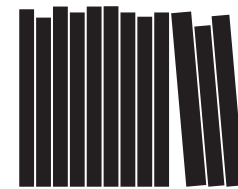




ENTREVISTAS DA
Paris Review
2



TRADUÇÃO E NOTAS DE
Rita Almeida Simões

ILUSTRAÇÕES DE
Vera Tavares

LISBOA
TINTA-DA-CHINA
MMXIV

Índice

© 2014, Edições tinta-da-china, Lda.
Rua Francisco Ferrer, 6A
1500-461 Lisboa
Tels.: 21 726 90 28/29
E-mail: info@tintadachina.pt

www.tintadachina.pt

© 2014, The Paris Review
Todos os direitos reservados

Título: *Entrevistas da Paris Review 2*
Tradução e notas: Rita Almeida Simões
Revisão: Tinta-da-china
Composição: Tinta-da-china
Capa: Tinta-da-china (P. Serpa)
Ilustrações: Vera Tavares

1.ª edição: Setembro de 2014
ISBN 978-989-671-228-0
Depósito Legal n.º 379 784/14

| | |
|------------------------|-----|
| T.S. Eliot | 7 |
| Ezra Pound | 33 |
| Louis-Ferdinand Céline | 63 |
| Harold Pinter | 89 |
| Vladimir Nabokov | 117 |
| Elizabeth Bishop | 139 |
| Philip Roth | 169 |
| Marguerite Yourcenar | 207 |
| Iris Murdoch | 233 |
| Primo Levi | 255 |
| Jan Morris | 277 |
| Joan Didion | 307 |



T.S. Eliot

(1888-1965)

A entrevista foi feita em Nova Iorque, no apartamento da mulher de Louis Henry Cohn, da House of Books, amigo do casal Eliot. As estantes da bonita sala de estar contêm uma coleção notável de autores modernos. Numa parede perto da entrada está pendurado um desenho de Eliot, feito pela cunhada, a mulher de Henry Ware Eliot. Sobre uma mesa, uma moldura prateada com uma fotografia autografada do casamento do casal Eliot. As duas senhoras sentam-se num sofá a um canto da sala, enquanto Eliot e o entrevistador estão frente a frente, ao centro. O microfone de um gravador jaz no chão entre eles.

Eliot parecia particularmente bem. Encontrava-se numa visita curta aos Estados Unidos, antes do regresso a Londres depois de umas férias em Nassau. Estava bronzeado, e parecia ter engordado desde que o entrevistador o vira três anos antes. No geral, apresentava um ar mais jovem e parecia mais alegre. Olhou frequentemente de relance para a mulher durante a entrevista, como se partilhasse com ela uma resposta que não dava.

O entrevistador já conversara com Eliot em Londres. No pequeno escritório da Faber and Faber, poucos degraus acima de Russell Square, há uma galeria de fotografias nas paredes: aqui vê-se uma grande imagem de Virginia Woolf, com um retrato de Pio XII dentro; ali estão I.A. Richards, Paul Valéry, W.B. Yeats, Goethe, Marianne Moore, Charles Whibley, Djuna Barnes e outros. Muitos jovens poetas fitaram estes

rostos durante as suas conversas com Eliot. Um deles contou uma história ilustrativa das surpresas que surgem quando se conversa com Eliot. Após uma hora de seríssima discussão literária, Eliot parou para pensar se tinha algum último conselho a dar; o jovem poeta, americano, estava prestes a ir para Oxford, tal como Eliot, quarenta anos antes. Assim, tão gravemente como se recomendasse a salvação, Eliot aconselhou a compra de roupa interior comprida de lã, devido à humidade de Oxford. Eliot é capaz de ser paternal e, ao mesmo tempo, estar perfeitamente ciente da desproporção cômica entre as suas maneiras e a mensagem que transmite.

Este género de ambivalências modificou muitos dos comentários aqui incluídos, e as ironias dos gestos são invisíveis na página. Na verdade, em certas ocasiões a entrevista passou do irónico e do moderadamente cômico para o hilariante. A gravação está pontuada pelas gargalhadas sonoras, com a cabeça para trás, de Eliot, particularmente em resposta à menção dos seus antigos comentários depreciativos sobre Ezra Pound e à pergunta sobre os inéditos, e suspeita-se que impróprios, poemas de King Bolo dos seus tempos de Harvard.

