

A literatura é uma história maravilhosa de fracassos essenciais: Entrevista com Noé Jitrik (1928-2022)¹

254

Em novembro de 2016, Noé Jitrik esteve novamente na Universidade Federal de Santa Catarina, desta vez como convidado das jornadas em homenagem a Jorge Luis Borges, intituladas “Literatura argentina: 30 anos sem Borges?” e organizadas pelo Núcleo Juan Carlos Onetti de Estudos Literários Latino-americanos. Naquela ocasião, o escritor e crítico argentino concedeu uma longa entrevista à *Landa*, à qual também foram acrescentadas perguntas preparadas pelos alunos do curso de Literatura Argentina ministrado por Liliana Reales durante o segundo semestre de 2016 no Programa de Pós-graduação em Literatura da UFSC.

Landa: Borges, pretendendo uma literatura universal, irá se alimentar de diferentes literaturas e correntes filosóficas. Você acha que a literatura argentina pós-Borges continua com essa pretensão?

Jitrik: Não vejo isso com o dramatismo com o qual foi visto em outras ocasiões. Por exemplo, com respeito a Sarmiento, ou com respeito ao

¹ Esta entrevista foi publicada originalmente em espanhol no vol. 5 n. 2 (2017) da *Landa* e aparece agora traduzida ao português por Alexander Belivuk Moraes, Diego Florez Delgadillo, Juan Manuel Terenzi e Miguel Ángel Schmitt, em homenagem ao padrinho intelectual do Núcleo Onetti e de sua revista, Noé Jitrik.

próprio Borges. O assunto não é levantado em relação a Macedonio, e muito menos a Hernández, para seguir o pequeno cânone que vocês seguiram. Mas não me parece ser uma questão crucial, dramática, porque está na ordem das relações, digamos, de uma vida no presente, uma vida cultural no presente que é sempre feita de interações, de relações de todos os tipos. Pode-se perguntar por que são direcionadas ou provenientes de apenas um lugar e não de todos os lugares. Sim, pode-se dizer: "É lógico que a literatura argentina foi alimentada e continua a ser alimentada pelo que está acontecendo no mundo". Mas de que parte do mundo? Basicamente, do que acontece na Europa e nos Estados Unidos. Com um ritmo, com um movimento irregular. Até certo ponto, era o que estava acontecendo na Europa, e em segundo lugar, conseqüentemente, nos Estados Unidos. E agora parece que esta relação também está invertida. Mas por que não há incidências, por que outros autores não têm influência? Tais relações não têm outras origens. Por que a cultura oriental não gravita da mesma maneira? Bem, porque pertencemos basicamente à ordem ocidental, porque temos relações simbólicas, concretas e materiais neste universo, neste mundo, e é lógico que ela seja predominante. Em uma ocasião, Borges se aproxima incidentalmente da cultura japonesa. E ele recebe algo da cultura japonesa. Porque uma coisa é considerar o que acontece, por exemplo, na cultura japonesa ou chinesa, e outra é considerar como poderia ter influenciado, por exemplo, no início do século 20, quando o poeta mexicano José Juan Tablada aproximou-se da cultura japonesa e começou a escrever haicais, como se quisesse introduzir essa dimensão. Isto é excepcional. O que predomina é o europeu: e nesta oscilação entre a Europa e os Estados Unidos. Agora, o que Borges recebe disto? Não é que ele seja um espaço vazio que se alimenta do que acontece em outro lugar. Não. Ou seja, o que é singular nele, o que é excepcional, típico da cultura latino-americana, é antes o processamento indireto - eu diria - de tudo aquilo que alimenta as possibilidades imaginárias. Portanto, não é que ele se reproduza. Borges não o fez, nem Sarmiento, nem Octavio Paz, nem ninguém importante, nem Rubén Darío, que também parece ser um lugar onde forças deste tipo se cruzam. Ao contrário, instalam-se como sistemas, ou processos, ou campos de processamento - eu diria - e daí sai algo diferente, que ao mesmo tempo,

no caso de Rubén Darío, e no caso de Borges, tem um impacto sobre a cultura da qual foram alimentados. Eu vejo as coisas dessa maneira. Há uma tendência à universalização em todos os lugares, e todos nos vestimos mais ou menos da mesma maneira, e todos comemos mais ou menos o mesmo tipo de alimento. Isto não é "globalização", é um processo histórico - sempre foi assim - de incorporação de nutrientes de vários tipos que afetam todas as ordens de existência; e por que isto não deveria acontecer na ordem da literatura, da pintura, da música etc.?

Landa: Você mencionou Macedonio. A gente se pergunta se existe um retorno a Macedonio ou o retorno é sempre a Borges?

Jitrik: A palavra retorno está comprometida.

