

ENTREVISTA COM DAVI ARRIGUCCI JÚNIOR*

<http://dx.doi.org/10.11606/issn.2237-1184.v0i33p254-284>

Davi Arrigucci Jr.¹

DAVI ARRIGUCCI JR. dispensa apresentação, mas nunca é demais lembrar que representa um momento privilegiado da história da construção crítica e teórica da literatura no Brasil.

Discípulo direto e confesso de Antonio Candido, pôde aproveitar as lições do mestre, que vinha desenvolvendo seu projeto crítico em torno das relações delicadas entre literatura e sociedade, e resistindo, pela força da reflexão, à vaga avassaladora dos diversos formalismos.

A entrevista com Davi, como se há de ver, transcorreu em ritmo de conversa. Como em suas aulas, porém, nada era gratuito: comentada e analisada, sua trajetória teórica e acadêmica vai amarrando os pontos aparentemente soltos, para em cada volta permitir que se entreveja um ângulo novo de sua fisionomia intelectual.

Magma pontuava aqui e ali, mas, no geral, a experiência do entrevistado pedia a forma do relato, um relato no qual história pessoal e história social vêm de tal forma imbricadas, que foi com pena que editamos o material.

Na narração de Davi sentimos um eco daquele narrador benjaminiano, que nos fala de um tempo que não existe mais: um mundo de bibliotecas particulares riquíssimas, de professores generosos que as abriam a alunos esforçados, de estudos secundários em colégio público ministrados por lentes de sólida erudição, um país de uma elite letrada, enfim, que via nos estudos humanistas capital valiosíssimo para a formação de seus filhos.

* Concedida a Neide Luzia de Rezende e Airton Paschoa. Originalmente publicada na revista *Magma*, n. 4, p. 13-40, São Paulo, dez /1997. DOI:

<https://doi.org/10.11606/issn.2448-1769.mag.1997.80785>

¹ Universidade de São Paulo, São Paulo, São Paulo, Brasil.

Nesta fala cheia de ecos de outros tempos, mas sempre tão viva, o leitor poderá reconhecer ainda o narrador rosiano, contando “causos” de cultura a dois iletrados da cidade grande...

Magma: Gostaríamos que você começasse falando um pouco de sua formação antes de chegar à Maria Antônia.

Davi Arrigucci Jr.: Fiz os estudos secundários em São João da Boa Vista, na década de 50. Lá, tive bons professores de Línguas, que era o que eu gostava de estudar. Tive um grande professor de Português, Francisco Paschoal, professor também do Antonio Candido que, tendo se criado em Poços, estudou no mesmo colégio de São João. Tive ainda um professor de Latim muito marcante, um homem extraordinário, o professor Américo Casellato, de quem até escrevi um perfil há pouco tempo para o *Jornal da Tarde*. Ele me atraiu muito para os estudos clássicos, embora fosse um homem de difícil trato na escola, complicado, tinha dificuldade de comunicação com os alunos e não conseguia transmitir tudo o que sabia. Era extremamente doce, sério, um grande estudioso, inteligente, formado no seminário de Roma, foi quase padre, mas depois abandonou o seminário, se casou e teve uma penca de filhos... Era um homem de mil instrumentos, foi criador de orquídeas, fazedor de vasos, jogador de xadrez, ouvinte de música clássica, gostava de tomar vinho, era um grande cozinheiro... Aprendi muitas coisas com ele e foi importante na minha formação. Também, de Francês, eu tive a Dona Josefina Grigoletti, que era uma boa professora... Em São João havia uma biblioteca excelente, de um intelectual importante, que foi aliás um dos grandes professores de Antonio Candido, o Dr. Joaquim José de Oliveira Neto – a quem dediquei aquele ensaio [“Movimentos de um leitor”] que eu escrevi sobre Antonio Candido [*in Dentro do Texto, Dentro da Vida*], e que, segundo ele, foi um dos três maiores professores que viu na vida... Pois bem, o Dr. Joaquim tinha uma biblioteca impressionante, de livros franceses, de história, de assuntos gerais, enfim, mas sobretudo de literatura. Uma biblioteca muito bem escolhida, que ele trouxera em parte da Europa, e que usei muito. Fui muito amigo dos filhos dele... Então comecei a ler muito cedo, li muita literatura e muita filosofia e, com isso, adquiri uma formação sólida de literaturas francesa, brasileira e portuguesa.

M: Aí você veio para a capital...

DAJ: Quando vim para cá estudar, eu estava um pouco indeciso e pensei também em ir para a Faculdade de Direito e tentar o Itamaraty, que era uma das loucuras que cheguei a pensar... imaginem! Cheguei até a me inscrever no vestibular da São Francisco, mas, como as provas coincidiam, acabei só fazendo o da Faculdade de Filosofia. Isso no começo da década de 60. Eu me formei em 64, com 21 anos, na Maria Antônia, ano do golpe de Estado e um dos períodos de maior agitação da Faculdade, o que mudou essencialmente a minha vida... Eu era um menino muito composto, tinha uma formação católica, e vim morar sozinho na cidade grande, com 17 anos... Na Faculdade comecei a estudar Italiano, que me apaixonou muito, e Espanhol, que foi uma novidade, sobretudo porque envolvia o estudo de literaturas das quais eu sabia pouco, principalmente da hispano-americana, da qual não sabia nada mesmo, tinha lido apenas alguns contos de antologia e escritores secundários. Quando cheguei à Maria Antônia, tinha lido centralmente literatura brasileira, crítica brasileira, Antonio Candido já, Augusto Meyer, Álvaro Lins, que li durante uma fase muito longa da minha vida, Carpeaux, que lia através do Suplemento Literário do *Estadão* e de quem conhecia alguns livros de ensaio.

M: Como foram esses tempos da Maria Antônia que mudaram tão essencialmente a sua vida?

DAJ: Foi na Maria Antônia de fato que descobri a literatura como objeto de estudo, o que para mim se tornaria uma vocação decisiva, mas que até então não se colocava como meta de trabalho. Pensava em ser escritor e combinar isto com a profissão de professor de Língua, de Filologia, ou alguma coisa por aí. Depois aqui ainda tive aula com grandes filólogos, com Isaac Nicolau Salum, que foi um grande professor da Faculdade, e com Teodoro Henrique Maurer Jr., um linguista importante, que escreveu um livro desses estudos no Brasil, *Unidade da România Ocidental*, conhecido internacionalmente. Salum chamava a atenção para o método histórico-comparativo, dava uma formação importante em Linguística Românica, como é chamada hoje a disciplina dele, e ainda tinha muito gosto literário. Graças a ele, pude fazer uma união com uma coisa que eu já vinha desenvolvendo, que era o conhecimento de Auerbach e de Leo Spitzer, aprendidos em parte através da Literatura Espanhola, pois esses romanistas eram grandes hispanistas... Em Espanhol, Morejón [Julio García] dava muita bibliografia, avançava em aspectos amplos da cultura hispânica, juntando a música e as artes plásticas aos estudos literários, e comecei a entender um pouco o esquema da literatura espanhola. Já Navas [Ricardo Navas Ruiz] estava se iniciando na literatura hispano-americana, e comecei esse estudo com ele. Depois veio um professor americano, Castagnaro, e estudei com ele os modernistas hispano-americanos. Navas

deu um curso semestral sobre César Vallejo, imaginem, sobre o grande poeta peruano, um semestre dedicado à sua lírica, um dos maiores poetas das Américas... Mas a relação com os estudos de Italiano foi rica também, porque havia Bosi [Alfredo], que já era um professor notável; havia também Italo Betarello, que era um crociano, e que sempre nos falava da *Aesthetica in nuce*, uma súpula da grande estética de Croce, a estética numa noz, um livrinho precioso, que resume um pouco a teoria crociana, idealista, da arte e da literatura... Mas era a Filologia Românica o esteio do curso, que se ordenava com uma visão totalizadora da cultura, tributária da grande filologia alemã. Digamos que a Filologia Românica ocupava então uma posição central, porque ali se aprendia o método histórico-comparativo e se integravam as línguas como documentos de cultura e civilização. Essa organização filológica desapareceu no final da década de 60, com a reforma universitária de 67, que acabou com as cátedras, e introduziu a Teoria Literária, uma mudança certamente para melhor em várias coisas, e para pior em outras.

M: Como foi seu encontro com Antonio Candido?

DAJ: Eu conhecia Antonio Candido por escrito e de vista, mas não como professor. Fui seu aluno primeiro num curso experimental, ainda fora do currículo regular do Curso de Letras. Ele veio de Assis, passou uma fase fora, dando aula no exterior, depois deu esse curso sobre a natureza e função da literatura, de frequência livre. Tínhamos de fazer um trabalho sobre como estudar a literatura. Foi só no ano seguinte, quando eu estava no quarto ano, que ele deu um curso regulamentar e que se chamava “O estudo analítico do poema”, um curso que foi publicado [pela FFLCH], parcialmente publicado, aliás, porque certamente ele falava muito mais do que está ali, um texto derivado de notas de classe, apenas um esquema... Antonio Candido tem esse hábito, coisa que eu nunca fiz na vida, um hábito fundamental para ele, de escrever tudo antes. Com quatro páginas ele dava uma aula de 50 minutos, quase cronometricamente, sempre contando coisas entremeadas, dando exemplos, saindo um pouco do texto, mas sempre seguindo-o... Fiz esse curso, um curso decisivo para mim, porque, do ponto de vista da crítica literária, o forte da minha formação até então era a Estilística, que era uma das tendências críticas fundamentais daquele momento. Eu conhecia a crítica brasileira mais analítica e que me agradava: Augusto Meyer, Álvaro Lins, Carpeaux... O primeiro impacto, muito grande, é que Antonio Candido trazia para dentro da Universidade o estudo da literatura moderna, que antes não existia. Hoje nós temos que voltar ao Romantismo e à literatura colonial, à pesquisa histórica, que é fundamental no Brasil (e quase já não se tem feito isso). Mas naquela época se estudava aqui quase tão-só a história literária, e não a literatura viva. As coisas paravam praticamente no final do século 19 e no começo do século

20; não se estudavam em classe os autores inovadores deste século... De repente Antonio Candido trazia Manuel Bandeira, Murilo Mendes, Cecília Meireles, Drummond... O "O estudo analítico do poema" foi sobre a obra de Bandeira, um curso que me marcou profundamente e a que levei anos tentando responder à minha maneira... Outro impacto é o que abria do ponto de vista teórico, não apenas a tradição da crítica brasileira de uma forma absolutamente sustentada e inovadora, superando as dicotomias entre literatura e sociedade e se aproximando muito de certas leituras internas da Estilística, sobretudo da vertente social de Spitzer e de Auerbach, mas também, principalmente, pelo trabalho sobre o texto, coisa que eu nunca tinha visto no Brasil, quer dizer, nunca tinha lido nada igual àquelas aulas. Aulas que saíam muito da leitura cerrada, do *close reading* do norte-americano, do *New Criticism*, que comecei a ler muito, sobretudo Cleanth Brooks e Richard Blackmur, além dos críticos de Chicago, Eliot e William Empson. Mas o importante mesmo era a prática de Antonio Candido e o que ele passava de visão sedimentada da tradição crítica do Brasil, dos grandes críticos do século 19, que desaguavam todos ali, passando pelo Modernismo e pela crítica militante dos anos posteriores ao Modernismo... Enfim, ele incorporava tudo e dava um salto muito além deles todos. Quer dizer, de repente aparecia uma síntese histórica tão poderosa ali como não se havia visto no Brasil.

