

# ENTREVISTA COM TERESA VARA

Concedida à Comissão Editorial e Executiva em dezembro de 2000.

*Magma*

**TERESA JESUS PIRES VARA** foi aluna da primeira turma do prof. Antonio Candido na Faculdade de Assis. Desenvolveu trabalhos de crítica e de criação literária durante os anos em que integrou o corpo docente da Universidade de São Paulo. Fez tese de doutoramento sobre *Quincas Borba*, intitulada *A Mascarada Sublime*, além de trabalhos sobre Adélia Prado, Marilene Felinto, entre outros. Aguarda este ano a publicação de livro de ensaios em que refaz sua trajetória de leituras, enfocando em alguns estudos a passagem da crítica para a criação.

*Teresa Vara*

Talvez devêssemos começar pelo começo, o meu encontro com a Literatura, a Poesia, a grande aventura que nos fazia avançar várias décadas, sem ao menos nos dar conta de que o passo era sempre menor que as pernas. Posso dizer que esse foi um momento decisivo na minha formação e coincidiu com a criação da Faculdade de Letras, em Assis (1958), primeiro Instituto Isolado do ensino superior que renovou o curso de Letras com a criação dos primeiros departamentos, as bibliotecas departamentais e duas disciplinas básicas, Introdução aos Estudos Literários e Introdução aos Estudos Lingüísticos que funcionavam como cursos propedêuticos ao ensino de Língua e Literatura; a grande revolução no ensino viria, de fato, com a criação da disciplina Introdução aos Estudos Literários, dada pelo professor Antonio Candido que abriu novos rumos para o desenvolvimento dos estudos literários, centrado no estudo das obras e dos autores, acentuando o primado do texto e a rigorosa objetividade da crítica.

*Magma*

**Como foram os primeiros cursos dados pelo professor Antonio Candido em Assis?**

*Teresa Vara*

Vou me deter nessa primeira experiência como aluna de Antonio Candido, porque foi um momento fundamental na minha formação; com ele aprendi as primei-

ras letras, o modo de me relacionar com as obras, o texto e a vida; com ele aprendi o trabalho miúdo de análise de texto que levei pela vida afora ajustando aqui e ali os óculos e os olhos. Tive a sorte e o privilégio de pertencer à primeira turma de alunos, depois de um vestibular onde se inscreveram mais de trezentos candidatos; éramos quinze alunos em tempo integral com uma sessão de estudos na parte da manhã e as aulas e seminários na parte da tarde.

Cada dia da semana tínhamos um professor responsável pelas sessões de estudo, para orientar os trabalhos, os seminários, a bibliografia, quando, então, podíamos ter um contato mais direto com os mestres, freqüentar as bibliotecas, consultar as edições raras, ou então organizar o fichamento do material pesquisado para o curso de Introdução aos Estudos Literários, que se desdobrava, no primeiro ano, no curso de Crítica Textual, orientado pelo professor Antonio Candido.

A primeira coisa que aprendíamos com ele era o contato direto com os livros, na biblioteca ou em sala de aula, onde podíamos folhear as edições raras e reconhecer os diferentes tipos de edição, como a edição príncipe, a fac-similar, a edição diplomática e a edição crítica, como por exemplo a edição crítica de Rodrigues Lapa que era usada como texto básico para o curso de crítica textual; assim podíamos seguir concretamente as diversas etapas de fixação de um texto, desde as diferentes edições usadas pelo Autor, até o aparato crítico com as variantes, as notas explicativas e o texto fixado. O ponto alto do curso era quando ele passava para a leitura e análise das líras de Gonzaga, desde a leitura pausada do texto, até a inclinação da voz, marcando bem a notação temporal, a convergência dos tempos, os recursos de estilo, fazendo ressaltar o sentido dramático do tempo, marcado pelo sentimento da perda e da privação amorosa; aos poucos os versos de Gonzaga iam recompondo o cenário, o gesto, o sentimento do poeta, fazendo ecoar, em nós, outros cenários, outros sentimentos de perda e privação amorosa criando o convívio silencioso entre a poesia e a experiência, o conhecimento e a vida, o que significava um alargamento da experiência e uma compreensão maior de tudo, dos seres e das coisas.

Hoje fica difícil explicar como ele foi imprimindo, em nós, o sentimento agudo do tempo, do tempo presente, do tempo partido, de homens partidos que ele aprofundou depois em outros cursos, já em São Paulo sobre a poesia de Carlos Drummond de Andrade. Hoje as lembranças se misturam e já não sei dizer se foi o modo particular de ler a poesia, ou se foi a poesia de Carlos Drummond de Andrade que cravou fundo em nós o sentimento antecipado das “dores eternas”, “do tempo que há de vir”, “das velhas eras”; mas de qualquer modo parece que as duas coisas sempre caminharam juntas, a visão do poeta e a percepção poética do mundo, querendo dizer apenas que se trata de algo que pode não ser único, mas com certeza é extremamente raro, o dom de pensar poeticamente.

*Magma*

**Qual a experiência mais marcante nesses dois anos que o professor Antonio Candido permaneceu na Faculdade de Assis?**

*Teresa Vara*

A experiência que me marcou mais profundamente foi no segundo ano da faculdade quando, então, podíamos escolher, além do currículo básico, uma “matéria completiva” para início de especialização. Para meu espanto e perplexidade eu fui a única aluna que escolheu Literatura Brasileira, ministrada pelo professor Antonio Candido. Intuição? Sexto sentido? Não sei dizer ao certo, talvez um raro

momento de iluminação ou curto circuito, desses momentos em que você faz a escolha sem entender os motivos ou mesmo sem precisar entendê-los; com isso passei a ter “aulas particulares” de Literatura Brasileira, durante um ano, como matéria completiva do currículo básico.

