

**AFFONSO ROMANO DE SANT'ANNA:
CRIAÇÃO POÉTICA X TEORIA**

Cida Golin
PUCRS

Esta entrevista foi realizada em abril de 91, quando Affonso Romano de Sant'Anna esteve em Porto Alegre, participando do seminário *Roteiros novos para velhas leituras*, promovido pela Secretaria Municipal de Cultura. Affonso foi convidado a falar sobre o conceito de literatura e, na ocasião, defendeu que o crítico precisa saber ler os contrários da forma mais objetiva possível. Durante a entrevista o autor de *Que país é este?* e *Canibalismo amoroso* reviu parte de sua experiência de professor, teórico da literatura, ensaísta, poeta e jornalista interessado na exploração das linguagens do jornal e do vídeo. Nesse vaivém entre teoria e criação, Affonso Romano de Sant'Anna mencionou diversas vezes a situação do Brasil, um de seus temas prediletos.

CG: No prefácio de *Poesia sobre poesia* há uma referência sobre a vacilante afirmativa entre as atividades de docência e de criação artística. Como se dá o jogo entre as duas?

ARS: Esse prefácio era, fingidamente, um prefácio escrito por Machado de Assis. Esse jogo do vacilante afirmativo era uma característica típica do autor que falava de duas coisas aparentemente contraditórias ao mesmo tempo. Na verdade, a atividade de professor e de poeta são complementares. Evidentemente, há algumas interferências até perigosas. Nesse livro *Poesia sobre poesia*, eu tentei desmistificar a minha própria postura de professor. O professor tem a mania de querer ir até o fundo do texto e o texto tem algumas camadas (ainda) insondáveis. O livro é um pouco essa desmistificação do professor através do poeta e vice-versa.

CG: E como se dá esse deslocamento entre o poeta e o professor? Você consegue se deslocar do poeta e analisar a sua poesia? As duas coisas são simultâneas, a criação e a crítica?

ARS: É muito complicado. Há poemas que eu fiz num jato só, bateu uma certa sensação, uma certa frase, um certo clima e o poema saiu quase que por inteiro. Outros poemas foram construídos a partir de um projeto. O gesto de criação é bem diversificado. O João Cabral, por exemplo, trabalha só na linha racionalista. Eu trabalho conjugando a razão e a emoção o tempo todo, por isso é difícil você separar uma coisa da outra. Quanto aos meus poemas, tenho mais ou menos uma noção do que quis dizer. É como durante a análise, você aí pode se conhecer, mas é através da voz do outro, que é o espelho, que é o crítico, que é o analista, que você vai ver uma outra leitura de você mesmo.

CG: No *Canibalismo amoroso* você afirma que a literatura é feita de péssimos amantes. E como se dá a paixão na sua trajetória?

ARS: Eu acho que a história da literatura brasileira é muito ilustrativa da péssima relação que os poetas têm com as suas mulheres e com as suas famílias. Espantosamente não há descrições das relações com as esposas e com a vida familiar. Na ficção isso até acontece através dos dados autobiográficos. Na poesia, fala-se muito nas relações exteriores, das amantes ideais, mas a economia doméstica, a coisa interna, não é muito referida pelo homem. As mulheres, no entanto, começaram a introduzir dentro de seus poemas a ambiência doméstica, a cozinha, a mesa, o quarto, o sexo, a relação com o homem, inclusive questionando o espaço do homem e da mulher. Eu tento recuperar esse espaço masculino desperdiçado em alguns poemas do livro *Que país é este?*, onde busco a relação do homem diante do amor numa visão moderna. Isso também se deve ao fato de eu ter feito análise durante alguns anos. O livro *Canibalismo amoroso* me levou a constatar que os poetas de todas as literaturas, em geral, trataram a questão do amor de uma maneira muito fantasmagórica, muito alucinada. Isso fica muito mais evidente até os poetas do final do século XIX. Do século XX para cá, o poeta já sabe que tem a psicanálise como disciplina, então ele escamoteia um pouco os seus fantasmas interiores. É espantoso ver como há tantos amores irrealizados e infelizes na história da literatura.

CG: O poeta escamoteia, sabendo que existe a psicanálise, e sabendo que o seu texto pode ser fruto de análise. Buscar no texto a pessoa, o sujeito histórico que escreveu. . . Freud fez isso.

