



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Formação de Professores

Aídes José Gremião Neto


**Campo intelectual e projeto literário: as crônicas de Milton Hatoum na
revista *EntreLivros***

São Gonçalo

2019

Aídes José Gremião Neto

**Campo intelectual e projeto literário: as crônicas de Milton Hatoum na revista
*EntreLivros***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Orientadora: Prof^ª. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira

São Gonçalo

2019

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/D

G825 Gremião Neto, Aídes José.
Campo intelectual e projeto literário: as crônicas de Milton Hatoum na revista *EntreLivros* / Aídes José Gremião Neto. – 2019.
213f.

Orientador: Prof^a. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira.
Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Faculdade de Formação de Professores.

1. Hatoum, Milton, 1952- – Crítica e interpretação – Teses. 2. Crônicas brasileiras – História e Crítica – Teses. I. Carreira, Shirley de Souza Gomes. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de Formação de Professores. III. Título.

CRB/7 4994

CDU 869.0(81)-95

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Aídes José Gremião Neto

Campo intelectual e projeto literário: as crônicas de Milton Hatoum na revista

EntreLivros

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Estudos Literários

Aprovada em 13 de setembro de 2019.

Banca Examinadora:

Prof^a. Dra. Shirley de Souza Gomes Carreira (Orientadora)
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

Prof^a. Dra. Daniele Ribeiro Fortuna
Universidade do Grande Rio “Prof. José de Souza Herdy”

Prof. Dr. Paulo César Silva de Oliveira
Faculdade de Formação de Professores – UERJ

São Gonçalo

2019

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e minha mãe, sou grato pelas lições de vida, dentre elas o amor.

Aos familiares que participaram direta ou indiretamente do percurso trilhado até aqui;

Aos meu pets, que sorriram nos momentos essenciais e zonaram nos menos oportunos, proporcionando a mais singela das lições de amor e felicidade.

A Paulo César Silva de Oliveira, professor da graduação que apontou ‘a terceira margem do rio’ dando um ‘certo Oriente’, a partir do qual pude tantas vezes perder a verdade, comprovando que ela sempre esteve ‘perdida entre todas as contradições e disparates da memória’. Sempre uma “Aula”!

À professora Shirley de Souza Gomes Carreira, que me acolheu gentil, paciente e felizmente como orientando, abraçando ideias e construindo afetos.

Aos professores de graduação que me permitiram continuar nessa correnteza ininterrupta e viciante de estudos, em especial Madalena Vaz Pinto, Armando Gens, Fernando Monteiro de Barros, Maximiliano Torres e Maria Cristina Cardoso Ribas.

A Jorge Lopes agradeço as trapaças, essenciais a esse processo que é um ponto fora da curva: o amadurecimento.

A Milton Hatoum pelo carinho das respostas, sempre atenciosas, às minhas exdrúxulas dúvidas e pela disponibilidade e recepção amigável em seu escritório para uma entrevista.

Muito difícil contemplar a totalidade de todas as vozes que ecoam por detrás deste trabalho, desta vida, em apenas um gesto de gratidão e certa saudade dos momentos vividos. Aos que chegaram ao menos nessa página, meu ‘deo gratias’, conforme disse o maior de todos narradores, Riobaldo.

A todos, faço minhas as palavras deste narrador: “Da vida pouco me resta – só o *deo-gratias*; e o troco. Bobéia.”

O que é a existência?/ o que requer sempre/ revisão./ O que é a realidade?/ sedimentos no mar da língua.

Adonis

RESUMO

GREMIÃO NETO, Aídes José. *Campo intelectual e projeto literário: as crônicas de Milton Hatoum na revista *EntreLivros**. 2019. 213f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

A presente dissertação tem por objetivo identificar os processos formadores do projeto literário de Milton Hatoum a partir dos eixos temáticos das crônicas do autor publicadas na extinta revista *EntreLivros* entre maio de 2005 e dezembro de 2007. Essas crônicas têm muito a oferecer para a identificação das linhas de força da poética hatouniana, haja vista que perpassam concepções ligadas à própria matéria literária, como a noção de autoria, o envolvimento do leitor no jogo mimético da narrativa, o trabalho com a memória, as filiações literárias, bem como uma estratégia *auto/bio/gráfica* (OLIVEIRA, 2014) que endossa uma perspectiva crítica de diálogo com os índices do real, ao remeter a uma memória da infância e da juventude do autor recriada ficcionalmente (ISER, 1983) e atribuída aos narradores. Simultaneamente, sugere a possibilidade de coexistência entre experiência e conhecimento no seio da narrativa, refutando a falsa noção binária de que a ficção restringe-se à ordem do imaginativo, enquanto à ciência cabe o conhecimento. A partir do horizonte polissêmico e do caráter híbrido dessas crônicas, a análise será, portanto, realizada em um viés plurissignificativo, que abrange as relações paratópicas do escritor com o campo literário (MAINGUENEAU, 2001; 2006) e com o campo intelectual (BOURDIEU, 1968).

Palavras-chave: Milton Hatoum. Crônica. Projeto Literário. Relações Paratópicas.

ABSTRACT

GREMIÃO NETO, Aídes José. *Intellectual field and literary project: the chronicles of Milton Hatoum in EntreLivros magazine*. 2019. 213f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

The aim of this dissertation is to identify the processes that form Milton Hatoum's literary project from the thematic axes of the author's chronicles published in the extinct EntreLivros magazine between May 2005 and December 2007. These chronicles have much to offer for the identification of the lines of power of the Hatounian poetics, given that they permeate conceptions linked to the literary matter itself, such as the notion of authorship, the reader's involvement in the mimetic narrative game, the work with memory, literary affiliations, as well as an auto/bio/graphic strategy (OLIVEIRA, 2014) that endorses a critical perspective of dialogue with the indexes of the real, referring to a fictionally recreated author's childhood and youth memory (ISER, 1983) attributed to the narrators. Simultaneously, they suggest the possibility of coexistence between experience and knowledge within the narrative, refuting the false binary notion that fiction is restricted to the order of imagination, whereas science fits knowledge. From the polysemic horizon and the hybrid character of these chronicles, the analysis will, therefore, be performed in a plurisignificant bias, which includes the paratopic relations of the writer with the literary field (MAINGUENEAU, 2001; 2006) and with the intellectual field (BOURDIEU, 1968).

Keywords: Milton Hatoum. Chronicle. Literary project. Paratopic Relations.

LISTA DE QUADROS E ABREVIATURAS E SIGLAS

Quadro 1 - Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário	65
Quadro 2 - Proposta de organização das crônicas para análise	80
RCO	Relato de um Certo Oriente

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	9
1	CAMPO LITERÁRIO E PROJETO DE AUTORIA: DELIMITAÇÕES ACERCA DE UM OLHAR PARA A CONTEMPORANEIDADE	17
1.1	Os nós do contemporâneo: memória e representação	19
1.1.1	<u>Campo literário, intelectual e projeto de autoria: caminhos para além do texto literário</u>	30
1.2	Considerações sobre a noção de autoria	41
1.2.1	<u>Da morte do autor ao seu renascimento</u>	44
1.2.2	<u>A experiência como experimento da linguagem: a (auto/)bio/grafia em Milton Hatoum</u>	50
2	AS BASES E AS VERTENTES DO PROJETO HATOUNIANO	69
2.1	Crônica: as problemáticas em torno do gênero	74
2.2	As crônicas da <i>EntreLivros</i>: transpondo o gênero e ultrapassando fronteiras	78
2.2.1	<u>Crônica-ensaio-memória</u>	82
2.2.2	<u>Crônica-ensaio</u>	99
2.2.3	<u>Crônica-memória</u>	135
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	141
	REFERÊNCIAS	149
	ANEXO – Crônicas da <i>EntreLivros</i>	160

INTRODUÇÃO

Esta dissertação resulta do desdobramento de uma pesquisa iniciada durante o percurso da graduação, sob a orientação do Prof. Dr. Paulo César Silva de Oliveira, e delineada em seus contornos atuais ao longo do curso de mestrado, período em que os diálogos com a Prof. Dra. Shirley de Souza Carreira germinaram muitas ideias e propostas.

Nas primeiras crônicas de Milton Hatoum, publicadas mensalmente entre maio 2005 e dezembro 2007 na extinta revista *EntreLivros*¹, o escritor mostrou uma faceta pouco explorada até então: o debate acerca da matéria literária por meio de textos que dissolvem a fronteira entre gêneros, sobretudo crônicas, ensaios e contos, assumindo um caráter híbrido.

Essa constatação levou-nos à hipótese, que buscamos comprovar neste trabalho, de que a análise dessas crônicas fornece meios para a identificação das linhas de força da poética hatouniana, haja vista que elas perpassam concepções como a noção de autoria, o envolvimento do leitor no jogo mimético da narrativa, o trabalho com a memória, as filiações literárias, bem como uma estratégia *auto/bio/gráfica* (OLIVEIRA, 2014) que endossa uma perspectiva crítica de diálogo com os índices do real, ao remeter a uma memória da infância e da juventude do autor recriada ficcionalmente (ISER, 1983) e atribuída aos narradores. Simultaneamente, as crônicas sugerem a possibilidade de coexistência entre experiência e conhecimento no seio da narrativa, refutando a falsa noção binária de que a ficção restringe-se à ordem do imaginativo, enquanto à ciência cabe o conhecimento.

O objetivo do trabalho é, portanto, identificar os processos formadores do projeto literário de Milton Hatoum a partir dos eixos temáticos das crônicas do autor publicadas na revista *EntreLivros*. Tendo em vista o horizonte polissêmico e o caráter híbrido dessas crônicas, a análise será realizada em um viés plurissignificativo, que abrange as relações

¹ Por se tratar de um conjunto de crônicas específico – o primeiro do autor publicado sequencial/regulamente entre os anos supracitados – e porque tal conjunto já esteve disponível online no site oficial da *EntreLivros* <http://www2.uol.com.br/entrelivros/>, encontrando-se agora fora do ar, decidimos buscar uma forma de trazê-las ao leitor, de modo a fomentar a leitura, promover o conhecimento tanto sobre esta modalidade de produção de Milton Hatoum, quanto da revista, que, ainda que tenha finalizado sua atividade, deixou sua marca como periódico especializado, tendo grande importância para o mercado editorial. Felizmente, através de e-mail, conseguimos o aval do próprio Milton Hatoum, que considerou a natureza democrática do acesso a tais textos, que eram disponibilizados gratuitamente online na página da revista, mas que hoje, pelo fato de o site dar erro quando acessado, são de difícil acesso, pois o leitor precisa buscar os volumes de cada edição nas bibliotecas ou sebos para ter acesso. Portanto, temos a satisfação de corroborar a dimensão democrática da leitura, trazendo-as em anexos no presente estudo. Enfatizamos que as crônicas em anexo foram retiradas da extinta revista *EntreLivros*, <http://www2.uol.com.br/entrelivros/>, a qual, felizmente, tivemos acesso antes de o site sair do ar, e ressaltamos que sua autoria é de Milton Hatoum.

paratópicas do escritor com o campo literário (MAINGUENEAU, 2001; 2006) e com o campo intelectual (BOURDIEU, 1968).

No processo de pesquisa que, como já dito, iniciou-se na graduação, publicamos alguns estudos sobre a produção hatouniana, com mais ênfase no estudo de suas crônicas da *EntreLivros*, a saber: “Campo literário e paratopia do escritor: uma leitura crítica das crônicas de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2014a); “O arquivo literário e as imagens do escritor nas crônicas de Milton Hatoum”(GREMIÃO NETO, 2014b); “O escritor no campo literário: um estudo das crônicas de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2014c); “Relações de força do campo literário: um estudo das crônicas de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2014d); “Inventário da memória: a recriação poética em Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2015a); “O rastro da história nas narrativas de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2015b); “Experiência e memória: retalhos da história na poética de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2016a); “Na espreita da linguagem: Milton Hatoum, cronista” (GREMIÃO NETO, 2016b) e “Entre ruínas: experiência e memória na prosa de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2016c). Esta dissertação se constrói, portanto, na pretensão de dar forma e força a todas as reflexões até então propostas, revisitando alguns pontos da pesquisa feita até então e expandindo outros pontos. Deste modo, as pontas de um projeto literário e intelectual se ligam na análise dessas crônicas sobre o processo formativo do escritor.

As crônicas hatounianas publicadas na *EntreLivros* apontam na direção das crenças e dos precursores literários de Milton Hatoum, pois, através de seus narradores, que, em sua maioria, assumem o papel de críticos literários/ensaístas, há uma possibilidade de projeção da figura de Milton Hatoum no que tange às suas práticas de escrita e alguns indícios para pensarmos seus posicionamentos no campo literário.

É preciso esclarecer que não se trata de promover um espelhamento entre esses narradores e o autor empírico, mas, sim, de reconhecer o narrador como uma estratégia do escritor usada para articular ensaios críticos por meio da ficção. Refletindo sobre a ambiguidade entre os índices do real e os de representação, nessas crônicas, encontramos uma oportunidade de identificar e investigar algumas das bases do projeto criador de Milton Hatoum, o que revela que nosso enfoque não se atém à comparação ingênua entre vida e escrita, mas à confluência que esses dois âmbitos têm no que se refere aos agenciamentos do escritor no campo literário. Sendo assim, compreendemos a figura do narrador como entidade ficcional com estatuto ontológico e funcional distinto do autor empírico, porém com a característica de um “autor textual” (REIS; LOPES, 1988, p. 61), o que não nos inibe de traçar aproximações entre as estratégias literárias presentes nessas crônicas, inclusive a

dimensão temática (a matéria literária) e algumas outras frentes de produção de Hatoum, incluindo seus posicionamentos no campo literário e intelectual. Para endossar essa perspectiva, cabe considerar os precedentes análogos ao suporte da própria *EntreLivros*. A revista tinha como tema central a matéria literária e, por isso, atraía (e atrai), em sua maioria, um público direcionado para este enfoque temático, demandando a presença de textos que verssem de modo fundamentado sobre literatura, o que reflete o fato de as crônicas hatounianas serem ficções que discutem, em sua maioria, assuntos literários através de narradores especializados. É por esse prisma que vemos nessas crônicas, construídas na confluência entre os gêneros ensaio e crônica, a oportunidade de pensar o projeto de autoria hatouniano por meio de um diálogo entre os agenciamentos do escritor no campo literário e intelectual e suas práticas de escrita, marcadas por estratégias ficcionais recorrentes, como o uso da memória e da polifonia em um jogo com os índices de representação, ligados até mesmo à representação do autor empírico que as vozes dos narradores (escritores, críticos e ensaístas) proporcionam.

Neste viés, analisadas em conjunto com outras produções do escritor, as crônicas apresentam uma característica importante no projeto literário de Hatoum: reescrever histórias reais e ficcionais sob o crivo da memória e, assim, promover uma abertura da história e das possibilidades estéticas que surgem frente a uma escrita autorreflexiva. Há outra relação imbricada nessa autorreflexividade que a linguagem hatouniana opera que não poderia deixar de ser mencionada: um certo diálogo com estratégias autoficcionais, que revela rastros dispersos do autor empírico e do caminhar da própria escrita, sem que se esgote na descrição dos índices de realidade desta vida, operando uma espécie de poética do testemunho (testemunho perdido da infância e da juventude).

Se considerarmos que os narradores de Hatoum lidam com os limites da memória lembrada e inventada, recuperando sempre os saberes dispostos no texto literário, aos quais Roland Barthes (2007) denomina *mathesis* – que, ao lado da *mímeses* e da *semiosis*, constitui uma das três forças da literatura – poderemos afirmar que as crônicas permitem pensar as relações entre a escrita e sua produção no que tange às complexas possibilidades de posicionamento do escritor em relação ao seu projeto criador, como pensou Pierre Bourdieu (1968) e, depois, Dominique Maingueneau (2001; 2006). A partir dessas narrativas, investigamos as relações de encenação da imagem do escritor frente ao que Pierre Bourdieu (1968) chama de campo literário, bem como as bases do projeto criador de Hatoum e sua inserção no campo intelectual (BOURDIEU, 1968). Uma vez que essas crônicas, como dito, tratam da própria matéria literária, é possível depreender que, nelas, há uma oportunidade de pensar os caminhos de construção de uma poética de autoria.

Algumas dessas crônicas tratam de uma memória de infância, em que o narrador comenta as obras que leu e a importância que tiveram para a sua formação enquanto escritor. Assim, podemos observar que há um vínculo entre as memórias desses narradores e o que conhecemos da vida do escritor Milton Hatoum, sem que esta relação seja de espelhamento.

Uma vez que esta ligação é construída por meio de uma linguagem autoconsciente do seu caráter de ficcionalização, as dimensões da experiência e do conhecimento se imbricam, propiciando uma escrita reveladora de grande parte do processo criativo do escritor, o que, por sua vez, permite ao leitor atento formular uma imagem (sempre mutável e negociável, de acordo com as releituras) do escritor. A proximidade entre narrador e autor não se funda em uma polaridade na qual a vida respalda a escrita através de uma explicação ontológica, nem vice versa, mas, sim, no fato de que esse entrecruzamento intensifica o estatuto ficcional, fomentando uma escrita que é crítica de si mesma.

Há, nesse viés autorreflexivo, crônicas nas quais o narrador trata menos de uma memória do que de um assunto voltado para a própria literatura, mas, ainda nesses casos, existe uma memória ligada à esfera intelectual, que faz parte de um estágio de maturidade do escritor; este é o caso das que abordam obras de outros escritores, todos, de alguma forma, precursores literários importantes para o processo de escrita hatouniano e recorrentemente resgatados pelo próprio Milton Hatoum em suas falas e palestras. É o que ocorre, também, com as crônicas que têm como tema os processos variados de leitura ou, ainda, os ritos variados que se imbricam na experiência da escrita. Esses exemplos visam a mostrar que a proximidade entre a abordagem temática dessas crônicas e o que se pode depreender na leitura de outras obras do escritor, de parte de sua fortuna crítica e de suas entrevistas e posicionamentos variados no campo literário implica uma oportunidade de, no conjunto de reflexões oriundas de tais crônicas, pensar as bases constitutivas de sua poética.

O ineditismo da pesquisa reside no fato de que ela tem por objeto uma vertente da produção hatouniana pouco explorada até o momento, que, por amalgamar diversas crenças estéticas e posicionamentos do escritor no campo literário, é uma fonte imprescindível para a análise de seu projeto de autoria. Assim, essas crônicas não podem ser ignoradas quando a proposta é o resgate de uma trajetória literária do escritor, como fizeram Joana da Silva (2010) em “Panorama da produção literária de Milton Hatoum e de sua recepção, em homenagem aos vinte anos de *Relato de um certo Oriente*” e Bruno Avelino (2010) em “Nas trilhas de Milton Hatoum: um breve estudo de uma trajetória intelectual”.

Ao tratar de um projeto literário ou uma poética de autoria, há que levar em consideração, ainda que transversal e concisamente, outras produções do escritor, bem como

alguns de seus posicionamentos no campo literário. Considerando o recorte que uma dissertação pressupõe, resgatamos algumas entrevistas concedidas pelo escritor, que serão abordadas mais adiante no texto, bem como a sua produção de estreia: um livro de imagens e poesia, intitulado *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas* (1979). Além de poemas de Hatoum, o livro contém um ensaio de abertura de sua autoria que lança luz sobre a produção posterior do autor, sobretudo a romanesca, a qual consolidou o seu lugar no campo literário como um escritor prestigiado pela crítica e estudado pela academia.

Se esse livro de poesia se configura como uma estreia do escritor na produção de literatura – embora só dez anos depois, com a publicação de *RCO*, ele tenha se firmado na cena da literatura –, as crônicas da *EntreLivros* também podem ser assim consideradas, já que fazem parte da primeira sequência de publicações do escritor nesse gênero.

Dentre as muitas aproximações possíveis entre essas publicações, é possível pontuar um certo caráter fundador: enquanto o ensaio traz como tema aquilo que Hatoum, mais tarde, utilizará como pano de fundo em seus romances, ou seja, parte da história de Manaus, cobrindo um arco temporal que se estende do século XVI ao século XX, quando a inserção do capital financeiro iniciou a espoliação dos recursos naturais da região Norte; as crônicas da *EntreLivros*, por meio de uma verve ensaística, abarcam aspectos da formação de Hatoum como escritor, revelando algumas experiências fundamentais para a escrita, como seus precursores literários e sugerindo, também, algumas crenças do escritor como produtor da matéria literária. Ambas as produções, pois, têm muito a nos oferecer enquanto processos formadores de um projeto de autoria.

É inevitável, também, situar os romances do escritor dentro do que denominamos um projeto de autoria. Todavia, esta frente de produção será apenas mencionada dentro da rede de referências que tecemos, haja vista a delimitação espaço-temporal do presente trabalho, cujo recorte é o das crônicas da *EntreLivros*. Isso implica dizer que não procedemos a uma leitura cerrada das outras modalidades de publicação que não essas em que nos centramos, bem como não almejamos alcançar todo o projeto literário do escritor, limitando-nos a investigar as suas bases e a tentar traçar uma rede bibliográfica que sirva de ponto de partida para aprofundamentos dos leitores interessados. A aproximação das crônicas analisadas com outras obras do escritor tem por intuito levar a termo uma reflexão que ultrapassa a barreira dos gêneros.

É necessário enfatizar a carência de bibliografia específica sobre o enfoque e o *corpus* que propomos. Para fundamentar esta escassez de trabalhos, identificamos aqui os que, recentemente, se propuseram a pensar a crônica hatouniana, ampliando a fortuna crítica do

escritor, ainda que nenhum dos listados contemple especificamente as crônicas da *EntreLivros*: “Análise sobre as crônicas de Milton Hatoum um Solitário à Espreita”, de Manoela da Silva Rodrigues (2016); “Ficção, realidade e recepção em Exílio, de Milton Hatoum”, de Ana Carolina da Conceição Figueiredo (2017); da mesma autora outros dois: “Revisitando a problemática dos gêneros: a crônica de Milton Hatoum” (FIGUEIREDO, 2019a), “A infância, os ‘lugares da memória’ e a recepção nas crônicas de Milton Hatoum” (FIGUEIREDO, 2019b); “Geração resistência: o exílio na literatura de Milton Hatoum e Pepetela”, de Aparecida Cristina da S. Ribeiro (2015); “Tramas da crônica: Um solitário à espreita, de Milton Hatoum”, de autoria de Valéria Mosin de Araújo (2018), e o estudo de Esteben Reyes Celédon (2017) cujo título é “Crônica: o jornalismo à literatura; de Paris a Manaus”.

A presente dissertação divide-se em dois capítulos. O primeiro capítulo, intitulado “Campo literário e projeto de autoria: delimitações acerca de um olhar para a contemporaneidade”, aborda o conceito de “contemporaneidade” para, a partir dele, situar as discussões no rol de investigações do pós-estruturalismo, que pressupõe, junto a um revisionismo dos postulados da tradição, uma crítica autoconsciente. Essa incursão reflexiva está em consonância com a maneira pela qual os narradores tratam da matéria literária: sem reduzi-la à qualquer explicação ou fundamento de caráter unívoco, como as abordagens impressionistas e ontológicas. É pela razão de as crônicas se inserirem tematicamente nas discussões sobre a literatura, guiadas pelo olhar de narradores especializados que não descambam para uma acepção tradicional do material literário, que uma reflexão sobre a contemporaneidade se torna profícua.

Partindo do conceito agambeniano de contemporaneidade, lançamos um olhar para as relações plurais, multifacetadas da cultura que se descortinam na poética hatouniana por meio do diálogo que fizemos com suas crenças, posturas e práticas de escrita literária a partir da leitura das crônicas da *EntreLivros*. Com isso, preparamos o terreno para uma reflexão sobre o “campo intelectual” e o “campo literário”, em consonância com o caminho proposto por Pierre Bourdieu (1968) e, posteriormente, Dominique Maingueneau (2001; 2006), de visitar a tradição para expandir as discussões no seio da complexa rede reflexiva que surge desse revisionismo.

Neste viés, trazemos duas discussões importantes para a análise das crônicas: a primeira diz respeito à memória; a segunda, à autoria. Em primeiro plano, a memória será um tema imprescindível para compreendermos as estratégias de reconstrução de um passado que é construído por uma rede vasta de possibilidades, que, sendo incomensuráveis, não formam

uma totalização dos eventos passados, mas forjam interpretações diversas. Se na própria tessitura do discurso narrativo há um empreendimento crítico com o passado (RICOEUR, 2005), é propício pensar, tendo como apoio alguns ensinamentos de Pierre Nora (1984), como se dá a construção de “lugares de memória” em tais crônicas e, em escala maior, no projeto de Hatoum.

Por sua vez, no que se refere à autoria, o intuito será pensar os modos como o autor se coloca no texto, possibilitando ao leitor uma série de inferências sobre os processos formativos de seu projeto, o que, em muitos casos, remete aos usos que estes narradores fazem da memória. Assim, é fundamental revisar o conceito de autoria desde sua acepção romântica emoldurada entre os séculos XVIII e XIX até considerações atuais que entendem a natureza complexa que existe nas relações de autoria.

O capítulo aborda ainda a refutação contundente da noção cartesiana de sujeito por Roland Barthes (1998) em “A morte do autor”, rompendo com o entendimento romântico do autor como detentor da autoridade sobre o significado de sua obra e como sujeito capaz de representar uma espécie de substância da voz coletiva por meio de sua expressão tida como original. A partir de então, o campo das discussões se expande por meio de Michel Foucault (2001), em “O que é um autor?”; Giorgio Agamben (2007) em “O autor como gesto”; Dominique Mainguenu (2001; 2006), em *O contexto da obra literária* e *O discurso literário*; Umberto Eco (1993; 1979), em *Obra Aberta* e *Lector in Fabula*; Terry Eagleton (1993), em *A ideologia da estética*; Sérgio Luiz Prado Bellei (2009), em “A morte do autor: um retorno à cena do crime”; Mikhail Bakhtin (2011a), em “O problema do autor”, e, por fim, Luciene Azevedo *et al.* (2018), em “Autoria na cultura do presente”.

As crônicas de Hatoum apresentam como tema questões ligadas à matéria literária, formulando uma imagem do escritor por meio das ressonâncias que este deixa em sua escrita, o que enseja uma reflexão sobre os temas da autobiografia e da autoficção, que se apoia no seguinte suporte teórico: *O pacto autobiográfico*, de Philippe Lejeune (2008); “A escrita de si (o retorno do autor)”, de Diana Klinger (2006; 2008); “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea” e “Autoficção: um percurso teórico”, de Ana Faedrich (2015; 2016) e “A autoficção como estratégia literária: uma análise de *A Resistência*, de Julián Fuks”, de Shirley Carreira (2017). Decerto, a temática da “escrita de si” ou, em outros termos, dos usos das estratégias de “autoficção”, não se configura como um conceito fechado e, nessa perspectiva, podemos refleti-lo à luz da produção hatouniana, traçando uma aproximação entre as crônicas do escritor e o tema.

O capítulo dois, intitulado “As bases e as vertentes do projeto hatouniano”, consiste na análise das crônicas, antecedida por uma breve explanação a respeito do caráter híbrido do gênero na contemporaneidade. As crônicas hatounianas se revelam como um espaço de entrecruzamento de vozes, abordando temas que, em geral, estão ligados à área da literatura por meio de uma perspectiva autorreflexiva. Como nosso intuito não é provar ou instaurar uma teorização ou, de modo mais simples, uma definição dos gêneros, restringimo-nos a fazer uma incursão crítica sobre alguns estudos conhecidos, como os de Candido (1992), Sá (1992), Coutinho (1997), Arrigucci Jr. (1987), Ribas (2013), que nos levaram à conclusão de que as definições apresentadas não abarcam as modulações que a crônica apresenta enquanto gênero, o que é perceptível nas crônicas de Milton Hatoum para a revista *EntreLivros*.