M: Literariamente, o que era, de fato, essa síntese representada por Antonio Candido?

DAJ: Vamos dizer que a prática textual de Antonio Candido, o seu modo de ver, foram decisivos porque era uma superação da sociologia-da literatura, já que se tratava de ver como o social funcionava esteticamente, e como o texto é um resultado e a forma aproveita e sintetiza determinados movimentos, que são movimentos da História. Essa coisa fundamental a gente aprendia ali, no ato.

Isso foi um salto extraordinário. Para fazer uma boa análise de texto, você precisa saber tudo de fora e de dentro, e articular, conforme a pertinência estética, o externo com o interno. Mas, na verdade, não há dentro e fora, porque a obra incorpora determinados processos e supera determinadas coisas que estão em sua gênese, virando um mundo relativamente autônomo que, no entanto, não pode ser compreendido sem a referência a esses elementos que estão em sua origem, o mundo exterior de que a literatura fala, também de algum modo, ao falar de si mesma.

M: Mas você também foi sintetizando diferentes correntes críticas, como o marxismo...

DAJ: Ao contrário do meu caro amigo Roberto Schwarz, não tive nenhuma iniciação em seminário algum sobre *O Capital*. Fui um aprendiz dessas coisas, um pouco indiretamente, por autodidatismo, por leitura literária, através de autores de um marxismo heterodoxo, sobretudo, mas mesmo através de Lukács, que virou stalinista num certo momento e ficou quase ilegível, até no estilo, mas que também não deixou de abrir muito nossa cabeça para coisas fundamentais da literatura, como grande crítico do Thomas Mann, dos realistas, dos problemas entre arte e mercado. Então essa minha formação foi uma combinação da Estilística com o *close reading* do *New Criticism* e o marxismo de Frankfurt, de Benjamin e Adorno, sobretudo, mas também de Lukács... Ao mesmo tempo, nunca desgrudei das leituras de minha formação, como a dos italianos, porque acho que eles têm uma grande tradição crítica, é o caso de Gianfranco Contini, que é um crítico notável, de De Robertis, Debenedetti e tantos outros. Continuei, enfim, lendo os italianos, continuei sempre um pouco ligado aos espanhóis, depois fui me distanciando, começando a ler menos os espanhóis e mais os hispano-americanos e os brasileiros. E mantenho os italianos, a que acrescentei os críticos de arte, de que gosto muito, como Longhi, Venturi, Argan.

M: Como você descobriu os hispano-americanos?

DAJ: Aí foi muito marcante para mim, porque descobri um mundo novo, achava que podia fazer uma ponte entre a literatura brasileira e a hispano-americana. Foi uma opção e ao mesmo tempo fez parte um pouco da politização que vivi naqueles anos. Em 66, escrevi o primeiro artigo sobre Cortázar, “Estranhas presenças”, que era sobre o conto “Casa tomada”, do *Bestiário*, mal sabendo que era o começo de Cortázar, e depois publiquei em *Achados e Perdidos*, mas era um artigo ainda de iniciante... Em 66 eu já estava preparando a tese de doutorado, que era sobre Borges, isso um pouco por causa do Ricardo Navas Ruiz, que nem sabe disso, porque ele havia encomendado a edição da Emecé, e eu fui com ele buscá-la na livraria Mestre Jou, que é aquela livraria de catalães que havia ali perto do *Estadão*, no começo da Martins Fontes... Fui lá com ele e via aqueles livrinhos, mas que ainda não estavam reunidos em obras completas, naquela altura, e tomei um choque... Fiquei querendo escrever sobre Borges, e comecei a ler sobre ele; no Instituto de Cultura Hispânica havia ainda muitos números da revista *Sur*, em que Borges colaborara... Aquilo me encantou... os contos fantásticos... a literatura hispano-americana é muito rica nessa corrente, e eram uma novidade no Brasil, onde a literatura estava voltada sobretudo para um realismo estrito e esses voos da imaginação são muito mais raros do que no contexto dos países hispano-americanos. Quando ele foi embora, Navas, eu já estava inteiramente borgiano, de coração... Borges era muito pouco conhecido, era uma coisa

de *happy few*... Muitos anos depois conheci um borgiano brasileiro, Alexandre Eulálio, que foi um grande amigo meu e que faleceu há alguns anos, que sabia todo o Borges, mas vivia no Rio, e era também de um círculo muito estrito...

M: Mas e Cortázar?

DAJ: Bem, mudei o caminho da tese... Em vez de estudar Borges, acabei derivando, depois de 66, para Cortázar, porque havia uma problemática que estava no ar, em Borges também, mas que estava de forma mais contundente em Cortázar, que mexia mais com aquele mundo, vamos dizer, impuro, no qual estávamos vivendo, ou seja, um mundo mesclado, uma contundência maior do que em Borges, que sempre foi um homem aparentemente afastado da história... Hoje estou dizendo justamente o contrário: hoje todo o meu esforço crítico é para mostrar quanto de experiência histórica há nele... Naquele momento, porém, eu não via tão profundamente a ligação dele com a história argentina e contemporânea, eu desconhecia boa parte disso... É muito enganador o vínculo de Borges com o contexto, ele oculta muito, e, um pouco como em Machado de Assis, é preciso descobrir isso, e aí, ao contrário do que parece, se vê que eles estão muito mais profundamente imersos no universo histórico, inclusive na vida política, do que o próprio Cortázar, por exemplo, que era mais ingênuo (sendo, no entanto, tão consciente dos procedimentos de sua arte), e se entregava um pouco ao vai-da-valsas... Certamente um homem de grande generosidade, que lutou a favor de várias causas nobres e deu tudo o que podia em prol daquilo em que acreditava, mas não tinha clareza na percepção do processo profundo, como esses escritores, que têm outras antenas e acabam falando de forma oblíqua de algo que está para além da crônica histórica imediata. Só no fim de 66, portanto, que eu conheci *Rayuela* [*O Jogo da Amarelinha*], romance que tratava com radicalidade dos problemas da arte naquele momento, questões que estavam um pouco em Godard, em Fellini, em Antonioni, de quem eu gostava tanto, e envolviam uma reflexão sobre a própria natureza do processo artístico, a crise da representação artística, discussões que envolviam uma abertura da arte também num sentido político... Quer dizer, tudo isso me atraía de uma tal forma, que resolvi escrever sobre a poética de Cortázar.

M: Mas no seu livro também se nota a presença de vários formalismos...

DAJ: Esses anos, nós não podemos esquecer, são os anos de expansão dos estruturalismos também. Nesse tempo começaram a entrar as teorias vindas da França e me dediquei também a estudá-las. Li muito essa gente toda, Roland Barthes, Gérard Genette, Lévi-Strauss, que continuo lendo até

hoje... E decerto aprendi muito com eles. O formalismo russo veio junto com o estruturalismo, porque a releitura do formalismo russo não tinha se dado até então... Eu conhecia o livro do Victor Erlich, da década de 50, que era um bom livro, e algumas das doutrinas do formalismo russo eu conhecia também através do livro do Wellek, onde já há um resumo deles, pois Wellek tinha tido contato com os formalistas russos através do Círculo de Praga. Sabia também um pouco pela estética italiana, por Ettore Lo Gatto, que havia traduzido os russos e conhecia bem os formalistas. E sabia ainda de mais alguns que não passaram pelo estruturalismo francês. Em 65 saiu a antologia dos formalistas russos na edição do Seuil do Tzvetan Todorov, feita pelo olhar do estruturalismo. Vários dos estruturalistas ainda vieram aqui à Faculdade, trazendo e divulgando suas teorias, os vários estruturalismos... Além disso, era à época muito amigo de Haroldo de Campos, de quem eu gostava muito e gosto até hoje, mas de quem não sou mais tão próximo por divergências literárias... Creio que tive um pouco um papel de mediação entre o Concretismo e o pessoal da Universidade de São Paulo, da literatura e sociedade, e só lamento não ter persistido mais fundo nessa via, pois creio que só o diálogo franco e aberto pode superar os limites internos de ambos os grupos, desanuviando o ambiente para o que verdadeiramente interessa.

M: E como foi sua entrada na Teoria Literária?

DAJ: Em 68, por divergências pessoais, saí do Espanhol e passei para a Teoria Literária. Antes tive uma longa conversa com Alfredo Bosi, que me aconselhou a escrever a Antonio Candido, que estava dando aula nos Estados Unidos. Antonio Candido respondeu com uma carta notável, que foi muito importante na minha vida, pelo apoio que me deu e o convite que fez para que eu trabalhasse com ele. Como não tivesse verba para me contratar, tive que me aguentar durante esse período, coisa que fiz duramente. Aliás, meu pai fez. Fiquei sem ganhar um tostão, preparando a tese de doutorado. Falei para Antonio Candido que não podia parar, que já tinha mudado de Borges para Cortázar... Ele disse: não conheço. Eu disse: é um escritor argentino, tal e tal, escreveu alguns livros importantes... Aí Antonio Candido parou um pouco, e disse: "Ah... Cortázar! Um amigo meu, Lourival Gomes Machado, que trabalha na Unesco, me falou que tem um argentino compridão lá, que escreve uns contos fantásticos muito interessantes". Aí eu arrumei os livros pra ele, e ele leu tudo...

M: E sua relação com Cortázar, como aconteceu?