Ele chegava de São Paulo às 9.30 e às 10 já estava subindo as escadarias da faculdade, passava pelo Departamento de Vernáculos, vestia o avelal branco e em seguida se dirigia para a sala de aula que ficava no fundo do corredor para iniciarmos a análise de *Memórias de um Sargento de Milícias*. Ele me passava tarefas semanais de análise de texto, escolhia um capítulo chave ou um episódio do romance para o estudo da estrutura e eu ficava ali, horas debruçada sobre o texto, tentando captar a trama, o tecido, a combinação dos fios narrativos, os cortes e a costura até chegar bem próximo de entender o princípio estrutural que explicava o romance como um todo.

— D. Teresa, se a senhora descobrir quem faz a amarração do romance, na próxima aula vai receber um prêmio. Eu desconfiava, podia ser o major Vidigal, mas nem por sombra de dúvida eu era capaz de esboçar uma só palavra. Depois ele me mostrava um desenho complexo das correlações que Manuel Antônio de Almeida ia tecendo entre os personagens, “fazendo um se tocar no outro, de modo a garantir a fluidez do romance”.

*Magma*

**Havia, àquela época, algum trabalho paralelo de formação dos alunos?**

*Teresa Vara*

Nesse curso paralelo, eu me preparava para os seminários do curso básico, no segundo ano. A idéia do Seminário representava para a época um grande avanço nos estudos literários, pois implicava uma mudança radical na relação do professor com os alunos, dos alunos com o texto literário, pois exigia do professor e do aluno maior participação no trabalho inicial da pesquisa realizada nas sessões de estudo, além da organização posterior do material levantado pelos alunos, o que nos permitia seguir passo a passo as etapas da análise. Cada aluno preparava individualmente o seu tema (éramos quinze alunos em sala de aula!), que depois era apresentado e discutido em seminário; com isso fomos aprendendo a perceber os diversos níveis do romance, começando por aqueles mais próximos da nossa experiência pessoal como o estudo dos personagens, do ambiente, dos costumes e da época; depois passávamos para o estudo das cenas, dos elementos de composição dos episódios, para em seguida analisarmos os elementos mais complexos e determinantes da estrutura do romance, como o estudo do tempo e do espaço, do foco narrativo e dos princípios estruturais que fundamentam o romance como um todo.

Evidentemente a amarração de todos esses elementos ficava por conta do mestre que ia reconstituindo cada parte, permitindo acompanhar o momento da análise e da interpretação, o movimento das partes para o todo, do particular para o geral, do texto para o contexto histórico e social, todos eles fundados no critério do gosto e da impressão pessoal que armavam os grandes vãos da imaginação criadora. O que ficava era uma experiência de sensibilidade e percepção que fomos ampliando em outras leituras e outras áreas do saber, aprendendo com ele a focalizar a Literatura do ângulo do vivido que alterava o modo de encarar a vida, “suprimindo o hiato entre conhecer e viver.”

Ele tinha a paixão do concreto, como Paulo Emílio; longe de discussões teóricas e abstratas, o seu trabalho mais apaixonante era a análise concreta dos textos literários, na qual se mesclavam a sensibilidade e a intuição, o rigor da análise e a liberdade de interpretação.

A grandeza do Mestre foi a sua extraordinária capacidade de compreender as limitações do entendimento humano, limitações que podiam ser transcendidas pelo conhecimento, pela abertura ao mundo e pelo verdadeiro amor à humanidade. Esse o maior legado que nos deixou, tanto no espaço restrito de suas aulas como no nosso convívio posterior, já em São Paulo no Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada.

**Magma** Como foi a transição para a Universidade de São Paulo?

**Teresa Vara** Vim para São Paulo nos anos sombrios da Universidade, com alguns professores exilados e outros ameaçados de prisão, agora já nos barracões da Cidade Universitária, onde as pessoas falavam baixo e as notícias chegavam pelos corredores e nos apertavam nas salas, nas esquinas, nos encontros, a Literatura era a única válvula de escape, as salas de aula em geral lotadas, 150 alunos para quem, como eu, estava acostumada a trabalhar com 20 alunos, no máximo 30, em Assis; foi uma fase difícil desde 68, quando os alunos passaram a questionar tudo, os cursos, os métodos, os programas, a orientação pedagógica, a falta de professores e de verbas. Na Faculdade de Assis eu havia passado por situação semelhante, ainda como professora de Literatura Brasileira, onde os alunos reproduziam o modelo desencadeado na França em maio de 68 e posteriormente nas universidades brasileiras. Naquela época tivemos que passar por duras provas, pois os alunos questionavam tudo até mesmo aquilo que julgávamos o mais avançado nos estudos literários e que nos vinha do convívio de dois anos com o Mestre, marcados pelo entusiasmo e rigor no trabalho intelectual, pela sua inteligência esclarecedora e seu modo particular de se relacionar com os colegas, alunos e funcionários.

**Magma** Como era constituída a disciplina de Teoria Literária, naquela época?

**Teresa Vara** Comecei a trabalhar em Teoria Literária em agosto de 1969, com os poucos professores que compunham a disciplina: Walnice, Davi, João Alexandre e o professor Antonio Candido. Naquela época a disciplina fazia parte do Departamento de Lingüística e Línguas Orientais e aí permaneceu até a criação do Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada; lembro-me de uma primeira reunião em casa da Walnice para me inteirar dos cursos de graduação, dos programas e da situação geral dos alunos do primeiro ano, que era a carga mais pesada. As notícias eram alarmantes, 150 alunos e até 200 em sala de aula para cada professor, sem falar nos cursos noturnos onde repetíamos os mesmos cursos da manhã; a única perspectiva eram as aulas expositivas, no auditório e as primeiras tentativas de realização dos seminários.

