endossar que a entrevista discute seus romances escritos entre 2000 e 2010.

A entrevista que segue apresenta um interessante mapeamento acerca dos romances de Bernardo Carvalho, assim como seu processo de construção ficcional e de suas experiências estrangeiras para a composição de romances marcados pelo deslocamento espacial. Em linhas gerais, nos possibilita compreender porque o autor é considerado pela crítica atual um dos destaques do romance brasileiro contemporâneo.

¹ Docente da área de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras da UNICENTRO (Universidade Estadual do Centro-Oeste do Paraná). E-mail: adenizeafranco@gmail.com.

Adenize Franco: Em seu texto *Fiction as exception* e em entrevistas você fala sobre a resistência como forma de criar uma literatura de ruptura. Uma ruptura dentro do mercado literário que temos. Eu queria que você falasse um pouco sobre isso, sobre essa resistência. Por que e pra quê? Ela tem algum enfoque político/social ou ela é artística?

Bernardo Carvalho: Eu nunca tinha lido aquele escritor argentino Cesar Aira, que já escreveu 90 livros. Me deram um livro dele na Argentina, eu tava lendo, fiquei interessado e resolvi olhar uma entrevista dele na internet. (Na Argentina me deram quatro livros dele). Nessa entrevista, ele dizia que achava o fim quem escreve em primeira pessoa, que era um negócio muito fácil, etc... Eu fui olhar os livros dele que me deram e três deles eram em primeira pessoa. Quando o escritor fala da própria obra, não sei se a palavra tem que ser levada ao pé da letra. Há um jogo aí na coisa do autor que fala sobre a própria obra que não é exatamente aquilo que se diz, não é uma coisa pra ser tomada diretamente. Há um jogo aí também. Então assim, penso que todos os meus livros têm uma coisa: uma vontade de um espírito de contradição que tem a ver com essa ideia de resistência. E o meu próprio discurso é contraditório em muitos aspectos em relação às coisas que eu escrevo. Assim, acho que isso aí é preciso levar em conta. Quanto à questão da resistência, eu penso que o principal, talvez, seja a ideia de que a literatura passou a obedecer, ou talvez sempre tenha obedecido, não sei, a uma demanda, entendeu? Quer dizer, essa ideia de mercado: você precisa suprir uma demanda e essa demanda precisa sempre preceder àquilo que você faz. O que você faz precisa estar de acordo com uma demanda *a priori*. Eu penso que ideia de resistência é um pouco isso. Quer dizer, não dá pra fazer nenhuma literatura de verdade se você continuar repetindo o que te pedem ou o que já é conhecido. Por isso, considero o negócio da resistência meio óbvio. Uma literatura que importa é uma literatura que vai procurar alguma coisa que é desconhecida. E pra procurar uma coisa que é desconhecida, você não pode obedecer ao que te pedem. O que te pedem já é o conhecido. Você tem que procurar um negócio que não está aí, que não está entre os leques de demandas.

Nesse sentido, acho que tem um aspecto político aí. Mas que não é um aspecto político partidário ou político institucional. É um aspecto político mais amplo. Toda literatura que importa amplia o mundo de alguma forma. Você lê um livro e aquele negócio faz você não entender o mistério do mundo, mas cria, alarga sua visão desse mistério. Eu penso que tem um mistério do mundo. Toda literatura está girando em torno disso, está tentando uma resposta possível, sempre. O problema é que há respostas que estreitam esse mistério – não há nenhuma resposta – mas outras pelo menos tem uma tentativa de alargar, de fazer esse mistério se tornar mais complexo ou dar outros pontos de vista em relação a esse mistério. É essa a literatura que me interessa. E essa literatura é sempre resistente a uma demanda prévia e sempre resistente ao gosto.

Isso é uma ambiguidade também. Porque você quer ser lido, óbvio. E pra coisa ter algum efeito você precisa ser lido. Mas ao mesmo tempo, não sei se é porque eu tenho essa tendência de forçar, de valorizar um espírito de contradição, já na origem de tudo que eu faço – sempre do contra – a própria linguagem tem muito *não*. Se você for fazer uma análise de texto, você vai ver que as frases são muito negativas, tem

sempre o negócio do não. E esse negócio do não é importante porque é um negócio quase inconsciente de ir sempre contra a corrente, sempre procurando a contradição e pra tentar achar um outro ponto de vista. Mas é isso. Acho que é simples na verdade. Tem uma coisa política nisso. O não é uma resistência. O não diz que não. O não não topa o que o cidadão está te pedindo. O não faz o contrário.

AF: Em *Nove Noites* há várias passagens em que o narrador, o jornalista, discute a questão dos índios e do paternalismo que incide sobre eles. No *Sol se põe em São Paulo* é um momento do PCC. São várias passagens histórico-políticas em suas narrativas.

BC: Eu acho que é diferente no romance. Porque no romance, o que me interessa, pra mim pelo menos, não é um romance que a linguagem seja direta, que ele (*o romance*) seja politicamente correto e que ele trate o índio. O que o narrador diz não é o que eu penso. Já começa por aí. O que o narrador diz não é necessariamente o que eu penso: pode ser, pode não ser. E o que é interessante no romance é que a forma como você fala do mundo é muito particular, muito própria. Não é um discurso direto. Nunca é um discurso direto. Tem um empobrecimento da compreensão da literatura, até por conta dessa coisa do politicamente correto, do multiculturalismo, que teve aspectos super positivos. Mas teve outros muitos negativos e muito primários que é você passar a ler literatura como a expressão direta do pensamento do autor. O que me interessa no romance é ter uma liberdade, como se fosse um campo, em que não sou eu que estou falando. É um campo de forças antagônicas que falam ao mesmo tempo. Eu não sei direito o que quer dizer o *Nove Noites*, não sei qual é a mensagem do *Nove Noites*. Não sei qual é a mensagem d'*O Sol se põe em São Paulo*. Ou do *Mongólia*. E não me interessa muito saber que mensagem tem esses livros também. O que me interessa é que é como se eles criassem um mundo e esse mundo permitisse um monte de possibilidades, de pontos de vistas antagônicos, contraditórios.