ARS: A teoria da literatura, nos últimos anos, insistiu no fato de que o sujeito do texto não é o sujeito biográfico. Essa verdade foi repetida como se fosse uma verdade científica. E não é bem assim. Temos que dividir as coisas e colocá-las nos seus termos. Existe um equívoco que tem de ser visto com mais sofisticação nos cursos de teoria da literatura. O equívoco se originou do fato de que, antigamente, quando se fazia uma crítica chamada impressionista, os críticos, ao invés de falar no texto, começavam a falar da biografia dos autores. Depois do formalismo, na Rússia, e do estruturalismo, houve uma cobrança maior na objetividade da

análise: é necessário concentrar-se no texto enquanto tal e não usar o texto para falar do autor. Isso me parece mais do que legítimo. No entanto, incorreu-se no absurdo de dizer que o texto não tinha nada a ver com o autor. Essa afirmativa não se sustenta. Se Castro Alves fosse preto, sua obra seria totalmente diferente. Se Drummond não tivesse nascido em Minas, a sua obra seria totalmente diferente, se Erico Verissimo tivesse nascido em Minas Gerais, *idem*. Então, ao estudar a obra do autor, eu tenho que levar em conta os seus elementos biográficos e psicológicos. Depois de organizar a interpretação do texto, de achar os modelos, os temas, os motivos, é preciso pesquisar a sua biografia. Se o autor não for esquizofrênico, deve haver uma coincidência. A vida é igual ao seu texto, a vida é igual ao seu imaginário, por isso, é preciso muita cautela, as coisas são mais complexas.

CG: O estruturalismo marcou a sua trajetória. Na palestra, você recordou a missão dos teóricos, nos anos 70, de repensar o conceito de literatura na universidade. E hoje você acredita que o crítico precisa saber ler os contrários?

ARS: Na verdade, o estruturalismo trouxe um benefício muito grande e uma certa limitação. Ele exigiu um aprofundamento, uma metodologia e uma certa objetividade, mas por outro lado trouxe um problema quando se tornou onipotente, com a ilusão de que poderia decifrar tudo no texto, a estrutura, a chamada estrutura ausente. Por outro lado, foi dentro dessa questão estruturalista que Roland Barthes, sobretudo, apontou a multiplicidade de leituras. O texto em si é uma possibilidade e existem pessoas que montam interpretações desse texto. Nesse sentido, o estruturalismo é até muito humilde porque deu às pessoas a noção da relatividade da sua leitura. Agora, passado o período áureo do estruturalismo, houve uma diluição do processo crítico e uma noção de certa liberdade, de que as pessoas poderiam voltar a lidar com o texto de forma mais individual. Eu diria que houve uma certa perda de qualidade analítica. Por outro lado, houve um ganho: o texto crítico se tornou mais legível. Um dos defeitos do estruturalismo foi criar uma linguagem fechada em torno de si mesma, falava-se um dialeto. E o analista estruturalista se achava dono de um saber muito especial que desafiava e humilhava os seus leitores. Mas como acontece com todo o movimento, há sempre

aqueles que sabem lidar melhor ou pior com os seus atributos, e no caso, a história registrará aqueles que lidaram melhor ou pior com o estruturalismo.

CG: Na década de 60, a palavra era um instrumento político. Vinte anos depois, você afirmou que o poeta, num país como o nosso, tem o dever de entender o cotidiano de pontos de vista diferentes do político e do historiador. O poeta passa a ser um articulador do sentido.

ARS: Nos anos 60, houve uma ênfase muito grande na poesia enquanto veículo de movimentação social, enquanto veículo da própria revolução, um conceito marxista, utópico e romântico de revolução. Embora eu tivesse participado do “Violão de Rua”, do Centro Popular de Cultura, sempre tive uma noção muito crítica dos limites que a poesia poderia ter num contexto social como este. Achava que o texto ajudava a fermentar as idéias, mas o texto em si não iria provocar a revolução. Esse é um período muito singular e muito rico da cultura brasileira, mas foi ultrapassado. A nossa geração aprendeu duramente na guerrilha, no desencanto com o muro de Berlim e com outros símbolos já deglutidos pela História. A nossa geração aprendeu que as coisas são mais complexas do que a gente pensava. O que eu estou tentando fazer, tanto ontem como hoje, é juntar a palavra à ação. Acho que se pode fazer poesia pelo gesto. Todo o gesto criador e criativo é um gesto poético, instaurador, inaugurador. Se lembrarmos as várias definições que dão a poesia como o lugar do ser, da instauração da consciência, qualquer gesto que aproxime o homem de si mesmo, que o conduza à epifania e à revelação é um gesto que está no domínio do poético. Portanto, a prática política, administrativa, burocrática pode até ser atravessada por esses laivos de poesia. É exatamente isso que eu estou tentando fazer hoje: resgatar, na administração e na burocracia, o que de poesia é possível viver e fazer.

CG: Você falou que o concretismo paulista não foi uma boa influência para uma geração de poetas. . .

