



ANTONIO CARLOS SECCHIN

“Não há mais lugar para a inocência”

Antonio Carlos Secchin é um *workaholic* confesso e conhecido que, em suas múltiplas atividades como crítico, docente, ficcionista e poeta, sempre cultivou o perfeccionismo. Não reduziu a autocoerção nem mesmo ao entrar para a Academia Brasileira de Letras, ao contrário, parece encarar a imortalidade como reforço à busca de autossuperação.

Tamanho empenho se reflete positivamente em seus textos, que se distinguem pelo amadurecimento e a lapidação. A vasta leitura que subjaz a seus escritos jamais pesa sobre o receptor. À análise da obra alheia, o entrevistado adiciona distinção, ética e rigor. Assim se compreende o carinho que merece tanto dos colegas de pena quanto dos alunos de Letras.

Nas páginas a seguir, discorre sobre uma ampla gama de aspectos das lides literárias, em diálogo virtual com **Ricardo Vieira Lima** por ocasião do lançamento do livro de poesia *Todos os ventos* (2002). Chegamos a pensar em atualizar a conversa, mas ela nos pareceu tão resolvida internamente que resolvemos publicá-la em sua versão original no livro *Papos contemporâneos 1* (2007) e também aqui.

Todos os ventos reúne sua poesia anterior, revista e diminuída, acrescida de uma produção de inéditos. Antes desse livro, você publicou apenas três pequenos volumes, dois deles por editoras de pouquíssima ou nenhuma distribuição. A rigor, sente-se como se estivesse prestes a estreiar na poesia?

Sim, trata-se de algo paradoxal: a publicação de um livro que representa ao mesmo tempo minha “estreia” e minha “obra completa”. Na verdade, boa parte dos novos poemas foi escrita em circunstâncias pessoais pouco favoráveis. Cheguei a supor que se trataria de meu último livro. Nesse caso, o derradeiro ataria a ponta com o primeiro, *Ária de estação*, também de poesia, e eu ao menos me sentiria mais reconciliado com o que suponho ser minha mais intensa (ainda que pouco extensa) vocação. De todo modo, espero que *Todos os ventos* apresente uma convivência não litigiosa entre a sabedoria da experiência e o entusiasmo da estreia.

Por que supôs que este seria seu último livro?

No ano 2000 constatei, com certo pesar, que era mortal... Até então, a ideia da morte era algo que me soava tão longínquo quanto um pôr-do-sol em Netuno. De repente, contraí uma toxoplasmose – quase trinta dias consecutivos de febre, risco de cegueira, sequelas que duraram meses. A poesia, represada há tanto tempo, retornou com intensidade. Cheguei a escrever dois poemas num único dia, o que, em termos de minha produção, corresponderia a um sedentário que conseguisse correr três maratonas em doze horas. Todavia, não creio que a doença tenha agregado um tom fúnebre ou melancólico à minha poesia. Ao contrário, tratei da morte até com certo humor, e há muitos textos irônicos, leves e solares desse período. Se você observar, a seção mais densa e meditativa da obra – os “Dez sonetos da circunstância” – não fala propriamente da morte, mas, quase sempre, da perda em vida: evocação de situações e objetos perdidos, não porque morreram, mas porque se transformaram.

O seu caso lembra, de certa forma, a trajetória de dois grandes poetas brasileiros que somente em torno dos cinquenta anos divulgaram, para um público maior, suas respectivas obras poéticas. São eles Joaquim Cardozo e Dante Milano. Concorda com essa comparação? Não teme que sua poesia possa obter uma repercussão limitada, uma vez que você –, assim como os poetas mencionados –, não tem desenvolvido, pelo menos até o presente, uma carreira poética regular?

É provável que muitos nem tenham ouvido falar de minha experiência poética, limitada a poucos e magros volumes de ínfima circulação. Nos anos noventa, atuei maciçamente na crítica, e pode existir preconceito ou desconfiança contra um “crítico” que, repentinamente, se arvora a ser “poeta”. Procurei desenvolver uma escrita em que o discurso crítico fosse poroso ao poético, e vice-versa. Circunstantialmente, o lado crítico foi muito mais solicitado do que o poético. Seria meu desejo que, a partir de agora, essa equação se invertesse. Quanto a Cardozo e Milano, só posso ficar lisonjeado com a referência: ambos grandes escritores, respeitados independentemente de possuírem obras de pequena extensão.

