

Sobre vampiros, cafajestes e outros malditos: entrevista com Berta Waldman

Augusto Massi
Eliane Robert Moraes
Yudith Rosenbaum

Autora de um estudo pioneiro sobre Dalton Trevisan, publicado no início dos anos 1980, Berta Waldman foi uma das primeiras intérpretes brasileiras a enfrentar um *outsider* em todos os sentidos. Suas reflexões estão sendo agora reunidas no volume *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, que sai neste ano, incluindo textos inéditos. Mas sua obra também contempla outras importantes figuras da poética das margens, como Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, embora também tenha consagrado trabalhos cruciais a Clarice Lispector.

Auteur d'une étude pionnière sur Dalton Trevisan, publiée dans les années 1980, Berta Waldman a été l'une des premières interprètes brésiliennes à se pencher sur un *outsider* dans tous les sens possibles. Ses réflexions sont maintenant réunies dans le livre *Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan*, qui est en train de sortir cette année, y compris des textes inédits. Ses recherches comprennent aussi d'autres importantes figures de la poétique des marges, comme Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, bien qu'elle aie consacré de travaux notables sur l'oeuvre de Clarice Lispector.

The author of a pioneering study on Dalton Trevisan, published in the early 1980s, Berta Waldman has been one of the first Brazilian interpreters to face an outsider in every sense. Her reflections are being collected now in the volume Ensaios sobre a obra de Dalton Trevisan (Essays on Dalton Trevisan's work), to be launched this year, including unpublished texts. But her work also contemplates other important figures of the marginal poetics, as Nelson Rodrigues and Samuel Rawet, and she has also dedicated crucial works to Clarice Lispector.

Poucos nomes da crítica literária brasileira caíam tão bem como entrevistados de uma revista cujo dossiê gira em torno dos escritores “malditos” quanto o de Berta Waldman. Autora de um estudo pioneiro sobre Dalton Trevisan, publicado no início dos anos 1980, foi uma das primeiras intérpretes do país a enfrentar um *outsider* em todos os sentidos, ainda mais por ser curitibano e contemporâneo. Acompanhando de perto os movimentos da extensa obra do autor, Berta lhe dedicou diversas reflexões, agora reunidas no volume *Ensaio sobre a obra de Dalton Trevisan*, organizado por Hélio de Seixas Guimarães, que a editora da Unicamp publica neste ano, incluindo textos inéditos. Some-se a isso sua contribuição crítica em torno de escritores como Nelson Rodrigues e Samuel Rawet, além de incursões episódicas por Valêncio Xavier ou Hilda Hilst, a confirmar seu interesse pelas poéticas da margem que, cada vez mais, demandam nossa atenção.

Se os nomes acima ganham maior espaço na entrevista, por força do tema do dossiê, não se pode deixar de mencionar aqui os importantes trabalhos que Berta consagrou a Clarice Lispector, além de seus textos mais recentes que interrogam autores nacionais de origem judaica, como é o caso de Moacyr Scliar. Isso para ficarmos só no âmbito brasileiro, já que a estudiosa se movimenta com igual desenvoltura por outras literaturas, desenhando uma carreira acadêmica ímpar, marcada por uma diversidade de interesses rara e bem-vinda no panorama universitário do país. Graduada em Letras (1965) pela USP, onde realizou mestrado em Literatura Portuguesa (1969) e doutorado em Literatura Comparada e Teoria Literária (1981), Berta Waldman é professora aposentada da Unicamp e também da USP, onde ainda atua como pesquisadora, orientadora e docente da pós-graduação em Língua e Literatura Hebraica e Judaica.

Afora a experiência de ter escrito uma tese pioneira sobre Dalton Trevisan, *Do vampiro ao cafajeste*, você continuou acompanhando o escritor, *pari passu*, e, a cada novo lançamento, lá estava você respondendo e correspondendo com uma nova resenha ou um ensaio inédito. Essa é uma atitude raríssima dentro da nossa vida intelectual. Demonstra uma grande disposição para o diálogo. O que você poderia nos contar sobre esta longa fidelidade, para usar a mesma expressão de Gianfranco Contini, ao maior cafajeste da nossa ficção?

