

Entrevista com Davi Arrigucci Jr.

Por Luiz Jackson, Fernando Pinheiro Filho e Gustavo Sorá

Que aspectos biográficos (origem social, formação escolar, influências intelectuais, militância política etc.) você considera relevantes para se compreender a sua trajetória intelectual? Em outros termos: como e por que se tornou crítico literário?

Eu nasci em 1943 em São João da Boa Vista, interior de São Paulo, onde estudei até o científico. Com 13 ou 14 anos, decidi que iria estudar Letras, o que causou um certo mal-estar no meu pai. Ele era médico, estudou no Rio de Janeiro, e sempre clinicou naquela cidade, até os 90 anos. Descendia de imigrantes italianos vindos de Arezzo, na Toscana, que se firmaram no Brasil através do trabalho. Sua vontade era que eu seguisse medicina.

Eu lia bastante desde criança, na minha casa havia muitos livros – meus pais e minha irmã eram grandes leitores, sobretudo minha mãe, que só não lê mais hoje em dia, aos 96 anos, quando não consegue acompanhar o tamanho das letras impressas nos jornais e nos livros. Havia na cidade uma biblioteca ótima e o Ginásio de São João tinha excelentes professores. Muita gente das redondezas estudou lá, inclusive Antonio Candido. Eu tive um grande professor de português, Francisco Paschoal; e um de latim, Américo Casellato, que foram marcantes para mim. Outra figura importante foi o Dr. Joaquim José de Oliveira Neto, professor de história natural no colégio. Antonio Candido diz que foi um dos três maiores professores que ele viu na vida. De fato, era um homem encantador, pela graça da conversação, e tinha

uma biblioteca de livros franceses extraordinária para o lugar e o tempo. Ele viajou bastante na mocidade e comprou muitos livros pelo mundo. Sua casa era frequentada por intelectuais; tinha sido amigo de Monteiro Lobato e mantinha correspondência com alguns críticos literários, inclusive com Álvaro Lins; conhecia pessoalmente Drummond e Manuel Bandeira, que encontrou diversas vezes no apartamento de Rodrigo Melo Franco de Andrade, no Rio. Para mim, a relação com ele foi uma janela para o mundo, tenho muitas lembranças dessa biblioteca, tenho muitos livros dele, que me foram dados por sua filha Yolanda, querida amiga minha.

Você poderia falar um pouco mais sobre sua formação filológica?

Meu professor de latim, Américo Casellato, era muito duro e tinha uma dificuldade enorme de comunicação, embora no fundo fosse excelente pessoa e apreciasse o convívio com os amigos. Ele havia sido seminarista em Roma, mas descobriu que não tinha vocação religiosa. Nessa experiência, aprendeu latim, obteve uma formação sólida. Depois saiu do seminário, preferiu casar, teve uma penca de filhos e foi dar aula de latim, numa relação íntima e natural com a língua como nunca vi outro, a não ser talvez, o professor Armando Tonioli, na USP. Naquele tempo, estudávamos latim nos quatro anos do ginásio e, depois, no curso clássico, quando havia. O professor Américo Casellato era um homem curiosíssimo, ouvia sistematicamente música clássica, lia boa literatura, inclusive autores italianos, gostava de romances policiais e adorava jogar e estudar xadrez. Tinha um sítio, onde adotava métodos inovadores, surpreendentes ainda naqueles anos no interior: criava porcos como mandavam os métodos sofisticados de confinamento, inventou uma cerca elétrica para os piquetes de engorda de garrotes. Era cliente do meu pai, com seus filhos. Quando terminei a quarta série do ginásio, me deu uma leitoa de presente, o que me encantou, pela rara homenagem de um homem tão simples e tão defendido. Comecei então a frequentar a casa dele e a ficar seu amigo. Como não havia curso clássico, pedi a ele que me desse aulas particulares de latim; lembro-me que ele tinha gramáticas latinas raríssimas, como a notável de Salomon Reinach, que aprendi a admirar desde essa época, como grande divulgador do mundo clássico e das artes plásticas. Eu preparava um trecho de Lucrécio, Virgílio, Ovídio, Cícero e ele me recebia para a aula, às vezes estava cozinhando – ele era um grande cozinheiro –, e resolvia todos os problemas. Era um homem de uma capacidade impressionante. As leituras de Virgílio, Catulo e Ovídio

me encantaram. Ele resolvia os problemas da língua e nós ficávamos discutindo, às vezes uma manhã inteira. Eu ia lá três, quatro vezes por semana. Conversávamos muito sobre literatura, foi um interlocutor decisivo para mim, embora lamentasse minha opção de estudar Letras.

Uma roda de amigos mais velhos também foi importante. Naquele tempo não havia televisão, conversávamos bastante nos bancos de jardim, noite adentro. A conversa e a roda de amigos sempre foram muito importantes na minha vida. Eu aprendi muito por meio do contato com esses companheiros de noitadas. Também através de Francisco Paschoal, o professor de português, que conhecia bem os clássicos portugueses e toda a literatura brasileira. Nessa época, eu já me interessava pelos textos de Antonio Candido e comecei a ler crítica literária e filosofia. Eu encarava os livros difíceis, como a *Ética* de Spinoza, Santo Agostinho ou os livros de Nietzsche, por vezes sem entender direito, apoiando-me em comentadores, com muito esforço, assim como os livros de Jacques Maritain, inclusive os trabalhos sobre poética e estética, que renovaram minha formação católica. Minha formação em filosofia foi a de um autodidata, mas me valeu sempre muito, e jamais deixei de ler os filósofos.

Quando vim para São Paulo, minha intenção era ampliar essa base. Entrei na faculdade e passei a estudar espanhol – eu havia aprendido pouca coisa de castelhano no terceiro científico. Na Maria Antonia, o curso de espanhol era muito bom e estava se renovando, ainda sob o regime de cátedras. O catedrático de Espanhol, homem ativíssimo e empreendedor, formado em Salamanca, chamava-se Julio Garcia Morejón e vinha de alguns anos de experiência brasileira no *campus* isolado de Assis. Eu me dediquei muito para aprender espanhol, italiano, além de francês, latim, português e filologia. Nesta disciplina tinha um professor muito bom, Isaac Nicolau Salum, que era um homem cultíssimo, vindo do sul de Minas Gerais, perto de minha cidade, que sabia muito latim vulgar e erudito. Havia também Theodoro Henrique Maurer Júnior, outro linguista importante da filologia românica. Tratava-se de uma matéria central do curso de Letras. No final do primeiro ano, Julio Garcia Morejón me convidou para trabalhar como seu assistente. Minha vocação principal era a literatura brasileira, mas, ao redor de 1962, comecei a me aproximar mais seriamente dos hispano-americanos, que representavam um mundo totalmente novo para mim. Havia outro professor de espanhol, que fora assistente de Lázaro Carreter em Salamanca, chamado Ricardo Navas Ruiz. Tinha vindo para a América com a ideia de estudar os hispano-americanos. Havia escrito uma tese sobre os verbos “ser” e “estar”

em espanhol, conhecia o estruturalismo de Hjelmslev, estava por dentro de todas as novas teorias linguísticas e procurava carrear esse saber para seus estudos literários, como se vê por seu livro sobre os romances da ditadura *Literatura y compromiso*, no qual estuda *El señor presidente*, de Miguel Ángel Asturias; o *Tirano Banderas*, de Valle-Inclán e o *Amalia*, de José Mármol. Começou a escrever para o “Suplemento Literário” do *Estado de São Paulo*, na seção de letras hispânicas. Morejón apresentou-o ao Décio de Almeida Prado, que era então o diretor do “Suplemento”. Ele me passava os artigos para eu traduzir ao português. O primeiro livro que traduzi foi *Pressupostos críticos*, sobre crítica textual, de sua autoria.

No terceiro ano da Faculdade, comecei a dar aulas. Um dos primeiros temas que ensinei foi o barroco espanhol. Estudei muito, entrei pelo “Siglo de Oro”, alternando com algumas coisas de hispano-americana, como a poesia de Lugones. Certo dia, fui com Navas até uma livraria. Ele havia encomendado a coleção inteira de Borges, publicada pela Emecé. Eu li esses livros emprestados e fiquei fascinado. No começo, tive certa dificuldade para entrar no mundo de Borges, mas logo depois me encantei e comecei a escrever uma tese sobre esse autor, que se chamava “Por los senderos del laberinto”. Quando entrei na Faculdade, a agitação política era total e eu tive contato com um mundo diferente, que conhecia um pouco dos livros. Nesse momento, me interessei pela relação entre literatura e sociedade, através da Escola de Frankfurt e de Lukács, que estava sendo traduzido naquele tempo por Leandro Konder e Carlos Nelson Coutinho. Eles traduziram os *Ensaio sobre literatura*, uma coletânea em que apareciam os ensaios sobre os escritos estéticos de Marx e Engels e textos sobre Thomas Mann. Logo me apaixonei por Benjamin, comecei a lê-lo em francês, na tradução de Maurice de Gandillac. Também li bastante Adorno, sobretudo os livros *Prismas*, *Notas de literatura* e *Teoria estética*, em espanhol, francês e italiano.

