

Invenção e crítica

Sobre a obra de
Davi Arrigucci Jr.

Marta Kawano, Milton Hatoum e Samuel Titan Jr.
(organizadores)

com a colaboração de
Paulo Pasta, Rodrigo Lacerda e Raul Loureiro



COMPANHIA DAS LETRAS

O valor oculto na simplicidade¹

Entrevista de Davi Arrigucci Jr. a Augusto Massi e João Moura Jr.

A publicação de uma obra como *Humildade, paixão e morte: A poesia de Manuel Bandeira* não é moeda corrente na vida literária brasileira. Esse livro levanta problemas que não se circunscrevem apenas à poesia de Bandeira, mas abre espaço para discussões mais amplas em torno do comentário, da análise e da interpretação literária. Por isso, o objetivo desta entrevista foi esmiuçar ao máximo questões que abordam desde a gênese da obra até aspectos particulares da construção de um estilo ensaístico. Através da conversa, procuramos oferecer ao leitor um itinerário de leitura, contextualizando diferentes aspectos que envolvem a formação do crítico, o diálogo que trava com diversas correntes da crítica contemporânea e os vínculos históricos que o unem à tradição literária brasileira.

Esperamos ter desentranhado, à força de muito papo, alguma fonte escondida, um enigma esquivo, ou certo cronópio desgarrado.

AUGUSTO MASSI: Que critérios você utilizou para a seleção de poemas analisados no livro?

Como eu conhecia Manuel Bandeira havia muitos anos, o lia desde a adolescência, fui acumulando leituras de diversos poemas. Depois, dei vários cursos sobre ele na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, na graduação e na pós-graduação, sempre analisando muitos poemas. Os poemas que acabei estudando eram fundamentais para a construção do li-

1. Entrevista publicada originalmente em *Novos Estudos Cebrap* (São Paulo, n. 30, jul. 1991), pp. 175-90.

vro. Ali não estão todos os poemas de que gosto mais, embora ache que todos valham a pena. São poemas fortes, conforme o modo de ser de cada um; quer dizer, são poemas muito diversos. Usei nove poemas e o *Itinerário de Pasárgada*, todos muito representativos de momentos de Bandeira e fortes também como qualidade estética. Alguns deles, penso que são dos melhores que Bandeira escreveu: “Maçã”, “Poema tirado de uma notícia de jornal”, “Poema só para Jaime Ovalle”, “Canção das duas índias”. Eu gosto demais do “Cantiga”, que não é só um poema que serve ao fito do livro, de mostrar como há um contato entre a lírica e a música, ou entre erotismo e morte, mas acho também um poema forte, pela complexidade surpreendente no modo de ser tão simples. E alguns poemas centrais, que são os poemas sobre a morte: “Profundamente”, “Boi morto” e “Consoada”. Havia outros de que eu gostava muito e que pensei bastante em introduzir no livro. Por exemplo, pensei muito no “Momento num café”, que é um grande poema. Pensei também em colocar “O cacto”. Pensei na “Canção da Parada de Lucas”, de que gosto muito: muito enigmático. Também a “Preparação para a morte”. E há poemas que estão difusamente presentes como “Tema e voltas”. Enfim, há uma série de poemas que estão ali lembrados todo o tempo de forma oblíqua, não direta, mas são poemas fundamentais no conjunto da obra e também para o livro.

Mas os poemas que escolhi, penso que são essenciais para a arquitetura do livro. Os três primeiros porque são poemas representativos do estilo maduro de Bandeira: “Maçã”, “Poema só para Jaime Ovalle” e “Poema tirado de uma notícia de jornal”. Houve um momento — como é um trabalho muito longo e durou muitos anos — em que me apareceu clara a estrutura do livro. E aí tive de cortar alguns poemas, por exemplo, a “Última canção do beco” e o dístico sobre o Beco, que comecei a estudar e deixei de lado, porque seriam repetitivos com relação ao que disse sobre o “Poema só para Jaime Ovalle”. Mas os três primeiros permitem que a gente avalie o que é o estilo maduro de Bandeira, em três formações linguísticas do mais alto nível. Então eu os escolhi, pois permitiam que eu designasse, na primeira parte do livro, o que eu concebia por estilo humilde. Eram três poemas da humildade em que essa questão aparecia de maneira ostensiva. “Maçã” se prestava essencialmente ao

problema, que acho central, de que o maior valor aparece de forma oculta em Bandeira. Era um poema que, além de relacionar a obra com a vertente da pintura, exibia realmente os traços de uma poética, de uma ética, da atitude do poeta diante da arte e da vida. Então me pareceu um poema essencial. Provavelmente não é dos poemas mais falados de Bandeira, mas está sempre presente para quem gosta do poeta; e não é daqueles relegados a um segundo plano. Alfredo Bosi, por exemplo, falou desse poema em *O ser e o tempo da poesia*. No caso do "Poema só para Jaime Ovalle", que é um dos que mais gosto e é dos mais difíceis de explicar, era um poema que continha um desafio, como "Cantiga" e "Poema tirado de uma notícia de jornal", poemas absolutamente simples, que têm uma carga enorme de poesia e que você não sabe explicar de onde vem. Eu precisava tratar disso, eram poemas que continham um desafio essencial para quem quisesse dizer em que consistia a poesia de Bandeira. Então eu os escolhi com esse fito. Digamos que esses poemas permitem construir uma visão de Bandeira como um todo. O livro pretende isso, e esses poemas me servem. "Alumbramento", por exemplo, é um poema que não está ostensivamente dentro do estilo moderno do poeta, mas era fundamental dizer algo sobre a poesia inicial e eu queria dizer alguma coisa da forma como eu sentia essa poesia inicial. Ela sempre é vista dentro de um quadro parnasiano-simbolista ou pós-simbolista, e, de fato, boa parte da obra inicial, tanto de *A cinza das horas* como de *Carnaval* e até de *O ritmo dissoluto*, entra nessa configuração. Mas há um elemento moderno diferente que também está ali, e "Alumbramento" me permitiu analisar isso, inclusive a tendência a formar uma espécie de assemblage, uma tendência já para a montagem que ali está, e o jogo que ele estabeleceu com a tradição. Assim, me pareceu um poema fundamental para ler a tradição e como esta foi lida pelo poema. Penso que Bandeira foi um dos poetas que leu mais fundo a tradição de lírica em nossa língua, o que significa torná-la viva para o presente.

