

Affonso Romano de Sant'Anna¹

Por Roberto Doring Pinho da Silva*

Entrevistei Affonso Romano de Sant'Anna em 27 de março de 2015, ao fim do dia, no saguão do Hotel Bedford, em Paris – onde D. Pedro II viveu a fase derradeira de seu exílio, até morrer, em 1891. No mesmo hotel viveu também Heitor Villa-Lobos. Um lugar cheio de segredos. Em meio a esses segredos e ao alarido de viajantes e carregadores de bagagem, o poeta, cronista e crítico falou sobre coisas da vida e da literatura, de arte em geral, sobre sua necessidade de entender o mundo à volta e de capturar, através da poesia, a fúria de seu tempo, que é o nosso.

Tendo por ponto de partida a Faculdade de Letras e Filosofia da Universidade Federal de Minas Gerais, onde se graduou (nasceu em Belo Horizonte, em 1937), Affonso Romano cumpriu percurso que se confunde com a trajetória da cultura brasileira nas últimas mais de seis décadas. E chega, no presente, a um momento de balanço – de tranquila reconstituição de seu engajamento nas lutas nacionais, de serena reconciliação com a finitude. Chega, como escreveu sobre Drummond em estudo dedicado ao conterrâneo, a um eu poético-existencial não maior que o mundo, não menor que o mundo, mas sabiamente igual ao mundo.

¹ A transcrição aqui reproduzida corresponde, *grosso modo*, a metade de entrevista realizada com Affonso Romano; a edição foi imposta por limitação de espaço na versão física da Réel; a íntegra da transcrição está disponível na versão digital do periódico.

* Doutorando em literatura brasileira no Centre de recherches sur les pays lusophones da Universidade Sorbonne Nouvelle – Paris 3, dedica-se à pesquisa: “Un mot fraternel : la vie et la mort dans la poésie de Manuel Bandeira.”

Roberto Doring – Sente-se na poesia brasileira hoje a fúria de nosso tempo?

Affonso Romano de Sant’Anna – Não, não se sente. Existe uma dispersão muito grande. Não há mais a unidade que havia até os anos 1980. Nos anos 60 e 70, sobretudo, havia grupos que, ainda que hostis uns aos outros, eram coesos na preocupação que tinham com a linguagem, com a renovação. Cada grupo escolhia a sua estratégia, mas havia a ideia de um projeto de linguagem. Tenho a sensação de que, depois da poesia marginal, caímos numa geleia geral. Você lê alguns poemas de poetas mais jovens e não sabe se é prosa ou poesia. Eles cortam o verso onde bem querem, não têm uma noção do verso como unidade a um só tempo rítmica, sonora e semântica. Além disso, você termina de ler o poema e não sabe sobre o que o poeta esteve falando. O poeta muitas vezes está remoendo coisas narcisistas, pessoais, que não têm o menor interesse nacional ou social. Parece-me, então, que se criou uma certa dispersão. Esse é um fenômeno que vai além do Brasil. No Chile e em tantos outros países, também se encontra um tipo de poética, que se pode chamar de pós-moderna, que fica muito rarefeita. Não sei se é porque venho da experiência modernista, porque passei pela geração de 1945 e depois estive nas vanguardas, mas o fato é que tenho uma noção de rigor formal muito própria. Acho que cada poema é um acontecimento.

Mas há poesia sem rigor formal?

Podem haver aparentemente. É complicado isso. Nesse meu livro que acabou de sair, *Entre Drummond e Cabral* (2014), discuto duas perspectivas. Cabral acreditava na realização racional do poema – era *O engenheiro*. Já Drummond trabalhava de maneira mais ampla. Trabalhava, na verdade, com o conceito de epifania, com o qual também trabalho muito – como Clarice Lispector, Guimarães Rosa, Joyce... O poema pode acontecer de repente. O poema de Bandeira sobre Pasárgada, ele mesmo diz, aconteceu de repente – depois, durante vários anos, foi depurado. Eu tenho um poema, num livro novo que devo publicar, que diz que a poesia é como um raio. Às vezes o raio cai em cima de você. Às vezes não cai em cima, cai perto de você – e você ouve o ruído e não consegue recuperar. Então, essa ideia de que

se você só trabalhar muito vai conseguir chegar à poesia não é verdadeira. Como tampouco é verdadeiro que, se você ficar esperando, alguma poesia surgirá. A realidade é que, em qualquer hipótese, existe o imponderável que passa pelo talento. Você tem de ter um para-raios de modo a captar os impulsos.

No seu caso específico, em geral vem um primeiro verso que é depois desenvolvido?