A minha tese de doutoramento sobre a obra de Dalton Trevisan foi pioneira no sentido de que não se escreviam teses sobre autores vivos. A restrição ganha sentido quando se pensa que a obra estudada pode dar uma reviravolta e lançar por terra as hipóteses

em que o trabalho crítico porventura se baseie. Assim que terminei o doutoramento, trabalhando com a hipótese de que a obra de Dalton tendia à redução, ele publicou *A Polaquinha...*, que passou na imprensa como romance, mas, na verdade, é uma novela, isto é, o autor trabalha um único núcleo dramático que se desdobra, uma espécie de conto espichado. Sofri um abalo, mas achei graça da situação. Se minha previsão se frustrou em parte, o interesse, a curiosidade me fez acompanhar sua produção durante esses anos, o que acabou mostrando que não errei tanto... O caminho da obra de Trevisan é o da redução. No fundo, acho que acompanhei o autor por puro interesse, porque ele põe em cena uma humanidade “falhada”, com a qual o leitor não se identifica, e por achar que se tratava de uma obra importante, com a qual eu gostava/gosto de trabalhar; de qualquer modo, acabo partilhando com ele, ainda que do outro lado, a mesma obsessão...

Do *Cemitério de elefantes* às prosas contemporâneas, como *Desgracida*, *Pico na veia* e tantas outras, muita coisa mudou na obra do escritor curitibano. Normalmente o que se destaca é a tendência, cada vez mais acentuada, ao minimalismo, mas há também uma gravidade que ganha inusitada ironia e até mesmo um trágico que é substituído pelo tragicômico. Como você vê essa passagem?

Em *Cemitério de elefantes*, Dalton Trevisan mantém uma prosa enxuta, econômica, os contos são curtos e apontam sem folga para seu objeto. O enxugamento da linguagem também se apresenta em *Desgracida* e *Pico na veia*, com os contos minimalistas. Mas, neles, de fato, o toque tragicômico ganha destaque, acentuando um traço já presente nas primeiras obras, mas em tom atenuado. Curitiba se esvazia de expectativas positivas e o autor se aplica em registrar falas de grupos e as põe em circulação. Facilmente identificadas pelo leitor, variadas, o escritor vai atualizando essas falas. Assim, em *Pico na veia*, ganha espaço o discurso do viciado em *crack* e em outras drogas. Mais adiante, ele incluiu falas relacionadas a seitas e grupos religiosos divulgados pela mídia, que trazem a promessa de se montar uma vida espiritual em ligação direta com Deus... Há uma mudança certa no seu discurso que acompanha os modismos e compõe com breves pinceladas uma espécie de “quadro vivo” a partir de referências históricas cruas e atualizadas, sem alçapões ilusionistas. Na verdade, vão mudando as falas dessubjetivadas, que correm soltas na boca de João, Maria, do pivete que passa, do bacana que leva uma facada etc. As situações apresentadas são igualmente graves, mas o autor parece estar mais distanciado de seus personagens. Essa distância também se nota nos contos que perdem os títulos para aparecerem numerados, o que acentua certa alienação sustentada por uma matriz meio cômica.

Em *Do vampiro ao cafajeste*, você nota que os vampiros de Dalton “perdem as asas e a altura, nacionalizam-se”, de modo a contar a “história da província que, ressalvadas as proporções, é a história do país”, colocando-nos diante da violência e da alienação que caracterizam o Brasil pós-1950. Em que pontos específicos dessa obra você reconhece tal coincidência entre história e ficção? E quais outros escritores brasileiros compartilham com Dalton essa qualidade a partir da segunda metade do século xx?

Em meu doutoramento, o foco linguístico de análise é muito marcado, porque o estudo da linguagem estava em pauta naquele momento em que o trabalho foi escrito e no espaço ao qual eu me vinculava, a Unicamp. Hoje, penso que essa matriz linguística me deu uma base que ajuda a “olhar” o texto e me faz pensar em questões que correriam o risco de escapar, se fosse outro o tipo de análise.

Assim, quando trabalho a figura do Vampiro, não se trata daquele que sobrevoa o mundo, mas de uma figura criada por Dalton Trevisan, que perde as asas e se transforma em todos nós. Trata-se de uma figura engessada que ganha espaço na construção do silêncio, contribuindo para a fragmentação da linguagem, que, por sua vez, também aponta para o silêncio. A fixidez, o uso do clichê (diminutivos, frases feitas, repetições, etc.), como elementos articuladores da linguagem, tornam as personagens enunciadoras de frases feitas. Assim, o autor, a partir de Curitiba, enxerga a reificação do homem, reorganizado em forma de estereótipo, vivendo situações igualmente estereotipadas. Essa característica presente na obra tem com certeza seu correspondente social na sociedade de massa, que gera seriados em todos os níveis.