ARS: O concretismo é uma lâmina de dois gumes. É muito importante enquanto teoria para aguçar a curiosidade e encaminhar

o jovem para autores e teóricos importantes da literatura ocidental, mas, por outro lado, é um movimento castrador porque diminui o horizonte do poeta que se envolve com o concretismo. Ele acredita que há um receituário de poesia. Com duas ou três idéias ele vai fazer poesia, ao passo que a criação e o texto são coisa bem mais ampla. A poesia não cabe dentro de movimento literário nenhum. Ela transcende isto, está em todas as partes. Por outro lado, o concretismo foi um movimento rico teoricamente como provocação, mas autoritário enquanto prática social dentro da literatura.

CG: Dizem que não há mais vanguardas, é isso mesmo?

ARS: As vanguardas cumpriram um ciclo histórico. Desde os anos 60, eu tenho enfatizado esse assunto. A vanguarda, que começou oficialmente no final do século XIX, encerrou seu período áureo em torno de 1960-70. Isso não significa que acabou o período de transformação em arte, o que acabou foi um propósito determinado, o que ocorreu foi a codificação de um determinado estilo de época. Eu jamais diria que terminou a história da arte como aquele japonês Fukuyama. Ele disse que a história acabou porque não haveria mais o conflito entre capitalismo e comunismo. Não. A história da arte continua, apenas esse é um período já configurado. Outras coisas surgirão, eu não sei quais são. Mas, por enquanto, esse período se esgotou.

CG: A sua tese de doutorado é sobre Drummond. Affonso Romano de Sant'Anna diz ser um devedor de Drummond. E de quem mais?

ARS: Eu sou devedor de muita gente. Há muitas dívidas das quais eu não tenho consciência total. Nós somos um acúmulo de muitos textos lidos, muitos textos ouvidos. Alguns autores marcam a gente mais do que outros. Eu tenho até um poema que se chama "Sou um dos 999.999 poetas do país", onde lembro que devo até aos maus autores. São estes que marcam a gente de uma maneira meio natural. Os grandes autores, você tenta imitar, às vezes, e não consegue. O seu produto final é uma mistura muito estranha de leituras feitas e assimiladas.

CG: Drummond, em especial. . .

ARS: Drummond foi importante como símbolo de um escritor que tem uma literatura organizada, não no sentido exasperadamente racional, mas como um indivíduo que tem um certo projeto literário. Por outro lado, eu me dei conta de que, na medida em que lia Drummond, eu estava me lendo através dele e vice-versa. Hoje eu tenho consciência de que existe na minha leitura de Drummond muito do Drummond, mas existe muito daquilo que eu gostaria que o Drummond fosse ou muito daquilo que eu gostaria que eu fosse. De tal maneira, que há muitos temas que descubro na leitura dele que são temas que estão e que já estavam na minha poesia e que continuei a desdobrar depois. É como se eu estivesse projetando em alguém aquilo que futuramente gostaria de ser.

CG: No livro *Que país é este?* há um verso: *Percebo/que não sou um poeta brasileiro. Sequer um poeta mineiro*. Como entra o Brasil nesse texto poético?

ARS: Eu sou um obcecado pelo Brasil. O Brasil me faz sofrer muito. Este é um dos livros sofridos, escritos durante a ditadura. O poema que dá título foi publicado na Suécia, antes de poder ser publicado no Brasil. É um livro de questionamentos, de desencanto com esse sonho que temos desde que nascemos: o sonho de um Brasil forte, civilizado, digno. Naquele momento, o horizonte parecia muito limitado. Dentro da afirmativa que está nesse verso que você cita, talvez haja uma alusão a certos poetas que expressamente, de propósito, fazem questão de descrever uma cor local, fazem questão de ser brasileiros, como se fosse um brasileiro para consumo. Em Minas também há uma certa linha de poetas que têm de falar do barroco, de montanha, de igreja, plagiando sempre um pouco Drummond. Descobri que sempre falei muito pouco de Minas, era uma espécie de estranhamento de mim mesmo. Como é que sou mineiro e não falo de Minas como falam estes poetas? Vai ver que não sou mineiro como são todos esses poetas que o dizem ser. . .

CG: O jornalismo faz essa ponte com o Brasil?

ARS: Faz. O jornalismo é um risco sempre muito grande. Se bem que por temperamento sempre fiz uma poesia de alto risco, publicando poemas como “Que país é este?”, “A implosão da mentira”. Eles saíram publicados na parte de política, tiveram uma certa repercussão e provocaram alguns conflitos na área do Palácio no tempo do general Figueiredo. Mesmo na poesia, optei por uma poesia de alto risco no sentido político. Enquanto outros poetas ficavam brincando com a forma e não dizendo nada que pudesse colocá-los em perigo, eu colocava a cabeça para o lado de fora e dizia as coisas num período em que era complicado fazer isso. É também uma poesia de alto risco do ponto de vista estético. Eu me arrisquei esteticamente a fazer poesia no jornal, na televisão. A maioria dos poetas de vanguarda, no Brasil, sempre se queixou da falta de acesso aos meios de comunicação modernos. Quando esses meios foram oferecidos, sempre recusaram.

