



Miguel Boyayan

Entrevista: Roberto Schwarz

Um crítico na periferia do capitalismo

Luiz Henrique Lopes dos Santos e Mariluce Moura

Roberto Schwarz, 65 anos, é indiscutivelmente um crítico à altura de Machado de Assis. Foi com ferramentas cuidadosamente cinzeladas por ele que o grande escritor brasileiro, lido até então por muitos como uma espécie de inglês deslocado, emergiu para os leitores contemporâneos, em dois ensaios magistrais - *Ao vencedor as batatas*, de 1977, e *Um mestre na periferia do capitalismo*, de 1990 -, como o autor de uma obra poderosa, cujas soluções formais são profunda e intrinsecamente reveladoras do processo social brasileiro em fins do século 19 e começo do século 20.

Mas se o bruxo do Cosme Velho está no centro do trabalho crítico de Roberto Schwarz, não o esgota entretanto. Ensaísta orientado pela busca tenaz de uma idéia objetiva de forma, ao mesmo tempo literária e social, ele pode nessa procura deter seu olhar tanto em Oswald de Andrade quanto no poeta marginal Francisco Alvim. Observador atento e preocupado com o que se passa hoje na literatura do país, que se mantém a larga distância de uma produção contínua e vigorosa de bons livros, decorrência talvez de uma estranha despreocupação dos escritores com o conhecimento exaustivo da matéria de que tratam, ele entretanto assinalou de pronto a força poderosa de *Cidade de Deus*, "o grande achado" de Paulo Lins. E chama a atenção para Valdo Motta, um poeta quase desconhecido do Espírito Santo, trazido à luz num belo ensaio de Iuma Simon, e que "é um ponto de força novo, diferente, na cultura brasileira".

Tranquilo até quase a suavidade na exposição de seus pontos de vista, por mais radicais que sejam, elegante, ainda que sempre incisivo, na elucidação das polêmicas em que se envolveu no campo da crítica, Roberto Schwarz mostra-se, nesta entrevista, e no melhor sentido da expressão, o intelectual engajado que sempre foi - o que lhe valeu o exílio de 1969 a 1977, período que cobre alguns dos anos mais dramáticos da ditadura militar no país. Além de engajado, extremamente produtivo: esse brasileiro nascido em Viena, Áustria, professor titular de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), aposentado formalmente em 1992, mas que se manteve em atividade docente como titular convidado até 1997, é autor de uma dúzia de livros, entre eles dois de poesia e um de dramaturgia, mais de uma centena de artigos e assina a tradução de uma dúzia de outras obras.

Gostaria que você falasse um pouco sobre sua formação e personagens que mais o influenciaram nessa fase.

- Meus pais eram austríacos, intelectuais de esquerda, ateus e judeus. Quando a Alemanha anexou a Áustria, tiveram que emigrar. Se não fosse isso, meu pai, que era um homem completamente literário, teria sido escritor e professor. Embora tivéssemos chegado ao Brasil sem nada, ele logo começou a refazer uma boa biblioteca alemã, que tenho até hoje. Ele morreu cedo, quando eu tinha 15 anos. O Anatol Rosenfeld, que era amigo dele e da família, passou a acompanhar os meus estudos e a sugerir leituras. Durante muitos anos ele jantou em casa aos domingos, que passaram a ser um dia obrigatório de revisão da semana e discussões. Apesar da grande diferença de idade, ficamos muito amigos.

O Anatol tinha um grupo...

- Sim, ele dava um curso de filosofia na casa do Jacob Guinsburg. O grupo se reunia uma vez por semana, e eu comecei a participar também quando tinha 18 anos, pouco antes de entrar na faculdade. Isso durou muitos e muitos anos, os alunos liam um trecho de algum filósofo uma vez por semana e o Anatol comentava. Foi interessante essa sua maneira de arranjar a vida: em alguns cursos ele antes ia jantar, o que era bom para a dona da casa, que tinha o jantar animado intelectualmente, e era bom para ele, que... jantava. E depois ele dava o curso.

E aí você entrou no curso de Ciências Sociais da USP.

- Foi, em 1957, por sugestão também do Anatol. Eu estava no último ano do secundário, um pouco incerto se fazia Letras, Filosofia ou Ciências Sociais. O Anatol, muito objetivo, me disse que fosse à faculdade assistir a algumas aulas antes de decidir. Assisti a uma aula de literatura, de um professor cujo nome não vou dizer, e desisti de fazer Letras. Assisti a uma aula do Cruz Costa, que fazia piada atrás de piada e me deixou um pouco assim... E assisti a uma aula da Paula Beiguelman, em Política, muito bem preparada e interessante. Aí me decidi pelas Ciências Sociais.

Já no curso de Ciências Sociais você participou daquele grupo do seminário d' *O Capital*?