Na graduação tínhamos sempre dois cursos, Introdução aos Estudos Literários, pensado para os alunos do primeiro ano e o curso de Teoria Literária, proposto em princípio para os alunos do quarto ano que já haviam passado pelos cursos

de Literatura brasileira e estrangeira; nos primeiros anos integrei o grupo de professores que davam aula no curso de Introdução aos Estudos Literários, que, apesar de não ser matéria obrigatória, lotava as salas de aula; mantínhamos os horários de plantão para atendimento dos alunos, orientação da bibliografia, seminários e trabalhos de aproveitamento. Nos plantões procurávamos superar as dificuldades das aulas expositivas, orientando a leitura dos alunos em pequenos grupos em que podiam expor suas dúvidas e dificuldades com os textos.

Comecei de cara com as aulas expositivas e seminários sem ver nenhuma brecha, nenhuma saída possível para tentarmos um trabalho prático mais detido de análise e interpretação dos textos literários, como eu realizava em Assis em Literatura Brasileira; só mais tarde com a vinda de novos professores (Lígia Chiappini Morais Leite, Lucila Bernardet e João Luiz Lafeté) pudemos desenvolver um trabalho com classes menores e distribuir as aulas de modo que possibilitasse um contato mais direto dos alunos com o texto literário. As quartas-feiras eram reservadas para os trabalhos práticos de análise de texto; os alunos recebiam uma bibliografia específica para a análise do poema e da narrativa em função dos vários níveis a serem trabalhados no texto. Dessa forma era possível acompanhar mais de perto a leitura de cada grupo a partir dos elementos levantados pelos alunos e orientar a leitura em função dessa experiência direta com os textos literários. Era um trabalho lento, demorado, mas os alunos podiam perceber, na leitura, o trabalho da sensibilidade e da percepção, a fase do comentário e da análise propriamente dita, o movimento das partes e do todo que fundamentavam o trabalho da interpretação; era, na verdade, o trabalho mais estimulante com os alunos, pois eles podiam sentir na própria pele as possibilidades de leitura de um poema ou de um conto e perceber como, às vezes, uma imagem, uma notação de estilo ou uma construção sintática abriam as portas para a análise e a interpretação.

As quintas-feiras eram dedicadas às aulas expositivas quando, então, o professor expunha a matéria do curso tendo como fundamento a análise concreta dos textos literários; com isso os alunos podiam vivenciar experiências distintas podendo acompanhar a trajetória do professor na leitura dos textos literários e a sua própria trajetória realizada nas aulas de quarta-feira. Além dos seminários e trabalhos de aproveitamento, os alunos apresentavam durante o semestre duas resenhas de textos teóricos ou de análise que complementavam o trabalho em sala de aula.

Passei vários anos trabalhando no curso de Introdução aos Estudos Literários, junto com a Lígia e a Lucila, muito inseguras no começo da carreira, desconfiadas em relação aos métodos e programas, questionando sempre o próprio trabalho, as aulas expositivas, em que os alunos tinham pequena margem de participação, a relação dos alunos com o texto literário, a relação professor e aluno, a avaliação dos trabalhos, a auto-avaliação, o uso excessivo da teoria em detrimento do trabalho prático da leitura e análise dos textos literários. Essa insegurança inicial em relação ao próprio trabalho nos manteve juntas durante muito tempo com discussões frequentes sobre o ensino da Literatura que depois acabou agregando colegas de outras áreas do curso de Letras e do secundário, abrindo brecha para a criação da Associação de Professores de Língua e Literatura em 1978.

**Teresa Vara**

A década de 70 foi muito agitada e muito produtiva também; terminei a tese de doutorado em 73, que foi publicada pela Livraria Duas Cidades (*A Mascarada Sublime*; estudo de *Quincas Borba*); dei um primeiro curso de Teoria Literária destinado aos alunos de quarto ano em 74 e o primeiro curso de pós-graduação em 76. Três anos depois da defesa de tese fui credenciada para orientar alunos em nível de mestrado e dar curso de pós-graduação. Com isso pude receber os primeiros orientandos que realizaram os melhores trabalhos de mestrado, dois deles sobre o romance de Alencar.

Era tudo muito rápido: você passava de um curso para outro e a sensação era de que nunca estávamos suficientemente preparados para dar os cursos. A grande vantagem era a possibilidade de aprofundar um assunto que você conhecia apenas superficialmente e passar dois anos ampliando as leituras. Foi o que aconteceu nesse curso, tive a oportunidade de aprofundar várias leituras sobre a Estilística que me abriram perspectivas inovadoras no campo da crítica literária. Estou falando de Leo Spitzer e Erich Auerbach, por cuja leitura é impossível você não se apaixonar e se entregar inteiramente a essa paixão.