— Donald Hall, 1959

Posso começar pelo início. Lembra-se das circunstâncias em que começou a escrever poesia, em St. Louis, quando era miúdo?

Comecei, julgo eu, por volta dos catorze anos, inspirado pelo Omar Khayyam de Fitzgerald*, a escrever umas quadras muito sombrias, ateístas e desesperadas, no mesmo estilo dele, que, felizmente, suprimi completamente — tão completamente, que não existem. Nunca as mostrei a ninguém. O primeiro poema que se

veja é um que começou por aparecer na *Smith Academy Record* e, mais tarde, no *The Harvard Advocate*, que foi escrito como exercício para o meu professor de Inglês e era uma imitação do Ben Jonson. Ele achou-o muito bom para um miúdo de quinze ou dezasseis anos. Depois, escrevi uns quantos em Harvard, os suficientes para participar na edição do *The Harvard Advocate*, o que apreciei. A seguir, deu-se uma explosão durante os meus dois últimos anos da faculdade. Tornei-me muito mais prolífico, sob influência, primeiro, de Baudelaire e, depois, de Jules Laforgue, que descobri, julgo eu, no meu segundo ano em Harvard.

Houve alguém em particular que lhe desse a conhecer os poetas franceses? Não foi Irving Babbitt, presumo.

Não, Babbitt seria a última pessoa a fazê-lo! O único poema que Babbitt sempre teve em grande consideração foi o «Elegy», de Gray. E é um belo poema, mas julgo que isso mostra certas limitações da parte de Babbitt, Deus o tenha. Já anunciei a minha fonte, parece-me; foi o livro de Arthur Symons sobre poesia francesa*, com que me cruzei no Harvard Union. Naquele tempo, o Harvard Union era um local de encontro para qualquer estudante que a ele quisesse pertencer. Tinham uma pequena biblioteca muito simpática, tal como as bibliotecas que agora há nas casas de Harvard. Eu gostava das citações daquele livro e fui a uma livraria estrangeira algures em Boston (esqueci-me do nome dela e não sei se ainda existe) que se especializava em livros franceses, alemães e outros, e encontrei Laforgue e outros poetas. Não imagino porque é que aquela livraria tinha à venda poetas como Laforgue. Sabe Deus há quanto tempo os tinha ou se mais alguém os procurava.

* Omar Khayyam, *Rubaiyat: celebração da vida*; trad. A. César Rodrigues. Coisas de Ler, 2007. [Traduzido por Edward Fitzgerald, em 1859.]

* *The Symbolist Movement in Literature*. (N. do orig.)

No seu tempo de estudante universitário, tinha consciência da presença dominante de algum poeta mais velho? Actualmente, um poeta jovem escreve na era de Eliot, Pound e Stevens. Lembra-se de como encarava a sua época literária? Pergunto-me se na sua juventude não aconteceria o oposto.

Julgo que foi certamente uma vantagem não haver, em Inglaterra ou na América, poetas vivos particularmente importantes. Não sei como seria, mas julgo que causaria uma distração algo incómoda ter por perto tal lote de presenças dominantes, como lhes chama. Felizmente, não nos sentíamos incomodados uns pelos outros.

Sabia sequer da existência de pessoas como Hardy ou Robinson?

Tinha uma vaga ideia do Robinson, porque tinha lido um artigo sobre ele na *The Atlantic Monthly* que citava alguns poemas, e aquilo não fazia nada o meu género. O Hardy mal era conhecido como poeta naquela altura. Liam-se os romances dele, mas a poesia só se tornou realmente importante na geração seguinte. Depois havia o Yeats, mas o Yeats do início. Era demasiado crepúsculo celta para mim. Não havia realmente nada para além das pessoas dos anos 90, que tinham todas morrido da bebida, ou que se tinham suicidado, ou as duas coisas.

Ajudou Conrad Aiken com os poemas dele, e ele com os seus, quando eram co-editores do Advocate?