- O seminário começou em 1958. Foi iniciativa de um grupo de professores jovens, vindos das Ciências Sociais, da Filosofia, da História e da Economia, que tiveram a boa idéia de incluir também alguns alunos. Com isso o seminário já nasceu multidisciplinar e espichado para a geração seguinte. Marx na época era pouco ou nada ensinado, embora muitos professores nessa área fossem de esquerda. De modo que a decisão de estudar a sério a sua obra tinha alcance estratégico. No núcleo inicial estavam Ruth e Fernando Henrique Cardoso, Octávio Ianni, Fernando Novais, Paul Singer e Giannotti. Os alunos mais assíduos eram Leôncio Martins Rodrigues, Francisco Weffort, Gabriel Bollaffi, Michael Löwy, Bento Prado e eu.

E qual foi o peso do seminário em sua formação, em sua visão de mundo?

- Foi decisivo. Ao contrário do que diz meu amigo Giannotti, estudar Marx na época não era assimilar um clássico entre outros. Por um lado, tratava-se de apostar na reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea. Por outro, tomava-se distância da autoridade dos Partidos Comunistas na matéria, que promoviam uma compreensão bisonha de Marx,

imposta como um dogma. Havia também a excitação de descobrir e afirmar a superioridade intelectual de um autor profundamente incômodo para a academia bem-pensante e para a ordem em geral. Na iniciativa do seminário havia algo de inusitado e também de precário, além de premonitório. Poucos sabiam alemão, não tínhamos familiaridade com o contexto cultural de Marx, a bibliografia moderna não estava disponível, para não dizer que estava desaparecida. De um ponto de vista universitário "normal", não estávamos preparados para a empreitada. Em compensação havia a sintonia com a progressiva radicalização do país, que entrara em movimento, e talvez com a corrente de fundo que levaria o mundo a 1968. Até certo ponto o despreparo foi uma vantagem, pois permitiu que enfrentássemos com espírito livre as dificuldades que a experiência brasileira opunha aos esquemas marxistas.

Como era a dinâmica do seminário?

- O grupo se reunia de quinze em quinze dias e discutia mais ou menos 20 páginas por vez. A discussão ia de questões elementares de compreensão a problemas cabeludos, com conseqüências teóricas e políticas. Como os professores estavam em idade de escrever as suas teses, que no geral foram de assunto brasileiro, começou a se configurar no seminário a distância entre a construção marxista e a experiência histórica do país. O seminário teve a força de não desconhecer a discrepância e, também, de não considerar que ela anulava a melhor teoria crítica da sociedade contemporânea. Era preciso refletir a respeito, ver o desajuste como um problema fecundo e, talvez, como parte das desigualdades do desenvolvimento do capitalismo. Marx não podia ser aplicado tal e qual ao Brasil, que entretanto fazia parte do universo do capital. Estava surgindo o tema da reprodução moderna do atraso, segundo o qual há formas sociais ditas atrasadas que na verdade fazem parte da reprodução da sociedade contemporânea, em âmbito nacional e internacional. Embora a obra correspondente não tenha sido escrita, estas observações ligadas à experiência das nações periféricas têm relevância histórico-mundial, para uma apreciação sóbria e não-ideológica das realidades do progresso, o qual é mais perverso do que consta. Quando chegou a minha vez de fazer tese e de analisar os romances de Machado de Assis, eu me havia impregnado muito deste modo de ver.

Já havia seu interesse pela literatura, mas em termos formais como se deu sua ida para a teoria e a crítica literária?

- Fui aluno de Antonio Candido no segundo ano de Ciências Sociais, em 1958, no último ano em que ele deu Sociologia. No ano seguinte comecei a ficar abatido com o lado empírico da pesquisa sociológica, os levantamentos e as tabulações não eram comigo. Nessa altura, Antonio Candido passara da Sociologia para as Letras e estava ensinando Literatura Brasileira em Assis. Ruminei o exemplo e fui até lá me queixar da vida e pedir conselho, pois gostava mesmo é de literatura. Ficou mais ou menos combinado que quando eu terminasse o curso faria um mestrado em Literatura Comparada no exterior e depois iria trabalhar com ele na USP. Nessa época eu já escrevia um pouco de crítica literária para jornal.

Qual jornal?

- Um suplemento literário da Última Hora, onde publiquei um artigo sobre *O amanuense Belmiro*, romance sobre o qual o Antonio Candido havia escrito anos antes. Uma amiga espoleta levou o trabalho ao professor, contando que eu achava o artigo dele parecido com o meu. Ele achou graça, leu e me convidou para colaborar no *Suplemento Literário* do

Estadão, que era dirigido pelo Décio de Almeida Prado. Assim, quando fui a Assis procurar conselho, ele tinha idéia do que eu andava fazendo.

A ida para o exterior era porque na época não havia mestrado aqui?

- A pós-graduação estava começando. Na época só fazia mestrado e doutorado o pessoal que já estava trabalhando nalguma cadeira. Como eu vinha de Ciências Sociais, para ensinar em Letras precisava de um título apropriado. Fui aos Estados Unidos fazer um mestrado em Teoria Literária e Literatura Comparada, na Universidade de Yale. Na volta, em 63, pouco antes do golpe, comecei a trabalhar na Teoria Literária, que era uma novidade na USP.