AF: Recuperando seus textos como *Minha cegueira* e outros em que trata da composição dos seus romances... Beatriz Resende diz que você faz um elogio da ficção. Isso é muito forte no seu texto, essa questão da imaginação, da ficção. E como isso funciona como um painel de resistência. A resistência que a ficção impõe contra o biografismo e o realismo exagerado que é uma tendência hoje em alguns romances...

BC: E a coisa da expressão também, de você reduzir a literatura a uma expressão. Isso me incomoda. Não gosto da ideia de que esses meus livros são minha expressão artística. É lógico que sempre acaba sendo de algum jeito. Mas tem algum negócio ali mais interessante - não no meu - mas na literatura em geral, mais interessante. Pra mim, por exemplo, eu tenho um monte de deficiências na compreensão do mundo. Eu não consigo entender matemática, física... eu não sei fazer. E mesmo a coisa sociológica, um ponto de vista mais histórico, sociológico, econômico... Na matemática e na física eu não consigo entender aquilo, entendeu? Não tenho capacidade de entender. E na sociologia, me parece que aquele negócio fica sempre aquém de uma complexidade do mundo. Me parece que a ficção é um intermediário entre essas duas coisas e que é um discurso em que você consegue falar do mundo de

uma forma única. Que não é expressão direta do meu pensamento, mas que é uma espécie de um filtro... Uma construção de um ponto de vista, ou de vários pontos de vista, que conseguem dar conta ou dizer alguma coisa do mundo que não pode ser dita de outra forma. Que só pode ser dita daquela maneira. É uma forma de entendimento do mundo que é meio alusiva. É como se você conseguisse fazer uma pincelada do mundo e com aquilo tivesse entendimento de uma coisa que não é entendida de nenhuma outra maneira.

Eu não sei direito o que é isso também, mas eu tenho essa intuição. E pra mim essa literatura – pareço um cara cerebral, racional – tem esse aspecto intuitivo. Eu penso que isso daí quer dizer alguma coisa que eu não sei o que é também. Quando eu começo a escrever o livro, ou mesmo quando eu acabo, eu acho, através disso (*do livro*) há um instrumento que dá pra eu tocar em um ponto que eu não conseguiria tocar de nenhuma outra maneira e que não é possível de ser reduzido pelos outros discursos.

Se você pegar a psicanálise, você pode dizer que eu tenho uma perspectiva edipiana do mundo... Tudo pode reduzir esses discursos, mas em si eles são irredutíveis. Pra mim é muito intuitivo, mas é uma possibilidade de se ter um acesso a esse mistério do mundo por uma forma que se renova a cada livro que você faz. Que é uma forma aberta e que é uma forma livre. É a forma mais livre de ter esse acesso pra uma compreensão do mundo ou tentativa de compreensão do mundo. Enfim, acho que é isso.

E nesse sentido, tem uma liberdade muito grande e a coisa política da resistência tem muito a ver com o fato de você resistir a todos os discursos que tentam reduzir essa tentativa ou estética a um determinado negócio: expressão biográfica ou de gênero ou social... Por exemplo, sempre me incomodou muito o discurso sociológico em relação a literatura, por exemplo, no Brasil, em que você reduz sempre toda obra de literatura brasileira a uma compreensão do Brasil que precede essa obra. Com isso você não consegue ver um monte de obras. Se você tem um ponto de vista sociológico, tem um ideia de Brasil, e você reduz a literatura a ilustração dessa sua ideia, você não consegue ver um monte de obras que são feitas aqui, que podem ser feitas. Você reduz essa liberdade incrivelmente. Você reduz a possibilidade da literatura como ilustração sociológica do país, da nação. Isso é muito forte na universidade, por exemplo. Eu sempre vi nisso, embora tenha um monte de discurso sociológico da literatura que são muito interessantes, um negócio que eu precisava combater de qualquer maneira, ir contra esse discurso. Que tenta limitar a literatura a uma compreensão de mundo que precede essa literatura. Como se a literatura não fosse um tentativa, uma nova tentativa de compreensão do mundo.

Então é isso, a resistência tem a ver com uma vontade...talvez seja quase religioso isso, uma fé numa espécie de redenção da literatura nessa tentativa de recesso do mundo por um canal livre. Um canal que não esteja reduzido aos discursos precedentes ou preestabelecidos. Mas também é muito intuitivo isso que eu estou te dizendo. E eu posso me contradizer daqui a cinco minutos e falar uma coisa completamente contraditória em relação a isso.

AF: Acho interessante o que você fala da ficção, da imaginação... pra mim, pelo menos, são dois pólos. Você evocar a ficção hoje é muito difícil até para o próprio

leitor. Parece que se voltou a um momento em que você tem que relacionar o autor à vivência daquela obra. O que eu acho interessante nos seus romances é o uso que você traz de fotografias e dos discursos das cartas que simulam as vozes narrativas, em *Nove Noites*, por exemplo, e que, em minha leitura, confunde o leitor. Pra mim isso é proposital. É uma estética de composição que você desenvolve? Desde *Aberração*, há vinte anos que você vem nesse processo. No texto *Ficção como Exceção* você menciona esse processo e como que você chegou nisso, de perceber que o leitor estava ávido por uma história e que muitas vezes ele tomava como real e que não era. Esse jogo ficcional que você propõe é proposital mesmo? Você já falou várias vezes que é um jogo que você quer estabelecer com o leitor. Nesse jogo há a questão do mistério e de ir soltando pistas pra que a narrativa prenda o leitor que vai ler e, ao mesmo tempo, muitas vezes não sabe direito o que vai acontecer. Há a mesma contradição desses cinco minutos?

BC: É proposital, mas não é um projeto. Eu não comecei a escrever pensando “ah, eu vou fazer assim assim assim”. Eu acho que eu só posso escrever desse jeito. Então o que aconteceu é que, naturalmente, eu comecei a escrever desse jeito e, a partir de um certo momento, eu resolvi tentar entender o que era aquilo que eu tava fazendo. Eu tentei racionalizar e esse texto aí (*Fiction as exception*), que eu nem me lembro direito de tudo que contém, é uma tentativa de racionalização do que eu faço. Isso não quer dizer que ele seja verdadeiro; é isso que eu acho que é legal ter em mente pra te dar até uma distância em relação a esses textos autorreferentes e ensaísticos. Eles são uma tentativa minha de sistematizar o que eu fiz para compreender racionalmente. Mas eles não precedem o que eu escrevi por ficção.