Éramos amigos, mas não julgo que nos tenhamos influenciado minimamente. No que tocava a escritores estrangeiros, ele interessava-se mais pelos italianos e os espanhóis, e eu era todo pelos franceses.

Tinha outros amigos que lessem os seus poemas e o ajudassem?

Bem, sim. Havia um homem que era amigo do meu irmão, um homem chamado Thomas H. Thomas, que vivia em Cambridge e viu alguns poemas meus no *The Harvard Advocate*. Escreveu-me uma carta muitíssimo entusiasta e incentivou-me. Gostava de ainda ter as cartas dele. Fiquei-lhe muito grato por me dar aquele encorajamento.

Ao que sei, foi Conrad Aiken que o apresentou, a si e ao seu trabalho, a Pound.

Sim, foi. O Aiken era um amigo muito generoso. Tentou passar alguns poemas meus em Londres, num Verão em que lá foi, ao Harold Monro e a outros. Ninguém os quis publicar. Ele voltou e devolveu-mos. Depois, em 1914, julho, estávamos ambos em Londres no Verão. Ele disse-me: «Vai ter com o Pound. Mostra-lhe os teus poemas.» Achou que o Pound talvez gostasse deles. O Aiken gostava deles, embora fossem muito diferentes dos seus.

Lembra-se do seu primeiro encontro com Pound?

Creio que, primeiro, fui visitá-lo. Creio ter causado boa impressão, na pequena sala de estar triangular dele, em Kensington. Disse-me: «Manda-me os teus poemas.» E depois escreveu-me: «Isto é do melhor que já vi. Vem cá a casa e conversamos sobre eles.» Após algum tempo, passou-os a Harriet Monroe.

Num artigo sobre os seus tempos do Advocate, para o livro em honra do seu sexagésimo aniversário, Aiken cita uma carta dos seus tempos de Inglaterra, em que o senhor se refere à poesia de Pound como «comoventemente incapaz». Quando é que mudou de opinião?

Hah! Isso foi um tudo-nada brusco, não foi? O primeiro a mostrar-me os versos do Pound foi um editor do *The Harvard*

Advocate, W.G. Tinckom-Fernandez, um amigo meu, do Conrad Aiken e dos outros poetas do Signet* da altura. Mostrou-me aquelas coisinhas do Elkin Mathews, *Exultations* e *Personae*†. Disse-me: «É ao teu estilo; deves gostar disto.» Bem, não gostei. Pareceu-me demasiado ornamentado, antiquado, uma coisa romântica, do género capa-e-espada. Não fiquei muito impressionado. Quando fui visitar o Pound, não era particularmente admirador da obra dele, e, embora agora a considere muito talentosa, estou certo de que é no trabalho posterior dele que se encontram as melhores coisas.

Mencionou, num escrito algures, que Pound cortou A Terra Devastada‡, originalmente um poema muito maior, até à sua presente forma. Beneficiou da crítica que ele fez aos seus poemas? Ele cortou outros poemas?

Sim. Nesse período, sim. Ele era um crítico maravilhoso porque não tentava transformar-nos numa imitação de si próprio. Tentava ver o que cada um estava a querer fazer.

Ajudou a reescrever poemas de algum amigo? Os de Ezra Pound, por exemplo?

Não me ocorre nenhum exemplo. Claro que já fiz inúmeras sugestões em manuscritos de jovens poetas nos últimos vinte e cinco anos ou assim.

O manuscrito da versão original, completa, d' A Terra Devastada existe?

* Clube literário de Harvard. (N. do orig.)

† Primeiros livros de Pound, publicados por Elkin Mathews em 1909. (N. do orig.)

‡ T.S. Eliot, *A Terra Devastada* [*The Waste Land*]; trad. Gualter Cunha. Relógio d'Água, 1999.

Não me pergunte a mim. Não faço a mais pequena ideia. É um mistério por resolver. Vendi-o ao John Quinn. Também lhe dei um caderno de poemas inéditos, porque ele foi muito bom para mim em várias ocasiões. Nunca mais ouvi falar deles. Depois, o John Quinn morreu e eles não apareceram à venda.

Que tipo de coisa é que Pound cortou n' A Terra Devastada? Cortou secções inteiras?