Um dos paradoxos deste livro é como analiso a relação entre a complexidade e a simplicidade. Eu tinha a pretensão de dialetizar a relação entre o simples e o complexo, que é um dos movimentos essenciais do livro, que perpassa o livro todo. "Cantiga" é justamente um poema que se presta muitíssimo bem a isso, para você ver a alta

qualidade de um poema absolutamente simples. Esse poema era essencial porque nele a simplicidade, fruto de uma simplificação, aparece de forma contundente. Digamos que há uma multidão de coisas atrás que resulta naquilo. Como meu livro trabalha com as mediações da lírica, com os problemas da contextualização — ou seja, eu parto do pressuposto teórico de que a contextualização muda a interpretação, ela é um elemento essencial à interpretação —, então a simplicidade absoluta que há ali torna “Cantiga” um dos poemas mais significativos. Penso que a análise se enriquece com isso: você pegar uma coisa em que parece que não há nada e mostrar que há muitíssimo, que aquilo ali é fruto de um trabalho enorme e que contata com muitos aspectos que são essenciais para o universo inteiro de Bandeira e como é que ali aparece de forma poderosa o trabalho que ele realizou de depuração e de simplificação da forma. Então, vamos dizer que a escolha dele para mim era básica, e a ligação com a lírica no sentido mais puro, de *Lied*, de poesia essencial, também aparecia.

Já “Canção das duas índias”, que foi analisado, e muito bem, por Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido, e do qual eu tinha uma opinião diferente a partir de certo ponto — opinião que também entrava na economia de meu livro —, é um poema que exatamente pelo grau da complexidade, quase ostensiva, chama de imediato a atenção do analista. Entretanto, para mim, ele entrava num contexto um pouco diferente do apresentado na introdução de Gilda e Antonio Candido à *Estrela da vida inteira*. Ele serviu inclusive para contrastar com “Cantiga”, não apenas por esse lado ostensivo, mas também pelo modo do tratamento do amor e da morte.

Na última parte, eu precisava de três poemas que tratassem da morte e que me permitissem compor o que eu queria dizer. Tentei dialetizar a construção dessa parte final do livro a partir de três cenas. Eu queria que a primeira parte fosse narrativa; que a segunda parte tratasse da teoria da lírica e, portanto, fosse muito pontual e breve; e que a terceira parte fosse propriamente dramática, que incorporasse esse movimento das cenas de Bandeira que são tão marcantes. Há um elemento narrativo e também dramático unido ao lírico. Portanto, na terceira parte, eu precisava de três poemas que falassem da morte para me dar a configuração total do livro. Aí pensei numa cena que tratasse a morte no passado, caso de “Pro-

funa
“Be
enca
tro i
do n
abriu
ses t
falar
poem
gost
mom
bém
todo
que h
lhore
tuive
difer
eu pe
rio d
e rep
todos

JOÃO
fecha
Willie
cando
no sim
aprox
da”, le
como
letáric
tão, to

Não se
determ
existe

fundamente”; uma cena que tratasse a morte no presente, caso de “Boi morto”; por fim, uma cena da morte no futuro, ou seja, como encarar a morte que vem mesmo, e “Consoada”, por ser um encontro imaginário com a morte, se prestava perfeitamente a isso. Além do mais, as duas visões iniciais da morte se opunham fortemente, abrindo passagem para a terceira, que as retoma e supera. Então esses três serviriam, mas eu poderia ter substituído. Pensei muito em falar sobre “A morte absoluta”, sobre “Momento num café” e outros poemas dentre os muitos que tematizam a morte. Esses, para o meu gosto, batiam muito, serviam muito para o que eu pretendia. E, no momento em que ficou claro o esquema do livro, se esclareceu também para mim a escolha desses poemas. Se me perguntarem se são todos os melhores poemas de Bandeira, direi que não, que não são, que há muitos outros poemas de que gosto, que são tão bons ou melhores até que alguns deles, não que todos, mas que seriam substituíveis por outros. Mas eu não diria, sobre esses outros, coisas muito diferentes, além do que os que escolhi me permitem dizer aquilo que eu pensava. Então há uma adequação à economia do livro, um critério de qualidade e, ao mesmo tempo, algo que seja muito funcional e representativo para o arco do ensaio como um todo. Penso que todos eles são defensáveis de qualquer um desses pontos de vista.

JOÃO MOURA JR.: Você abre o livro com um ensaio sobre “Maçã” e fecha com outro sobre “Consoada”. Em ambos aflora a tese central de William Empson em *Some Versions of Pastoral*, para quem, simplificando, a questão da pastoral seria justamente a de colocar o complexo no simples. Em “Maçã”, a relação com a natureza-morta torna essa aproximação ao gênero mais ou menos clara. Já no caso de “Consoada”, lê-lo como um poema pastoral soa um tanto quanto heterodoxo, como, aliás, são os exemplos de pastoral para Empson (romance proletário russo, *Alice no país das maravilhas* etc.). Em certo sentido, então, toda a poesia de Bandeira não seria mais uma versão de pastoral?

Não sei se toda. Seria provavelmente exagero generalizar tanto, sem determinar a particularidade da relação. É preciso considerar que existe uma proximidade muito grande entre a elegia e a pastoral, a