Talvez Rubem Fonseca, no período em que eu escrevia o doutoramento, fosse, ressalvadas todas as diferenças, o mais próximo do universo de Dalton Trevisan.

E o vínculo com a história do país? Com a sociedade de massa à brasileira?

Você sublinha, na literatura de Dalton, a presença de um universo ficcional marcado pelo rebaixamento sistemático, no qual “o erótico se reduz a pornográfico, o ouro a bijuteria, o malandro a cafajeste, a mulher dos *outdoors* a dona de casa ou prostituta”. Qual seria, em sua opinião, o divisor de águas entre o erótico e o pornográfico e seus desdobramentos acima especificados no interior dessa obra?

Não sei se sei responder, mas na obra de Trevisan não há representação explícita do sexo. O autor não faz uso da palavra obscena, as partes do corpo relacionadas à sexualidade não são, em geral, acentuadas, sequer aludidas, mas corre uma sexualidade com papéis padronizados: o da mulher que seduz (o homem aí é “vítima” da sedução), e ela,

nesse caso, é prostituta, vadia; o do homem que seduz e, mais, que avança e estupra e, neste caso, a mulher é vítima (por exemplo “Debaixo da Ponte Preta”, conto em que há um estupro seriado). Há contos em que o homem adulto se relaciona sexualmente com crianças. Em nenhum caso, o autor faz uso de uma linguagem capaz de incitar no leitor o desejo; ao contrário, há uma distância que emperra qualquer construção possível de erotismo.

Agora, como distinguir pornografia e erotismo? A gênese do erotismo está ligada à constituição dos traços definidores do ser humano, ao transformar a sexualidade em erotismo. Através do trabalho, da compreensão e consciência da morte, e da passagem da sexualidade livre à sexualidade envergonhada, da qual nasce o erotismo, o homem desvencilha-se da animalidade, segundo Georges Bataille. Nessa perspectiva, a gênese do erotismo estaria vinculada à constituição dos traços definidores do humano, que se afasta da animalidade ao transformar a sexualidade em erotismo. O divisor de águas estaria nessa zona.

Ao analisar os *Cantares de Sulamita*, você conclui que “sexo e violência deixam longe o idealismo do *Cântico dos Cânticos* e confluem para a dobradinha romântica amor e morte, numa retórica da perversão em que não se morre mais de amor como no Romantismo, mas vive-se dele, como valor de troca”. Todavia, também sabemos que essa dobradinha vem de longe, configurando uma relação que excede as particularidades históricas para deslindar uma desconfortável recorrência humana. O que há de universal na retórica da perversão de Dalton Trevisan?

Curiosamente, em *Cântico dos Cânticos* homem e mulher se buscam reciprocamente, mas, no final, não estão juntos e passam a falar de lugares distintos. Já o desejo de morte e o prazer no sofrimento é uma dupla presente, por exemplo, no ultrarromantismo. No Brasil, o auge desse sentimento acho que se encontra na poesia de Álvares de Azevedo, quando o nacionalismo passa para segundo plano, e, em primeiro, está a exploração da subjetividade em “desajuste” com a sociedade. A evasão da realidade não acontece mais no tempo e no espaço, como na primeira geração romântica, mas na fuga da realidade e com contornos trágicos. É na morte que o herói romântico encontra a solução para os seus problemas existenciais. Mas não é só no ultrarromantismo que o par amor e morte circula. Está na tragédia clássica, em *Romeu e Julieta*, para citar algum exemplo. O que há de universal na retórica da perversão de Dalton Trevisan? Talvez a resposta esteja no processo de reificação do qual nada escapa.

Para além do autor de *A guerra conjugal*, você também se debruçou sobre os romances-folhetim de Nelson Rodrigues. É possível afirmar que você perseguiu alguns procedimentos formais da nossa prosa realista? Ou quem sabe esboçou uma “dialética da cafajestagem”?