Todos os ventos abre com um poema curioso, que toca num tema delicado: a possível homossexualidade de Álvares de Azevedo. Mais à frente, há um poema intitulado “Noite na taverna”, numa referência à famosa novela azevediana. Fale sobre esses dois textos e sobre o seu interesse pelo poeta, assim como pelos demais escritores do Romantismo brasileiro (você chegou a publicar um ensaio sobre a presença do mar na poesia dos românticos).

Estudei detidamente a produção romântica brasileira, inclusive a de muitos poetas de segunda linha, jamais reeditados. Tenho pouca

afinidade com a linguagem romântica, mas bastante interesse pelas tensões culturais e ideológicas do período. É fascinante o estudo das diversas máscaras com que os personagens-poetas camuflam ou revelam o território da sexualidade. Meu poema “É ele!” não pretende retirar a máscara do poeta e revelar uma verdade, mas apenas colocar-lhe outro disfarce, malicioso, que, no caso, abre campo para a perspectiva homossexual. Quanto ao interesse por outros poetas românticos, lembro ainda que escrevi as “Memórias póstumas de Castro Alves”, incluídas em meu livro de ensaios *Escritos sobre poesia & alguma ficção* (2003).

Em “Remorso”, outro poema instigante, você escreve: “A poesia está morta. / Discretamente, / A. de Oliveira volta ao local do crime”. Qual seu intuito ao escrever esses versos? Que crime de lesa-poesia o poeta parnasiano teria cometido?

Uma possível resposta pode ser encontrada em outro poema do livro, o soneto “Trio”, que cita o triunvirato-mor de nosso Parnaso (Alberto de Oliveira, Olavo Bilac, Raimundo Correia): “aprimonam em seus versos as pombas e estrelas / apostando que em jaula firme e decassílabo / não haverá qualquer perigo de perdê-las. / Adestram a voz do verso em plena luz do dia. / À noite a fera rosna a fome da poesia”. Essa perspectiva decorativa, domesticada e autojubilosa sintetiza o pior do Parnasianismo.

Dois poemas de Todos os ventos são muito singulares: “Um poeta” é o único sem dedicatória e “Luz” é o único com epígrafe. Fale sobre essas particularidades.

“Um poeta” é texto satírico, cuja ideia partiu de um verso de Leminski, em que ele, ironicamente, dizia ser sua poesia “mero plágio da *Iliada*”. Pensei em caricaturar o poeta de mentalidade provinciana, vaidoso, que produz muito pouco, centrado no próprio umbigo, e que se julga, com diminuta e inexpressiva obra, superior ao próprio Homero (risos). Tal poeta não corresponde a nenhum modelo prévio real, embora várias pessoas tenham me “garantido” que o inspirador seja A, B ou Z (risos). Isso demonstra, de um lado, que o tipo é mais abundante do que eu poderia supor e, de outro, que há uma tendência, por parte de alguns, a personificar o poeta descrito nesse texto, que objetiva apenas revelar, de modo genérico, uma maneira grotesca de se relacionar com a poesia. Por isso, o poema não é dedicado a ninguém. Quem sabe eu não devesse dedicá-lo “A vários”, e cada um que pusesse a sua carapuça? (risos). Quanto a “Luz”, trata-se de um poema – a partir do próprio título – escrito unicamente em monossílabos, e a epígrafe de Racine consiste num verso considerado intraduzível por Manuel Bandeira: “Le jour n’est pas plus pur que le fond de mon cœur”. A segunda parte do poema é minha proposta de tradução, frente ao desafio lançado por Bandeira.

Sua poesia tem muito ritmo, seus versos são bastante musicais. Isso seria uma herança do Simbolismo ou de seu passado universitário como letrista de música?

Recordo vagamente que meu primeiro poema, escrito na adolescência, no milênio anterior, tinha uma tonalidade simbolista. Assim, comecei a fazer poesia com apenas setenta anos de anacronismo, e não cento e cinquenta, como seria o caso, se meu modelo

inicial fosse romântico. Mas não creio que o traço simbolista tenha prosperado, inclusive pela minha tendência “objetivante” e pela concretude e plasticidade das imagens de meus poemas. Quanto às atividades de letrista, cessaram por falta de parceria musical, mas, na época dos festivais universitários da década de setenta, me atraíam bastante.