poesia bucólica. Está nas origens da poesia, desde a poesia grega, e a passagem é muito sutil, a partir até do dístico elegíaco, que servia a uma coisa e outra. O dístico elegíaco, como se sabe, era uma forma de verso e não propriamente de poema; depois se passa a algo mais amplo na história da poesia ocidental. A questão da elegia se abre até numa atitude meditativa. Coleridge falava da elegia como uma atitude meditativa do poeta, o que dá um alto grau de generalidade a essa forma. No caso de Bandeira, como o traço estilístico básico é a questão da simplicidade natural, então a proximidade com esse tipo de poesia é muito grande, pela própria atitude do poeta e pelo mecanismo de simplificação que ele usou. Digamos que o corte moderno foi muito por via da simplificação, e a questão da simplicidade natural leva imediatamente ao acercamento a formas da lírica. Então, eu não diria que fosse toda a poesia de Bandeira. O modo como arrei o livro, inclusive, quer dizer isso, mostra que Bandeira lê muito profundamente a tradição brasileira, e nisso penso que encontrei um ponto de contato com a tese de Antonio Candido na *Formação da literatura brasileira*, do início do sistema literário a partir do neoclassicismo, da poesia arcádica. Como a tendência de Bandeira é para uma simplicidade desse tipo, quando a gente lê os poemas neoclássicos às vezes se lembra imediatamente da tradição moderna. O próprio Antonio Candido é levado a isso: quando ele analisa "Uma aldeia falsa", do Tomás Antônio Gonzaga, chega a comparar com a simplicidade de Bandeira no "Poema só para Jaime Ovalle". Penso que esse modo de ser da poesia de Bandeira se articula com a tradição funda da lírica em nosso meio. Eu não digo que toda a poesia brasileira venha daí; decerto a vertente barroca é forte e aparece em tantos grandes poetas e também aflora no modernismo, como, aliás, já se mesclava aos neoclássicos. Mas o outro lado é, certamente, o arcádico. E esse lado da construção de Bandeira pela simplificação contata com esse foco inicial da pastoral. Eu descobri isso intuitivamente, de repente. Não pensei que fosse dar nisso. Inclusive, em "Maçã" não pensei, a princípio, que fosse dar no motivo da poesia bucólica, quer dizer, quando analisei o poema, o fiz por outras questões mais ligadas à poética teórica e a essa atitude de esconder o valor. Não propriamente à questão da pastoral e à relação com a tradição histórica. Quando fui examinar, descobri

no processo da análise que era um motivo recorrente da tradição da poesia ocidental ligada à poesia bucólica, mas também encontrava base concreta e particular na tradição histórica da poesia brasileira. Isso só reforçou as ideias que eu tinha sobre a simplificação.

No caso de "Consoada", também não sabia de antemão; tanto um como o outro são poemas de difícil análise. Em "Consoada", os elementos são muito heterodoxos, segundo a convenção tradicional do gênero. Mas penso que esses traços estão presentes e são decisivos para a configuração formal do poema. Há um lado de Bandeira que se representa muito bem nisso e tem que ver com elementos centrais do estilo moderno dele. Nos dois extremos, penso que o artifício que é a pastoral, que também está presente em "Maçã", permite uma proximidade com a questão central, no caso a morte, e me dá o arco inteiro do sentido na poesia dele. Isso me serviu, portanto, de modo notável, e espero que tenha dado equilíbrio ao livro.

A.M.: E a questão do humor bandeiriano?

A questão do humor só aparece indiretamente através da ironia trágica. Eu penso que esse é um dos aspectos que é forte na poesia de Bandeira e que aparece no livro de forma discreta. Ele poderia ser mais enfatizado. Mas eu não tive a pretensão de esgotar todos os aspectos. Ao contrário, fiz uma escolha do poeta que me interessava mais, embora, do ângulo escolhido, visasse a abrangência do todo. A questão do *sense of humour*, grande parte da poesia de circunstância vem daí, de uma postura diante da imediatez. De modo que é possível você estudar Bandeira dando ênfase maior do que eu dei a essa questão. A "Balada das três mulheres do sabonete Araxá", por exemplo, é um poema de humor já bastante falado e que está ostensivamente dentro dos procedimentos modernos e modernistas. Falar dele seria chover no molhado. Ele já havia sido razoavelmente tratado na fortuna crítica de Bandeira, e também as coisas que nele eram mais essenciais apareciam nos outros de forma mais oblíqua, e eu preferi o lado oblíquo. De qualquer forma, porém, penso que mesmo os poemas bandeirianos mais próximos da vertente do poema-piada modernista deixam por fim, na boca, o "acre sabor" característico do poeta e

creio que, no mais fundo, acabam por entrar também na perspectiva adotada no ensaio. Basta pensar no poema “Pneumotórax”.

J.M.: Antonio Candido já observou, no prefácio a *O escorpião en-calacrado*, que, no método de análise utilizado, não havia “marca nenhuma da corrente em moda até bem pouco, o estruturalismo”. No livro sobre Bandeira podemos observar esta mesma ausência de preocupação em seguir os métodos em voga — sejam eles a estética da recepção, o desconstrucionismo, a interpretação psicanalítica etc. — em prol de um método mais abrangente, antidogmático, capaz de incorporar as contribuições da estilística e do *new criticism*, assim como da crítica sociológica ou do próprio estruturalismo. Lembro-me de que João Alexandre Barbosa, resenhando um livro de José Guilherme Merquior na extinta revista *Argumento*, decretou: “o crítico é o seu método”. Você concorda com essa afirmação? Como definiria o seu método?

Bom, a questão do método é uma questão delicada e complexa. Certamente não podemos fazer nada sem um caminho. A palavra “método” significa caminho, quer dizer, você tem que escolher um caminho. A minha questão básica é a questão de integrar o mais possível, sem deixar nada de fora, numa visada totalizante, partindo do modo de ser da obra, inserida em uma situação histórica concreta. Quer dizer: há um esforço dialético. Isso não significa algo eclético, em que possa entrar de tudo, mas significa que eu tenho uma ordem que nasce da especificidade do objeto, mas visando à totalidade, o que implica as relações entre a obra e seu contexto histórico particular, exigindo uma posição precisa em cada caso. O primeiro movimento é de adequação ao objeto. Isso não significa que eu vá sacrificar tudo que estudei de teoria literária, de correntes críticas, em função desta adequação. Mas essa adequação é um movimento anterior ao da escolha de um caminho propriamente já balizado. Vamos dizer que o primeiro movimento é o do leitor, de adequação pela leitura. De entrega e de prazer. Essa é uma questão essencial para mim.

Em segundo lugar, esse movimento da leitura tem que levar em conta o caráter histórico do objeto. Acredito que a literatura, como

todas as coisas produzidas pelo homem, seja coisa histórica. Nem sempre a concepção de poesia que se tem em determinado período será a de outro período. Digamos que a poesia muda com o tempo. Quando eu me acerco a um determinado objeto, tenho essa questão de como enfrentá-lo em sua particularidade para entendê-lo. E aí o fator histórico se coloca como uma das balizas.