O poeta Manuel Bandeira, numa passagem de *Itinerário de Pasárgada*, apresenta um relato de sua experiência como colaborador do “Mês Modernista”, seção que o jornal *A Noite* manteve em sua primeira página durante um mês do ano de 1925. Dirigida por Mário de Andrade, essa página contou com a colaboração de Drummond e Sérgio Milliet, entre outros, e, nela, Bandeira publicou uma série de crônicas e também – como ele próprio diz – umas “traduções para moderno”. Ele “traduz para moderno” um soneto de Bocage (“Se é doce no recente, ameno estio”) e um poema de Joaquim Manuel de Macedo, acrescentando à última “tradução” uma nota onde afirma que dessa vez o que ele queria mesmo era “brincar falando cafajeste”. Como a expressão não vem explicitada, é do cotejo do original com a “tradução” que se podem obter alguns traços da “fala cafajeste” a que Bandeira se refere. No caso do poema de Bocage, o que ocorre é a ênfase maliciosa sobre certo modo de dizer, certa disposição tipográfica que aos olhos agudos de Bandeira prometiam tornar-se clichês modernistas, ou já tinham até mesmo se tornado clichês. “Traduzir para moderno” é aqui uma prática em que se altera apenas a distribuição, o corte dos versos, fazendo-os *parecer* modernos. Já na “tradução” do poema de Macedo, onde o poeta quer “brincar falando cafajeste”, além da alteração da disposição dos versos, do ritmo, o poema é degradado, sofre um rebaixamento proposital. (Cf. Manuel Bandeira, *Poesia completa & prosa*. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1974, pp. 77-8.)

Quanto ao cafajeste que emerge da obra de Dalton Trevisan, é o protagonista que tem como principal atividade simbólica ou ideológica a cópia. Cópia comportamentos; copia a moda; copia o objeto de seu desejo (a mulher estampada nos *outdoors*); tudo numa caligrafia distorcida que o encarcera na imobilidade própria da repetição. O ambiente que acolhe essa figura também carrega a marca do rebaixamento. Mas o cafajeste está a milhas de distância de seus modelos. Quando o cafajeste logra vencer e é economicamente bem-sucedido, ele ultrapassa seus próprios limites. É o que ocorre com Boca de Ouro, personagem da peça de mesmo nome de Nelson Rodrigues. Boca de Ouro é o apelido de um personagem singular, peça-chave na contravenção em Madureira e bicheiro de grande prestígio. Implacável, move-se a partir de uma paixão mística pelo ouro, e não hesita diante de nenhum obstáculo que porventura se interponha entre suas ambições e as possibilidades concretas de realizá-las. É graças

a tais qualidades que deve sua ascensão ao cobiçado e perigoso lugar de magnata do jogo do bicho.

Se o cafajeste, em Dalton Trevisan, consegue no máximo luzir um dente de ouro, Boca de Ouro manda arrancar todos os dentes para substituí-los por uma dentadura inteira de ouro. Manda ainda construir um caixão de ouro, para quando fosse enterado. Figura mítica, legendária, sua imagem se constrói a partir do relato de terceiros, pois a peça inicia com sua morte. Quem o mata é uma grã-fina, a única mulher de classe social superior que o empolga e com quem mantém um contato sexual. O bandido famigerado, que põe em alerta o mundo do *bas-fond*, cai vítima de uma brilhante conquista: uma mulher de alta classe. Boca de Ouro cresceu demais, ousou demais; enquanto se manteve nos limites de sua esfera social, nada o ameaçava. Ao transpor as barreiras que deveria ter respeitado, é eliminado. Boca de Ouro é um cafajeste que extrapolou os limites que sua figura comporta. Como se vê, a dialética da cafajestagem me interessa.

Ao abordar a estética de Nelson Rodrigues, você destaca que “o apego a aspectos repulsivos e escatológicos do ser humano representados de modo paroxístico e a organização de situações modelares que se repetem ao longo de seus textos dão a impressão de uma obra que não olha para fora, deixando-se mover por uma pré-ciência projetada na visão da existência, resultando daí as repetições que configuram verdadeiras obsessões do autor”. Essas palavras acaso valeriam também para Dalton? Qual seria a diferença fundamental, a seu ver, entre a repetição praticada por um e outro?