Secções inteiras, sim. Havia uma secção comprida sobre um naufrágio. Não sei que tinha isso a ver com o resto, mas foi algo inspirado pelo canto de Ulisses n' *O Inferno*, parece-me. Depois, havia outra secção que era uma imitação do *Rape of the Lock*. Pound disse: «Não adianta tentar fazer uma coisa que outra pessoa já fez da melhor maneira possível. Faz uma coisa diferente.»

As excisões mudam a estrutura intelectual do poema?

Não. Acho que estava à mesma sem estrutura, mas de uma maneira mais fútil, numa versão maior.

*Tenho uma pergunta sobre o poema relacionada com a composição. Em *Thoughts after Lambeth*, negou a alegação de alguns críticos segundo os quais expressava «o desencanto de uma geração» n' A Terra Devastada, ou negou que fosse essa a sua intenção. Agora, F.R. Leavis, se não me engano, disse que o poema não mostra progressão alguma; mas, por seu lado, críticos mais recentes, que escrevem depois de ler a sua poesia posterior, consideraram A Terra Devastada cristã. Isso fazia parte da sua intenção?*

Não, não fazia parte da minha intenção consciente. Julgo que, em *Thoughts after Lambeth*, me referia a intenções num sentido mais negativo do que positivo, para dizer o que não era minha

intenção. Pergunto-me o que significará «intenção»! Quer-se desabafar qualquer coisa. Não se sabe ao certo o que se quer desabafar até que se desabafa. Mas seria incapaz de aplicar positivamente a palavra «intenção» a qualquer dos meus poemas. Ou a qualquer poema.

Tenho outra pergunta sobre si e Pound e o início da sua carreira. Li alguns que decidiram escrever quadras, no final da adolescência, porque o verso livre já fora suficientemente longe.

Julgo que foi o Pound a dizer isso. E a sugestão de escrever quadras foi dele. Ele é que me pôs a ler *Émaux et Camées**.

Tenho curiosidade sobre as suas ideias acerca da relação entre forma e tema. Será que escolhia a forma antes de saber ao certo o que ia escrever?

Sim, de certo modo. Estudavam-se os originais. Estudávamos os poemas de Gautier e depois pensávamos: «Terei alguma coisa a dizer através desta forma?» E fazíamos experiências. A forma impulsionava o conteúdo.

Porque é que o verso livre foi a forma que escolheu usar nos seus primeiros poemas?

Os meus primeiros versos livres, como é evidente, começaram sob o intuito de praticar a mesma forma de Laforgue. Escrevia versos em rima, de extensão irregular, com as rimas a aparecer em sítios irregulares. Era mais verso do que livre, especialmente do tipo a que Ezra chamou «*Amygism*»†. Depois, claro, houve coisas na fase seguinte que eram mais livres, como o «Rhapsody on a Windy

Night». Não sei se, quando o fiz, tive alguma espécie de modelo ou prática em mente. Simplesmente saiu assim.

Sentiu, possivelmente, que escrevia contra algo, mais do que a partir de um qualquer modelo? Contra o poeta laureado, talvez?

Não, não, não. Não julgo que estivéssemos constantemente a tentar rejeitar coisas, mas simplesmente a tentar descobrir o que era certo para cada um. Na verdade, ignorávamos os poetas laureados, como o Robert Bridges. Não me parece que se possa produzir boa poesia através duma espécie de tentativa táctica de derrubar alguma forma existente. Julgo que ela é tão-só substituída. As pessoas encontram uma maneira através da qual conseguem dizer alguma coisa. «Não consigo dizê-lo daquela maneira, que maneira consigo encontrar que me sirva?» Uma pessoa não se *importa* realmente com as formas pré-estabelecidas.

Julgo que foi depois de «Prufrock» e antes de «Gerontion» que escreveu os poemas em francês que aparecem nos seus Collected Poems. Como é que eles lhe surgiram? Escreveu mais algum desde então?