A outra questão é a da linguagem interna, que, de alguma forma, tem que ver com o contexto histórico, mas que, no movimento da formalização, da estruturação, escolhe um caminho e o organiza também. Há uma formação linguística aí, que é o poema enquanto objeto de palavras.

Retomando, há o movimento do leitor, há a questão daquela linguagem precisamente como está ali configurada e há um contexto de que aquela linguagem se alimenta, mas sem se reduzir inteiramente a ele. Então, a questão é ler de forma mais inclusiva possível, e no meu modo de me postar tentei visar a totalidade, havia uma pretensão — para usar uma palavra pedante — holística, de abarcar o todo.

Agora, quanto a essa ideia de totalidade, sou muito aristotélico. Leio e releio a *Poética* e ela está presente em várias das tendências críticas contemporâneas, com as quais mantive contato. Por exemplo, a ideia dos *new critics* de que o poema forma um “*whole*” é uma ideia que se poderia rastrear em Aristóteles, e decerto não há novidade em afirmá-lo, pois a noção de unidade da obra é reconhecidamente aristotélica. Na estilística, a contribuição é mais variável. Num grande leitor como Leo Spitzer, que leva muito em consideração a linguagem e o contexto histórico social, a preocupação da estrutura é difusa e problemática. Embora eu o admire muito, noto, como outros já notaram, que ele quase nunca passa pela relativa autonomia da estrutura. Então, vamos dizer que, através da semântica histórica ou da análise de ideologia, ele aponta traços de estilo e tende a interpretá-los num contexto mais amplo, sem passar por um momento que é propriamente o momento da estrutura. Ele me serve muito como leitor de minúcias e como leitor de um vasto quadro cultural histórico-literário e histórico-social. Eu bebi muito em seus estudos de estilo; durante anos o li sobretudo pela formação da literatura espanhola, da crítica estilística espanhola. Dei bastante ênfase a um tipo de leitura como a dele, mas relevo

muito, distingo muito o momento da estrutura, o que não é particularmente marcado em Spitzer.

A preocupação com a análise estrutural, em um sentido sem dúvida diverso dos estruturalismos, é mais acentuada em Erich Auerbach, cuja preocupação com os níveis de estilo, com a linguagem interna e o contexto social passa por uma ideia de estrutura, como todo acabado, mais delimitada. E por uma firme e precisa concepção da história, de forma mais organizada, incorporada à visão crítica e não apenas como quadro de referência. Em Spitzer as coisas se explicam sem que a concepção da história seja tão internalizada e substancial como no caso de Auerbach, que, aliás, cobra isso dele. Além de eu sentir mais afinidade com Auerbach nesse aspecto, existem afinidades bem maiores, pelo fato de ele ter lidado com o *sermo humilis* e eu ter talvez descoberto, no caso de Bandeira, um tratamento moderno que se poderia dar a essa questão do *sermo humilis*. Quer dizer, ele me serviu como uma fonte crítica importante, não apenas do método, do modo de ler e do modo de encaminhar as questões do ponto de vista histórico, mas também porque na crítica dele existe uma formulação a respeito de um tipo de escritor e de estilo que também era reveladora para mim por circunstâncias particulares da obra do Bandeira. Como tive formação linguístico-filológica marcante, a minha tendência natural é incorporar esses traços. Tanto Spitzer, Auerbach, quanto os espanhóis, embora tenham se detido na análise miúda do texto, são muito ligados à visão dos contextos, em função da dimensão filológica.

Antonio Candido, no prefácio que você cita, deve ter falado um pouco com ironia, porque certamente havia muita leitura dos estruturalistas no meu livro, mas não se filiava, não dependia essencialmente dela nem pretendia ser uma aplicação. Também li bastante o *new criticism*, mas me atraiu menos. Gosto muito das análises de R. P. Blackmur, de Cleanth Brooks, de Kenneth Burke, de William K. Wimsatt, mas não diretamente; os contatos são mais indiretos ou através do Aristóteles ou de coisas que vi por outro caminho e neles o contexto desaparece demais para o meu gosto.

Enfim, esses teóricos me forneciam os elementos da análise rigorosa do texto e da coisa de fora do contexto. Depois o próprio Antonio Candido, apesar de não ter vínculos diretos propriamen-

ção é parti-
entido sem
em Erich
a lingua-
estrutura,
e precisa
orada à vi-
Spitzer as
o interna-
obra isso
de aspecto,
do com o
deira, um
sermo hu-
importante,
caminhar
que na cri-
escritor e
estâncias
gnóstico-
erar esses
mbora te-
a visão
lado um
os estru-
essencial-
stante o
es de R.
William K.
retos ou
e neles
a análise
o próprio
riamen-

te com a estilística, lança mão constantemente da análise de traços de estilo. Por exemplo, no ensaio sobre Pedro Nava, "Poesia e ficção na autobiografia", em vários momentos ele utiliza elementos que são da crítica estilística, mas não determinada. E certamente ele terá lá também sua admiração por esses dois grandes críticos da estilística, Spitzer e Auerbach. Mas em Antonio Candido há sobretudo o peso da tradição brasileira, uma visão da história literária e a adoção de um ponto de vista histórico, nutrido com nossa tradição crítica. Creio que aprendi muito aí. Levei sempre em consideração essa perspectiva crítica, embora possa não ter feito o melhor uso dela. A grande contribuição de Antonio Candido é o inter-relacionamento de um saber interno e um saber externo.