Landa: Como escreveu Macedonio na revista *Sur*: "Nasci portenho e num ano muito 1874. Não então em seguida, mas sim logo após, comecei a ser citado por Borges, com tal pouca timidez no encômio que pelo terrível risco ao qual se expôs com esta veemência comecei a ser eu o autor do melhor que ele tinha produzido". Por outro lado, escreve Borges no túmulo de Macedonio: "Por aqueles anos o imitei até a transcrição..." e o resto já sabemos. Pensando na relação ou o vínculo entre Borges e Macedonio, nos modos como o primeiro também participa no mito do segundo e nos modos como o primeiro apropria-se do mesmo para a sua literatura. Pensando nestas proposições mútuas e no eclipsamento de um no outro... você acredita que existe este eclipse ou fagocitação de um no outro? Até que ponto a literatura de Borges é devedora de Macedonio e até que ponto não existe Borges sem Macedonio e vice-versa? E sendo assim, como analisar esta passagem ou presença fantasmagórica de um no outro na literatura argentina escrita depois de Borges? Aqui entra a questão do retorno, se existe um retorno a Macedonio ou o retorno é sempre a Borges.

Jitrik: Vamos dizer que aceitamos essa perspectiva do retorno: em quais campos se produz retorno? No campo da procura de modelos de ação? Como ficou comprovado muitas vezes, não existe uma sucessão direta de Borges. E volto a citar o exemplo de Rubén Darío. Rubén Darío propõe um modelo de produção que continua. Então Lugones seria filho de Darío e

Enrique Banchs seria filho de Lugones e Amado Nervo seria filho de ambos. Não, não. Não é o que acontece com Borges. Borges aparece melhor como um objeto. Primeiro como um objeto de reverência, um objeto de recuperação permanente pelos lados mais diversos: o lado do engenho, o lado da admiração, o lado do espanto, o lado da diversidade. Esse é o retorno. E essa é a presença. Mas trata-se da presença de um elemento que, se pode pensar, reside na própria escritura de Borges, qual seja: a inesgotabilidade, o que ainda tem.... é inesgotável. Aquilo que ainda gera perguntas e obriga a voltar. A quem? Àqueles que se ocupam da literatura, aos doutos. Vejamos, por exemplo, a revista *Variaciones Borges*, que continua sendo editada desde a sua criação, agora radicada nos Estados Unidos, dirigida por Daniel Balderston. Existe sempre alguém escrevendo algo novo sobre Borges. Pode-se pensar que seja uma virtude da obra de Borges, pode-se pensar que a posição de Borges ainda suscita perguntas e inquietações. E suscita também a ideia de que esses olhares, que podem ser críticos como assistimos hoje pela manhã à exposição que fez Jorge Monteleone, esse voltar a Borges trata-se de um indício da riqueza de quem detém esse olhar para voltar a Borges, não somente de Borges, mas de quem olha para ele. Pois, com certeza, o nosso olhar, ou o olhar de quem analisa, enriquece ou empobrece o objeto ao qual se dedica. O regresso a Macedonio tem outro caráter, tem um caráter - eu diria - mais revolucionário. No sentido de que obriga a repensar uma quantidade de coisas àqueles que querem se formular perguntas. Não se trata de um objeto de consumo como Borges. Borges é um objeto de consumo no sentido que alguém mencionou: o sucesso, a grande fama de Borges surge da entrevista na *Paris Match*. Macedonio jamais, não teve essa sorte. É inquietante, é como voltar às origens dum conjunto de perguntas que têm a ver com aquilo que se chama literatura. E as respostas que se podem obter daí colocam em questão saberes. Assim, quando alguém se aproxima de Macedonio se pergunta: então, o realismo é um fato dado para sempre ou temos que voltar a pensar nele? Macedonio nos obriga a pensar na ordem da questão da representação. Neste sentido, a aproximação a Macedonio tem outro caráter. E essa relação Borges-Macedonio, eu acho, trata-se de uma anedota, uma anedota que o próprio Borges minimizou quando disse que Macedonio era basicamente um

grande conversador, uma maravilha, um gigante. Mas nunca disse que ele fosse um grande escritor. Além do mais, grande escritor também é uma designação um tanto trivial. Que é um grande escritor? Os grandes escritores são aqueles que foram consagrados, mas essa consagração de onde veio? Aqui existe uma pergunta de ordem sócio-semiótica muito importante.

Landa: Além disso, devemos voltar sempre à pergunta: o que é a literatura? E ainda: por que se consagra uma determinada literatura ou um determinado autor?

Jitrik: O que é a consagração? Permitam-me que eu retome algo que está no livro apresentado ontem, *Escritos periodísticos* de Antonio Di Benedetto. O que houve com Di Benedetto? Ótimo escritor, muito celebrado, e ele acreditando muito no seu ofício de escritor, não é que nele predominasse o jornalismo e dissesse que a literatura era secundária. Não. Ele dava muitíssima importância, me consta, para a sua produção literária. Sua produção, sua posição social como jornalista, era um homem da elite do jornalismo argentino e da sociedade mendocina. De repente o prendem. Vamos nos colocar sob essa perspectiva. Quando o vem pegar e o prendem, ele diz: “Por quê? Por que está acontecendo isto?”. Não sei o que ele diz ao militar que o prende, mas reproduz a situação do conto de Borges. E nesse conto de Borges que se chama... Qual é o título? Vocês irão se lembrar, do cabalista que os nazis vão fuzilar, que o prendem e o vão fuzilar...