E, nesse começo de trabalho com Antonio Candido, como é que se delineiam seus temas de trabalho?

- Os primeiros anos são sempre suados. Preparar cursos, aprender o suficiente para ensinar, no começo não é fácil. Mas a idéia básica de meu trabalho eu tive cedo. Foi mais ou menos o seguinte: eu lia Machado de Assis e achava a ironia dele especial. Tinha a impressão de que havia naquele tipo de humorismo, de gracinha metódica, alguma coisa brasileira. Então eu saí atrás disso. Combinei a tentativa de descrever a ironia de Machado com a intuição de que ela seria nacional - o que restava explicar. Combinei um *close reading* dessa ironia com a teoria do Brasil do seminário d'*O Capital*. A idéia de que a substância da ironia machadiana tinha a ver com a mistura de liberalismo e escravismo no Brasil me veio cedo, antes de 64. Agora, daí a escrever sobre isso, vai um pedaço.

E quanto ao doutorado?

- Fiz na Universidade Paris III, Sorbonne. O meu tema lá foi *Ao vencedor, as batatas*. O livro é de 1977. Quando voltei, já estava publicado.

A sua ida para a França decorreu, na verdade, da repressão política que a ditadura instaurou no país. Como foi sua experiência de exílio?

- A França foi camarada com os refugiados, que foram chegando por ondas, conforme as ditaduras iam tomando conta da América Latina. Dentro do desastre geral, a verdade é que o exílio era também muito interessante, apresentava os latino-americanos uns aos outros, e mesmo os brasileiros das diferentes regiões. O ar estava cheio dos *événements de mai*, os acontecimentos de 1968. Para quem não estivesse com a vida quebrada, ou sob pressão material excessiva, e para quem tivesse disciplina para retomar os estudos, foram anos bons.

Para chegar ao ápice de sua investigação sobre a relação entre a ironia de Machado de Assis, o comportamento da elite brasileira e, enfim, a estrutura social do país, ou em outras palavras, para chegar a *Um mestre na periferia do capitalismo*, você gastou mais uns 11 anos, não é verdade?

- Sou mais lento do que devia.

Em alguma medida há pioneirismo no trabalho de Antonio Candido quando ele lança um olhar para a literatura atravessado por uma visão mais sociológica do país? Ou isso é uma prática geral na crítica, que ele explicita melhor?

- Eu inverteria os termos da questão: Antonio Candido lança à visão histórico-sociológica do país - que conhece como poucos - um olhar atravessado pela experiência e pela análise

literárias, em cujo valor de revelação ele acredita e a que deve as suas descobertas. O pioneirismo está aí, nessa inversão, que dá cidadania plena ao ângulo estético. Vamos por partes. Que a literatura faça parte da sociedade ou que se conheça a literatura através da sociedade e a sociedade através da literatura, são teses capitais do século XIX, sem as quais, aliás, a importância especificamente moderna da literatura fica incompreensível. Elas estão na origem de visões geniais e dos piores calhamaços. Em seguida se tornaram o lugar-comum que sustenta a historiografia literária convencional. Dentro desse quadro, o traço que distingue a crítica dialética, e que a torna especial, é que ela desbanaliza e tensiona essa inerência recíproca dos pólos, sem suprimi-la. O que for óbvio, para ela não vale a pena. Se não for preciso adivinhar, pesquisar, construir, recusar aparências, consubstanciar intuições difíceis, a crítica não é crítica. Para a crítica dialética o trabalho da figuração literária é um modo substantivo de pensamento, uma via sui generis de pesquisa, que aspira à consistência e tem exigência máxima. O resultado não é a simples reiteração da experiência cotidiana, a cuja prepotência se opõe, cujas contradições explicita, cujas tendências acentua, com decisivo resultado de clarificação. Em suma, em termos de método, o ponto de partida está na configuração da obra, com as luzes que lhe são próprias, e não na sociedade.

Ao contrário do que dizem os detratores dessa crítica.

- É isso. Ela parte da análise estética e busca o não-evidente, o resultado do que o trabalho formal do artista configurou. Ao passo que a posição tradicional, ou positivista, que também vai se renovando e continua presente com outros nomes, se limita aos conteúdos brutos, procurando o mesmo na sociedade e nas obras, vistas em termos redundantes, de confirmação recíproca direta.

Isso você já dizia com 23 anos, no artigo sobre o psicologismo na poética de Mário de Andrade.

- A verdade é que não lembro. Retomando o fio, há uma fórmula de Lukács, segundo a qual o social na obra está na forma. Não que os conteúdos não sejam sociais, mas a forma, ao trabalhá-los e organizá-los, ou também ao ser infletida por eles, configura algo de mais geral, análogo à precedência da sociedade sobre os seus conteúdos separados. Se as obras interessam, é porque se organizam de um modo revelador, que algum fundamento tem na organização do mundo - fundamento a descobrir caso a caso.