Trabalho de maneiras variadas. Por exemplo, tenho um livro chamado *O homem e sua sombra* (2006). É um livro de cinquenta poemas que surgiu por acaso. Estava em minha casa em Friburgo, fazendo nada, e de repente me veio uma frase à cabeça: “Era um homem com sombra de cachorro.” Primeiro, levei um susto: “como um homem pode ter sombra de cachorro?” “Mas sonhava ter sombra de cavalo.” Ficou mais estranho ainda... E eu acabei trabalhando isto: como a pessoa que tem sombra de cachorro mas sonhava ter sombra de cavalo convivia com essa circunstância? De repente, o sujeito saía galopando. E no dia seguinte veio outro poema, espontaneamente. Acabei fazendo uns cinquenta poemas. Depois me fui dar conta de que a sombra era um tema na literatura e no folclore. Evidentemente, eu estava trabalhando algo inconsciente. Por outro lado, fiz muito poema a pedido, para televisão, para jornal. Ou impelido por urgências nacionais. O poema “A implosão da mentira”² foi motivado pela situação política brasileira. Sentia que se não escrevesse aquele poema, se não me expressasse, eu teria um infarto. A situação nacional era muito tensa, muito grave. Acabei, então, dando vazão àquilo, não através da crônica, mas da poesia, que pode dizer coisas que a prosa não é capaz de dizer. Foi um poema fabricado com emoção.

Como é fazer poesia nesta era de velocidade e simultaneidade? Como é escrever poemas em meio a *tweets* e *WhatsApps*?

Pois é. Você sabe que estou numa fase de balanço da minha atividade, de balanço da própria vida. E uma sensação que tenho é que a poesia, ou um tipo de poesia que hoje me interessa, é a poesia como

² In *A poesia possível*, Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

se fosse um segredo. Por vezes lemos um poeta iraniano, vietnamita, e encontramos lá um verso, um pedaço de poema, que nos diz coisas que ninguém nos tinha dito até então. Alguém que já morreu, que nem conhecemos, nos dá um recado. Então, a poesia tem algo de segredo. Alguém, do outro lado do planeta, colhe alguma coisa e dialoga conosco. Essa é a permanência da poesia. Por isso a poesia não vai morrer nunca.

Parte de suas manifestações públicas nos últimos anos se dá sob o signo do balanço. Isso se reflete também na poesia: percebe-se o espírito do balanço em *Sísifo desce a montanha* (2011). A morte nunca deixou de fazer-se presente na sua lírica, mas agora ela aparece de algum modo aplacada pelo convencimento de que “Só a ausência/(a ausência plena)/é plenitude”³. É isso mesmo? E, se é, como esse convencimento se insere no conjunto de sua obra poética?

Eu diria que estou exercitando um aprendizado da morte. Tenho um livro anterior, *O lado esquerdo do meu peito* (1992), que tem uma parte dedicada ao aprendizado da morte. Nisso, tenho certa vizinhança com Bandeira, que conviveu com a morte o tempo todo – se bem que com uma diferença importante, porque ele tinha a tuberculose. E, em outro plano, algo também me separa de João Cabral no tratamento da morte, pois Cabral pensava essencialmente a morte social, enquanto eu penso, igualmente, a morte individual, metafísica. Já Drummond tinha mais a marca da morte metafísica. Eu tento lidar com os diversos aspectos. Em *Sísifo desce a montanha*, acerco-me da morte. Quando você não tem mais vinte e um anos, começa a olhar a vida de outra maneira. Já pode fazer um balanço. E, no Brasil, algo que me preocupa e me interessa muito é a dimensão social da morte individual. A Bélgica, por exemplo, tem meios de assistir o cidadão que queira morrer dignamente. Na França essa é uma questão presente. E eu comecei uma série de palestras no Brasil sobre isso. Dei um curso, com a historiadora Mary Del Priore e o Dr. Neif Musse. Não se trata apenas da morte pessoal, mas da morte pessoal como um problema social. É preciso cuidar disso com humildade. Porque todos vamos

³ Trata-se da íntegra do poema “Exercício de finitude”, com que se encerra *Sísifo desce a montanha*.