O curso teve a duração de um ano, e como o tema geral do curso era destinado às correntes críticas, o primeiro semestre foi dedicado a Leo Spitzer e o segundo a Erich Auerbach; o fundamento do curso era a leitura dos textos críticos de Spitzer e alguns capítulos da obra fundamental "Mímesis", de Auerbach, realizada em seminários a partir dos quais fomos elaborando nosso conhecimento das teorias críticas explicitadas nos textos. No caso de Spitzer, partimos de alguns ensaios críticos fundamentais como a Introdução de Starobinski aos *Études de Style* de Spitzer e um estudo mais geral de Georges Poulet sobre os caminhos atuais da crítica, que nos davam a dimensão da obra, do método e dos conceitos básicos, como o conceito de "desvio" que o crítico formulou em vários de seus ensaios. Um dos primeiros trabalhos de Spitzer lidos no curso foi "Linguística e História Literária", que é uma longa trajetória em busca de definição do próprio método de análise e interpretação da obra literária; lembro-me de um longo trabalho sobre a invenção verbal em Rabelais e sobre o valor do neologismo, no qual pudemos perceber como Spitzer aborda um problema tradicional da Linguística (o processo de formação das palavras), através de um caso particular e dos vocábulos novos que ele cria, interferindo no processo de criação da língua. Assim se opera a passagem da Linguística para o conhecimento Literário, a Língua é encarada no próprio processo de criação que a transforma em Literatura e a Literatura é abordada a partir de seu material verbal textual; pois segundo Spitzer a função formadora e criadora da linguagem se instala propriamente no seu criador e na obra que ele cria.

Entre os vários textos que lemos no curso, o que mais me impressionou foi a sua análise de *L'emploi du Temps* de Michel Butor, seu último ensaio, publicado em 1960. Segundo depoimento de Georges Poulet, Spitzer estava realmente fascinado por ter testado a sua experiência crítica com os autores mais jovens e sutis de sua época. Às vésperas de sua morte, Poulet foi visitá-lo na Itália onde repousava das fadigas de um congresso; quando Spitzer o recebeu em seu quarto, ele o viu recoberto de papel por todo lado dando a impressão indescritível de uma desordem fascinante. Quem nunca teve em mãos um manuscrito de Spitzer,

segundo Poulet, não pode imaginar a complicada escritura intensamente viva, cheia de flechas indicativas, notas que se superpõem umas às outras, páginas mal coladas que parecem desaparecer do conjunto.

E, no entanto, esse é um dos mais vigorosos ensaios de Spitzer, em que ele revela a limpidez de seu espírito, a fina sensibilidade de artista, a arguta percepção dos problemas mais complexos do romance, desde os detalhes mais sutis ligados à construção da linguagem até os problemas mais complexos relacionados à técnica de composição, num vai e vem constante entre as partes e o todo, o particular e o geral, o texto literário e o contexto histórico e social. O que me ficou foi a imagem do vitral exposta na antiga catedral representando a morte fratricida de Caim, que atua como prefiguração dos acontecimentos que se desenrolam no romance; considerada por Spitzer como matriz imagética do romance que lhe permite entender a natureza fluida dos lugares e a matéria movediça da narrativa.

Auerbach, muito inspirado pelo método de Spitzer, mas também pelas teorias alemãs da História da Cultura, conforme ele mesmo confessa na Introdução ao seu livro *Lenguaje Literario y Publico*, é um caso extremo em relação ao qual não se pode mais falar em Estilística. Em seus ensaios podemos perceber a importância que assume a representatividade do texto bem escolhido em relação à obra, a preocupação com os níveis de estilo e o recurso freqüente aos aspectos lingüísticos de um ângulo filológico. Fora daí o que se observa, segundo Antonio Candido, é uma nova posição metodológica na medida em que utiliza os traços de composição, inclusive psicológicos e sociológicos como se fossem traços estilísticos; é que todos, no conjunto, integram e caracterizam o nível estilístico. De acordo com o crítico, Auerbach leva às últimas conseqüências o método de Spitzer até chegar a uma metodologia pessoal que realiza a desejada fusão entre o ponto de vista estético e o ponto de vista histórico, entre o enfoque lingüístico e o sociológico.

### **Magma** Como funcionavam os cursos de pós-graduação em Teoria Literária?

**Teresa Vara**

Quando me inscrevi para doutoramento, em 1964, não havia ainda os cursos de pós-graduação como hoje; você escolhia o orientador, o tema da pesquisa e passava a freqüentar os seminários organizados pelo orientador, como foram os seminários de pós-graduação organizados pelo professor Antonio Candido para o primeiro grupo de orientandos em 1967; cada um de nós apresentava parte da pesquisa que vinha desenvolvendo e esta era discutida em seminário; eu vinha de Assis com as primeiras leituras de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, cujo interesse inicial era analisar as variações do ângulo do narrador no romance, que davam muito pano pra manga. O máximo que eu conseguia era anotar as variações do foco, uma espécie de radiografia do romance, que anunciava já as técnicas do romance moderno. Ali naquela pequena sala da Maria Antônia vi surgirem os primeiros e mais importantes trabalhos que iriam definir, mais tarde, as diversas linhas de pesquisa em Teoria Literária e Literatura Comparada, todos eles voltados para as relações entre forma literária e realidade social: o trabalho de Roberto Schwarz sobre o romance machadiano, a tese de Walnice Nogueira Galvão sobre Guimarães Rosa, a pesquisa de João Alexandre Barbosa sobre José Veríssimo, o trabalho de Onédia Pereira de Queiroz sobre as repercussões

de Byron no Brasil, e as primeiras leituras de Mário de Andrade, realizadas por Telê Ancona, Nites Terezinha Feres e Maria Helena Grembeki.