Em crítica literária, eu lia Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux e Antonio Candido. Um dia, quando eu estava aqui em São Paulo, Oliveira Neto me levou para conhecer pessoalmente Antonio Candido na Maria Antonia. Ele tinha voltado recentemente de Assis para assumir a disciplina criada para ele na USP. Desde o concurso de 1945, no qual ele fora preterido injustamente – ele venceu o concurso, mas quem levou foi Mario Pereira de Souza Lima –, havia um certo mal-estar, resolvido apenas em 1961 com a criação da cadeira de Teoria Geral da Literatura, cujo nome ele mudou para a Teoria Literária e Literatura Comparada. Ele estava começando a se instalar, eu já estava no segundo ano da Faculdade e foi na salinha de

Teoria Literária, cujas janelas davam para a Maria Antônia, que nos conhecemos. Lembro-me que estavam saindo os artigos de Wilson Chagas sobre o *Formação da literatura brasileira*. Antonio Candido disse a mim e ao Oliveira Neto: “fulano está me botando no torniquete”. Ele usou essa expressão e riu. Depois disso, eu fiz os seus cursos no terceiro e quarto anos. Nessa altura, além dos frankfurtianos, minha base eram os críticos da filologia e da estilística, Erich Auerbach, Leo Spitzer e Dámaso Alonso. Como eu tinha entrado por essa porta, eu lia muito a poesia espanhola de Dámaso Alonso, os *Estudios y ensayos gongorinos* e também os livros *Seis calas en la expresión literaria española* e a *Teoría de la expresión poética*, de Carlos Bousoño. Li muito Auerbach e Spitzer, cujo ensaio *Interpretação linguística das obras literárias* foi fundamental para mim. Quando entrei na Faculdade, os professores pediam trabalhos sobre textos literários mas não nos ensinavam a fazê-los. Então o meu primeiro movimento foi aprender a fazer uma análise de texto. Havia manuais como os de Lázaro Carreter, traduzido do espanhol, Massaud Moisés e Raúl Castagnino, que rodavam por lá, mas eram muito fracos. O melhor era o de Wolfgang Kayser que, mesmo assim, deixava a desejar. Então tive de me armar com textos que me ajudassem de fato, como os *Études de style*, de Spitzer, na tradução francesa da Gallimard. Do Spitzer, eu gosto muito de sua análise da *Balada das damas dos tempos de outrora*, de François Villon. Esse foi um ensaio marcante na minha formação. Eu já havia estudado o século XV, principalmente Jorge Manrique – *Las coplas por la muerte de su padre* – e François Villon eram os dois grandes poetas daquele século. A análise de Spitzer sobre Villon é sutilíssima, indica a posição ocupada por ele como herdeiro do mundo medieval, mas renunciando o Renascimento. Seria um poeta na dobradiça das eras. Isso ele percebe, com agudeza, na análise do verso “Mais où sont les neiges d’antan?”, que é o verso decisivo do poema, impondo a fuga irreparável do tempo na natureza contra nossa frágil condição humana.

Outra referência fundamental para mim foi *Mimesis*, de Auerbach – que eu li na conhecida tradução da Fondo de Cultura Económica. Esse livro foi decisivo para eu entender como é que se fazia uma análise de texto. Também em Antonio Candido, no curso sobre Bandeira, havia um método sistematizado de leitura. E na “Introdução” do *Formação da literatura brasileira*, estavam expostos com clareza meridiana os conceitos que o fundamentavam. Depois eu encontrei outros ensaios importantes, como *Materia y forma en poesía*, de Amado Alonso; os trabalhos de Emil Staiger; os de Pedro Salinas; Augusto Meyer e diversos outros. São vários estudos em que aparece a

análise de texto propriamente dita, praticada com finura e *savoir faire*. Fiz uma seleção de textos que me permitiram ler o texto literário criticamente, organizei um corpo teórico para fundamentar minhas análises. Como eu tinha alguma formação linguística e filológica, era esse o melhor caminho para mim. Por meio dessa perspectiva, apareceram as articulações com a sociedade, porque a estilística é uma análise da linguagem literária que se articula com uma visão do social e também da subjetividade, via psicanálise. Persegui, dessa maneira, o meu “ideal do crítico”, para citar nosso Machado de Assis que, como grande crítico que também era, viu a importância imprescindível da crítica para fecundar o terreno da literatura e estimular o aparecimento das grandes obras.

A convivência com Antonio Candido foi para mim decisiva. Depois desse curso, comecei a dar aulas de literatura espanhola e literatura hispano-americana, passei três anos lecionando essas disciplinas. No meio do caminho, mudei o tema de minha tese, de Borges para Cortázar, em parte em função da politização da Maria Antonia e do Brasil naquele momento, em parte pelos problemas da crise da narrativa em que eu me enfronhara. Cortázar reunia, em termos de problemas da poética da narrativa, tudo aquilo que eu tinha estudado nos últimos anos. Nesse momento, me deparei com o *Bestiario* numa livraria e o comprei, depois de tê-lo lido emprestado de um colega. Na mesma ocasião, Ricardo Navas Ruiz havia se desentendido com o catedrático, Julio García Morejón, e transmigrado para os Estados Unidos. Ele me indicou para assumir o seu lugar no “Suplemento” do *Estado de São Paulo*. Eu era um menino, tinha 21, 22 anos, quando fui apresentado a Décio de Almeida Prado, que teve a coragem de me encomendar um artigo. Entreguei um texto sobre ficção e realidade nos hispano-americanos e, logo em seguida, outro sobre *Casa tomada*, de Cortázar; era o primeiro conto de Cortázar (1947) e por acaso, também, o primeiro dele que estudei. Sem saber, dava início ao longo trabalho que realizaria sobre ele. Nessa época mergulhei na literatura argentina. Tive acesso às revistas *Nosotros* e *Sur*. Havia, também, um boletim bibliográfico que recebíamos; comecei a ler tudo isso e a me informar sobre o contexto da literatura argentina. Para mim, faltava a ideia de sistema, que eu havia apreendido na *Formação da literatura brasileira* e também em outros autores que falavam da tradição, como alguns dos norte-americanos. Durante o curso de Antonio Candido, estudei os New Critics. Li muito Cleanth Brooks, Richard Blackmur, que me interessaram vivamente. Também li Robert Penn Warren, de quem sempre gostei muito, um romancista muito fino e um excelente crítico literário. Seu

grande romance é *All the kings' men*, adaptado para o cinema e por Robert Rossen no final dos anos de 1940. *Todos os homens do presidente* é um filme político admirável sobre um governador populista da Luisiana, um filme que tem muito interesse para se pensar a política brasileira. Penn Warren e Cleanth Brooks escreveram dois manuais importantes, *Understanding poetry* e *Understanding fiction*, que se tornaram bíblias na universidade norte-americana. Brooks é um grande analista de poemas e Blackmur um dos mais notáveis leitores que se pode imaginar. Li muito esses autores, porque proporcionavam uma técnica de análise e uma teoria da interpretação, uma hermenêutica literária. Enfim, nos anos em que eu estava na cadeira de Espanhol, me dediquei de corpo e alma à leitura dos hispano-americanos, estudei muito e fui imaginando um argumento para explicar como é que Cortázar tinha surgido ali. Borges e Cortázar não podiam ter caído do céu, necessitavam de algum lastro na experiência histórica e intelectual argentina. Estávamos acostumados com a crítica brasileira e com a ideia de sistema, que vem desde Machado de Assis. Machado – eu e Roberto [Schwarz] sempre repetimos isso – é o maior crítico brasileiro do século XIX, mas há outros três grandes críticos: Silvio Romero, Araripe Júnior e José Veríssimo. São homens de “sistema”, todos eles possuem um saber sistemático sobre a literatura, associado a um conhecimento sobre a sociedade e, às vezes, sobre educação também. Há uma inclinação mais estética em José Veríssimo, uma finura absolutamente extraordinária em Araripe – que é o mais agudo analista de textos e de autores – e a força sistemática de Silvio Romero, das relações entre literatura e sociedade, cujo método foi estudado por Antonio Candido. Mas já no Machado, se a gente ler *Instinto de nacionalidade*, *Nova geração* e *Ideal do crítico*, percebemos como a crítica se insere, sua importância no conjunto da literatura e na engrenagem das obras, dos autores e do público. Isso está presente nesses ensaios de Machado de Assis, embora sem a formulação explícita que ganharia com Antonio Candido.