A análise contempla as diversas estratégias literárias de Hatoum, dentre as quais figura a hibridização entre crônica e ensaio que, a seu modo, culmina em uma intensificação de um jogo consciente em relação à própria representação. Ao criar ficções que são marcadas pela ambiguidade, esta é ressaltada como peça da representação. Por sua vez, tal ambiguidade é marcada pelo pacto entre autor e leitor, sem que o leitor atento assuma o risco de associar as imagens do autor empírico às projeções de um autor que renasce no bojo da escrita, ou seja, do autor enquanto “gesto” (AGAMBEN, 2007, p. 56-57). Em outros termos, não cabe a nós, leitores críticos, buscar na proximidade entre fatos relatados pelos narradores das crônicas e fatos conhecidos da vida do autor empírico para instaurar uma leitura da suposta verdade do material literário, mas é pertinente enxergar no entrecruzamento entre vida e escrita uma intensificação do jogo ficcional, configurando, de tal modo, a existência de uma marca autorreflexiva da escrita de Hatoum.

Para organizar a análise das narrativas, criamos três seções que nos permitiram dividir as crônicas, sem a pretensão de categorizá-las: “crônica-ensaio”, “crônica-memória”, “crônica-ensaio-memória”, conforme o “quadro 1” inserido nesse capítulo. Em cada uma dessas seções, analisamos um conjunto de crônicas segundo o critério de maior incidência temática, como: a) as que tratam, por meio de um viés preponderantemente ensaístico, das discussões voltadas para a própria literatura, como a relação da literatura com outras artes ou, ainda, de temas importantes para a constituição da narrativa, como a memória, o espaço e o narrador; b) as que operam uma articulação com a memória, colocando personagens no centro da cena da narrativa. c) as que nos propiciam um debate sobre as questões que rondam a temática da leitura, e d) as que nos possibilitam uma incursão sobre os processos formadores da escrita de Hatoum, reveladores de uma rede de referências e temas afins, que aparecem em toda sua poética.

No curso da análise, realizamos aproximações com algumas outras frentes de produção de Milton Hatoum, que nos permitiram visualizar algumas estratégias literárias e filiações recorrentes na escrita deste autor. Em cada análise, consoante a conveniência, resgatamos alguns posicionamentos do autor que reiteram a visão crítica acerca dos processos de autoria, que nunca são encarados pelo escritor como métodos de restringir o sentido do material literário a uma verdade proferida pelo escritor, mas que interagem para as esferas da enunciação da obra e para uma posição do escritor no campo da cultura.

1 CAMPO LITERÁRIO E PROJETO DE AUTORIA: DELIMITAÇÕES ACERCA DE UM OLHAR PARA A CONTEMPORANEIDADE

Em um breve artigo intitulado “Relações de força do campo literário: um estudo das crônicas de Milton Hatoum” (GREMIÃO NETO, 2014), afirmávamos que grande parte das crônicas de Milton Hatoum, sobretudo as publicadas na revista *EntreLivros*, busca responder a pergunta do narrador da crônica ““A parasita azul” e um professor cassado” (HATOUM, 2005b, p. 26): “De onde vem o desejo de escrever?”. Ainda segundo o mesmo narrador, “[...]. para a maioria dos escritores, as fontes de suas narrativas giram na infância e juventude, cujo mundo é uma promessa de um futuro livro. A memória incerta do passado acende o fogo de uma ficção no tempo presente” (HATOUM, 2005b, p. 26). Entendemos que há nessas palavras algumas possibilidades de compreensão não só das crônicas, mas da própria poética de Hatoum.

Propomos, assim, a análise dos possíveis limites e alcances do jogo de representação nas crônicas hatounianas, que revelam um pouco da imagem do escritor engajado no que Pierre Bourdieu (1968) e, mais tarde, Dominique Maingueneau (2001) pensaram como “campo intelectual” e “campo literário” (GREMIÃO NETO, 2014, p. 1); conceitos estes que abordaremos detalhadamente mais adiante.

Na crônica mencionada, ao criar um narrador-escritor que narra sua experiência de leitor, Hatoum constrói uma escrita que revela índices “bio/gráficos” (MAINGUENEAU, 2001). Esses índices consistem na relação de proximidade que Hatoum cria entre seus narradores e sua própria condição de escritor, tanto no que diz respeito a precursores literários e afinidades temáticas, quanto no que se refere ao fato de algumas experiências que o escritor, em entrevistas diversas, diz ter vivido estarem dispersas em algumas dessas crônicas sob o crivo de uma escrita autoassumida como ficção. Se, por um lado, a narrativa sugere a imagem

do Hatoum-leitor subscrita neste narrador-leitor, por outro, dissolve essa imagem por meio do estatuto ficcional, de modo dar vazão a uma vida autoral oriunda da escrita e não o inverso, que condiciona a escrita aos índices empíricos da vida – explicando a ficção. Ainda que haja uma coincidência de dados biográficos, não cabe afirmar que se trata do autor empírico. A observação da poética de Hatoum nos leva a inferir que “suas crenças estéticas são elementos dinamizados em um jogo de encenação, de modo que não podemos identificar onde se dá a interseção entre vida e escrita ou entre texto e contexto ou, ainda, entre ética e estética” (GREMIÃO NETO, 2014a, p.1).

Ao tratarmos da figura hatouniana que se descortina na leitura atenta das crônicas, referimo-nos a um “sujeito-da-escrita”, isto é, um sujeito que não apenas antecede a escrita em uma presentificação física, mas, sobretudo, aquele que vai se construindo no processo dela; um pouco mais além, com esta designação estamos tratando de um sujeito que detém uma certa dicção estética, um dado projeto de autoria, que, aqui, estará enfocado nas crônicas da *EntreLivros*. Cabe dizer que o interesse no autor empírico reside no fato de que este pode nos oferecer alguns caminhos (sempre sob suspeita) acerca de seu processo de criação; além disso, pensamos o escritor que renasce juntamente com seu texto, o que nos auxilia a refletir na formação de uma imagem do Hatoum leitor e escritor, isto é, de suas crenças estéticas, de muitas de suas filiações críticas e literárias. Sendo assim, para que analisemos criticamente essas condições que nos levam a chamá-lo de escritor, estudaremos suas crônicas da *EntreLivros* para observar como ele articula sua escrita com o campo literário, nele assumindo, portanto, determinada posição.

Imergir na discussão sobre autoria acarretaria em suicídio metodológico, já que não se trata de uma designação livre de problemáticas, surgida no imaginário coletivo repentinamente. Pelo contrário, esta noção sempre, de uma forma direta ou indireta, foi alvo de especulações, como crenças arraigadas em essencialismos, abordagens materialistas ou cientificistas ou, como é o caso mais recente, olhares mais críticos que compreendem asnuances atreladas à escrita literária, ao seu estatuto de fingimento e às possibilidades que este pode acarretar. Como então proceder a uma crítica sem que caiamos em reducionismos metodológicos ou incoerências teóricas? Será preciso realizar uma leitura que nos possibilite ao mesmo tempo tratar do assunto colocado em debate e fazer uma autocrítica acerca de nosso pensamento, na medida em que este se apresenta antes pelo prisma de seu desdobramento metodológico-reflexivo, do que sob delimitações tradicionalmente aceitas. Sendo assim, o desenvolvimento que escolhemos é tratar do conceito de contemporaneidade, tão amplo e complexo, que tanto nos permite uma abertura maior para uma gama de discussões relevantes

para o presente trabalho, como propicia a supracitada autocrítica, sempre em um movimento cíclico que faz girar a roda do saber. A partir de então, estaremos prontos para adentrar o espaço movediço da autoria, sobretudo quando ligada à ficção.

1.1 Os nós do contemporâneo: memória e representação

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito amplamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

Um estudo sobre o projeto de autoria de um escritor da atualidade que opera uma série de articulações de noções caras à contemporaneidade precisa investir em uma reflexão teórica acerca do que seja o contemporâneo, sobretudo quando os textos literários analisados versam sobre questões análogas ao conceito agambeniano (2009) de contemporâneo.

O título deste subcapítulo abre precedentes para alguns passeios inferenciais sobre o projeto de autoria hatouniano, sem que se instaure a pretensão de esgotar o conceito, tão aberto e plural, de “contemporaneidade”. Levando-se em consideração que uma acepção crítica de contemporaneidade enseja uma temporalidade multifacetada, aliada à percepção heterogênea de identidade e cultura, dissociando-se de uma perspectiva hegemônica da construção do saber, será lógico reconhecer uma necessidade autoavaliadora que nosso empreendimento reflexivo deve cultivar.

Essas características têm implicações positivas, no que diz respeito à leitura do projeto de autoria hatouniano que empreenderemos. Isso se deve não apenas porque pretendemos situar o escritor no contexto da “contemporaneidade” ou, como alguns teóricos preferem, caso de Linda Hutcheon (1991), do “pós-modernismo”, mas, sobretudo, porque, ao lermos criticamente uma poética cujo pilar opera em uma autorreflexão de suas bases enunciativas, podemos pensar o próprio estatuto da crítica hordierna, que contempla com mais ênfase os romances do escritor. Refletimos, também, sobre o aspecto híbrido dessas crônicas cujas

características mesclam-se às dos ensaios. Assim, nosso olhar para a literatura vai de encontro a uma noção fechada sobre o material literário – aquela cujo discurso é orientado por regras determinadas que refletem uma acepção da linguagem como constructo fechado –, propiciando um caminho interdiscursivo entre ficção e crítica. Isso é o que está presente nas crônicas da *EntreLivros*, textos que conservam um caráter narrativo, mas que, ao mesmo tempo, analisam panoramas de ideias sobre a literatura, como é o caso da crônica “O futuro da literatura” (HATOUM, 2007i) e “Viagem ao coração das trevas” (2005j) – dentre outras – nas quais se observa, respectivamente uma reflexão sobre a literatura e sobre a poética de Joseph Conrad. Podemos tomar de empréstimo as palavras do narrador-ensaísta da crônica “Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória” (2005h, p. 28) a respeito das falas do escritor do qual versa a crônica, quando afirma que “ao vê-lo [Borges] falar, é como se ele estivesse esboçando uma de suas ficções disfarçadas em ensaio: o mesmo ímpeto compulsivo pelas citações, o mesmo fervor por todas as literaturas [...]” (HATOUM, 2005h, p. 28), para pensar essas crônicas de Milton Hatoum, as quais, grande parte das vezes, aparentam ser análises literárias.

É preciso ressaltar que o recorte do presente trabalho distancia-se dos circuitos estabelecidos por boa parte da academia e da crítica literária, uma vez que, embora a fortuna crítica do escritor seja prolífera em análises dos seus romances, carece de debates quando o gênero em questão é a crônica, a poesia e o conto. Por desviar-se deste centro analítico, nosso trabalho se compromete com o desafio de promover uma leitura sobre as crônicas do escritor publicadas na coluna Norte da revista *EntreLivros* a fim de demonstrar a sua importância para a constituição e consolidação temática do projeto de autoria de Hatoum, uma vez que essas crônicas possibilitam a construção de uma gama de saberes acerca das crenças, filiações e escolhas do escritor.

Pensar o contemporâneo é um desafio, porque implica um movimento de retorno ao passado de modo cíclico, isto é, sempre recaindo no presente. Por sua vez, o presente está tão iluminado da realidade vivida e compartilhada que ficamos ofuscados com sua luminosidade ou estamos tão próximos a ele que nos custa o trabalho processual da reflexão e reavaliação para conseguirmos ângulo/distanciamento suficiente para lê-lo à luz de uma autocrítica. É esse o ponto nodal em que se pode entrever as demandas da ética no presente. Faz-se primordial nesta reflexão o entendimento de uma temporalidade multifacetada entre passado, presente e futuro, na qual esses três pilares jamais atuarão individualmente e da qual emerge uma percepção não menos multifacetada da subjetividade do homem. É impossível tratar da

contemporaneidade sem mencionar o célebre ensaio do filósofo Giorgio Agamben (2009) intitulado “O que é o contemporâneo?”.

Sem tomar para si uma suposta autoridade sobre a contemporaneidade, o filósofo refere-se a Roland Barthes, para quem o contemporâneo é o intempestivo², que, por sua vez, remete ao filósofo Friedrich Nietzsche, quando, no reconhecimento da esfera do devir análoga ao presente, este filósofo promove, no auge de sua juventude, entre 1873 e 1876, a série *Considerações Intempestivas* (1976). Trata-se da admissão de que, mais do que um lastro temporal sucessivo e claramente desdobrado sobre o tempo, o contemporâneo é o olhar que lançamos no presente. De um lado, estão as construções socioculturais empreendidas no passado e, de outro, bem como devido a tais construções, encontram-se a projeção que podemos fazer em relação ao futuro. É justamente nesse espaço intervalar entre rememoração do passado, ação do presente que se quer como meio, nunca como fim, e a projeção do futuro que a ética reside, caracterizando-se antes como o tempo de espera e como o produto da reflexão oriunda das ações que conclamam rememorações (ou das ações acionadas por rememorações) do que pela crença falaciosa de futuro como redenção, isto é, do futuro como fim de um curso previamente estipulado.

Dentre os pontos chave de análise que Agamben propõe ao conceituar o contemporâneo, a metáfora do dorso do tempo fraturado³, bem como a consequente rejeição do conhecimento sobre o passado como um construto fechado, mediado por juízos de valor que resultaram em um discurso hegemônico, homogêneo e hierárquico, possibilita a redefinição de uma temporalidade que se constrói mais subjetivamente do que objetivamente. Tal metáfora nos remete às “considerações sobre o conceito de história”, de Walter Benjamin (1985), na qual, dentre outros postulados, este teórico recorre à figura do Anjo da História como analogia desse olhar rearticulador que engloba criticamente a temporalidade da tríade “presente/passado/futuro” e que, em função deste seu caráter múltiplo, passa a desvincular-se da abordagem empreendida pelo materialismo histórico, isto é, pelo positivismo, que é subscrita na fórmula do progresso instaurada pelo desenvolvimento técnico:

Há um quadro de Klee que se chama Angelus Novus. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de

² Contrariando o senso comum, a adesão sem atritos ao seu próprio tempo é um obstáculo à compreensão de contemporaneidade. A ausência de conformidade, a intempestividade, é característica indispensável ao contemporâneo.

³ Essa metáfora é construída com base em uma leitura do poema “O século”, de Osip Mandel'stam (*apud* AGAMBEN, 2009, p. 59) e aponta para a necessidade de romper com os preceitos do historicismo.

acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso (BENJAMIN, 1985, p. 226).

Dando sequência ao caminho reflexivo proposto por Agamben, uma outra metáfora utilizada pelo teórico para tratar do contemporâneo é a ocular. Tratando da relação claro *versus* escuro para além de qualquer binarismo, o estudioso considera como característica intrínseca ao contemporâneo a possibilidade de enxergar o escuro tal como ele se descortina: em sua imperfeição, opacidade e imprevisibilidade. Somente a partir de então, é que se pode almejar uma dimensão crítica e consciente dos percursos obscuros que precisa enfrentar na caminhada de (re) leitura dos índices históricos de realidade. Nesse sentido, o escuro, o incompreensível, o passado ou o presente como devir que está prestes a vir a ser passado é o desafio ao qual devemos nos lançar para fazer descortinar as imbricações discursivas e os jogos de valoração e poder aí residentes, o que possibilita, também, repensar o sentido da ética no presente. Nessa perspectiva, Agamben (2009), reconhecendo a multiplicidade inerente ao escopo reflexivo subjacente à designação “contemporâneo”, postula que a inexatidão e o anacronismo são provenientes de um processo que se quer como percurso, nunca como fim hegemônico e unívoco acerca da história. Com isso, entender o percurso sinuoso da relação de revisão sobre o conceito de história imbricado na complexa rede do movimento reflexivo da contemporaneidade pressupõe pôr em evidência o reconhecimento das aporias que se interseccionam:

[...] o contemporâneo é aquele que percebe o escuro do seu tempo como algo que lhe concerne e não cessa de interpelá-lo, algo que, mais do que toda luz, dirige-se direta e singularmente a ele. Contemporâneo é aquele que recebe em pleno rosto o facho de trevas que provém do seu tempo (AGAMBEN, 2009, p. 64)

Para finalizar suas reflexões, o teórico faz um amálgama das questões levantadas para reafirmar o vínculo indissociável entre passado e presente, enfatizando que esse olhar em busca de uma leitura do passado está amparado em uma perspectiva crítica, e por isso, constitui o que se chama de contemporaneidade quando se “percebe no mais moderno e recente os índices e as assinaturas do arcaico pode dele ser contemporâneo” (AGAMBEN, 2009, p. 69). Na sequência desta passagem, o autor continua, realizando uma ressalva importante que resguarda a relação intrínseca entre o arcaico e a *arké*/origem sem que se entenda esta relação como uma forma de essencialismo. Pelo contrário, é deste

entrelaçamento entre arcaico e *arké*, na ressalva de uma negação a um tempo cronológico, que emerge o devir do presente como forma de rasura nos discursos hegemônicos e totalizadores. Podemos, a esta altura da reflexão, vislumbrar uma relação tênue entre a contemporaneidade e os usos críticos da memória no presente, favorecendo o debate da ética no presente. Observemos, pois, a continuação do fragmento acima mostrado:

Arcaico significa: próximo da *arké*, isto é, da origem. Mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea ao devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A distância - e, ao mesmo tempo, a proximidade - que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente.[...] entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto, [...] porque a chave do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico. [...] É nesse sentido que se pode dizer que a via de acesso ao presente tem necessariamente a forma de uma arqueologia que não regride, no entanto, a um passado remoto, mas a tudo aquilo que no presente não podemos em nenhum caso viver e, restando não vivido, é incessantemente relançado para a origem, sem jamais poder alcançá-la. Já que o presente não é outra coisa senão a parte de não-vivido em todo vivido, e aquilo que impede o acesso ao presente é precisamente a massa daquilo que, por alguma razão (o seu caráter traumático, a sua extrema proximidade), neste não conseguimos viver. A atenção dirigida a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneo significa, nesse sentido, voltar a um presente em que jamais estivemos (AGAMBEN, 2009, p. 69 - 70).

Depreendemos do olhar agambeniano que o conceito de contemporâneo é um conceito que não se pode rotular em uma única definição, dado que ele é, antes de mais nada, uma maneira de contemplar a diferença no âmbito do próprio discurso, como forma de autorreflexividade. É por este motivo que, dentre outras possibilidades, chamamos de literatura contemporânea o tipo de escrita criativa que permite um questionamento de valores categóricos, isto é, os essencialismos muitas vezes repetidos por um discurso de prestígio ou disseminados no bojo do senso comum. É justamente contra o tipo de discurso que se constrói como verdade que crônicas como “Contra o cinismo e o conformismo” (HATOUM, 2006c), “O futuro da literatura” (HATOUM, 2007i) e “O legado de um grande intelectual” (HATOUM, 2007j) se alinham. Ademais, as concepções intrínsecas à noção de contemporaneidade nos servem de base para pensar criticamente sobre alguns posicionamentos do autor no campo literário. Dito de outro modo, este conceito é importante para tratar, dentre outras coisas, de uma característica essencial das crônicas hatounianas aqui enfocadas: a autocrítica da linguagem na abordagem temática de temas ligados à própria literatura, como é o caso do vínculo que podemos traçar, sem que pretendamos propiciar um espelhamento entre narrador e autor, entre os narradores-escritores das crônicas hatounianas e o próprio escritor empírico, bem como a proximidade temática que essas crônicas têm com o

tema da memória, tão caro para uma consciência na contemporaneidade da necessidade de um resgate do passado dissociado de um discurso hierarquizante fechado para o respeito ao entrecruzamento de vozes e perspectivas. Na contramão de uma temporalidade linear que engendra uma aceção cumulativa e, por isso, excludente do saber, é que o contemporâneo se instaura como uma forma crítica de lidar com o mundo circundante.

Esta aceção de uma temporalidade do presente como caminho de eterno retorno àquilo que “jamais vivemos”, como visto na citação acima, nos leva a traçar um rápido debate sobre a memória, que será essencial para nossa análise. Considerando a articulação com a memória procedida pelos narradores das crônicas de Hatoum — seja quando tratam deste tema discutindo a poética de escritores como Marcel Proust, William Faulkner, Jorge Luis Borges e Juan José Saer, seja quando ela aparece como procedimento instaurador da própria ficção, como é o caso de, por exemplo, “‘A parasita azul’ e um professor cassado” (HATOUM, 2005b) e “Um jovem, o velho e um livro” (HATOUM, 2006k) —, refletiremos sobre o tema da memória com base nas suas aceções de desconstrução do discurso historicista, do qual Seligmann-Silva (2003, p. 64), recuperando precursores do entendimento multifacetado e ético da memória como Nietzsche, Walter Benjamin e Maurice Halbwachs, se distancia por reconhecer que “[...] é evidente que não existe a possibilidade de uma tradução total do passado; esse era justamente o credo central do historicismo ao positivismo”. Se, nesse sentido, para o estudioso, desde o século XX “[...] está-se construindo uma *nova ética e estética da historiografia*” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65), não é difícil perceber que elas estão em consonância com uma postura de “[...] desconfiança diante das categorias universais” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 65). O autor, deste modo, interpõe à categoria de história, a de memória, defendendo a impossibilidade de uma leitura linear do passado calcada no apagamento das dissidências. Isso decorre do fato de que há uma disputa discursiva empreendida por meio dos embates sobre as diferentes perspectivas que os sujeitos têm das experiências do passado — os usos discursivos da memória. Neste viés, “[...] não existe uma história neutra [porque] a memória existe no plural: na sociedade dá-se constantemente um embate entre diferentes leituras do passado, entre diferentes formas de “enquadrá-lo” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 67). Se o “trabalho” com o passado carece de distanciamento no tocante ao procedimento historicista criticado por Nietzsche de “cartografar a totalidade da história”, também “[...] não deve ser de modo algum o elogio leviano do esquecimento puro e simples” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 77). Pelo contrário, deve envolver o esquecimento, já que para lembrar a memória precisa esquecer —

caso contrário incorreria na falácia da totalização do resgate da memória e, junto a ela, de uma crença na linguagem como código de fidedignidade com o real.

Essa postura crítica frente ao historicismo e o positivismo, como abordaremos adiante com mais ênfase, serviu de ponto de partida para diversos teóricos de áreas diferentes para debater assuntos distintos. No que diz respeito, ainda, ao tema da memória, Michel Pollak (1989) reporta-se a uma fala de Halbwachs para sedimentar as bases de uma crítica aos essencialismos circunscritos ao tema da memória e, assim, instaurar uma relação dinâmica da lembrança dos sujeitos, que leve em conta o aspecto conflituoso dos discursos que se debuçam sobre o passado, a necessidade de uma abertura frente a polissemia das interpretações, bem como a impossibilidade de resgate pleno dos acontecimentos:

Para que nossa memória se beneficie da dos outros, não basta que eles nos tragam seus testemunhos: é preciso também que ela não tenha deixado de concordar com suas memórias e que haja suficientes pontos de contato entre ela e as outras para que a lembrança que os outros nos trazem possa ser reconstruída sobre uma base comum (HALBWACHS *apud* POLLAK, 1989, p. 4).

A dita “reconstrução sobre uma base comum” requer que aos sujeitos não seja negado o direito de narrar suas histórias, de consumir e produzir manifestações discursivas que entrarão na cadeia cultural. A privação do direito de narrar acarreta um apagamento da memória, tendo como base, consoante aponta Ricoeur (2003, n.p), uma falsa noção de memória enquanto construção linear, que serve de “matriz da história”. Assim, conforme disse Ricoeur, o ponto de partida para os usos do termo “memória” deve compreender este termo “[...] já não como matriz da história, mas como reapropriação do passado histórico por uma memória que a história instruiu e muitas vezes feriu” (RICOEUR, 2003, n. p.). Assumimos, portanto, uma percepção da memória como movimento circular, de eterno retorno aos estatutos de representação através dos quais ela é instaurada, presentificada em discurso, sem que se esgote nele. Falamos, pois, no caso do discurso da literatura contemporânea, de uma escrita que parte de suas próprias bases enunciativas, ficcionais para esgarçar o horizonte semântico de possibilidade que o uso da memória instaura. Estratégias narrativas como o interseccionamento de vozes que conduzem a narrativa, o jogo de ambiguidade entre crença e descrença sobre os fatos narrados e a articulação de vozes autorais que ecoam de uma escrita que revela índices de sua própria composição são alguns dos fatores recorrentes que analisaremos na poética hatouniana que nos remetem para esse diálogo crítico com a memória.

Contudo, antes de darmos continuidade ao texto, cabe refletir sobre o conceito de “lugar de memória”, posto em evidência por Pierre Nora (1984), para pensarmos de que forma a literatura pode encerrar um espaço de memória, sem que seja contudo um lugar de formulação pré-moldado do passado, da história. Este estudioso inicia seu texto fazendo uma remissão indireta à noção bejaminiana de crise da experiência, pois, segundo o pensador (NORA, 1984, p. 7) “a consciência da ruptura com o passado se confunde com o sentimento de uma memória esfacelada [...] [todavia,] o esfacelamento desperta ainda memória suficiente para que se possa colocar o problema da sua encarnação”. É por compreendermos a memória como esfacelada e multifacetada que, quando falarmos em memória, nos referirmos a um uso crítico operado nas próprias malhas da linguagem da ficção e, com isso desdobrado no interior dos personagens e em sua relação intradigética. Com isso, portanto, nosso foco é o modo como o discurso literário empreende o uso do fator da memória, configurando-se como “um lugar de memória” (NORA, 1984).

Em “Entre memória e história: a problemática dos lugares”, Nora se reporta a dois procedimentos distintos da memória, “*Geschichte*” e “*Historie*”. A primeira, refere-se à história vivida, aos lapsos das lembranças que circundam nossa mente; a segunda, à transposição dessas lembranças para o discurso ou para os lugares textuais que fundam “uma operação intelectual que a torna inteligível” (NORA, 1984, p. 8). É a partir da caracterização básica de que “a memória é a vida [...], é um fenômeno sempre atual, **um elo vivido no eterno presente**”, enquanto a história “é a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais [...] uma representação do passado” (NORA, 1984, p. 9) que podemos pensar o discurso da narrativa, que dá vida — ainda que limitada ao universo do enredo — aos personagens com atributos humanos como operação sistemática do uso da memória (de eterno retorno marcado pelas interpretações cambiantes que o leitor pode operar) e a subsequente culminância desse uso: a circunscrição do horizonte de uma história em eterna construção, oposta àquela de caráter hierárquico e excludente emoldurada pelo historicismo. Esse pensamento entra em consonância com o de Paul Ricoeur (2005), quando este afirma:

É preciso realçar aqui que é na narrativa que a memória é levada à linguagem. Entendo aqui por “narrativa” toda a arte de contar, narrar, que encontra, nas permutas da vida quotidiana, na História das histórias e nas ficções narrativas, as estruturas apropriadas do linguajar. É, pois, ao nível da narrativa que se exerce primeiro o trabalho de lembrança. E a crítica ainda agora evocada parece-me consistir no cuidado em contar a outrem as histórias do passado, em contá-las também do ponto de vista do outro - outro, meu amigo ou meu adversário. Este rearranjo do passado, consistindo em contá-lo a outro e do ponto de vista do outro, assume uma importância decisiva, quando se trata dos acontecimentos fundadores da História e da memória comuns (RICOEUR, 2005, p. 4).