A ficção que eu fiz era o que eu podia fazer. Eu não podia fazer de outra forma. Eu fiz isso e aí eu acho que é o que saiu. *A posteriori* eu comecei tentar entender o que era isso. Comecei a ver alguns pontos em comum; alguns pontos que se repetem que são muito incisivos, muito obsessivos. É uma literatura super obsessiva. A coisa da obsessão é muito presente. Assim eu penso no mistério do mundo e a ficção como uma tentativa de aproximação tateante. Ela vai mas não diretamente, ela é toda cheia de camadas. Uma camada depois da outra. É como se o entendimento só pudesse se dar através dessa sobreposição de camadas. Se você for diretamente ou vai ser totalmente banal a compreensão ou você não vai chegar a lugar nenhum. Vai chegar num vazio.

É como se a própria tentativa de entendimento fosse a resposta, como se própria compreensão do mistério estivesse na criação do mistério. Os livros são isso, são a criação do mistério do mundo e através dessa criação você conseguisse compreendê-lo também. Pra mim, é meio complexo. Como se a própria obra, a própria ficção, fosse a criação e a solução do mistério. Tem um lado de sedução, querendo seduzir o leitor, querendo fazer o leitor se embrenhar naquilo e ao mesmo tempo tem um lado de dificuldade, que é de criação dessa opacidade e que não tem uma transparência. Não tem nunca uma transparência. Você nunca vê isso.

Inclusive a ideia de primeira pessoa que eu fiquei pensando quando vi a entrevista do César Aira e que falava que o uso da primeira pessoa é fácil... O narrador em primeira pessoa é muito importante para mim, porque é uma forma na qual você sempre desconfia do que está sendo dito. Você não tem transparência nunca, porque

é sempre uma subjetividade que tá dizendo aquilo. Não tem transparência, não tem um narrador onisciente. Quer dizer, até tem no *Filho da Mãe*, um narrador onisciente que fala de fora, que é em terceira pessoa. Mas aquele projeto era feito pra cinema e que já tinha a possibilidade (*de ser levado ao cinema*). Era narrado no presente em terceira pessoa, como se aquilo fosse um filme, como se já fosse um roteiro, tem uma coisa muito específica ali. Caso contrário, a minha tendência é narrar em primeira pessoa e em várias primeiras pessoas. E mais de uma primeira pessoa pra criar justamente essa opacidade. Você sempre está narrando, você está vendo o mundo através dos olhos de alguém então. Assim, você sempre desconfia. A verdade nunca está dada, você tem que tentar afastar o que tem do olhar do narrador pra conseguir ver. Você vê sempre através dos olhos de um outro e isso cria um mundo que é um mundo onde não há transparências, um mundo em que a verdade é sempre questionada no próprio processo de aproximação. A complexidade da estrutura, o fato de que, às vezes, pode parecer confusa, ela é proposital por um lado - se for racionalizar agora - mas, ao mesmo tempo, eu acho que naturalmente eu não teria jeito de fazer. Esse é o meu jeito de escrever literatura e eu não saberia fazer de outro modo e, ao mesmo tempo, penso que tem uma espécie de uma incompreensão minhas das coisas. Quando eu te falei que é uma aproximação tateante dessa questão, eu também não sei qual é a resposta. Por isso, eu vou tateando junto com o leitor. Eu quero tentar reproduzir para o leitor esse processo de uma aproximação que é lenta, que é sem certeza das coisas. Eu reescrevo muito também, por isso eu tenho a impressão de que tem uma espécie de uma perspectiva um pouco incisiva, de repente. É meio contraditório porque tem uma coisa opaca e tateante e ao mesmo tempo tem uma certeza ali na narração, ela é incisiva. Parece que ela é direta para um determinado aspecto e, ao mesmo tempo, ela é indireta. Desse modo, acho que tem um monte de aspectos contraditórios e conflitantes.

AF: A escolha da primeira pessoa nos discursos dos seus romances e em *O filho da mãe*, lançado em 2009, você rompe isso. Fato que me lembrou um pouco o Graciliano Ramos que vem com uma trilogia: *Caetés*, *São Bernardo* e *Angústia*, e rompe com essa focalização em *Vidas Secas*, utilizando a terceira pessoa. Também porque ele estava preso, era necessário pela escolha, do conto, para poder vender como conto.

BC: No caso (*d'O filho da mãe*) era muito específico. Eu sempre tive muito pudor em usar a terceira pessoa me pareceu sempre que ela soava falso e o que é estranho porque, ontem ouvindo esse escritor Cesar Aira dizendo que a primeira pessoa é muito mais fácil e a terceira pessoa é muito mais difícil, eu sempre achei que esta fosse muito mais fácil, porque te dá essa possibilidade de estar na cabeça de todo mundo e estar onisciente. Enquanto a primeira pessoa você está limitado, circunscrito à experiência da personagem. Mas, quando eu o observo falando, eu percebo que eu sempre tive muita dificuldade com a terceira pessoa e sempre achei que fosse por uma razão de pudor. De eu achar que tinha uma convenção falsa ali. Talvez eu não saiba usar a terceira pessoa e penso que tem as duas coisas.

Com *O Filho da mãe*, eu tinha uma desculpa, um pretexto que me deixava usar a terceira pessoa sem nenhum pudor porque aquilo ia virar filme. Em princípio, era esse o projeto e assim eu podia escrever como se fosse um roteiro e o livro foi feito

como se fosse um roteiro de cinema. Ele não é um roteiro é, claramente, um romance mas eu escrevi no presente coisa em relação à qual eu também tenho pudor. O tempo verbal é presente e o narrador é em terceira pessoa. É engraçado porque eu pensei “ah houve uma ruptura aí, talvez eu continue fazendo isso”. E, agora, tem um livro que vai sair em setembro, que é um novo romance e que não é isso de jeito nenhum. Tem uns trechinhos em terceira pessoa que ... O livro é dividido em três partes. Cada parte é anunciada com um pequeno trecho que é um narrador em terceira pessoa e que você não sabe quem é e que termina com ele também. Mas o grosso do romance são monólogos. Na verdade, são diálogos em que falta o interlocutor, diálogos em que o interlocutor está oculto, então você só lê uma das partes do diálogo. Assim, aquilo acaba sendo um monólogo. Por isso, são três monólogos.