Antonio Candido desenvolve uma teoria sólida e sofisticada a partir dessa tradição, que leu a fundo. *Formação da literatura brasileira* (1959) é um livro de crítica, orientado por uma perspectiva histórica. Embora seja possível ler esse livro como um conjunto de ensaios de crítica – há momentos notáveis, Antonio Candido é um grande intérprete, um leitor excepcional –, os ensaios não dão toda a medida do analista de textos já presente em *Brigada ligeira* (1945) e em *O observador literário* (1959). A partir de *Tese e antítese* (1964), aparecem suas análises mais detidas de textos. Nesse livro, há “Da vingança”, um ensaio notável sobre o Conde de Monte Cristo, sobre o espaço, os sig-

nificados da caverna e da montanha, a personalidade dividida no universo romântico. Trata-se de uma análise magnífica. Eu me lembro de algumas análises feitas em classe por ele que me chamaram muito a atenção, como as de um poema de José Bonifácio (“Uma tarde”), cujos detalhes concretos da paisagem são já pré-românticos, e um poema da “Juvenília” de Fagundes Varela (“Lembras-te, Iná...”), de grande poder encantatório, que ele esmiuçou com mão leve e fina sensibilidade para os detalhes expressivos. Com isso formei um repertório de conceitos e técnicas, que fui pondo em prática quando comecei a dar aula de literatura hispano-americana. Depois de um tempo, uns três anos, acabei me desentendendo com o pessoal da cadeira de Espanhol. Pedi demissão em 1967, estava com tempo integral, dedicação exclusiva, mas eu não aguentava mais aquela situação opressiva e decidi abandonar a Faculdade.

Como foi o seu doutoramento?

Eu estava já nesse tempo com uma tese adiantada, orientada pelo Morejón apenas formalmente. Já era sobre Cortázar. Acabei voltando para Borges depois, que estudo até hoje – é a minha sina – mas naquele momento optei por Cortázar. Como a situação na Cadeira de Espanhol estava tensa, procurei os professores nos quais eu podia confiar. Eu tinha sido aluno de italiano do Alfredo Bosi, que até hoje é um grande amigo meu. O professor catedrático dessa disciplina era Ítalo Betarello, que me convidou também para ser assistente dele. José Aderaldo Castello, da cadeira da Literatura Brasileira, também havia me convidado, mas com os italianos tive um espaço de amizade diferente e simpático. Resolvi procurar Bosi. Eu estava encantado com a literatura hispano-americana e não ia mudar a minha vida, sobretudo porque eu já achava, como acho até hoje, que o vínculo da literatura brasileira com as literaturas hispânicas é fundamental. Bosi me aconselhou a procurar o Antonio Candido. Conversei antes com o Roberto Schwarz, que me recebeu muito bem e me disse: “Escreva para Antonio Candido, ele já me falou várias vezes que gostaria que você trabalhasse com a gente”. Antonio Candido estava nesse tempo dando um curso na Universidade de Yale. Escrevi-lhe uma carta, dizendo que iria sair da Faculdade porque não suportava mais. Perguntei se gostaria que eu trabalhasse com ele. Ele me respondeu com uma carta notável, que tenho até hoje, dizendo que sim. Ficamos de conversar “de viva voz”, ele usou essa expressão, no dia de seu retorno ao Brasil. Nesse dia me telefonou; fui até a sua casa; encontrei-o completamente rouco, de modo que

foi uma conversa de viva voz por um fio de voz. Ele me disse que ia consultar os colegas, ver como eles reagiriam à minha presença, como sempre fazia para evitar problemas como os que eu tivera no grupo de espanhol, e que depois me daria uma resposta. Com a anuência dos demais, logo me pediu para dar aulas. Eram aquelas classes de trezentos, quatrocentos alunos, na sala 10 na Maria Antonia. Comecei, então, a ensinar teoria literária, aplicando tudo o que tinha aprendido a duras penas, um pouco sozinho, um pouco com meus professores. Discutíamos análise de texto, enfocando a relação entre literatura e sociedade. Roberto tinha feito uma pequena antologia de textos sobre isso. Fiz imediatamente um balanço na biblioteca para ver o que nós tínhamos de teoria literária. Tínhamos muitos livros porque Sérgio Buarque de Holanda havia feito uma doação a Antonio Candido, que por sua vez repassou à Faculdade, além de outros que ele mesmo doara.

Comecei praticamente uma carreira nova. Antonio Candido assumiu a orientação de minha tese sobre Cortázar. Ele me perguntou o que eu estava fazendo. Respondi: “estou escrevendo uma tese sobre um escritor argentino chamado Julio Cortázar”. Primeiro disse: “não conheço”. Em seguida, lembrou-se de que seu amigo Lourival Gomes Machado, que estava na França trabalhando na Unesco, havia lhe falado de um “Cortazár”, como se dizia, com acento na última sílaba, à maneira francesa. “Ele me disse que há um argentino ‘compridão’ que escreve uns contos fantásticos muito interessantes”. “É esse mesmo”, eu disse. Eu tinha mandado buscar na Argentina a obra completa do Cortázar e arrumei uma outra coleção que dei toda para ele, que logo leu tudo. Ele comentava comigo o de que gostava, o de que não gostava. Fiquei com esse trabalho engasgado durante anos, levei uns seis ou sete anos para escrever. Ele me cobrava nas dedicatórias dos seus livros, que sempre terminavam com um “E o Cortázar?”. Então escrevi umas sessenta páginas e dei para ele, que me telefonou em seguida, fazendo um grande elogio: “olha, Davi, isso aqui é do mais alto nível crítico”. Escrevi mais um pedaço, mas logo secou o leite de novo. Fiquei naquela angústia, até que saiu o resto; consegui escrever durante um ano e pouco. No livro, estava tudo o que eu havia estudado e pensado naqueles dez anos.

Como circulava a literatura hispano-americana no Brasil, havia mediação francesa como no caso de Cortázar?

No primeiro grande ensaio de Antonio Candido sobre a questão latino-americana, que é “Literatura e subdesenvolvimento”, ele recoloca essa ques-

tão. Um dos primeiros momentos é mostrar a passagem, através da França e dos Estados Unidos, da informação hispano-americana. Eu mesmo me referi a isso muitas vezes como um “diálogo entre fantasmas”, porque não havia intercâmbio algum. Meu livro sobre Cortázar nunca foi traduzido na Argentina. O próprio Cortázar queria, mas não conseguiu encontrar editor naquela época de crise política. Ele me visitou em 1973 e depois disso também tentou apoiar a publicação nos Estados Unidos para reverter o percurso. Mas tampouco obteve êxito. A uma certa altura, também Ángel Rama se empenhou na publicação e, quando as coisas pareciam acertadas com a Universidad Central de Venezuela, deram errado.

Como foi que vocês se conheceram?

Defendi minha tese em outubro de 1972. Estavam na banca, além de Antonio Candido, que era meu orientador, Décio de Almeida Prado – que se tornou um grande amigo meu, até a morte –, Boris Schnaiderman, Alfredo Bosi e Haroldo de Campos.

No dia da defesa, tivemos um debate muito estimulante. Haroldo me disse: “em alguns dias, estarei com Julio Cortázar, vou levar o seu livro”. Ele escreveu em 1967 um ótimo artigo sobre *Rayuela*, que saiu no *Jornal do Brasil*. Depois disso, creio, começaram uma correspondência que está hoje em seu arquivo na Casa das Rosas. Haroldo cumpriu o que havia prometido e me mandou um cartão, uma foto de uma rosácea da Catedral de Notre Dame, dizendo: “entreguei o livro: ele abriu e ficou espantadíssimo, já com o título e subtítulos. Falou que iria ler e depois te escreveria”. Depois de alguns dias, recebi uma carta, em que ele dizia que vinha me visitar. Naquele tempo, ele não podia entrar na Argentina, que estava numa situação terrível. Ele e a mulher, Ugné Karvelis, passaram pela Bahia, pelo Rio de Janeiro e ficaram uma semana aqui, conversamos durante uma semana inteira. Lembro que ele olhou muito meus discos, porque eu tinha bastante coisa de jazz, MPB e clássicos e me perguntou se eu era também melômano. Embora menos melômano do que ele, durante anos ouvi muito jazz, sobretudo no período em que estava escrevendo *O escorpião encalacrado*.