Como a maior parte da historiografia literária é de inspiração nacional e como a nação até outro dia era um horizonte quase auto-evidente, criou-se uma espécie de certeza infundada, segundo a qual o espaço a que a literatura e as formas literárias se referem é também ele nacional. Ora, a literatura mais audaciosa, justamente por ter aversão às mentiras do oficialismo e do nacionalismo, e por adivinhar o avanço de dimensões extranacionais da civilização burguesa, não cabe nesse quadro. No caso brasileiro, a referência nacional tem uma realidade própria, de tipo diverso, que continuou efetiva (até hoje?) e catalisou uma parte importante da invenção formal. Em parte por causa do complexo de país novo, que fazia da criação de uma literatura nacional um projeto deliberado.

Basta lembrar o pitoresquismo programático dos românticos, ou a tentativa machadiana - descoberta por John Gledson - de maquinar intrigas com relevância nacional, ou o Naturalismo com o seu trópico científico-alegóric, ou a invenção modernista de logotipos nacionais, como o Pau Brasil, a Negra e Macunaíma. A questão fica mais interessante

quando a reconhecemos fora da esfera do projeto nacional assumido, numa certa gama de inflexões, problemas, reações etc. É como se a matriz nacional se impusesse inconscientemente, pela força das coisas, ou melhor, como consequência da peculiaridade da estrutura social do país, que gera uma problemática social, lingüística, política e histórica singular, com a qual nos debatemos e à qual nos cabe responder, queiramos ou não.

Ao deixar de lado ou ao fazer da intenção do autor um ingrediente entre outros, a análise histórico-estrutural coloca-se no terreno das configurações e dos funcionamentos objetivos, cuja dinâmica não corre em trilhos previstos, podendo levar aonde o autor não imaginava. A referência é nacional, mas sem garantia de final feliz. Essa é uma consciência crítica adulta, segundo a qual não fazemos o que queremos, ou fazemos o que não queremos, e não obstante pagamos a conta. Uma posição esclarecida e desabusada, que se torna modelo para a compreensão estética e social quando fica evidente que a sociedade burguesa não se governa a não ser superficialmente, ao passo que a sua superação não está à vista.

Ainda aqui o passo à frente foi dado por Antonio Candido, no admirável ensaio sobre *O cortiço*, ainda não devidamente explorado. Ele mostrou que o autor pensava estar romaneando o processo brasileiro de guerra e acomodação entre as raças, em conformidade com as teorias racistas do Naturalismo, mas que na verdade, conduzido pela lógica da ficção, mostrava um processo primitivo de exploração econômica e formação de classes, que se encaminhava de um modo bárbaro e desmentia as ilusões raciais e nacionais do romancista. O curso das coisas é nacional, mas difere do previsto pelo escritor.

O que significa sua interrogação "até hoje?", quando aborda a pretensão de fundação nacional dos grandes textos brasileiros?

- A crítica dialética supõe obras que sejam mais ou menos fechadas e altamente estruturadas. Na literatura brasileira não há muitas que convidem a uma análise desse tipo. Quando Antonio Candido resolveu estudar nessa veia as *Memórias de um sargento de milícias*, estava escolhendo o caminho difícil e levando ao extremo uma posição crítica de ponta. A ousadia foi pouco notada, porque o romance - divertido e desprezioso - não faz pensar nessa ordem de tentativas. Manoel Antônio de Almeida não só não queria fazer o que o crítico descobriu, como se movia num plano incomparavelmente mais modesto. Essa desproporção é um erro? Pelo contrário, ela tira as consequências de uma certa idéia de forma objetiva, que não coincide com as intenções do autor, as quais pode exceder e contrariar amplamente. Uma idéia de forma e de análise que o crítico compartilha com uns poucos mestres da crítica dialética. Os dois ensaios centrais de Antonio Candido, sobre o *Sargento de milícias* e *O cortiço*, sendo rigorosamente apoiados na análise das obras, descobrem a sua força e relevância num plano que não teria ocorrido aos respectivos autores.

Essa é uma visão propriamente marxista, não?

- No essencial, penso que é, embora a terminologia não seja, ou seja só em parte. A parte boa da tradição marxista manda acreditar mais na configuração objetiva das obras que nas convicções ou posições políticas dos escritores. Há uma afirmação célebre de Marx, em que ele diz ter aprendido mais com os romances de Balzac do que com a obra dos economistas, isso embora Balzac seja conservador. Para além das preferências, há sobretudo uma

afinidade de fundo na concepção da forma objetiva, seja social, seja estética: conforme o caso, o seu dinamismo interno se realiza não só contra, mas também através das ilusões dos interessados (o racismo de Aluísio, por exemplo, faz parte da força com que O cortiço mostra que o problema é de classe, e não de raça). O modelo é o ciclo do capital, que se realiza - na expressão de Marx - "atrás das costas" dos participantes, levados à crise contra a sua vontade.