Também li muito Benjamin e Adorno no final da década de 1960 e começo da de 1970, e eles pesaram muito, não só indiretamente, como postura, mas porque a questão da articulação é muito adorniana na minha crítica. É incrível como lendo, relendo alguns ensaios, e sobretudo a *Teoria estética*, ele, a todo momento, por causa da profundidade com que viu a questão da vanguarda, me dava elementos, mesmo falando de coisas muito distantes. Porém, como há um grau de generalidade muito forte do pensamento estético, os comentários que ele faz, aqueles rodopios em cima dos grandes conceitos da arte moderna e da relação entre a estrutura estética e a heterogeneidade, o problema da articulação, o problema dos materiais na arte moderna, todos esses elementos eram questões que se colocavam de forma contundente para mim, que estava tratando de um poeta ligado à vanguarda modernista. Já Walter Benjamin entrou muito, não só pela beleza da construção do ensaio em si, por certa afinidade interior, mas pela questão da noção de experiência. Eu levei anos para conseguir um conceito, uma verdadeira categoria, que me permitisse articular os vários elementos que estavam em jogo. Meditei bastante sobre ensaios de Benjamin, nos quais essa questão aparece com muito relevo, não só em "O narrador", que é da metade da década de 1930, mas também no "Experiência e pobreza" e mesmo no livro das passagens, que li em italiano. Como eu estava falando de um poeta em que a transposição do mundo da experiência para o mundo da arte é decisiva, o conceito de Benjamin me serviu.

A questão do método é portanto extraordinariamente complexa porque não está divorciada da trajetória intelectual do crítico. Ela tem de ser um produto dessa trajetória. É também o resultado de uma longa experiência. Não saberia dizer exatamente o peso que tiveram a estilística, a crítica literária brasileira — através de Mário de Andrade, Antonio Candido, Augusto Meyer, Álvaro Lins — e o *new criticism*, eu sei que elas se integraram num tipo de visão da literatura. Penso que, nesse sentido, o método nesse caso é o estilo do crítico, ou seja, é ainda uma vez o homem, a pessoa que se formou nessas leituras. É um modo de ler. Talvez pudesse simplesmente me esquivar, citando Brás Cubas: “Que isto de método, sendo como é, uma cousa indispensável, todavia é melhor tê-lo sem gravata nem suspensórios, mas um pouco à fresca e à solta, como quem não se lhe dá da vizinha fronteira, nem do inspetor de quarteirão”.

Agora vocês vejam, no livro, desde as primeiras linhas, há algo que é muito forte, algo que é desconcertante e que provavelmente é chocante para um Antonio Candido, que acha que essas análises são muito heterodoxas, de certo ponto de vista. Considerando o que ele sempre ensinou e as coisas que escreveu, a ênfase que eu dei ao comentário é excessiva. Ele pediria talvez mais imanência, maior prudência em não exagerar na penetração. Mas tentei justamente enfatizar o comentário para quebrar a imanência. As análises que faço não são apenas demonstrativas, não querem servir de exemplo de como se deveria fazer uma análise; fazem parte de um movimento geral da interpretação. Para conseguir esse movimento eu precisava, de algum modo, sair das estruturas singulares dos poemas e passar para essa ideia geral, pois eu estava interessado em problemas humanos mais vastos que estavam configurados naquela obra, articulados justamente com a relação entre experiência e literatura. E para realizar essa passagem eu precisava de um caminho que acumulasse as dificuldades e de alguma forma as transcendesse. Provavelmente, se eu fosse ler estritamente um poema, eu não precisaria do arsenal de elementos que utilizei. Mas para dizer as coisas que eu tinha a dizer eu precisava. Digamos então que eu assumi o risco de ir além da autonomia estética porque eu precisava dizer coisas que estavam ligadas a isso, mas que não se reduziam apenas a essas estruturas singulares. O interesse que a gente tem na poesia é que ela

é capaz de dizer naquela particularidade coisas muito vastas. Então eu tinha que, através do mecanismo da contextualização e do comentário crítico, conseguir passagens para dizer o geral na máxima generalidade que cabia no caso. Com isso se cria uma grande maleabilidade do comentário, porque ele, num primeiro momento, levanta todos os elementos pertinentes e outros que sejam harmonizáveis com aqueles primeiros elementos. O comentário não se limita a dar conta daquilo que esclareça aquela estrutura, mas serve à compreensão geral do universo de Bandeira. O comentário tende a extrapolar, mas conscientemente. Ele entra não porque eu não sabia onde parar, eu sei perfeitamente onde parar, mas não podia. Eu precisava dizer uma coisa que vai além. Estava interessado em outra coisa.

Como eu defendo esse ir além nos termos da interpretação? Nós sabemos que uma interpretação é válida quando ela contém elementos adequados, ela precisa se adequar ao objeto, ela não pode conter elementos que sejam inadequados. Então, um dos pontos é a *adequação* ao objeto. É uma regra de pertinência de quais elementos você está manipulando; esses elementos têm que estar dados, não podem ser inventados. Outro ponto é a *abrangência*. Você tem que construir na sua leitura um texto que coloque a curva toda de exclusividade do objeto. Se tenho uma interpretação diferente da sua, e a minha é mais inclusiva, ou seja, ela contém mais elementos do objeto do que a sua, a minha tem mais possibilidades de ser mais válida. Quer dizer, a abrangência, a exclusividade, é um critério da interpretação ao qual não posso fugir. O terceiro ponto é a *coerência*. Uma interpretação só é válida quando é coerente, tem que criar uma estrutura verossímil, ou seja, internamente sustentável. Ela tem de ser em si mesma coerente.

Certamente, dentro desses elementos todos que eu mobilizo para criar essa estrutura coerente da leitura, uns são mais enfatizados do que outros, quer dizer, toda interpretação é arbitrária e seletiva. Vocês podem me perguntar: Será que neste verso o poeta quis dizer isso? Você não está indo além da intenção? Eu responderei: provavelmente. Fui muitas vezes além da intenção. Os *new critics* se referiam (Wimsatt trata disso precisamente) ao que chamavam de "falácia intencional", ou seja, quando se está interpretando, nunca se sabe ao certo qual é a intenção. Eu tenho de ler a intenção que está

expressa no texto, a intencionalidade que faz parte daquela estrutura, não a intenção que um autor, como pessoa empírica, pudesse ter tido a respeito daquele texto. Se fôssemos dar conta apenas da intenção explícita do autor reduziríamos a literatura a pó de traque, a páginas de uma revista que pensa saber o que se deveria ver e, lamentavelmente, não se cansa de afirmá-lo.

J.M.: José Guilherme Merquior, assim como, até certo ponto, o próprio Antonio Candido no prefácio, criticaram, em *O escorpião encalacrado*, a capacidade de extrair “uma riqueza talvez maior do que o texto possui”, para usar as palavras do segundo. Há quem sinta o mesmo com relação a sua leitura de Bandeira, visto por muitos, como você mesmo sublinha, como um poeta menor. Haveria aí uma interferência das preferências subjetivas do crítico na objetividade das análises?