Foi nessa década, aliás, que você participou da famosa antologia 26 poetas hoje, organizada e lançada por Heloisa Buarque de Hollanda em 1976. Como isso ocorreu?

A rigor, considero meio acidental minha entrada nessa coletânea: eu era colega e amigo de Heloisa, nessa época ainda professora de Letras. Creio que ela simpatizou comigo e se interessou em conhecer e divulgar minha produção, daí o convite. Mas não compartilho do ideário estético da “poesia marginal”, tão amplamente representada na antologia. Aliás, vejo com certo espanto o afã com que tantos poetas se empenham em integrar o elenco de antologias, como se isso fosse um passaporte para a imortalidade, a consagração de uma obra. Esse pensamento, a meu ver, é totalmente equivocado. O que consagrará alguém, se for o caso, é o juízo crítico advindo da decantação do tempo, e não o fato de a pessoa ter infiltrado em antologia um ou dois poemas ao lado de textos de figurões já canonizados, na inócua tentativa de chupar, por tabela, algo da notoriedade alheia. Sobretudo em nossa atualidade, quando os ânimos entre os grupos poéticos estão extremamente acirrados, o que prepondera é o sectarismo de incontáveis e grotescas autocoroações.

Sua poesia mais recente abriu um novo leque em sua obra: o do poema narrativo, que, entre nós, foi cultivado com mestria por um poeta como Drummond em “O caso do vestido”, para só citar um exemplo. Por que esse interesse pela poesia narrativa? Seria um reflexo ou prolongamento do ficcionista que há em você?

Gosto de experimentar o maior número possível de formas, e de fato nunca havia tentado de modo mais consequente o poema narrativo. Todavia, meu impulso narrativo (seja na poesia ou na prosa) se adapta antes aos registros ditos “menores” (conto, novela), do que ao largo sopro épico ou romanesco. Me agrada explorar o detalhe, a peripécia breve, e não traçar painéis gigantescos que supostamente incluam todo o destino da humanidade.

Por falar em ficção, sua estreia nessa área foi em 1975, com a novela Movimento. Parece-me que sua prosa parte daquela máxima famosa de Mallarmé: “Tudo no mundo existe para acabar num livro”. Qual foi seu objetivo ao escrever essa novela, que tem boas doses de realismo fantástico, além de um pouco de Borges e Kafka? Levar a máxima mallarmeana até as últimas consequências?

De algum modo, esse livro foi uma grande declaração de amor à literatura, e você observou muito bem esse aspecto da hipertrofia do literário, até aquele ponto máximo em que... Bom, não contemos o que ocorre, na otimista suposição de que alguém ainda possa se interessar em ler essa velha ficção que escrevi aos 21 anos, mas que ainda hoje não renego.

No conto “Carta ao Seixas”, publicado no belíssimo livro Machado de Assis – uma revisão (1998), organizado por você, José Maurício Gomes de Almeida e Ronaldo de Melo e Souza, mais uma vez a literatura (no caso, a machadiana) é o tema central. O conto é quase uma justificativa para a teoria que você defende no ensaio “Em torno da traição”. Contudo, como bem argumenta Dalton Trevisan, ao que consta, Machado, quando era vivo, jamais teria negado a “culpabilidade” de Capitu, tão apregoada pelos críticos da época. A ambiguidade da qual você fala – e não se pode negar que ela existe no texto de Dom Casmurro – não poderia ser inconsciente? Ou seja: Machado, sem querer, “atirou no que viu e acertou no que não viu”?

Essa é a grande missão do escritor: acertar sempre no que não vê. Para mirar apenas no visível, nem seria necessária a arte. Machado, vivo, não se pronunciou sobre “culpas” ou “virtudes” da personagem – é possível mesmo que, na época, houvesse uma pressuposição tácita da “culpa”. Mas, em oposição ao veemente argumento de Trevisan, poderíamos dizer que ele está falando do Machado “leitor” (mesmo que seja leitor de si mesmo), cuja opinião pode ser discutida e desmontada pelo Machado “autor”, que insere no texto muitas sutilezas, a ponto de, na condição de leitor, ele próprio não percebê-las...