morrer, não tem jeito. Como dizia Heidegger, você não pode escolher como vai nascer, mas tem a liberdade de escolher como vai morrer. A morte é uma coisa sua muito mais do que o nascimento. Tem de haver o direito à escolha. Lembro-me do exemplo de Rubem Braga. Rubem Braga descobriu que tinha câncer na garganta. Foi ao médico e perguntou qual seria, se fizesse a operação, a possibilidade de que sobrevivesse e que tipo de vida levaria. O médico explicou que ele ia ficar avariado. Rubem Braga não teve dúvida: foi a São Paulo e contratou sua cremação (não havia cremação no Rio de Janeiro). O funcionário da funerária ainda perguntou: “Mas onde está o corpo?” Resposta: “O senhor está falando com ele.” Voltou para o Rio, internou-se num hospital e acordou morto. Despediu-se dos amigos e pronto. É uma coisa digna. Não ficou entrevado, não ficou dependendo de ninguém. Já tinha vivido oitenta e tantos anos, já tinha vivido o essencial. Tinha o direito de escolher a sua morte. É isso que precisa ser oficializado no Brasil de alguma forma. E *Sísifo desce a montanha* faz parte dessa visão abrangente da morte – como lidar com um problema que é de todos.

Affonso Romano inscreve-se na tradição dos poetas críticos. Haveria uma necessidade, para citar Leyla Perrone-Moisés, “de buscar individualmente suas razões de escrever, e as razões de fazê-lo de determinada maneira”⁴?

Tenho esse dilema: tenho de entender as coisas. Da mesma maneira que pergunto *Que país é este?* (1980), tenho de entender o meu tempo. A crítica e o ensaio são maneiras de eu entender o mundo e me entender. Quando estava na universidade, trabalhei sobre três vertentes principais. Uma é a vertente psicanalítica. Fiz psicanálise durante alguns anos, é algo que conheço por dentro. E, como criador, é importante você saber sobre os mecanismos inconscientes que pensa dominar. Elaborei, a partir disso, *O canibalismo amoroso* (1993), que é uma leitura do desejo. Uma leitura da evolução do desejo na poesia ocidental. Outra vertente é a da carnavalização. Tinha a ideia, e nunca vou realizá-la (cheguei a fazer um rascunho...), de preparar um livro sobre a carnavalização. É uma forma de entender a sociedade brasilei-

⁴ Leyla Perrone-Moisés, *Altas literaturas*, São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 11.

ra, de entender uma determinada vereda da literatura brasileira: *Quincas berro d'água*, por exemplo, ou *Macunaíma*. É uma vereda, não é a literatura, mas uma vereda que explica um Brasil: essa irresponsabilidade brasileira, esse não chegar na hora, esse não começar nada muito certo, essa vaguidão. A terceira vertente que privilegiei, que me implicava muito, é a das vanguardas. Fui educado dentro das vanguardas. Seja o modernismo, sejam as vanguardas dos anos 60 e 70. A vanguarda traz a marca da utopia. Todo vanguardista acredita saber onde está o futuro. Aliás, eles se apossam do futuro. O futuro não está mais lá, está aqui. É o erro de Haroldo de Campos e de outros. Eles lotearam o futuro, e o futuro se desviou deles. A poesia brasileira não tem nada a ver com eles hoje, apesar da presença que tiveram. A vanguarda, portanto, criou uma ilusão utópica. E como lidar com isso? Acabei escrevendo sobre Duchamp e sobre vários artistas plásticos. Porque nas artes plásticas esse fenômeno é mais gritante ainda do que na poesia. Tenho um livro, por exemplo, que é *Desconstruir Duchamp* (2003), com uma série de crônicas feitas para a imprensa sobre artes plásticas.

Pela crônica se fala a um maior número de leitores, e o Affonso Romano cronista tem um lugar relevante no panorama jornalístico brasileiro.

Penso ter dado uma certa contribuição – aí é uma pretensão minha... – à crônica brasileira. Escrevi crônica desde sempre. O primeiro texto que escrevi na vida, aos dezesseis anos, foi uma crônica, que saiu num jornal de Minas Gerais. Em 1984, comecei a escrever crônica regularmente. Há duas contribuições específicas que eu posso ter dado à crônica brasileira. Uma é a questão da violência. A sociedade brasileira mudou muito. No tempo de Rubem Braga, de Fernando Sabino, você podia ficar contando historinhas emocionais etc., porque a sociedade era mais organizada e ingênua. Hoje a violência está aí, exposta. Publiquei um livro chamado *Nós, os que matamos Tim Lopes* (2002). Um livro sobre violência. A história de um país é também a história de seus bandidos. Talvez seja mais importante estudar os bandidos do que os poetas! Os bandidos são sintomas e são metáforas. A outra contribuição que posso ter dado é com a chamada “crônica de ideias”.