Em 1969, quando vim para São Paulo já funcionava o regime antigo de pós-graduação; o curso compreendia três disciplinas anuais obrigatórias e mais uma também anual optativa. Eram consideradas matérias obrigatórias Teoria Literária e Literatura Comparada A e Teoria Literária e Literatura Comparada B, ambas ministradas pelo professor Antonio Candido e Teoria e História do Cinema, ministrada por Paulo Emílio Salles Gomes. A optativa podia ser escolhida entre Sociologia da Arte dada pelo professor Ruy Coelho e Estética ministrada pela professora Gilda de Mello e Souza. Quando passou para o novo regime em 71, o curso se ampliou com os novos orientadores que passaram a atuar na área. Nos primeiros anos Walnice Nogueira Galvão, Davi Arriguicci Júnior e João Alexandre Barbosa.

No meu caso só comecei a dar curso de pós-graduação em 76; o professor Antonio Candido nos aconselhava aproveitarmos a pesquisa apresentada para doutoramento, para darmos o primeiro curso de pós-graduação; eu hesitei em seguir o conselho do Mestre, porque, na verdade, estava precisando repensar o próprio trabalho e o volume de leituras que havia feito para a tese de doutorado; nos últimos anos da tese fomos assaltados pelo estruturalismo e formalismo russo que fomos obrigados a ler e introduzir nos programas do curso para darmos conta de ler e digerir todas as teorias; o que aconteceu é que acabamos influenciados por grande parte do estruturalismo francês que contaminou nossas teses apesar de vacinados pela orientação sólida de Antonio Candido. A tese de doutorado é um exemplo disso e foi muito bem apontado por um dos participantes da banca (o professor Vítor Ramos), que salientou o bom aproveitamento das teorias sem cair no risco de aplicação pura e simples dos modelos estruturalistas.

**Magma**

**Qual foi a idéia inicial da tese?**

**Teresa Vara**

Como salientei em outro ponto, eu tinha uma sólida experiência de análise do romance dos cursos orientados pelo professor Antonio Candido na Faculdade de Letras de Assis; lembro-me de que no segundo ano do curso, além da matéria completa, trabalhamos com três romances fundamentais do século XIX, no curso básico: *Iracema*, *Senhora* e *Memórias de um Sargento de Milícias*. Com isso pude enfrentar as primeiras leituras do romance machadiano e definir o *corpus* da pesquisa que se limitava a três romances de Machado: *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, *Dom Casmurro* e *Quincas Borba*. Publiquei um primeiro estudo na Revista de Letras de Assis (*Dom Casmurro e a Ópera*, vol. 6, 1965), no qual procurei explicitar o tema da pesquisa. Naquela época eu estava interessada em estudar o enredo latente, no romance, que me despertou para as relações entre o romance e a ópera, como tema ostensivo da narrativa. Inspirada pelas indicações de Barreto Filho em seu livro *Introdução a Machado de Assis*, procurei focalizar o trabalho dos bastidores onde eu podia identificar o enredo latente, responsável pela estrutura ambivalente do romance. O que pude observar é que, embora o romance apresente uma estrutura teatral ostensiva dividida em duetos e tercetos, o que importa é o estudo do enredo latente que se desenvolve como um motivo em surdina e raramente vem à tona; no entanto, no

momento em que emerge no enredo ostensivo, passa a identificar-se com o drama de Capitu e Escobar e nesse aspecto muito próximo do tema wagneriano de Tristão e Izolda de Wagner.

**Magma** Como nasceu a idéia das relações entre o romance e a música?

**Teresa Vara**

No próprio romance há uma passagem em que o velho tenor Marcolini explicita a relação entre a vida e a ópera, apontando para o caráter dramático e teatral das relações humanas. “A vida é uma ópera e uma grande ópera”. E a partir do momento em que o narrador identifica sua vida com a teoria do velho tenor, ele nos dá a primeira senha para penetrarmos no universo das máscaras e da representação, em Machado. “Cantei um duo terníssimo, depois um trio, depois um quatuor.”

Esse tema das relações entre Literatura e Música poderia ter dado um bonito trabalho sobre Machado; havia o ensaio de Antonio Candido sobre *Memorial de Aires* (Música e Música), publicado n’*O Observador Literário*, que ficou durante muito tempo trabalhando a minha sensibilidade e emoção; mas acabei reduzindo a tese ao estudo analítico de *Quincas Borba*, que me parecia o romance mais bem acabado de Machado. Minha intenção era analisar a matriz estrutural da narrativa, implícita no romance, que me permitia focalizar as grandes tensões do romance como um todo; a partir de uma forma reduzida do romance era possível perceber desde os problemas mais gerais de espelhamento entre o romance e seu duplo, até os desdobramentos psicológicos ostensivos a nível da história envolvendo os problemas de divisão do ser e da personalidade; da mesma forma era possível observar os mesmos desdobramentos e projeções a nível do narrador, que ampliava a visão do mundo tornando problemática a própria realidade refletida. Com isso pude observar que o romance, ao mesmo tempo que propõe um modelo como sistema de relações implícito no objeto, questiona o próprio modelo criado na medida em que contém a sua própria negação, configurando-se como estrutura crítica que se volta sobre si mesma para falar de si mesma.

**Magma** Nesse caso, seria possível pensar que o problema fundamental de *Quincas Borba* seja um problema formal?

**Teresa Vara**

Em princípio sim. A partir do momento em que a matéria do romance passa a ser uma reflexão intrínseca sobre o problema da forma, isto é, sobre a inadequação entre o representado e o modo de representação da realidade, é possível verificar como evolui, em Machado, essa consciência do romance enquanto gênero e como essa consciência, vinculada aos fundamentos sociais das formas artísticas se reflete na estrutura dividida do romance.