Não, e nunca escreverei. Isso foi uma coisa muito curiosa que não sou capaz de explicar totalmente. Nessa altura, achei que tinha secado por completo. Não escrevia nada há já algum tempo e estava um pouco desesperado. Comecei a escrever umas coisas em francês e descobri que, nessa altura, *consequia*. Acho que a questão é que, quando escrevia em francês, não levava os poemas tão a sério e, não os levando a sério, não me preocupava tanto por não ser capaz de escrever. Fiz isso como uma espécie de *tour de force*, para ver o que conseguia produzir. Durou alguns meses, e os melhores foram publicados. Devo dizer que o Ezra Pound os leu, e o Edmond Dulac, um francês que conheci em Londres, ajudou-me um pouco com

* Poemas de Théophile Gautier. (N. do orig.)

† Referência a Amy Lowell, que apreendeu e transformou o imagismo. (N. do orig.)

eles. Deixámos alguns de fora, e presumo que tenham desaparecido completamente. Depois, de repente, comecei a escrever em inglês outra vez e perdi a vontade de continuar em francês. Acho que foi simplesmente algo que me ajudou a recomeçar.

Chegou a pensar tornar-se um poeta simbolista francês, como os dois americanos do último século?

Stuart Merrill e Viélé-Griffin. Só o fiz durante o ano romântico que passei em Paris, depois de Harvard. Nessa altura, tive a ideia de desistir do inglês e tentar assentar e sobreviver em Paris e, gradualmente, escrever em francês. Mas tratava-se de uma ideia tonta, mesmo que eu fosse muito mais bilingue do que alguma vez fui, porque, para já, não acho que se possa ser um poeta bilingue. Não conheço nenhum caso em que um homem tenha escrito grandes poemas, ou até poemas bons, igualmente bem, em duas línguas. Acho que só nos podemos expressar poeticamente numa língua, e que temos de abdicar da outra para esse propósito. E julgo que a língua inglesa tem mais recursos, em alguns aspectos, do que o francês. Julgo, por outras palavras, que me saí provavelmente melhor em inglês do que alguma vez teria conseguido em francês, ainda que me tivesse tornado tão proficiente no francês como os poetas que mencionou.

Posso perguntar-lhe se tem planos para novos poemas?

Não, não tenho planos para nada de momento, mas acho que gostava, tendo acabado de me ver livre do *The Elder Statesman* (entreguei as provas finais mesmo antes de sairmos de Londres), de escrever alguma prosa, do tipo crítico. Nunca traço planos. Quero fazer outra peça ou quero fazer mais poemas? Não sei até descobrir que quero fazê-lo.

Tem poemas por acabar para os quais olhe ocasionalmente?

Não tenho muitos, não. Por regra, comigo, uma coisa por acabar é uma coisa que mais vale eliminar. É melhor, se houver algum fundo bom naquilo que eu possa usar noutro lado, deixá-la na cabeça do que num papel numa gaveta. Se a deixar numa gaveta, permanece a mesma, mas, se está na memória, transforma-se noutra. Como já certa vez disse, o *Burnt Norton* começou com bocados que tiveram de ser cortados do *Assassínio na Catedral**. Aprendi no *Assassínio na Catedral* que não vale a pena introduzir frases bonitas que julgamos ser boa poesia se elas não adiantarem nada à acção. Foi aí que Martin Browne foi útil. Dizia-me: «Isto tem frases muito boas, mas elas não têm nada que ver com o que se passa em palco.»

Algum dos seus poemas mais pequenos são na verdade secções cortadas de obras mais longas? Há dois que soam ao «The Hollow Men».

Oh, esses eram os esboços preliminares. Outros publiquei em periódicos, mas não nos meus poemas coligidos. Não se quer dizer a mesma coisa duas vezes no mesmo livro.

Parece ter escrito frequentemente poemas em secções. Começaram por ser poemas separados? Estou a pensar nomeadamente no «Quarta-Feira de Cinzas»†.