Para Nora (1984, p. 13), a história é declaradamente um processo de reconstrução, baseado em uma deformação e em uma transformação de uma certa lembrança comum do passado, que dá vazão aos lugares e usos críticos da memória. Tendo como um dos atributos a deformação, a história se aproxima do discurso literário: ambas são narrativas baseadas em estratégias discursivas nas quais as ambiguidades entre índices do real e representação emergem com ênfase nos interstícios do próprio procedimento enunciativo e, na contemporaneidade, em muitos casos de forma intencional. Uma dessas ambiguidades marcantes nas crônicas hatounianas aqui abarcadas é a utilização de narradores que encerram um uso da estratégia da autoficção, porque deixam resquícios de uma imagem de Milton Hatoum enquanto produto e produtor da escrita. Trazemos uma passagem marcante de Nora (1984, p. 13) que alinha e resume a apreensão crítica da história e, como produto (e fator de produção) de suas construções, a memória: a perda de uma visão sobre o passado que não é “nem ingênua, nem indiferente” engendra o reconhecimento da história que marca um:

Apego visceral que nos mantém ainda devedores daquilo que nos engendrou, mas distanciamento histórico que nos obriga a considerar com um olhar frio a herança e a inventariá-la. Lugares salvos de uma memória na qual não mais habitamos, semi-oficiais e institucionais, semi-afetivos e sentimentais; lugares de unanimidade sem unanismo que não exprimem mais nem convicção militante nem participação apaixonada, mas onde palpita ainda algo de uma vida simbólica. Oscilação do memorial ao histórico, de um mundo onde se tinham ancestrais a um mundo de uma relação contingente com aquilo que nos engendrou, passagem de uma história totêmica para uma história crítica; é o momento dos lugares da memória. Não se celebra mais a nação, mas se estudam suas celebrações (NORA, 1984, p. 14).

A derrocada da pretensão da historiografia tradicional, de cunho unicamente filológico e positivista, é marcada por um entendimento antes dos “lugares da memória”, do que por um “sujeito-memória”, que enxerga no passado um constructo pré-moldado restando apenas ao futuro uma zona de indeterminação. Somente assim, é possível alcançar uma compreensão que perceba a memória e a história como elementos intrínsecos que participam dos processos de criação discursiva sobre o passado, os quais equivalem, interagem e se modificam mutuamente no jogo de disputas e investidas no passado.

A literatura, que tem em uma de suas bases, como tornaremos a dizer, o que Roland Barthes (2009) denomina *mathesis*, isto é, os conhecimentos, traz na sua base de representação um certo olhar para possibilidades de um experiência construída, na narrativa, pelo narrador, a qual é sempre mutável consoante a experiência de leitura que cada leitor, a partir de seu conhecimento de mundo, terá. Se essas experiências estão fundadas em

possibilidades e se cada manifestação linguística de experiência opera uma construção histórica por meio do empreendimento da memória, é inegável que a narrativa é um “lugar de memória”, de acordo como defende Nora. Indo um pouco além, cabe dizer que este atributo memorialístico que a literatura assume parte da natureza das releituras diversificadas de cada leitor e do aspecto de um discurso que se quer como experiência, não como epistemologia ou conceito, o que culmina em uma abertura no entendimento da história e da memória como circularidade (baseada em reinterpretações e remodulações) propiciada pelo próprio caráter de representação da literatura. No caso da literatura produzida por Hatoum, sobretudo de tais crônicas, há um precedente ainda mais instigante que corrobora tal horizonte de abertura no tocante aos “lugares de memória”: além da própria natureza do discurso literário da qual tratamos, o autor usa estratégias narrativas para colocar em dúvida, para enfatizar a problemática da representação, alertando o leitor atento — ao passo que discute temas éticos e estéticos sobre a literatura — para os perigos que uma crença ingênua no real podem acarretar, incluindo-se a construção de uma pseudo-história globalizante que apaga as dissidências e segrega.

O entendimento do contemporâneo como movimento reflexivo de eterno retorno, então, possibilita-nos abrir um precedente para o primeiro vínculo que queremos traçar entre este conceito e a poética de Hatoum nas obras aqui enfocadas: trata-se, no âmbito das escolhas literárias, de lançar não apenas um olhar para as produções recentes do autor, mas de trazer à luz duas dimensões da produção literária do escritor, de modo a empreender uma reflexão acerca de um projeto de autoria que, embora muito abordado pela academia, ainda não recebeu o enfoque aqui proposto. Por mais que não se erija sobre a produção mais recente e mais (re)conhecida do escritor, os seus romances, nossa análise corrobora uma leitura crítica da mesma, já que promove um estudo dissonante da lógica historicista, uma análise que perpassa as esferas do texto e do contexto. O olhar contemporâneo, pois, reside tanto no bojo das dimensões temáticas deste projeto de autoria, que tem como marca fundamental uma autorreflexividade de suas bases enunciativas, quanto no *modus operandi* do presente estudo, que pretende correlacionar áreas distintas, importantes e pouco exploradas da produção do autor para, de maneira também autorreflexiva e colaborativa, reafirmar e redimensionar alguns eixos temáticos já estudados na produção do escritor sob um novo enfoque, trazendo novas perspectivas temáticas à baila no resgate de algumas produções do escritor menos cotejadas pelo público acadêmico.

No tocante às dimensões temáticas da obra de Hatoum, é possível dizer que a contemporaneidade reside no lastro dialógico⁴ presente desde a primeira produção: *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas (1979), até as obras posteriores, com maior evidência para as crônicas da revista *EntreLivros*. Na primeira, já na abertura, deparamo-nos com um breve ensaio poético que se debruça sobre a história da exploração/espoliação de Manaus desde o século XVI até o século XX. No poema de abertura, “Rio entre ruínas”, o mesmo tema é colocado em evidência, o que já revela uma escolha do escritor. Vale dizer que, mais tarde, em seus romances, uma das investidas estéticas de Hatoum foi uma incursão ficcional pelo universo da história da cidade de Manaus, de maneira a (re)compilar os estatutos do discurso histórico. Essa incursão é um dos fatores que nos fazem conciliar o estatuto de contemporaneidade com a primeira produção hatouniana, que abriu caminho para outros trabalhos do autor.

No âmbito das crônicas, há uma estratégia importante ligada à noção debatida; trata-se da esfera do metadiscurso⁵ que, associada ao aspecto autoficcional, bem como à hibridização do gênero (crônica, ensaio, conto), cria um vínculo com o conceito de contemporaneidade. Ao possibilitar essas incursões reflexivas, a poética hatouniana representada pelo recorte aqui assinalado, opera no sentido de “[...] investigar as interações entre práticas em seus atravessamentos múltiplos e parciais, ficcionando um percurso lacunar, sem origem ou fim [...]” (COSTA; FONSECA, 2007, p. 112).

A conjuntura de criticidade que se pode observar na literatura hatouniana, sobretudo no conjunto de crônicas aqui focado, presentifica-se na medida em que esta produção do

⁴ Este é um conceito operador importante proposto por Mikhail Bakhtin (2011b), presente em diversas de suas obras, que possibilita o entendimento das relações, entre os enunciados. Com este conceito, ao lado da compreensão de *polifonia* como entrecruzamento de vozes em um único enunciado, uma gama de estudiosos refletem sobre as aberturas no campo do discurso desde a derrocada da voga historicista. Noções como as de autoria como esfera máxima do sentido da obra literária ou de escrita como reflexo direto do sujeito e da realidade podem ser questionadas com este conceito, já que, se os discursos se interseccionam e se, por isso, nada é original — na acepção metafísica da palavra —, não há motivos para crer nesses postulados que obliteram a dimensão multifacetada do discurso e de todo o conjunto de questões intrínsecas a este, como a dimensão da subjetividade, o caráter intersubjetivo do discurso ou, ainda, o poder que se erige nas construções enunciativas. Essa mesma noção será importante para tratarmos a questão da autoria mais adiante, quando discutirmos o ponto de vista de Roland Barthes (1998), cujo conceito de “escritura” está no epicentro de sua articulação, e o de Foucault (1969), que propõe, dentre outras coisas, a noção de “função-autor”, assim como o de outros autores que abordaremos. Assim como também será essencial para averiguarmos a dimensão polifônica das crônicas da *EntreLivros*, que apontam para as estratégias calcadas na polifonia em toda poética hatouniana.

⁵ Entendemos ‘metadiscurso’ na literatura de Hatoum não só como uma escrita que deixa marcas precisas do seu processo de feitura e de inscrição no campo literário, mas, também, compreendemos como discurso que, ao proceder de tal maneira, abre lacunas por meio da criação de ambiguidades que convidam o leitor a fazer passeios inferenciais que não forjam uma verdade. Pelo contrário, o leitor precisa, em muitos casos, acompanhar o movimento sinuoso da escrita, inserindo-se no devir por esta instaurado. A partir de então, há um campo de possibilidades necessariamente aberto ao leitor atento, as quais se apresentam como intensificadoras do potencial de representação, isto é, de uma representação compromissada com as dissidências, as dúvidas e as diferenças.

autor, citando Susana Scramim (2007, p. 16), “[...] assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos [...] que não devem ser confundidos [...] com a circunscrição de um território para a literatura”. Nesse sentido, por depararmos-nos com narrativas que fazem da autoconsciência estética pressuposto para congregar, de maneira indissociável, conhecimento e experiência, trilharemos um caminho que se enviesa com as reflexões de Dominique Maingueneau, tanto no *Contexto da obra literária* (2001), quanto no *Discurso literário* (2006). No viés de uma abordagem sociológica da literatura, que interseccione ‘texto e contexto como elementos indissociáveis’, situaremos as discussões, iniciando, no próximo subcapítulo uma contextualização teórica que nos auxiliará nas reflexões dos aspectos estéticos que possibilitam os dois pilares supracitados situados entre texto e contexto: a possibilidade de conhecimento aliada à construção de uma experiência.

1.1.1 Campo literário, intelectual e projeto de autoria: caminhos para além do texto literário

[...] a análise científica das condições sociais da produção e da recepção da obra de arte, longe de a reduzir ou de a destruir, intensifica a experiência literária. (BOURDIEU, 1996, p. 14)

Somos levados a tomar consciência de que o contexto não é colocado fora da obra, numa série de invólucros sucessivos, mas que o texto é a própria gestão de seu contexto [...] O que se deve levar em conta não é a obra fora da vida nem a vida fora da obra, mas sua difícil união. (MAINGUENEAU, 2001, p. 23-46)

Se o contemporâneo, como vimos dizendo, é um modo crítico de se situar frente aos conhecimentos de um mundo circundante, em que as relações temporais, no próprio entorno da vida cotidiana, em nada se apresentam como formas preestabelecidas de interagir com o real, fazendo desta interação um amontoado de fatos seletivos que compõem a história; se este conceito abarca uma operação de abertura para memórias e histórias individuais e coletivas⁶,

⁶ Abrimos parêntese, aqui, para ressaltar que, quando falamos em memória pessoal e coletiva, entendemos as dimensões individual e coletiva como partes entrelaçadas que interagem dentro da cadeia discursiva na qual são constituintes. Nesse sentido, como ressalta Joel Candau (2011) em *Memória e identidade: do indivíduo às retóricas holistas*, acreditamos que essas duas dimensões da memória (a individual e a coletiva) são inseparáveis, já que, observando-se uma sem a outra, pode-se cair no perigoso processo de atribuição valorativa e moral de importância e ordem dos fatos, criando, forjando ou reinventando uma memória e história que não representam o escopo compartilhado, o olhar coletivamente dirigido para a ordem dos fatos, o que o autor chama de ‘concessões à facilidade’: “O desafio é, portanto, distinguir entre as retóricas heurísticamente necessárias e aquelas que são ‘concessões à facilidade’” (CANDAU, 2011, p. 28). Não nos referimos aqui a um olhar consensualmente pré estabelecido para os fatos, quando falamos em memória coletiva, mas, sim, como menciona

ressaltando antes o espaço do devir e das dissidências, do que o das certezas oriundas do antigo discurso Histórico⁷; se ser contemporâneo é empreender uma série de críticas epistemológicas construtivas na busca de uma reorientação dos estatutos de saber, até então erigidos por uma construção do conhecimento para o qual a *différance*⁸ era irrelevante; se, enfim, tudo isso aliado ao que pontuamos anteriormente é pertinente, é preciso reconhecer que a abordagem de Pierre Bourdieu (1968; 1996) e, mais tarde, o aprofundamento proposto por Dominique Maingueneau (2001, 2006) operam neste sentido, isto é, de reorientar, no nível da análise da obra literária, um olhar que leve em consideração diversas esferas que interagem em sua enunciação, tomando como pressuposto fulcral o reconhecimento do que está situado dentro e fora do texto. Essa iniciativa surge de uma oposição direta ao historicismo, que, por se originar da conjuntura do positivismo, esteve vigente durante muito tempo como método de análise tanto das ciências humanas, quanto das exatas. É, portanto, na esteira da crítica à *doxa* historicista que o sociólogo Pierre Bourdieu e o linguista Dominique Maingueneau vão construir boa parte de suas reflexões.

Alguns dos conceitos-chave, que abrem caminho para que ambos estudiosos desenvolvam a relação entre os agentes intra e extraliterários na busca dos elementos que compõem os entornos da enunciação do objeto literário, são os assinalados no título deste subcapítulo. O primeiro deles é o conceito de “campo intelectual”, uma vez que, no interior das relações que orbitam a obra literária, os agentes de validação do objeto literário, bem como o próprio posicionamento do escritor em face da sua obra, são elementos integrantes e essenciais para a enunciação do material literário.

Candau (2011, p. 31), citando Tzvetan Todorov, de uma “certa memória comum”, a qual só pode ser construída a longo prazo, pelo conjunto de enunciados e bens culturais de um dado grupo.

⁷ Optamos pela grafia da palavra “história” com “h” maiúsculo para evidenciar não só a voga do historicismo no século XIX que, ao usar a grafia desta mesma forma, buscava conferir um tom de autoridade discursiva para a área de estudo, tão cientificista, prepotente e falaciosamente onipotente e onipresente. O caminho de crítica de desdobramento reflexivo efetuado por Dominique Maingueneau (2001; 2006) parte justamente deste ponto. Por isso, nossa insistência em utilizar a grafia desta maneira, mesmo sabendo que a disciplina já não reclama nem a grafia, nem um estatuto de superioridade análogo a esta.

⁸ Um conceito fulcral para toda a teoria pós-estruturalista, cunhado por Jacques Derrida (2003). No bojo da própria designação *différance*, com “a” e não com “e”, já se pode entrever a apropriação máxima da abertura para as diferenças, uma vez que ela se encontra nas malhas da própria estrutura comunicativa, nas políticas da linguagem. O que antes fora entendido como uma estrutura ordenada com Ferdinand Saussure (2006) – o signo linguístico sendo a relação entre o significante e o significado –, com o presente conceito de Derrida, passa a ser encarado como abertura para além das estruturas, em uma direção radicalizada de abertura, pois começa com um metaconceito que, como a própria sugestão da grafia assinalada aponta, está aberto às reverberações, representações e identificações daquilo que é multiforme, do que, em qualquer medida, pode ser diferença, podedistoar, ser dissonante. Assim, pode-se buscar, em uma própria abertura metalinguística da filosofia, por meio deste conceito chave, uma ultrapassagem das fronteiras do binarismo. Para mais informações ver “La *différance*”, de Jacques Derrida, presente em *Marges de la Philosophie* (Paris: LesEditions de Minuit 2003), disponível em: https://www.site-magister.com/prepas/Derrida_Marges.pdf; e o estudo de Daniel Jablonski, “Derrida e a *Différance*”, disponível em: http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/FIL/daniel_jablonski.pdf.

Partindo de uma correlação com a dimensão semântica do “campo magnético”, Bourdieu (1968, p. 105) sugere a nomenclatura de “campo intelectual” para abarcar uma série de relações que se desdobram nos níveis da editoração, das instituições acadêmicas, que regem parte da crítica e os estudos em torno da literatura, bem como outros agentes que, em menor escala, podem interagir para que uma determinada obra seja mais ou menos abordada em debates, mais ou menos lida, mais ou menos divulgada entre determinado grupo de leitores. O campo intelectual pode ser entendido como um conceito amplo, dentro do qual se situa a noção de campo literário, que está subordinado ao campo cultural. Segundo Bourdieu:

Irredutível a um simples agregado de agentes isolados, a um conjunto aditivo de elementos simplesmente justapostos, o *campo intelectual*, da mesma maneira que o campo magnético, constitui um sistema de linhas de força: isto é, os agentes ou sistemas de agentes que o compõem podem ser descritos como forças que se dispoem, opondem e compoem, lhe conferem sua estrutura específica num dado momento do tempo. Por outro lado, cada um deles é determinado pelo fato de fazer parte desse campo: à posição particular que ele aí ocupa deve com efeito, *propriedades de posição, irredutíveis* às propriedades intrínsecas, e, particularmente, um tipo determinado de participação no *campo cultural* enquanto sistema de relações entre temas e problemas e, por isso mesmo, um tipo determinado de *inconsciente cultural*, ao mesmo tempo que é, intrinsecamente, dotado daquilo que chamaremos *peso funcional*, porque “massa” própria, isto é, seu poder (ou melhor, sua autoridade) dentro do campo, não pode ser definido independentemente da posição que ocupa no campo (BOURDIEU, 1968, p. 105, grifos do autor)

Como visto, há uma dimensão plural análoga às nomenclaturas de campo intelectual, literário e, em maior escala, cultural. Essa pluralidade foi um dos fatores diferenciais que corroboraram a teoria pós-estruturalista⁹. Nesse quesito, dentre as diferentes aberturas propiciadas por esta corrente, a ideia de um “campo” para áreas supracitadas permite uma abertura de cunho sociológico importante, já que faz transparecer a natureza complexa e conflituosa – nunca preconicionada, preestabelecida ou ilusoriamente ordenada – das relações de força que coexistem dentro dos limites deste(s) campo(s). Isso, por sua vez,

⁹ O pós-estruturalismo se caracteriza como um movimento reflexivo das Humanidades surgido na década de 60 na França e, desde então, refletido, relido e reapropriado em diversos contextos. Ainda que o movimento não tenha surgido com esta nomenclatura e com uma intencionalidade enquanto um movimento reflexivo coeso de um conjunto específico de ideias, o pós-estruturalismo caracteriza-se, de modo geral, por ser uma atitude crítica aos pressupostos tradicionais da metafísica, do logocentrismo em que o sujeito era centralizado. Com isso, há uma abertura no campo das ideias que se reflete na própria maneira de elaborar uma crítica: no interior do próprio discurso, a linguagem é colocada como forma de reconhecimento das idiossincrasias e das limitações que sempre requerem atenção para não configurarem exclusão. Trata-se de uma crítica que foi se construindo colaborativamente a partir de um conjunto reflexivo em que figuram como autores fundamentais Jacques Derrida, Roland Barthes, Michael Foucault, Guilles Deleuze, para ficarmos apenas com alguns precursores. Segundo o pensamento pós-estruturalista, a cultura é uma construção, na qual o sujeito nunca é acabado, uma vez que está em contínuo processo de formação, condição esta que se reflete em diversos outros desdobramentos, como o próprio entendimento sobre linguagem, encarada então como adimensão em que se presentifica o caráter multifacetado do sujeito, o meio pelo qual o sujeito se posiciona relacionalmente com o outro e, por isso, também, o palco das relações de poder inscritas na cultura.

evidencia que as construções reflexivas empreendidas sobre os bens culturais têm um caráter contextual, de modo que essas construções podem variar com o tempo, com o entrelaçamento de culturas, com os valores de uma sociedade, com questões de ordem comerciais, políticas ou ideológicas, para ficarmos apenas com algumas menções. Além disso, se afunilarmos nosso olhar, poderemos compreender que tudo aquilo que, até então, devia estar sublimado em uma espécie de ritual simbólico imaginado — como é o caso do que se vislumbrava como composição literária ou “inspiração” — passa a integrar e interagir com o conjunto de enunciação da uma obra cultural ou, para ser mais preciso no foco da presente discussão, da obra literária. Logo, a figura demiúrgica do autor, bem como a noção da obra como espelhamento das emoções ou das vontades do autor, cede lugar, nas leituras que se querem minimamente críticas, a um entendimento de que outros agentes e circunstâncias até então negligenciados por boa parte da crítica, do senso comum e da própria academia são partes que integram a enunciação de um bem cultural, de uma obra de arte. Trata-se, portanto, de uma “[...] remodelagem da noção de contexto [que] implica igualmente demarcar-se da representação da criação literária que se impôs desde o romantismo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 19).

Assim, compreender a natureza dinâmica e plural do campo intelectual e, a partir de então, poder refletir acerca do caráter polissêmico que, por sua vez, o campo literário terá é o gatilho para entendermos o caminho de abertura empreendido por Bourdieu e Maingueneau para ultrapassar as fronteiras designadas pela crítica historicista e por parte das correntes da crítica do século XX. Ao trazer para discussão a noção de campo literário, Dominique Maingueneau propõe uma série de designações que, em nosso entendimento, são essenciais para expandir o leque reflexivo acerca de tudo que ronda o texto literário, interagindo com ele e sendo, também, os pilares de sua construção. É exatamente a isso que este sociólogo se refere, ao citar a importância de Bourdieu para o presente estudo sociológico:

Esse esforço para ‘abrir’ o texto literário, para considerá-lo de fato como *discurso*, coincide com o de certos sociólogos da literatura preocupados em caracterizar a especificidade da coisa literária. Na França, é sobretudo o trabalho de P. Bourdieu [...]. Bourdieu privilegia as estratégias de legitimação dos agentes dentro do campo literário. Por um lado, ele recusa ‘explicar’ uma obra a partir de variáveis psicológicas e sociais vinculadas a um “autor singular”; por outro, censura a análise marxista por pensar as obras “como simples reflexo ou como ‘expressão simbólica’ do mundo social”. Reintroduzido “o campo de produção cultural como universo autônomo”, ele pretende escapar à alternativa entre análise “externa” (marxismo e história literária) e análise “interna” das obras (MAINGUENEAU, 2001, p. 21 – 22).

Deste modo, de uma ilusória imanência do texto literário, que, na vigência da *doxa* romântica, só poderia ser ultrapassada pelas determinações autorais sobre a obra, passa-se a uma concepção de indissociabilidade entre texto e contexto, entre o dito e o dizer, conforme afirma Maingueneau (2006, p. 7), na abertura de *Discurso literário*, ao enfatizar a contribuição do pós-estruturalismo para uma nova apreensão do fato literário. Entendendo texto e contexto, bem como as complexas relações que aí se imbricam, como partes imanentes uma da outra, Maingueneau se debruça sobre um conjunto de fatores que propiciam a enunciação do texto literário. É nesse sentido que, por “campo literário”, o estudioso (2001), utilizando-se desse conceito e do de “campo intelectual”, ambos de Pierre Bourdieu, entende uma cadeia análoga à literatura, que envolve tanto a produção textual, quanto os elementos que intervêm em sua condição estética. Lembremos que a produção da escrita depende não só do olhar subjetivo do autor, mas também da inserção e posicionamento deste no campo intelectual e, conseqüentemente, do próprio funcionamento incerto do campo. Em contrapartida a muitas abordagens tradicionais da crítica literária, como o formalismo e o estruturalismo, que pensavam o texto literário por meio de alguns métodos unívocos, Maingueneau percorre os modos pelos quais o texto literário é constituído e instituído materialmente, compreendendo tais processos como partes imprescindíveis de seu sentido.

Nesse ponto da discussão, é preciso assinalar a importância da perspectiva de Maingueneau para a presente dissertação, uma vez que, de um lado, abordamos um projeto de autoria extenso e consolidado, que se desdobra em diferentes frentes temáticas, embora tenha como cerne uma discussão sobre memória, ética e história, com uma representação espacial multiforme e, por outro, enveredamos por um caminho pouco explorado até agora, os primeiros trabalhos de Hatoum que, portanto, carecem de reflexões. Acreditamos que estas reflexões, embora em muitos momentos ratifiquem boa parte da crítica dirigida a Hatoum, podem lançar novas luzes à leitura do projeto de autoria do escritor em uma perspectiva diacrônica, pois as leituras interagem entre si e nos propiciam novas descobertas, novos olhares. É nesse viés que, no diálogo entre a escassa incursão do autor na poesia e as crônicas da *EntreLivros*, com um aprofundamento maior nestas últimas, buscaremos refletir acerca dessas dimensões análogas à enunciação da obra literária, de maneira a promover uma abertura no tocante à *doxa* ou, ainda, a qualquer modo de pensamento que restrinja as amplitudes de alcance que a literatura — disciplina que, como assinala Roland Barthes (2009, p. 18), “sabe de alguma” e não “alguma coisa”, no sentido de totalização subjacente a esta locução — possibilita-nos enquanto leitores. Entender as relações metatextuais presentes nas crônicas e refletir sobre a primeira produção do escritor, que abre seu projeto de autoria, é

efetuar uma leitura comprometida com o esforço de Bourdieu e Maingueneau de ultrapassar os limites impostos pela *doxa* e, assim, efetivar uma leitura crítica calcada nos espaços que se situam para além tanto da estrutura isolada do texto, quanto da necessidade de fidedignidade da representação da obra em relação ao real.

Se por um lado, no que tange às crônicas, é possível refletir acerca dos processos de composição e filiações estéticas, por outro, no que se refere à poesia, descortina-se uma série de crenças do escritor que se perpetuarão por todo seu projeto de autoria, dentre os quais se pode observar com mais evidência: a dimensão metatextual presente na autocrítica textual, a relação com a memória e a história, bem como a abordagem temática de um Norte plural, que, no desdobramento do projeto de autoria do escritor, sobretudo nos romances, é locus de trânsito de culturas¹⁰. Neste quesito, precisaremos correlacionar dimensões que, nas delimitações da tradição romântica calcada no historicismo ou, em menor escala, em algumas abordagens das correntes literárias¹¹, eram inconciliáveis. Dentre tais dimensões constituintes da enunciação do objeto literário estão a concepção de autoria e, junto a ela, tudo que circunda as designações “projeto literário” e “projeto intelectual”, a concepção de obra, de recepção e, para ficarmos apenas com as menções mais importantes, a própria concepção de língua e de literatura. Enfim, tudo que ronda aquilo que Maingueneau (2001; 2006) denomina de “ritos”, isto é, as práticas que se desdobram na produção do material literário e de “etos”, ou seja, os costumes atrelados aos processos de veiculação e inserção, bem como aos modos de validação das obras na cadeia literária.

Para preparar o terreno para o aprofundamento dos conceitos na leitura que faremos das crônicas do escritor, é preciso delimitarmos o que entendemos por “projeto de autoria”. Esta designação é equivalente ao projeto literário, uma vez que engloba, no conjunto de produção de um escritor, suas escolhas temáticas, seu estilo, bem como seus deslocamentos por toda seara do campo literário — haja vista que as demandas deste campo podem orientar ou mesmo determinar seu horizonte de escrita. O precursor desta designação é Pierre Bourdieu, que abriu precedentes para o termo na ocasião da publicação de “Campo intelectual e projeto criador” (1968). Compreendendo “projeto criador” como um trabalho amplo elaborado nos contornos do campo intelectual, Bourdieu nos possibilita uma apropriação mais

¹⁰ No berço do projeto de autoria do escritor, mais especificamente, no livro de poesia *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas* (1979), há um ensaio de Hatoum que trata brevemente da história de Manaus. Seguem-se os poemas, cuja dimensão espacial pode ser, por inferência, correlacionada à cidade. Os primeiros romances do escritor, que deram continuidade ao seu projeto, têm como cenário principal a cidade de Manaus e a Região Norte. Nos últimos romances, tal espacialidade foi expandida para São Paulo e Brasília.

¹¹ Para mais informações ver artigo de nossa autoria intitulado “Revisitando a Crítica Literária: pensando Percursos”, disponível em <http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/alu/article/view/1308>; acesso em 04/12/2018.

específica endereçada ao campo literário, isto é, aos projetos de autoria de obras literárias. No que se pode inferir do entendimento do sociólogo, já que ele não delimita o termo de maneira objetiva, o projeto criador, sendo uma das esferas mais importantes participantes do campo intelectual, configura-se como uma construção empreendida em vida por um autor/intelectual, na qual se integram elementos como precursores, ou seja, influências de leituras, público e mercado editorial. É isso que sugere Bourdieu na seguinte passagem:

O autor mais indiferente às seduções do êxito e menos disposto a fazer concessões às exigências do público não deve levar em conta a verdade social de sua obra, que lhe é remetida pelo público, críticos ou analistas e redefinir em relação a elas seu projeto criador? [...] Na maioria das vezes, o projeto criador não se define, inevitavelmente, em referência aos projetos de outros criadores? São poucas as obras que não contenham indicações sobre a representação que o autor se tenha feito de seu empreendimento, sobre os conceitos nos quais pensou sua originalidade e sua inovação, isto é, o que o distinguia, a seus próprios olhos, de seus contemporâneos e de seus antecessores (BOURDIEU, 1968, p. 116, grifos nossos).