O que é legal pra mim, eu estava pensando, é poder fazer o que eu quiser a hora que eu quiser, entendeu? Então eu vou dizer: “ah! passei pra primeira pessoa. Passei pra terceira pessoa. Amanhã, eu posso voltar pra terceira pessoa, posso voltar pra primeira”. Isso, pra mim, é muito claro. Poder me contradizer, também, o tempo inteiro.

Se você olhar os livros, desde o início, é óbvio que talvez você reconheça um estilo. Talvez você reconheça um tema, um tipo de obsessão muito peculiar, uma coisa paranoica. Os romances são bastante obsessivos, contém uma narrativa obsessiva. E eu acho que na minha cabeça - até pra eu poder continuar escrevendo - eu tenho que acreditar que cada um é totalmente diferente do outro e que um contradiz o outro; que o seguinte contradiz o anterior. Pode ser que sejam todos iguais, eu não sei. Mas a minha ideia é que, cada hora, é uma coisa que cada um é completamente diferente do outro e que se eu pusesse um nome em cada romance, você poderia acreditar que eles fossem escritos por pessoas diferentes. Isso pra mim é muito prazeroso, é muito rico, é um negócio que eu quero continuar fazendo.

Esse aí (*Reprodução*), por exemplo, em relação a *O Filho da mãe* e mesmo ao *Nove Noites*, ao *Mongólia* e ao *Sol se põe em São Paulo* é totalmente diferente.

AF: Esse último romance² é fruto dessa bolsa DAAD em que você ficou um período em Berlim?

BC: Berlim foi engraçado. Porque eu fui pra Berlim e ele é fruto, em certo sentido dessa viagem, mas não foi escrito lá. Eu sempre escrevo um monte de coisas iniciais. Como se fossem inícios de coisas que eu vou abandonando e eu vou guardando esses arquivos.

Isso eu faço desde antes do *Aberração* e o próprio *Aberração* é fruto um pouco desses inícios. E eu continuo fazendo esse processo, mas eles começam a ser mais longos. Às vezes, eles têm várias páginas e eu vou abandonando. É como se não tivesse fôlego pra ir adiante naquele momento e eu vou abandonando.

Antes de ir para Berlim, eu tinha alguns desses (*textos*) iniciados e abandonados e eu tinha que apresentar um projeto para bolsa que não precisava ser cumprido ao final, mas que tinha que ser apresentado, algo pró-forma. E eu elegi um dos temas e

² O último romance a que nos referimos trata-se de *Reprodução* (2013) que, à época da entrevista, ainda não havia sido publicado.

apresentei e fui pra Berlim. Mas o que eu tinha escrito não tinha nada a ver com Berlim. Era um negócio que podia ser feito em qualquer lugar. Eu cheguei em Berlim e comecei a ficar meio fascinado pela cidade e eu queria evitar isso não queria escrever sobre Berlim. Queria ir lá, ficar quieto na minha casa e ter uma cidade superlegal a minha disposição. E escrever algo que não tivesse nada a ver com Berlim. Contrariamente ao que eu fiz com *Mongólia* e com *O filho da mãe*, enfim... Porém, a cidade começou a me contaminar e é uma cidade muito interessante que tem uma história muito recente, um lugar muito rico... Então, eu comecei a me interessar, a pesquisar coisas naturalmente e aí se tornou um negócio errado: eu comecei a escrever sobre Berlim. Mas eu não sabia muito pra onde eu ia. Eu passei um ano escrevendo um negócio totalmente errado e que tinha a ver com Berlim, tinha a ver com o Brasil mas que não tinha nada a ver com o que eu queria fazer. E eu passei um ano lá (*em Berlim*), escrevi paralelamente várias coisas mas, sobretudo, tinha esse projeto que eu achava que tava fazendo. Tanto que cheguei a mandar um início, uma parte disso para a (*Revista*) *Granta* brasileira³. Mas tava tudo errado eu não queria fazer aquilo e quando eu saquei, eu parei, abandonei.

Eu tinha chegado lá (*em Berlim*) em março de 2011. Em março de 2012, os caras de Paraty da FLIP me pediram um texto, que tinha que ter tal tamanho, pra eles fazerem uma espécie de um livro com as pessoas que já tinham participado da FLIP. E eu fui procurar entre essas coisas que eu já tinha escrito antes, encontrei um texto que eu achei engraçado e resolvi mandar. Então eu enviei pra eles, era do tamanho que eles queriam e eu tava indo embora de Berlim. Eu vim embora de Berlim em maio e aí, em março, eu reescrevi pra eles (*da Flip*) esse texto e, a partir daí, eu me interessei pelo texto e comecei a desenvolver. Assim, acabou dando esse romance. Então foi de março de 2012 até mais ou menos março desse ano (2013) que eu escrevi e aí, o livro é esse.

Não foi em Berlim mas sim do final de Berlim e ao qual eu consegui chegar um pouco depois de quebrar a cara com o projeto que eu estava escrevendo lá e que não deu certo. E é dos meus livros, talvez, o mais brasileiro. Ele se passa quase todo em São Paulo, no aeroporto. Na verdade, se passa em Guarulhos e quer dizer, é brasileiro mas é na porta de saída.

AF: Os seus personagens sempre estão à procura de alguma coisa e eles sempre estão se deslocando em busca de alguma coisa. Um pouco como a relação dos romances de cavalaria, que antes, na Idade Média, seguiam em busca de um Graal e agora não têm mais Graal, não têm mais dama e parece então que, às vezes, eles vão em busca de si mesmos.