Embora essa questão tenha sido apenas esboçada na tese, ela foi, no entanto, semente fecunda que deu origem ao primeiro projeto de curso na pós-graduação. O ponto de partida foi o ensaio de Antonio Candido sobre a justificativa da ficção no começo do século XVII (“A timidez do romance”), publicado na Revista Alfa do Departamento de Letras de Marília, que foi muito importante para se pensar o caso brasileiro, isto é, como se manifesta esse estágio de timidez envergonhada, de que fala Antonio Candido, no momento em que o romance se

define como gênero e como esse sentimento de inferioridade que chega a um nível mórbido de autopunição se revela na estrutura dividida do romance. No caso das origens do romance brasileiro, a situação se complicava ainda mais, pois se tratava de uma dupla justificativa, não só em relação aos gêneros mais nobres, como a epopéia, por exemplo, que continuou durante muito tempo competindo com o romance, mas também em relação às formas importadas, boas e más, que se difundiam, no Brasil, antes do romance se impor como gênero. No caso brasileiro tratava-se de afirmação da própria identidade, pois desde as origens o romance, como todas as formas de manifestação da cultura, estava destinado a se definir sob o estigma das relações de dependência, dilacerado entre as formas consagradas pela opinião erudita e as necessidades locais.

Para entender esse processo era preciso recuar no tempo, a partir do estudo dos primeiros romancistas como Teixeira e Souza, por exemplo. Esse sentimento de inferioridade levava o romancista brasileiro a assumir uma posição dilacerada, ora defendendo-se, ora justificando-se, a ponto dessa insegurança se refletir na estrutura dilacerada do romance. Embora se trate de um romance de segunda categoria, era possível observar como essa cicatriz de origem se manifesta no romance brasileiro, revelando momentos de tensão e crise, até atingir em Machado o máximo de requinte e elaboração, na medida em que a autocrítica do romance passa a ser o seu alimento e seu próprio veneno. O caminho aberto por essas leituras foi muito estimulante e a proposta do curso foi o levantamento e estudo dos textos críticos, prefácios, entrevistas e depoimentos dos romancistas dispersos em jornais e revistas para tentarmos esboçar uma teoria do romance brasileiro expressa pelos próprios romancistas. Esse trabalho inicial, publicado posteriormente na Revista Almanaque número 8 ("A cicatriz de origem"), procurava focalizar dois momentos decisivos: o período de formação de uma teoria do romance no Brasil e o momento em que a crítica do romance passa a ser, com Alencar e Machado, matéria do próprio romance.

*Magma* **Como foi a experiência da Universidade Utopica realizada nos idos de 1978?**

*Teresa Vara* Que eu me lembre, a única experiência mais abrangente que buscou, na prática, revolucionar os moldes do ensino no curso de Letras, foi a experiência da Universidade Utopica que reuniu professores e alunos no refluxo da greve do ABC, em 1978; foi um momento significativo para toda a Universidade, marcado pela greve geral de professores, alunos e funcionários e por transformações profundas desencadeadas pela greve do ABC.

O grupo se reuniu durante as férias de julho para discutir a retomada dos cursos, a continuidade do movimento e as estratégias políticas que assegurassem uma atuação permanente em relação a programas, cursos e currículos. A greve havia transformado as relações de poder na Universidade, o problema que se colocava era o de preservar a prática democrática que se instaurou em todos os setores; a partir desse momento era importante discutir uma prática didática mais sintonizada com esse momento de maior consciência e participação dos alunos, professores e funcionários no processo político de redemocratização da Universidade.

Durante duas semanas vivemos uma experiência inédita que foi uma tentativa de adequar o calendário escolar, os currículos e programas às novas necessidades

criadas pela greve, desenvolvendo, na prática, mudanças que julgávamos necessárias. Criamos a primeira oficina de leitura e produção de textos, reunindo professores e alunos interessados em desenvolver a criação artística. As propostas apresentadas pelos alunos apontavam para novos interesses como a psicanálise, a interpretação dos sonhos, a astrologia, a droga, o cinema, o teatro, a música, a dança e outros temas mais atuais, naquela época. O trabalho na oficina de produção criou condições para se pensar mais concretamente na possibilidade de incluir essa experiência nos programas e currículo dos cursos. A programação das atividades e o desempenho dos alunos antecipavam uma nova realidade para o curso de Letras, abria um espaço novo capaz de subverter as relações instituídas, estereotipadas ensaiando um passo incerto entre o instituído e o inventado, entre o velho e o novo. O trabalho provisório do grupo lançava as bases de um novo tempo, um tempo de experiências fecundas entre professores e alunos que permitiram acelerar as mudanças no campo do ensino e da pesquisa.

**Magma**      **Como foi a passagem das oficinas de produção para o curso de Introdução aos Estudos Literários?**

**Teresa Vara**      Foi a partir dessa primeira experiência entre professores e alunos no curso de Letras e posteriormente na França, com terapeutas, professores, artistas plásticos, escritores, grupos de teatro e dança, que pude desenvolver de modo mais sistemático as oficinas de produção em São Paulo, que começaram a funcionar no primeiro semestre de 1982, junto ao curso de Introdução aos Estudos Literários, como estágio optativo aos alunos do primeiro ano. O curso foi montado como forma de responder, na prática, a uma série de questões que o curso de Introdução me colocava, na medida em que ele se limitava a desenvolver a consciência crítica do leitor no processo da leitura: como articular, na prática, a aprendizagem da leitura e a experiência de criação? Como ampliar o campo da leitura e o saber sobre essa prática? Como desenvolver outras formas de linguagem e expressão?