DAJ: Depois de ter defendido a tese [*O Escorpião Encalacrado*] em outubro de 72, Haroldo, que estava na banca com Alfredo Bosi, Boris

Schnaiderman, Décio de Almeida Prado, além do próprio Antonio Candido, fez a gentileza de levar a tese ao próprio Cortázar, com quem ele ia se encontrar em Paris. Ele não só se correspondia com Cortázar, como tinha escrito em 67 um artigo importante no *Jornal do Brasil* sobre *Rayuela*, certamente vendo os aspectos que interessavam a ele, à vanguarda dos anos 57-60... Quando ele participou da banca, nós tivemos um grande debate, em que as divergências estavam claras, mas um debate muito amistoso e creio que muito proveitoso para ambos, ou pelo menos para mim. Ele queria formular alguma coisa sobre o Barroco, as teorias que depois ia desenvolver; contestei muito em função do Maneirismo como atitude, com o que eu achava que tinha mais a ver do que com o Barroco, pois sempre me desagradou o uso a-histórico desse conceito... Acho que também por ter estudado muito Barroco italiano e espanhol, sempre me desgosta falar em Neobarroco... Acho isso uma coisa que não corresponde aos fatos, que não é bem assim. De qualquer forma, eu tinha estudado isso e tinha visto muita ramificação na literatura hispano-americana... Outro diálogo também com Haroldo envolveu a questão dos limites dos problemas da vanguarda, a questão da linguagem, a relação com a sociedade... isso deu um bom debate. Mas ele gostou do livro e resolveu levá-lo em mãos para Cortázar. Cortázar viu aquilo, o título que saía fora do ramerrão universitário, gostou e me escreveu uma carta, iniciando uma correspondência que durou uns bons anos. Depois ele disse que vinha aqui me ver, e veio, em 73, com a mulher, Ugné Karvelis. Curiosamente, quando estive aqui em casa, olhou pela janela da sala e viu embaixo, no pátio do colégio ao lado, uma *rayuela*, uma amarelinha, com céu e inferno, desenhada no chão. Ele riu demais disso, achando demasiada coincidência. Travamos assim amizade e estivemos juntos ainda várias vezes, na casa do Haroldo, do José Mindlin, mais tarde, em Paris.

M: A gente sabe que não é só a literatura que se relaciona com a sociedade, que também a crítica...

DAJ: Sem dúvida. Se nós olharmos de hoje, a gente verifica que essa profunda interpenetração entre os destinos dos estudos literários e o mundo em torno, quer dizer, as circunstâncias, era um fato. Na verdade, nós estávamos pensando uma teoria que estava acontecendo na prática nossa. Essa interpenetração entre o processo histórico e o modo de ser das obras literárias ocorria, de certa forma, com a teoria, que esteve também impregnada dessa preocupação com as transformações que estavam se dando sob os nossos olhos. Era preciso organizar um saber sobre um processo que estava se dando diante da gente. Isso foi o aprendizado fundamental. Quer dizer, na minha formação, a interpenetração das várias teorias e o esforço de integração entre texto e contexto, entre literatura e sociedade, foram dados um pouco no processo. Eu assisti a isso. Fui

aprendendo a passar da linguagem ao mundo, do mundo à linguagem, a partir da própria história que vivi nesses anos todos. Não era novidade nenhuma, nós vivemos esse fato. Isso deu força aos nossos estudos, penso, porque tinha um lastro ali de realidade... Os vários autores e as várias direções que se impunham de fora e o que entrou de fato, tudo isso dependeu um pouco do movimento geral das coisas aqui. O fato de ter um lastro da tradição crítica brasileira encarnado na síntese que Antonio Candido tinha realizado nos deu outra força para ver isso. Certamente não nos deixamos levar pela abolição da História pregada pelo estruturalismo, porque havia uma tradição estabelecida anteriormente. Quando veio depois o segundo estruturalismo, menos ainda... Já estávamos absolutamente vacinados... Quando fui participar do seminário do Roland Barthes, na França, já tinha um pé atrás muito grande, e não me deixei levar pela coisa do estruturalismo, embora eu admire muito alguns dos seus momentos e tenha aprendido muito com eles... Li com muito prazer as coisas de Lévi-Strauss, de Genette, do próprio Barthes; depois li também o segundo estruturalismo, mas com menos prazer. Este foi importante fora da França, como se vê nos Estados Unidos, na formação das doutrinas do desconstrucionismo, sobretudo em Yale, onde entrou muito. Parte do refinamento da leitura, entretanto, que entrou na Universidade se deve atribuir também a avanços que esses leitores tiveram em relação aos textos literários... Houve certamente uma penetração muito grande da análise formal nesses anos. As gerações que vieram um pouco depois, de João Luiz Lafetá, de José Miguel Wisnik, de Flávio Aguiar, de Ligia Chiappini, já receberam um banho de formalismo maior que o nosso, embora a diferença de idade não seja grande, às vezes nenhuma... Os que vieram um pouco depois, com diferença de 5 ou até 10 anos, quer dizer, a geração posterior realmente, receberam um treino de formalismo para o qual nós estávamos já prevenidos, dadas a nossa formação e a penetração do marxismo. Eles receberam o formalismo diretamente do estruturalismo, e não pegaram a Estilística, que era muito aberta para o contexto, nem, vamos dizer, o primeiro formalismo do *New Criticism*, que nunca entrou aqui, ou entrou já sob a crítica de Antonio Candido, pois desconfiávamos, naquela altura, da aceitação pura e simples dos *new critics*... Nunca entrou portanto no Brasil, em São Paulo, pelo menos, da forma como era praticado pelos americanos. Foi sempre mediado pela tradição interna, e muito fortemente aqui por causa da tradição que Antonio Candido representou.

M: Queríamos que você retomasse mais um pouco essa eleição crítica, a derivação de Borges para Cortázar...

DAJ: É muito intuitivo e difícil de explicar. Fui levado para coisas que não imaginava, quer dizer, não raciocinei todo o tempo; raciocinei a partir de um certo momento. Fui mais pela representação de problemas,

no caso do Cortázar, e pela contundência com que os problemas que estavam me interessando realmente estavam postos nele. No caso do Cortázar, certamente fiquei atraído pelo seu mundo, era uma coisa nova, tinha uma força de imaginação muito grande, coisas que eu não estava acostumado a ler, coisas que havia em Borges também, mas sem aquele apelo do mundo imediato, que era mais forte ou presente no Cortázar. Depois, demorei anos para equacionar exatamente isto, mas certamente se olharmos os frutos que isso deu... *O Escorpião Encalacrado* está muito voltado para a ideologia literária daquele momento, embora esteja longe de ser só isso. É um livro muito marcado pela importância da linguagem, mas também pela impureza do mundo, pela abertura para o mundo; é muito contraditório, assim como tenso entre a singularidade e a exemplaridade de Cortázar naquele momento. Ao mesmo tempo, tem, de um lado, uma preocupação aristotélica pela natureza da literatura e seus gêneros e, de outro, um movimento de negação e dissolução, próximo do Surrealismo. Bosi comentou isso várias vezes... Como ele me examinou em todos os graus, doutorado, livre-docência, titularidade, ele e Antonio Candido, e como foram professores centrais na minha vida, pude ver o reflexo neles desses temas e procedimentos meus. Bosi chamou a atenção para a manutenção de um veio realista e a constante atração para um polo antirrealista, que não foge à contradição e arrasta para o “outro lado”, a corrente noturna da sensibilidade que vai dos românticos aos surrealistas... Fui muito atraído por isso desde o começo. São esses componentes da personalidade intelectual, que se forma por sedimentação, com tantas influências, por contato com o processo histórico, tudo isso é que desemboca numa escolha. Por isso é que, quando você interpreta, você se empenha totalmente... Das várias doutrinas, o que é que ficou? Ficou uma tendência crítica interpretativa, uma espécie de hermenêutica, que não é aquela de Gadamer, de Paul Ricoeur, de Jaus, é uma hermenêutica feita um pouco com a prata da casa, porque me formei na tradição crítica brasileira, e sob sua dinâmica interna, que foi decisiva para mim. Depois, o diálogo com Antonio Candido, com a Walnice [Nogueira Galvão], com o Roberto [Schwarz], que foi importantíssimo todo o tempo...

M: Com Roberto Schwarz... apesar das diferenças?

DAJ: Com o Roberto, nós dialogamos um pouco em cima também do que nós dois herdamos, que não é exatamente igual... As nossas ideias da literatura também não são idênticas... Mas nós herdamos muito de Antonio Candido, achamos que ali tem um foco decisivo da crítica brasileira e que é preciso aproveitar sempre, renovando e pensando as direções atuais... Esse diálogo para mim foi importante, um diálogo crítico às vezes áspero e de muita contradição, mas que nunca afetou a nossa

amizade pessoal, por mais discrepância que tenha aqui e ali de ordem intelectual. Concordamos muito mais do que divergimos, mas há diferenças, sem dúvida, inclusive na visão da literatura... Provavelmente dou um peso à coisa da imaginação que ele não dá; o jeito como se relacionam literatura e sociedade para ele não é exatamente como eu penso. Nós temos divergências que às vezes são interessantes explicitar, e em alguns momentos de nossa carreira isso aconteceu. Há um lastro fundamental, porém, que é o lastro da nossa formação aqui. Para ele foi importante o marxismo, muito mais do que para mim, mais lateral no meu caso, embora isso não queira dizer que não tenha tido importância grande... Marx dizia que talvez a história seja a única ciência do homem. Cada vez mais me convenço de que o decisivo é a gente examinar as relações com a história, no sentido amplo, mas também em pontos que é difícil definir. O histórico se sedimenta na forma, não é? É esse o nosso problema... Tudo isso, enfim, resultou numa crítica que valoriza a interpretação, mas que reconhece limites à interpretação, e que são os limites postos pela estrutura do texto literário. Da minha perspectiva, nem todas as leituras são válidas; são válidas apenas aquelas dadas no texto, daí que umas são melhores que outras... Você pode discutir a validade da interpretação e há critérios para isso: inclusividade, adequação, coerência, enfim... Minha posição diante disso é que o leitor tem uma participação importante, mas não usurpadora, pois deve se ater ao texto. O leitor traz decerto os pré-juízos, traz até os preconceitos, no sentido estrito, quando ele lê; traz, em suma, sua formação inteira. Isso se refletirá no resultado. A hermenêutica é a ciência e a arte de se lidar com isso também, no esforço de tornar exata a compreensão. Mas quando você dá voz à sua compreensão, ou seja, quando você interpreta, você passa muito do que você é, e coisas que às vezes você nem sabe que é... E essas escolhas, no meu caso, foram muito escolhas de identificação, o que talvez me afaste muito também do Roberto. Tem um lado de adequação com o objeto, no meu caso, que funciona muito por empatia, e não por distanciamento, embora eu seja sempre obrigado constantemente a me distanciar, senão fica impossível o trabalho da crítica. Você não funciona apenas se embebendo do outro, você precisa tomar distância diante do outro. Em muitas obras modernas, aliás, esse distanciamento é forçado pela própria obra, como no caso de Brecht ou Kafka, por exemplo. A história e a linguagem são dois parâmetros para você tomar distância sempre. São dados que estão postos na estrutura tal qual ela está no texto... Isso mostra que eu não posso ser nunca contra a interpretação, quer dizer, eu não adoto uma postura que seria, por exemplo, a da desconstrução, embora, em momentos da interpretação, possa interferir a ideologia, como sempre interfere. Quer dizer, momentos em que a ideologia realmente aparece, que é alvo da crítica, que é objeto da crítica, mas que não creio que a literatura

se reduza a isso, tampouco a crítica... No meu caso, fiquei também muito impregnado pelas doutrinas todas do formalismo...