Acho que em Nelson Rodrigues a obsessão tem outro formato, diferente da obsessão em Dalton Trevisan. Nelson parece estar preso a uma cena interior que seria a mola propulsora de sua produção literária. Por isso, nele a repetição acaba configurando uma obsessão cega. Já a repetição em Dalton apresenta um núcleo que se move, “olha” para fora, a cidade se atualiza, os personagens também, os pontos de interesse mudam e avançam em conformidade com a história da cidade e do país. É interessante mencionar uma parte da produção literária de Nelson Rodrigues a que me dediquei por um tempo. Trata-se dos romances-folhetins em que a autoria é assinada por Suzana Flag e Myrna. Há uma diferença entre elas. Nelson declara que estava farto da primeira e resolve criar outro pseudônimo – Myrna, para continuar escrevendo os folhetins. Mas esta não conheceu o sucesso da primeira, embora recebesse das leitoras farta correspondência; para salvar a situação, resolveram conceder-

lhe a seção “Myrna escreve”, no *Correio Sentimental*, no qual o escritor respondia às cartas das mulheres. Consta que se comovia com elas, utilizando-as como subsídios para a construção de suas personagens femininas.

Nos anos 1950, Samuel Wainer, dono do jornal *Última Hora*, propõe a Nelson escrever uma crônica diária para seu jornal, baseada em fatos reais da área policial ou de comportamento. O autor aceitou e assim nasceu *A vida como ela é*. Nos dois primeiros dias, a sugestão de Wainer foi acatada, mas no terceiro Nelson passou a inventar as histórias. Foi no registro ficcional que a crônica tomou conta da cidade. As crônicas fizeram o maior sucesso. Elas estão mais próximas dos romances-folhetins do que propriamente as peças de teatro. Os romances-folhetins parecem ser o “calcanhar de aquiles”, a parte mais vulnerável da produção do autor. Apesar disso, suas características avançam para o teatro, mas de modo mais disciplinado; e para a crônica, pois a imediatez que visa ao real acaba colocando alguns obstáculos ao devaneio excessivo. Quer dizer, há pontos de confluência na produção da obra de Nelson Rodrigues como um todo. O que varia é o modo de formalizar os ingredientes, o grau de contenção da desmesura. Quando o autor inicia sua carreira de romancista, ele já havia escrito as peças *Mulher sem pecado* (1941) e *Vestido de noiva* (1943) e já havia revolucionado o teatro brasileiro. Os romances aparecem para resolver um problema de sobrevivência financeira. Eles foram verdadeiros *best-sellers* e contaram com sucessivas reedições, adaptações para o rádio, alguns foram transmitidos como novela, no rádio, outros foram filmados. Quer dizer, eles nasceram para responder a um apelo mercadológico, e aí está seu limite, mas nem por isso o autor deixa de pôr a nu as mazelas da sociedade brasileira, ao abordar criticamente um sistema de relações, cujos valores de base estão abalados. E faz tudo isso revolvendo o lado “escuro” em nós, indicando sua atração pelas formas como essa mesma sociedade lida com o interdito.

Você ainda observa que “a encenação da violência, em Nelson Rodrigues, mesmo quando extraída da realidade social mais palpável, acaba, por força desse movimento generalizador, tornando-se mítica. Em Dalton Trevisan, ela é histórica”. Como se manifesta tal oposição em termos de procedimentos literários?

Continuando a resposta anterior e decorrente do que digo ali, acho que em Nelson Rodrigues há um núcleo duro que enforma a obra do autor; já Dalton Trevisan olha mais para fora. A Curitiba de Dalton não deixa de ser um cenário em movimento que tem na mira o Brasil, o mundo. A obsessão de cada um dos autores caminha em direções diferentes.

Salvo engano, os contos de Clarice Lispector te abriram – de forma semelhante a uma dobradiça – uma dupla possibilidade de leitura da produção de dois outros contistas a quem você sempre dedicou muita atenção, Moacyr Scliar e Samuel Rawet. Essa outra linhagem que você ilumina, diferente do realismo cotidiano e obsessivo de Dalton e Nelson, força os limites formais do gênero, parece empurrar o conto para zonas de dissolução e estranhamento?