Landa: “El milagro secreto”.

Jitrik: “El milagro secreto”. O que acontece com o cabalista? Será fuzilado, e pergunta “Por quê?”, e o policial não tem outra resposta e a diz em francês: “Pour ne pas encourager les autres”. Esse era o castigo. Como interpretá-lo, então, no caso de Di Benedetto? Era a surpresa que pode ter tido porque faziam isso a um cara como ele. Não importa que a ditadura fosse cega, que a ditadura quisesse exterminar alguns para não incentivar os outros, porque incentivar os outros pode se dar de modo direto, ou indireto. O fato de eu estar em casa tranquilo, escrevendo e publicando, talvez para um poder despótico possa parecer um crime, porque outros podem encontrar

nisso uma forma. Então houve aí, pensei nisso bastante tempo, houve uma quebra no reconhecimento. O reconhecimento foi quebrado. E isso fez com que ele não terminasse de aceitar nunca. Depois veio a depressão por ter que viver no exílio e que o levou, finalmente, a uma situação limite. Alguns podem considerar que a sua morte prematura se deve à depressão. Ou seja, o reconhecimento é um elemento fundamental. Hoje em dia ele é reivindicado, e em Mendoza é reivindicado com todas as honras. Isso quer dizer que se está pagando a culpa por não ter reagido a tempo e tê-lo defendido. Entre reconhecimento e culpa existe um campo de interpretação da situação humana. O prêmio Nobel é uma das maneiras mais convencionais de outorgar reconhecimento. Quem são os responsáveis pelo prêmio Nobel? O fato de que tenham essa massa de dinheiro para distribuir não lhes dá uma hierarquia de “reconhecedores”. Quem são. Por quê? Como chegam a determiná-lo? Não possui mais valor do que isso. Não possui mais valor do que a demonstração mais cabal da passagem do sistema capitalista na ordem da cultura. Ele é a sua própria expressão. Portanto, que o prêmio seja dado a X, Y ou Z, de repente as pessoas que estão muito atentas a isso dizem: “Acertaram, o prêmio foi dado a José Saramago”, por sorte um amigo, além de ótimo escritor. Eu o felicitei, claro. Agora ele foi dado a Bob Dylan, Bob Dylan é reconhecido, uma maravilha como canta, ele é muito original, os poemas são muito bons etc. A vida segue o seu curso. E ele assim entende, penso eu, porque não vai receber o prêmio, tem outros compromissos, se distrai, está pensando em outra coisa. Logo, discutir se Bob Dylan é fútil ou não, não tem nenhuma importância. Eu fico totalmente indiferente. Irei colocar e ouvir os seus discos com a minha mulher, uma maravilha. Como canta esse cara! Mas também canta como os deuses Gilberto Gil, e Caetano canta maravilhosamente. E assim a vida segue.

Landa: Arlt, com o Astrólogo, propôs uma sociedade secreta em *Los siete locos*, enquanto alguns anos mais tarde, Borges elaborava um mundo sem substantivos em “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”. Sobre esses dois eixos, a destruição da sociedade por um lado, e a modificação do modo de capturar o mundo através da linguagem por outro, como pensar o que ocorre hoje na

América Latina, uma vez que esses dois elementos – sociedade e linguagem – se encontram afetados?

Jitrik: O ponto de partida da pergunta parece responder a uma ordem de elementos comuns: dois textos. Em um texto se postula certa utopia, no outro texto se descreve outra utopia. Isso é o que eles têm em comum. Agora, que essas propostas tenham alguma transcendência sobre o que acontece atualmente, precisaríamos ver. Isto é, deveríamos dedicar um tempo para pensá-lo. Porque, na verdade, toda utopia é uma alusão, seja pelo lado positivo quanto pelo negativo. Quando alguém propõe um mundo perfeito, como o é uma utopia, está pensando na imperfeição do mundo em que vive. Portanto, o mundo em que vivemos, com suas imperfeições, poderia ser visto como contra-utópico, mas não necessariamente como se apresenta em *Los siete locos*, nem em “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”; essas utopias melhoram a existência possível, a existência humana. Lembrem-se de como termina “*Tlön Uqbar Orbis Tertius*”. “O mundo será *Tlön*”, diz Borges. Trata-se de um futuro nefasto o que esse mundo perfeito poderia trazer, que é a proposta que no século XX fizeram aqueles que escreveram sobre as utopias, por exemplo, Aldous Huxley em *Admirável mundo novo*, ou em *1984* de Orwell, ou nas utopias de Saramago, mais precisamente, onde há um mundo em que ninguém vota, um mundo de cegos. O imaginário utópico é um imaginário de fracassos estrepitosos. Mas a minha leitura do assunto passa por outro lado, ou seja, no caso de Roberto Arlt, a ideia do Astrólogo tem como fundo uma espécie de escárnio e distanciamento em relação às tentativas que podem ser consideradas utópicas, mas que passam pelo crivo da ideia do revolucionário. Ou seja, na década de 1920 já existiam duas revoluções que estavam em andamento, a revolução mexicana e a revolução russa. Ambas as revoluções estavam mostrando também seu aspecto difícil. Difícil em vários sentidos. Difícil porque elas mesmas estavam presas em uma dramaticidade muito grande. E por outro lado, porque o modo pelo qual incidiam no imaginário dos demais não dava grandes resultados. A revolução russa estava presente na América Latina, nos chamados partidos comunistas, mas os partidos comunistas patinavam na inoperância, na incoerência, na impossibilidade. De maneira que o que Roberto Arlt faz é uma espécie de paródia irrisória desse modo de