Quando nasceu seu interesse pela crítica literária? Antes, durante ou depois dos primeiros versos? Quais os críticos que mais o marcaram?

O interesse pela palavra em todos os seus desdobramentos – ficcionais, poéticos e ensaísticos – me acompanha desde muito cedo, e não saberia estabelecer escalas de anterioridade. Li com atenção e

prazer nossos principais críticos – muito Álvaro Lins, Sérgio Milliet, Cavalcanti Proença, Eugênio Gomes, Franklin de Oliveira. Dentre os vivos, para não magoar ninguém com inevitáveis omissões, destacaria um único e grande nome, que, ao que consta, prefere manter-se longe de qualquer exposição: refiro-me a Fausto Cunha.

Acredita que a crítica universitária que se faz hoje no Brasil é melhor do que a que foi feita no passado, antes da criação das Faculdades de Letras?

Bons e maus críticos existem dentro e fora do circuito acadêmico. Acho inócua essa querela entre crítica universitária e não universitária, como se não pudesse haver circulação entre esses espaços. O importante, a meu ver, é o bom senso na adequação da linguagem ao público a ser atingido. O discurso crítico deve ter em conta o compromisso da inteligibilidade, seja diante de um auditório altamente especializado, seja diante dos leitores de jornal.

O que representa, para você, a titularidade da cadeira de Literatura Brasileira da UFRJ, antes ocupada por Tristão de Athayde e Afrânio Coutinho?

É muito honroso suceder a nomes dessa magnitude, com inegáveis contribuições para a história das ideias no Brasil. Alceu de Amoroso Lima foi dos mais importantes críticos do Modernismo e Afrânio Coutinho teve papel pioneiro e de grande divulgador, entre nós, do New Criticism, além de ter implantado a Pós-Graduação em Literatura Brasileira da UFRJ. Tornei-me titular através de concurso público em 1992 e, com isso, aumentaram as responsabilidades e

as solicitações: sou chamado com frequência a integrar bancas de concurso, a emitir pareceres, a presidir eventos. Sempre que posso, aceito esses convites, porque julgo minha participação quase como um dever inerente ao cargo, para o bom funcionamento da estrutura universitária. Mas sem esquecer o fundamental: continuo, com grande prazer, dando aulas na graduação e na pós-graduação, e orientando teses.

Na seção “Aforismos”, de Todos os ventos, você afirma que “herança não é apenas aquilo que recebemos, mas aquilo de que não conseguimos nos livrar”. Fale sobre a presença do poeta João Cabral de Melo Neto na história da poesia brasileira e, ao nível pessoal, na sua vida e na sua obra de crítico e de poeta. A poesia cabralina foi ou ainda é uma obsessão para você? Ainda pretende escrever sobre ela?

Estudei muito João Cabral exatamente para não fazer a poesia que ele faz. Sua poesia é tão cabal e cabralmente realizada que acaba condenando os que a seguem a um papel de diluidores. O impacto do “grande nome” tende a ser muito mais paralisante do que fecundo. Fui amigo de Cabral, sobre sua obra escrevi mais de quatrocentas páginas. Organizei, a pedido dele, a coletânea *Melhores poemas* (em sétima edição pela Global) e, junto com Felipe Fortuna, preparei a coletânea *Piedra fundamental* (Editora Ayacucho), a maior antologia do poeta já publicada no exterior. Depois disso, não creio que ainda vá me concentrar detidamente em sua obra. Certa vez, em tom de brincadeira, disse-lhe que, como já o estudo desde 1977, iria pedir ao INSS uma “aposentadoria em Cabral” (risos).

Não acha que essa obsessão possa ter atrapalhado sua carreira poética? Hoje, sente-se livre para dedicar-se principalmente ao poeta Antonio Carlos Secchin?

Certa vez, disse ao poeta que nossa relação dava certo porque era um obsessivo falando de outro... (risos). Mas, no caso, a perspectiva era essencialmente a do crítico literário. Como observei, suponho que a possível influência dele em minha poesia, se for o caso, seja bem diminuta.

Mas ao estudar tanto uma obra alheia você não teria deixado de se dedicar com mais intensidade à sua própria?