Na verdade, eram questões muito amplas, por isso começamos improvisando os próprios recursos, os recursos da sala vazia e o livre curso da imaginação criadora; redescobríamos o vazio, o silêncio, a falta, sondávamos o mistério da criação e da poesia, o poder humano de olhar, sentir, perceber o mundo, deixávamos de lado nossa posição de espectadores do mundo e optávamos pela intervenção ativa e criadora como amadores, artesãos, obreiros...

**Magma**      **Nesse contexto, qual foi o papel da Associação de Professores de Língua e Literatura?**

**Teresa Vara**      A Associação, criada desde 1978, teve um desempenho extraordinário como fórum de debates, na medida em que canalizou os problemas vivenciados pelos professores de primeiro e segundo graus, associados aos colegas da Universidade que reivindicavam mudanças radicais no ensino de Língua e Literatura; a partir dos primeiros debates, abriu-se um espaço amplo para o relato de experiências inovadoras realizadas no campo da criação e produção de textos, que em geral ficavam circunscritos aos problemas de redação.

A Associação teve um papel importante na divulgação dos trabalhos apresentados nos encontros anuais e posteriormente levados para as reuniões da SBPC, em Fortaleza, Salvador, Belém do Pará, Recife, Rio de Janeiro; esses debates se expandiram, depois com a criação do primeiro número da Revista Linha d'Água, em que se divulgavam os resultados das pesquisas realizadas sobre o ensino de Língua e Literatura.

Isso acontecia por volta de 1978-80, com a retomada de questões colocadas por professores e alunos no Brasil e na França, estimulados agora pelas reivindicações sociais mais profundas que vinham com as greves do ABC e posteriormente com a criação do Partido dos Trabalhadores, em 1980.

**Magma** Essa tentativa de abrir espaço para a criação em sala de aula teve alguma influência na sua produção pessoal?

**Teresa Vara** Sim, teve uma atuação decisiva na minha produção pessoal, pois me levou a repensar o próprio espaço da leitura nos estudos literários, focalizando-a de um modo mais amplo, não só como forma de desenvolver a consciência crítica do leitor, mas também como fonte de criação e de poesia, como forma de desencadear o imaginário e o inconsciente.

O próximo livro que vai sair pela Livraria Duas Cidades (*Porta-Retrato*) é um exemplo disso; o próprio título já revela uma mudança de propósitos, em que é visível a preocupação com o ensaio, entendido no seu sentido original de quem ensaia uma nova forma que possibilite o trânsito da crítica para a criação através da memória. Daí a predominância de vários registros, sem nenhuma ligação aparente (depoimentos, entrevistas, recortes do vivido, narrativas de viagem, esboços de leitura), mas todos eles marcados pela preocupação fundamental de entrar em sintonia comigo mesma, encontrar o tom da voz, o lugar "onde", a partir do qual eu possa transitar livremente de um lugar para outro, de um tempo para outro tempo, rompendo os limites que separam sujeito e objeto, a crítica e a criação. A dificuldade maior do crítico talvez seja essa, a de incorporar no ensaio a fenda aberta no discurso da crítica, o buraco do sonho, o vazio, o oco, para onde convergem o olhar e a escuta. O livro é a tentativa de explicitar a trajetória oculta, antecipada, feita de cortes e costura. A grande aventura, a aventura da liberdade perigosa.

**Magma** Como foi a transição da crítica para a criação?

**Teresa Vara** Na década de 80 fui para Paris com bolsa de pós-doutorado para aprofundar a pesquisa iniciada no curso de pós-graduação sobre as origens da crítica do romance. A pesquisa se limitava ao grupo dos primeiros românticos reunidos em torno da Minerva Brasileira e do Instituto Histórico e Geográfico, por ocasião do lançamento da Revista em 1836; paralelamente à pesquisa desenvolvida na Biblioteca Nacional, realizei, também, vários estágios organizados por Augusto Boal, onde se reunia o pessoal do teatro, de dança, professores do secundário e terapeutas interessados na prática da criação artística. Ali desenvolvíamos várias técnicas de expressão corporal que nos davam o fundamento para outras práticas mais complexas, como o teatro invisível, por exemplo, que realizávamos

nas ruas de Paris, no metrô, na Galeria Lafayette, sob a forma de pequenas intervenções previamente preparadas cujo interesse era provocar a participação do público. Nessa ocasião entrei em contato com outros centros de estudo, como o centro d' Études de la Metaphore, da Faculdade de Letras de Nice, onde se debatiam, pela primeira vez, formas alternativas de cooperação entre escritores, artistas plásticos e professores universitários. Além disso, havia também as publicações mais recentes do Atelier d'écriture da Universidade de Grenoble, cujo interesse era manter um debate vivo e atualizado sobre as práticas ali desenvolvidas (dança, música, pintura, escritura) e questões mais atuais como a leitura e produção de textos.

Com isso fui canalizando meu interesse para a criação e produção de textos, pensando no trabalho já iniciado em São Paulo; se podíamos criar nossos próprios textos e personagens nos laboratórios de teatro, por que não pensar nessa possibilidade nos cursos de Introdução aos Estudos Literários? Evidentemente não íamos inventar fórmulas para escrever poesia e romance, mas podíamos pensar em criar condições para que o trabalho de criação aflorasse em sala de aula. A década de 80 foi muito propícia para esse tipo de trabalho, principalmente na França, onde se difundiam muitas experiências no campo das terapias corporais e psico-corporais, mas só pude desenvolver um trabalho mais sistemático quando voltei para São Paulo em 1981. Foi esse trabalho que me deu suporte para introduzir as Oficinas de Produção de Textos no curso de Introdução aos Estudos Literários.