Ele era apaixonado por jazz, não é verdade?

Totalmente. Era fascinado por Lester Young, Louis Armstrong, Clifford Brown e tantos outros. Li muito sobre jazz em função da tese, como o livro

de Leonard Feather, *Inside Bebop*, o de André Hodeir, *Hommes et problèmes du jazz*, os estudos reunidos por Nat Hentoff e Albert J. McCarthy, e vários outros. Percebi que a fonte de “O perseguidor” era Leonard Feather e Cortázar confirmou isso, mas contou que a inspiração para o conto tinha saído não de um livro de Feather, mas de um artigo seu publicado no *Le Monde*, sobre a vida de Charlie Parker e a música radical que ele inventou. Nós ficamos amigos, ele me pediu para traduzir a sua *Prosa del observatorio* e gostou do resultado. O filho de Lourival Gomes Machado, Lucio Gomes Machado, cuidou do projeto gráfico do livro e da reprodução das fotos, o resultado ficou muito bonito, foi editado pela Perspectiva. Eles editaram também uma coletânea de artigos e ensaios de Cortázar, que não existe em espanhol, chamada *Valise de cronópio*, organizada por Haroldo e por mim. Na verdade, Haroldo tinha organizado uma seleção e me mostrou. Sugerí algumas alterações, tirei alguma coisa e acrescentei outras. Estávamos muito próximos naqueles anos. Depois, com as divergências literárias, nos afastamos, mas mantivemos a amizade, até a morte dele. Quando Cortázar esteve aqui, fomos à casa dele, nas Perdizes. Tenho várias fotos desses encontros, dos quais participaram Cortázar, Haroldo e sua mulher Carmem (que tirou as fotos e me deu algumas), Boris e Regina Schnaiderman e eu.

Quando você escreveu sobre Cortázar, quais eram as referências bibliográficas mais relevantes?

Havia poucos livros, entre os quais um de Néstor García Canclini, que conheci muitos anos depois, no México onde ele mora. Tinha escrito *Cortázar, una antropología poética*, que cito em meu trabalho. A análise dele é interessante e bem informada. Havia também um livro de Alfred Mac Adam, uma coletânea de estudos organizada por Noé Jitrik, um livrinho de Graciela de Sola e muitos artigos em revistas e jornais, alguns publicados na França, onde Cortázar vivia desde 1952.

Você poderia falar um pouco mais sobre a sua tese sobre Cortázar? O livro não foi publicado na Argentina?

Foi traduzido no México, mas não na Argentina. Saiu lá, com o título de *El alacrán atrapado*, traduzido por Romeo Tello Garrido, que pertence a uma equipe de tradutores ligados à professora Valquiria Wey, uma brasileira que vive há anos no México e leciona na Unam [Universidad Nacional

Autónoma de México], a quem se deve muito do que tem sido feito pela nossa literatura naquele país. O livro foi editado pela Fondo, pela Unam e pela Universidad de Guadalajara, onde os estudos sobre Cortázar ganharam nova vida. Nesse livro, enfrentei algumas das minhas preocupações teóricas daquele momento, principalmente o problema do impasse da narrativa e dos limites a que certa linhagem da literatura moderna, na qual se radicaliza a autoconsciência da linguagem e de seus meios expressivos, conduziu a literatura. Procuo delinear o projeto do Cortázar por fora e por dentro. Na parte inicial, discuto o seu projeto de criação, suas relações com as vanguardas e a tradição da ruptura, a poética explícita que ele propõe, as relações dele com a literatura hispano-americana, em especial com a literatura fantástica e certa vertente da prosa de ficção do Rio da Prata, de Horacio Quiroga, Felisberto Hernández, María Luisa Bombal, Juan Carlos Onetti; bem como, mais detida e especificamente as relações de Cortázar com a obra de Borges, com o surrealismo, assim como as implicações gerais de seu projeto com relação ao jazz, à fotografia, ao cinema, à montagem etc. Na segunda, examino no interior da obra realmente realizada – os contos “El perseguidor”, “Las babas del diablo”, e o romance *Rayuela*, momentos de radicalização do projeto – o problema central do impasse de sua narrativa, seu ímpeto para destruir a literatura como condição para poder escrever literatura, tal como se configura na construção mesma do enredo ficcional. Assim, na primeira parte, tento reconstituir uma linhagem de destruição da narrativa e as linhas de força que direta ou indiretamente desembocavam na obra dele. Na segunda parte, a questão da destruição é testada na própria estrutura da narrativa. Na análise de “El perseguidor”, capítulo do livro que designei como “A destruição anunciada”, a figura e a biografia de Johnny Carter, baseadas na vida de Charlie Parker, fornecem elementos para a discussão das relações da arte com o mercado e o processo de destruição do próprio artista imerso em sua lógica demoníaca. Caracterizei como “A destruição visada” o capítulo dedicado à análise de “Las babas del diablo”, conto em que Michelangelo Antonioni se baseou para construir seu *Blow up*. Nele se leva a questão da destruição da narrativa ao extremo impasse através de uma prospecção ontológica da natureza da realidade que põe em xeque a própria capacidade de expressão da linguagem com que se perfaz a busca. Finalmente, em “A destruição arriscada”, analiso *Rayuela* e sua poética implícita em que se joga o destino do relato, levando-se o jogo com a linguagem ao limite da destruição e do silêncio. Trata-se, pois, de um exame da construção de um projeto radical de ruptura e depois da prática disso

no enredo construído. Na verdade, penso que também é um livro sobre o limite até onde pode ir a crítica, em sua busca do sentido. É uma reflexão sobre a hermenêutica, uma espécie de metáfora do meu percurso e da minha relação com a crítica, implicando, até certo ponto também, uma reflexão sobre o impasse político da época. Nesse momento de sondagem extrema, de jogo à beira do abismo, procurei mostrar como o escritor permanecia na corda bamba, como a linguagem é linguagem e a vida social, outra coisa, por mais que se introjete na literatura. Ou seja, que uma revolução se faria por outros meios, não necessariamente através dos textos, impotentes em seus impasses verbais, sujeitos tão somente aos riscos da autoaniquilação ou do silêncio.

Como era a rotina dos cursos na cadeira de Teoria Literária e Literatura Comparada?

Nos cursos de Introdução aos Estudos Literários, havia uma parte teórica sobre a natureza e a função da literatura e outra mais prática, de análise textual. Usávamos ensaios de Lukács, Benjamin, Adorno, dos críticos da estilística, dos New Critics, dos estudos entre literatura e psicanálise etc. Eu dava aulas expositivas, exemplificava praticamente as análises e fazia seminários. Roberto Schwarz foi embora em 1968. Ele estava metido no projeto da revista *Teoria e Prática*, na qual escreveu uma série de textos. Colocou o endereço da redação da revista num apartamento que tinha e a polícia apareceu lá. Ele viu que era hora de cair fora e saiu pelo Uruguai, rumo a Paris, onde passou cerca de nove anos.

Em 1975, passei um ano em Paris e encontrei muitas vezes Cortázar, com quem caminhava, tomava um copo de Beaujolais nos cafés, ia ao teatro ou comer em alguns dos inúmeros restaurantes próximos à rue de La Harpe. Nesse tempo, Cortázar vivia na rue de l'Eperon, bem próxima de meu hotel. Eu morava num quarto do Hôtel du Levant, naquela rua tão agitada que era a rue de La Harpe. Era a época do Quartier Latin efervescente, com muita gente de fora, com as notícias desencontradas das ditaduras latino-americanas, com muitos exilados e um clima de agitação política e intelectual que parecia compensar de algum modo o que se havia deixado atrás. Paris era uma espécie de câmara de ecos de nosso destino latino-americano. Fui para participar do seminário de Roland Barthes, na École Pratique des Hautes Études. Leyla Perrone-Moisés, que era professora da Faculdade e amiga minha, tinha amizade com Barthes e me conseguiu um convite formal

para o seminário dele. Eu também havia entrado em contato com Jacques Leenhard, que era amigo de Roberto Schwarz, e dele também recebi convite para acompanhar os cursos de sociologia da literatura. Durante aquele ano que morei em Paris, dediquei-me à leitura da obra completa de Manuel Bandeira, além das visitas aos museus e das idas cotidianas ao cinema. Acabei retomando o fio da literatura brasileira que eu tinha deixado. Foi o tema de minha tese de livre-docência de muitos anos mais tarde: *Humildade, paixão e morte: a poesia do Manuel Bandeira*, que levei dezessete anos para escrever e foi publicada em 1990. Depois, publiquei outro livro sobre Bandeira e Murilo Mendes, que é o *O cacto e as ruínas*, cuja primeira edição foi feita pela Livraria Editora Duas Cidades, do saudoso professor Santa Cruz, mas com a supervisão detida e cuidadosa de meu amigo Augusto Massi. O ensaio saiu em 1997 e depois foi reeditado pela Editora 34.