As perguntas retóricas são respondidas no período final da citação, no momento em que o sociólogo associa uma obra de autoria aos múltiplos atravessamentos de outras obras com as quais as produções de determinado projeto dialogam direta ou indiretamente. Nesta altura de nossa reflexão, cabe assinalar as reverberações que se imbricam em tal entendimento acerca de um projeto de autoria. Em primeiro lugar, não de maneira isolada, para concordarmos com os postulados supracitados do sociólogo, é preciso o reconhecimento da dimensão da autoria como desdobramento de uma série de relações estéticas, em um primeiro momento, buscadas pelo escritor e, em uma segunda instância, alcançadas e estabelecidas por qualquer agente que partilha da recepção (englobando desde editoração, mercado, até o público consumidor/leitor e críticos). Essa compreensão impossibilita um entendimento equivocado de autoria, ou seja, como produto final emoldurado pelo autor, que, neste caso, é tido como esfera originária e única da obra. É preciso lembrar que o que está em debate são pressupostos de um estudioso que integrou o pós-estruturalismo, movimento cujo propósito foi tanto ultrapassar as delimitações exclusivamente internas impostas nas análises – análise interna das estruturas da obra – quanto as operações reflexivas fundadas em uma perspectiva utilitária das obras – o endereçamento do sentido conferido pela suposta expressão originária do autor – que imputava à obra literária uma compatibilidade com o real. Portanto, outras concepções podem ser aliadas às até então debatidas, já que, certamente, corroboram a panorâmica de reflexões que nos permitem escapar das estereotipações de cunho reducionista, isto é, dos essencialismos com fins a uma análise crítica da condição discursiva do material literário.

Uma dessas noções que merecem ser trazidas à baila é a concepção de “dialogismo”, de Mikhail Bakhtin. Para este filósofo, a linguagem carrega em seu bojo, naturalmente, um caráter dialógico, de modo que todos os enunciados socialmente compartilhados se interpenetram, tendo ao mesmo tempo uma singularidade e uma diferenciação. É afirmando que “Os enunciados não são indiferentes entre si nem se bastam cada um a si mesmos; uns conhecem os outros e se refletem mutuamente uns nos outros” que o filósofo fundamenta a noção de que “o enunciado é pleno de *tonalidades dialógicas*” (BAKHTIN, 2011, p. 297-298, grifos do autor). Para Bakhtin, no capítulo de *Estética da criação verbal* (2011b) intitulado “Os gêneros do discurso”, toda comunicação pressupõe trocas, não só no que concerne ao alcance semântico da comunicação, mas também no que diz respeito à estrutura linguística a partir da qual o enunciado é formado. Nesse sentido, o teórico mostra que todo texto (comunicação) é formado por meio de bases enunciativas mínimas, isto é, a partir de enunciados que, no contexto de cada língua, necessitam de uma recorrência, melhor, de um acordo tácito na organização interna de seus elementos. É desta base argumentativa que partiremos para tratar da questão da autoria, discutida, inclusive, pelo próprio Bakhtin neste mesmo volume, assunto que retomaremos adiante.

É fulcral debatermos um dos assuntos essenciais atrelados ao que designamos no título deste subcapítulo como “caminhos para além do texto literário”. Quando utilizamos tal expressão não construímos, de forma alguma, uma afirmação de que o que está fora do texto literário tem um sobrepeso explicativo em relação ao material literário. Trata-se de pensar, ao lado de uma leitura cerrada do objeto literário, as formas processuais da construção e constituição do texto literário no campo literário, o que acarreta vínculos intelectuais, bem como um posicionamento do escritor no campo intelectual e, em maior escala, no campo cultural. É por emprendermos um olhar para esses âmbitos, presentes na mirada de uma dimensão dialógica, que versaremos sobre um fator importante para as análises das crônicas. que se encontra tanto nas tessituras dessas narrativas, quanto nos posicionamentos do escritor empírico, os quais também denotam boa parte de suas crenças literárias. O tema em questão é o das filiações literárias e intelectuais de Hatoum, assunto que é recorrente nas crônicas da *EntreLivros* e falas do escritor e também é fulcral para pensarmos as bases de seu projeto de autoria.

Na maior parte das crônicas desses volumes, nos deparamos com narradores ensaístas que mostram grande bagagem de leitura literária, bem como um conhecimento cerrado sobre assuntos da matéria literária. Este é o caso, por exemplo, da crônica “O apaixonado plágio” (2007h), que analisaremos na seção 2.2.2. Nesta crônica há uma discussão instigante sobre a

noção de plágio na esfera dialógica dos textos literários. Como delimitar a intercessão entre as trocas, pastiches e intertextualidades no seio da escrita de textos literários, é uma das indagações a que somos confrontados pelo narrador. Uma passagem da fala deste narrador-ensaísta hatouniano pode nos servir de base para iniciar as discussões: “[...] a verdade é que não há uma obra de arte que não tenha herdado alguma coisa da tradição” (HATOUM, 2007h, p. 21). Ao lado desta consideração, trazemos a seguinte fala de Milton Hatoum: “[...] **escrever é inscrever-se numa tradição**, que é do Oriente e do Ocidente. Por exemplo, Proust, Stendhal e Machado de Assis foram fascinados pelo *Livro das 1001 Noites...* (HATOUM, 2006f, n.p., grifos nossos). Essas duas passagens revelam a importância que a tradição literária tem para Hatoum, o que nos estimula a pensar como as estratégias literárias de Hatoum dialogam com uma série de escritores, favorecendo uma dimensão enunciativa em que a noção de discurso segue o diapasão conceitual aqui debatido através da noção de contemporaneidade.

Com a finalidade de abordarmos relação buscada por Hatoum no quesito da temática dos precursores literários, como assinala o excerto acima grifado, refletimos sobre as considerações de Jorge Luís Borges (2000) com “Kafka e seus precursores” e de T.S. Eliot (1989) com “Tradição e talento individual”. Na base de uma rápida exposição sobre os precursores de Kafka, Borges investe em nesta noção defendendo que sua acepção crítica não envolve um tributo a um nome de prestígio, mas instaura uma complexa rede de relações éticas e estéticas na qual os enunciados e, no caso da literatura, as estratégias literárias interagem. Assim, o termo direciona-nos para uma percepção abrangente, que envolve passado — que é sempre cíclico, já que nenhum precursor exerce sozinho uma base enunciativa, isto é, não há origem, restando à percepção crítica sondar as redes e sucessão de vozes que ecoam de uma certa escrita ou poética — e futuro, uma vez que não só reinterpretações dos leitores podem esclarecer novas relações entre escritas distintas até então não descortinadas, como também um certo enunciado que sorve na fonte de precursores certamente será lido e exercerá sobre outras vozes o mesmo papel daquela voz ou discurso em que sorvera, conclamando a um diálogo multivocal propiciado por uma série de influências sucessivas. Segundo Borges (2000, p. 130):

No vocabulário crítico, a palavra precursor é indispensável, mas se deveria tentar purificá-la de toda conotação de polêmica ou de rivalidade. O fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro. Nessa correlação, não importa a identidade ou a pluralidade dos homens (BORGES, 2000, p. 130)

Por sua vez, T. S. Eliot (1989) parte do uso corrente no século XIX da palavra “tradição” – como algo que reflete a natureza grandiosa do passado, que portanto, tem sua existência calcada em um passado totêmico – para mostrar que, quando se trata de relação entre temas e escolhas estéticas afins, a tradição e o talento individual antes confluem para a afirmação da potência de cada escrita particular, do que excluem suas particularidades. Essa ideia contesta os discursos que buscam firmar-se como origem por meio de seus agenciamentos de consolidação na cadeia discursiva (tidos como únicos e, por isso, diferenciados), abarcando um entendimento lúcido de que os enunciados interagem, influenciando-se mutuamente e aqueles que articulam no seio de sua própria construção enunciativa o diálogo com a tradição potencializam sua enunciação:

Ao contrário [de prepotência originária], se nos aproximarmos de um poeta sem esse preconceito [do isolamento para o engrandecimento], poderemos amiúde descobrir que não apenas o melhor mas também as passagens mais individuais de sua obra podem ser aquelas em que os poetas mortos, seus ancestrais, revelam mais vigorosamente sua imortalidade. E não me refiro à época influenciável da adolescência, mas ao período de plena maturidade (ELIOT, 1989, p. 38).

Como, para Eliot (1989, p. 39), “nenhum artista tem sua significação completa sozinho”, os precursores de uma tradição são um oriente que, a seu modo, já recorreram a outros autores por quais tinham identificação. No seio deste entendimento, há uma relação temporal: abandona-se uma apreensão do passado como origem para defender uma compreensão temporal em que o “passado deva ser modificado pelo presente tanto quanto o presente esteja orientado pelo passado” (ELIOT, 1989, p. 40). Considerando que essas relações discursivas constituídas pelo diálogo imprescindível implica a condição mutável do material literário, já que o tributo a uma tradição também parte de um certo olhar, de certa interpretação desta, bem como a subsequente reorientação dos precursores na cadeia literária do presente, que agora já foi mudada pela compilação deste novo discurso. A lógica é cíclica e revela que nenhum grupo de escritores cria sozinho algo supostamente tido como original, muito menos é capaz de compreender de maneira plena a sua época, o que o impulsiona para um movimento retrospectivo com a intenção de pensar melhor o presente. Na mesma medida, o entendimento do tempo e da linguagem requerem um fator da interação que marca uma mudança constante à medida em que os enunciados são construídos. É nessa perspectiva que Eliot resguarda que “a diferença entre o passado e o presente é que o presente consciente constitui de certo modo uma consciência do passado, num sentido e numa extensão que a consciência que o passado tem de si mesmo não pode revelar”, a fim de concluir, subvertendo

a lógica de pretensão ontológica de uma fala comumente partilhada, que “os escritores mortos estão distantes de nós porque *conhecemos* muito mais do que eles conheceram’. Exatamente, e são eles aquilo que conhecemos” (ELIOT, 1989, p. 41). A sequência reflexiva de Eliot envereda para a desconstrução da personalidade como matéria que é refletida na escrita. Em outras palavras, Eliot defende o discernimento entre o poeta como sujeito empírico e o sujeito que exerce a prática da escrita – sobre os quais trataremos adiante utilizando outros termos – e, com isso, criticando os discursos que veem no passado tanto uma unidade quanto um reflexo permanente da identidade:

A emoção da arte é impessoal. E o poeta não pode alcançar essa impessoalidade sem entregar-se ele próprio inteiramente à obra que será concebida. E não é provável que ele saiba o que será concebido, a menos que viva naquilo que não é apenas o presente, mas o momento presente do passado, a menos que esteja consciente, não do que está morto, mas do que agora continua a viver (ELIOT, 1989, p. 48).

Da mesma maneira como essas crônicas apontam para um caminho de diálogo sobre os temas debatidos nesses dois textos, de Borges (2000) e T.S. Eliot (1989), sugerindo a existência de precursores de um narrador-autor cujas escolhas e a escrita remetem à Milton Hatoum, também versam sobre Borges e, tangencialmente sobre Kafka, tendo-os como tema da escrita, como é o caso das crônicas “Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória” (HATOUM, 2005h) e “Leitor, cúmplice secreto” (HATOUM, 2005i).

Para analisarmos a crônica de Hatoum, é imprescindível alçarmos uma reflexão sobre esses âmbitos que orbitam o texto e o contexto, sobretudo para o próximo subcapítulo que, ao tratar da noção de autoria, demandará uma teia de correlações com os âmbitos extra e intra literários.

1.2 Considerações sobre a noção de autoria

O autor deve estar situado na fronteira do mundo que ele cria como seu criador ativo, pois se invadir esse mundo ele lhe destrói a estabilidade estética. (BAKHTIN, 2011a, p. 177)

A escritura é a destruição de toda voz, de toda origem. A escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve. [...] um texto não é feito de uma linha de palavras a produzir um sentido único, de certa maneira teológico (que seria a "mensagem" do Autor-Deus), mas um espaço de dimensões múltiplas, onde se casam e se contestam escrituras variadas, das quais nenhuma é

original: o texto é um tecido de citações, saídas dos mil focos da cultura. BARTHES, 1998, p. 65-68)

A escrita de hoje se libertou do tema da expressão: ela se basta a si mesma, e, por conseqüência, não está obrigada à forma da interioridade; ela se identifica com sua própria exterioridade desdobrada. O que quer dizer que ela é um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim para fora. Na escrita, não se trata da manifestação ou da exaltação do gesto de escrever; não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer. (FOUCAULT, 2001, p. 270)

Tratar de autoria na contemporaneidade é sempre um desafio. Isso se deve ao fato de que, depois do experimentalismo das vanguardas europeias e do lastro de abertura proporcionada pelos pós-estruturalistas, as diversificadas formas estéticas de inscrição do “eu” nas políticas textuais assumem uma faceta cada vez mais plural, interseccionada e disforme, fazendo da figura autoral um estatuto sempre em construção, seja nos entornos da leitura, seja em outras dimensões que ultrapassam os limites da obra.

Quando a literatura contemporânea coloca sob suspeita as narrativas do “eu”, propositalmente convida o leitor à reflexão, promovendo também um debate intenso acerca da condição de encenação da obra. Com isso, intensifica a dimensão metatextual (sem restringir-se a ela) responsável por propiciar um caminho de busca, cujo propósito não é uma escrita com fim em si mesma, mas com o reconhecimento da aporia como meio que descarta uma finalidade autossuficiente. Dessa operação surge uma oportunidade de pensar a figura autoral: o autor é antes textualizado na escritura do que apenas reflexo da pessoa física do autor, supostamente dotado de autoridade sobre o universo semântico de sua obra. Para além daquele que apenas assina o texto ou o controla, denotando as direções de significado que ele assumirá na cadeia literária, a figura autoral se coloca sob suspeita para que o conhecimento que ali se encontra possa se mesclar à experiência dispersa na linguagem, em uma linguagem que pertence ao outro, ao leitor. O conhecimento e a experiência disseminados na linguagem proporcionam o questionamento dos estatutos de verdade que alinham e separam esses dois elementos. No momento exato em que o texto, expondo-se como suspeita do real, transforma, propositalmente, o autor em textualidade, rasurando-o em relação ao seu correlato direto da pessoa física e intelectual, propicia também o apagamento de um discurso que busca

fundamentação metafísica na figura do autor. Porém, não se trata de um apagamento total da autoria, que desemboca nas amarras internas do texto, isto é, nas suas “estruturas”¹².

Trata-se, por outro lado, de um jogo semântico sinuoso, no qual autor, texto, contexto, leitor e todos os outros agentes interagem para a constituição da enunciação da obra dentro dos campos literário e intelectual. Isso, por sua vez, é o gatilho que permite o ressurgimento da figura autoral: rasurado, porque tangencialmente representado por uma dicção autoconsciente da linguagem, agora, o autor transforma-se em uma esfera mais potente, a qual depende de um conjunto de fatores (e não mais apenas da sua autoridade, seu vazio reflexo real) ligados à textualidade, aos seus correlatos extra e intra literários.

Luciene Azevedo, Cristian Molina e Paloma Vidal (2018, p. 12) em “Autoria na cultura do presente: apresentação” – apresentação do dossiê de 2018 sobre autoria da revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea – argumentam que, agora, no regime de um “[...] inacabamento, de processo, da obra como um arcabouço, inacabado, em processo”, há “[...] um trabalho de curadoria de si próprio e de sua obra, recriando anotações, lembranças, vivências na reconstrução da pessoa que se imagina que se é ou foi, expondo-se à precariedade do procedimento que torna indistinguíveis o processo e o produto”. É a impossibilidade de existência textual plena da pessoa autoral, dotada de autoridade, no texto, refletida em uma dicção autoconsciente da linguagem, que reside a validação do processo de recriação de uma realidade possível, tanto do autor, quanto do mundo do texto, realidade, assim, passível de interpretação, de leitura.

Dentre os índices de leitura que se abrem nesse processo de percepção acerca dos limites do texto no que diz respeito à sua encenação, estão esferas variadas e dispersas entre texto e contexto: como é o caso a) dos processos de edição, editoração e marketing análogos à obra, à sua aceitação e circulação no campo literário; bem como b) as filiações a escritores, seja no interior da escrita literária, seja em posicionamentos no campo intelectual por parte do autor, ou, ainda: c) nos rastros, muitas vezes opacos e dispersos, que o escritor deixa de seu passado e da sua condição como escritor no presente. Esses três pilares “a, b e c”, tomados em

¹² O estruturalismo foi um movimento reflexivo amplo na área das humanidades surgido no século XX e teve uma representação forte na crítica literária. Esta vertente de pensamento se funda na análise das estruturas e dos sistemas que definem a língua, conforme o pensamento saussuriano. Como corrente da crítica literária, caracterizou-se por buscar conferir uma cientificidade ao estudo da literatura, desvinculando-a dos pressupostos vigentes do romantismo e das correntes de cunho historicista, que explicavam o material literário por meio de questões extraliterárias, determinando o sentido da literatura através do que está fora dela. Assim, o estruturalismo, como movimento reflexivo na literatura, fundou a análise literária em uma metodologia própria, calcada nas ‘estruturas’, bem como no *modus operandi* daquilo que confere ao literário uma suposta especificidade: a sua ‘literariedade’. Foram representantes desta corrente da crítica foram Roman Jakobson, Jan Mukarovsky, Roland Barthes, Tzvetan Todorov, Jean Cohen, Jonathan Culler para ficarmos apenas com alguns nomes de teóricos da área da teoria da literatura.

consonância em uma análise interpretativa da figura autoral, convidam-nos a rejeitar, de um lado, o texto condicionado a uma interpretação unívoca advinda da voz autoral e, de outro, o texto circunscrito em suas fronteiras internas, ou seja, na sua estrutura. Deste modo, concordamos com o que diz Caio Gagliardi (2010) em “O problema da *autoria* na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões”:

Recusar que a escrita seja uma prática guiada por um propósito, e que esse propósito tenha um peso na sua recepção, é isolar o texto do mundo, negar a literatura como fonte de conhecimento de si e do outro, de troca de experiências e de aproximação das diferenças. Sem intencionalidade, escritor e leitor são seres isolados de tudo aquilo que não diz respeito a si mesmos. Isolados, inclusive, da linguagem. O texto, à luz dessas considerações, é convertido em fetiche: objetual, vazio e distante (GAGLIARDI, 2010, p. 5).

Apresentada a questão, é preciso refletir mais cuidadosamente sobre suas bases para que, assim, possamos dar corpo e endereçar as discussões.

1.2.1 Da morte do autor ao seu renascimento

O texto seminal que propõe a “A morte do autor”, escrito por Roland Barthes (1988) e publicado originalmente na revista norte-americana *Aspen* em 1967 é de extrema importância para o debate. Dada as ressalvas de um contexto em que foi necessário se opor e desafiar a voga estruturalista, bem como os imperativos românticos, que coexistiam, Roland Barthes revisitou os estudos sobre autoria e, assim, ao lado de outros pressupostos que emergiam no cenário reflexivo com o pós-estruturalismo, ultrapassou a lógica que orientava a leitura por meio de um condicionamento da escrita a fatores diversificados de âmbito extraliterários e intraliterários, dentre eles a figura do autor como sujeito físico que orienta o sentido de fora de sua obra. A radicalidade impressa no título do ensaio barthesiano, necessária ao contexto de ruptura com pressupostos tradicionais, é relevante, pois preconiza a morte do autor em prol do nascimento da noção de escritura. Este entendimento convida a figura do leitor para o centro da cena, dando espaço para uma análise da figura autoral em sua historicidade. Trata-se de uma historicidade que se encontra na tecitura dos textos, nunca em uma noção de origem histórica tributária de uma concepção linear, sincrônica do tempo.

Para Barthes, o autor é uma designação moderna, que tem seu fundamento no prestígio conferido ao indivíduo, após a Idade Média, tributário do empirismo inglês, do racionalismo francês e da fé pessoal da reforma e, em seguida, conclui: “Então é lógico que, em matéria de

literatura, o positivismo, resumo e ponto de chegada da ideologia capitalista, tenha concedido a maior importância à “pessoa” do autor” (BARTHES, 1988, p. 66). Alerta-nos Billei (2014), em “A morte do autor: um retorno à cena do crime”, que, depois da etapa inicial de individualização da figura do autor, quando se buscava fazer orbitar o texto em torno das determinações do autor, conforme previa o ideário cartesiano, houve uma intensificação desse caráter demiúrgico com a categorização do autor como “gênio”, “[...] a ser atribuído a alguns proprietários de obras com a finalidade de valorização máxima dos produtos, tanto em termos literários como mercadológicos” (BELLEI, 2014, p. 163). Isso se deve ao fato de que, com o advento da burguesia no século XIX, os bens culturais foram inseridos na lógica das mercadorias e, assim, o artista se viu no dilema de ver sua obra transfigurada em produto. Uma estratégia dos artistas, como mostra Eagleton (1993, p. 53), foi se beneficiar da própria lógica racionalista do imaginário burguês para retomar o seu lugar na sociedade:

[...] Numa notável ironia histórica, o nascimento da estética como discurso intelectual coincide com o período em que a produção cultural está começando a sofrer as misérias e indignidades de sua transformação em produção de mercadorias. A peculiaridade da estética é, em parte, uma compensação espiritual por tal degradação: é no momento em que o artista está sendo reduzido a um simples produtor de mercadorias que ele, ou ela, passa a exigir o tratamento de gênio transcendente (EAGLETON, 1993, p. 53)

É para advogar a favor da noção de “escritura” que Barthes se debruça sobre a noção de autoria: “a escritura é a destruição de toda voz, de toda origem [...] a escritura é esse neutro, esse composto, esse oblíquo aonde foge o nosso sujeito, o branco-e-preto onde vem se perder toda identidade, a começar pela do corpo que escreve [...]” (BARTHES, 1998, p. 65), lembremos da passagem supracitada na epígrafe. Este escrito do filósofo abre uma oportunidade de pensar a autoria dentro do repertório vasto da enunciação da obra literária. O curto ensaio barthesiano e a conferência que, um ano depois, Foucault proferiu, intitulada “O que é um autor? (2001)”, podem ser encarados como os precursores de outras reflexões surgidas na década de 60, como é o caso do estudo de Umberto Eco em *Obra aberta* (1993) e *Lector in fabula* (1979), publicados também na década de 60, as considerações de Giorgio Agamben (2007), “O autor como gesto”, e os estudos de Maingueneau (2001; 2006) sobre os processos análogos às formas de inscrição do autor no campo literário, oferecendo-nos um estudo da *performance*¹³ do autor como produtor do material literário, seja do ponto de vista textual, seja do prisma de seus agenciamentos no campo da cultura.

¹³ O conceito de *performance* é muito debatido na atualidade em diversas áreas das humanidades, tendo, em cada uma dessas áreas, um ponto de encontro: pensar as formas de subjetividade contemporâneas, dissociando-as de

No ano seguinte à publicação deste estudo de Barthes (1998) que, devido a suas necessidades contextuais de enfrentamento dos pressupostos estruturalistas, matara o autor radicalmente em favor do “escriptor”¹⁴, eis que Michel Foucault profere a célebre conferência “O que é um autor?” (2001). Um dos pressupostos fulcrais da argumentação deste filósofo é a noção de “função-autor”. Superando, tal como fez Barthes, a autoridade desmedida do criador, Foucault traz para o centro da cena antes seu renascimento como composição de práticas discursivas, do que o relega a morte radicalizada, cuja culminância tende a ser o favorecimento do texto e da leitura como elementos autossuficientes para a composição do significado de uma obra. Para Foucault, então, o autor tem, sim, função, embora possamos afirmar que o filósofo o assassina na medida em que se opõe ao enquadramento do criador como unidade transcendental da razão. Nessa perspectiva, concordamos com o que Barthes, no estudo supracitado, sugerira com menos vigor e o que Foucault reforça com muita clareza: de sua morte, o autor renasce como discurso, isto é, como elemento importante para a enunciação de sua obra. A morte social e institucional de um autor que, por meio de um *logos*,

qualquer enquadramento de cunho logocêntrico. Aqui, queremos ressaltar como *performance* os usos ficcionais de inscrição do ‘eu’, da subjetividade – tenha ela um vínculo com a figura autoral ou não – como estratégia de conferir ao texto um estatuto autorreflexivo, que conclama o leitor ao pensamento crítico sobre o universo do texto, direcionando-se, assim, para um possível autoconhecimento. Colhendo nas fontes da etnografia o sentido inicial atribuído a este vocábulo, Klinger (2008, p. 19) afirma: “O termo inglês *performance* significa “atuação”, “desempenho”, “rendimento”, mas começou a assumir significados mais específicos nas artes e nas ciências humanas a partir dos anos 1950 como idéia capaz de superar a dicotomia arte/vida”. No caso da autoria, este termo deixa em evidência o caráter de fingimento que emerge no plano da ficção, designando, assim, uma dissociação entre a figura do autor e a construção subjetiva do narrador e dos personagens na obra. Desse modo, nunca pode haver um sujeito originário da escrita, um *topos* de onde ela parte e para onde ela se dirija. Tal noção essencialista de autoria e, junto a esta, de subjetividade, cede lugar, com as investidas da arte e da filosofia sobre temas como memória, linguagem, subjetividade e cultura, o que possibilitou a noção descentrada de sujeito e autoria, segundo a qual o sujeito é multifacetado e o autor, uma figura que opera nos interstícios da escrita e na teatralização que a vida pública pressupõe: “[...] tanto os textos ficcionais quanto a atuação (a vida pública) do escritor são faces complementares da mesma produção da figura do autor, instâncias de atuação do eu que se tencionam ou se reforçam, mas que, em todo caso, já não podem ser pensadas isoladamente” (KLINGER, 2008, p. 24).