Qualquer crítica de excesso depende de um juízo de valor final, que já passou pelo objeto. Se você valoriza menos determinado autor, toda mobilização de erudição, de capacidade de análise, enfim, todo o arsenal de conhecimentos mobilizado poderá parecer inadequado. A discrepância do juízo condiciona certamente a aceitação dos conhecimentos que o crítico pode mobilizar para entender determinado objeto. No caso de Julio Cortázar, visto por Merquior, isso estava em questão.

No caso de Bandeira, desde o começo grandes críticos e poetas perceberam muito do seu valor. Mas, como eu me detive mais longamente, decerto aparecem mais elementos do que, por exemplo, quando se explica a questão do estilo humilde através do franciscanismo, como é o caso de Álvaro Lins e, em parte, de Adolfo Casais Monteiro. Penso que essas explicações são até certo ponto pertinentes, mas não são inteiramente adequadas, porque elas confundem coisas, não explicam o materialismo e outros aspectos importantes da obra. Eu precisava lidar com algo que desse conta do estilo humilde à São Francisco de Assis, mas que opusesse a isso o materialismo do poeta e a dimensão propriamente formal do problema.

Acho que também pesa o fato de no Brasil ser rala a tradição de trabalhos extensos e detidos sobre um poeta. Além disso há ou-

tros preconceitos, pré-juízos mesmo, que estão ligados à poesia em geral e que podem levantar a suspeita de um excesso de meios. Há, por exemplo, o lado espontaneísta da poesia. Muita gente pensa que poesia é fruto de uma inspiração, de um momento forte, repentinamente aparecido e ponto-final. Assim, qualquer explicação poderia desnaturalizar ou destruir aquilo. A crítica estilística teve de enfrentar esse problema desde o início. O próprio Leo Spitzer discute essa questão. Em *Linguística e história literária* ele faz toda uma nota para esclarecer que o fato de estar explicando e levantando tantos elementos não vai diminuir a poesia, que, ao contrário, é um ato de amor, que aprofundará a leitura e a percepção do poético. Então, há um certo movimento, um pré-juízo que considera a poesia apenas o resultado espontâneo de um movimento intenso da alma, e, portanto, qualquer elemento de compreensão e de explicação do texto literário não adiantará nada para você captar o que está ali dito. Eu penso que isso é uma espécie de negação da crítica literária e de todo o esforço racional de compreensão. No caso do Bandeira isso ainda se acentua mais, em função do tipo de poesia que ele pratica, que pode dar a impressão de ser ingênua, puramente espontaneísta. Basta ler duas ou três linhas do *Itinerário de Pasárgada* para ver diante de que poeta se está, um homem extremamente culto, que sabe do que está falando e que se esforçou durante anos para conseguir a técnica que o distingue como grande artista. Uma coisa é você usar materiais simples, ingênuos ou naïfs e outra é você ser um poeta ingênuo. É o mesmo que Oswald de Andrade nos poemas de *Pau-Brasil*. Ele queria ser ingênuo entre aspas, mas isso é um projeto de obra. Isso mostra que não devemos ter nenhuma ilusão a respeito do valor do espontaneísmo. Por mais que a poesia seja fruto do inconsciente, de um momento alumbrado, como é o caso de Bandeira, até certo ponto, isso não quer dizer que o resultado formal seja um resultado simplista. Ao contrário, mesmo a poesia obtida num momento de transe depende de um trabalho formal que não vem com o transe. A técnica não é tudo na arte, ela é um meio, mas é um meio decisivo. No caso de Bandeira, essa simplicidade natural à qual ele tendeu desde o princípio, mesmo quando os poemas eram metrificados, pode levar a crer que era um poeta ingênuo. Puro equívoco: é um dos homens que leu a fundo a tradição, que sabia toda a técnica

do verso metrificado, conhecia a história da poesia ocidental, tinha grande domínio da lírica portuguesa, alguém que tinha estudado e se preparado muito para o seu ofício. Todo esse lento aprendizado é um dos traços da humildade na obra de Bandeira. Ele aprendeu muito com essa dificuldade de se chegar à obra acabada.

Enfim, de um lado você tem a pouca tradição de se fazer trabalhos complexos sobre um poeta, de outro você tem uma valorização diferente do poeta que pode aumentar ou diminuir o arsenal crítico utilizado na compreensão da obra, de outro ainda, uma concepção geral da poesia que ela seja fruto espontâneo de um momento intenso. No caso da objeção de Antonio Candido, decerto nada disso pesa, mas uma divergência metodológica, que tem a maior relevância, a qual, no entanto, assumi pelo que eu tinha de buscar, no caso, com meu ensaio. Penso que era uma questão de escala, como ele mesmo assinalou em certa ocasião.

J.M.: A leitura de Bandeira em *Humildade, paixão e morte* me dá a impressão de uma espiral em que a análise, interpretação e comentário dos diversos poemas vão contribuindo, em círculos cada vez maiores, para a compreensão da obra toda do poeta. Por outro lado, a própria maneira pela qual o livro foi organizado — como uma reunião de ensaios interligados e que, no entanto, podem ser lidos independentemente uns dos outros — lhe dá um caráter inconcluso. Gadamer, num ensaio sobre o círculo hermenêutico, diz que o “movimento da compreensão sempre vai do todo à parte e desta novamente ao todo. A tarefa é expandir em círculos concêntricos a unidade do significado compreendido. Harmonizar todos os particulares com o todo é a cada etapa o critério da compreensão correta”. Em que medida o modo como seu livro foi organizado e o seu aspecto inconcluso têm a ver com a questão do círculo hermenêutico?