O problema da relação entre *Literatura e sociedade*, título do livro de Antonio Candido, era central para nós, na Teoria Literária da USP, nos cursos de Introdução. Os textos desse livro – “A literatura e o público”, “Literatura e vida social”, “Os estímulos da criação literária” – eram muito discutidos em classe. Analisei também longamente com os alunos “O Narrador”, de Walter Benjamin, *A teoria do romance*, de Lukács, *Mimesis*, de Auerbach e muitos outros ensaios fundamentais para a formação dos alunos. Havia também uma parte prática de análise de texto. Eu escolhia às vezes um ou mais autores e analisava seus poemas. Fiz assim com Manuel Bandeira, com Drummond, com Murilo Mendes, com João Cabral, com Wallace Stevens, com Marianne Moore, com Lugones, com Borges, com Vallejo. Líamos escritores fundamentais para a compreensão da literatura moderna: Edgar Allan Poe, Anton Tchekov, Henry James, Flaubert, James Joyce. E a prata da casa: Machado de Assis, Mário de Andrade, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Clarice Lispector, isso durante anos. A disciplina funcionou com essa combinação entre teoria e prática. Depois foi se modificando. Houve, não podemos esquecer, a entrada do estruturalismo. Havia também que estudar os estruturalistas da moda, era preciso discutir Barthes, Todorov, Jakobson. As relações entre som e sentido na poesia, a função poética da linguagem e as funções da linguagem, essas coisas todas foram discutidas longamente, até exageradamente durante esses anos. Eu me lembro de Lévi-Strauss, de algumas das análises dele que tinham proximidade com a análise literária. Nas disciplinas mais avançadas, havia propriamente Literatura Comparada e Teoria Literária. Na Teoria Literária, eu dava as correntes críticas, dei durante anos os formalistas russos, o New

Criticism, a estilística, o marxismo, literatura e psicanálise. Eu discutia essas tendências da crítica contemporânea.

Na Literatura Comparada, discutíamos sempre problemas concretos de comparação. Por exemplo, a relação de Bandeira com os simbolistas belgas, com a literatura parnasiano-simbolista brasileira, a questão do verso livre nas várias literaturas modernas etc. Antonio Candido também deu muitos cursos nessa linha de comparação. Depois começaram os cursos de pós-graduação, a partir de 1974. Nesse momento, dei o primeiro curso sobre os conceitos de forma e estrutura na crítica do século XX. Quando eu voltei de Paris, em 1976, comecei a dar cursos sobre Bandeira e Drummond. Depois, analisei *Grande sertão: veredas* durante muitos anos, discutindo a teoria do romance e a peculiaridade da mescla formal entre o romance de formação e a épica oral do sertão. Dei um curso geral sobre hermenêutica, que era uma espécie de resumo de toda a minha trajetória. Era um curso de comentário, análise e interpretação da obra literária. Esse curso eu dei na pós de 1990 até 1998. Mesmo depois de minha aposentadoria em 1996, cheguei a dar aula com microfone nos auditórios do edifício de História e Geografia porque vinham alunos da história, das ciências sociais, da filosofia, além dos de letras. Cheguei a falar para mais de duzentos alunos na pós.

Com o avanço da teoria literária, ganhou-se em precisão, mas se perdeu grande parte da visão filológica da literatura. Isso ocorreu porque houve uma especialização muito grande e com os anos do formalismo, a situação piorou. Nós nunca cedemos ao estruturalismo, pela perspectiva histórica que nunca abandonamos. Isso foi e continua sendo básico para nós e acho que é a grande herança de Antonio Candido, o ponto decisivo. Nós sempre estivemos atentos à relação entre a obra literária e a experiência histórica. Cada vez ficou mais importante, para mim, analisar essa relação, que não permite uma abordagem esquemática sempre igual, mas ao contrário envolve a colocação de problemas particulares a cada passo e o enfrentamento dialético da complexidade. Sempre achei que era fundamental saber o máximo possível, por dentro e por fora dos textos. A dialética, a relação entre texto e contexto, é o fundamental do trabalho, mas exige um trabalho cumulativo, lento, paciente e complexo. É necessário acumular informação para que você possa captar a dimensão histórica, porque ela quase sempre aparece de forma oblíqua, como uma sedimentação morosa em traços formais. Por outro lado, não podemos esquecer nunca a relativa autonomia da estrutura estética.

Antonio Candido foi sempre muito claro nesse ponto. No artigo fundamental de *Literatura e sociedade*, “Sociologia e crítica”, ele analisa essa

questão, mas é nas análises de textos que refina sua posição. Nos estudos sobre Émile Zola, Aluísio Azevedo, Manuel Antonio de Almeida e Giovanni Verga, há um refinamento das ideias expostas em *Literatura e sociedade*. Os três ensaios sobre o naturalismo, mais o “Dialética da malandragem”, sobre o romance romântico, formam um conjunto extraordinário, porque mostram como o social se transforma em um elemento pertinente para a análise estética, o que é a grande contribuição do Antonio Candido. Ele foi acentuando cada vez mais, desde os anos de 1960, a ideia de que o que é realmente social na obra de arte é a forma.

Essa perspectiva está presente na obra de Roberto Schwarz, na análise da obra de Machado de Assis, na caracterização da volubilidade do narrador como um traço formal que apanha um comportamento de classe, discrepante e específico ao mesmo tempo. Esses refinamentos derivam de uma reflexão muito demorada e detida sobre o que poderíamos chamar da sedimentação formal da experiência histórica. Isso ficou cada vez mais patente nas análises que Antonio Candido foi desenvolvendo. Alguns de seus ensaios, às vezes laterais, são extremamente reveladores. É o caso de “Quatro esperas”, um ensaio muito bonito e que refina muito esse tipo de relação. Eu adoro, também, um ensaio chamado “Realidade e realismo (via Marcel Proust)”, publicado no livro *Recortes*. Para mim, aí estão algumas das melhores páginas que ele escreveu sobre essa delicada questão.

Em Antonio Candido, convivem o prosador artista, o teórico, o historiador e o crítico de literatura. Ele conjuga, como ocorria em Augusto Meyer, a sensibilidade artística com a percepção do que importa realmente na composição de uma obra literária. O livro de Auerbach, *Mimesis*, trata das formas variadas de apresentação da realidade, desde a Bíblia e Homero até os modernos, até a literatura do século XX, conforme o real se apresenta na perspectiva do interior do texto, ou seja, tal como se configura nos traços estilísticos da construção linguística das obras literárias. No caso da análise de Antonio Candido sobre Proust, que tem quatro páginas, aparece o problema de todo narrador, que é o problema do uso do detalhe significativo. Nós sabemos que grande parte do efeito de real da obra depende do uso adequado do detalhe – Borges aprendeu isso nas décadas de 1920 e 1930. *A história universal da infâmia* e alguns dos ensaios de *Discusión* tratam dessa questão específica: como apresentar a realidade na literatura; uma de suas descobertas da época consiste exatamente na invenção de pormenores lacônicos de longa projeção. Antonio Cândido dá sua resposta nessas quatro páginas a esse problema que vinha tratando desde *O observador literário e Brigada*

ligeira, vale dizer, desde os primeiros artigos que escreveu sobre crítica para o jornal. Ele é um grande conhecedor de Proust, embora não tenha escrito nenhum livro dedicado a esse escritor, como fez Álvaro Lins em *A técnica do romance de Marcel Proust*. As teorias estéticas que impregnam o grande livro de Proust foram sempre decisivas para ele. Na obra do romancista francês, há uma teoria de superação do realismo que é discutida nesse ensaio.