A partir da década de 80, uma coisa que está muito arraigada à minha formação toda, que é a relação entre literatura e experiência histórica, aparece em todos os ensaios, em *Enigma e Comentário*, que é um livro, vamos dizer, muito mais maduro do que *Achados e Perdidos*, feito um pouco ao acaso, com trabalhos juntados, às vezes prefácios, às vezes artigos de jornal mesmo, às vezes mais ensaísticos, quer dizer, variando muito, coisas que eu fiz às vezes de uma hora para outra... O primeiro que eu fiz sobre o Rubem Braga, fiz numa madrugada, de uma vez só... Tinha ficado lendo Rubem Braga, que achei num sebo, e aí me deu uma falta danada dele, e foi quando escrevi uma resposta àquela falta, "Onde andarás o velho Braga?"

M: Então existe a "inspiração" da crítica também?

DAJ: Ah, total. Eu acredito muito nisso, Manuel Bandeira dizia uma coisa importantíssima, que "até para atravessar a rua é preciso inspiração". Você pode morrer ali se você entrar mal, não é? Quer dizer, acredito piamente nisso, e é uma palavra que está inteiramente fora de moda na literatura moderna. João Cabral a abomina. Mas é uma particularidade de João Cabral. Ele é um poeta, um grande poeta, e tem lá a peculiaridade de como chegou à própria literatura por viés da crítica. Ele certamente é um discípulo daquela frase de Paul Valéry, de que só interessa a poesia feita "en toute lucidité". Não creio que isso se dê em momento algum, e nem creio que para um Valéry isto se tenha dado. Acho que há um componente do desejo, um componente do imaginário, e acho que isso o Surrealismo explorou muito. Há um momento forte em que as coisas se dão, e há outro em que não se dão. Tentei escrever durante anos a fio um ensaio sobre Pedro Nava; não consegui. Ia até a página seis, sete, e largava. Anos depois, uns dois anos, retomei e saiu inteiro. Quer dizer, esse ensaio do Nava, eu não consegui fazer da primeira vez, e esse ensaio do Rubem Braga escrevi de uma vez só, numa madrugada. Outros ensaios, como aquele do *Enigma e Comentário*, "O humilde cotidiano de Manuel Bandeira", e que eu escrevi para o livro organizado pelo Roberto, *Os Pobres na Literatura Brasileira*, aquele lá levou dias. *O Escorpião Encalacrado*, então, passei meses... meses... meses... sem uma linha, na maior esterilidade. Antonio Candido esperava com calma, mas cuja calma era feita também de cobrança dura... Ele mandava livros com dedicatória, na expectativa... e não saía nada. Eu estava quase que desistindo e de repente saíram sessenta páginas, e sessenta páginas numa Olivetti 22, que não tinha nem tabulação, porque eu nunca soube mexer com aquilo direito... Sei que escrevi com a maior dificuldade, corrigindo mil vezes cada página, porque sou extremamente perfeccionista, coisa que me dificulta muito... O computador foi que me

liberou disso. Quer dizer, eu escrevia e reescrevia a mesma página, porque um adjetivo não dava certo, daí eu apagava tudo, refazia. Era um inferno! Fiz um “treco” deste tamanho para tirar sessenta páginas. E aí dei pra ele. Puxa, ele achou que estava ótimo, e se acalmou... Mas daí veio a segunda parte e... nada. Travei de novo. E assim fui, entre surtos e encravações, verdadeiros pântanos de onde eu não conseguia...

M: Isso vai ser tão consolador, Davi, para os estudantes que estão escrevendo tese...

DAJ: Modesto Carone, que é muito meu amigo, dizia que eu funcionava quase por surtos epileptiformes, que de vez em quando dava um ataque e lá saía um pouco, mas isto depois de uma travação de dias... Vou muito pela intuição, e aí, no caminho da intuição; nem sempre dá certo. Às vezes você entra por uma parte que não é o começo, pega lá na frente e tem que voltar. Sou inteiramente incapaz de programar o ensaio todo, nem sequer o capítulo, a parte... Então não sei as etapas pelas quais vou passar, começo sem saber onde vai dar. E aí vai. Às vezes dá, às vezes não dá. Depois descubro que por lá dá, e isso é uma aflição. Com o computador...

M: E você continua trabalhando assim?

DAJ: Continuo. Não consigo de outra forma. E também não gosto que me cobrem. Se me cobrarem, não faço.

M: E por isso que você não cobra dos seus orientandos?

DAJ: Eu não cobro. Porque para mim é uma coisa terrível você ser cobrado. Nunca escrevi para jornal de forma constante, só sei escrever quando quero. Por exemplo, um dia, Marília Pacheco Fiorillo (que estava então no Folhetim da *Folha de S. Paulo*) me disse: “Davi, morreu o Juan Rulfo. Você pode dizer alguma coisa sobre ele? Mas isso é para já, é para amanhã”. Eu falei: “Não, não posso, não consigo fazer”. Ela falou: “Mas, olha, seria uma coisa fundamental você escrever alguma coisa, afinal, o Rulfo... eu sei que você gosta, já tinha me falado em uma entrevista antes que gostava do Rulfo”, e não sei o quê... E eu fiquei naquela agonia. Aí eu falei: “Olha, Marília, é o seguinte: não sou jornalista e não vai dar”. Passou-se um dia, de madrugada me deu uma vontade.. Fui lá e pensei: “Vou escrever alguma coisa”. Comecei e falei, vai dar, vai dar, daí telefonei pra ela e disse: “Você guarda o espaço que eu vou fazer”. E escrevi um ensaio porque tinha estudado muito o Rulfo, a vida inteira, lido e relido, ensaio curto, que era o que dava, chamado “Pedra e silêncio”...

M: ... e se dá por alumbramento também?

DAJ: Não decerto como no caso do Bandeira, grande poeta, dado, segundo diz, a momentâneos estados de transe, mas mais como um processo cumulativo que de repente se catalisa num momento propício. Agora que já sei, se me pedem alguma coisa, digo: “Não prometo, mas se deixar um espaço pode ser que dê”. E às vezes você passa um tempão acumulando. No caso do *Escorpião*, acumulei leituras de anos, e não saiu. Quer dizer, havia uma barreira, não saía, e de repente saiu, por surtos, e foi assim até o fim. No fim eu não conseguia fazer mais que uma página por dia, às vezes um parágrafo, às vezes uma linha. E havia dias de *secura absoluta*...

M: Ali, no *Escorpião*, já tem um estilo que está no livro do Bandeira, não é?

DAJ: Está, mas no Bandeira é muito mais trabalhado e depurado, já é outra coisa. Quer dizer, no Bandeira eu não fiz assim, fiz como ensaios relativamente autônomos, e alguns eu fiz de uma vez, como “A maçã”. Outros custaram bastante; outros saíram de uma forma muito mais calma, sobretudo acho que graças ao computador. Porque aí eu posso apagar, corrigir, posso enxertar, mudar as posições todas e estudar variantes, ver como fica melhor... Acho que isso facilitou a vida enormemente, antes era uma dificuldade para meu modo de trabalhar... Por isso que eu admirava sempre o Lafetá, que acompanhei e vi trabalhar várias vezes. Lembro do Carnaval, provavelmente de 71, quando eu estava escrevendo o ensaio sobre “O perseguidor”, um ensaio difícil de compor, que mexia com muita coisa exterior à literatura – o *jazz*, por exemplo, que eu tinha estudado uma porção de tempo para entender o mundo do Cortázar. E o Lafetá estava também às voltas com a dissertação de mestrado dele, sobre os quatro críticos do Modernismo [1930: A Crítica e o Modernismo]. Eu me lembro que a gente ia jantar no Kakuk, um restaurante que frequentei durante anos, era noite de Carnaval, a gente conversava o tempo todo, mas nós tínhamos que voltar para casa, e me lembro como ele tinha tudo programado, o que ele ia fazer no outro dia: “vou escrever isto, isto e isto”, ele dizia. E, tal qual, saía isto. Agora, comigo... jamais. Eu estava no meio da coisa e não sabia para onde ia... Então é muito diferente o processo de composição de cada um, não é? Quer dizer, eu acho que consigo grande rapidez hoje... E, às vezes, tardo.

M: E você se angustia menos?

DAJ: Muito menos, muito menos, mas me angustio ainda, sobretudo se a obrigação for muito forte. Houve um artigo famoso, que eu não consegui fazer, um panorama da literatura brasileira deste século para

aquela *História da Civilização Brasileira*, a parte que Boris Fausto dirigiu depois de Sérgio Buarque de Holanda. Ele me pediu que fizesse toda a literatura moderna brasileira até os dias de hoje. Ele pediu, e eu prometi. Mas quem fez esse período foi Guilhermino César, a meu pedido desesperado, depois de mil adiamentos. Boris Fausto até hoje ri de mim por causa disso, porque não consegui fazer. Eu começava, depois largava, aí ele me telefonava: “Davi, aquele texto nosso”, e não sei o quê... Eu dizia: “Mas, Boris”, e não sei o quê... Ele começou a ficar irritado, e eu já não sabia mais o que fazer... Décio de Almeida Prado, que tinha uma participação no livro, me gozava... Até Matinas Suzuki e Gilberto Vasconcellos fizeram a parte da música, e olha que eram dois malandros, quer dizer, boêmios! O Matinas, naquele tempo, não era essa figura tão comportada do jornal de hoje. Era jovem, muito jovem, e malandro, ouvia música, era metido nisso e naquilo, e o Gilberto também, boêmio de passar a noite toda no botequim, mas não é que os dois cumpriram e eu não consegui... Não fiz. Aí, desesperado, me bateu o Guilhermino César, que me tratava muito bem, historiador da literatura, homem sacador, figura do Modernismo... Eu pensei: “Vou pedir ao Guilhermino, que o Guilhermino... o Boris ia aceitar, é uma figura de nome, o Boris aceita, e o Guilhermino vai fazer isso pra mim”. Telefonei para o Rio Grande do Sul e chorei as mágoas para o Guilhermino: “Ah, meu filho! Pare de choramingar”. Quer dizer, eu tinha dado curso sobre o romance de 30, tinha estudado toda essa gente do Modernismo, e era uma coisa didática simplesmente... o curioso é que às vezes até me criticam por isso. Amigos meus dizem: “Ah, mas o tom está muito didático, está muito perto das aulas”. Agora mesmo escrevi um ensaio sobre Cruz e Sousa e o Roberto, que não gostou nada, disse isso da minha análise, porque na verdade não é um ensaio geral sobre o poeta, mas a análise de um poema que fiz em classe. Então saiu um pouco marcado por isso, explicadinho demais. Que aparece também, às vezes, em Manuel Bandeira, porque de tanto eu analisar com os alunos... E não creio que isso seja defeito; é uma forma da simplicidade também. .. Mas as pessoas nem sempre gostam. Mas no caso do Boris, e na hora de enfrentar abertamente o panorama histórico-literário, não consegui.