trasladar essa possibilidade proveniente do anarquismo, e que depois se traduz nas tentativas do comunismo de mudar a sociedade, mas o ridículo consiste em que se trata simplesmente de fazer explodir, de destruir, etc. No entanto, me parece que em “Tlön Uqbar Orbis Tertius” acontece outra coisa. A ideia da invasão, a impossibilidade, me parece que tem mais a ver com a escrita, com a literatura, com as impossibilidades da literatura. Não é arbitrário pensar que a relação que existe entre esse mundo que chega ao nosso e o que ameaça é como a literatura que chega permanentemente ao nosso mundo e o ameaça. É quase kantiano o esquema. Quando Kant fala da arte, ele diz que é aquilo que não sendo do nosso mundo, incide sobre o nosso mundo e o modifica, tenta modificá-lo. A utopia de Tlön é um mundo que nos está invadindo permanentemente e cujas demonstrações são essas meras e ameaçadoras moedas que de repente tornam-se intoleráveis para serem seguradas. Porque a literatura e a escrita são intoleráveis. Intoleráveis no sentido de que é o outro que convive em nosso mundo. Para nós, que nos ocupamos da literatura, pareceria que não é assim, temos uma familiaridade, mas se o retiramos do nosso âmbito e o vemos desde fora, é o outro por definição que está permanentemente invadindo. E o vemos quando queremos ser didáticos, quando queremos que os outros também leiam. Todas as tentativas sociais e políticas da leitura são para dizer aos que não leem que reduzam a ameaça, aceitem a ameaça e leiam. Porque isto vai lhes mudar a vida, e em geral as pessoas não querem que sua vida seja modificada. Por isso é uma ameaça. Portanto, são dois objetos semióticos que me parece que não têm nada a ver entre si.

Landa: Em 1988 você deu uma entrevista para a revista *Babel* e te fizeram a seguinte pergunta: “Qual era o teu personagem favorito da História?”. Naquele momento, você respondeu: “Favorito é demais. Parece-me simpático, com ambiguidades, Mansilla. Surpreende-me e me assusta, Sarmiento. Inquieta-me e me parece distante, Yrigoyen. Causa-me repulsa, também com ambiguidades, Perón. E vamos parar de nomear”. Já se passaram muitos anos e várias coisas, a vida mudou... O que você responderia hoje?

Jitrik: Depois do exercício da *Historia Crítica de la Literatura Argentina* houve descobertas. Ao longo dos doze volumes, existem figuras que se ergueram, se destacaram, geraram reações, respostas. Em alguns casos, digamos, como que de exaltação: o caso de Sarmiento ou o caso de Macedonio, que mereceram volumes próprios. Mas o resto é um assalto permanente de nomes... Na entrevista à *Babel*, isso do personagem favorito dizia respeito a um modelo de entrevista.

Landa: Você mencionou Perón... Yrigoyen e Perón.

Jitrik: Sim.

Landa: Fica por aí?

Jitrik: Veja, nenhum dos dois é o meu favorito. No sentido de que tenho uma relação mais distante, mais analítica. São objetos de análise. Não é a mesma coisa Sarmiento, porque eu comecei a considerar Sarmiento como uma fábrica produtora de diversos produtos. Quando vejo o universo que poderíamos chamar semiótico de Sarmiento, que se manifesta no campo material, no campo da escrita, no campo do pensamento, digo: aqui existe algo muito singular. E existe uma força, uma potência tão singular que tolera a contradição. E deixa de ser um objeto analítico para ser um objeto de convivência histórica: de algo que é irrenunciável. Digamos, Sarmiento, como a ideia que apresentei inicialmente sobre a perduração de Borges, e do interesse que suscita, e das novas aproximações, permanece. Há nele uma entropia, ou seja, algo que não está esgotado. É algo que reaparece permanentemente e que ainda dá lugar a diversas considerações. Bem como uma possibilidade de retorno à sua própria textualidade que conserva toda a sua frescura. Agora, dizer que é o meu favorito por isso, já não me animo a responder dessa forma. Mas, talvez porque haja de minha parte um excesso de prudência, porque não quero arriscar naquilo que para as pessoas é indispensável.