A perspectiva de Antonio Candido é extremamente viva, mas não é uma fórmula, justamente porque se orienta pelas particularidades das obras, estudadas passo a passo. Isso caracteriza uma abordagem dialética: a acumulação dos problemas e sua superação em cada caso particular. Eu escrevi um longo ensaio, “Os movimentos de um leitor: ensaio e imaginação crítica em Antonio Candido”, no qual afirmo que ele é um leitor excepcional, capaz de perceber o peso exato que os elementos externos têm na tessitura do texto. Ele desvenda, também, os significados históricos dos textos, pois na perspectiva dele o texto é o resultado complexo da integração de múltiplos fatores, o que se exprime na coerência da forma que lhes dá unidade.

Nós nunca cedemos ao estruturalismo porque não nos desviamos da busca do sentido histórico. A relação com a história sempre foi decisiva para nós. Essa preocupação retornou com os estudos culturais, mas a verdade é que no mais importante, que é a discussão da qualidade estética, pouca gente mexe. Trata-se de estudar um texto como resultante de aspectos heterogêneos. Por exemplo, a grande arte do Borges é combinar contextos diversos, oriundos da vida literária, da filosofia, da linguagem, da história. No conto “Pierre Menard”, há uma combinatória complexa de contextos. Nele convergem a formação do intelectual de sua época, o pós-simbolismo, os salões, a herança simbolista que se exprime na figura simbólica de Paul Valéry. Ele faz brincadeiras com o mundo dos salões e com a literatura da poesia pura, que era uma das obsessões do tempo. Há também a literatice e o pedantismo do personagem Carlos Argentino Daneri, de “O Aleph”, um literato medíocre com uma pretensão gigantesca, a de realizar a obra absoluta. O projeto do próprio Cortázar tem a ver com essa vontade de absoluto, que se formou nas raízes da literatura moderna que foi a herança simbolista. O mesmo se manifesta na ambição de Pierre Menard de escrever de novo o *Dom Quixote*, um projeto paródico e irônico, que combina o contexto dos literatos com certa visão da tradução, da linguagem, com as questões do infinito nele implicadas. Essa combinatória de contextos é que dá o resultado “Pierre Menard”. Numa análise de texto, é preciso ligar os fiapos de realidade inscritos na forma, muitas vezes até estapafúrdios, nas-

cidos de coisas inesperadas. Em cada caso é necessário reconstituir como é que isso se transformou num todo orgânico. Essas questões são difícilísimas, exigem anos de pesquisa, de mergulho na interioridade do texto e na sociedade que o produziu. Todas as disciplinas que favorecem esse esforço, como a Sociologia, a História, os Estudos Linguísticos, devem ser mobilizadas. Um estudante de Letras precisa passar por um longo percurso até entender como todas essas coisas, que são os fatores construtivos, dão como resultado o texto literário.

Enfatizo o que chamo de comentário, um desenvolvimento que incomoda um pouco a Antonio Candido e revela diferenças que nos separam na estratégia de abordagem dos textos. Entendo que um comentário bem feito – nisto decerto pesa muito minha formação filológica – já é uma orientação para a interpretação e que a puxada dos fios diversos da realidade deve ser feita da forma mais totalizante possível. No meu livro sobre Bandeira, tentei fazer isso, como também no trabalho sobre Cortázar. Neste caso sublinhei, por exemplo, as questões do jogo, da montagem, da relação com o jazz, como meios de penetração no mais íntimo da obra em foco. Essas coisas aparentemente são estudadas com autonomia, mas de repente voltam e explicam como é que funciona *Rayuela*, como é que funciona “As babas do diabo” ou “O perseguidor”. Eu precisei montar um longo comentário anterior para poder articular aquilo que eu queria dizer sobre as estruturas. São diferenças de ênfase e de meios na busca de fins semelhantes.

Para vocês, alguma revista literária foi tão importante como foi Punto de Vista na Argentina das últimas décadas?

Na minha geração, isso não foi tão importante. Para Antonio Candido, sim. Eles fizeram a revista *Clima*. Roberto [Schwarz] trabalhou em *Teoria e prática*, mas era uma revista de combate ideológico. A revista *Argumento*, que foi uma resposta à ditadura militar, durou pouquíssimo e não chegou a nos empenhar totalmente. Todos nós escrevemos lá, mas foi muito rápido. Nunca tivemos uma revista tão central como tem sido a *Punto de Vista* na Argentina, ou a *Sur*, no tempo de Borges. Muita coisa do Borges ficcional saiu na *Sur*, a partir do “Pierre Menard”, em 1939. Também a revista *Multicolor de los Sábados* deve ser mencionada, sem falar na *Proa*, na *Martín Fierro*, mas essas já são revistas da vanguarda do início do século XX, como tivemos aqui a *Klaxon*, a *Estética* ou a *Revista de Antropofagia*. Em São Paulo, o “Suplemento” do *Estado de São Paulo* desempenhou, sem

dúvida, um papel muito relevante. Comecei a escrever lá, mas é certo que não representou propriamente a visão articulada de um grupo como na redação de uma revista.

O “Folhetim” e depois o “Jornal de Resenhas” foram importantes, também. Este, ultimamente, porque respondeu ao movimento editorial brasileiro, durante uns bons anos, dando resposta à produção crescente que cairia no esquecimento precoce que ronda as publicações sem resposta. Hoje quase não temos nada. O *Jornal do Brasil* praticamente desapareceu, já não funciona; as revistas que pululam são revistas de grupos, de poetas, mas pouco atuantes também. Existe a *Inimigo Rumor*, que tem sua importância, existe a *Cacto*, a *Jandira*, mas nada central. Enfim, as revistas não têm aqui a força que têm na Argentina.

No Brasil, quase já não há debate intelectual. Os suplementos não têm funcionado muito bem ultimamente. O “Mais” também não cumpre essa função, pois parece ter abdicado de encontrar vida inteligente entre os intelectuais brasileiros. Prevalece um pouco por toda parte certo gosto “jornalístico” nas escolhas literárias, o que representa uma baixada de bola terrível, sobretudo na avaliação realmente crítica das obras. Há falta de rigor e de exigência de uma verdadeira complexidade, e muita concessão a favor da literatura comercial, do *best-seller*, do livro de autoajuda, do mero escândalo. As resenhas se resumem a notícias de livros que saíram, à indicação do movimento das editoras, mas não há crítica no sentido de análise e avaliação das obras. Nunca tínhamos chegado a esse ponto, a tal rarefação. Parece que não há vida intelectual, é uma coisa muito estranha. E a universidade também anda muito fechada em si mesma, as coisas de fora não repercutem intramuros, e poucos se arriscam a sair para a luta. A consequência é que os livros morrem como uma facilidade extraordinária – lança-se um livro e, mesmo que tenha qualidade, saem duas, três resenhas e acabou. Sergio Miceli observa que a literatura não tem mais a mesma importância dos velhos tempos. Não estamos no século XIX, nem no começo do século XX, a literatura de fato não tem mais a importância que costumava ter, mas ainda há uma grande produção nesse campo, pedindo resposta. É verdade que muito do que estava contido na ficção passou para outros gêneros ou outros campos. O romance incorporava um conhecimento da vida social que era fundamental para a sua existência. A gente chega até a pensar se ainda tem sentido escrever romance, porque o romance perdeu muito do que lhe dava consistência e interesse, seu poder de conhecimento, virando presa fácil da banalidade e do apelo comercial, quando não de interesses escusos das editorias das revistas, cuja deterioração moral

já tem sido apontada por jornalistas sérios. Em geral, os romancistas não têm mais formação histórica. E o grande romance depende muito da percuciência analítica, da sondagem moral e da visão histórica, que só a sólida formação é capaz de dar.

Como foi a relação de vocês com a ditadura militar?

Em 1968, com o AI-5 [Ato Institucional n. 5], havia um clima de desânimo muito grande. Eu me lembro de trocar cartas com Roberto, que já estava fora, mas nós conseguimos manter o fundamental para funcionar. Houve o conflito com o Mackenzie, que praticamente destruiu o prédio da Maria Antonia, afetando inclusive os nossos livros. Depois do choque dos estudantes, a polícia entrou. Eu já estava lecionando teoria literária, tinha dado aula aquele dia e assisti à cena toda, o menino que mataram quando subia no portão, o discurso do Zé Dirceu, que naquele tempo estava atuando no movimento estudantil.