Este é justamente o critério da coerência da interpretação. O problema do círculo hermenêutico é que você tem de entrar através de uma relação significativa. Depois de ler, reler o poema muitas vezes, em geral você dá num ponto, num nexos que você sente como uma relação significativa. Digamos que você tem uma intuição vaga do

todo e alguns detalhes, entre os quais um ou outro que pareçam realmente um nexos muito expressivo. A técnica consiste nisso: você se entrega ao poema, lê, relê, de repente você fixa num ponto que permite que aquela totalidade obscuramente percebida pela intuição comece a se aclarar a partir desse detalhe particular. O movimento então é cada vez mais de esclarecer o todo a partir da ligação desse detalhe particular com outros detalhes particulares que se harmonizam com ele, de forma a você ter a expansão do significado até essa totalidade pressentida obscuramente no início. E se esse movimento é bem-feito, se você entrou corretamente, cada vez mais se aclara o todo e cada vez mais você encontra detalhes que o sustentam. Digamos então que o problema do círculo hermenêutico é não o deixar se converter num círculo vicioso.

O risco é você, ao entrar no círculo, criar uma fantasmagoria e ficar confirmando-a numa espécie de jogo narcísico entre o sujeito e esse objeto fantasmagórico. Quais os critérios para você escapar disso? Os critérios são da ordem da objetividade. Procurar a objetividade na linguagem e na história, parâmetros que você tem para não incorrer na criação de uma fantasmagoria. A linguagem e a história é que te dão os elementos que te permitem corrigir os desvios da intuição. Tudo isso é uma tarefa extremamente delicada. O círculo hermenêutico, o círculo da interpretação, é decisivo num tipo de crítica como essa, que desde o começo se pretende como hermenêutica. E o que eu estou fazendo é um tipo de interpretação. O problema é sempre aumentar o número de particulares, passar ao todo e do todo voltar à confirmação nas partes. Penso que o livro tem esse movimento.

Quando a leitura não é de uma estrutura pequena, mas uma coisa ampla, como o universo lírico de um poeta, requer paciência para você não queimar etapas, o que também depende de um aprendizado do crítico. Uma das tendências é você ir com muita sede ao pote e arriscar já verdades gerais sem que tenha a base particular fortemente assentada. O risco é o crítico acabar reproduzindo ideologias feitas e armadas que não passam pelo reconhecimento do caráter novo da forma. Porque o que é decisivo é que o crítico seja capaz de ler a forma nova. No caso do poema "Maçã", já de início, tentei explicitar isso, mostrando que, a partir de certo momen-

to da leitura, já era possível fazer uma série de generalizações, mas que, feitas naquele momento, elas levariam à aceitação de lugares-comuns da opinião corrente. Você acaba caindo em generalizações que são dados do contexto ideológico da época e que você reforça através daquela leitura. Enquanto o reconhecimento da forma como alguma coisa que revela um conhecimento novo obriga o leitor a se deter naquilo e, inclusive, ir contra as ideias cunhadas pela tradição ou que são dadas como opinião corrente. É isso que faz o interesse da forma verdadeiramente nova e o papel realmente de conhecimento da arte deriva desse ponto. Você acaba lendo uma novidade. Contra o quadro do simplesmente dado. O esforço crítico deve ser carreado nessa direção.

A.M.: Isso não estaria relacionado à sua desconfiança da leitura psicanalítica?

Justamente. Os grandes analistas da psicanálise têm para mim um interesse extraordinário porque são grandes leitores. Freud é, decerto, um leitor absolutamente espantoso. Acontece que quando você tem um sistema muito acabado como a psicanálise, em que os dados finais já são reconhecidos pela doutrina, uma das tendências é você ler o objeto artístico em função desses resultados finais. Certamente podem ser inúmeras e até infinitas as variantes da combinatória no interior da estrutura, mas o resultado a que vai chegar o jogo de variantes é já reconhecido de antemão. Você tende a acabar sempre em complexo de castração, numa imagem edipiana etc. Eu tenho uma enorme desconfiança quanto a isso, pois tira grande parte da força enigmática da forma e de seu poder de abrir para o conhecimento. Muito embora eu reconheça que foi enriquecedor o contato com a psicanálise sob muitos aspectos. Esse livro está perpassado por conceitos que vieram da psicanálise, mas não creio que seja um livro de crítica psicanalítica.

Isso também poderia ser colocado em relação ao marxismo. Este é justamente um dos pontos da minha discussão com o Roberto Schwarz, ou talvez dos modos de entender a contribuição crítica do marxismo. A vantagem, no caso do marxismo, é que a dialética não tem fórmula pronta. Você precisa reconhecer a particularidade

a cada passo e pensar em cada situação. Embora a gente saiba que os interesses materiais tenham que ser considerados e os problemas gerais da estrutura social sejam balizas para uma leitura dependente do marxismo, há um grau maior de liberdade, a meu ver, quando a dialética é praticada com total força, quando é um processo de conhecimento que leva em consideração o detalhe e a totalidade, e a posição do espírito diante da objetividade. O fato de ser uma crítica de base histórica também me aproxima mais desta vertente do que da psicanálise. Também não diria que minha crítica é uma crítica marxista, mas eu bebi muito nos críticos que dependeram largamente do marxismo. Eu sou levado a reconhecer que, por mais que a estrutura seja formal, enigmática, uma totalidade intensiva dada ali, ela não se explica em si mesma. Qualquer movimento do conhecimento tem que de alguma forma transpor esse limite. Por isso é que a abertura à análise social me parece decisiva. Meus comentários vão muito nesse sentido.

J.M.: Me parece que, em São Paulo, a melhor tradição crítica, aquela que engloba um Antonio Candido, um Roberto Schwarz, um Alfredo Bosi, você, se caracteriza pelo que eu chamaria um saudável empirismo, em que as especulações teóricas surgem como o resultado de análises concretas e não têm aquele ar de coisa desencarnada, como parece ocorrer com frequência, por exemplo, entre os estudiosos de literatura radicados no Rio de Janeiro. O que você acha?