Landa: No texto de abertura do primeiro volume da *Historia Crítica de la Literatura Argentina* afirma-se que toda História da Literatura se origina ou é tributária de uma dada concepção de História. E essa concepção de

História, por sua vez, se desenvolve levando em consideração as respectivas e cambiantes filosofias gerais. Por fim, afirma-se que a ideia que orienta o objetivo da coleção de volumes da *Historia Crítica* concebe todo o discurso histórico como um relato.

Jitrik: Assim o é.

Landa: Bom, a partir disso, como poderíamos pensar a intrincada relação entre o que seria um discurso literário, ficcional, e um discurso de ciência, verídico, não ficcional? Acrescento ainda uma ideia de um dos contos de Borges e pergunto-lhe: afinal, se pode pensar que a metafísica – no sentido de ser este campo de conhecimento aquele que levaria a outras ciências a conhecer e a descrever a realidade – seja um ramo da Literatura Fantástica?

Jitrik: Sim, assim o diz Borges. E o que isso quer dizer? Algo muito simples, ou seja, que a palavra literária é essencialmente transformativa. E que não importa o assunto. Dito de maneira muito simples: pode ser um assunto de ontologia, de física, de química, ou de qualquer outra ciência, e fazer com isto literatura. Quer dizer, se pensamos, por exemplo, em Mary Shelley e seu Frankenstein: não é verdade que ali se estava dando atenção aos avanços da medicina dessa época? E também que já se pensava na possibilidade dos transplantes e tudo mais? A literatura, ou a imaginação literária, captura uma informação de ordem científica e a converte em um marco literário. E esse procedimento é permanente, é constante. Entretanto, as fontes das quais os escritores se utilizam são variadíssimas. Borges, por exemplo, lê textos teológicos e escreve contos, digamos, que parecem tratados teológicos, mas que não o são: são relatos. Isto quer dizer que existe algo na criação literária ou na escrita literária – não quero dizer ficção – que se chama recontextualização. Quer dizer, se uma informação referencial de uma ordem A entra em um discurso de ordem B, se converte à ordem B. Eu poderia, em um caso extremo (e isso o fizeram, por exemplo, os objetivistas franceses), pensar que em uma descrição de um campo específico, por exemplo, o campo das ferragens a respeito do que seja uma chave (aquilo que possibilita abrir e fechar, etc.) é algo específico. Entretanto, na perspectiva do objetivismo francês isso entra numa ordem narrativa. Embora seja uma referência elementar. Inclusive, poderia se dizer que se a

ideia de “telefone” é introduzida num conto, se converte num conto, torna-se um conto. Isso é o que se chama recontextualização. Então, a questão está na ordem, digamos, no imaginário daquele que escreve, e nas exigências da sua memória escriturária. Quer dizer, ao se dispor a escrever, o escritor convoca todos os saberes que servem a esse propósito e os recontextualiza. Além disso, ele pode organizar, narrar, introduzir personagens, citações e o que mais seja. Mas os referentes que são trabalhados são variados. Podem ser variadíssimos. E aí entra também a metafísica. E Borges satiriza essa ideia. E, então, diz: “não, trata-se de um ramo da literatura fantástica”. E de fato. Mas ele não faz metafísica pensando que é literatura fantástica, faz literatura que pretende ser fantástica com elementos da metafísica. É isso o matiz e a variante, não é? Bom, e toda a obra de Borges é um pouco assim. Daniel Balderston, que estudou muito as fontes da obra de Borges, diz, por exemplo, que o tema de um dos seus contos que mais alcançou transcendência, “Tema del traidor y del héroe”, ele extraiu de um jornal irlandês que ninguém lia, mas que ele, Borges, lia. Flaubert também assim procede em *Madame Bovary*. *Madame Bovary*, originalmente, é uma pequena reportagem de um jornal de província no qual uma mulher se suicida porque seus amores fracassaram etc. A recontextualização é o movimento importante. Então, claro, Borges é de uma grande erudição, é um sábio, porque nos apresenta uma perspectiva filosófica, teológica, política, etc.

Landa: Você disse que teve vontade de escrever após ler Rubén Darío. E que hoje você vai aos sonetos de Borges, e escreve sonetos.

Jitrik: Sim.

Landa: Com toda a experiência que você tem na literatura, existe uma “literatura latino-americana”?