Eu me formei em 1964, o discurso de minha formatura foi feito pelo Florestan Fernandes sobre a burguesia brasileira, e foi aplaudido de pé. Como os militares não temiam as Letras, a ameaça foi menor em nosso setor. Eles nunca mexeram com Antonio Candido. Eu me lembro que, em 1974, quando pedi o passaporte para sair, eles criaram caso, mas foi uma coisa esporádica. Quando Cortázar veio ao Brasil, pela segunda vez, a polícia esteve em seu hotel e ele teve de sair às pressas. Ele veio ao país em 1975 para encontrar com a mãe, quando eu estava na França. Eles estiveram uma semana em Campos do Jordão e depois se hospedaram aqui no centro de São Paulo. Quando retornou, nos falamos por telefone e, em seguida, nos encontramos; ele me contou o episódio com a polícia e como havia sido sua estada na cidade; disse que havia assistido a um show da Maria Bethânia e tinha até visto novelas da Globo com a mãe.

Eu me lembro do papel exercido por Gilda de Mello e Souza na Filosofia. Esse departamento havia sido destroçado com a saída da maioria dos professores. Ela teve muita firmeza e coragem para mantê-lo funcionando. Chegou a contratar novas pessoas, trazer gente da França, foi uma luta. E o departamento conseguiu sobreviver graças em grande parte ao esforço dela. Foi uma tarefa de resistência, como a de muitos outros em diferentes setores. Prevalciam, como disse Roberto Schwarz, as ideias de esquerda na vida cultural, embora dominasse a ditadura. Um lado positivo dessa época teve a ver com a grande liberdade sexual que irrompeu com os movimen-

tos de 1968; foi o único momento de liberdade sexual que realmente se conheceu, da metade dos anos de 1960 até 1980, com o aparecimento da Aids. Esses anos foram decisivos para a vida estudantil brasileira, porque apareceu um novo tipo de relação. Houve evolução dos costumes, apesar da ditadura. De vez em quando, sumiam companheiros. Sabemos que na Universidade de Brasília a destruição foi muito maior, que praticamente foi desmontada. Darcy Ribeiro vivia indignado com isso. Eu me lembro que no começo da abertura nós fizemos uma mesa na SBPC [Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência] sobre as fronteiras da ficção. Estávamos na mesa eu como coordenador, Darcy Ribeiro, Silviano Santiago e Antonio Callado, que foi grande amigo meu. Darcy fez um discurso inflamado lá no auditório da História e puxou uma multidão de mais de duas mil pessoas através do *campus* até o auditório da FAU, onde aconteceu o encontro, depois de momentos de tensão em que foi acionada a segurança da USP para conter a multidão, que parecia à espera de algo mais do que poderia ter num debate intelectual.

Isso foi em 1979, por aí. Eu tinha analisado *Reflexos do baile*, de Callado, um livro sobre sequestros, que a censura vetou. Foi um fato curioso, que mostra como eram aqueles anos, a arbitrariedade da censura. Alberto Dines, grande jornalista brasileiro, manifestou sua indignação pelo silêncio que se seguiu ao lançamento desse livro. Resolvi escrever um ensaio, em resposta ao desafio que ele de fato representava. Fernando Gasparian, que era editor do *Opinião*, um jornal da imprensa nanica de resistência, importantíssimo na época – nele Cortázar dera uma entrevista, falando sobre meu livro – me pediu, por coincidência, um texto a respeito do romance. Eu disse: “acabei de escrever um ensaio sobre esse livro”, e passei para ele. O romance relatava o sequestro de um embaixador norte-americano no Rio de Janeiro e era, sob muitos aspectos, notável. O artigo foi censurado. Depois de um mês, Gasparian colocou de novo o mesmo artigo e saiu. Deve ter mudado o censor. Eu acabei ficando amigo do Callado até sua morte, em 1997.

Como você analisa, comparativamente, as críticas literárias argentina e brasileira? Você poderia falar um pouco também de seu trabalho sobre Borges?

Embora conte com excelentes críticos pontuais, a crítica argentina não proporcionou uma visão sistemática do processo literário de seu país, diferentemente da brasileira. Quando fui estudar a obra de Cortázar senti muita falta dessa visão articulada do processo, que permitiria inserir aquele autor

numa determinada tradição e, ao mesmo tempo, avaliar o grau de ruptura que pudesse representar com relação a ela. Muito mais tarde, em 1984, no mesmo ano em que Borges esteve no Brasil, escrevi sobre ele um ensaio, “Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano”, e voltei a sentir a mesma lacuna. Tratei então da necessidade de situar a obra de Borges no contexto literário argentino, de contextualizá-la adequadamente; parecia um absurdo que isso ainda não tivesse sido feito. Fiz, então, uma análise cerrada da “Biografia de Tadeo Isidoro Cruz”, de *O Aleph*, que é um dos contos mais belos que ele escreveu. Procurei desencavar os aspectos da história argentina incorporados no texto, assim como as reminiscências das leituras de Sarmiento e de outros escritores que estão lá embutidas e enredadas com enorme habilidade construtiva, de modo que a forma acabada aparece como resultado da integração das contradições de uma complexa experiência histórica e literária. Tentei reconstituir a tradição no interior de um único relato, para mostrar como ele trabalha com ela. Um dos momentos mais notáveis do conto é aquele de uma “lúcida noite fundamental”, quando Cruz descobre que seu destino é de lobo e não de cão gregário, passando para o lado do desertor Martín Fierro para lutar contra o exército ao qual estava servindo. Estudo esse caráter provisório dos antagonismos, de que há exemplo semelhante em nosso Guimarães Rosa (cujos jagunços, como os *gauchos*, podem lutar a favor ou contra os mesmos exércitos), e sobretudo a dialetização que Borges imprime à oposição entre civilização e barbárie, ao integrar diferentes versões da realidade do *gaucho* e das lutas da independência argentina à tessitura da narrativa, cuja complexidade só ganha com isso.

O artigo teve grande repercussão. Foi traduzido para o espanhol nos *Cuadernos de Recienvenido*, de Jorge Schwartz, uma publicação interna da Universidade, junto com uma entrevista de Ricardo Piglia e um artigo da Patricia Artundo sobre artes plásticas. Daniel Balderston, um dos estudiosos de Borges, aproveitou o caminho aberto em seu livro *Out of context*, observando a importância de meu ponto de vista pioneiro. Depois, vieram Júlio Pimentel, Beatriz Sarlo e Silvia Molloy, que também procuraram historicizar a visão de Borges, que antes mais parecia um bólido caído do céu. Indiquei a semelhança com Machado de Assis, em sua época. Lembrei Antonio Candido, que mostrou que Machado de Assis só era grande escritor porque tinha lido e incorporado a tradição do romance romântico de Joaquim Manuel de Macedo, Manuel Antônio de Almeida e José de Alencar. Borges também leu, assimilou e foi além da tradição, conforme aponto em

detalhe. Procuo demonstrar como Borges leu seus antecessores e deu um salto além. O primeiro trabalho sobre o Borges que escrevi foi em 1979, hoje incluído em *Outros achados e perdidos*, e discutia as relações dele com Quevedo. A recepção crítica de Borges no Brasil começou por um pequeno círculo de leitores, de grandes leitores, como Alexandre Eulálio, Otto Maria Carpeaux, Fausto Cunha e Augusto Meyer. Fausto Cunha, autor de *Leitura aberta* e de *O beijo antes do sono*, entre outros livros de grande interesse, foi um dos primeiros borganos do Brasil. Escrevi um artigo sobre Alexandre Eulálio, reconstituindo esse círculo restrito dos borganos brasileiros, que também se acha no livro mencionado. Quando comecei a estudá-lo, no início dos anos de 1960, por aqui quase ninguém sabia quem era, mas Borges já era um escritor famosíssimo na Argentina e estava começando a ser reconhecido na França, no restante da Europa e nos Estados Unidos, com se vê pelas traduções em várias línguas, pelo prêmio Formentor de 1961 e pelos *Cahiers de L'Herne* a ele dedicados em 1964. Entretanto, muito antes, entre os nossos modernistas, pelo menos Mário de Andrade e Manuel Bandeira já haviam se dado conta da importância dele, sendo que Bandeira traduziu um de seus poemas.