Sim, tal como «The Hollow Men», teve origem em poemas separados. Se bem me lembro, apareceram um ou dois dos primeiros esboços de partes do «Quarta-Feira de Cinzas» no *Commerce* e

* *Assassínio na Catedral* [*Murder in the Cathedral*]; trad. Maria Adelaide Ramos. Centro de Estudos Anglisticos da Universidade de Lisboa, 2011. Disponível em: http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/8085/1/V7_978-972-8886-19-6.pdf

† *Quarta-Feira de Cinzas* [*Ash Wednesday*]; trad. Rui Knopfli. Relógio d'Água, 1998.

noutro sítio. Depois, gradualmente, comecei a vê-lo como uma sequência. É a maneira como a minha mente parece ter de facto trabalhado ao longo dos anos em termos poéticos — fazer as coisas em separado e depois ver a possibilidade de as fundir, alterar e criar uma espécie de todo com elas.

Está actualmente a escrever alguma coisa na senda d' O Livro dos Gatos ou King Bolo?*

Essas coisas aparecem de tempos a tempos! Tenho algumas notas desse tipo de verso e há um ou dois gatos incompletos que provavelmente nunca serão escritos. Tenho um sobre uma gata glamorosa. Afinal, revelou-se demasiado triste. Nunca resultaria. Não posso fazer as crianças chorar por causa de uma gata que não correu bem. Esta gata teve uma carreira altamente questionável. Não serviria ao público do meu anterior livro dos gatos. Nunca fiz cães. Claro que os cães não se prestam tão bem ao verso, colectivamente, quanto os gatos. Posso, quem sabe, fazer uma edição alargada dos meus gatos. É uma hipótese mais provável do que publicar outro livro. Acrescentei, na verdade, um poema, que foi originalmente usado como anúncio para a Faber and Faber. Parece que teve o seu êxito. Oh, sim, uma pessoa quer meter-se nisso, sabe, em todos os tipos de poemas, sérios, frívolos, próprios e impróprios. Não se quer perder o jeito.

Hoje em dia, existe muito interesse no processo de escrita. Será que pode falar mais sobre os seus hábitos presentes de escrita de poemas? Ouvi dizer que compõe na máquina de escrever.

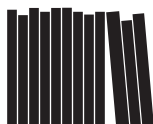
* *O Livro dos Gatos* [*Old Possum's Book of Practical Cats*]; trad. João Almeida Flor. Nova Vega, 2011.

Parcialmente na máquina de escrever. Grande parte da minha nova peça, *The Elder Statesman*, foi produzida com lápis e papel, de forma muito grosseira. A seguir, eu próprio a dactilografei, antes de a minha mulher começar a trabalhar nela. Se for eu a dactilografar, faço alterações, algumas muito consideráveis. Mas, quer escreva à mão ou à máquina, seja qual for a extensão da composição, uma peça por exemplo, cumpro um horário regular, digamos das dez à uma. Concluí que três horas por dia é o máximo que consigo fazer de composição propriamente dita. Talvez mais tarde faça o aprimoramento. Houve ocasiões em que queria continuar, mas, quando olhava para a produção no dia seguinte, o que tinha conseguido no final das três horas nunca era satisfatório. É muito melhor parar e pensar noutra coisa completamente diferente.

Já escreveu algum dos seus poemas não-dramáticos com prazo marcado? Talvez os Quatro Quartetos?*

Só versos «ocasionais». Os *Quartetos* não foram escritos com prazo marcado. Claro que o primeiro foi escrito em 1935, mas os três compostos durante a guerra apareceram de forma intermitente. Em 1939, se não fosse a guerra, provavelmente teria tentado escrever outra peça. E acho que até foi bom não ter tido essa oportunidade. Do meu ponto de vista, o lado bom da guerra foi impedir-me de escrever outra peça demasiado depressa. Reparei nalgumas das coisas erradas em *Family Reunion*, mas acho que foi muito melhor que qualquer possível peça ficasse bloqueada durante cinco anos, ou por volta disso, para ganhar ímpeto. A forma dos *Quartetos* enquadrava-se perfeitamente nas condições sob as quais eu andava a escrever, ou podia sequer escrever. Escrevia-os

* *Quatro Quartetos* [*Four Quartets*]; trad. Gualter Cunha. Relógio d'Água, 2004.



ENTREVISTAS DA

Paris Review
2

foi composto em caracteres Hoefler Text
e impresso na Rainho&Neves, Artes
Gráficas, em papel CoralBook de 80 g,
em Setembro de 2014.