Jitrik: Eu acho que existem elementos comuns em todas as literaturas fragmentárias da América Latina. Muito bem, mas quais seriam e por onde circulam esses elementos comuns? Não é nos registros temáticos, mas sim, por exemplo, nas características dos temas. As características que passam pelo espectro das perspectivas mais universais: a traição, o amor, a

fidelidade, o interesse, a mesquinhez... Tudo o que os clássicos do século 18 especificavam; alguém como Molière, por exemplo, especificava. Shakespeare também se encontra nessa classificação. São, por assim dizer, os matizes locais que podem ser dados a essas perspectivas temáticas que estão em todas as partes. Mais isso é fácil de observar. Outra coisa são as tonalidades, enquanto aberturas de certa liberdade criadora. Quando na América Latina se lê Borges, muitos pensam ser possível escrever. Não exatamente como Borges, mas é possível escrever, digamos, retomando inclusive algumas dessas articulações, diria, não modelos. Por exemplo: num romance tão original, tão interessante como *Morirás lejos*, de José Emilio Pacheco, mexicano, existe uma presença de Borges. A ideia da inquisição em Borges aparece como um elemento de tipo semiótico, ou seja, tem relação com a partícula inicial da palavra inquisição, que é “i-n-c”. “Inc” gera inquirir, inquisição, inquietude... uma família grande de palavras regida pelo sema que está nessa coisa. E que Borges não só retoma, mas também lhe dá uma formulação exterior. Seu livro de ensaios se chama *Inquisiciones, Otras Inquisiciones*. Não é estranho que tenha abordado a cabala em “El milagro secreto”. O romance de José Emilio Pacheco é regido por essa mesma dinâmica semiótica, isto é: a inquisição, a troca, a traição, a temporalidade, etc. Há algo em comum em muitas manifestações da literatura latino-americana. Mas não que diz respeito a essas características, e não dos modismos, das organizações temáticas, ou de tendências. Por exemplo, dizer que o realismo está em todas as partes, ou que o vanguardismo está em todas as partes. Isso é algo exterior, são fatos de classificação. O que importa, para responder a essa ideia, é o que se move por dentro, o que é a matéria mesma da literatura. Outra coisa é a submissão: converter uma experiência literária local de acordo com pautas provenientes de outra parte e que se impõem. E que têm, digamos, fontes ou forças de pressão espúrias.

Landa: No seu livro *Verde es toda teoría* você diz, no ensaio que se intitula “Violencia y literatura”, que é possível pensar que “la literatura no guarda una relación con la violencia sino que descansa sobre la violencia y que es basicamente violencia y ahí de esa condición nacen todos sus logros y

también sus pesares”. Bom, a partir disso gostaria de saber se o conceito de “cleptomnesis” - que você evocou da última vez que estive em nossa universidade - pode estar relacionado com essa questão da violência. Ou seja, a questão do roubo à memória faz parte também da noção da literatura como violência?

Jitrik: Não, não necessariamente. A noção de literatura e violência tem a ver com o acontecimento básico da linguagem, da existência da linguagem. Quer dizer, a palavra é um acontecimento de violência. Em toda a teoria linguística já consolidada, a palavra é uma aproximação à coisa, e é, ao mesmo tempo, a morte da coisa, na medida em que a palavra se impõe. Do mesmo modo como hoje, em sua conferência, lembrava Jorge Monteleone, ao recordar Borges: “en la palabra Nilo está el Nilo”. Contudo, trata-se da palavra Nilo, o objeto Nilo não o precisamos. Quer dizer, talvez sim, para tomarmos banho ou para navegar pelo rio, mas não o precisamos quando falamos da palavra Nilo. Então, a palavra, ou a linguagem, é o primeiro dos atos de violência da espécie para sair de um estado e passar a outro em que ainda não estamos. Do inarticulado, do grito, do rumor, se passa à palavra. E quando a palavra aparece se produz também um certo estupor. Podemos imaginar esse estupor originário. Tão grande é o estupor que isso vai crescendo. E dessa palavra que surge logo vem a frase, depois a comunicação. E depois da comunicação vem finalmente a arte da palavra, a poesia, e todo esse mundo no qual vivemos, que é um mundo essencialmente verbal. Então, a palavra é um acontecimento, um ato de violência. E a literatura está feita com palavras. E a literatura é também um afastamento da coisa, por mais que em um texto o referente apareça de forma muito explícita. Isso acontece na novela social, na novela psicológica, na novela histórica, na novela policial, ou no poema ao Niágara ou às colheitas, etc. Isto que eu estou dizendo é uma homenagem a Maurice Blanchot. O artigo ao qual eu me refiro, que é extraordinário, se chama “La literatura y el derecho a la muerte”. Ali se expõe essa ideia. Não é o caso de que a literatura estimule ou incite a morte física das pessoas. É, em verdade, a morte nesse sentido: a palavra predomina e a coisa desaparece. E, evidentemente, quando lemos um texto literário entramos numa atmosfera na qual as coisas, mesmo as que são ali referidas, desaparecem. E, portanto,