Os três escritores têm em comum o fato de terem origem estrangeira e serem judeus, cada um a seu modo. Moacyr Scliar, já nascido no Brasil e tendo o português como primeira língua, possui uma condição diferente da de Clarice Lispector e de Samuel Rawet. Por outro lado, Rawet comenta a obra de Clarice; mas, ao comentá-la, a mim me parece que está se referindo também à sua própria obra e às dificuldades de alguém nascido em outro país, em outra língua, escrever em português. Cito o texto de Rawet:

*Estou pensando em fazer um trabalho sobre a Clarice [...]. Acho a Clarice uma figura excepcional, por uma série de motivos. O título do trabalho é Aventura de uma consciência judaica em Clarice Lispector. Essa abordagem de linguagem que vem sendo feita em torno dela não me parece muito apropriada. Estão estudando a linguagem como se ela fosse intencional. Mas o que ocorre com Clarice é um tipo de consciência particular que ela tem. Um modo específico e completamente diferente de ver a realidade. Com a ambiência que ela teve até a fase de adulto, tudo isso forma uma consciência particular. E determina A paixão segundo G.H., A maçã no escuro. A relação de Clarice com a realidade não é a mesma, por exemplo, de José Lins do Rego. Não pode ser. José Lins tem uma relação com a realidade imediata. Um cajueiro é um cajueiro. Ela tem que trabalhar interiormente até chegar ao cajueiro como cajueiro, na realidade brasileira, é claro. (Cf. a entrevista de Samuel Rawet a Ronaldo Conde, “A necessidade de escrever contos”, *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 7 dez. 1971.)*

Essa literatura de estrangeiros/brasileiros de que trato em meu livro *Entre passos e rastros* varia muito de autor para autor, mas não há nenhum que se aproxime da literatura de Dalton Trevisan.

Nos ensaios sobre Clarice Lispector, desde *A paixão segundo C.L.*, nos anos 1980, até os mais recentes, no livro *Entre passos e rastros. Presença judaica na literatura contemporânea*, que enfocam, entre outros, *A paixão segundo G.H.* e *A hora da estrela*, há uma rigorosa linha de continuidade na sua trajetória crítica e que mar-

cou os estudos claricianos nas últimas décadas. Trata-se da ideia da irrepresentabilidade do mundo e da linguagem torturada e tortuosa que a autora põe em jogo para tentar apreender o indizível do real. Nesse sentido, a sua passagem para os estudos literários judaicos não parece ser uma mudança ou desvio, mas significaria uma expansão a partir mesmo do núcleo central da obra clariciana. Gostaríamos que você comentasse esses dois momentos de sua história como crítica literária.

Essa pergunta é muito generosa, porque procura encontrar alguma unidade no meu trabalho, afinal, nem tão esquizofrênico. A primeira edição de meu livro *A paixão segundo C. L.* data de 1983. Assim que defendi a tese sobre Dalton Trevisan, Luiz Schwarcz me convidou para escrever um livro sobre a obra de Clarice para a simpática coleção de formato pequeno lançada nos anos 1980 – “Encanto Radical”, dirigida a estudantes e ao público em geral. Para abarcar um público-alvo amplo, o texto tinha que ser claro, simples, mas sem incorrer no equívoco de simplificar o que é complexo. O livro foi muito bem recebido e, esgotada a edição, foi republicado pela editora Escuta. Na segunda edição, de 1993, acrescentei um trabalho em que trato do judaísmo na autora, “‘Não matarás’: um esboço da figuração do ‘crime’ em Clarice Lispector”. Nessa época comecei a incluir essa questão nos meus estudos claricianos. A motivação? Certamente havia aí um móvel subjetivo e outro externo. É mais fácil comentar o segundo: fui convidada pela área de Língua e Literatura Hebraica e Judaica da USP a dar um curso sobre o judaísmo em Clarice Lispector. Foi quando pensei na obra dessa autora por um novo viés. Aprendi muito dando o curso, mas não foi fácil fazer essa mudança.

Como você percebe hoje a repercussão da biografia de Benjamin Moser, *Clarice*, que projetou a escritora nos Estados Unidos e novamente na Europa, e que rumos as interpretações sobre a autora estão tomando, do seu ponto de vista? Dentro ainda desse mote, o que não tem sido explorado na obra clariciana e seriam possíveis caminhos em aberto para a crítica?

Li a biografia de autoria de Benjamin Moser quando foi publicada. Inclusive me lembro de ter escrito uma resenha sobre o livro. Acho que ele tem uma grande amplitude, trabalha em várias frentes, foi muito debatido e comentado, o que é sempre bom, como também é boa e merecida a repercussão da autora fora do Brasil que ele proporciona. Impliquei um pouco com a afirmação de Moser (baseada numa tradição popular) de que Clarice se sentiria culpada por ela não ter conseguido, com seu nascimento, sanar a doença que matou a mãe. Toda biografia tem um limite. Como saber o que Clarice

sentiu ou deixou de sentir a respeito? Quanto aos rumos que a interpretação da obra de Clarice vem tomando, não digo nada, não acompanho muito de perto essa bibliografia.