Estive com Borges aqui em 1984, depois de um breve contato com ele na primeira vez que veio receber um prêmio em 1970. Houve então um diálogo com o público no estacionamento da *Folha*, e estive entre seus entrevistadores. O lugar era impróprio e ninguém escutava nada. Perguntei para ele, citando o prólogo da primeira edição de 1935 de *Historia universal de la infamia*, no qual ele afirma que “os bons leitores são cisnes até mais tenebrosos e singulares que os bons autores”, se ele não se julgava, sobretudo, um desses cisnes. Ele adorou a pergunta e respondeu longamente. A resposta está publicada no Boletim Bibliográfico da Biblioteca Mário de Andrade, que dá conta de sua estada entre nós. Em 1995, escrevi outro ensaio, “Borges ou do conto filosófico”, em que volto à questão das relações do escritor com a história. Agora, estou preparando um livro que vai se chamar *Sertão Oeste Pampa*, sobre Borges, Guimarães Rosa e John Ford. Nele analiso a narrativa das regiões ditas atrasadas, ou das regiões de fronteira, reino aparente do mito, mas na verdade permeadas de história. São três homens conservadores, que alcançaram uma visão histórica profunda sobre o deserto argentino, o sertão brasileiro e o oeste norte-americano e sua integração no processo de modernização.

Você poderia falar um pouco sobre a noção de sistema e os autores brasileiros que você estudou?

Guimarães Rosa é um homem que incorporou a fundo a tradição regionalista – uma tradição que remonta aos românticos, com Alencar, e a autores posteriores, pré-modernistas, como Simões Lopes Neto, Hugo de Carvalho Ramos, Godofredo Rangel, Afonso Arinos, sem falar em Euclides da Cunha ou na mescla mais próxima de *Macunaíma* – à sua experiência de escritor, e também foi além deles. Esse vínculo com a tradição é decisivo para compreendê-lo adequadamente. No ensaio “O mundo misturado”, analiso a peculiaridade da forma mesclada que ele construiu ao fundir a épica oral, própria de uma região brasileira – o centro-norte de Minas – à estrutura do romance de formação, produto da tradição burguesa e moderna, mas aí transformado em profundidade. Minha tese é complexa, mas a ideia fundamental é que *Grande sertão: veredas* é formado por uma mescla de formas épicas, correspondentes a temporalidades diversas e a facetas distintas da realidade brasileira, integradas no entanto num todo coerente e unitário, mas muito “enraçado”, como se diz no texto. O livro começa como se fosse constituído por historietas, por contos orais, semeados de provérbios ou frases assimiladas a essas “ruínas de antigas narrativas”, como diria Benjamin. Mas essas formas da oralidade acabam por desembocar numa longa história romanesca de amor e morte, dominada pela paixão de Riobaldo por um companheiro de armas, Diadorim. É também a história de uma guerra entre grupos de jagunços no sertão para vingar a morte de Joca Ramiro, grande chefe e pai de Diadorim, e se torna uma condição inarredável para o herói, obrigado a fazer um pacto com o demônio para conseguir vencer a luta e realizar o amor impossível a que parece fadado desde o primeiro encontro com o companheiro ainda menino à beira do rio São Francisco. Reconstruída pela memória do narrador que a relata a um interlocutor da cidade, essa história de aventuras se converte numa narrativa em busca do significado da travessia individual de Riobaldo: a história de uma espécie de educação sentimental de um jagunço dividido entre as armas e as letras, marcado pelo encontro fatal com o Menino; ou seja, num romance de formação, voltado para a indagação do sentido da experiência individual que sempre caracterizou o gênero. Meu ponto é mostrar de que modo o livro é moderno, nascendo em meio a formas que não o são, já que chega a remontar ao enigma de uma balada – à misteriosa canção de um jagunço poeta chamado Siruiz – na qual aparece cifrado o destino do

herói problemático que é Riobaldo. Assistimos, na verdade, ao renascer do romance moderno de dentro das formas épicas do sertão, lugar mágico, real e fantástico onde tudo se mistura. O romance incorpora aqui a tradição da oralidade, ao contrário do que se passou com o romance europeu, de acordo com a perspectiva de Benjamin, que frisou a ruptura desse gênero com relação à tradição da narrativa oral, a que deu as costas, já que se volta para o livro e a leitura solitária do leitor encadeado pelas vicissitudes do destino individual de seu herói.

Esse é o paradoxo. Em *Grande sertão*, as temporalidades estão mescladas (assim como a realidade com os estratos distintos do desenvolvimento histórico desigual) e também as formas em que se exprime esse *mundo misturado*, onde o símbolo máximo da divisão e da mistura se encarna no demo. Esse é o mistério do livro que encobre, na verdade, a complexidade maior do destino humano, que nos enleia em arriscada e terrível travessia. Para alcançar a difícil solução formal de seu grande livro, Guimarães Rosa leu detidamente, entre outras coisas, o longo percurso da narrativa literária brasileira, absorvendo-a nas camadas fundas da memória e transformando-a pela força da imaginação, nele tão poderosa quanto a admirável intuição artística da forma significativa. *Sagarana* exemplifica muito bem esse árduo percurso preparatório, em que praticou a aprendizagem dos gêneros e começou a moldagem da linguagem inovadora. “A hora e a vez de Augusto Matraga”, obra-prima desse livro, demonstra como já estava preparado para o grande salto ao fim do percurso iniciatório.

No caso de Drummond, minha análise causou impacto, porque procurei demonstrar que havia em sua poesia, desde o começo, uma liga de sentimento com reflexão – de sentimento refletido – que se vinculava à tradição romântica da poesia meditativa e do chiste dos românticos alemães, e que o elo desse vínculo em sua obra dependeu do contato íntimo com a poesia e as ideias de Mário de Andrade, figura intelectual decisiva nos seus anos de formação poética. Antonio Candido mostrou, num ensaio muito fecundo, “O poeta itinerante”, como Mário, em poemas como a “Louvação da tarde” e a “Meditação sobre o Tietê” se ligou à poesia meditativa dos românticos. No caso de Drummond, o curioso é que sendo, por outro lado, um poeta profundamente antirromântico, avesso a toda sorte de sentimentalismo lacrimoso ou mesmo aos perigos de toda sentimentalidade com resquício romântico, apresenta uma concepção problemática do poético, na qual a meditação, com suas espirais reflexivas do Eu sobre o Eu, cumpre o papel de mediação para se chegar à poesia, objeto de uma procura e de um es-

forço trabalhoso, quando toda naturalidade ou espontaneidade se tornou impossível. Há nele, portanto, uma tensão entre antirromantismo e tradição romântica, que não será a única num poeta como ele, marcado por um lirismo que nunca é puro, mas mesclado de drama e pensamento.

Bandeira talvez seja, de todos os nossos grandes poetas, o que mais em profundidade leu a tradição da lírica ocidental, e não estranha que nele se encontrem ecos do “cossante” medieval ou do quinhentismo português, do romantismo alemão, do simbolismo francês e belga, dos poetas do *Esprit Nouveau* etc. Um dos focos centrais de meu trabalho sobre ele é a tentativa de compreensão de seu estilo natural e simples, capaz de exprimir coisas complexas com as palavras de todo dia. Diferentemente de Drummond, há nele uma espontaneidade fundamental de poeta inspirado que sabe, no entanto, que a poesia se dá quando ela quer, mas depende de “pequeninhas nada” da linguagem a que está sujeita a sorte de todo verso. A capacidade que demonstra de acercamento ao sublime pelos meios mais simples faz dele um poeta de comunicação imediata, mas algo secreto na dificuldade que oculta. Procurei descrever precisamente essa sua capacidade de dar um sentido solene e alto às palavras cotidianas, através de uma espécie de *sermo humilis* moderno, no qual mesmo o que está mais perto do chão (de onde procede o termo *humilis*, preso a *humus*) e da matéria mais pedestre pode adquirir uma sorte de transcendência. Bandeira é um poeta materialista, mas absorve uma forma do discurso cristão do *sermo humilis*, no qual o sublime pode vir oculto sob as palavras mais chãs, assim como as verdades mais complexas da fé se deixam exprimir pela forma mais corriqueira. Tento mostrar como nele se estabelece uma espécie de dialética entre o simples e o complexo, de modo que os instantes de *alumbramento*, de súbita manifestação espiritual da poesia se dão perto do chão do cotidiano e vêm impregnados de um erotismo fundamental que se comunica de algum modo com um sentimento da finitude e da destruição, avizinando-se da sensação de iminência da morte. Ao estudar essa aliança secreta entre erotismo e sensação de morte no coração de seu conceito de momento poético, percebi que talvez, para esse poeta que teve de se habituar a uma longa vida provisória de técnico profissional, a poesia tenha representado um meio natural e familiar de aprender a morrer.