estamos em uma outra dimensão. Agora, o conceito de “cleptomnesis” é, na realidade, operatório. Tem a ver com as memórias. Conto: em certa ocasião, em uma casa de campo, colocamos dois aparelhos de som. No primeiro colocamos um trio de Beethoven, tocado e interpretado por alguns clássicos, Rubinstein no piano, Casals no violoncelo e Cortot no piano. No segundo, colocamos o mesmo trio tocado pelos russos, por Rostropovich, Stern. Colocamos os dois aparelhos ao mesmo tempo e começamos a escutar. E havia diferenças notáveis. A partitura era a mesma, mas a interpretação tinha diferenças. Em que sentido? Cor, dimensão, ritmos, tons parciais, etc. De onde vinha essa diferença? Não era cronológica, não era o fato de uma ser uma versão antiga e a outra uma versão moderna. A diferença estava na memória das respectivas mãos que executavam, o olho olhava a partitura, o cérebro a interpretava e a mão aparentemente obedecia. Mas a mão tinha a sua própria memória. De maneira que atuava de modo específico e gerava esses matizes diferenciais. Disso eu extraí a noção de que a memória parcial é o estilo. Pois quando se diz “o estilo é o homem”, é a memória o que gera a diferença à qual chamamos estilo. Contudo, a memória é, ao mesmo tempo, uma instância de acumulação. E é uma acumulação feita de forma desordenada, que conforma um conjunto heteróclito do qual eu sou cada vez menos consciente. Em determinado momento escrevemos e criamos certos conceitos, então dizemos “que bárbaro, que original, é a primeira vez que me ocorre coisa semelhante”. E sobretudo na ordem da poesia: uma imagem, uma metáfora, ou algo assim. E, de repente, nos damos conta de que já havia nos ocorrido isso em outra ocasião e que tínhamos esquecido. Quer dizer que eu estou roubando da memória algo que já estava depositado ali. Isso é a “cleptomnesis”. Ou seja, *clepto* é roubar, *mnesis* é memória: roubar-se à própria memória. Isso não é o mesmo que o plágio, porque o plágio é um ato consciente e a “cleptomnesis” não. A “cleptomnesis” realiza uma fusão. Então, todos escrevemos e temos a ideia, a impressão, de que é a primeira vez. E, às vezes, não é a primeira vez, é a segunda. Sobretudo, numa experiência de longa duração isso é muito comum. A “cleptomnesis” tem a ver com uma mecânica da produção que está na ordem de tudo aquilo que não é controlado. Enquanto a “intenção” está na ordem daquilo que é controlado. De maneira que, se compreendemos a ideia do não controlado,

começamos a perceber em um texto certo tipo de concomitância, de reaparições, das quais o escritor, possivelmente, não tem consciência de que estejam ali. Mas que, depois se percebe, constituem certo tipo de fundamento. Eu pude perceber isto num trabalho que realizei, que me causou uma grande preocupação, a respeito de um poema de Rubén Darío: como determinados grupos sonoros aparecem em distintos lugares deste poema, e se os extrapolo, ou os conecto, me traçam uma espécie de base, de fundamento, de rede. E a partir daí eu posso examinar muitas outras coisas, digamos, isso que se chama crítica, e aí existe um caminho...

Landa: Em algum momento você mencionou a Colômbia, falou da conexão ativa que tem com a literatura colombiana, então gostaríamos de perguntar a você para onde estes diálogos estão indo.

Jitrik: Digamos, para começar, que estão tingidos pela amizade, não estão? Quero dizer, acontece que meus amigos colombianos são o que considero os melhores escritores colombianos... (risos) essa é uma explicação. Por exemplo, eu fui, conheci e li R.H. Moreno Durán.

268

Landa: *Mambrú...*

Jitrik: Sim, várias coisas sobre ele, bem, eu me aproximei daquela obra, junto com ele naquela época Germán Espinoza estava no horizonte, eu li Germán Espinoza. Mas acontece que no México eu tinha sido amigo de Álvaro Mutis, eu li Álvaro Mutis. García Márquez tem uma ligação importante com a Argentina porque *Cem Anos de Solidão* saiu por lá, depois o conheci, não fui amigo dele no mesmo sentido que fui de Moreno Durán, mas tive um relacionamento próximo. Além disso, García Márquez era uma exigência do mundo acadêmico. Quando fui para a França como professor, *Cem Anos de Solidão* foi o tema da agregação, do concurso para ser professor, e nós tivemos que cuidar disso, e bem, nós cuidamos disso, e essa ocupação foi quase toda a obra de García Márquez. Posteriormente, porém, outros escritores mais contemporâneos, Oscar Collazos, por exemplo, Fernando Cruz Kronfly. Bem, Collazos infelizmente morreu recentemente, mas nos últimos anos fomos amigos muito próximos, muito próximos. O trabalho de Pablo Montoya é muito promissor e interessante, o que eu acho