### *Magma* Nesse contexto, como entra seu interesse pela escritura feminina?

*Teresa Vara*

Meu interesse pela escritura feminina vem dos debates acirrados do MLF, em Paris, sobre a condição feminina; naquela época eu frequentava a Librairie des Femmes, que ficava na rue de Saint-Père, onde comprava o *Quotidien des Femmes*, as revistas e publicações mais recentes sobre o movimento das mulheres na Europa e América Latina. Ali entrei em contato com grupos de mulheres que mantinham reuniões permanentes para discutirmos problemas de nossa vida pessoal, de nossa prática cotidiana, de nossas diferenças que se completavam, depois, nos debates mais amplos na rue Vaugirard sobre bibliografia específica, além de projeções de filmes que nos permitiam ver com maiores detalhes os problemas que nos atingiam. Em 75 o movimento das mulheres fervilhava nas ruas de Paris, na década de 80 o que se via era a vasta produção feminina nas áreas de Teoria Literária, Psicanálise, Antropologia, Ciências Sociais e Filosofia. Nessa fase, a reconstrução de uma tradição literária feita por mulheres, a construção da subjetividade e da escritura feminina eram a preocupação fundamental de grande parte das escritoras que viviam o difícil problema de construir um discurso próprio que as distinguisse do modelo masculino dominante nas universidades.

No meu caso específico sinto necessidade de historiar um pouco; foi a partir da leitura de Virgínia Woolf, Clarice Lispector, Adélia Prado, Karen Blixen que experimentei os limites da crítica e da teoria, pois já não davam conta de responder às questões que se colocavam no âmbito da leitura, como indagação e perplexidade, como demanda do lugar para esse sujeito "atípico", inclassificado, que se identificava com o sujeito amoroso. De que lugar falam as mulheres no discurso

da crítica, quem ocupa o seu lugar, os seus momentos de espanto e perplexidade? Essas questões deslocavam o referencial teórico para setores mais específicos como a psicanálise e o movimento das mulheres, preocupadas desde 68 em redefinir o seu lugar nas relações pessoais, na produção artística e literária, e essa discussão acabaria evoluindo para uma compreensão maior sobre o lugar da mulher na produção crítica e literária; por outro lado, questões mais específicas como a feminilidade, a relação com o corpo e o inconsciente apontavam já para uma nova teoria do sujeito e do discurso.

A leitura da poesia de Adélia Prado me colocava diante de uma experiência recente e inteiramente nova para mim, que revertia a relação sujeito e objeto com sua parte de indisciplina e questionamento, revertia o próprio espaço da leitura, trazendo para primeiro plano um outro tipo de registro: sonhos, atos falhos, fragmentos do vivido, caprichos da rememoração, fazendo confluir o tempo da experiência vivida e o tempo da experiência lembrada, o imaginário e o inconsciente. Era como se tudo tivesse sido desconstruído, os estereótipos, os avisos na esquina, as solidariedades intelectuais, o estatuto do leitor e da leitura; como se eu tivesse que inventar tudo de novo, a minha relação com a vida, com a Literatura, comigo mesma, como se eu pudesse inaugurar um novo olhar sobre o mundo a partir dessa marginalidade desinstituída, sujeito da minha busca, dos meus riscos.

Isso significava repensar o espaço da leitura, que não era muito diferente do espaço criado pela situação analítica, na medida em que o sujeito passava a ser o objeto próprio da leitura; eu descobria um novo sujeito, um sujeito falante, deslocado, fora de lugar, fora de foco, um sujeito desconhecido do “eu”, atuando numa outra cadeia de significação. A dificuldade era lidar com a singularidade desse novo sujeito “anacrônico”, “à deriva”, incorporar os deslocamentos de lugar e de figura, os deslizamentos no tempo e no espaço rompendo os limites da crítica e da criação; significava trazer para dentro do ensaio os bastidores da leitura, reconhecer o direito pelo avesso, trazer à tona esse intrincado de linhas e motivos que vão compondo a sua sombra, como “a terceira margem do rio”. O problema que se colocava na leitura era incorporar esse espaço “entre”, o texto poético e o lugar de sua perda, a perda do lugar, a perda das referências, a perda do contato comigo mesma, a fenda aberta no discurso da crítica, o retorno ao lugar onde as coisas começam, abrindo-se para a escuta de um silêncio que se transforma em palavra.

O livro é a tentativa de refazer essa trajetória de leitura; procurei reunir na segunda parte alguns ensaios já publicados, em que procuro resgatar a experiência do leitor no ato crítico da leitura, a relação com o imaginário e o inconsciente. Meu interesse é focalizar esse momento de crise em que o sujeito é capturado pela imagem, preso e libertado e a imagem passa a ser a sua tela projetiva a partir da qual ele constrói o fictício da identidade; o ensaio sobre *A Festa de Babette* é onde ficou mais claro esse momento de passagem da crítica para a criação.

## PUBLICAÇÕES:

- A Mascarada Sublime*, Estudo de *Quincas Borba*, São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1976.
- “A Cicatriz de origem”, publicado na Revista Almanaque, Cadernos de Literatura e Ensaio, 1978.
- “As Mulheres de Tijucoapapo; a conspiração da palavra e do silêncio”, em *Os Pobres na Literatura Brasileira*, editora Brasiliense, 1983.
- “Cacos para um Vitral: explicação de poesia sem ninguém pedir”, em Boletim Bibliográfico Biblioteca Mário de Andrade, 1982, v.43, n. (3/4)
- “Correspondências”, em *Língua e Literatura*, vol. 17, 1989.
- “Pano prá Manga, Esboço de Figurino”, em *Literatura e Sociedade*, São Paulo, 1997.
- Porta-Retrato*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 2001.