BC: É. O problema é que o si mesmo não existe. Tem uma coisa muito paradoxal na minha ficção que é: a busca da identidade só se dá pela perda da identidade. Perdendo a identidade que você a procura. A identidade então é como, assim, achar a identidade. É sempre uma inverdade. Tem alguma coisa errada em você achar a

³ O texto a que o autor faz referência é intitulado *Como me tornei censor* e foi publicado na Revista *Granta*, edição brasileira volume 08, na qual 16 escritores apresentam textos sobre a temática do Trabalho. A edição foi publicada em novembro de 2011. Disponível em: <http://www.objetiva.com.br/livro_ficha.php?id=1061>, acesso em 13 de julho de 2013.

identidade. É como se achar a identidade fosse um artifício que te permitisse sobreviver sem enfrentar o real, sem enfrentar uma verdade que é insuportável. É como se a identidade fosse uma bengala, uma muleta. Para mim, sempre foi muito claro. Por exemplo, a questão nacional, ser brasileiro, é difícil ser brasileiro. Não se ganha muito sendo brasileiro. Acho que é uma sorte para o escritor ou para o artista, porque é muito mais fácil você não cair na armadilha de se identificar com a nação de maneira imediata. Você tem desconfianças muito grandes em relação à nação pelo menos pra mim. Eu cresci na época da ditadura militar no Rio, então quer dizer, eu sempre identifiquei o nacional, a pátria, ao pior que pode haver. Por isso, eu não tenho essa ideia do orgulho da pátria, eu não consigo ter, e eu acho isso interessante. Quer dizer, é um sofrimento também porque é uma delícia você morar num lugar no qual você se identifica absolutamente. Você se sentir em casa. E eu acho que tanto aí é uma expressão do autor também, mas eu acho que os personagens de certa forma são espelhos dessa experiência. Existe de um mal-estar permanente em relação ao lar. Você nunca está bem em casa e os personagens nunca estão bem em casa. Eles nunca chegam em casa, eles sempre estão procurando e, também, procuram a casa no lado de fora. Só que a casa é em lugar nenhum e eu gosto disso. Eu gosto da ideia de você não ter casa, de você não conseguir encontrar essa casa e você não se sentir bem do tipo: “ah tranquilizei”. Não existe esse lugar da tranquilidade e isso é uma dificuldade com os leitores também. Porque não são livros que apaziguam. Se você tiver com a vida infernal, não dá pra ler esses livros porque eles não te ajudam em nada e tem um monte de literatura, literatura maravilhosa, que você lê e é tão lindo e tão bacana que te dá uma paz... Se você estiver em um período de sofrimento, há certa sublimação através da literatura que eu acho superlegal e que, pra mim, há muita literatura que é imprescindível porque ela ajuda você a viver.

Essa literatura, eu não sei se ela (*a literatura que o autor produz*) te ajuda a viver, porque ela é uma literatura do desespero, os personagens não se acham nunca. E eu acho que essa coisa da busca é uma busca sem fundo, é uma busca sem chegada... É quase como se para você viver, você precisa perder essa noção de identidade e então penso que, em principio, é isso. É quase como se fosse uma metáfora disso. Essa ideia da viagem em permanência, de você sempre querer sair do lugar onde você está e escapar do lugar onde você está, escapar do lugar ao qual você está vinculado a todo tipo de rótulo que tentam te impor...

É engraçado que eu não me dei conta disso, mas esse romance que vai sair agora em setembro, não só ele se passa no aeroporto, que é a porta de saída, mas ele se passa quase inteiro numa sala fechada do aeroporto. Numa sala sem janela, numa sala trancada em que o personagem principal, que é um cara horrível, reacionário está preso nessa sala. É uma sala sem janelas, mas é um lugar de trânsito e tem uma contradição também aí. Porque ele é complexo, ele é reacionário, ele é um cara horrível, ele é racista, ele é homofóbico, é como se fosse um cara de internet. Um cara de comentário de internet. Ele é isso, é como se fosse um representante máximo desse mundo. Mas o que é estranho - ele é em primeira pessoa - as coisas mais horríveis que ele diz, mais racistas, mais escrotas, eu escrevi com um prazer incrível. Era algo que cada vez que eu escrevia aquelas coisas mais horríveis era como uma criança falando de meleca, de cocô. Era um fascínio, uma liberdade de você poder fazer aquilo. Então, acho que tem alguma coisa que não é só expressão do autor. Óbvio que

tem, mas há algo mais complexo na relação da literatura com o autor e que diz respeito a um monte de camadas ali possíveis. E isso, é a ideia de quando você fala, quando você escreve, você está exprimindo uma coisa que é você e isso é estranho porque é muito complexo. Porque você está exprimindo um monte de coisas. Há coisas hediondas que, às vezes, eu escrevo com prazer. Isso quer dizer, o fascismo está em mim também, está em todo mundo. Isso é importante também você ter noção disso, até pra você compreender e evitar, porque o fascismo não é o outro, é você também...

AF: Quando você fala dessa questão da identidade e eu percebo, especialmente, em seus últimos romances e seus personagens - *O Filho da Mãe*, por exemplo - eles sempre têm como se fosse um apelido ou alguma imagem assim que são relacionados até aos ambientes onde eles estão: o *Kunak*, o estrangeiro para o Ruslan e para o Andrey, o *Cãmtw`yon*, que era a casa do caracol e o apelido de Buell Quain... Eu percebo que esses nomes, pensando no *Aberração*, por exemplo, lá você já faz isso - a imagem da aberração e n' *O filho da mãe*, que é o último, você tem a figura da quimera. Em várias passagens no texto remontam essa questão e eu não sei se uma coisa tem a ver com a outra. Mas, me parece que a aberração sempre está atravessando as suas propostas, os seus textos e, então, relacionando com essa questão da identidade... Isso é o obsessivo que você fala?

BC: Eu acho que tem a ver e aberração, a palavra quer dizer... não sei se em português mas em francês - mas acho que em português também - quer dizer uma distorção. Também uma distorção astronômica, uma divisão dos astros. Se não me engano, aberração é um negócio técnico de ciência de astronomia que você vê errado, vê torto. Então isso tem a ver com os narradores, porque você tem um filtro que você não vê. O próprio narrador é uma camada, a visão de mundo dele é uma camada. Isso tem a ver com essa distorção e, por isso, tem tudo a ver com a questão das identidades, com o fato do monstro, com a impossibilidade de você não conseguir visualizar.

Uma vez me falaram isso... que (*meus livros*) são livros que são inadapáveis para o cinema, porque se você visse o que os personagens estão dizendo ou o que os personagens são, essa tentativa desmontaria totalmente. São livros, romances que têm que pressupor que você não está vendo o que está sendo dito e o que está sendo narrado, entendeu? Isso tem a ver com essa característica de aberração, dessa visão distorcida e tudo mais. Uma opacidade, uma cegueira. Por exemplo, a questão da quimera, do monstro é inconcebível. Você não pode ver aquilo, é um conceito que você tem que supor que aquele negócio é um monstro.