M: Mas parece que você fez prioritariamente opção pelo ensaio...

DAJ: Pelo gênero curto... Veio com o passar do tempo. De repente descobri que o ensaio é uma forma que me agradava. Tem uma forma precisa no ensaio, não é? Quer dizer, não é só a coisa de ver o ensaio como forma. Mas quem faz sente, sabe se vai dar ou não vai dar. Às vezes é muito curto o que escrevo, mas já tem um empuxo ensaístico. A forma do ensaio é uma coisa que tem muito de artístico, quer dizer, tem uma coisa de equilíbrio entre, vamos dizer, um saber científico e a pura forma artística.

O ensaio é uma forma difícil, e agora acho que já sei fazer um pouco. Depois de anos fazendo, tenho um certo domínio. Sinto que tendo a isso, porque mesmo às vezes falando, já consigo armar, fazer uma armação que é uma abordagem ensaística. Que não se esgota, que é aberta, que... enfim...

M: E tem o lado especulativo do ensaio...

DAJ: O lado especulativo, verdade, que é uma coisa de procurar as relações gerais, não é mesmo? O ensaio abre e liga a literatura com outras coisas, lida com a experiência de todo dia, com a tradição do pensamento, com o mundo das ideias. Quer dizer, é um espaço onde você pode devanear às soltas, e ao mesmo tempo ser extremamente rigoroso, porque busco muito a precisão... A precisão às vezes me toma um tempo danado, e às vezes exige repetição, pelo fato mesmo de serem ainda tentativas ensaísticas em busca de acerto. Quer dizer, o ensaio tem sempre um pouco de ensaio e erro também. Você ensaia no sentido de tentar chegar àquele ponto... e a gente sente que alguma coisa se abre, ou se ilumina, ou que dá certo e se amplia na hora em que você consegue dizer. Daí o esforço danado, que às vezes sai de primeira mão... mas que é muito mais raro... Não gosto muito de obrigações definidas de antemão. Quer dizer, eu tenho dificuldades com o planejamento... Acho que tem um pouco daquilo que Poe chamava de o demônio da perversidade, o fato de você se esquivar sempre do fim imediato, que, no entanto, você sabe que está ali te esperando... Uma insistência que você tem, mas da qual você foge, da qual não pode fugir, porque você tem que ir lá... Então, adio esse "lá" de forma muito extrema, às vezes, e, com isso, ocorre a dificuldade de escrever... Hoje me liberei muito, consigo passar mais essa coisa folgada que também é escrever, sem ninguém cobrando. Também já não estou aceitando tanto encargo, não é? Então escrevo mais livremente. E vejo que funciono muito melhor assim... Acabei escrevendo um ensaio sobre o Murilo Mendes, por exemplo, que ninguém tinha me pedido. Simplesmente vi as ruínas, e como tinha estudado muito a poesia dele, vi as ruínas da Sicília, que me encantaram, e resolvi escrever sobre a "Siciliana"... Sobre Pedro Nava escrevi porque alguma coisa daquilo me falava à imaginação, um pouco o médico que eu podia ter sido e que não fui, porque meu pai é médico e eu estava também direcionado para esse caminho...

M: A escolha dos textos está ligada com a sua vida pessoal, embora essa ligação não seja aparente... essa coisa carioca do Manuel Bandeira... o lado mineiro do Guimarães Rosa... E o Murilo Mendes, de onde vem? vem do seu vínculo com a Itália?

DAJ: Justamente. Foi muito por aí. Fui lá e fiquei muito impressionado. Esse livro [*O Cacto e as Ruínas*], aliás, é um livro – curiosamente só percebi depois – muito italiano, mas era um momento em que eu estava lendo poesia italiana, crítica italiana... Mas o fato é que o livro, na abertura do ensaio sobre Bandeira, traz uma epígrafe de Leonardo da Vinci, que anuncia o outro ensaio também, que eu nem sabia, o que é desconcertante. Existem coisas que são realmente pré-conscientes e que vão um pouco a esmo... O meu avô paterno era filho de um moleiro de Arezzo, na Itália, e minha avó era uma camponesa italiana da mesma região, mas só se conheceram por acaso aqui, em São João. Então, tinha essa formação híbrida, ítalo-brasileira, mineira, por parte de quase toda a família de minha mãe, ou paulista, da divisa com Minas. O meu pai é formado em Medicina no Rio de Janeiro, e todo fim de ano nós íamos para lá. Então, o meu conhecimento do mundo era São João da Boa Vista e Rio de Janeiro, que é uma segunda cidade importante para mim, foi sempre um polo da minha imaginação. Isso transparece às vezes, por exemplo, em Manuel Bandeira, momentos em que eu me sinto meio carioca, falando aquelas coisas da topografia da cidade que visitei tantas vezes. Essas coisas todas compõem o imaginário da gente, se refletem nas direções de leitura, nos interesses. E, curiosamente também, mesmo não tendo nada a ver com a Espanha nem com espanhol, dediquei boa parte da minha vida a isso... o que também foi uma total descoberta.

M: Mas essa ligação do trabalho intelectual com o pessoal você só percebe depois...

DAJ: Depois, sim. Antes pode haver uma percepção vaga, não é? Isso não quer dizer que não seja racional. Eu penso que tudo isso é racional, preparado, só que não está inteiramente claro o que determina... Eu aprendi muito com o Surrealismo também, porque nele tem muito disso. Uma das ilusões sobre o Surrealismo é pensar que ele ri do racional. Nada. Eles são racionalistas. São racionalistas que estudam o irracional, que estudam os desejos, os movimentos inconsequentes, os lapsos, porque todos eles fazem parte da realidade... movimentos não ainda frequentados pela consciência. Quer dizer, daí os vasos comunicantes, as percepções de confluências e de encontros inesperados... O encontro inesperado sempre me atrai muito. É o tema dos ensaios, não é? Que é também um encontro com os escritores, um encontro com os outros, com o outro. Até no Guimarães Rosa, que parece que não tem nada a ver, de repente eu estou lendo o livro como uma série de encontros sucessivos, e de um desencontro fatal, que é uma tensão entre encontros: o encontro dos dois meninos, o encontro do Rio das Velhas, o encontro com a poesia na Fazenda São Gregório, e o desencontro na vila do Paredão. Quer dizer, isso tem tudo que ver com o meu modo de encarar também a literatura. E é um motivo

muito velho e anterior, um motivo histórico. Bakhtin investigou muito isso no romance de aventuras da Antiguidade... E certamente o romance de aventuras da Antiguidade está muito perto de coisas ainda mais velhas. O encontro, vamos dizer, é um motivo romanesco, muito ligado ao imaginário à solta. Frye também tem uma coisa que se liga com isso, porque também investigou muito as origens do romanesco, que tem que ver com o devaneio, com o se perder, com o se encontrar, com o acaso... Então, o encontro me fascina muito, e também o desencontro, porque está articulado com ele. Para o ensaio, acho que é uma coisa importante, porque é um núcleo representativo... O ensaio é uma fala em primeira pessoa, quase um monólogo, só que é um monólogo que é intelectual, é uma literatura não ficcional, mas temática... Então depende desse diálogo, de uma pessoa com um monte de circunstâncias, ou com uma obra, ou com uma forma, ou com um conjunto de formas. Quer dizer, é uma relação desse sujeito cambiante que é o ensaísta com as coisas. Daí ser o encontro um ponto revelador disso. Tento hoje, de forma muito mais organizada, sondar esses pontos que me chamam a atenção, que são pontos de encontro e desencontro. Aí pego muita coisa do que está em jogo. Esse ensaio sobre Murilo Mendes, que está aí nesse livro, é um ensaio sobre o resultado do Surrealismo em Murilo Mendes, de acordo com a arte do encontro. No caso, do encontro com uma paisagem outra, que é a paisagem siciliana.

M: Que é surrealista...

DAJ: Que é. De repente você tem um templo grego na Sicília, então ele vê aquele negócio e, pronto! É o teatro que renasce de novo de uns escombros. E o teatro nos representa, a nós todos e a nossa experiência histórica, porque é a história de uma catástrofe inevitável, não é mesmo? Uma poesia extraordinária, porque capta isso, essa natureza vinda da história... E uma paisagem histórica desfeita em natureza, em paisagem, propriamente. Quer dizer, o resultado de uma história passada é uma cicatriz da história desfeita em natureza... E ali o poeta faz renascer a história humana, história de uma perene catástrofe e que está dada no poema pelo movimento de construção e destruição. É muito bonito. E aí eu intuí isso... “O cacto” também tem um pouco disso, então eles são muito parecidos. “O cacto” é um ensaio posterior a meu livro sobre Manuel Bandeira, e tem esse movimento também. Quer dizer, lá também tem uma relação entre a história e a natureza, que é complicada, porque “O cacto” é primeiro visto como uma espécie de símbolo na natureza humana, ou seja, do artístico, dos momentos de pungência, de dor humana, que a natureza, transfigurada em arte, representa. Mas de repente ele regride à natureza e é abatido por uma força natural, o tufão, e no meio da cidade. E aí se forma uma fábula que é preciso entender, não é? De certa forma, há também aí uma tragédia em jogo, que é parecida com a outra, só que individualizada,

e num clima de um país que tem peculiaridades, atrasos e avanços, um país muito especial, que não é simplesmente o palco clássico da Sicília, mas tem muito a ver com a mistura de temporalidades e culturas da Sicília.

M: Você disse que é preciso ter empatia com o texto e ao mesmo tempo que é preciso ter distanciamento... Seria possível então fazer uma crítica de uma obra com a qual você não tivesse empatia?

DAJ: É possível. Sempre é possível...

M: ... sem que seja uma crítica negativa?