que é muito bom. Também Evelio Rosero. Em resumo, essa é minha conexão com a literatura colombiana, ainda tenho alguns outros nomes que também conheci e que li, e que me dão a impressão de um vigor na narrativa. A narrativa está passando por algo muito forte, mas não é concertada, não é o *boom*, não é uma estratégia, são as buscas individuais e locais. Assim como, por exemplo, Fernando Vallejo não me interessa, que é um dos mais populares. Mas tudo o que mencionei me interessa muito, me deslumbrou, tentei considerá-lo, falar sobre isso, inscrevê-lo nesse horizonte. E eu tenho uma conexão com um grupo na cidade de Cali, na cidade de Pereira, e às vezes vou lá. A Colômbia é tão importante para mim quanto o México. E no México também li, conheci e continuo ligado a uma série de excelentes escritores com uma literatura muito vigorosa. Eu diria que a atual narrativa latino-americana, fora do exotismo, fora disso, é muito, muito importante, muito interessante em quase todos os países: México, Guatemala, Colômbia, Argentina, Chile, Uruguai e Brasil. O que às vezes se torna difícil é a circulação dos livros. No momento, enviar um livro pelo correio custa tanto quanto o próprio livro, e por isso não é enviado. Como as editoras, as políticas das editoras, mesmo as empresas que têm casas em todos os países, não conseguem conhecer o que acontece em todos os países, mas somente no país onde estão sediadas, não temos uma relação a não ser através de viagens e livros que podem, através de todas as dificuldades econômicas, atingir um certo tipo de olhar, um certo tipo de visão. Portanto, você não pode saber exatamente o que está acontecendo. E com o Brasil é a mesma coisa, com o Brasil ainda mais, porque você também tem que fazer um esforço extra, eu o faço, assim como fiz com a obra de Saramago, cada livro que saiu ele me mandou através da editora. Eu li Saramago em português, não esperava nenhuma tradução, mas esse outro cara que concorre com Saramago, Lobo Antunes, não, Lobo Antunes não me envia seus livros; como eu os adquiero? Eu tenho que procurar um livro de Lobo Antunes porque as pessoas em Portugal falam sobre Lobo Antunes? Eu tenho que ler o suplemento literário do *New York Times* para me manter atualizado? Não, é impossível, a diversidade, a dispersão etc.; o bom é que, de repente, fazendo um grande esforço, há um colóquio como

este e então podemos conversar um pouco e talvez possamos trocar alguns livros.

Landa: São quatro da tarde. Podemos fazer a última pergunta?

Jitrik: Sim, claro, claro. Depois vou descansar em algum hospital. (risos)

Landa: Você poderia explicar melhor uma frase que você nos disse na quarta-feira? “A literatura é uma história maravilhosa de fracassos essenciais”.

Jitrik: Sim, sou consciente disso, não é mesmo? Hoje eu dizia para o Roberto [Ferro] uma coisa que não posso explicar muito bem. Acabo de publicar um pequeno romance e até agora meus leitores são Roberto Ferro e Guillermo Saavedra - que fizeram a apresentação do livro -, o editor e a minha mulher. Tenho quatro leitores até agora. Quando a minha mulher² terminou de ler e me informou – me disse algo muito inteligente, e não com a intenção de fazer-me uma resenha – eu senti nesse momento uma dor. Busquei explicar-me essa dor e hoje eu comentava isso com Roberto Ferro. Quando concluímos um projeto nos é apresentada a dimensão, a infinita dimensão daquilo que não se pôde realizar – que é o principal na obra de um escritor. O principal não é aquilo que ele terminou de fazer. O regozijo que sente por aquilo que se terminou de fazer acaba como no pequeno romance de Stephen King, *Misery*, onde, vocês sabem, tudo termina nas mãos de algum delirante que destroça o escritor, destroça a obra, destroça tudo. Para o escritor o que importa, acredito, é aquilo que ele ainda não fez. Quer dizer que, sim, aquilo que ele fez é um fracasso, mas um fracasso glorioso, porque esse fracasso que começa a circular e é motivo de pelo menos o regozijo de alguns, é, num nível superior, um objeto de preocupação. Por que Borges corrigia incessantemente os seus textos? Era ele um maníaco? Estava ruim a versão anterior? Não estava ruim do ponto de vista de uma leitura mais ou menos corrente, inclusive cuidadosa, não estava ruim. Mas havia algo que ele sentia que não tinha alcançado ainda, chamemos isso de fracasso. É uma palavra um pouco patética, mas é isso. Então, isso que chamamos de

² A esposa de Noé Jitrik é a escritora Tununa Mercado.

literatura está constituída por um conjunto de gloriosos fracassos. Da mesma forma, um poema é um conjunto de ausências, a poesia é um conjunto de ausências, é o resultado de uma constelação de ausências. Eu acredito que essa é uma maneira de enxergar as coisas, não é mesmo? Isso evita o envaidecimento, o andar em círculos, a crença na excepcionalidade, evita a fastidiosa palavra “criação”, coloca-me simplesmente frente ao que posso fazer e ainda não fiz. É isso o que quer dizer essa afirmação: [“A literatura é uma história maravilhosa de fracassos essenciais”].

Landa: Noé, *mil gracias*...

Jitrik: Ou mil e uma?...