¹⁴ Cabe ressaltar que Roland Barthes, em *Crítica e verdade* (2007, p. 14-15), para ratificar a noção de que “o autor nunca produz mais do que presunções de sentido, formas, por assim dizer [...]”, que o mundo preenche e de que “todos os textos dados aqui são como elos de uma cadeia de sentido” flutuante, propõe diferenciar o “escritor” do “escrevente” ou, nos vocábulos originais, o “écrivain” do “écrivain”. Barthes nos ensina que a diferenciação é importante para compreendermos que a *performance* atual do escriptor envolve tanto uma atividade como escritor, quanto como escrevente. O escritor, para o filósofo, é aquele que produz o material literário, subvertendo a dimensão do real e, por isso, proporcionando um discurso que não se deixa, nem se quer fazer apreender pela realidade. O discurso literário, assim, torna-se multifacetado, sempre em direção ao Outro, nunca enquadrado em uma determinada ideologia. Por outro lado, o escrevente é aquele que promove a mediação dos textos e ideias dentro do escopo cultural. Nesse sentido, há uma vinculação, neste caso, de uma ideologia que se pretende imiscuída à figura autoral como expressão de seus anseios éticos, ou das demandas culturais e mercadológicas análogas a cada contexto. Na medida em que os escriptores, isto é, os produtores e mediadores da matéria literária, incorporam em seus projetos intelectuais uma escrita literária que joga com os estatutos clássicos do que se entende por literatura, o escrito transpõe as fronteiras de gênero, propiciando uma articulação entre conhecimento e experiência. Logo, o escritor se torna, também, um escrevente, sem que essas duas faces sejam sistematicamente separadas e usadas para explicar a matéria literária, que, neste uso, assume um caráter ainda mais plural por ser constituída nessa ausência autoconsciente de fronteiras.

regia o sentido de sua obra, cede lugar, sobretudo com Foucault (2001), ao seu renascimento. Com isso, o autor, agora, é textualidade, um dos integrantes da enunciação da obra. Sua ressurreição, portanto, não está fora dos limites do texto, tampouco está relegada a um apagamento que favorece uma ciência interna do texto, mas, sim, análoga à própria enunciação, configurando-se como um dos índices de textualidade que favorece o entrecruzamento de texto e contexto. Por um lado, Barthes (1998, p. 68) acredita que o “escritor moderno”, ao qual ele se refere com a alcunha de “escriptor”, “[...] nasce ao mesmo tempo que seu texto [não sendo] em nada o sujeito de que o seu livro fosse predicado” e que, assim, “[...] todo texto é escrito eternamente aqui e agora”:

É que (ou segue-se que) escrever não pode mais designar uma operação de registro, de verificação, de representação, de "pintura" (como diziam os Clássicos), mas sim aquilo que os lingüistas, em seguida á filosofia oxfordiana, chamam de performativo, forma verbal rara (usada exclusivamente na primeira pessoa e no presente), na qual a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere [...]; o escriptor moderno, tendo enterrado o Autor, não pôde mais acreditar, segundo a visão patética dos seus predecessores, que tem a mão demasiado lenta para o seu pensamento ou para a sua paixão, e que, conseqüentemente, fazendo da necessidade lei, deve acentuar esse atraso e "trabalhar" indefinidamente a sua forma; para ele, ao contrário, a mão, destacada de qualquer voz, levada por um puro gesto de inscrição (e não de expressão), traça um campo sem origem — ou que, pelo menos, outra origem não tem senão a própria língua, isto é, aquilo mesmo que continuamente questiona toda origem (BARTHES, 1998, p. 68, grifos nossos).

Quando o autor diz, na parte que grifamos, que “a enunciação não tem outro conteúdo (outro enunciado) que não seja o ato pelo qual ela se profere”, ele desconsidera que há índices de enunciação ligados à figura autoral que, ainda que antecedam a obra, podem corroborar seu desempenho enunciativo. Um bom exemplo, no caso das crônicas hatounianas aqui estudadas, é o fato de que, levando-se em consideração o trajeto do projeto de autoria de Milton Hatoum, pode-se observar que as crônicas da *EntreLivros* solidificam aquilo que ora já se podia depreender tanto em outras obras do autor, quanto em algumas de suas falas e posicionamentos: os precursores e o fundamento estético de seu projeto, ou melhor, as filiações literárias e intelectuais buscadas pelo autor.

A diferença entre a noção de “escriptor” barthesiana e a designação de “função autor” foucaultiana reside nessa nuance do reconhecimento, por parte deste último, de um desempenho performativo autoral que ultrapassa os limites internos do texto ou, ainda, que

vai além daquilo que o leitor-modelo¹⁵ de uma determinada obra pode suscitar sobre determinado texto, tomando como princípio e fim apenas o texto analisado.

É nesse sentido que, por outro lado, Foucault (2001), com a designação da “função autor”, pondera que o autor, longe de estar morto, tem uma função, que é:

[...] o resultado de uma operação complexa que constrói um certo ser de razão que se chama de autor. Sem dúvida, a esse ser de razão, tenta-se dar um status realista: seria, no indivíduo, uma instância "profunda", um poder "criador", um "projeto", o lugar originário da escrita. Mas, na verdade, o que no indivíduo é designado como autor (ou o que faz de um indivíduo um autor) é apenas a projeção, em termos sempre mais ou menos psicologizantes, do tratamento que se dá aos textos, das aproximações que se operam, dos traços que se estabelecem como pertinentes, das continuidades que se admitem ou das exclusões que se praticam. Todas essas operações variam de acordo com as épocas e os tipos de discurso (FOUCAULT, 2001, p. 81-82, grifos nossos)

Observa-se que Foucault, ao contrário de Barthes, que entende o autor como mediador da linguagem responsável pelo arranjo da tecitura de textos que se atravessam, rejeita a radicalidade impressa na concepção de “morte” para propor a designação da “função autor”, entendendo o ato da escrita para muito além seja de sua ordem constituinte interna, seja dos seus correlatos externos que conferem ao autor um caráter tutelar em relação à sua obra. Abre-se, pois, espaço para um quadro mais vasto em que o criador não é nem o centro da cena, nem uma figura apagada – de modo que o leitor esteja em seu detrimento. Toda a conjuntura de abertura propiciada por Foucault (2001) tem um caráter sociológico, pois nos permite levar em consideração para a leitura de uma obra literária as dimensões que concorrem para sua enunciação, ainda que estas sejam de caráter extratextuais: como os posicionamentos no campo da cultura (estética e politicamente intencionais), as questões de ordem editoriais e mercadológicas e a forma como, no diálogo com o público, a mídia e a academia, o escritor se coloca, buscando criar ou forjar uma imagem de si. Tudo isso, deste modo, convida o leitor-modelo a sondar os contornos de um projeto de autoria e, também, a investigar determinada obra. Uma obra interage com muitas outras, como bem apontou Bakhtin (2011a) com os conceitos de *dialogismo* e *polifonia*, mas certamente, quando se trata

¹⁵ Em *Lector in fabula*, Umberto Eco (1979) propõe o conceito de leitor-modelo para tratar dos horizontes interpretativos de uma obra. Segundo o estudioso, o leitor-modelo não corresponde propriamente a uma entidade física, mas, sim, a um dos índices de imaginação do autor, que, como condição prévia para colocar sua obra no rol dos produtos culturais de enunciação, necessitará elaborar uma série de escolhas linguísticas, estilísticas e culturais para compor sua obra. Essas variadas escolhas do escritor criam uma imagem de um leitor-modelo, isto é, daquele que está não apenas preparado para consumir ou interagir com o produto textual final, mas também aquele que detém o universo inferencial mínimo que a obra pressupõe. Apenas pronto para tais inferências, este leitor-modelo poderá contribuir para o universo semântico da obra, ao preencher, por meio de uma “operação *extensional*” (ECO, 1979, p. 36, grifos do autor), aquilo que Eco (1979, p. 36-37) denomina “espaços em branco” da obra.

de um projeto de autoria, dialoga, também com outras obras de um mesmo escritor, bem com, como é o caso de Hatoum, com alguns posicionamentos no campo intelectual. Observemos a explicação foucaultiana, quando o filósofo busca resumir o conceito de “função autor”:

[...] a função-autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a varias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar (FOUCAULT, 2001, p. 284)

Estudos como os de Giorgio Agamben (2007) e Dominique Maingueneau (2001; 2006) tornaram-se possíveis a partir das reflexões de Barthes e Foucault. O primeiro, influenciado pelos estudos de Foucault (2001), enriquece a reflexão, assinalando que o fator da subjetividade é sempre uma construção, uma busca, operada na escritura, nos interstícios da linguagem. Todavia, a linguagem é sempre fruto de uma seleção e combinação¹⁶, sujeitas a intenções que podem ser ultrapassadas no ato da leitura. Deste modo, Agamben encaminha a discussão para o reconhecimento de que não é possível a criação de um significado homogêneo ligado ao autor, ao texto e ao significado. Pelo contrário, o fato de o autor estar ausente e presente e, muitas vezes, por meio de um trabalho com a escrita, propositalmente, jogar com este estatuto – como é o caso de Hatoum em suas crônicas da *EntreLivros* – faz com que a subjetividade escape dos dispositivos de enquadramento do sujeito:

[...] também a subjetividade se mostra e resiste com mais força no ponto em que os dispositivos a capturam e põem em jogo. Uma subjetividade produz-se onde o ser vivo, ao encontrar a linguagem e pondo-se nela em jogo sem reservas, exhibe em um gesto a própria irredutibilidade a ela (AGAMBEN, 2007, p. 56-57)

É nesse sentido do autor como “gesto”, sempre relembrando a “função-autor” foucaultiana, que a concepção de Agamben vislumbra um sentido ético, já que, neste caso, o

¹⁶ Para Wolfgang Iser (1983), em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, os processos de seleção da linguagem e de combinação desses elementos linguísticos que fundam a realidade do escritor são importantes para as bases do “ficcional”. Na noção de ficcional de Iser está imbricada uma relação de recriação que envolve escolhas intencionais e a memória do autor, favorecendo um entrecruzamento entre os elementos do real e o caráter fictício procedente da operação linguística (e, portanto, memorialística) desses elementos. Assim, o “real”, o “fictício” e o “imaginário” são dimensões inseparáveis na articulação do objeto literário, do jogo ficcional. Esta operação insurge, portanto, da confluência entre a seleção, combinação dos elementos do real e do imaginário do autor decorrente de sua visão de mundo, isto é, de suas inscrições contextuais: “[...] o texto ficcional contém elementos do real, sem que se esgote na descrição deste real, então o seu componente fictício não tem o caráter de uma finalidade em si mesma, mas é, enquanto fingida, a preparação de um imaginário” (ISER, 1983, p. 385).

autor age como protagonista de sua história. Assim, trata-se, antes, do comprometimento com um modo multifacetado de se situar na história, abraçando as aporias¹⁷ resultantes da articulação entre conhecimento e experiência e, por isso, propiciando convergências de perspectivas, do que de um protagonismo da figura autoral, calcado na hegemonia do “eu” que o cartesianismo prega. Logo, a compreensão sobre a autoria leva ao ponto em que ela é possível na escritura: a leitura. Autor e leitor, juntos, formam, a ponte para a ética resultante da estética.

Para o presente trabalho, é imprescindível abriremos um parêntese para esclarecer de que tipo de leitor e autor estamos tratando. Como estudiosos da poética hatouniana, mais especificamente das crônicas da *EntreLivros*, refletimos sobre um autor que busca revelar algumas de suas estratégias de escrita e influências literárias a um leitor que, haja vista o propósito do periódico, tende a ser — e, de fato, neste caso é — especializado. Nesse sentido, há um movimento mútuo de um autor que tem um horizonte de espera de um certo leitor, a começar pela decisão de publicação neste periódico, e de nós, leitores, que imaginamos e inferimos, por meio da escrita deste autor e de seus posicionamentos na cadeia literária, a *performance* de um determinado projeto, ou melhor, de uma poética que acaba por espelhar esse “autor como gesto” (AGAMBEN, 2007). De um lado, então, entra em cena um leitor-modelo e, de outro, um autor-modelo, para trazermos à baila os conceitos de Umberto Eco (1979; 1993) que propiciam aquilo que este filósofo denominou “obra aberta”.

Aprofundando aquilo que já delineamos em nota, por leitor-modelo Umberto Eco entende um tipo de leitor imaginário que a própria obra exige e conclama. Exige, porque, por um lado, toda obra é pensada em termos de construção de linguagem para certo tipo de leitor que seja minimamente gabaritado para consumí-la, seja financeiramente, seja linguisticamente. Conclama, pois este leitor que possui um mínimo de condições sintático e semânticas para ler e depreender o universo temático dessa obra, poderá elaborar um segundo

¹⁷ Em *Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência* (AGAMBEN, 2005), Giorgio Agamben retoma parte da tradição filosófica ocidental para tratar da condição do homem como produtor e consumidor de experiência. Nesse empreendimento, um dos eixos que o filósofo criticará é a construção de uma tradição centralizadora que alinha e separa o conhecimento da possibilidade de experiência. Essa separação, ao longo da história do pensamento ocidental assumiu diferentes faces, sempre se renovando de acordo com as demandas de poder que surgiam na linguagem. Para refutar, em primeiro lugar, a noção de uma experiência separada do conhecimento, conforme pensaram Aristóteles e Platão (AGAMBEN, 2005, p. 29) e, em segundo lugar, a refundição que a ciência opera entre experiência e conhecimento – fazendo daquela o método deste e, com isso, desapropriando experiência e inteligência do sujeito e “[...] colocando em seu lugar um único novo sujeito” (AGAMBEN, 2005, p. 28), Agamben recorre, dentre outros argumentos, à tradição medieval das *quêtes*: “Enquanto a experiência científica é de fato a construção de uma via certa (de um *métodos*, ou seja, de um caminho) para o conhecimento, a *quête* é, em vez disso, o reconhecimento de que a ausência de via (a aporia) é a única experiência possível para o homem”. Completa o filósofo com a informação de que, na *quête*, essa experiência não se configura como uma aventura que suscitaria o “extraordinário” e o “exótico”, mas, sim, uma busca aporética.

movimento, uma “operação *extensional*” (ECO, 1979, p. 40) no interior das “estruturas profundas extensionais” (ECO, 1979, p. 160), isto é, “[...] nos interstícios [do texto] a serem preenchidos” (ECO, 1979, p. 37). Faz-se possível uma capacidade intelectual para compartilhar certas normas linguísticas e estilísticas com seus substratos culturais, favorecendo aquilo que, parafraseando Eco (1979, p. 45) é chamado de “cooperação para a atualização textual”. Cabe dizer que não é apenas a obra que origina este tipo de leitor: o próprio autor, em seu movimento gerativo de organização da estratégia textual refere-se:

[...] a uma série de competências (expressão mais vasta do que ‘conhecimento de códigos’) que confirmam conteúdo às expressões que usa. Ele [o autor] deve aceitar que o conjunto de competências a que se refere é o mesmo a que se refere o próprio leitor. Por conseguinte, preverá um Leitor-Modelo capaz de cooperar para a atualização textual como ele, o autor, pensava, e de movimentar-se interpretativamente conforme ele se movimentou gerativamente[...] *o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo* (ECO, 1979, p. 39, grifos do autor)

É preciso ressaltar que Eco (1979, p. 46) assinala que, se, por um lado, o processo gerativo de formulação da hipótese de um leitor-modelo através dos índices textuais é feito pelo autor empírico, por outro, o movimento que este tipo de leitor opera em relação ao texto—quando este passa a ser, também, empírico —, isto é, de preenchimento de seus espaços em branco, configura “uma hipótese de Autor [...]. A hipótese formulada pelo leitor empírico acerca do próprio autor-modelo parece mais garantida do que aquela que o autor empírico formula acerca do próprio leitor-modelo” (ECO, 1979, p. 46). Reconhecendo que é preciso estabelecer limites, dado que “[...] a noção de interpretação sempre envolve uma dialética entre estratégia do autor e resposta do leitor-modelo” (ECO, 1979, p. 43), o teórico esclarece que, ao mesmo tempo em que o leitor tem um campo operacional de leitura com limites instituídos pelo universo linguístico criado pelo autor, a obra se abre à possibilidades inerentes a seus “espaços em branco” a certo ponto em que “[...] o leitor escapa ao controle da obra, a certa altura a obra parece escapar ao controle de quem quer que seja, inclusive do autor, e prosseguir o discurso *sponte sua*, como um cérebro eletrônico enlouquecido” (ECO, 1993, p.162).

1.2.2 A experiência como experimento da linguagem: a (auto/)bio/grafia¹⁸ em Milton Hatoum

¹⁸ Se, para Dominique Maingueneau (2001, p. 46), em uma obra ficcional há sempre uma presença de índices “bio/gráficos”, propiciando uma “relação instável” entre esses dois vocábulos separados por barra, para a (re)leitura que OLIVEIRA (2014) propõe sobre este termo, em sua análise sobre dois escritores da literatura contemporânea, o acréscimo do prefixo auto, separado por barras, visa a uma intensificação dessas relações entre

Como a pertinência genérica das obras é indissociável do seu conteúdo, é necessário a cada vez esforçar-se por restabelecer o gesto que sustenta a atribuição genérica e relacioná-lo com o posicionamento de seu autor no campo literário. (MAINGUENEAU, 2001, p. 75)

No viés da “obra aberta”, em que há uma refutação do autor como sujeito empírico norteador do significado da obra, se insere, em primeiro lugar, o vislumbre de um leitor-modelo e, em segundo lugar, com maior força interpretativa, a construção de um autor-modelo por meio deste leitor/operante/modelo. Há, então, nesta operação que se inicia com o autor empírico, uma oportunidade de pensar a autoria como “gesto”, como o sociólogo Dominique Maingueneau (2001; 2006) faz, sendo tributário do pensamento pós-estruturalista foucaultiano, que conjuga a presença autoral na escrita e a refutação das críticas imanentistas e historicistas, instituindo a “função-autor”, a partir da qual Agamben (2007) pensou o autor como “gesto”.

Como podemos, pois, pensar as estratégias textuais do autor não apenas para a construção de um leitor-modelo, mas, também, junto a este, de uma imagem de si enquanto autor empírico e sujeito político? Como podemos pensar, enfim, os limites entre vida e escrita existentes no texto literário e no próprio campo literário, isto é, nas estratégias de enunciação que contribuem para a atribuição de significado à obra? Essas são as indagações fulcrais a partir das quais partimos no intuito de refletir sobre as estratégias que Milton Hatoum utiliza em suas crônicas da *EntreLivros* para, ao dialogar com temas importantes para todo seu projeto de autoria, propiciar, em uma articulação autocrítica metatextual, uma espécie de autorretrato, ainda que ficcional de sua condição como escritor.

Uma das formas de iniciarmos a formulação de algumas respostas para essas questões é recorrendo, em um primeiro momento, a Wolfgang Iser (1983), em “Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional”, que nos auxiliará no discernimento da tríade real/fictício/imaginário e, em seguida, a Dominique Maingueneau (2001; 2006), com sua perspectiva sociológica acerca do literário, que nos estimula a pensar as nuances entre vida e obra, tomando como princípio que a vida social do escritor enquanto produtor também é parte da enunciação da obra, bem como que a obra, uma vez imersa na cadeia literária, tem, como parte de sua enunciação, vínculo com a vida do escritor, sobretudo no caso de escritores como

vida e escrita. Com o termo de auto/bio/grafia, então, é possível cotejar escritas que trazem a sinuosa relação entre vida e escrita, via memória, como ponto temático da obra, apresentando antes uma estratégia autoconsciente de usar essas duas dimensões, vida e escrita, do que uma intercessão entre vida e escrita característica de toda obra ficcional, como veremos mais a frente com Wolfgang Iser (1983).

Hatoum, que, nas crônicas aqui enfocadas, usa como estratégia narrativa um diálogo entre vida e obra; por fim, abrangeremos estudos acerca da autoficção, com Diana Klinger (2006; 2008), em “A escrita de si (o retorno do autor)”, e Ana Faedrich (2015; 2016), com seus estudos “O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea” e “Autoficção: um percurso teórico”, entre outros. A partir deste repertório amplo de correlações metodológicas, fecharemos o presente capítulo, finalizando o embasamento ao qual nos propomos para realizar uma leitura destas crônicas e, assim, refletir sobre as estratégias que Hatoum cria para formular uma imagem de si calcada nos processos formativos de sua poética, que não podem ser separadas dos processos de sua própria constituição como sujeito político.

Muito se discute sobre as formas com que a literatura trabalha a relação entre realidade, conhecimento e imaginação. Tal assunto tem a ver com as formas literárias estéticas – entenda-se por esta designação os textos que apresentam um labor fictício – em que uma subjetividade está interposta à escrita, isto é, à sua enunciação. Quando tratamos de “subjetividade”, nos referimos a formas variadas com que um sujeito é interpelado com a cultura. Mas como isso se dá na escrita, mais especificamente, na escrita literária? Estaria a figura autoral na base desse aspecto subjetivo? A resposta para esta pergunta é afirmativa, mas, como vimos, não na acepção demiúrgica de autoria. É possível dizer que tal presença da subjetividade na escrita contemporânea se fundamenta através da estratégia consciente e textualmente explícita de veicular uma voz enquanto possibilidade de um outro. Em outras palavras, essa operação se funda em uma voz que representa um enunciador imaginado, situado espacial e temporalmente em uma dimensão recriada por investidas nos espaços da memória, que o autor dinamiza na escrita de si, no seio de uma cultura, seja esta memória vivida como realidade física, seja ela conhecida como realidade possível ou, ainda, reinventada como realidade imaginada.

Nessa operação encontra-se o aspecto “fictício” dos textos que conhecemos por “literários”. Porém, mais do que isso, para o presente trabalho será imprescindível discutir os modos de construção da “escrita de si” (KLINGER, 2006; 2008), que fazem do embaraço entre os elementos do real e os limites da imaginação um artifício autoconsciente por meio do qual é possível refletir sobre os processos contemporâneos de subjetivação. Esta discussão será estabelecida mais adiante, depois que introduzirmos as contribuições de Maingueneau (2001; 2006) a respeito do entrecruzamento existente entre escritor, obra e campo literário; confluência tal que é subordinada às formas de enunciação da obra e especialmente relevante para mostrar que tais aspectos análogos ao caráter ficcional da literatura fazem frente a

tradições do pensamento filosófico-científico reinventadas pelo senso comum como “dispositivos”¹⁹ de poder, em que o sujeito tende a conservar um estatuto logocêntrico, assumindo uma demarcação unívoca, seja ela metafísica ou cientificista. Como se situar em um lugar outro que não se deixa captar pelos espaços de poder e, assim, alarga a capacidade de interpretar o mundo circundante? Narrando, é a melhor resposta; o que nos faz pressupor uma zona não conceitual calcada nas operações críticas da memória. Segundo Paul Ricoeur, “[...] é na narrativa que a memória é levada à linguagem” (RICOEUR, 2005, p. 38). Desse modo, o trabalho com a lembrança possibilita um rearranjo do passado e da história, que não é nem origem, nem redenção, forjando uma temporalidade e um entrecruzamento de perspectivas. Acreditamos, pois, nesta possibilidade de a literatura, ao congrega experiência e conhecimento, levar-nos à reflexão e, em muitos casos, convidar-nos (ou intimar-nos) a fazê-lo por meio do que Eco (1979) denomina “leitor-modelo”.

As estratégias da escrita hatouniana nas crônicas da *EntreLivros* instauram — como no jogo metalinguístico em que a própria constituição da escrita é posta em debate — a possibilidade de pensar os processos críticos que permeiam o discurso literário, na ótica das crenças que o escritor conserva no tocante ao fazer estético. Nessas crônicas, narradores, que, em sua maioria, são também escritores, abordam temas endereçados para a literatura, razão pela qual direcionamos nossa reflexão para as crenças estéticas de Hatoum no campo literário, bem como para as suas práticas, isto é, *ritos* de escrita. Nessa perspectiva, é pertinente propormos uma reflexão sobre as linhas de força de seu projeto literário, dentre as quais figuram uma articulação crítica com o passado responsável por abranger questões éticas.

¹⁹ Este é um conceito-operador importante em todo o pensamento que Michel Foucault (2013; 2017a; 2017b; 1985; 2018) empreendeu sobre as relações de poder. Segundo Giorgio Agamben (2009), relendo o conceito de Foucault em “O que é um dispositivo” (2009), o “dispositivo” se caracteriza como processos variados e complexos de subjetivação, nos quais se imiscuem lugares de poder, constituídos, sobretudo, discursivamente. Na constituição do termo, pressupõe a presença de discursos, instituições, leis e outros agentes sociais que criam e carregam valores morais ligados à sociabilização. O uso que buscamos do termo foi o mesmo fundamentado por Agamben em sua releitura do que Foucault já afirmara, isto é, a noção que, busca no reconhecimento do funcionamento complexo das investidas de poder pelos agentes e microagentes sociais, o respaldo reflexivo para ultrapassá-los. É nessa perspectiva que este filósofo, recorrendo ao sentido etimológico do termo, faz um correlato com a acepção teleológica da *oikonomia*, afirmando o seguinte: “Os ‘dispositivos’ de que fala Foucault estão de algum modo conectados com esta herança teleológica [da palavra *oikonomia*], podem ser de alguma maneira reconduzidos à fratura que divide e, ao mesmo tempo, articula em Deus ser e práxis, a natureza ou essência [...]” (AGAMBEN, 2009, p. 38). Foi nesse intuito de trazer um termo-chave do pós-estruturalismo para se referir a necessidade de crítica a uma tradição centralizadora, cujo respaldo está tanto na metafísica, quanto no cientificismo tributário do pensamento cartesiano, reinventada pelo senso comum que trouxemos o termo para debater os processos de subjetivação na escrita dos textos literários hatounianos. Cabe dizer, que a este termo se acrescentam outros desdobramentos reflexivos que, ao lado dele, surgiram para pensar a ordem naturalizada de um pensamento centrado em explicações teleológicas, em valores morais ou na própria ciência. Uma boa leitura da desconstrução dessa ordem centralizadora do pensamento, que se alinha ao contexto do surgimento do pós-estruturalismo, se não for um de seus representantes precursores é a obra de Jacques Derrida (2014) *A escritura e a diferença*, publicada originalmente em 1967, na França.

Antes de abordar as estratégias de escrita de si que a literatura contemporânea — representada, neste caso, pelas crônicas hatounianas — utiliza para articular experiência e reflexão, é preciso trazer para debate os limites entre o que é considerado real ou não no texto literário, de modo que possamos, então, pensar a *performance* autoral ao mesmo tempo como o ponto de confluência e indefinição entre uma realidade vivida e duas realidades imaginadas: isto é, a realidade imaginada na reinvenção que a figura autoral opera no trabalho com a linguagem e a reapropriação que o leitor faz em seu imaginário. É justamente neste prisma da indecisão — criado e intensificado conscientemente pela literatura contemporânea através de diversas estratégias estéticas — que reside a “escrita de si” hatouniana, já que não se pode assegurar a fronteira exata entre o que só pode ser real porque foi imaginado e transposto em linguagem e o que o leitor recupera dos índices de realidade ativados pela sua imaginação. Isso porque as crônicas hatounianas, para além de uma articulação com a memória da infância e juventude do escritor, numa temporalidade multifacetada, nos permite fazer o caminho oposto ao que a crítica de cunho historicista fazia no século XIX e XX: propomos partir de dentro do universo narrativo dessas escritas ensaísticas para pensar, diacronicamente, aquilo que confere vivência estética ao escritor em suas escolhas e posicionamentos no campo literário e cultural. Trata-se, pois, da vivência estética, advinda dos narradores das crônicas, que culminam em uma estetização da vida autoral. Para tanto, como dissemos, é primordial pensarmos os limites entre o real, o fictício e o imaginário.

Wolfgang Iser (1983), em “Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional”, esclarece muitas confusões que o senso comum faz no tocante aos limites e alcances do texto de ficção, isto é, da literatura. Iser (1983) inicia sua abordagem, partindo da opinião coletivamente aceita de que os textos literários são apenas de natureza ficcional para revelar que esta classificação valida a ideia advinda de nosso “saber tácito”, que equivale ao nosso conhecimento elementar e opõe ficção e realidade de maneira objetiva. Para o autor, este “saber tácito” desconsidera o real existente no fictício e aborta as relações intra e extratextuais existentes nos textos literários. Em seguida, Iser nos direciona à ideia de que o real e o fictício ultrapassam os limites desse “saber tácito”, reforçando a crença de que o real está presente no fictício — porém, sem nele se esgotar. Assim se posicionando, o crítico propõe uma tríade: real, fictício e imaginário que, juntos e em relação mútua, formam a base do texto ficcional. Segundo Iser, há uma espécie de transgressão de limites, tanto no processo de elaboração do texto ficcional quanto no processo de concretização deste: o ato da leitura. Ambos os procedimentos formulam e reformulam mundos, permitindo que os acontecimentos encenados sejam experimentados pelo receptor.

No que se refere ao processo de elaboração, podemos notar dois aspectos de singular relevância: a seleção e a combinação dos elementos estruturantes da ficção. A seleção consiste na retirada desses elementos do mundo vivido para sua introdução na realidade ficcional; já a combinação fundamenta-se no ordenamento que o autor faz desses citados elementos no universo da ficção. Na primeira, ao recortar os componentes do real extratextual, o autor do texto ficcional não dá conta de sua totalidade — pois os campos de referência estão delimitados —, sendo constantemente forçado a excluir algo. Por sua vez, o que fica isento da ficção, Iser o chama de “parêntese”, que é justamente aquilo que o receptor converterá em objetos de percepção. O leitor é o responsável por descortinar aquilo que foi omitido a fim de decodificar o mundo intratextual e, conseqüentemente, realizar de um “novo” real por meio de suas inferências.