DAJ: Não... você pode comentar e analisar perfeitamente livros que não te dizem nada. Você pode, porque o movimento do comentário e da análise é um movimento de desmontagem de uma estrutura verbal que está ali, não é? Certamente, é uma estrutura verbal que tem articulações com coisas que não são simplesmente a linguagem que está ali; há outras determinações fora também. Mas você pode desmontar e estudar tanto como se organiza aquela linguagem ali quanto as articulações daquilo que está ali organizado com coisas que não são meramente aquela estrutura relativamente autônoma. Agora, que você diga coisas importantes a respeito disso, é que são outros quinhentos... Você recebe um texto e diz: "Bom, é um poema medieval, tem traços da linguagem da época medieval, tem traços marcados disso... Isso se contata com tal, aqui tem uma filosofia tal com que isso se articula, não é? Tem um aspecto da Escolástica que está representado aqui, esta imagem pode estar vinculada...". Você pode comentar e analisar, enfim, mas dificilmente você interpreta e avalia com a totalidade da personalidade crítica, como no caso daquilo com que você tem alguma forma de identificação. Quer dizer, é possível você fazer até uma crítica demolidora daquele objeto. Mas é difícil você ter uma compreensão no sentido pleno, porque a hermenêutica, penso, depende dessa adequação, dessa espécie de ajuste entre o intérprete e o objeto. Isto, diferentemente de outras atitudes críticas... O estruturalismo supõe uma postura inteiramente neutra e científica do intérprete. Rigorosamente, aliás, não seria um intérprete. O estudioso, o pesquisador, usaria os objetos singulares, individuais, para ver o geral. Porque só o geral é objeto da ciência. Então, vamos dizer, as obras singulares, as idiosincrasias individuais, escapam à generalidade da ciência... E o estruturalismo está interessado no geral. Quer dizer, está interessado na literariedade, e não na obra singular; está interessado em modelos construídos a partir de relações estruturais de objetos concretos, mas não precisamente nestes objetos que são as obras individuais. Nunca pratiquei isso nesse sentido, porque o interesse meu são as obras singulares, é o que me diz respeito. Quer dizer, obras singulares imersas numa história da qual faço parte de algum modo.

Se não tiver o lastro da experiência histórica, dificilmente me interessa. Por isso digo que, de 80 para cá, vim desenvolvendo uma pesquisa sobre as relações entre a literatura e a história entranhada nela. Você diz: “Bem, mas o assunto então é o mesmo?” De fato, o assunto tomado no sentido geral é o mesmo. Acontece, porém, que a dificuldade é que muda, cada caso é um caso... Se a gente quisesse, poderia falar em dialética; aí em cada caso você deve se aparelhar para resolver o complexo de problemas que está posto naquele momento. E você não tem uma fórmula com que enfrentar aquilo de antemão. Então é preciso que você se equacione a cada passo, para responder àquilo. Embora a experiência seja histórica e a obra seja uma obra de arte literária, e, portanto, escrita com determinados signos verbais etc., em cada caso é preciso responder de maneira diferente. Isso significa que não há uma fórmula prévia... Vamos dizer que interpretar aí significa, a cada passo, articular aquilo que a obra é em si mesma e os contatos que ela tem com aquilo que ela não é, mas de que ela dependeu e depende ainda de alguma forma para existir enquanto tal. Quer dizer, então, que não há um modelo acabado de análise *prêt-à-porter*, e daí a dificuldade também de você ensinar um método, não é verdade? Porque não há propriamente um método dado de antemão, se se encara um método como um caminho já traçado, como um itinerário fixo de abordagem. Você pode ensinar traços, aspectos, por exemplo, das operações de comentário, de análise, o que procurar em modo geral, quais os procedimentos, os recursos de retórica, o que é uma imagem, o que é um estilo... Quer dizer, tem um arsenal de coisas que você pode transmitir. Um saber, enfim, que é um saber teórico e prático, que você pode passar a um jovem estudioso da literatura, um pesquisador, mas, na verdade, o fundamental você não passa, porque depende também de uma experiência muito particular, que é a experiência de um intérprete com relação a um objeto que ele deve interpretar. Alguma coisa escapa propriamente, e que é decisiva. Escapa propriamente ao ensinável aqui, não é? Vamos dizer, é possível ensinar um saber sobre a literatura, e não a experiência direta dela. A leitura, algumas técnicas de leitura que você pode observar são coisas que você pode passar, mas o essencial do que eu leio depende da minha experiência de leitor com relação àquele objeto, e eu vou responder de alguma forma àquele objeto que é uma forma muito particular. Quer dizer que, então, há limites aí do aprendido. O saber sobre literatura é sempre ensinável, por isso que comentar sempre é possível, analisar também, porque tudo isso se transmite. Você pode dominar uma linguagem literária de um determinado período, saber as referências culturais do período, interpretar imagens, recursos de retórica daquele período, você pode ter toda a tradição literária em que aquilo se encaixa, todas as referências culturais, você pode comentar facilmente qualquer texto... Dificilmente você interpreta qualquer texto. A gente treina e aprende, e a sensibilidade se desenvolve com a própria amplitude das leituras. E você consegue avaliar

mais coisas do que você avaliava antigamente... Entrar numa tradição nova é sempre estimulante. Você aprende a ler, mas, certamente, isso também é uma possibilidade limitada, nós não podemos entrar em todas as tradições. Dificilmente vou dizer uma coisa interessante sobre literatura japonesa, não é? Porque não conheço quase nada da literatura japonesa e muito pouco da sociedade que a produziu.

M: Tem algum ensaio concluído que você acha que não deu certo?

DAJ: Ah, tem vários. Às vezes sai muito pesado, às vezes sai desequilibrado, às vezes achei que ia dar certo assim... Acho que tem umas vezes a questão da forma, que a forma se revela muito no todo, e alguns ficaram longos demais, muito especificados, perdendo o impacto do todo. Se eles pudessem ser lidos no todo, como eu imaginei, teriam um efeito maior sobre o leitor, mas como são longos e, às vezes, têm coisa meio "cacete" no meio que você tem de explicar... Às vezes, explicativos demais no detalhe, perdem, vamos dizer, a contundência da forma. Eu acho que ela funciona como um todo, mas o ensaio escorrega por uma coisa muito ampla e perde um pouco o impacto, ainda que Bosi, nas muitas falas dele sobre o meu trabalho na Universidade, ache que era uma espécie de adágio, que tinha um movimento de *adagio sostenuto* na minha prosa crítica... Mesmo um livro longo, para você manter o padrão ensaístico, é preciso que ele funcione com sínteses parciais. O ensaio exige um pouco a arte da ficção, é como se você escrevesse ficção curta, um conto. Não que seja exatamente igual, mas lembra escrever um conto... Horácio Quiroga dizia que o romance é um conto com vigas, com andaimes, quer dizer que os andaimes estão expostos, daí os momentos de síntese, porque o romance depende de um outro ritmo narrativo, que não o do conto, que às vezes trata de uma situação única ou às vezes de uma situação que se desdobra, mas que tem que ter uma abordagem absolutamente fulminante, porque senão ele não se abre à totalidade do sentido, como deveria. Se o escritor erra a mão, não dá certo; se se afunda muito, começa a ficar pantanoso, e aí ele não consegue o efeito da forma. Há uma coisa muito estética no conto, na brevidade do conto... no poema lírico também. Há uma dificuldade de se manter, por exemplo, a iluminação lírica por muito tempo. O poema longo, por exemplo, é um poema problemático. O século XX abandonou e depois voltou ao poema longo, mas sempre são momentos. Você tem que estudar modos de construir o poema longo, para que o efeito se cumpra. E, em geral, são poemas mesclados e que têm elementos de narratividade, para sustentar uma coisa que tende a se fazer sem o ritmo, não é? E se aparenta então mais ao *epos* clássico. O lírico é tão momentâneo que, se for continuado, se tiver a continuidade própria do prosaico, tende a se desfazer, e, para evitar isso, é preciso que se amarre muito. Em Cabral, por exemplo, que é um amarrador com a retórica antirretórica que inventou,

foi preciso inventar muito para sustentar o ritmo da quadra, das rimas toantes, das ligeiras aliterações ou das muitas aliterações, das paronomásias; foi preciso inventar um ritmo para a quadra para sustentar o que ele tem a dizer, que é uma poesia muito raciocinante, muito reflexiva e de muito reconhecimento de modos de ser... Então, ele precisou forjar um ritmo adequado àquilo, e para isso “pererecou” um bocado... Teve dificuldades no começo, foi para uma poesia de tipo imagético, surrealista... mas não era a dele. Voltou com um construtivismo muito mais de herança cubista, tentou uma coisa para forjar uma linguagem adequada ao que tinha a dizer e ao modo de dizer, não é?... Nos poemas longos, a dificuldade, às vezes, é permeada de reflexividade também... Viviana Bosi escreveu uma tese muito bonita agora sobre John Ashbery, um grande poeta norte-americano, um poeta vivo, que tem um longo poema reflexivo feito sobre um quadro do Parmigianino e que é uma espécie de autorretrato. O quadro é também dele, como poeta, e da estética dele, das preocupações dele, das dificuldades de construção dele. Aqui você não pode pedir um ritmo contínuo, é um ritmo de fluxo meio prosaico, meio misturado com reflexão estética, com referências biográficas, circunstanciais ou outras mais, que a gente nem percebe, com momentos de dificuldade de compreensão, com outros momentos quase de fluxo... tudo isso, enfim, que ela descreve tão bem no seu trabalho. Mostra que é um poema longo, sustentado por uma mescla de coisas para poder manter aqueles quinhentos e tantos versos... Chama “Autorretrato num espelho convexo” ... Em Drummond também há poemas compridos, não tão longos, mas mesmo nesses poemas mais longos, tipo “A máquina do mundo”, há uma reflexão que solda, que é uma introjeção no lírico de outra coisa... Croce criticou duramente isso, por achar que não era do reino da poesia... Certamente nós não podemos fazer tal objeção a esses grandes poetas, porque grande parte da literatura do século XX foi nessa direção, ao contrário do que Croce pensava. Ele achava que era uma interferência, uma incrustação que devia ser banida, um corpo estranho mesmo. Mas grande parte dos grandes líricos da poesia moderna, e hoje até da dita pós-moderna, vivem dessas incrustações, destas saídas do lirismo puro da canção... Vamos dizer que também no ensaio penso que tem esses momentos, que são movimentos difíceis de precisar, mas que dependem às vezes da totalidade da forma, de momentos de síntese. Então o ensaio lembra muito as formas breves de narrativa... Os ensaios longos já têm que inventar fórmulas de abordagem que possam compensar o desdobramento, sem o que o ensaio perde muito do pique e da capacidade de dizer, pelo menos no meu modo de sentir. Acaba virando outra coisa, tratado, vira uma outra coisa incrustada, uma monografia histórica... O ensaio tem muito de fulguração, de uma análise de fulguração, daí tender a formas de brevidade, não é mesmo? Penso que há um ritmo no ensaio importante de ser examinado, que às vezes dá certo, às vezes não...

M: E a relação de seus novos trabalhos com seu projeto crítico?