O que eu posso dizer, concretamente, em relação à quimera foi um negócio que eu descobri enquanto eu estava escrevendo o livro, ao longo do livro, eu não sabia que isso existia. Eu achava que quimera era uma ideia grega, de um monstro mitológico, mas eu não sabia que isso existia na natureza e eu fiquei fascinado com essa ideia. Existia de fato um monstro na biologia. No mundo animal acontece uma coisa errada ali e tem bichos que nascem quimera. E que é uma incompatibilidade.

Esse livro (*o que está para ser lançado*) tem uma coisa da homossexualidade também. E se relaciona, sobretudo, com a questão da obsessão; com uma coisa que está nesse

último e que passa a ser manifesto trata-se da reprodução. Desse modo, eu acho que todos os livros representam impossibilidades de reprodução e têm a ver com o homossexual. É a impossibilidade da reprodução sexual e com a ideia da reprodução como uma saída também. Você não reproduzir, não é? E você fazer um outro negócio. Eu não tenho muita clareza em relação a isso, mas eu sei que a ideia da reprodução e da impossibilidade da reprodução são duas coisas que estão muito presentes em todos os livros e nesse último agora. Isso se torna muito manifesto, muito claro e é uma relação ambígua com o ser humano é como se o ser humano – bom, eu sou humano...

Quer dizer, eu tenho um instinto de sobrevivência. Eu quero me salvar. Eu quero que o ser humano se salve. E ao mesmo tempo tem a ideia do ser humano como uma espécie de um câncer no mundo. Como uma coisa autodestruidora. É essa a ambiguidade de uma espécie que tem consciência de que precisa sobreviver, mas que ela própria, na sua existência, é a destruição. Eu considero isso incrível. Primeiro eu acho lindo essa ideia de uma espécie que é a única que tem consciência de que ela própria é a sua morte, que ela veio pra se matar. Tudo o que o ser humano faz naturalmente é contra a sua sobrevivência e ao mesmo tempo tentando sobreviver. É o instinto humano de sobrevivência criando todas as condições de autodestruição e isso eu vejo isso como algo fascinante, como ideia trágica mesmo. Penso que essa ambiguidade está no livro, está nos personagens, está na ambiguidade identitária dos personagens.

AF: A respeito do trágico que você falou - a Beatriz Resende também considera que seus romances são marcados pela tragicidade - e ao mesmo tempo me desperta a dúvida entre o trágico e o melancólico.

BC: Eu acho que tem as duas coisas, mas o melancólico talvez seja um estado meu. Eu tenho um encanto pelo melancólico, talvez eu tenha uma tendência melancólica como pessoa.

AF: Que corrobora um pouco as negativas?

BC: Acho que sim, mas acho que eu tento transformar isso em algo de ação e não numa coisa passiva. Eu tenho essa tendência como pessoa e, na produção literária, eu tento transformar isso que é uma coisa minha num negócio tipo de ação e de combate. Nesse sentido, acho que eu tenho uma ambiguidade entre a melancolia e um ativismo muito combativo. Como se fosse assim: a melancolia não é irada e eu sou irado, tanto como pessoa como nos livros. Nos livros tem um pouco de ira, uma raiva. Eu não sei se aparece, mas acho que tem algo muito raivoso. E o trágico é uma figura. Essa ideia do trágico, desse beco sem saída e dessa complexidade que tem uma contradição interna - a coisa do paradoxo - que isso diz muito sobre esse mistério do mundo que eu estava falando no início. Eu acho que através dos paradoxos se entende isso. Não dá pra você dizer que isso aqui é um garfo. Isso é um garfo, mas é outra coisa também.

E, sobretudo, essa ideia de uma ambiguidade entre a razão e o instinto de você ter uma compreensão do mal que você causa e você não poder parar de fazer esse mal.

Isso eu acho superinteressante. E esse mal é um mal autoinfringido, é estranho. Você se reproduz porque Deus mandou e ao mesmo tempo essa reprodução é o seu fim. É interessante e engraçado. Pessoalmente, eu até hoje nunca tinha pensado em ter filho. Era algo que eu achava contraditório com o meu projeto literário, que era contraditório com o meu projeto de vida, que não dava, que eu era um cara muito egoísta. Eu não sei o que aconteceu porque agora eu queria muito ter filho. É um negócio que é incrível: essa vontade, por mais que eu nunca quisesse ter tido (*um filho*), muito forte. É um negócio que você quer ter um filho e você quer salvar aquela criança e quer que aquela criança sobreviva. É algo interessante isso e tem uma beleza nisso. Tem uma impossibilidade. Essa figura trágica e do paradoxo que está na base de tudo, está na base desde o início, desde o *Aberração*. Essa é a aberração. E a aberração principal é uma consciência de algo que você não pode ver para sobreviver. Você tem essa consciência mas você não pode ter para sobreviver.

AF: Eu queria que você comentasse um pouco sobre as suas influências literárias. Você já citou em outras entrevistas o Thomas Bernhard, o Beckett também... e queria que você falasse se há outras leituras. E, dentro da literatura brasileira, você sempre menciona o Guimarães Rosa - que é pouco lido, inclusive, é mais falado do que lido...

BC: Tem Machado de Assis. Mas, por exemplo, o Guimarães tem uma coisa que eu acho engraçada, porque quando eu leio Guimarães Rosa é um encanto pra mim. Quando eu leio quem faz literatura à maneira do Guimarães, pra mim, não tem nada mais horrível no mundo. Ele e outros autores que eu acho incríveis são autores inimitáveis. É tão forte aquilo que não dá pra continuar fazendo parecido ou criar uma escola a partir daquilo.

O Guimarães tem características muito diferentes do que eu faço. Ele acredita no homem sem esse ponto de vista trágico que eu tenho. Ele acredita no homem mesmo. Ele é do bem e, nesse sentido, eu estou mais próximo ao Machado de Assis, que é um autor que, é óbvio, tem uma desconfiança em relação ao homem. Ele acredita porque ele é homem. Mas, tem uma questão ali que é tudo errado, que é não é do bem...