Mas nos planos mais gerais, a biografia de Moser acrescenta, a meu ver, elementos ao que se conhecia sobre Clarice Lispector, sem esquecer a biografia de Nádya Battella Gotlib que é anterior, muito completa e bem feita. Entretanto, voltando a Moser, a composição da biografia da escritora a partir de pressupostos psicanalíticos, místicos e de criação literária (por exemplo, identificar diretamente a autora com suas personagens) forja um perfil arbitrário e voltado para dentro, distante dos fatos da vida, que compõem, na verdade, o horizonte de expectativa dos leitores que buscam uma biografia.

Por mais que informe, por mais bem escrito que seja, por mais que acerte em muitos planos, a obra falha, a meu ver, no desafio de decifrar o enigma da esfinge. Ainda assim, suas qualidades são muitas e não podem ser minimizadas. Como a literatura de Lispector tende a assombrar cada vez mais os leitores de outros países e continentes, o trabalho deste jovem pesquisador norte-americano auxilia, com certeza, a informá-los a respeito dessa escritora ímpar da literatura brasileira.

Seus escritos propõem a filiação da literatura de Dalton Trevisan à *pop art*, pois ela “também rouba uma linguagem – a imagem comum fabricada pelos meios de comunicação de massa –, também nos fornece a repetição e realiza uma obra dentro de um idioma propositalmente descuidado, que requer a habilidade de [trabalhar] com os recursos da linguagem e da paisagem da cultura popular”. Para quem mais da literatura brasileira vale tal filiação? Poderíamos incluir aí a figura de Valêncio Xavier, de quem você também já se ocupou?

Em verdade, li dois livros de Valêncio Xavier, mas já faz algum tempo. Acho que ele é um autor injustamente esquecido e pouco estudado. Incluí em um artigo meu publicado no livro *Entre passos e rastros* o estudo de um conto de Valêncio Xavier sobre uma prostituta japonesa. O conto é bem interessante e cheio de recursos cênicos e visuais, além do fato de um interlocutor (a japonesa) se dirigir a seu parceiro brasileiro em japonês... e sua fala vir grafada, no conto, nesse idioma. O espaço físico do conto é bem “desenhado” e são tais e tantas as minúcias que ele apresenta que se poderia dizer, neste caso, que também ele “rouba” e integra uma imagem que circula nos meios de comunicação, atuando como um “pop” artista. Agradeço a pergunta, que me fez olhar de novo para um escritor importante e para um conto já trabalhado e que tem a ver com o texto de Dalton Trevisan.

Quais autores brasileiros, contemporâneos ou não, em sua opinião, mereciam hoje ser mais estudados pela crítica universitária?

Estou um pouco distante dos escritores brasileiros contemporâneos e mais próxima dos escritores contemporâneos judeus e israelenses, porque esta é a área de que ainda me ocupo e, nela, trabalho de preferência com os contemporâneos. Tenho ainda orientandos, coordeno um grupo de pesquisa e, às vezes, dou aulas na pós-graduação; portanto, tenho que me manter atualizada nessa área. Mas acompanho também – menos do que desejaria – a literatura brasileira mais recente e, dos autores que conheço, me interessa a ficção de Zulmira Ribeiro Tavares, Modesto Carone, Vilma Arêas, Bernardo Carvalho, Michel Laub, Leandro Sarmatz, entre outros.

Ainda com relação ao seu doutorado, poderia comentar o que representou na sua vida intelectual ter como orientador o Antonio Candido?

Antonio Candido é um excelente professor, com quem aprendo, além de literatura, lições de vida. Visito-o até hoje e ele é, para mim, um modelo de intelectual e de pessoa humana. Como orientador, ele me deixou trabalhando sozinha, enquanto acompanhava de perto alguns outros orientandos meus contemporâneos. Eu morria de ciúmes e um dia disse a ele que havia aí uma diferença de tratamento. Ele me respondeu que, quando eu fosse orientar, eu entenderia. Quando entreguei a minha tese pronta, ele sugeriu que eu desse mais contorno a um aspecto do trabalho e eu acabei incluindo um capítulo para responder às sugestões dele.