DAJ: É possível pensar que estas duas análises que fiz neste livrinho, *O Cacto e as Ruínas*, estejam muito ligadas às três outras que estou prometendo para o outro livro [sobre o épico em Rosa, em Ford, já publicados, e em Borges], embora, aparentemente, sejam livros separados e com desenhos separados – num, temos dois ensaios sobre poesia e, noutro, dois sobre prosa e um sobre cinema. Aparentemente são coisas diferentes, mas eles se interpenetram, têm muita ligação. O leitor que estiver interessado em saber os meus caminhos, por onde passo, de quem estou dependendo, irá encontrá-lo. Quer dizer, não é minha tarefa explicitar isto, nem sei exatamente explicitar e às vezes nem é o caso, não é? Às vezes é mais bonito não explicitar, porque tem coisas que, uma vez explicitadas, parecem dar limites, e não quero dar limites, e aí não sou muito maleável. Então, vamos dizer que eu poderia escrever um prefácio para estes dois ensaios e explicitar todas as ligações que existem entre estes dois poemas emblemáticos, marcados pelo trágico, pela confluência de natureza e história, ou mostrando a relação com o verso modernista, com o modo de ver o país, com a vanguarda, com as ideias estéticas, enfim, a história e a estética e mil focos de referência que eu poderia levantar e colocar no prefácio... Agora, isso, pode ser interessante; num certo momento, você tem vontade de fazer isto, e em outros momentos, não. Neste momento, por exemplo, não explicitaria... Escrevi a seco, sem justificativa alguma; no outro livro, provavelmente, também não... não sei... Escrevi também aquele ensaio sobre Cruz e Sousa, que vai sair em uma revista do Rio, que nasceu um pouco das aulas que dei sobre ele no último curso sobre os métodos e técnicas de análise. É uma coisa sobre o inconsciente, o sonho, e a posição do poeta, como é que isso passou na lírica simbolista, Mas, na verdade, tem mais que ver com o modo como ele viu a posição do poeta e como é que isto aparece num sonho, quer dizer, no sonho transfigurado, que é o poema, “Olhos de sonhos”, que também não é apenas um sonho. Embora não haja uma correspondência termo a termo entre a esfera da realidade e do sonho, tal qual vem representado no poema, ainda assim eu penso que é decisiva para se entender o poema essa relação com a visão do escritor em momentos de extrema penúria e dificuldade em sua vida social... Vamos dizer que a sociedade de alguma forma está inclusa até no sonho, que aparentemente é o reino da pura arbitrariedade... Eu mostro uma confluência das imagens, dos ritmos, de todos os recursos, para criar um ambiente de estranheza mas no qual está posta uma relação real, histórica, do escritor com o seu mundo. Os modos e as mediações disto é que são o problema. Quer dizer que isso passa ainda pelo modo de compreensão das relações entre a obra literária e a sociedade, ou o mundo de referência do texto.

M: Borges entra um pouco por aí também, não é? A contracorrente da crítica?

DAJ: No *Enigma e Comentário* procurei traçar um pouco os perfis do narrador e do sujeito lírico em obras da literatura brasileira e hispano-americana muito diferentes. Era um livro que ia, nos extremos, do mito à realidade e da realidade ao mito. Quer dizer, era uma tentativa de apreender a experiência histórica permeando as obras entre esses extremos, vamos dizer, de uma literatura que quer dizer o histórico imediatamente até uma literatura que se afasta do histórico por completo, ou com todas as mediações possíveis, quase fugindo ao histórico. Então, a minha ideia era estudar essa tensão entre os dois termos extremos: como é que o Gabeira aparentemente queria exprimir a experiência histórica imediata e se aventurava num mito romanesco; como é que o Borges, que aparentemente fugia completamente do histórico, estava, na verdade, empapado de história pátria, dos problemas políticos da Argentina, das guerras da Independência, da história contemporânea. Então, para entender o ensaio do Borges, era preciso estudar as mediações estético-literárias e da tradição literária, como meios de ler o contexto histórico-político. Enquanto no Gabeira o esforço era para mostrar o imaginário inesperado em um escritor que ostensivamente queria fazer um depoimento ou dar um testemunho sobre a experiência imediata que ele viveu na luta política, na luta armada contra a ditadura. O inesperado era mostrar como é que Gabeira se permite o imaginário mais genérico, que é o do devaneio, essa espécie de infância perene da literatura que é o romanesco. Era, claro, uma ironia....

M: Você, como boa parte dos críticos importantes que a gente conhece, vem de uma classe social privilegiada, em que há leitura e cultura... Hoje, porém, com a massificação do ensino, o perfil do estudante e do estudioso é outro...

DAJ: Isso depende da classe social, sempre dependeu, mas não apenas. Certamente dependeu também de uma mudança da escola, são muitos fatores que estão em jogo, não é? Houve uma degradação do ensino secundário muito grande, que certamente é resultado da massificação, da alta demanda de vagas, da falta de recursos, do abandono a que foram relegadas as escolas públicas, da má remuneração dos professores, do descalabro da herança da ditadura militar. O aumento da demanda representa certamente um movimento democratizante, de um lado, mas, de outro, é massificante. E com isso baixou o nível intelectual dos professores... Não porque sejam mais burros, porque ninguém é mais burro ou mais inteligente que os outros... Quer dizer aí que apareceram

menos pessoas dotadas de cultura suficiente para ensinar o gosto da leitura, e como é que se lê direito... As pessoas também têm menos tempo para isso, menos informação para isso. As escolas se rarefizeram, as bibliotecas desapareceram... Bibliotecas como aquela do Dr. Joaquim são cada vez mais raras, não é? Que haja uma biblioteca em casa, que você tenha uma boa biblioteca em casa, isso é cada vez mais difícil... Quase sempre as pessoas têm os livros de que necessitam, quando os têm. Em geral, nem têm os que necessitam porque não podem comprar, que são caríssimos etc. Então isso depende, vamos dizer, do movimento geral da sociedade, das dificuldades do ensino, do aumento do público que chegou à leitura, a desqualificação da leitura em si mesma por outros meios também... A própria mídia... porque o jornal piorou bastante. Quer dizer, o jornal piorou, e a televisão não é um meio que veicule interesses literários. A gente sabe que mesmo a literatura sofre um viés, um desvio muito grande nos meios de comunicação... O mundo mudou muito. Então a leitura ficou confinada, a leitura literária. Com isso, abateu-se muito, vamos dizer, aquela carga de leituras que o leitor trazia. O ensino de línguas também ficou muito instrumental e menos artístico, aquele lado filológico que havia também desapareceu... Porque você tinha interesse na língua como documento de uma cultura e de uma civilização... E só pensar naquele livro de francês, *Langue et Civilisation Françaises*, do G. Mauger... Esse e outros livros do gênero passavam a ideia de que o texto que você estava lendo não era meramente um conjunto de signos linguísticos, mas valia como instrumento de uma civilização. Certamente que tinha que ver com o colonialismo francês, mas não apenas, tinha também que ver com uma abertura imensa da cultura... Quer dizer, as pessoas aprendiam através dos textos franceses a se relacionar com o mundo, era uma forma da universalização... Isso é um assunto complexíssimo, mas o que a gente nota, como consequência, é uma rarefação do arsenal e do tesouro de leitura que as pessoas trazem. Às vezes porque não sabem línguas, ou porque não leram, ou porque não há produções boas, ou porque não se interessaram, ou não se criou o hábito de leitura na infância, ou os professores não foram bons para estimular os alunos no devido momento... O fato é que os alunos chegam com menos leitura, embora cheguem com a mesma sensibilidade viva que tinham. Vejo que os novos grupos são muito interessados em aprender também; quer dizer, é preciso tratar com gente que sabe menos apenas. Isso não quer dizer que você não precisa tratar deles com o mesmo carinho com que se tratava antigamente. É simplesmente diferente; quer dizer, antes eram mais letrados, hoje não o são... Eu tive sorte... Meu pai era médico, de classe média, minha mãe uma leitora nata, e eu tive contato com gente muito mais abastada do que eu, possuidora de boas bibliotecas. Foi o caso do Dr. Joaquim, que era um médico e já não clinicava, vivia de rendas, e lecionava praticamente de graça. Era, vamos dizer, um capitalista no sentido machadiano, um homem

que vivia das heranças e propriedades familiares e que foi empobrecendo em função disto, mas manteve o lazer da leitura, um lado importante o da cultura burguesa: no caso dele foi assim uma coisa extraordinária, tornando-o um intelectual requintado e disponível, mas um espécime, enfim, que depois vai se acabando também... O fato é que nós éramos muito mais dispostos para a leitura, para o gosto da literatura, do que hoje a maioria dos meninos. Essa é uma dificuldade do professor de literatura, sobretudo porque ele tem que saber iniciar por coisas que às vezes para nós já eram favas contadas... Mas essas coisas têm que ser reparadas por uma leitura extensiva, combinada à intensiva.

M: O que a Universidade pode fazer para mudar esse estado das coisas?

DAJ: Na Universidade nós já pensamos nisso, de como estimular a leitura de livros importantes, ao lado da análise cerrada de texto. E hoje já se critica até isso, já se discute se interessa dar livros importantes... Quer dizer, nos EUA isso é objeto de polêmica: a questão do cânone. Porque o cânone também é uma escolha, certamente, que depende de posição social, que depende de zona de influência, depende da hegemonia de classe etc. Você escolhe de acordo com padrões que você aprendeu e, no fundo, são escolhas ideológicas, não é? Você pode pensar que há algum exagero nisso, como aquele sujeito que chega até a dizer que não se deve mais ler Shakespeare, porque Shakespeare não trata da situação da mulher, do homossexual, do coreano ou do negro ou das pequenas etnias da forma esperada e que existe em outros livros de chicanos... tudo isso lá faz sentido... Numa sociedade que está incorporando as minorias, que pretende se democratizar, a questão do multiculturalismo é de primeira ordem. No Brasil, isto é ainda muito tímido, fica um pouco sempre deslocado, embora já apareça nos congressos de Literatura Comparada. Aparece nas reuniões de professores, mas a gente ainda não sente como força social viva e atuante. Certamente terá o seu lugar aqui também, mas a gente também terá que discutir se não há um pouco de bobagem em você deixar de ler Shakespeare ou deixar de ler Goethe ou Dostoiévski, porque eles representam padrões de classe ou de sociedade que não são exatamente a sua, do seu interesse... Isso pode levar a um emburrecimento geral... Então vamos dizer que no limite aí da crítica literária, do ensino da literatura, há uma ideia do homem que está em jogo. O ensino da literatura, para muitos, poderá parecer um humanismo fora de propósito. E com isso o abatimento do ensino da literatura vai se acentuando, como tem efetivamente se acentuado. Mas há coisas que vão além disso, porque se não houver essa ideia geral, realmente a arte não teria sentido. Nem tudo na arte é meramente etnocêntrico, de pequenos grupos, deve ter alguma coisa que vai além disso, senão ela seria incapaz de nos interessar em

atitudes tão diversas, não é? Quer dizer, quando a gente lê Shakespeare, a gente aprende muito sobre comportamentos humanos muito diferenciados, sobre etnias diferentes, sobre preto, branco, azul, qualquer cor que seja, sobre homem e mulher, criança etc. Quer dizer, ali tem um uma experiência histórica de tal forma contundente e complexa que é impossível que o homem não tenha interesse nisso... porque a história é o nosso modo de ser. Acho que limitar a leitura a coisas que nos interessam ou não, segundo classe, cor, isso é de um empobrecimento terrível. A gente deve lutar contra isso e mostrar que essas coisas devem ser discutidas e aparecem também nos textos literários. As posições ideológicas, as posturas etnocêntricas, os racismos diversos, tudo isso tem que ser apontado. Agora, isso não deve ser limite para você discutir também a qualidade com que essas coisas se integram numa estrutura relativamente autônoma, que nos dá o prazer de contemplar valores humanos gerais encarnados nas criações particulares que são as obras de arte.