CG: Foram oferecidos mesmo?

ARS: Algumas vezes, sim. Eu sou testemunha. No meu caso, quando foram oferecidos, eu aceitei fazer poemas para televisão, para o rádio, fazer aquilo que é possível. Caso contrário, a poesia será sempre uma coisa apenas literária.

CG: E o exercício de linguagem?

ARS: As linguagens são diferentes. Desde os 17 anos, eu escrevo para jornal e estou acostumado a redigir para um tamanho certo. Na televisão, por exemplo, te encomendam um texto de 50 segundos: tem que ser um texto claro, com um assunto determinado, tem que estar articulado com a imagem. É um aprendizado de jornalista, de redator. Você tem que produzir um texto com uma certa eficiência para carregar uma idéia ou mensagem. Há todo um aprendizado a ser feito em torno disso. Alguns autores só conseguem trabalhar se lhes derem tempo, cinco, dez anos para fazer um poema, ou então, só quando a inspiração baixa. Eu acho que a inspiração pode ser provocada, pode ser estimulada. Eu posso levar cinco anos para fazer um poema como foi o caso de “Catedral de Colônia” ou posso ter de produzir um poema, na televisão, depois de um jogo de futebol na Copa do Mundo.

CG: O poeta que circula nos mídias vende mais num país que consome poucos livros de poesia?

ARS: Comigo têm acontecido algumas coisas interessantes: as pessoas falam bastante comigo na rua, na praia, nos *shoppings*, num posto de gasolina, etc. Na semana passada, a revista *Imprensa* fez uma enquete sobre os jornalistas mais admirados e para minha grande surpresa o meu nome apareceu lá. A editoria da revista acabou escrevendo um editorial, dizendo que não entendia como é que um poeta e cronista poderia estar numa lista entre os jornalistas mais admirados no país, na frente de Mino Carta, Armando Nogueira. Eu também acho isso surpreendente, mas não sou eu que tenho que dar resposta, é o público.

CG: Você falou que o maior elogio para um poeta é ser cantado pelo povo, assim como o Vinícius. Como é essa sua relação com a música, com o samba e o sambódromo. . .

ARS: Bom, eu sempre tive uma fixação muito grande em música e se eu pudesse era também um compositor popular. Já fiz umas composições com o Fagner, Martinho da Vila, Rildo Hora. Acho que é um privilégio poder comunicar alguma coisa através da música popular, ela tem uma força muito grande. A atividade literária é mu to restritiva, ela bate numa elite pequena da população, sobretudo num país de analfabetos e com pessoas que lêem pouco. A música complementa o seu texto, ela pode até corrigir certas coisas que não estão muito claras e bem colocadas. É um exercício secular e gratificante.

CG: E o livro novo. . .

ARS: Está virtualmente pronto, eu diria que ele continua uma vertente que eu estou perseguindo há muito tempo, sobretudo depois de *Que país é este?*. Busco um texto mais direto, que flua mais. O texto ficou até menor. Os meus livros anteriores tinham textos muito grandes – eles eram, de certa maneira, uma resposta às vanguardas que proibiam a gente de escrever muito. Eu tinha necessidade de dar uma resposta a isso, assumir o discurso. Agora, creio que já achei o equilíbrio. O livro gira em torno de três temas básicos: o amor, que cada vez mais me fascina na medida

em que vou ficando velho. Antigamente eu pensava que era o contrário. Tem o tema da morte, que está presente desde o meu primeiro livro e sempre me fascinou muito, mas nunca de uma maneira mórbida. É a morte como uma construção que você faz durante a própria vida, como se durante a sua existência você fosse aprendendo a morrer. Por fim, o tema da história, os grandes dramas que assolam a gente no cotidiano como o muro de Berlim ou o fim do comunismo. Evidentemente há outros temas como a questão da palavra, da poesia, que são eternos.

CG: O que significa achar o equilíbrio?

ARS: É entrar em conexão com você mesmo, buscar uma certa autenticidade, registrar aquilo que você está sentindo. É um aprendizado de ouvir a sua própria voz. Às vezes, você perde vários poemas, porque sente uma frase, sente algo murmurado no seu espírito e não presta atenção porque está ocupado com os ruídos da vida. É necessário apurar o seu ouvido, ter a humildade de anotar a coisa mesmo quando ela não é muito boa. Pode, de repente, um texto meio nebuloso, meio esquisito, meio simplório demais, dar raiz a um poema posteriormente interessante.