Difícil contabilizar o que, na doação a um outro, corresponderia a uma pilhagem de si mesmo. Não penso que minha poesia se tenha rarefeito pelo fato de eu haver me dedicado a Cabral ou a vários outros poetas e escritores. Quando o poema precisa surgir, ele irrompe, como escrevi em “Biografia”, “sem mão ou mãe que o sustente”. Essa força sorrateira e indomável, quando tem valor de verdade para o sujeito que a sofre, desconhece as boas maneiras e a conveniência. Hóspede invisível, só percebemos que visitou nosso corpo ou nossa casa quando já nos deixou: o vestígio de sua passagem é o poema. O poema é o rastro possível da poesia que se foi.

Como era seu convívio com João Cabral? Em 1990, você conseguiu “arrancar” do poeta alguns poemas inéditos, anteriores à publicação de Pedra do sono, estreia oficial de Cabral. Essa primeiríssima produção poética foi lançada em livro pela Faculdade de Letras da UFRJ

(Primeiros poemas, 1990). *Fale sobre os bastidores dessa publicação e sobre a importância do livro.*

Foi no período em que mais nos frequentávamos. Em 1990, propus para ele (e a proposta foi aceita por unanimidade) a concessão do título de doutor *honoris causa* pela UFRJ. Isso o deixou felicíssimo. Pensei, então, em marcar a cerimônia com algo especial, e lhe indaguei se não me emprestaria, para publicação, um pequeno caderno manuscrito (com a letra de sua primeira esposa, Dona Stella), contendo sua produção inicial, dos 16, 17 anos. Para minha surpresa, aquiesceu de imediato, e o resultado foram os *Primeiros poemas*, que saíram pela Faculdade de Letras da UFRJ em tiragem numerada e limitada de 500 exemplares. Pena que, na edição da *Obra completa* (Nova Aguilar, 1994), o livro tenha se descaracterizado como unidade autônoma, e que seus poemas tenham sido deslocados para um “Apêndice”.

Ainda assim, seu livro João Cabral: a poesia do menos (1999) foi considerado, pelo próprio poeta (em entrevista concedida a este jornalista), como o melhor estudo já escrito sobre a poética cabralina. Explique essa obra e o conceito da “poesia do menos”.

A hipótese, aqui simplificada, é a de que haveria uma analogia entre o espaço referencial rarefeito que habita a poesia de Cabral, com seus tópicos do deserto, da segura, da pedra, e a linguagem também rarefeita do poeta, com sua índole descarnada e anti-retórica. Tratei de acompanhar esse processo livro a livro do poeta, desde *Pedra do sono*, de 1942, até *A escola das facas*, de 1980.

Você é muito conhecido, também, como bibliófilo. Nessa atividade, você é um dos maiores do país. Quando e como nasceu essa paixão? Quais são seus livros mais raros ou preferidos? Quantos volumes possui sua biblioteca?

Aos 17 anos, quando entrei para a Faculdade de Letras, creio que possuía uns 30 livrinhos (lia muitíssimo em bibliotecas). Hoje, devo ter cerca de 11 mil volumes, em diversas áreas das ciências humanas, e sobretudo na área literária. Basicamente, comecei a constituir, na década de setenta, uma boa biblioteca de trabalho, que se foi avolumando em decorrência de meu interesse por autores menores, esquecidos, marginalizados. Como tais autores não costumam ser reeditados, tive de buscá-los em primeiras edições, e daí cresceram meu interesse e conhecimento do livro enquanto objeto, e não apenas como conteúdo: a capa, a ortografia, o papel, as ilustrações também testemunham uma época, ao lado do teor propriamente literário da obra. Não saberia dizer qual minha peça mais rara, inclusive porque também disponho de fotos, documentos e manuscritos, muitas vezes objetos únicos.

Essa paixão pela bibliofilia levou-o a lançar o Guia dos sebos das cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo, que é, até hoje, o seu “best-seller”. Como nasceu essa pequena joia rara? Houve algum similar antes dele?