Daí advem o que Iser nomeia de “transgressão de limites”, pois, ao passo em que introduz os componentes extratextuais em um “novo mundo”, o autor finge uma nova realidade — a ficção, instituindo o que Iser entende como “ato de fingir”:

[...] o ato de fingir ganha sua marca própria, que é a de provocar a repetição no texto da realidade vivencial, por esta repetição atribuindo uma configuração ao imaginário, pela qual a realidade repetida se transforma em signo e o imaginário em efeito do que é assim referido (ISER, 1983, p. 385).

Para realizar este empreendimento do “ato de fingir”, o autor de ficção necessita combinar estes elementos de maneira coerente, visando à formulação de um mundo que, nem sendo o vivido, tampouco é detentor de significado por si só. Este mundo é, sim, novo, a ser redefinido no contato com o leitor. Em outras palavras, há uma desconstrução e reconstrução da realidade na produção do texto literário, realidade essa a ser novamente irrealizada e reconstituída no acontecimento da ficção. Por conseguinte, este acontecimento se dá somente pelo processo de leitura, em que cada imaginário será responsável por reorganizar a realidade de acordo com as conveniências impostas por suas experiências de vida. Iser argumenta que a recepção da ficção encontra-se muito próxima das experiências do imaginário, pois são eles os responsáveis pela tarefa interpretativa. Portanto, podemos inferir que a interpretação, de certa forma, apenas auxilia na delimitação dos campos de dedução do imaginário. Ainda segundo o crítico, a interpretação pode apenas semantizar o imaginário.

Vemos que a transgressão de limites estabelecida entre texto e contexto está associada tanto à seleção quanto à combinação dos componentes extratextuais a serem dispostos na obra literária. Isto, como revela Iser, só é possível graças ao “como se”, que permite com que os

atos de fingir validem os textos como ficcionais, ao passo em que estes estabelecem convenções diretamente reconhecíveis pelo autor e leitor. Como nos aponta Iser (1983, p. 395), segundo Jeremy Bentham, “[...] a ficção encontra sua ‘existência impossível’ apenas na língua [...]”, o que nos remete ao fato de que, ao serem transgredidos, os componentes apresentados na ficção como meros significantes são reforçados por aqueles que se ausentaram, o “parêntese”. Assim, ocorre uma perda das articulações originais e uma reincorporação a uma nova articulação – ocasionada pela elevação do leque de possibilidades da reiteração do que antes era irrealizável. Por sua vez, o receptor é aguçado por essa “existência impossível” da ficção, melhor, pela parcialidade do real a ser reconhecido, sendo levado por sua própria curiosidade a identificar a ficção como possibilidades do real.

Se, por um lado, como afirma Culler (1999, p. 38), “na ficção, a relação entre o que os falantes dizem e o que pensa o autor é sempre uma questão de interpretação”, por outro, no momento em que se estabelece o contato entre texto e leitor, ativa-se o processo pelo qual o imaginário interage com o espaço extra e intratextual. A dimensão entendida como experiência pode ser decifrável, pois autor e leitor podem partilhar do mesmo código ideológico em que opera a linguagem obrigatoriamente figurativa da ficção. Entretanto, esta dimensão não pode ser concretamente determinável por si própria; é inevitável que haja um processo de tradução desses códigos interpretativos por parte do receptor. Por isso, ratifica-se que o sentido do texto encontra-se na tradução do imaginário, o qual, segundo Iser, nunca será lido da mesma forma por todos. Este imaginário, por conseguinte, constitui a força realizante do texto de ficção. Todos esses recursos apontados por Iser são bem modelados em seu estudo sobre o universo ficcional, que, nos permite superar a concepção dicotômica entre imitação e realidade como forma de elaboração de um saber acerca do mundo da ficção, propiciando um pensamento capaz de abarcar outras formas de compreensão da realização dos mundos produzidos ficcionalmente – como os ditos “impossíveis” na realidade vivida.

Para Culler, “a literatura é uma instituição paradoxal porque criar literatura é escrever de acordo com fórmulas existentes [...] mas é também [...] ir além delas” (CULLER, 1999, p. 47), criticando e expondo os próprios limites. É na produção de mundos ficcionais possíveis (passíveis de interpretação) que queremos situar os processos conscientes existentes na literatura contemporânea para questionar esses estatutos do real. Há aí o reconhecimento da interpenetração entre os discursos, que, então não podem ser separados entre dois pólos: os que abarcam os índices de realidade e os que se restringem ao âmbito da imaginação. Faz-se presente uma concepção mais aberta dos alcances do texto literário que, para além de

restringir-se ao aspecto imaginativo, pode ter um estatuto híbrido, como traz Susana Scramim (2007) em *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*:

[...] a literatura do presente é ficção no mesmo momento em que é ensaio ou crítica, no entanto, sendo ao mesmo tempo todas essas modalidades discursivas, não é nenhuma delas autonomamente. [Assim,] a literatura do presente [...] assume o risco inclusive de deixar de ser literatura, ou ainda, de fazer com que a literatura se coloque num lugar outro, num lugar de passagem entre os discursos, entre os lugares originários da poesia, e que não devem ser confundidos com o espaço, com a circunscrição de um território para a literatura (SCRAMIM, 2007, p. 16)

Para o estudo dessas crônicas ensaísticas hatounianas, nas quais se confluem literatura e conhecimento, propiciando rastros das concepções de autoria e das heranças literárias de Hatoum – e fornecendo, assim, caminhos para a leitura da estética da vida autoral deste escritor – será imprescindível trazer, como dito antes, ao lado do debate que faremos sobre a autoficção, as considerações de Dominique Maingueneau (2001; 2006) acerca do lugar “paratópico” em que se situa o escritor. Desta maneira, conceitos como os de “bio/grafia”, “ritos genéticos” e “ritos de escrita” serão fulcrais para o presente estudo.

Dominique Maingueneau (2001; 2006) criou o termo paratopia para contemplar uma complexidade inerente ao campo literário e, em larga escala, discursivo, que envolve, dentre outros elementos, o escritor e seus posicionamentos e agenciamentos dentro do campo cultural. Em oposição aos pressupostos da doxa romântica de que o criador oblitera o papel dos destinatários, no conceito deste termo estão envolvidas noções heterogêneas, já que o “campo discursivo” é “uma dinâmica em equilíbrio instável”, contendo “posicionamento dominantes e dominados, centrais e periféricos” (MAINGUENEAU, 2006, p. 90). Sendo assim, se a “instituição literária” “obriga os processos criadores a alimentar-se de lugares, grupos, comportamentos que são tomados num pertencimento impossível” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92) e se, portanto, “o pertencimento ao campo literário não é [...] ausência de todo um lugar, mas como dissemos, uma negociação entre o lugar e o não-lugar, um pertencimento parasitário que se alimenta de sua inclusão impossível” (MAINGUENEAU, 2006, p. 92), a função social do escritor empírico Milton Hatoum está diretamente ligada à sua função de escritor, de modo a emoldurar, ao lado de sua composição estética, uma posição ética que contribui tanto para sua função social quanto para a dimensão temática de suas obras. Estas, por sua vez, passam a conter, ainda que extraliterariamente, no bojo do reconhecimento de tais interações, uma mensagem a mais ligada ao seu criador. A obra e o autor fundam, então, uma relação recíproca em que vida e escrita constituem uma complexa articulação da enunciação da obra literária, na qual a experiência ao mesmo tempo

constitui um experimento da linguagem e funda uma validação de sua existência enquanto linguagem: “Da mesma forma que a literatura participa da sociedade que ela supostamente representa, a obra participa da vida do escritor” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46).

Nesse viés de uma relação mais recíproca e menos hierárquica entre obra de arte e autor, Maingueneau propõe o conceito de bio/grafia, que nos será de muita utilidade para a leitura a ser feita das crônicas. Sabe-se, como já explicitamos, que a tradição romântica forjava estratégias de valoração para a obra de arte, dentre as quais figura o entendimento de que o autor dita, em uma espécie de transcendência/imanência, o sentido último de sua obra. Na contramão desta acepção, Maingueneau propõe uma relação horizontal entre vida e escrita, entre escritor e sua escrita, de modo a sugerir que, se por um lado, em uma obra literária pode haver muitas zonas de contato com elementos recriados da biografia, mostrando que o autor não pode escapar de suas experiências prévias de vida e que, portanto, a vida exerce influência sobre a escrita; por outro, o sociólogo sugere que a recriação a ser feita na obra de arte vai fornecer caminhos para que o leitor crítico faça o trajeto investigativo inverso: por meio de tudo que orbita a existência da obra de arte podemos pensar a vida social do escritor, podemos entrever seus ritos e heranças, ao passo em que também, no âmbito da leitura do material literário, recriamos o universo ficcional em nossa memória. O fato de lidarmos com os processos de construção e reconstrução de mundos ficcionais na leitura literária, criando, via memória, possibilidades múltiplas que nos conclamam a reflexões no mundo circundante, permite-nos forjar uma imagem do escritor por meio de sua obra, o que, segundo Maingueneau, faz com que o autor seja uma espécie de “filho do seu próprio filho” (MAINGUENEAU, 2006, P. 129):

“Bio/grafia” que se percorre nos dois sentidos: da ida rumo à grafia ou da grafia rumo à vida. A existência do criador desenvolve-se em função da parte de si mesma construída pela obra já terminada, em curso de remate ou a ser concluída. Em compensação, porém, a obra alimenta-se dessa existência que ela já habita. O escritor só consegue passar para sua obra uma experiência da vida minada pelo trabalho criativo, já obsedada pela obra. Existe aí um envolvimento recíproco e paradoxal que só se resolve no movimento da criação: a vida do escritor está à sombra da escrita, mas a escrita é uma forma de vida (MAINGUENEAU, 2001, p. 46-47).

Traçando parte deste percurso reflexivo, Oliveira (2014) cunhou o termo “auto/bio/grafia”. Ao adicionar o prefixo “auto” separado por uma barra do vocábulo “bio”, o teórico intensifica esse contato íntimo entre vida e escrita, que faz desta intensa relação um de seus objetos de autoconsciência discursiva. Ademais, o uso deste prefixo denota mais explicitamente, no bojo do próprio termo, aquilo que Maingueneau já assinalara como sendo

uma estratégia autobiográfica que está presente, ainda que não enquanto gênero literário, em qualquer produção ficcional, já que todo escritor de ficção lança mão, nem sempre por meio de uma autoconsciência discursiva, do uso de índices “bio/gráficos”, propiciando uma “relação instável” (MAINGUENEAU, 2001, p. 46) entre esses dois vocábulos separados por barra. Assim, o prefixo “auto” adicionado por Oliveira nos remete a dois vieses de interpretação: por um lado expõe, ainda mais diretamente do que Maingueneau, como ponto de partida, os índices biográficos que o escritor, em seu ofício de composição, cria; por outro, contempla as escritas que fazem esta operação por meio do uso de estratégias discursivas autoconscientes.

Nesta confluência entre vida e escrita, no seio da qual emergem diversos elementos, como vida social do escritor, vida empírica do autor, gestão da obra dentro do campo cultural, interpõem-se os seguintes conceitos: *ritos genéticos* (MAINGUENEAU, 2001, p. 53) e *ritos de escrita* (MAINGUENEAU, p. 56). Enquanto os *ritos genéticos* correspondem às ações, aos hábitos do escritor que emergem durante o processo de composição de uma obra, os *ritos de escrita*, que podem ser encarado como uma subcategoria alocada no *ritos genéticos*, correspondem aos trabalhos autorais diretamente ligados aos textos, dentre os quais figuram as correções, os rascunhos, bem como outras ações de cunho editorial. Se, conforme nos ensina Maingueneau (2001, p. 53), os *ritos genéticos* correspondem a um “conjunto da existência do autor”, apresentando um estatuto duplo, seja como realidade histórica, seja como sintoma das posições estéticas que fundamentam a obra, é possível depreender que “não existe portanto gesto “bio/gráfico” cujo significado seja independente das reivindicações estéticas que fundamentam uma obra” (MAINGUENEAU, 2001, p. 56).

Cabe ressaltar que todo o empreendimento reflexivo proposto por Maingueneau abrange uma série de conceitos que, embora estejam estritamente ligados uns aos outros, contemplam um amálgama temático vasto, ligado às dimensões da enunciação da obra literária, que vão do texto ao contexto. Portanto, sem querer esgotar as reflexões, traremos a noção de “embreagem paratópica” ao lado da de “inscrição”, que nos permitirão, no decorrer das análises das crônicas, dialogar com o conceito de “ethos”, que Maingueneau, ao tomá-lo de empréstimo de Bourdieu, expande, promovendo uma discussão sobre os modos de “inscrição” do escritor tanto no tecido textual, quanto na cadeia da vida literária e intelectual.

Se o conceito de “paratopia”, segundo Maingueneu (2006, p. 120), “só interessa para uma análise do discurso se for remetida ao “contexto”, se for tomada a um só tempo como condição e produto do processo criador”, a noção de “embreagem paratópica” diz respeito às diversas marcas que uma determinada obra deixa sobre suas próprias condições de

enunciação. Na definição desta expressão, o sociólogo explica: Na *embreagem paratópica*, “[...] estamos diante de elementos de variadas ordens que participam simultaneamente do mundo representado pela obra e da situação paratópica através da qual se institui o autor que constrói esse mundo” (MAINGUENEAU, 2001, p. 121). Pode-se dizer, então, que este conceito é oriundo da correlação que se pode fazer, na leitura de uma determinada obra, entre os índices textuais que apontam para uma dimensão da escrita ligada aos seus processos textuais de validação e o mundo exterior em que se situam as pegadas autorais no campo literário. O que aqui apontamos como “índices textuais” e “processos textuais de validação da escrita” podem corresponder, no caso das crônicas hatounianas, às pegadas encontradas na escrita que apontam não só para a constituição de um projeto de autoria, isto é, para uma validação do próprio texto na cadeia literária em que ele se insere, mas também para correlações entre seus narradores e o autor empírico. Maingueneau ressalta, ainda, que:

Essa embreagem pode assumir formas bastante variadas. É, no entanto, possível distinguir alguns eixos semânticos maiores, que recuperam os diversos tipos de paratopia: de identidade, espacial, temporal, linguística, com todas as inserções e metaforizações imagináveis. [...] o escritor obtém uma situação de inscrição privilegiada nas [...] posições potencialmente paratópicas. Essas “posições” têm a particularidade de só ser “posições” entre aspas, uma vez que se configuram como a junção de um só território e de forças que escapam a toda tópica social [...] (MAINGUENEAU, 2006, p. 121, grifos nossos).

É importante ressaltar que, no caso de Milton Hatoum, essas operações que surgem com a existência de uma “embreagem paratópica” conferem uma autocríticidade, bem como um reforço do caráter fictício, a tais crônicas, sobretudo devido ao fato de que o uso dessas estratégias pelo autor empírico é consciente – haja vista algumas de suas falas, posicionamentos e obras anteriores²⁰.

²⁰ Para além de uma “tópica social”, como pressupõe o conceito de “embreagem paratópica”, na trajetória literária de Milton Hatoum, pode-se perceber algumas constantes e pontos, isto é, alguns pontos de encontro entre assuntos que estão ensejados em suas obras ou, ainda, entre personagens que aparecem em mais de uma obra, configurando-se como peças móveis de um jogo arquitetado, que sedimenta a memória e subjetividade. Um bom exemplo disso, é a reincidência dos dois irmãos descritos em *Relato de um certo Oriente* (2008) como “violentos” e “inomináveis” no livro *Dois irmãos*. Outro personagem que reaparece, dessa vez transposto de um romance para o conto, na ordem cronológica das obras, é o “Tio Ran” de *Cinzas do Norte*, também nomeado desta forma na crônica “Escorpiões, suicidas e políticos”, presente em *Um solitário à espreita* (2013b, p. 101 - 102). Outros fatores que corroboram esta visão de uma consciência de projeto, é o fato de que Hatoum estreia em 1979 com um livro de poesia e imagem em que há um ensaio de sua autoria cujo tema é o processo histórico de espoliação da região Norte entre os séculos XVI e XX. Este recorte temporal é o mesmo que se pode observar no pano de fundo de suas narrativas, tendo, também, correspondência de lugar, a região Norte – salvo o último romance do autor *A noite da espera* (2017), que se passa majoritariamente entre Brasília e São Paulo. Em entrevista datada de 2006 ao site *Digestivo Cultural* (HATOUM, 2006f), Milton Hatoum diz o seguinte sobre sua abordagem temática do Norte e seus projetos futuros, buscando se distanciar de uma acepção regionalista: “A época em que vivi em Manaus somam trinta anos. Não gosto muito da expressão porque é genérica e tenta classificar ou rotular um tipo de narrativa. Romance urbano é quase uma tautologia. O romance já é, em sua

No intuito de pensar o que, por meio de Maingueneau, assinalamos como “posições”, entre aspas, ou, ainda, na busca de traçar aproximações entre narrador e autor empírico para refletir sobre as estratégias textuais de Milton Hatoum, é necessário trazer para a discussão as formas de “inscrição” deste escritor em suas crônicas. Tendo como estratégia teórica um diálogo entre conceitos que interagem para a formulação de sua teoria, Maingueneau (2001; 2006) promove uma correlação crítica que ora reforça noções já discutidas ora, didaticamente, traz novas noções à baila, a partir do que foi debatido anteriormente. Isso não se dá de maneira diferente com o conceito de “inscrição”, que, como vimos, foi mencionado brevemente na citação do texto deste sociólogo que fizemos anteriormente. Na base da discussão acerca das maneiras de inscrição, está a diferenciação entre “a pessoa”, “o escritor” e “o inscritor” (MAINGUENEAU, 2006, p. 136). Antes, convém evidenciar, é preciso relembrarmos que, no limiar de toda existência paratópica, reside a impossibilidade de diferenciação plena daquilo que concerne ao interior do texto e daquilo que está fora do texto (MAINGUENEAU, 2006, p. 135). No meio desse processo, como já discutimos, surge o sujeito, seja ele o narrador, os personagens, o autor empírico ou, ainda, o “autor como gesto”(AGAMBEN, 2007). Para introduzir a diferenciação entre os três vocábulos supracitados, Maingueneau retoma essa discussão, explicando o seguinte:

O sujeito que mantém a enunciação, e se mantém por meio dela, não é nem o morfema “eu”, seu marca no enunciado, nem algum ponto de consciência anterior à linguagem: “entre” o texto e o contexto, há a enunciação, um “entre” que descarta toda exterioridade imediata. Não se podem dissociar as operações mediante as quais *se institui* o discurso e o modo de organização *institucional* que ao mesmo tempo o pressupõe e estrutura. Na construção de uma cena de enunciação, a legitimação do dispositivo institucional, os conteúdos manifestos e a relação interlocutiva se entrelaçam e se sustentam mutuamente (MAINGUENEAU, 2006, p. 135, grifos do autor).

Tendo esclarecido os elementos que interagem no que o autor chama de “cena de enunciação”, é preciso diferenciar “a pessoa”, “o autor” e o “inscritor”, dado que esses três agentes participam do universo enunciativo da obra, ainda que um deles mais do ponto de

origem, um gênero que nasceu na cidade e está relacionado com a imprensa. O espaço do Rio de Janeiro de Machado é menos importante que o conflito dos personagens e a ordem social e simbólica que representam. [...] O norte dos meus romances é uma cidade, Manaus, que mantém vínculos fortes com o interior do Amazonas, mas também com São Paulo (no *Dois irmãos*), e com o Rio e a Europa, no *Cinzas do Norte*. E é provável que São Paulo apareça com mais força em algum texto futuro. É só uma questão de tempo. Por enquanto, ainda tem seiva na infância manauara” (BORGES, 2006, n.p). Há de se ressaltar, ainda, sem extinguir a amplitude do debate, as possíveis correlações entre o trabalho intelectual de Milton Hatoum e seu projeto de autoria, à medida em que seu esforço investigativo recai sobre uma série de intelectuais que se mostram essenciais para os pilares estéticos que o escritor abrange em sua produção, como se vê na análise das crônicas da *EntreLivros* no segundo capítulo.

vista externo da obra, isto é, dos agenciamentos e posicionamentos do escritor na cadeia literária e outros são internos à obra, como a construção de uma voz narrativa. Por “pessoa”, Maingueneau entende o autor empírico, ou seja, um sujeito com vida social; por “autor”, o sociólogo denomina o sujeito que pratica a escrita, bem como tais agenciamentos citados na cadeia literária, como debates que promovam sua obra por meio de discussões sobre a produção de um determinado autor, entrevistas, prêmios, etc.; já a figura do “inscritor” está atrelada às estratégias de enunciação da obra, correspondendo às vozes que compõem sua enunciação. É primordial esclarecer que o sociólogo não delimita essa divisão, separando cada um desses três elementos compositores da constituição da cenografia da obra literária, mas, sim, reforça que eles se interpenetram, ainda que, em um estudo, eles precisam ser, em um primeiro momento, isolados para análise. Sendo assim, é possível imaginar as respostas para as perguntas que o sociólogo propõe, tendo como foco incitar a reflexão acerca da condição de escrita de uma obra, frente ao desafio de negociar na interface dessa tríade citada:

Através do inscritor, é também a pessoa e o escritor que enunciam; através da pessoa, é também o inscritor e o escritor que vivem; através do escritor, é também a pessoa e o inscritor que traçam uma trajetória no espaço literário. [...] como viver se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como desenvolver estratégias no espaço literário se não se vive de modo a ser o inscritor de uma obra? Como ser o inscritor de uma obra se não se enuncia através de um certo posicionamento no campo literário e um certo modo de presença/ausência na sociedade? (MAINGUENEAU, 2006, p. 137).

Tendo em vista o entrecruzamento entre esses três elementos, no segundo capítulo, analisaremos as crônicas de Hatoum na revista *EntreLivros*, de modo a contemplar o jogo das estratégias utilizadas pelo escritor para se articular no campo literário. Sendo assim, nosso trabalho focalizará a análise interna das crônicas visando a estabelecer um paralelo com os agenciamentos do escritor no campo literário, especificamente no que diz respeito ao esforço deste escritor em afiliar-se a certos precursores e temas afins, criando uma forma de posicionar não só sua escrita, mas a si mesmo em face dela.

É justamente na esteira das “inscrições” *auto/bio/gráficas* de Milton Hatoum presente nas crônicas que queremos situar nosso trabalho, com o intuito de, reconhecendo o trato autoconsciente operado na linguagem, identificar os jogos estéticos que surgem em sua poética. Na obra de Hatoum, a presença da memória cria um vínculo aparente entre narrador e autor que pode ser analisado no âmbito da escrita de si, ou seja, de um tipo de narrativa que sugere o entrelaçamento entre a figura empírica do escritor e a voz narrativa. Esse artifício é exatamente um dos que Milton Hatoum lança mão no conjunto de crônicas aqui estudado.

Cabe ressaltar, também, que a presença dessa estratégia de escrita alerta-nos para o estabelecimento de correlações entre o campo literário, onde se situam obra e escritor, e a dimensão interna da obra. No nosso processo reflexivo de leitura dessas crônicas inserido nesses dois âmbitos (campo literário e dimensão interna) residem formas diferenciadas de encarar a escrita hatouniana e, claro, junto a ela, modos de pensar a literatura e o mundo circundante. Para que possamos melhor nos inserir nas veredas da escrita de si, é preciso apresentar o termo, abrindo caminho para as devidas correlações com as crônicas de Milton Hatoum.

A “escrita de si”, compreendida como uma manifestação textual do eu, congrega índices de uma realidade vivida pelo autor e diferentes formas de escrita, abrangendo diferentes gêneros textuais, como, por exemplo, a autobiografia, cartas, memórias, diários e a autoficção, entre outros. Sem perder de vista a afirmação de Bakhtin (1982, p. 134 *apud* ARFUCH, 2010, p. 62) de que “o autor é um momento da totalidade artística”, o que nos interessa dentro das possibilidades da escrita de si é a possível analogia entre ela e a articulação que Milton Hatoum faz da memória nas representações de si enquanto escritor nas crônicas publicadas na revista *EntreLivros*. Para tanto, será preciso discorrer, ainda que brevemente, sobre as suas bases teóricas.

Segundo Beatriz Sarlo (2007, p. 30), os anos 70 e 80 abriram espaço à “guinada subjetiva”, ou melhor, a “uma renovação análoga na sociologia da cultura e nos estudos culturais, em que a identidade dos sujeitos voltou a tomar o lugar ocupado, nos anos 1960, pelas estruturas”:

Quando essa guinada do pensamento contemporâneo parecia completamente estabelecida, há duas décadas, produziu-se no campo dos estudos da memória e da memória coletiva um movimento de restauração da primazia desses sujeitos expulsos durante anos anteriores. Abriu-se um novo capítulo, que poderia se chamar “O sujeito ressuscitado” (SARLO, 2007, p. 30).

Esse desprendimento da crítica estruturalista propiciou o surgimento de reflexões sobre a natureza da escrita de si e, particularmente, sobre a autobiografia, então desprestigiada no campo literário. Em 1970, Phillipe Lejeune percebeu a necessidade de proceder a um estudo sério e aprofundado dos textos autobiográficos e, de certo modo, como aponta Faedrich (2016, p.32) em “Autoficção: um percurso teórico”, “ele ‘ressuscita’ o autor, na contramão da hermenêutica estruturalista”.

Em *Pacto autobiográfico*, Phillipe Lejeune (2008, p.14) define a autobiografia como uma “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência,

quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade”. Para Lejeune,

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história de minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser (LEJEUNE, 2008, p. 39).

Esse contrato, segundo Lejeune, é um “pacto autobiográfico” (2008, p. 26), que implica a sinceridade do relato e consiste na “afirmação, no texto, dessa identidade, remetendo, em última instância, ao *nome* do autor, escrito na capa do livro” (LEJEUNE, 2008, p. 26, grifos do autor).

Nesse mesma obra, o autor introduz o conceito de “pacto romanesco” em oposição ao “pacto autobiográfico”, ensejando o primeiro a “prática patente da não-identidade (o autor e o personagem não têm o mesmo nome) e/ou o atestado de ficcionalidade (é, em geral, o subtítulo romance, na capa ou na folha de rosto [...])” (LEJEUNE, 2008, p. 27). Reconhecendo, entretanto, que há obras em que o nome do personagem não coincide com o nome do autor na capa, mas cuja história se assemelhe à do próprio autor, atribui a essas um “pacto fantasmático”, pertencente à esfera do romance autobiográfico, que, segundo o teórico, consiste em um texto ficcional “em que o leitor pode ter razões de suspeitar, a partir das semelhanças que acredita ver, que haja identidade entre autor e personagem, mas que o autor escolheu negar essa identidade, ou pelo menos, não afirmá-la” (LEJEUNE, 2008, p. 25). Esse pacto implica um acordo tácito com o leitor, que será levado a ler as obras não apenas como ficções, mas também como fantasmas que revelam um sujeito cuja presença é disfarçada por meio da diferença entre os respectivos nomes e por meio de informações paratextuais que reafirmam o caráter ficcional da obra. O romance autobiográfico pode apresentar variações de grau, uma vez que as semelhanças que o leitor consegue detectar podem ser parciais ou totais. A convergência entre o romance autobiográfico e a autobiografia reside no fato de que ambos possuem em sua estrutura interna o intuito de fazer com que o leitor creia na autenticidade do relato.