Quando entrei na Faculdade, Roberto Schwarz e o Prof. Antonio Candido foram meus professores logo no primeiro ano. Meus primeiros trabalhos foram, para o Roberto: “Como se deve aprender literatura” (ele tinha publicado um texto: “Como ensinar literatura”); para o prof. Antonio Candido, que ensinava, então, *Marília de Dirceu*, escrevi um trabalho com o título “Dirceu de Marília”. Tive a nota máxima com ambos, o que me obrigou a cursar a faculdade de letras como boa aluna, porque foi criada uma expectativa a que eu achava que deveria corresponder. Esse primeiro passo foi determinante para minha história como aluna e professora de literatura.

Pensando na sua formação na área de estudos da literatura, quais influências literárias e extraliterárias teriam sido mais marcantes?

Influências literárias importantes foram as que tive de alguns professores da Faculdade de letras. Fiz o mestrado em Literatura Portuguesa, orientada pelo prof. Massaud Moisés, que era rigoroso e muito bom professor. Através dele, conheci o poeta José

Paulo Paes, com quem dialoguei muito e para quem fiz alguns trabalhos – ele era também editor. Inclusive, foi ele quem me mostrou os folhetos que Trevisan escrevia e enviava pelo correio. Aprendi muito dos meus colegas da Unicamp, alguns de nós trocávamos nossos textos antes de publicar; tive muita troca com Vilma Arêas, Modesto Carone, Roberto Schwarz, Yara F. Vieira, Carlos Vogt, além de colegas de outros departamentos como Cláudia Lemos, Peter Fry, para só citar alguns. Conto com leitores fiéis, não obrigatoriamente da área de Letras, que leem meus textos antes de eu publicá-los. São todos rigorosos e sou muito grata a eles. As minhas leituras teóricas sempre foram desorganizadas, pouco programadas, mas eu lia e continuo lendo textos teóricos.

O leitor de seus livros logo se dá conta de que, para levar a termo o trabalho de interpretação, você convoca as artes plásticas, a psicanálise, a crítica cultural, a linguística e a análise do discurso, entre outros campos. A presença dessas disciplinas na sua forma de praticar a crítica literária mostra o quanto elas podem oferecer instrumental fecundo para a leitura do texto ficcional. Quais são as motivações que te levam a estabelecer um diálogo tão intenso entre a literatura e outros campos de conhecimento?

Em tempos idos, quando trabalhava na Unicamp, ministrei muitas vezes a disciplina de iniciação à leitura e análise da poesia. Adorava trabalhar o poema junto com os alunos. O que vinha à tona enquanto matéria interpretativa dependia muito dos textos que eram analisados. A abordagem da forma sempre foi o meu objetivo e, com ela, o que vem a reboque, na dependência das características do texto analisado. Os estudos da linguagem foram um ótimo instrumento na análise miúda dos textos de Dalton Trevisan. Não utilizo conceitos de psicanálise, porque não sou estudiosa do assunto, mas fui analisada durante muitos anos. Pode ser que, quando “baixo a guarda”, abro caminho para uma análise textual de timbre mais intimista, o que pode parecer uma análise psicanalítica. Quanto às artes plásticas, gosto de ler sobre o assunto, mas, principalmente, vejo muitas exposições, muitos trabalhos, até já escrevi apresentações de alguns amigos artistas plásticos que me pediram textos.

Você é dona de uma carreira universitária ímpar – particularmente diversificada e rica –, já que ensinou literatura portuguesa (Unesp), brasileira (Unicamp) e judaica (USP), movendo-se com desenvoltura entre a prosa e a poesia, sem falar de suas incursões pelo teatro... Pode-se ver aí uma recusa em ocupar a posição de “especialista”? E uma crítica a essa posição tão comum na nossa universidade?

Minha carreira foi mais diversificada ainda; além das literaturas mencionadas, dediquei-me à literatura latino-americana, nos quatro anos em que vivi na Espanha, depois de defendido o meu mestrado; portanto, antes do doutorado. Eu queria, então, trabalhar em jornal, e os textos que me solicitavam eram sempre e apenas resenhas de obras da literatura latino-americana contemporânea... Não tenho nada contra especialistas. Às vezes me sinto diminuída porque a abrangência dos meus estudos das diferentes literaturas é mais limitada do que a dos professores que se dedicam a um único objeto. Não acho que a diversificação na minha carreira tenha sido uma escolha consciente minha. Pode ser que eu seja volúvel por natureza...