Esse guia nasceu de meu desejo de compartilhar a grande experiência que acumulei na matéria, numa espécie de serviço de utilidade pública. Eu já havia publicado duas versões mais modestas: uma para o Rio, outra para São Paulo. Mas agora o *Guia* encontrou

sua versão gráfica mais apropriada, com a capa dura e colorida. No conteúdo, também houve ganho, com a junção de Rio e São Paulo num único volume. Lamento não ter podido, ainda, estender a pesquisa a outras capitais. O “Anexo” do *Guia* lista apenas alguns sebos de umas poucas cidades, e não foi elaborado por mim. De todo modo, na versão atual já se esgotaram três edições, com mais de 5 mil exemplares vendidos. Algo espantoso para quem supunha que o interesse por livros velhos, antigos ou esgotados estava em declínio...

Falando ainda de bibliofilia: sua experiência nessa área levou-o também a descobrir um dos livros mais raros da história da poesia brasileira: Espectros, de Cecília Meireles, que permaneceu no limbo por 80 anos. Em sua opinião, por que isso ocorreu? Como você avalia essa obra inicial?

Espectros estava desaparecido havia mais de oitenta anos (não se encontrava nem na biblioteca pessoal de Cecília) e tive a felicidade de localizá-lo a tempo de integrá-lo à “edição do centenário”, que preparei em 2001 para a Nova Fronteira. Como ninguém conhecia a obra, muita lenda corria sobre ela, inclusive a de que conteria textos de teor erótico. Não é verdade: o livro reúne bem comportados (e medianos) sonetos de lavra neoparnasiana. Aí, talvez, resida o âmago da questão: é provável que Cecília desejasse ter sua pré-história (uma vez que ela considerava *Viagem*, de 1939, o início de sua “história poética”) associada não ao Parnasianismo, e sim ao Simbolismo. A poeta chegou a excluir *Espectros* da relação de suas “obras publicadas”. Mas, curiosamente, em 1930 ainda se referia com algum carinho a esse livro, conforme pude constatar em carta à escritora portuguesa Fernanda de Castro.

Fale sobre a edição e o seu trabalho, na organização da Poesia completa de Cecília. Além de Espectros, essa edição resgatou algum outro livro ou poema relevante da autora?

Trabalhei quase dois anos na edição, e espero que o resultado tenha ficado à altura de Cecília. Foram corrigidos dezenas de erros, que se perpetuavam havia décadas. A bibliografia de Cecília foi sensivelmente ampliada, simplesmente porque tratei de pesquisar em fontes primárias, em vez de apenas repetir a listagem das edições anteriores. Publiquei ainda, pela primeira vez em livro, um belo poema de 1930, intitulado “Saudação à menina de Portugal”, e que nas bibliografias vigentes (porque ninguém o conhecia, senão de título) era arrolado como “conferência”.

Como foi sua experiência na editoria da revista Poesia Sempre, da Fundação Biblioteca Nacional?

Por duas vezes fui editor de *Poesia Sempre*: quando a revista nasceu, na gestão de Affonso Romano de Sant’Anna, e no início da gestão de Eduardo Portella. Sei que a revista não teve e ainda não tem a repercussão que merece, mas, em meio a alguns dissabores, considero muito positivo o saldo do que pôde ser feito. Foi, possivelmente, a mais democrática publicação no gênero: os editores adjuntos representavam variadíssimas tendências poéticas, e todo o material era discutido e aprovado (ou não) através de voto. Os conselheiros editoriais, ensaístas e resenhistas eram todos profissionais da melhor qualidade. Para não falar de matérias memoráveis, como a entrevista de Ferreira Gullar (número 9) e os dossiês dedicados a Manuel Bandeira (8) e Cecília Meireles (12).

Que análise você faria da poesia brasileira contemporânea, em termos de linhas de força?

A questão é complexa e, se me permite, prefiro remeter o leitor ao estudo “Poesia e gênero literário”, que integra meu livro *Escritos sobre poesia & alguma ficção*. Nesse artigo, a partir da produção de poetas bastante diferentes, como Alexei Bueno e Carlito Azevedo, busco mapear os caminhos e descaminhos da produção contemporânea. O denominador comum da nova geração – o interesse pelas técnicas literárias e pela formação especializada – de um lado pode homogeneizar perigosamente uma parcela da poesia de hoje. Mas, por outro, só acredito na formação de alguma poderosa voz individual se ela possuir, em grau elevado, plena consciência de seu ofício. Não há mais lugar para a inocência.