M: Nesse caso, como pensar a Literatura Comparada, que tem uma dimensão política evidente?

DAJ: A Literatura Comparada é um campo tão amplo e complexo, que nós teríamos que passar mais umas duas horas aqui discutindo isso... É uma disciplina, primeiro, de fundo histórico, pelo menos no contexto europeu, onde ela se desenvolveu, sobretudo no contexto francês. Então era um comparativismo de fundo historicista. Você só comparava coisas que tinham fundamento histórico, factual, de eventos, Romantismo na Inglaterra e na França, poetas daqui e de lá... Nos EUA a disciplina tomou um outro rumo desde o princípio, que era a comparação entre a esfera da literatura e outras esferas artísticas ou outras esferas do saber. Então vamos dizer que sofreu uma ampliação que nunca os franceses, por exemplo, aceitaram... Além disso, havia um fundo de comparação que sempre fez parte da crítica literária de um modo geral, porque é difícil você criticar e estudar a particularidade de um texto sem comparar. Quer dizer, há uma dose de comparação que faz parte de qualquer ato crítico. E vamos dizer que grandes tendências da crítica literária, às vezes, foram comparatistas por natureza, como é o caso da Estilística. Como é que você não vai comparar estilos? Estudar estilos é compará-los, tanto estilos de autores quanto de épocas etc. Então, há um comparativismo embrionário dentro de certas tendências da crítica literária desde o século passado até hoje. É possível você verificar estas tendências, não é? Há um comparativismo difuso, há o francês e o americano. De repente se descobre que nada disso permite a definição de uma disciplina com esse nome. No entanto, a gente nota que politicamente a Literatura Comparada... Essa expressão sempre esteve ligada a momentos da história política, como todas as disciplinas. Só que aí é muito forte essa ligação. Na Teoria Literária, você pode

imaginar que a Teoria seja um conjunto mais sistemático, ou menos sistemático, de doutrinas, pontos de vista sobre a natureza da obra literária, suas funções, o que é crítica literária, o que são escritores, o que é a tradição literária, o que são detalhes da obra literária, o estilo, as imagens etc. Bem, você pode pensar a Teoria Literária como a *Poética* moderna, como os estudos de poética moderna. Quer dizer, às vezes a poética exige mais a retórica etc. E isso é pensável como tal. A Literatura Comparada, porém, sempre recobriu interesses mais ou menos políticos. Quer dizer, ela foi um instrumento, vamos dizer, colonialista, porque era um estudo de como é que a influência da França ou a influência da Inglaterra se deu no mundo, aonde chegou a literatura francesa, a literatura inglesa. Então vamos dizer que ela se desenvolveu um pouco em torno da noção da política das nações, quando isso se formou no século XIX. Quer dizer, a ascensão da noção de nação, de Estado nacional, é que está ligada um pouco a isso, e ela se desenvolveu um pouco em torno disso... De certa forma, a Literatura Comparada sempre esteve articulada à noção de história política... Mas a melhor literatura comparada que se vê não é esta praticada em nome disto, mas a literatura comparada difusa, dentro de doutrinas, de críticas que sempre se serviram da comparação. Há enormes traços comparativos e importantes na *Mimesis* de Auerbach, que se pode ler como um livro de literatura comparada, não é? Certamente ali, estudando a literatura do Ocidente desde a Bíblia até Virgínia Woolf; encontramos inúmeras ideias e problemas que constituem objeto sólido de comparação. E em outros grandes críticos, sempre você encontrará um espaço de comparação, inclusive no Brasil. Antonio Candido é um ótimo exemplo, Augusto Meyer e Otto Maria Carpeaux também. Quer dizer, ideias comparatistas que nascem de relações entre problemas literários não muito definidos, mas que se definem às vezes dentro de quadros históricos, por comparação... E grande massa dessa contribuição é decisiva para a gente entender a literatura, o que foi a literatura, a literatura das mais diferentes formas. Sem essa comparação, vamos dizer, infusa na melhor crítica literária, você não tem nada propriamente de lastro sólido na Literatura Comparada que possa aguentar o arcabouço de uma disciplina, da definição de uma disciplina. Enfim, foi sempre claudicante a definição de Literatura Comparada. Mas, atualmente, com a crise da ideia de nação, em função da globalização dos mercados, do desenvolvimento do processo capitalista atual, apareceram teorias que tendem a somar sistemas literários, não é? Há várias tendências de englobar e pensar o sistema literário, seja o sistema literário interno de uma nação, ou os contatos desse sistema com sistemas mais amplos, formando uma espécie de cebolão de sistemas superpostos, numa progressiva e sistemática ampliação de generalidades... Há várias tendências da Literatura Comparada que defendem, vamos dizer, o estudo das relações da formação, constituição, desenvolvimento e integração dos sistemas literários... A ideia de sistema literário no Brasil foi defendida por

Antonio Candido num livro célebre, a *Formação da Literatura Brasileira*. Ali aparece essa ideia como um sistema orgânico de produtores, de obras e de público, e de como essas coisas se engendram com o sistema de comunicação simbólica entre os homens, que está fortemente assentada, ou profundamente assentada na experiência histórica, e de como isso funciona. Essa foi a formação da literatura brasileira, como é que uma nação, de repente, resolve ter uma literatura e se esforça para fazer isso, e o papel que isso tem... Como é que ela vai de formas de pragmatismo imediato, sensíveis à ideia de missão, até formas simbólicas muito sofisticadas, distanciadas, vamos dizer, de uma militância imediata na noção de literatura. Então, vamos dizer, essa é uma ideia que envolve o comparatismo: a formação de uma literatura, em contraste com a literatura de onde provém, a portuguesa, e com outras literaturas europeias, e sem desprezar os vários momentos de intersecção. A ideia da literatura, portanto, como um produto histórico e simbólico que envolve um sistema articulado de autores, obras e público, ou seja, a construção de uma tradição literária, a passagem da tocha entre gerações, entre obras e autores, isto é uma ideia comparatista, e uma ideia originalíssima, que de repente reaparece hoje na ideia de sistema... Bom, mas isso não tem que ver propriamente seja com a designação tradicional da Literatura Francesa, do comparativismo francês, seja com a ideia americana da relação entre artes... De qualquer modo, é bom lembrar que o dito comparatismo americano também já apareceu na obra de um monte de críticos, não é mesmo? Ora aqui, ora ali, aparece a relação entre poesia e pintura, poesia e música... E além disso, então, no quadro atual da disciplina, o que acontece? De repente se vê que os sistemas se encaixam como uma caixa de segredos inexpugnável, ou ocorre um desfazimento da literatura comparada nos estudos multiculturais, que mostram que a cultura na verdade é uma série de grupos disputando a hegemonia ideológica e que produzem aquele tipo de produção aqui, aquele tipo lá etc. Ou seja, estudos culturais ou multiculturais, que o é o que virou a Literatura Comparada nos EUA, em grande parte. A discussão passa pelo multiculturalismo, pela posição das mulheres, pela posição dos negros, pela posição das minorias, enfim... São estudos muito interessantes, que certamente fazem um grande progresso na nossa visão do tecido social, do seu desenvolvimento, da sua história, mas que não estão propriamente na exata tradição da Literatura Comparada. Por isso há uma crise de novo da disciplina, que não consegue definir o seu objeto, nem os seus métodos, nada - e de novo está posta em jogo. Para alguns ex-comparatistas americanos isso não existe mais, o que existe são os estudos culturais, os estudos de literaturas regionais etc. Isso é que interessa. Uma vez perdida a ideia de nação, de literaturas nacionais, subproduto do internacionalismo do capital, do imperialismo etc., nada mais sobra que estudar as particularidades. Bom, estamos diante disso. Então, vamos dizer que há

uma eterna história de crises sucessivas da Literatura Comparada para achar o seu próprio umbigo. Na verdade, o umbigo mais interessante, eu acredito que estava na melhor crítica literária. Ou seja, na crítica que, ao desmontar estruturas, estudar as correlações das estruturas literárias com o social e o processo histórico, e ao comparar as obras de arte e seus problemas internos, encontrou sempre um terreno fértil para estudos comparativos, compreende? É o que tem sempre sobrado. Quando se pensa em um estudo comparativo, a gente não pensa em nenhum estudo modelar que defina a disciplina, a gente pensa no lastro infuso de comparação que há na grande crítica. Porque nós não podemos analisar e julgar uma obra literária sem passar pela comparação, não é? Pois é um movimento próprio do espírito crítico comparar...

Livros publicados

O Escorpião Encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar. São Paulo: Perspectiva, 1973. [Republicado pela Companhia das Letras em 1995.]

Achados e Perdidos: ensaios de crítica. São Paulo: Polis, 1979.

Enigma e Comentário: ensaios sobre Literatura e Experiência. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

Humildade, Paixão e Morte: a poesia de Manuel Bandeira. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

O Cacto e as Ruínas: a Poesia entre outras Artes. São Paulo: Duas Cidades, 1997.

Davi Arrigucci Jr. formou-se em Letras em 1964, doutorou-se em Teoria Literária e Literatura Comparada em 1972 e tornou-se livre-docente em 1990 pela Universidade de São Paulo. É Professor Emérito da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e reconhecido crítico literário e ensaísta brasileiro. Entre suas obras principais estão *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar* (1973, 1995, 2003), *Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira* (1990, 2003), *Coração partido: uma análise sobre a poesia reflexiva de Drummond* (2002), *Ugolino e a Perdiz* (2003) e *Rocambolo* (2005). Recebeu o Prêmio Jabuti pelo melhor livro de ensaios de 1979, *Achados e Perdidos*, e o Prêmio APCA de 1987, com *Enigma e Comentário*. Contato: arrigucci@uol.com.br