Mas voltando à sua pergunta: esse tipo de crítica supõe obras e sociedades muito estruturadas, com dinamismo próprio. Trata-se de enxergar uma na outra as lógicas da obra e da sociedade, e de refletir a respeito. Acontece que vivemos um momento em que essa idéia de sociedade, como algo circunscrito, com destino próprio, está posta em questão, para não dizer que está em decomposição. Já ninguém pensa que os países de periferia têm uma dialética interna forte - talvez alguns países do centro tenham, talvez nem eles. E no campo das obras, com a entrada maciça do mercado e da mídia na cultura, é voz corrente que a idéia de arte mudou, e é possível que o padrão de exigência do período anterior tenha sido abandonado. Talvez os pressupostos da crítica dialética estejam desaparecendo...

Penso que existe ainda a intenção dos escritores de produzirem alguma coisa que traga até as palavras o sentimento desse presente de relações e valores tão esgarçados, confuso, violento etc. Por que, então, não se chega a essa obra capaz de apresentar uma relação bem íntima entre forma do texto e forma social?

- Também não me convenço de que não seja mais possível. Mas é fato que o processo social mudou de natureza. A circunscrição dele, no sentido em que você podia dizer "essa é a sociedade brasileira", está deixando de ser efetiva, de ser verdadeira. Por exemplo, o caso...

Vamos pegar o caso de *Cidade de Deus*.

- Antes disso, para não perder o fio, quero falar do ensaio de Adorno sobre Beckett, para o meu gosto um dos mais brilhantes que já se escreveram sobre a literatura moderna. Em *Fim de partida* as personagens são figuras metidas numa lata de lixo, mutiladas e falando uma linguagem limitada a quase nada, um resíduo. Isso costuma ser considerado uma redução ao essencial, um minimalismo atemporal, para mostrar que o ser humano, mesmo na situação mais precária, conserva inteira a sua grandeza. Mas Adorno desloca a cena, lhe põe uma data e diz que, muito ao contrário, o que Beckett está descrevendo é uma sociedade "pós-catástrofe". Pós-catástrofe nuclear, pós-Segunda Guerra Mundial, enfim, a época em que a civilização moderna mostrou que a sua capacidade de autogoverno ou de auto-superação não é o que se dizia.

Dentro desse universo, os farrapos de filosofia, os resíduos de iniciativa, de desejo de progresso, os cacoetes da esperança, representam na verdade lixo intelectual, água servida. Assim, a operação crítica consistiu em deslocar para um momento histórico preciso e bem explicado, embora imaginado, o que se costumava alegorizar como a condição humana. O deslocamento confere uma incrível vivacidade e particularidade artística ao que pareceriam alegorias e generalidades insossas. Do lado do referente também há deslocamento: a sociedade não é nacional, regional ou municipal, ela é o planeta depois do desastre. O ensaio de Adorno muda a leitura de Beckett e é um grande achado crítico. É um exemplo de como o referente social e histórico tem âmbitos inesperados e pode ser de diferentes tipos.

Retomando a sua pergunta, no caso do Paulo Lins há de fato um universo circunscrito, por assim dizer policialmente segregado. Um universo fechado por circunstâncias "modernas", desastrosas, altamente preocupantes, que permite escrever um romance "à antiga". Mas o romance não é antigo de jeito nenhum.

O que despertou mais a sua atenção foi exatamente essa possibilidade?

- Não. Foi, primeiro, a extrema vivacidade da linguagem popular, dentro da monotonia tenebrosa das barbaridades, que é um ritmo da maior verdade. Depois, a mistura muito moderna e esteticamente desconfortável dos registros: a montagem meio crua de sensacionalismo jornalístico, caderneta de campo do antropólogo, terminologia técnica dos marginais, grossura policial, efusão lírica, filme de ação da Metro etc. E sobretudo o ponto de vista narrativo, interno ao mundo dos bandidos, embora sem adesão, que arma um problema inédito. Há ainda o conhecimento pormenorizado, sistematizado e refletido de um universo de relações, próximo da investigação científica, algo que poucos romances brasileiros têm. Enfim, é um mix poderoso, representativo, que desmanchou a distância e a aura pitoresca de um mundo que é nosso. É um acontecimento.

Em paralelo ao desenvolvimento de uma crítica dialética, florescia uma outra crítica bem diferente no Brasil, comandada pelos concretistas, em especial pelos irmãos Campos, e entre as duas se estabeleceu uma intensa polêmica. Gostaria que você situasse um pouco essa questão.

- A oposição existe, mas no que importa ela não é fácil de fixar, porque foi recoberta por um flá-flu, errado em relação às duas partes. Até onde entendo, as versões que ficaram foram determinadas pelos anos da ditadura. Numa delas, os críticos ligados à Teoria Literária da USP seriam múmias conteudistas, professores atrasados, cegos para as questões de forma, praticantes do sociologuês, nacionalistas estreitos, além de censores stalinistas. Ao passo que no campo concretista estariam os revolucionários da forma, atualizados com o estruturalismo francês, o formalismo russo e a ciência da linguagem, conscientes de que o âmbito literário não se comunica com a vida social.