É uma crônica que não é apenas o devaneio, como Rubem, Paulinho⁵, Fernando. Mas a crônica que discute, em linguagem humana simples, assuntos mais elaborados. No livro *A cegueira e o saber* (2006), discuto distintos aspectos da criação. N’*A Sedução da palavra* (2000), por ser reeditado – sairá pela Rocco, com acréscimos e o novo nome *Entre leitor e autor* –, trato também do processo de criação. Esses dois veios – a violência e a crônica de ideias – são marcantes na minha prática da crônica. Claro que também produzo crônicas dentro do cânone conhecido, devo ter mais de dez livros nesse sentido.

Affonso Romano é sempre um poeta? Pergunto porque essa é a sensação que se tem. Quando se lê sua crítica, por exemplo, lê-se um poeta. Pela forma – o ritmo... –, mas também pelo fato de que se enxergam coisas que só um poeta enxerga em outro.

É possível. Há um exemplo disso que é um ensaio sobre Clarice Lispector. Eu tinha de fazer um ensaio sobre ela, encomendado pela UNESCO, que depois aproveitei em *Análise estrutural de romances brasileiros* (2012) e num outro livro só sobre Clarice⁶. Tendo de fazer um ensaio sobre Clarice, cheguei à conclusão de que a única maneira de começar seria através do texto dela. Eu tinha de entrar dentro do texto dela, numa atividade crítica, e trazê-la para o meu texto. Escolhi um conto dela, “A quinta história”, e fiz um jogo de paráfrases do conto para dizer o que eu tinha a dizer. Ou seja: entrei no texto de Clarice numa tentativa poética de construção da crítica, não mais à moda, digamos, norte-americana (esse *paper* vai tratar de três pontos: um, dois, três...), mas a partir de uma abordagem em si mesma literária.

Affonso Romano de Sant’Anna conhece como poucos a nossa tradição literária. Existe a angústia da influência de que fala Harold Bloom?

Há a célebre obra de Harold Bloom. Essa obra dele eu até cito no meu ensaio sobre Cabral e Drummond, publicado na Coleção ARS que a UNESP lançou. Cabral começou plagiando Drummond. Depois, foi-se distanciando. Quanto mais ele se distanciava, mais Drum-

⁵ Paulo Mendes Campos.

⁶ *Com Clarice*, em coautoria com Marina Colasanti, São Paulo, UNESP, 2013.

mond ficava preocupado! Uma relação edipiana meio complicada. No meu caso, tenho um poema – “Sou um dos 999.999 poetas do país”⁷ – em que digo que tenho influência de todo mundo: de Bandeira, de Vinicius, todo mundo... Sobretudo dos maus poetas. O mau poeta ensina muito. Você bate os olhos nele e diz: eu não posso escrever uma coisa dessas! Aí, quando você de algum modo reverbera aquilo, você corta imediatamente. Mas não tenho a veleidade de ser original. Original pode ser o conjunto.

Mas sente a angústia da influência?

Não, não sinto. É claro que, de repente, você pode escrever uma coisa e pensar, *a posteriori*: isso aqui está parecendo fulano... Aí você fica preocupado e joga fora, deixa para lá. Uma coisa que sempre digo é que o problema do escritor é descobrir a sua voz. Cada um tem uma voz. Esse é um caminho estritamente individual. O que eu tento é descobrir qual é a minha voz. Acho que a obra literária é isso.

Gostaria de escutá-lo mais sobre a relação entre crítica e poesia. Penso em seu comentário recorrente de que a estilística redescobriu o Barroco literário.

É verdade. Fui criado pela estilística. Quando estudei Letras, a estilística estava no seu auge. Primeiro, havia os “estilos de época”, que Afrânio Coutinho trouxe para o Brasil – a sucessão de estilos no tempo, o Barroco, o Arcadismo, o Romantismo... Acho que é útil. O sujeito tem de saber que há uma história. É como na música: você aprende harmonia, para depois poder ser desarmônico. Em literatura, você aprende que existe aquela progressão, para em seguida desaprender. É o desaprender a lição, para chegar ao que considero ideal, que é a análise estrutural. A análise estrutural, em vez de privilegiar a evolução sintagmática, estabelece paradigmas. E, aprofundando os paradigmas e os sintagmas, chega à estrutura. Esse tipo de análise tem muito a dar – e até hoje isto não foi explorado – à história das artes plásticas. Você toma qualquer livro de história da arte e encontra uma sucessão de movimentos. Quando, na realidade, em vários aspectos, uns são iguais aos outros. Se você fizer uma análise estrutural, concluirá que aqueles, digamos, quarenta movimentos podem ser reduzidos a dez constantes. Tenho um ensaio,