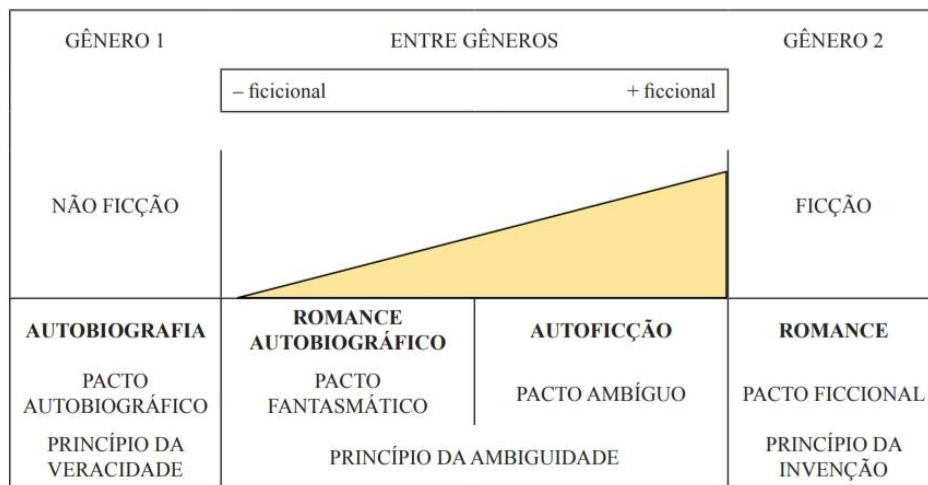
Obviamente, a crítica aos conceitos de “pacto autobiográfico” e “pacto romanesco” (ou ficcional) propostos por Lejeune perpassam a existência de textos híbridos, não contemplados por ele. O conceito de autoficção, que parece dar conta desse impasse, decorre de uma provocação de Serge Doubrovsky, professor, crítico e romancista, em relação à indagação de Lejeune acerca da possibilidade de o herói de um romance autodeclarado poder

ter o mesmo nome que um autor. A resposta é dada por meio da criação do romance *Fils* (1977), que em sua quarta capa se autodenomina “autoficção”. Essa resposta desafiou os limites preestabelecidos por Lejeune, que dividia estreitamente as características que diferenciavam as autobiografias dos romances e estas da biografia. Ao escrever o romance, Doubrovsky abala parte da estrutura embrionária de uma teoria que, mais à frente, será revisada por Lejeune. Assim, o conceito da autoficção, nomeia a operação que consiste no artifício literário de promover a ambiguidade no tocante às identidades de autor, narrador e personagem como princípio imperativo. É nesse sentido que, na autoficção, prevalece o “pacto oximórico” (JACCOMARD *apud* FAEDRICH, 2015, p. 46):

[...] que se caracteriza por ser contraditório, pois rompe com o princípio de veracidade (pacto autobiográfico), sem aderir integralmente ao princípio de invenção (pacto romanesco/ficcional). Mesclam-se os dois, resultando no contrato de leitura, marcado pela ambiguidade, em uma narrativa intersticial.

Faedrich (2015) acredita que a autoficção carece de elucidação, principalmente no que tange a sua deferenciação em relação à autobiografia e à biografia, já que “alguns teóricos consideram ‘romance autobiográfico’ uma classificação obsoleta e preferem não diferenciá-la da autoficção” (FAEDRICH, 2015, p. 47). Para a autora, a concepção de pacto de leitura entre o autor e o leitor estabelecida por Lejeune é fundamental à compreensão das práticas distintas dentro do campo da “escrita de si”.

O seguinte quadro proposto pela autora, para, na diferenciação desses pactos e seus respectivos gêneros, delimitar a autoficção no rol das escritas de si, apresenta síntese e clareza, configurando-se como uma forma de apresentar as modulações resumidamente em relação à prevalência de alguns aspectos dentro da narrativa:

Quadro 1 – Contratos de leitura e princípios de cada gênero literário

Fonte: FAEDRICH, 2015, p. 47.

O problemas apontados em relação à teoria de Lejeune perpassam duas questões importantes. A primeira diz respeito ao fato de o conceito de “pacto autobiográfico” supor a existência de um princípio da veracidade que pressupõe a vida autoral como fundamento da escrita, em contraposição ao “pacto romanesco”, caracterizado pelo princípio da invenção, partindo do pressuposto de que, ao escrever sua autobiografia, o autor recupera em sua totalidade as experiências empíricas. A segunda, conforme Velasco (2015, p. 4) sinaliza, reside no fato de que, ao relacionar seu modelo teórico à identidade, “Lejeune ignora a teoria da descentralização do sujeito no contexto pós-moderno. Na contemporaneidade fica impossível pensar em um sujeito unívoco e cartesiano, representado pelo sujeito moderno, dono de uma identidade una”.

Faedrich busca ampliar o conceito de autoficção ao utilizá-lo no plural: “Falar em autoficções, no plural, nos permite repensar a noção de um gênero literário tido como estanque, abrindo espaço para os diferentes perfis dessa prática estanque” (FAEDRICH, 2014, p. 7). Essa concepção está enviesada à noção pós-moderna de gêneros textuais e literários, isto é, aqueles “que aceita(m) a hibridização, a flexibilização teórico-conceitual, a pluralidade da prática” (FAEDRICH, 2014, p. 151). Tendo como ponto primordial esta flexibilização, Faedrich (2016) resume bem os aspectos do gênero em seu artigo “Autoficção: um percurso teórico”, ressaltando os seguintes pontos como definição do gênero:

a) Em primeiro plano, resgata uma definição do gênero, já proposta em seus estudos anteriores, considerando-o como uma manifestação estética, uma “[...] prática literária

contemporânea de ficcionalização de si, em que o autor estabelece um pacto ambíguo com o leitor, ao eliminar a linha divisória entre fato/ficção, verdade/mentira, real/imaginário, vida/obra, etc.” (FAEDRICH, 2016, p. 44);

b) Ausência de linearidade dos fatos (FAEDRICH, 2016, p. 44);

c) Diz que o movimento da autoficção é “[...] da *obra de arte* para a *vida* – e não da vida para a obra como na autobiografia” (FAEDRICH, 2016, p. 44, grifos da autora);

d) Afirma a existência de “uma identidade onomástica entre autor, narrador e protagonista, que pode ser explícita ou implícita, desde que exista o jogo da contradição, criado intencionalmente pelo autor no próprio livro” (FAEDRICH, 2016, p. 44);

e) Por fim, traz a “indecidibilidade” (FAEDRICH, 2016, p. 45) como fator essencial.

Parte do caminho reflexivo proposto por Faedrich coincide com a trajetória investigativa de Diana Klinger (2006) em sua tese de doutorado a respeito das nuances e modulações que rondam o termo guarda-chuva “escrita de si”. Traçando uma aproximação entre “escrita de si” e “autoficção”, Klinger (2006, p. 24) argumenta que os textos autoficcionais se encontram “entre o desejo de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma “verdade” na escrita”. É neste viés que por “escrita de si” a autora entende uma operação complexa que vai além da verificação de uma correlação entre autor e personagem, como pressupõe a autobiografia. Ampara-se, antes, em uma dimensão crítica que enxerga no multifacetamento da relação entre subjetividade e real uma forma reflexiva de evocar experiência e conhecimento através de um discurso autocrítico, que tem como foco problematização da relação entre sujeito e realidade.

Em nossa leitura, encontramos na fundamentação do termo por Klinger, o momento em que ocorre um aumento de incidência de escritas que trazem a representação de si como eixo estético da obra e, paralelamente, um movimento reflexivo nas ciências humanas denominado de “virada etnográfica”. Considerando que a autora, ao reportar-se a algumas obras de quatro escritores, tem sua análise fundamentada nesses dois pilares — escrita de si e virada etnográfica — é preciso esclarecer que não buscamos associar a dimensão etnográfica às estratégias de Hatoum nas crônicas aqui enfocadas, muito embora em seu projeto esteja presente, no seio dos próprios narradores de seus romances, um olhar lançado em direção à alteridade, a uma percepção etnográfica calcada nos estatutos de uma memória da infância e da juventude. Todavia, as considerações de Klinger a respeito da condição do autor e de sua escrita são proveitosas:

O autor é considerado enquanto sujeito de uma *performance*, de uma atuação, que “representa um papel” na própria “vida real”, na sua exposição pública, em suas múltiplas *falas de si*, nas entrevistas, nas crônicas e auto-retratos, nas palestras. Portanto, o que interessado autobiográfico no texto de auto-ficção não é uma certa adequação à verdade dos fatos, mas sim “a ilusão da presença, do acesso ao lugar da emanação da voz” (KLINGER, 2006, p. 59).

Se considerarmos que “a autoficção se inscreve no coração do paradoxo deste final de século XX: entre o desejo narcisista de falar de si e o reconhecimento da impossibilidade de exprimir uma ‘verdade’ na escrita” (KLINGER, 2006, p. 24), concluiremos que, conforme Carreira (2017, p. 63) nos faz lembrar, o esbatimento das fronteiras entre o referencial e o ficcional delega ao leitor a decisão do grau de veracidade do texto.

Ao percorrermos abordagens teóricas da escrita de si, buscamos ressaltar que nas crônicas de Hatoum para a revista *EntreLivros* instaura-se uma autocriticidade por meio do uso de uma escrita que trapaceia com o espelhamento do autor, de modo a, simultaneamente, revelar traços da existência do escritor e a dispersá-los no jogo da ficção. É, ainda, na hibridação dos gêneros crônica e ensaio que, em grande parte, os narradores dessas crônicas tratarão das matérias literárias em que orbitam as crenças e referências caras ao próprio Milton Hatoum. A imagem de autor que se projeta nas crônicas, via narradores, atravessada por textualidades, dá margem a inferências que serão concretizadas pelos leitores. Trata-se, como ressaltamos, da percepção de Maingueneau (2001, p. 129) de que obra e autor têm uma relação em que este é “filho de seu próprio filho”, não parâmetro norteador do eixo semântico daquela; ou seja, também é um produto (autor como gesto) de sua produção estética, na medida em que seu posicionamento na escrita delimita um campo de ação — pautada em uma interação com o leitor — na vida. Depreendemos então, que essas crônicas abrirão caminho para pensar a poética hatouniana a partir de reflexões presentes no seio do próprio discurso literário, que tem suas raízes fixadas na confluência entre literatura e experiência. Se a escrita de si em relação às crônicas hatounianas está presente na medida em que os seus narradores fazem o jogo da autoficção, levando o leitor a presumir que os fatos narrados foram vivenciados pelo autor conforme o que foi narrado, em seu projeto literário funda-se, também, na articulação de uma memória da infância e da juventude.

2 AS BASES E AS VERTENTES DO PROJETO HATOUNIANO

Ainda que a presente dissertação não pretenda formular um panorama vasto sobre a trajetória de Milton Hatoum do ponto de vista em que sua biografia perpassa suas atividades como escritor, é preciso retomar as bases de seu projeto literário — incluindo aí as pegadas do escritor neste campo — para que, assim, possamos preparar o terreno para as devidas correlações entre seu projeto de autoria e as crônicas que constituem o corpus deste trabalho ou, ainda, entre as crônicas e o que elas nos permitem vislumbrar das afinidades temáticas, estratégias de escritas e construções ficcionais variadas da poética de autor de Hatoum. Além disso, por estarmos diante de um conjunto de crônicas e, em maior escala, de um projeto literário, que elege, dentre outras coisas, a memória como elemento fundador do jogo fictício, será preciso, na medida em que a escrita ficcional de Milton Hatoum retoma um passado perdido na infância e na juventude²¹, recuperar alguns passos biográficos do escritor que respaldem o uso estético da paratopia, a relação instável e imprecisa entre vida e escrita, bem como fundamentem o percurso do autor em sua consolidação no campo literário.

Nesse sentido, cientes da impossibilidade de abarcar toda a poética do autor, selecionamos duas obras que estão no cerne da poética de Hatoum, as quais oferecem uma gama de referências, para estebelecermos uma aproximação com as crônicas aqui enfocadas: o livro de poesia citado na introdução, *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas (1979), recuperado por nós apenas para apontar os fundamentos estéticos de um projeto solidificado no campo literário pelas publicações subsequentes, e *RCO*, lançado dez anos mais tarde, por meio do qual Hatoum conquistou seu espaço no campo literário. Claro está que esse recorte não nos impedirá de nos reportarmos eventualmente a algum outro livro do autor.

Em 1979, Hatoum lançou, junto com colegas fotógrafos, um livro de imagem e poesia, como já assinalamos. Esse livro, embora não tenha tido expressividade tanto no que tange à quantidade de volumes lançados, quanto à sua recepção na mídia e na academia, configura-se como a estreia do escritor no mercado editorial. A importância de retomarmos essa publicação não reside apenas neste fato, mas, também, nas evidências de que nesse livro já existem preocupações, crenças e usos estéticos que serão recorrentes no projeto de autoria do escritor,

²¹ Em entrevista a Gurgel (HATOUM, 2008a, n.p.), ao ser perguntado sobre sobre o fundamento da memória em sua poética, Hatoum responde o seguinte, denotando esse vínculo direto com a infância e a juventude: “Não há literatura sem memória. A pátria de todo escritor é a infância. Eu acho que o momento da infância e da juventude é privilegiado para quem quer escrever. É onde a memória sedimenta coisas importantes: as grandes felicidades, os traumas, as alegrias e também as decepções. Certamente não estou falando da lembrança pontual e nítida. O que me interessa é a memória desfocada, a memória não lembrada”.

estando presentes em outras obras de Hatoum, como nas crônicas que constituem o *corpus* desta pesquisa e em *RCO* (2008c), bem como em comparações com falas e posicionamentos do autor.

Em *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas* (HATOUM, 1979), há um poema marcante, tanto do ponto de vista da extensão, quanto da expressão, que abre a seção de poemas, intitulado “Rio entre Ruínas” (HATOUM et all, 1979, n.p.), transcrito a seguir na íntegra:

Que sobrou de ti?
 Que outra folha brotar?
 Que rugido ainda escorrer?
 Rosnar? remar? roçar? sussurar
 Qual verde?

Tua história é remoção
 e tua face em planície
 já desabriga sonhos, e o úmido
 se esvaiu no árido, se infiltrou
 nas ranhuras de tantas máscaras.

O que de ti era templo
 já não rima mais com incenso.
 E o que se dizia pulmão ou plumária
 se irmana ao latejo de fogo
 à semelhança de oásis
 à semelhança de país antojo
 alojado no íntimo de um continente.

Planície e país finalmente se entrelaçam
 não em gravetos ou essência.
 Se entrelaçam em farpas e gaiola
 como um pássaro que ao voar desaba
 e cai no desconhecido
 cai sobre o mais disforme

sobre matéria que não é mais única
 que não é plana ou funda
 que não é rio ou relva
 e que já pode ser tudo:
 Maranhão, degelo, Ucrânia.

Matéria que pode ser sintoma
 de convulsões da Terra
 de cisão entre homens
 de refração do verde
 em cores menos férteis
 em tonalidade pardas
 talvez matizes de sanha
 ou eco de vozes, da água
 do invisível da selva.

Ecos,
 do teu mais erótico verbo.

Neste poema, como Susana Scramim (2000, p. 23 – 31) já ressaltou, em “As ruínas amazônicas”²², há um diálogo claro com a obra de Euclides da Cunha *Os Sertões* (1902), *Contrastes e Confrontos* (1907) e *À margem da história* (1909), sem contar o eixo temático que retoma a alegoria das águas e ficcionaliza o Norte, evidenciando a espoliação dos recursos naturais feita, desde o século XVII, por meio da exploração da mão de obra indígena na coleta e cultivo de produtos agrícolas, até meados do século XX, momento em que empresas do agronegócio fixam-se no local, influenciadas pelo crescimento demográfico e pela facilidade na instauração de seus negócios no que concerne à mão de obra barata e à facilidade e favorecimento legal de suas atuações.

Se considerarmos que, por um lado, Milton Hatoum, enquanto escritor de ficção, promove uma intertextualidade com os escritos de Euclides já nesta primeira obra e, por outro, que, do prisma de sua atuação como intelectual, também enxerga em Euclides uma

²² Estudo disponível na revista *Babel* (2000), juntamente com o poema de Milton Hatoum acima transcrito.

referência importante²³, será pertinente afirmar que o diálogo com precursores literários no jogo metatextual é uma marca presente em seu projeto de autoria, como veremos ratificado na análise das crônicas, bem como nos comentários a respeito de *RCO*. Esta marca também funda um comportamento do escritor no campo literário, na medida em que Hatoum insere-se em uma certa tribo²⁴ literária, para lembrar o termo de Dominique Maingueneau (2001, p. 29), assinalando, assim, sua formação como leitor e escritor.

Ainda no que tange a este primeiro livro, há nele um ensaio curto, de autoria do próprio Hatoum, que precede o supracitado poema, em que o escritor trata de parte da história da cidade de Manaus, recobrando o período que vai desde o século XVI, quando já se via uma exploração rizomática do local, até as formas de depredação da natureza praticadas no século XX pela especulação imobiliária e financeira da cidade e da região Norte como um todo. Essas duas abordagens, isto é, os assuntos tratados no poema e o eixo temático do ensaio, são alguns pontos recorrentes na obra hatouniana. O diálogo com escritores precursores não se restringe apenas a Euclides, uma das grandes referências hatounianas, como veremos na análise das crônicas.

Como se pode depreender na leitura de boa parte das obras do escritor e de sua fortuna crítica, o Norte, matéria do referido ensaio, configura-se como palco principal da confluência de vozes e memórias que habitam o universo ficcional de Hatoum, sobretudo na maior parte de seus romances. Além disso, o arco temporal que este ensaio recobre é o mesmo que se pode enxergar em uma correlação entre os romances do escritor. Essa espacialidade, temporalidade e usos estéticos, segundo podemos supor pela leitura de suas obras e posicionamentos, são recorrentes na escrita do autor, sendo, portanto, alguns dos pilares de seu projeto literário. São essas aproximações que nos permitirão demonstrar que essas crônicas são potencialmente um terreno fértil para o amálgama das crenças estéticas do escritor, servindo-nos de base para pensar seu projeto de autoria.

No outro ponto de nossa comparação, encontra-se *RCO* (2008c), primeiro romance de Hatoum, detentor do prêmio Jabuti de ficção do ano de 1990, que o insere no campo literário

²³ Ainda que Milton Hatoum aponte algumas contradições e problemáticas de certas reflexões euclidianas, tal como fez, por exemplo, em seus ensaios intitulados “A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides da Cunha” (HATOUM, 2000) e “Expatriados em sua própria pátria” (2002), este jornalista, ficcionista e filósofo, Euclides da Cunha, é um referencial importante para Hatoum, principalmente no que tange a dois eixos reflexivos de seus escritos: a região Norte e uma proposta de desconstrução dos discursos históricos hegemônicos.

²⁴ Termo recorrente em Dominique Maingueneau (2001; 2006) que designa um grupo de escritores dos quais um determinado autor é tributário, buscando uma filiação para se inserir dentro de uma cadeia discursiva da qual fazem parte este *roll* de literatos e, assim, afirmando uma posição no campo literário. No caso de Milton Hatoum, como veremos mais à frente, outros autores entram na lista de escritores com os quais podemos traçar uma aproximação, a partir tanto de falas do escritor, quanto das inferências que faremos na análise de suas obras.

em uma posição de prestígio. Trata-se de uma narrativa tecida pelo entrecruzamento de vozes que resgatam uma memória do passado. É a partir dessa busca por uma memória amparada na infância e na juventude da narradora principal que a história será tecida por cinco narradores, os quais, em algumas passagens, revelam fatos contrastantes, obrigando o leitor atento a percorrer o inconstante fluxo de vozes.

Segundo Marleine de Paula Marcondes e Ferreira Toledo (2006, p. 38), essa sucessão de vozes que, embora percorram um certo Oriente do passado em comum, divergem em relação à percepção sobre os fatos e instauram uma condição polifônica²⁵, conclamam o leitor-modelo à missão de cotejar os fatos e formular uma possível interpretação.

Na contramão do discurso tradicional, unívoco, da história, empreendido em diversas estratégias de poder, “o apelo a vários narradores ratifica o pensamento nietzschiano: [de que] é o recurso a vários testemunhos interpretativos sucessivos [que recupera] uma verdade esmaecida pelo tempo” (TOLEDO, 2006, p. 38). O entrecruzamento das histórias em torno de uma família de descendentes libaneses que viveu em Manaus, no século XX, constitui uma das estratégias de Milton Hatoum para retratar o passado, cobrindo um período histórico de espoliação da região em houve uma confluência de histórias e culturas. Ademais, o enfoque na escolha da região Norte como cenário de suas narrativas, com a exceção de algumas crônicas e de seu mais recente romance *A noite da espera* (2017), segundo o próprio autor, é pensado para além de um enfoque regionalista e exótico, sem a tradicional pretensão de abarcar uma pseudo-história de si e do outro: “[...] pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar” (HATOUM, 1995, p. 11).

No que tange à visão a respeito de sua própria produção literária, a seguinte afirmação de Hatoum corrobora nossa percepção de que o autor utiliza a memória para interpelar criticamente o passado:

Todo o conhecimento ou a verdade que a literatura busca, não tem a ver com uma verdade ontológica, filosófica ou epistemológica, é uma verdade que fala muito do que é o ser humano; da experiência humana, que pode ser a experiência do autor, mas pode ser também, e é muitas vezes, a experiência do narrador. Fica difícil, às vezes, imaginar que o narrador seja diferente do autor, mas podem acreditar, não são as mesmas pessoas. Não há gêmeos na minha família. E eu não sou o Nael, não sou o Lavo, não sou essa mulher do primeiro romance (evidente), mas alguma coisa de mim está neles, ou eles estão dentro de mim (HATOUM, 2011, p. n.p).

²⁵ Polifonia é um conceito utilizado por Mikhail Bakhtin (2011, p. 388) no âmbito da literatura para defender o entrecruzamento de vozes e perspectivas existentes nos romances, o que significa exercer nas possibilidades enunciativas de uma obra os matizes enunciativos para além do discurso autoral.

À medida que procedermos à análise das crônicas, estabeleceremos conexões destas com o romance, de modo a verificar a presença de traços de uma poética de autoria de Hatoum. Ainda que brevemente, recorreremos a algumas pegadas biográficas do escritor, dispersas em entrevistas e estudos variados, como os de Toledo (2004; 2006), Piza (2004) e Chiarelli (2007), para esclarecer alguns pontos em comum que o trajeto intelectual deste escritor — desde sua formação acadêmica em arquitetura e literatura até suas primeiras experiências com leituras — tem com o universo temático das crônicas publicadas na revista *EntreLivros*, oferecendo-nos uma oportunidade de refletir sobre o jogo crítico que o escritor faz entre vida e escrita na delimitação de algumas marcas de seu projeto literário.

2.1 Crônica: as problemáticas em torno do gênero

A produção hatouniana da revista *EntreLivros*, é situada por Hatoum e pelo corpo editorial na seção de crônicas. Pelo caráter da posição e construção estética dos narradores hatounianos nesses textos, consideramos essas crônicas como textos ficcionais, afinal, como nos alerta o enfoque dado pelo narrador da crônica “Armadilhas para um leitor” (HATOUM, 2006b), os limites entre o real e o ficcional muitas vezes são nebulosos e podem nos confundir. Isto está presente no fato de que este narrador duvida da credibilidade que tem com o leitor durante a narração de uma história, que ele diz ser real, sobre o fato de ele próprio ter caído justamente na armadilha do real, isto é, na crença fidedigna. Portanto, ele cria uma história que coloca a afirmação sobre a verdade dos fatos em xeque para o leitor atento, que é capaz de perceber no curso da narrativa as ambiguidades criadas: se, no fim da crônica, o narrador diz ter transcrito uma história real em todos os seus detalhes, antes ele havia afirmado que: “a fronteira entre a realidade e a ficção é quase sempre nebulosa, sem ser necessariamente sombria” (HATOUM, 2006b, p. 26). Sendo assim, o labor ficcional instaura uma articulação entre o real, o fictício e o imaginário (ISER, 1983) em que a fronteira desses elementos, que interagem para sua construção, não podem ser estritamente delimitadas, mas podem servir de estratégias para pensarmos a criticidade e os processos formadores da própria escrita. Nosso foco, então, é menos com uma categorização de um gênero que sofreu e sofre modulações desde sua base, do que com a identificação de uma escrita como ficcional, fator que é intensificado propositalmente pela hibridização com o ensaio, gênero em que o autor tende a ser identificado com a voz que fala no texto.

A presente proposta não é sondar os limites desta identificação possível nas crônicas que, em certa medida, também são ensaios, mas ver nisso uma estratégia ficcional, o que nos leva a acreditar na designação do gênero feita pelo suporte, sem que compreendamos o gênero crônica por contornos unidimensionais. Assim, se o suporte editorial, a concisão desses textos e o trabalho com a linguagem dos narradores dessas narrativas apontam na direção do gênero crônica, cabe a nós refletir brevemente sobre o gênero para compreender seu uso particular por Hatoum: a mescla com o ensaio. Convém ratificar que não almejamos formular uma teorização sobre a crônica, mas, sim, sondar alguns fundamentos teóricos que revele sua face híbrida, fornecendo-nos os subsídios para o ponto de partida de nossa leitura dos usos de Milton Hatoum nos textos da *EntreLivros*.

Hodiernamente, considerando seus usos, modulações e interpretações, o gênero crônica é visto como uma tipologia híbrida, que foge a enquadramentos, tendo como um dos aspectos principais uma fluidez e brevidade oriundas da liberdade com que o autor conduz a escrita.

A ascensão da crônica se deu exatamente quando o jornal passou a ser objeto de leitura de um público ávido dos *fait divers*, ou seja, de assuntos não categorizáveis nas editoriais tradicionais. Esses relatos do cotidiano, “rés-do-chão”, para usar o termo empregado por Candido (1992), eram breves e de conteúdo efêmero, ao contrário de seu uso procedido pelo discurso de cunho histórico na época das navegações, momento em que a descrição era o fator preponderante da escrita: “Os primeiros escritos de informação sobre o Brasil têm cunho notadamente descritivo” (DUTRA et al, 2012). Ao longo do tempo, a crônica tem sido objeto de investigação de uma ampla rede de teóricos que propõem diferentes modos de categorização. Assim, apresentaremos algumas dessas diversas concepções de crônica, não para formular uma teoria sobre o gênero, mas para, como dissemos, pensá-lo à luz da forma como ele é utilizado em Hatoum no presente enfoque.

Na breve apresentação “A vida ao rés-do-chão”, Antonio Candido (1992) discorre sobre este gênero maleável. Em primeiro plano, o autor parte de um questionamento da condição de “gênero menor” atribuída à crônica para advogar o oposto: exatamente na sua variabilidade, nos usos históricos, na permissividade estilística e semântica de experimentação e na sua condição de brevidade reside uma brecha para pensar que “sua perspectiva não é a dos que escrevem do alto da montanha, mas do simples rés-do-chão” (CANDIDO, 1992, p. 89). Se por um lado essa colocação de Candido é essencial para ampliar a panorâmica para a multiplicidade que pode emergir das práticas variadas da crônica, por outro, algumas definições mostram-se restritas, quando o foco é a especificidade do gênero no conjunto da

EntreLivros, como é o caso das passagens em que o autor menciona o “ar despreocupado” de uma abordagem “sem maiores consequências”.

Ainda que também não concordemos com as tentativas de delimitação de subgêneros ou categorias ligadas à crônica feita por Afrânio Coutinho (1997) em “Ensaio e crônica”, como é o caso das designações de “crônica-narrativa”, “crônica-poema”, “crônica-metafísica”, dentre outros, este autor traz uma relação importante para nosso estudo: a relação estreita que o gênero crônica tem com o ensaio. Contudo, o enfoque também não esclarece sobre a prática hatouniana, já que, para Coutinho (1997, p. 118), o ensaio — em inglês *essay* — tem seu uso transposto pela acepção inglesa do *informal essay*, de uma escrita informal, que se aproxima da linguagem falada, de uma expressão do cotidiano. No caso das presentes crônicas de Hatoum por nós estudadas, há um vínculo com o ensaio, porém não com o de caráter informal. São narrativas geridas por vozes de personagens que têm um vínculo com uma condução analítica da escrita, priorizando temas que não podemos categorizar como cotidianos, assim como não é pertinente rotulá-los de a-históricos. Como são temas ligados à literatura, enfocados pela lente de narradores escritores ou críticos literários, essas crônicas conservam sua historicidade, haja vista a rede de relações, bem como o caráter subjetivo que a voz dos narradores pressupõe. São, também, matéria comum, pois o objeto literário, com suas intertextualidades e subsequentes leituras possíveis no curso da história, é parte de nosso cotidiano, sempre rodeado de narrativas.