Naturalmente a versão do campo em frente trocava os sinais desses mesmos termos e opunha, para abreviar, engajados a alienados, um pouco em paralelo - como me indicou uma amiga - com as polarizações dos festivais da canção da época. Ora, nada disso corresponde. Os críticos dialéticos eram formalistas de carteirinha, empenhados justamente na reflexão sobre o problema. Seu ângulo era estético, as suas simpatias eram modernistas e sua posição era anti-stalinista de longa data. As linhas teóricas a que se contrapunham eram a historiografia positivista, o psicologismo, o marxismo vulgar e a classificação das obras segundo as convicções políticas de seus autores. Para dar idéia da independência conceitual e crítica com que então se trabalhava na USP (em certos setores), não custa acompanhar alguns passos de um percurso característico.

Talvez se possa dizer que Antonio Candido foi buscar no *close reading* do *New Criticism* - uma técnica formalista, desenvolvida nos States, na década de 30, com sentido conservador - um instrumento para fazer frente ao sociologismo e ao marxismo vulgar correntes na esquerda brasileira dos anos 40. Só que ele reelaborou o procedimento e o abriu em direção da história, com vistas na historicização das estruturas, o que lhe permitiu uma sondagem de novo tipo da literatura e da sociedade brasileiras. Sem alarde de terminologia, e muito

menos de *griffes* internacionais, os ensaios de Antonio Candido que vêm ao caso aqui são seguramente as peças mais originais de análise estrutural já feitas no Brasil.

Também no campo dos concretistas a história não cabe no chavão. É falsa a idéia de que fossem "alienados" ou desinteressados do rumo da história extraliterária. Como vanguardistas, entendiam a sua revolução formal como parte de uma revolução social em curso. Eram de esquerda e Haroldo se considerava próximo do marxismo, não sei se também nos últimos tempos. Se a pecha de pouco sociais colou neles no pré-64 foi devido aos preconceitos antiexperimentalistas do Partido Comunista, que na época dispunha de autoridade e denunciava o "formalismo" da arte moderna. O que não impediu os concretistas de disputar com galhardia o seu lugar dentro da esquerda e de anunciar, num congresso de crítica literária em Assis, em 1961, o seu "salto participante". Procuravam articular a invenção formal com a radicalização política do Brasil. Em suma, contrariamente ao lugar comum, os dialéticos eram formalistas, os concretistas eram engajados, e o que nos movia a todos era a aceleração histórica do país.

Os concretistas desenvolviam a linha de Oswald de Andrade?

- É o que eles dizem, embora eu ache difícil reconhecer o ar de família. Ainda quanto aos chavões, é interessante notar que ao contrário do que eles afirmam, e os outros repetem, eles são de longe os escritores brasileiros que mais se valeram da sociologia para a sua autojustificação e para explicar a própria primazia. Entre nós, não há outros que dependam tanto da teoria social para garantir a posição a que aspiram para a sua obra. A teoria deles vale o que vale, mas a contradição merece registro.

Voltando à polêmica, não é fácil encontrar grandes razões para ela. De um lado, críticos-professores tentando uma interpretação histórico-estrutural da literatura brasileira, puxando para a esquerda. Do outro, à esquerda também, o grupo dos poetas concretistas, que militavam para impor a sua obra, em que viam a revolução, além de teorizarem em causa própria, o que é natural igualmente, mas nem sempre convence. Para que a história fosse outra (e ninguém fosse chamado de "vermina pestilente" ou chefe de uma "campanha de caça aos concretistas"), talvez bastasse que os professores da USP não tivessem torcido o nariz para a "tese" dos poetas, segundo a qual a linha nobre da poesia moderna, que vem de Mallarmé, passa por Oswald de Andrade, Drummond e João Cabral, culmina neles próprios.

Mas pode-se imaginar também que o antagonismo tenha fundamento em idéias diferentes no que respeita à evolução das formas. Do ponto de vista dialético, a modernização formal existe, não significa o que pretende, e deve ser analisada não só como solução, mas também como problema. Do ponto de vista dos poetas concretos, que a buscam numa espécie de iconização e aceleração da linguagem, ela é a linha reta e positiva que leva a um indiscutível plano superior. Para reflexão, não custa notar que o Movimento Concreto foi lançado na mesma época em que Adorno assinalava, como um marco, o envelhecimento da Música Nova, ou seja, o esvaziamento da tensão vanguardista.

Mas o concretismo também mudou.

- A partir de 1964/68, quando a revolução saiu da ordem do dia no Brasil, uma parte dos escritores passou a considerar a linguagem como a sua única trincheira. Foi a época em que a crítica literária falava de subversão da sintaxe, das formas, dos gêneros, revolução textual

etc. Haveria um estudo engraçado a escrever sobre essas substituições.

E isso com alguns apoios teóricos internacionais, não?