Uma das expressões que o Antonio Candido firmou durante a vida dele toda foi uma espécie de "paixão do concreto". Ele pensou em escrever a certa altura da vida um ensaio com esse título. Ele nos passou muito isso, sobretudo a perspectiva relativística, ou relativa, própria do conhecimento histórico. Ou seja, toda crítica de base histórica tende a relativizar o ponto de vista e, por mais sistemática que seja, reconhece no objeto concreto um "momento decisivo", para falar nos termos dele. Digamos então que essa preocupação empírica de reconhecer a singularidade das formas é decisiva. No caso do estruturalismo, a minha incompatibilidade era que as noções de estrutura eram esquemas gerais. A estrutura nunca é dada empiricamente, ela não se

confunde com a forma acabada. Ela é uma estrutura a ser construída a partir de determinadas relações estruturais que, estas sim, são dadas no objeto. A minha tendência, ao contrário, é ficar no plano da leitura e do leitor crítico a partir da leitura e reconhecer o momento privilegiado que é a estrutura acabada. Eu não posso prescindir de uma noção de estrutura, ou de forma, porque isso me levaria ao tipo de risco que eu sinto um pouco na crítica de Spitzer, conforme assinala. Penso que há uma mediação que deve ser reconhecida, que é o limite da estrutura. E essa estrutura é dada empiricamente. Ela é uma estrutura acabada de signos e está dada ali. Isso faz com que eu leve em conta a pertinência desse momento de reconhecimento da forma. E não apenas no objeto, mas também no ensaio penso que isso é importante. Eu vejo o ensaio como uma forma. Inclusive as partes do ensaio não são o ensaio todo, ele diz alguma coisa maior no todo do que na mera soma das partes. Eu penso o ensaio como uma forma que se alimenta muito do objeto a que se refere e depende muito desse momento mimético, digamos assim, com relação ao objeto. Mas também na forma do ensaio julgo que devemos reconhecer um momento decisivo da análise. Ele não é uma passagem direta, não é uma rede, uma grade direta que permita simplesmente passar de um lado a outro. Ele tem um limite e este é um dado da forma. No Rio de Janeiro, meio que as preocupações foram outras e, por certo, o modelo crítico de Antonio Candido pesou muito menos.

A.M.: Até agora você falou de elementos constantes e permanentes em sua visão crítica. Gostaria que você comentasse, traçando um paralelo entre *O escorpião encalacrado* e o livro sobre Manuel Bandeira, o que mudou na sua concepção crítica.

É difícil dizer isso porque penso muito na continuidade e nas coisas que me atraíram. Eu estou escrevendo para ver se entendo, este é o móvel da minha escrita. Por que estudei Manuel Bandeira? Por que estudei Cortázar? Isso para mim é obscuro. Eu escrevi para ver se entendia. Eu não consigo resolver inteiramente isso. Este é um ponto delicado. Há um momento de insolubilidade, de limite, que estava no livro anterior e está neste.

Tenho a impressão de que a linguagem é mais simples agora do que era, resultado de um aprendizado, de um esforço. Uma das diferenças já está dada na andadura da prosa crítica, que era muito mais retorcida. No livro sobre Cortázar já havia uma busca de clareza, mas isso se acentuou.

Naquele livro o movimento crítico está muito em função do movimento de autorreconhecimento da obra. Ou seja, o texto sobre o Cortázar acompanha muito o movimento interno da própria obra do autor, de pôr em xeque o próprio código de que ele está se servindo. Nesse sentido, o livro estava muito debruçado sobre a própria linguagem, sobre as espirais e labirintos que formavam a própria linguagem, as volutas, está muito marcado por esse movimento do dobrar-se da consciência sobre si mesma. No caso do Bandeira, o movimento do dobrar-se da consciência sobre si mesma é um dobrar-se da consciência sobre o objeto novo do conhecimento e sobre si mesma, objetivando-se na experiência. Sob esse aspecto, o mundo entra mais. No caso de Cortázar, há um movimento que vai desse desespero da obra literária em si mesma para uma espécie de abertura para uma literatura impura, que é muito nítida na evolução dele, vamos dizer, que cada vez mais se abre para uma impureza do mundo. O que é evidente nos últimos livros, menos realizados que os primeiros, como o *Livro de Manuel* etc. O *jogo da amarelinha* é o momento extremo da tensão, em que há a vontade de destruir a literatura em função de alguma coisa de que ela não dá conta, ao mesmo tempo que há um debruçar-se interno da linguagem sobre si mesma, que acaba sendo aniquilador. Mas, posteriormente, há um espriar-se no mundo, uma tentativa de incorporação daquilo que está acontecendo na história mais imediata, e com isso a obra vai ficando cada vez mais impura, se pensarmos nos termos mallarmeanos: não uma transposição do fato ao ideal, mas cada vez mais a incorporação do fato ao movimento idealizador, que é o movimento da radicalidade da linguagem sobre si mesma. No caso do Bandeira há a noção de experiência, que é difícil de explicar. Ela só se mostra no concreto do acontecer. O próprio Adorno comenta esse problema quando se refere à noção de experiência em Hegel, o conteúdo de experiência da filosofia de Hegel. A assimilação do vivido se faz sobre o objeto que aparece como objeto novo e que representa um

dobrar-se da consciência sobre si mesma, mas ao mesmo tempo o dobrar-se sobre essa coisa que é de fora e entra e que se incorpora a cada passo à medida que o tempo passa.

J.M.: Não é só uma certa teoria que, no Brasil, de um tempo para cá, dá a impressão de desencarnada. Também boa parte da poesia posterior ao modernismo dá essa impressão, seja a da geração de 45 — com seu esteticismo exacerbado —, seja a dos concretos e seus epígonos — com sua insistência na metalinguagem. Uma das características que vejo em seu livro sobre Bandeira é como que uma busca de reavivar valores poéticos que pareciam estar se perdendo, entre eles um maior contato do poeta com o mundo a seu redor. O que você pensa disso?

Eu reconheço no modernismo um momento forte, mas não só forte esteticamente, um momento forte da vida da gente, da vida intelectual, cultural e do país como um povo vivo que está querendo descobrir a sua história. Eu quis passar essa complexidade e mostrar como ela estava na forma dos poemas. Na concepção de poesia do modernismo, passar por isso é decisivo, porque sem isso nós poderíamos ter até um jogo estético ou um jogo radical e formal sem ter aquelas coisas que estavam ali e que me interessam mais do que as outras. Nisso há também um juízo de valor implícito, porque a minha aderência àquilo é maior do que a outros momentos, porque ali eu sinto que a complexidade nasce em grande parte desse jogo entre aquela particularidade estética que é a forma da obra literária e a totalidade da vida. É nesse movimento que a literatura se enriqueceu e é tão alta.