⁷ In *O lado esquerdo do meu peito*, Rio de Janeiro, Rocco, 1992.

inédito ainda, sobre a necessidade de usar o método estrutural nas artes plásticas: “Arte e insignificância, por um novo método”. Identifico dez constantes que existem na arte contemporânea, que existem na *pop-art*, na instalação, no *happening* etc.. Trata-se de detectar as constantes e, a partir daí, descortinar o modelo. É como a análise estrutural pode ajudar a entender a sociedade contemporânea – e o que me interessa é isso, tenho de entender onde estou. A análise estrutural, nesse sentido, é a-histórica. Porque o marxista e o cristão acham que sabem o que é a história: a sociedade proletária, o Céu e o Inferno. A análise estrutural é, ao contrário, muito modesta. De repente, alguma coisa que aconteceu no século XII é semelhante ao que aconteceu agora.

O professor Affonso Romano de Sant’Anna foi precursor na promoção da interdisciplinaridade nos cursos de pós-graduação em Letras na universidade brasileira. Mas sempre cuidou para que não se diluísse, no mar dos aparatos conceituais, a especificidade do fenômeno literário. Que especificidade é essa?

Essa é uma questão complexa. Os formalistas russos acharam haver chegado à “literariedade”. Havia uma coisa no texto que, se encontrada, definiria o específico literário. Do ponto de vista de pesquisa, isso é importantíssimo. Mas o próprio Tynianov dizia algo curioso. Que uma carta de Victor Hugo, uma carta do século XIX, que tinha o sentido de carta, passava a ter, no século XX, um outro valor, um outro sentido. Muda-se a relação do texto com o leitor. Você pensa: de que maneira uma carta, uma simples carta, pode ajudar a entender melhor um escritor? Como pode trazer uma confissão, uma revelação sobre ele? Aí, o trânsito entre o literário e o não literário se revela ambíguo. Não sei como determinar isso.

Uma última pergunta: qual a função da poesia? A poesia pode não ter função?

A poesia tem várias funções. Também pode não ter função nenhuma, a ideia de jogo.

Mas aí o senhor diria faltar a ela a fúria de seu tempo, não?

Não necessariamente. Veja Rilke. A alienação em pessoa. Mas tem gente apaixonada por Rilke. Eu mesmo gostava, lia-o quando

era jovem. Depende da hora. Sempre digo que cada livro tem a sua hora e o seu leitor determinado. Há, portanto, uma relatividade com a qual é preciso saber lidar. A minha geração leu uns romances franceses como *Jean Barois*, de Roger Martin du Gard, e *Jean-Christophe*, de Romain Rolland. Quando os li, moço, fiquei impressionado. São os chamados “romances de formação”. Há livros que marcam mais quando se é mais jovem. Por isso Machado de Assis é um pouco complicado. Você dá Machado para um jovem ler e nem sempre funciona.

A vantagem de Machado é que tem, de forma especialmente acentuada, várias camadas de leitura.

Por isso mesmo. Há um exemplo claro que é Drummond. Tenho esse livro de análise da poesia de Drummond – *Drummond: o gauche no tempo*⁸. Volta e meia, aparece uma pessoa que diz que adora Drummond. Mas não tem noção da estrutura que ele inconscientemente montou. Ou seja, é um leitor ingênuo. No livro que publiquei com uma espécie de balanço das minhas atividades⁹, na Coleção ARS da UNESP, menciono umas dez leituras possíveis de Drummond. Há também, na mesma coleção, o ensaio “Como ler a poesia de Carlos Drummond de Andrade”¹⁰. Você pode ler filologicamente, estilisticamente, explorar o tema da morte, da infância... Pode fragmentá-lo todo. E há a leitura do conjunto. O público, em geral, não tem a menor ideia do conjunto. Porque Drummond é um tipo de poeta que pensava o mundo. Ele fez na poesia o que um filósofo faz. Tinha uma visão filosófica, talvez sem sabê-lo. Trabalhava a coisa metafóricamente.

Bandeira tem menos essa visão filosófica, não?

Tem menos. Bandeira trabalhava mais circunstancialmente. Drummond era mais tinoso... E mentia muito, não? Dizia que fazia poesia assim por acaso... Pois sim: não pensava em outra coisa!

⁸ Trata-se da tese de doutorado de Affonso Romano de Sant’Anna, que teve sua primeira edição em 1972. Em 2008, o trabalho foi reeditado pela Record.

⁹ *Trajatória poética e outros ensaios*, São Paulo, UNESP, 2014.

¹⁰In *Entre Drummond e Cabral*, São Paulo, UNESP, 2014.