- Claro, claro. Foi o auge do estruturalismo de base lingüística, e logo do neo-estruturalismo, este especializado na dissolução das estruturas positivas. Ao passo que o estruturalismo buscado por alguns na Teoria Literária da USP era de base histórica e estava descobrindo a potência formal, no plano estético, da estrutura de classes do país. Pensando melhor, talvez houvesse mais antagonismo do que ficou dito até aqui.

E depois essa guerra repercutiu também em espaços de maior reverberação do discurso, como o da música popular brasileira, não é?

- É um ponto que merece atenção. O livro de Caetano Veloso, *Verdade tropical*, é muito valioso e interessante nesse sentido. Caetano tem idéia clara do que estava em jogo e tem grande capacidade de sintetizar debates intelectuais. O livro está sempre polemizando com a esquerda, mas descreve o processo de maneira realista. A idéia de que naquilo tudo só se tratasse de linguagem não passa pela cabeça dele.

Passada a fase mais furiosa do embate entre críticos dialéticos e concretistas, aparentemente algumas linhas de trabalho de crítica literária no país buscam uma certa síntese entre posições das duas tendências. Em certa medida Silviano Santiago não faz isso?

- Não penso que síntese seja a palavra. Mas Silviano escreveu na década de 70 *O entre-lugar do discurso latino-americano*, um ensaio de grande habilidade estratégica, a primeira mobilização importante da obra de Derrida no quadro brasileiro. Ele usa a desconstrução para descrever as categorias da opressão e fazer dela um jogo de linguagem, que certamente ela também é. Mas ela não será mais do que isso? Seja como for, também aqui não se tratava só de linguagem, pois o ensaio, até onde vejo, deveu a repercussão aos poderes a que se opunha: à prepotência dos militares, ao autoritarismo na esquerda armada, às presunções do imperialismo americano, a nosso sentimento de inferioridade diante da primazia cultural dos grandes centros etc. Mais adiante Silviano afinou a desconstrução de Derrida com o jogo ou conflito entre os gêneros, fazendo dela um elemento de liberação sexual, em especial da homossexualidade. Que eu saiba, foi o primeiro crítico a fazer da liberação da homossexualidade um elemento importante de periodização da história do Brasil, ao fazer que ela convergisse com o tema da abertura política e da redemocratização, de que seria uma pedra de toque. Na minha opinião é um grande lance, embora a construção me pareça conformista por outro lado.

Como você descreveria o panorama atual da crítica literária no Brasil? Quais são seus pontos de força teóricos?

- As linhas teóricas internacionais estão representadas e funcionando, há pós-graduações numerosas, com bolsas de estudo, e, não obstante, há um certo esgotamento. Com perdão da mania, o que falta é espírito dialético. Como os momentos notáveis da cultura brasileira estão consagrados, não lembramos até que ponto dependeram do contato com o avesso da sociedade. Essa é uma verdade insuficientemente considerada. A reflexão hoje tem que se redimensionar através do mundo que está se formando à revelia do discurso oficial sobre a modernização e o progresso. Basta subir ao Alto de Santana e olhar São Paulo para saber que o que está acontecendo está fora de controle e tem pouco a ver com as grandes linhas

incorporadas em nossa organização mental. Nesse sentido, os *cultural studies*, com a sua falta de hierarquia, não deixam de ser uma resposta, embora - até onde sei - pouco crítica do capitalismo e pouco interessada em questões de estética, o que diminui muito o seu alcance.

Um trabalho que acho admirável e não teve repercussão nenhuma é o ensaio de Iumna Simon, que saiu na revista *Praga* n° 7, sobre a poesia de Valdo Motta. Ele é um poeta negro do Espírito Santo, homossexual militante, muito pobre e dado a especulações teológicas. É uma poesia que toma o ânus do poeta como centro do universo simbólico. A partir daí, mobiliza bastante leitura bíblica, disposição herética, leitura dos modernistas, capacidade de formulação, talento retórico e fúria social. O ponto de vista e a bibliografia fogem ao corrente, mas o tratamento da opressão social, racial e sexual não tem nada de exótico.

Bem, a Iumna leu o poeta por acaso, numa revista, percebeu a força e a importância do que estava ocorrendo, procurou saber mais, e acabou organizando um volume de poemas para a editora da Unicamp, juntamente com Berta Waldman (Valdo Motta, *Bundo e outros poemas*, 1996). Para fazer justiça ao poeta, que é perfeitamente contemporâneo, ela teve que se enfrontar em áreas que desconhecia e, sobretudo, compará-lo a seus pares, refletir sobre a sua inserção na cultura atual e tirar as consequências estéticas que cabem. É de trabalhos assim - sem desmerecer outras linhas possíveis - que a crítica depende para recobrar vitalidade e estar à altura da realidade.

Vou voltar a um ponto anterior: por que o *New Criticism*, como empreendimento nos Estados Unidos, era conservador?