AF: Dias atrás, eu estava discutindo com meus alunos sobre o *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, que eu acho que é o grande romance da nossa literatura. O episódio *Delírio* é muito interessante porque é a natureza Pandora mostrando para o Brás Cubas um painel da vida. De um lado, tudo que é de bom... mas, aí, há essa tragicidade que você falou e esse paradoxo. Tudo o que o homem vive e que é bom mas, ao mesmo tempo, tudo o que é de ruim. Para o Brás Cubas não interessa. Ele sabe que aquilo que é a necessidade de vida e a *melancolia da tarde* ou uma outra *melancolia*, não importa. É um delírio, claro, mas a parte isso, nada importa, tanto é que ele fala "dou-lhe um piparote".

BC: Acho que, nesse sentido, eu sou mais próximo do Machado (*de Assis*). Porém, tem algo no Guimarães que é uma liberdade também. Aquilo (*que ele escreve*) é muito lindo. E tem um amor ali pelo homem que, eu acho, é totalmente diferente do que eu faço, tanto em termos de linguagem, em termos de visão de mundo. É totalmente diferente na literatura brasileira.

Há um monte de coisa que eu leio, de vez em quando, que eu fico encantado. Mas não poderia dizer algum autor em específico. Algumas coisas da Clarice Lispector que eu acho maravilhosas, sobretudo, quando é ela falando. Quando é uma coisa mais de crônica. Tem um (*livro dela*) que eu li quando era criança, aquele d' *A mulher que matou os peixes*, por exemplo. Aquele livro foi superimportante para mim. Umas coisas que eu li do Lima Barreto. Eu não posso dizer que são influências, mas que são incríveis. *O diário do hospício*, por exemplo, que é um texto mais autobiográfico e que é muito impressionante pra mim. Incrível, o Lima Barreto! Há alguns textos do Mário de Andrade que eu acho incríveis. Tanto o *Macunaíma* como *Amor verbo intransitivo*, que eu li quando era garoto. Eu adorei aquele romance.

Há várias obras das quais eu gosto. É inúmero. Willian Faulkner, Herman Melville, Joseph Conrad - que eu cito várias vezes -, o Thomas Bernhard. Eu reli, outro dia, um texto pequenininho que um amigo meu traduziu e pediu pra eu reler. E eu acho que tem a ver com a minha obsessão, com uma literatura hiperobsessiva. Há uma série de repetições que, de alguma forma, eu me reconheci naquilo. E, sobretudo, já falei isso várias vezes, foi uma compreensão sobre a literatura. Você considera que algumas coisas a respeito do seu estilo. Quando você entende que o seu estilo é o seu defeito, que não é consertando o seu defeito que você vai escrever, mas é, justamente, afirmando e radicalizando esse defeito é que está o certo. Eu não sei como é que são esses ateliês, *workshops* de escrita literária, mas eu acho que se eu fosse professor num negócio desses. Mas se eu fosse, penso que o que você tem que fazer é levar cada um a radicalizar o próprio defeito. E isso eu descobri sozinho. Lendo o Thomas Bernhard e isso aqui está tudo errado e um autor depois do Beckett.

O Beckett é muito mais radical, ele é clássico até, em certo sentido. Mas, parece que há algo errado ali; parece que tem um negócio de repetição. É um autor que leva a obsessão dele a um ridículo, ao grotesco e é super engraçado. E, ao mesmo tempo, é muito forte literariamente. Esse autor me deu uma compreensão da literatura muito grande e me abriu uma possibilidade literária que eu não tinha antes.

E quanto à compreensão do Bernhard... Eu estava procurando um modelo e ali eu entendi que eu não precisava de um modelo. Através dele eu percebi a espécie de antimodelo. É um modelo que era um antimodelo. Foi importante pra mim por isso. Mas não tem nada a ver com o jeito que eu escrevo, talvez tenha a ver com a obsessão. Mas teria um monte de gente, Tchecov? Para *O filho da mãe*, eu li um cara que eu não conhecia Vasily Grossman⁴. Foi um cara que me influenciou muito em relação ao romance, embora *O filho da mãe* seja um livro e o negócio dele é uma espécie de *Guerra e paz*. É um livro enorme e incrível.

AF: Suas obras são marcadas pela referencialidade literária, principalmente n' *O sol se põe em São Paulo*. Você até menciona que ele chega ao extremo, que você faz uso da metalinguagem como uma característica marcante: a referencialidade literária que é vista no *Mundo fora dos eixos*, em seus textos jornalísticos e que lançam o leitor a outros textos. Uma rede que é a literatura porque você lê e fica curioso...

N' O sol se põe em São Paulo há muitas referências da literatura japonesa, não é?!

⁴ O escritor refere-se ao poeta e jornalista ucraniano Vasily Grossman (1905-1964) que ficou conhecido por seu romance *Vida e Destino* (ainda sem tradução no Brasil, apenas em Portugal) comparado à obra *Guerra e Paz*, de Leon Tolstói.

BC: Tem muito. É quase como se eu oferecesse um pastiche do Junichiro Tanizaki. Esse livro é quase como se fosse um pastiche. Não sei. Eu tenho até alguma dificuldade em relação a ele (*o romance*) hoje, porque eu acho que eu deveria ter sido mais irônico. Deveria ter mais humor e eu não tive o suficiente. Mas, é engraçado que, depois, n’*O filho da mãe* eu não consegui fazer isso. Eu estava tão saturado de referência literárias depois d’*O sol se põe em São Paulo* que eu queria fazer um livro em que os personagens fossem completamente ignorantes de literatura. Que os personagens não lessem nada e que não tivesse nenhuma referência literária. Mas... São Petersburgo talvez seja a cidade mais literária do mundo. É uma referência a cada esquina. Então foi inevitável! Chegou uma hora que apareceram poetas como Akhmatóva e Mandelstam⁵ e isso foi inevitável. Mas, a minha ideia original era fazer um mundo de iletrados; de gente que fosse gente comum e que não tivesse nenhuma referência e nenhum contato com a literatura. E eu acho que era um pouco para tentar me livrar do que eu tinha feito n’*O sol se põe em São Paulo*, que é muito cheio de referências e o tempo inteiro de Tanizaki.

AF: A gente é fruto, também, do que lê, não é? E poesia, você gosta?