- O *New Criticism* nasceu com uma teoria de professores de Letras do sul dos Estados Unidos, o *Old South* antianque. Eles viam o poema como um campo de complexidade singular, onde a linguagem não tem finalidade utilitária e não é abstrata, o que, de certo modo, simboliza uma oposição ao capital, ao mundo do Norte. Para consubstanciar essa posição, desenvolveram uma técnica de análise centrada em ambigüidade, tensão e ironia, atributos estranhos à funcionalidade moderna. Há uma carta de Allan Tate, uma das grandes figuras do movimento, em que ele diz que acabava de ler o artigo de um alemão que descrevia a obra de arte como eles, embora infelizmente fosse marxista.

O alemão era Adorno, que era refugiado de guerra nos Estados Unidos. A anedota é interessante porque mostra que o anticapitalismo de Adorno, com horizonte socialista, até certo ponto convergia com o anticapitalismo de um sulista católico e tradicionalista - na posição contrária à instrumentalização da linguagem. A análise cerrada que o *New Criticism* praticava representou de fato um patamar novo em matéria de compreensão da complexidade interna da poesia. A técnica podia ser usada, é claro, de muitas maneiras. Anatol Rosenfeld, por exemplo, dizia explicitamente que praticava o *close reading*, mas informado por sua cultura filosófica, que não tinha nada que ver com a dos *new critics* americanos. Eles talvez fossem provincianos, mas desenvolveram uma coisa genial.

O *New Criticism* foi bem assimilado no Brasil?

- É um bom tópico de pesquisa. Nos anos 50 houve militância, em especial de Afrânio Coutinho, hoje difícil de ler. Como sempre, aproveitaram bem os que tinham projeto

próprio e souberam guardar distância, como Sérgio Buarque e Antonio Candido.

Não lhe parece que o mundo contemporâneo, midiático, espetacularizado, oferece um ambiente pouco adequado à literatura como um exercício insistente e forte? O fenômeno é só brasileiro?

- Certamente não. Mas de alguma maneira os intelectuais brasileiros estão cavando pouco o seu próprio terreno. Conhecemos pouco as coisas das quais dependemos nesse momento. Se você pensar no conhecimento que tinham da sua matéria Guimarães Rosa, Mário de Andrade, Machado de Assis, vai ver que a escrita deles estava associada a um processo tenaz de aquisição de conhecimento, de verificação social e moral, de experimentação. No fim de contas, uma das coisas que mais distingue o livro de Paulo Lins é que, como ele foi assistente de pesquisa de uma antropóloga, tem o conhecimento exaustivo e articulado do universo dele. Isso dá ao livro uma potência própria, que falta aos colegas. O sumiço da exigência intelectual não precisava ter ocorrido, foi uma falta de pique. Também na poesia aconteceu uma coisa assim, ela abriu mão de falar do mundo contemporâneo de maneira sustentada. No Brasil, por uma razão que não sei, de repente começou a surgir uma poesia curtiinha, pouco reflexiva, pouco ousada. Digo isso sabendo que não é tudo, pois a poesia mais minimalista dos últimos tempos é também - na minha opinião - a mais reflexiva e complexa - estou pensando no *Elefante*, de Francisco Alvim.

Quando você diz que não sabe, é ironia, ou não sabe mesmo?

- Eu diria que o predomínio do concretismo, que atravessou a segunda metade do século passado, tornou a poesia impermeável ao pensamento, com muito prejuízo para ela. A culpa não é dos concretistas, acho natural que todo grupo poético procure se promover e valorizar. O que aconteceu de incrível foi que o mundo intelectual brasileiro pouco ou nada opôs àquele padrão. Marx diz a certa altura que o segredo da vitória de Luis Napoleão não está na força dele, mas na fraqueza da sociedade francesa do tempo. Analogamente, acho mesmo o caso de perguntar pelo que aconteceu à vida cultural brasileira do último meio século para que algo tão limitado como a poesia concreta pudesse alcançar tanta eminência. É uma questão mais profunda do que pode parecer. Tem a ver com a credulidade subdesenvolvida diante do progresso.

Querida que você contasse o caso curioso de Bertha Dunkel, que pouca gente conhece.

- Foi o seguinte: mais ou menos em 1966 me encomendaram uma explicação didática da idéia marxista de mais-valia, para ser usada em aulas para um grupo operário, clandestino na época. Escrevi com a maior clareza de que era capaz. Como não saiu ruim, houve interesse em divulgar o folheto em âmbito maior, e o grupo da *Teoria e Prática* resolveu publicá-lo na revista. Inventei uma personagem para assinar o "artigo", que era essa Bertha Dunkel. Bertha para Roberto, e Dunkel, que quer dizer escuro, para Schwarz, que é preto. Escrevi uma pequena biografia como introdução, explicando que ela era uma escritora alemã de vanguarda, que nos anos 20, tocada pela proximidade da revolução, resolvera se dedicar ao didatismo político, no qual via uma forma literária e um problema estético. É claro que eram questões que estavam interessando a mim. A coisa teve um desdobramento engraçado porque um intelectual de renome, que conhecia tudo do movimento operário alemão, tinha lembrança de Bertha.

This document was created with Win2PDF available at <http://www.daneprairie.com>.
The unregistered version of Win2PDF is for evaluation or non-commercial use only.