BC: Eu sou um péssimo leitor de poesia. Para mim, poesia é o seguinte: tem algumas poesias horríveis, muito ruins. É algo que dá muito errado. Eu entendo, eu leio aquilo e falo “é, é muito ruim”. Depois tem uma massa de coisas que são medianas. Que são consideradas superboas, mas que você não entende porque que ela é boa e, talvez, se te explicassem você entenderia. E tem uma outra produção, de exceção, que é desse tamaninho assim, que você lê e não precisa de explicação nenhuma. Você entende que aquilo é genial.

Eu sou esse leitor que é um leitor ignorante. Eu não sei métrica, por exemplo. Eu não sei dar nome à métrica. Eu não sei quando é o que eu erro na métrica. Quando eu vou tentar ler, eu não sei achar quantas sílabas tem. Eu não sou um leitor culto de poesia. Eu sou um leitor meio selvagem. Mas eu posso ficar lendo 10 horas o mesmo poema. Fascinado. De vez em quando tem um poema que eu tenho sorte, que calha de eu abrir e é encantador. Com o Mandelstam eu tenho e tive com vários poemas dele. Enfim, de vez em quando acontece. Eu não sou um leitor culto. Se você me der um poema pra eu entender vai descobrir que é difícilimo pra mim.

AF: Nas referências de literatura universal que você citou é possível ver, até como epígrafe, Franz Kafka, no conto *Mensagem imperial* (epígrafe em *Mongólia*). O Jorge Luis Borges, por exemplo, tem...

BC: Tem muito a ver. O J. L. Borges tem a ver, sobretudo, com uma coisa que eu não sei o que é. Vindo de fora, digamos assim. Eu não sou um leitor ignorante do Borges. Pra mim, o que importa é: como um leitor ignorante, numa primeira aproximação do Borges, você tem que entender que ele inventou um gênero. E, essa ideia, de você

⁵ Referências aos poetas modernistas de origem soviética Anna Akhmatóva (1889-1966) e Ossip Mandelstam (1891-1938). O escritor cita, em *O filho da mãe*, poemas de ambos às páginas 16 e 85 do romance.

inventar um gênero literário é de uma potência incrível. Dele (J. L. Borges) transformar o ensaio em ficção... Isso, pra mim, é uma coisa linda. Tudo o que eu queria fazer na literatura era isso. E conseguir criar um gênero literário. Ele criou o conto dele; não é o conto (*simplesmente*). É um gênero de conto que não existia antes dele e que tem uma espécie de erupção a partir dali. Passa a existir uma nova possibilidade do conto e você vê que isso teve uma consequência incrível na Argentina. Até nefasta pra eles. Eles tentam se livrar disso até hoje. E o conto, a literatura ficaram marcados pra sempre por isso.

AF: Alguns escritores de romances - pensando em Guimarães Rosa, em Clarice que também escreveram contos mas que alternaram entre contos e romances... Mas, surge você, que se expõe como um defensor do romance e opta por, escolhe essa forma narrativa...

BC: No mercado internacional tem um demanda (*por romance*) que, para você ser um bom escritor, você tem que escrever um grande romance em tamanho. Isso não é a minha coisa, eu gosto de coisas curtas. É quase um entre gêneros. Eu gosto de algo que fica entre a novela e o romance. É algo que vai ser romance, mas não é isso. Tem a ver com essa resistência a ser catalogado e identificado a um gênero. Eu queria criar um gênero meu - como disse em relação ao Borges - e eu queria, pra mim, como eu sou, alguém do não-gênero. Por enquanto é uma negativa dos outros gêneros e eu tento fazer algo que está no meio do caminho: que não é uma coisa nem outra; que não é um grande romance mas, que não é um conto. E aconteceu de, naturalmente, todos os romances serem, relativamente, curtos; uns mais curtos que outros.

O *Medo de Sade*, por exemplo, é um romance entre aspas, porque é do tamanho de uma novela e escrito em forma de peça de teatro. Mas não é uma peça de teatro e ele é inconcebível como peça de teatro. Não dá pra você montar aquilo como peça de teatro. E, também, tem a ver com as artes plásticas. Há uma espécie de construção pictórica dos textos. Tentar criar esses romances com uma perspectiva de uma arte que é exterior à literatura. Eu não entendo de música, mas poderia tentar fazer um romance que é musical. Então, eu tento fazer um romance cuja perspectiva é das artes plásticas. No *Medo de Sade*, que é um gênero híbrido, meio esquisito, escrito à maneira de uma peça de teatro. São dois atos: um ato é totalmente branco, de forma que o espectador ofuscado não vê nada e, o outro, é totalmente preto de forma que o espectador também não vê nada. São duas formas de opacidade radicais e extremas, uma pra cada lado e, também, a cegueira absoluta nos dois extremos. Assim, eu acho que eu tento brincar um pouco com esse entre-gênero. Seja de arte ou de gênero literário e, sobretudo, essa forma intermediária entre o romance e porque penso que é isso que me interessa.

O que me fascina no romance é que o romance pode ser tudo. O romance é uma forma, em princípio, aberta, livre. Isso me atrai muito como ideia de me definir como romancista. E o conto não é uma forma muito precisa. O Borges revolucionou de alguma forma. Trata-se (*o conto*) de uma forma muito fechada em que você tem regras muito fixas. Outro dia me pediram que escrevesse um conto pra uma revista americana e eu tive uma dificuldade incrível para escrever. Eu perdi essa

concentração. O conto demanda uma concentração e uma síntese que eu perdi, então eu acho que o romance me permite mais essa liberdade, essa hibridez.

(Transcrição da entrevista realizada com o escritor Bernardo Carvalho, em 24 de junho de 2013, 16h00, local: Mercearia do Francês, São Paulo/SP. Duração da entrevista: 1h28min10seg)

Bernardo Teixeira de Carvalho nasceu no Rio de Janeiro em 1960, seu primeiro livro foi *Aberração* (contos, 1993). É jornalista e escritor premiado tendo publicado romances como *Nove noites* (2002), *Mongólia* (2003) e *O sol se põe em São Paulo* (2007). Sua mais recente publicação foi *Simpatia pelo demônio* (2016). Participou da coleção Amores Expressos com o romance *O filho da mãe* (2009). É uma das vozes na ficção brasileira contemporânea de grande expressividade.

ARTIGO RECEBIDO EM 28/09/2017 E APROVADO EM 26/03/2018