A crônica “Contra o cinismo e o conformismo” (HATOUM, 2006c), que abarca uma discussão sobre questões éticas que perpassam as discussões sobre a literatura, é um dos exemplos de como, já na superfície da escrita, assuntos do cotidiano — caso da crítica a determinado pensamento do senso comum empreendido nesta crônica — podem caminhar ao lado de uma condução da linguagem analítica. Portanto, falar em uma abordagem “sem maiores consequências” é uma contradição para nosso direcionamento metodológico e analítico, dado que, para nós, as estratégias literárias que Hatoum utiliza nessas narrativas constituem formas intencionais de inscrição paratópica do escritor no campo literário, marcando um posicionamento do escritor no campo cultural. A escrita amparada na ausência de preocupação com suas consequências só pode existir em um mundo à parte dos processos históricos, em uma análise que não contemple texto e contexto como correlatos, que relegue erroneamente, enfim, a escrita a fatores a-históricos.

É por esta razão que tendemos a concordar com Arrigucci Jr (1987), quando este estudioso diz o seguinte a respeito da crônica:

Então, a uma só vez, ela pode penetrar agudamente na substância íntima de seu tempo e esquivar-se da corrosão dos anos, como se nela se pudesse sempre renovar, aos olhos de um leitor atual, um teor de verdade íntima, humana e histórica, impresso na massa passageira dos fatos esfarelado-se na direção do passado (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 53).

O “teor de verdade” a que se reporta Arrigucci tem menos a ver com um fundamento ontológico, que indicaria um grau de subjetividade da definição, do que com a confluência que as leituras sobre as produções da crônica, a mescla dos gêneros e o subsequente novos usos transmidiáticos dos gêneros acarretam. É nesse sentido que vemos uma oportunidade de, ao “destecer” esse breve percurso teórico sobre o gênero — para usarmos o verbo pensado por RIBAS (2013) com o mesmo intuito de desconstrução sobre as frágeis bases teóricas de categorização do gênero — lidar com a aporia de que não há protótipos aplicados às práticas deste gênero e que, neste viés, cabe pensarmos o uso particular de uma proximidade com a noção geral deste gênero feito por Hatoum na *EntreLivros*. Isso nos leva a abandonar as camisas de força das categorizações ineficientes para compreender, de acordo com Jorge de Sá (1985, p. 26), que o entrelaçamento dos gêneros, que formam novas bases a serem refletidas e em pleno estado de mutação, “[...] nada mais é do que um tendência da literatura contemporânea, numa enriquecedora confluência dos gêneros”. Essa afirmação nos direciona para a relação dialógica entre os enunciados (BAKHTIN, 2011b, p. 197-298), que os torna interpenetráveis e mutáveis a partir de “formas relativamente estáveis”. A concepção bakhtiniana e mesmo a de Jorge de Sá vai ao encontro do olhar revisionário de Ribas (2013, p. 83), para quem a crônica, consolidada no seio da mídia deve ser pensada à luz da análise do discurso, cujo enfoque abarca não características estáveis, mas “a relação entre o textual e o institucional, em termos de interior e de exterior, de meio e de fim”. Embora em seu levantamento sobre os estudos que se dedicam à crônica, Ribas (2013) aponte as incongruências de cada um dos autores com o intuito de “destecer”, como sugere o título, os rumos teóricos, ela também se reporta a algumas definições que tendem a estar presentes em grande parte dos textos, não sendo, todavia, verdades aplicáveis. Assim, finalizamos com a seguinte passagem de Ribas (2013, p. 82), que orienta nossa proposta de leitura de cada crônica em particular em Milton Hatoum: “Sugerimos entender o funcionamento do gênero, portanto, dentro das suas condições de produção e compreender a provisoriedade das marcas, tendências e vozes, e a relação com outros discursos, vistos como constituintes”.

2.2 As crônicas da *EntreLivros*: transpondo o gênero e ultrapassando fronteiras

Elaboradas em uma acepção híbrida entre crônica e ensaio, as crônicas de Hatoum para a revista *EntreLivros* são, em primeiro plano, consideradas por nós como textos em que há uma operação da linguagem mediada por um narrador que tece algumas experiências intelectuais e/ou rememora alguns fatos marcantes de sua formação enquanto leitor e escritor. Nossa perspectiva se coaduna com a da editoria da revista, posto que os textos são assim designados pela *EntreLivros*, tendo em vista a coluna em que estão alocadas, e também com a do próprio autor²⁶, que, por diversas vezes, assim se referiu a esse conjunto de textos.

Os narradores dessas crônicas podem ser encarados como uma estratégia literária calcada na relação entre vida e escrita, o que dá margem a um desnudamento do escritor no que tange às suas concepções acerca da própria literatura, de seus precursores e de sua formação como leitor. Ademais, essas vozes narrativas constroem um texto majoritariamente analítico e reflexivo, abordando temas como a escrita de alguns ficcionistas ou assuntos de natureza literária, o que pode propiciar um olhar atento para os fundamentos do projeto de autoria hatouniano, como por exemplo leituras literárias e teóricas do autor, afinidades temáticas e estratégias de escrita literária. Ressalvamos que algumas narrativas não abordam essas temáticas de cunho literário, constituindo-se apenas como ficção e, por terem primordialmente essa característica, não serão contempladas em nossa análise, à exceção de “Conversa com a matriarca” (2006d). Deste modo, como dito no fim da introdução, não serão analisadas as crônicas: “Dois dançarinos” (2006e), “Dia de grande conquista” (2007a), “Hotel

²⁶ Há algumas falas de Milton Hatoum que solidificam o vínculo dos textos da *EntreLivros* à categoria de crônicas. Inclusive, no seio de algumas crônicas do volume, é possível vislumbrar tal vínculo. No que tange à primeira afirmação, trazemos uma fala do escritor na *Revista Cult* em que, para falar de seu livro *Um solitário à espreita* (2013b), o autor se reporta aos textos da *EntreLivros* na categoria de crônicas: “Eu não tive tempo para escrever crônicas. Até que recebi um convite da revista *EntreLivros*. Antes eu não havia sido convidado para escrever crônica na imprensa. Crônicas esparsas sim, mas não periódicas. Nesses dois anos [2005-7, período de duração da revista] fui um cronista regular. Nem todas as crônicas da *EntreLivros* foram selecionadas. Eu privilegiei as mais literárias, que têm relação com a memória, com a ficção. Crônicas inventadas. Eu tirei algumas políticas e até me arrependo” (HATOUM, 2013a). Já no que diz respeito à atribuição ao gênero no interior das próprias narrativas, em, pelo menos, três crônicas isso se evidencia com mais ênfase: “Armadilhas para um leitor”, no último parágrafo do texto, quando o narrador faz uma colocação irônica a respeito da veracidade dos fatos da *diegese*; em “Machado para um jovem escritor”, quando, no primeiro parágrafo, o narrador retoma a primeira narrativa para desdobrar uma experiência similar, dizendo “Nessa crônica [“ ‘A parasita azul e um professor cassado’], escrevi:...” (HATOUM, 2007g, p. 46) e em “Flores secas do cerrado” (2007d), quando, no término da crônica, o narrador reafirma o vínculo entre uma memória afetiva com Brasília e a necessidade de escrever ‘uma crônica’ sobre ela. Ademais, no site do próprio escritor, <http://www.miltonhatoum.com.br/> (Acesso em: 15 de jul. de 2019), as publicações na *EntreLivros* estão designadas como “Crônicas publicadas na coluna Norte da revista *EntreLivros*”.

América” (2007e), “Dois professores da província” (2007b), “Segredos da Marquesa” (2007k) e “Flores secas do cerrado” (2007d).

Ao lado dessa referência a escritores feita pelas vozes narrativas que têm autoridade, isto é, mostram-se especializadas sobre os temas dos quais tratam, encontra-se, também, a possibilidade do hibridismo entre gêneros, no caso a crônica e o ensaio. Essa relação, que acreditamos ter sido tecida conscientemente pelo autor, pode ser, analogamente, refletida à luz de uma das particularidades teóricas da literatura contemporânea: não tendo um lugar ontológico previamente marcado no âmbito do discurso, a literatura pode requerer seu lugar enquanto possibilidade que ultrapassa a antiga relação binária entre verdade e mentira, podendo assumir formas híbridas dentro daquilo que tratamos anteriormente, ao nos reportarmos a Scramim (2007, p. 16), no que tange à coexistência entre experiência e conhecimento no texto literário. É o que atesta uma passagem da crônica “Últimas visões de um cego” (2006h, p. 27), em que, ao fazer um comentário sobre um poema de Jorge Luis Borges, o narrador diz o seguinte: “nenhum escritor é dono absoluto de suas mentiras ou dos mitos que se transformam em literatura, pois ‘toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada’”.

Para darmos sequência às análises das crônicas é necessário esclarecer a metodologia adotada. Visando a traçar aproximações na verificação das marcas do projeto de autoria hatouniano, abordaremos as crônicas comparando-as entre si e com as duas obras mencionadas na abertura deste capítulo: *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas e *RCO*. Não temos a pretensão de abarcar a totalidade, as modulações e matizes de toda poética hatouniana, algo impossível de se fazer, haja vista tanto a quantidade de produção literária, quanto as formas incomensuráveis de ler e reler os passeios inferenciais aos quais suas obras nos convidam. Outrossim, são os inúmeros trabalhos que emergem deste campo polissêmico de tais produções.

A necessidade de reunir as crônicas por afinidade temática, levou-nos a pensar em três seções básicas, que, embora orientadas pelas nomenclaturas “Crônica – ensaio”, “Crônica – memória”, “Crônica – ensaio – memória”, não se limitam unicamente ao aspecto regido por cada uma dessas nomenclaturas. Em outras palavras, é imprescindível explicar que essa divisão, além de formulada com o intuito de promover um recorte de leitura didaticamente ordenado, foi a partir dos aspectos textuais ligados em maior ou menor grau a um trabalho com a linguagem calcado ora na abordagem analítica de alguns escritores, ora em alguns assuntos voltados para a própria matéria literária, ora, ainda, a uma relação com a memória pessoal do narrador (que é sempre nestes casos escritor), trazida como ponto de intercessão

com discussões sobre a literatura. Exemplos das crônicas alocadas por nós em cada um desses três casos são as dos quadro a seguir:

Quadro 2 - Proposta de organização das crônicas para análise

Crônica-ensaio	Crônica-memória	Crônica-ensaio-memória
“Em busca da inspiração perdida” (2005e) “Flaubert e a pré-história do cinema” (2005g) “Viagem ao coração das trevas” (2005j) “Faulkner, do Mississipe para o mundo” (2005f) “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a) “O leitor, cúmplice secreto” (2005h) “Últimas visões de um cego” (2006h) “Antes o mundo não existia” (2006a) “Uma novela exemplar” (2006i) “Um conto premonitório do Bruxo” (2006j) “Veredas que se bifurcam” (2006l) “O apaixonado plágio” (2007h) “Um clássico do Caribe” (2007l) “O Futuro da literatura” (2007i) “O legado de um grande intelectual” (2007j) “Leitores incomuns” (2007f)	“Um jovem, o velho e um livro” (2006k) “Conversa com a matriarca” (2006d)	“ ‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b) “Jorge Luís Borges no espelho do tempo e da memória” (2005h) “Armadilhas para um leitor” (2006b) “O inferno e o paraíso de um escritor” (2006g) “Ninguém, nada, nunca” (2006f) “Contra o cinismo e o conformismo” (2006c) “Elegia a um felino do Amazonas” (2007c) “Machado para um jovem leitor” (2007g)

No espaço correspondente à “crônica/ensaio” alocamos as narrativas que apresentam uma abordagem mais especulativa, reflexiva, de modo que as informações e apreciações sobre os temas são preponderantes sobre a construção de personagens e dos outros elementos que os rondam o enredo (tempo, espaço). Há uma história e um enredo nas crônicas inseridas nesta nomenclatura, mas estas estão mais vinculadas ao conteúdo reflexivo proposto pelos narradores autodiegéticos, do que aos desdobramentos das ações dos personagens no espaço e

no tempo. Nesta perspectiva, observamos o trabalho preponderante desses narradores com a linguagem sem deixar de reconhecer os estatutos ficcionais, como por exemplo o próprio tema da memória, que, embora não conste na nomenclatura “crônica/ensaio”, está presente nos textos correspondentes. A confluência de gêneros fronteirços, ensaio e crônica, nessas narrativas existe, sendo marcada pela preponderância de uma condução ensaística, e isso explica a nossa escolha de criar tal nomenclatura para facilitar a organização e o desdobramento da presente análise, apenas.

A nomenclatura “crônica-memória” abarca as crônicas que, apesar de revelarem um contato íntimo, inscrito na coexistência dentro da narrativa, entre a experiência e uma possibilidade de conhecimento, apresentam uma predominância da experiência enquanto trabalho com a linguagem, que articula ações de personagem no espaço e no tempo, sobre uma verve especulativa, calcada no debate de temas e conceitos da área das humanidades ou, mais especificamente, da própria literatura. Na “crônica-memória”, a criação e o trabalho com a linguagem na formação de um enredo formam a base da escritura.

Por fim, levando-se em conta que algumas das crônicas se inserem em uma fronteira muito tênue entre a “crônica-memória” e a “crônica-ensaio” — já que não se pode observar os elementos que apontem para a predominância de um ou de outro gênero — foi preciso pensar o termo “crônica-ensaio-memória” para que, assim, pudéssemos cotejar terminologicamente esse ponto de confluência entre as duas nomenclaturas anteriores. Ainda que, de alguma forma, todas as crônicas deste volume apresentem uma hibridização dessas designações de “crônica, conto, memória e ensaio” em maior ou menor grau, as crônicas que chamamos de “crônica-ensaio-memória” nos oferecem uma oportunidade de enxergar essa interpenetração de características sem que possamos vislumbrar os limites de cada uma dessas terminologias. Mesmo que as “crônicas-ensaio-memória” sejam iniciadas com um encaminhamento discursivo ligado à formulação de um enredo, colocando histórias de personagens no centro da cena, sua verve expositiva e reflexiva acerca de temas teóricos e literários são elementos fundamentais para a análise proposta e é para sobressaltá-los que separamos essas crônicas em uma mesma lista.

2.2.1 Crônica-ensaio-memória

Tendo em vista o caráter híbrido das crônicas, optamos por inverter a lógica da abordagem, no que se refere à ordem de apresentação. Sem negligenciar o aspecto da hibridização relativo às outras duas categorias, a saber: “crônica – memória” e “crônica – ensaio”, começaremos nossa abordagem pelas narrativas que operam na intercessão entre a escrita analítica do ensaio e a crônica de cunho fictício, cuja ênfase na memória do narrador é um aspecto marcante.

Iniciamos a presente análise reforçando que a divisão que fizemos das crônicas no quadro 1 não equivale a uma forma estanque de situá-las frente às suas possibilidades de enunciação, muito menos a uma conceitualização de termos específicos. A categoria a que nos referimos enfatiza a posição preponderante em que o narrador se coloca no que tange ao direcionamento estético, isto é, à forma como este lida com o tema e a linguagem. Os narradores dessas crônicas, quase sempre narradores-escritores, trazem, de um lado, uma experiência do passado que está ligada à sua formação como leitores e escritores — os “ritos genéticos”, para lembrarmos Maingueneau — e, de outro, interseccionada a tal operação com a memória, uma discussão crítica sobre algum tema literário.

A primeira crônica desta categoria, que também foi a primeira crônica a ser lançada na *EntreLivros*, em 2005, intitula-se “ ‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b). Nesta narrativa, apresentam-se aspectos marcantes presentes em todas as outras crônicas em menor ou maior grau: experiências de leitura idênticas às que o autor afirma, em entrevistas diversas, ter tido e, paralelamente, reflexões acerca da importância de leituras de precursores literários na vida de um escritor, como é o caso do próprio narrador.

O texto tem seu ponto fulcral no questionamento do narrador a respeito da origem do desejo de escrever, cuja resposta coloca a memória como o pilar do labor fictício, descrevendo-a como uma memória “incerta e sinuosa do passado, situado na ‘infância e na juventude] [que] acende o fogo de uma ficção no tempo presente” (HATOUM, 2005b). Para além de um desejo de escrever basilado nesses dois pilares, infância e juventude, o narrador traz à baila a importância da leitura para a formação de um escritor, sugerindo que os rumos de sua crônica, até então indagativa sobre a labuta de um escritor, entrarão em choque com a própria experiência deste narrador como escritor, que, por sua vez, remete às experiências de Hatoum como escritor. Observa-se, portanto, que a experiência pessoal deste narrador, entrelaçada à sua percepção crítica sobre a prática da escrita literária, é o eixo basilar da

escrita desta crônica, que é conduzida em primeira pessoa, por um narrador autodiegético, uma vez que este, para tratar criticamente do fazer literário, traz à baila suas percepções acerca dos caminhos que o conduziram ao ofício de escritor.

É nesse prisma que o narrador, em um olhar retrospectivo direcionado à sua infância, mais especificamente, para quando tinha 13 anos, revelará a importância da leitura de Machado de Assis, possibilitada pela compra de um volume com a obra completa do autor e pela convivência com um professor, quando tinha 13 anos – eventos estes que coincidem com relatos de Milton Hatoum acerca das influências do passado em sua escrita²⁷.

É imprescindível apontarmos que essas experiências de leitura são retomadas em outras crônicas do volume, especialmente em “Machado para o jovem escritor”, quando o narrador, vestido com a armadura da voz do escritor, faz uma referência à crônica de abertura do volume para discutir não apenas a importância da leitura crítica de mundo que a obra de Machado conclama, mas também questões atreladas à própria leitura crítica, muitas vezes inviabilizada por uma postura rígida de um professor, como foi o caso: “O texto inaugural desta coluna na *EntreLivros* intitula-se “A parasita azul e um professor cassado” [...] Mais de dois anos depois, volto aos contos de Machado para dialogar com os professores”(HATOUM, 2007g, p.46) (grifos do autor). Por outro lado, em outra crônica que ainda retomaremos, “Um jovem, o velho e um livro”, o narrador hatouniano recupera, via memória, a figura de um velho que, embora não tenha sido seu professor, recitava trechos de obras ficcionais, dentre as quais figuram *Infância*, de Graciliano Ramos. O “Velho” a que se refere o narrador é análogo ao da primeira crônica do volume.

No enredo, observamos que, ao escolher aleatoriamente um dos livros que sua mãe comprara de um “mercador de palavras” na “cidade equatorial”, este narrador se depara com *Histórias da meia-noite*, título descrito como enigmático. Depois de ler o conto que dá nome à parte da crônica que escreve, “A parasita azul”, o narrador hatouniano reconhece não ter captado as ironias e jogos simbólicos que o texto machadiano conclama, concluindo que esse

²⁷ Em duas entrevistas disponíveis online, Milton Hatoum revela experiências similares de leitura neste momento de transição entre a infância e juventude. Em conversa com as graduandas Feliciano e Barbosa (2016, p. 131), o escritor, ao ser questionado sobre a origem de sua “inspiração” para escrever *Dois Irmãos* (2000), diz que baseou-se na obra de Machado *Esau e Jacó* (1994). Hatoum afirma: “nos anos 70, eu me apaixonei por esse romance do Machado, por toda a obra do Machado, eu **li os contos do Machado lá atrás, em Manaus**” (grifos nossos). Já em entrevista ao portal do MEC – que só é possível ser acessada por meio do seguinte link, já que na página do próprio Mec o arquivo não abre: <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/Revisao-T.Graciliano-Milton%20Hatoum.pdf> – Milton Hatoum (s.d.) diz o seguinte acerca de Graciliano Ramos: “Um dos primeiros livros que eu li quando eu estava no ginásio amazonense, o Colégio Pedro II, de Manaus, foi *Vidas Secas*. Eu tinha uns 13 ou 14 anos e fui obrigado a ler também trechos de *Os Sertões*. Digo fui obrigado, porque naquela época a leitura de *Os Sertões* foi fruto de uma punição de um professor”.

tipo de leitura também é importante para captar formas de organização da narrativa e disposição dos personagens.

Traçando o caminho de leituras que percorrera na sequência, surgem Coelho Neto e José Américo de Almeida como autores de uma escrita cuja leitura foi tediosa, o que o faz definir o prazer como elemento essencial para aguçar a curiosidade e o conhecimento de um escritor em formação. Esta é a conexão entre a segunda experiência de leitura essencial deste narrador: também aos 13 anos, no ginásio amazonense Pedro II, fora obrigado a ler, como forma de castigo, trechos de *Os Sertões*, o que o levou a pedir ajuda de um professor, que tinha uma biblioteca em um porão, repleta de livros, e que fora cassado pela ditadura militar brasileira de 1964:

Eu e um colega ginasiano passamos tardes inteiras assistindo as lições sobre a obra de Euclides. Descobrimos um outro Brasil, tão diferente do Amazonas e ao mesmo tempo profundamente ligado à região onde nasci e cresci, pois desde a década de 1870 milhares de nordestinos haviam migrado para o Acre e para as cidades da Amazônia [...] Voltei várias vezes ao subsolo para ler *Os Sertões*, e saía de lá com livros que o professor me emprestava e depois comentava com paixão. E três décadas depois, voltei como um viajante imaginário, pois esse professor foi uma das fontes de um personagem de romance (HATOUM, 2005b).

No bojo das considerações que este narrador faz sobre sua construção como leitor, encontram-se as experiências marcantes que apontam para uma dimensão ética: seja no conhecimento do Brasil pluralizado, de um Amazonas entrecortado pelo trânsito de migrantes que buscavam condições de subsistência, seja por uma memória da ditadura, que vai reverberar no universo ficcional deste narrador-escritor, é possível identificar algumas relações entre ética e estética. O romance a que este narrador se reporta na passagem supracitada, se estabelecermos as devidas correlações com a figura de Milton Hatoum dentro da complexa acepção teórica aqui abarcada, certamente é *Dois Irmãos* (2000)²⁸, o que nos remete ao trânsito de personagens do qual falamos na nota de número 18 e do qual voltaremos a falar em “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a).

Cabe dizer que, com a escolha desta crônica como a primeira do conjunto da *EntreLivros*, em que o narrador parte de uma pergunta retórica sobre a origem do desejo de escrever, podemos inferir a existência de uma chave de leitura calcada em um universo metatextual, que aponta não apenas para a articulação da temática da escrita na elaboração da crônica, mas, também, para o conjunto de crônicas, que, em sua maioria, versam sobre

²⁸ Por aproximação, pode-se considerar a personagem inspirada pelo professor mencionado por Hatoum na citação é Antenor Laval, de *Dois Irmãos*.

questões literárias intrínsecas ao imaginário de um escritor com um projeto literário definido, como Milton Hatoum.

Em “Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória” (2005h), há duas passagens marcantes que queremos resgatar para, de modo análogo, relacioná-las ao trabalho estético de Milton Hatoum. A primeira, cuja amplitude recai no trabalho de Hatoum em toda sua prática de escrita ficcional, constituindo um dos pilares de seu trabalho estético, é: “Pensar na criação poética como um atributo da memória pode definir um traço importante da estética do escritor argentino” (HATOUM, 2005h, p. 28, grifos nossos). A segunda, que marca uma percepção que temos deste conjunto de crônicas, bem como das falas de Hatoum, é: “Ao vê-lo [Borges] falar, é como se ele estivesse esboçando uma de suas ficções disfarçadas em ensaio: o mesmo ímpeto compulsivo pelas citações, o mesmo fervor por todas as literaturas [...]” (HATOUM, 2005h, p. 28). O comportamento dessas crônicas da *EntreLivros*, perpassadas por uma verve ensaística, nos leva a ver nas palavras deste narrador, na delimitação do tema da memória e na descrição de Borges, um reflexo que recai diretamente em Milton Hatoum, mais especificamente, na construção de seu projeto de autoria, representado por essas crônicas a partir de uma perspectiva ensaística que revela índices auto/bio/gráficos (OLIVEIRA, 2014).

Para debruçar-se criticamente sobre a poética e a figura de Jorge Luis Borges, esse narrador parte de uma lembrança afetiva – e é este o fato que faz com que aloquemos esta crônica na categoria deste item – quando viu o escritor lançar, em uma palestra na França, “um olhar misterioso de cego quase centenário” (HATOUM, 2005h, p. 26). A partir da rememoração da palestra, o narrador desconstrói o senso comum de que o contexto não interessa a Borges. Para tanto, o narrador cita o ensaio de Arrigucci (1987) intitulado “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, em que este estudioso analisa os desdobramentos históricos do conto “Biografia”, de Tadeu Isidoro Cruz. Após ressaltar a proximidade entre um fato da vida do escritor argentino, um acidente que quase o matou, e uma passagem de seu romance *O sul*, e depois de indicar para o leitor iniciante em Borges o *Livro de areia* pelo motivo de esta obra configurar-se como uma “síntese dos temas e obsessões de um escritor que está cansado” (HATOUM, 2005h, p. 26), o narrador vai tratar da temática da representação de si neste escritor, presente, sobretudo, no “breve relato” Borges e eu:

Ambos passeiam e especulam no espelho do tempo e da literatura, ambos recorrem à idéia de que são os mesmos, sendo também diferentes, mas sujeitos a armadilhas

construídas pelo tempo e pelo destino, que em algum momento tomam a forma de um labirinto (HATOUM, 2005h, p. 27).

Para fechar o enredo, o narrador retoma a memória da palestra – em que Borges mencionara o poema “Grande memória”, de Yeats – fazendo uma analogia entre o passado do homem velho e o futuro do jovem, o que, ao lado da representação de si, traz a temática do tempo e da memória para o centro da cena. Por fim, o narrador cita uma passagem do conto borgeano “O outro” para concluir seu argumento: “Não mudamos nada. Sempre as referências livrescas” (HATOUM, 2005h, p. 27), o que também lança luz sobre a dimensão metatextual de uma crônica construída por uma grande referência livresca de Hatoum, a partir de inferências deixadas pelo narrador hatouniano que remontam à própria vida e escrita do autor. Isto nos remete diretamente ao conceito de paratopia, uma vez que se trata de uma articulação entre vida e escrita, em outros termos, entre texto e contexto, cuja implicação é promover uma ambiguidade entre essas duas dimensões (vida/escrita, texto/contexto) que intensifique as possibilidades enunciativas que desnudam inscrições, posicionamentos do autor nos campos literário e intelectual.

Se Jorge Luis Borges é uma das mais importantes referências de Milton Hatoum²⁹, ele é, então, o “paraíso” deste escritor, para nos referirmos ao título da crônica “O inferno e o paraíso de um escritor”, que agora analisaremos. Como “inferno” e “paraíso” o narrador compreende as referências literárias que constituem o divisor de águas da formação de determinado escritor como leitor. Nessa perspectiva, até que o escritor consiga desenvolver um estilo próprio a partir das referências, é possível que ele se iniba diante da escrita de alguns de seus precursores e, nesse sentido, este seria o inferno de um escritor.

A crônica ressalta os dilemas que perpassam a profissão de um escritor, que tem o desafio de se inserir em uma tradição e, ainda assim, construir uma voz própria. No caso de Milton Hatoum, seus paraísos sobressaem — não apenas por meio de inferências que podemos traçar, mas, sobretudo, no plano da superfície da enunciação — neste conjunto de

²⁹ Jorge Luis Borges aparece em diversas crônicas do volume da revista *EntreLivros*. Há duas em particular em que os narradores se dedicam à análise da obra deste escritor: “Jorge Luís Borges no espelho do tempo e da memória” (2005h) e “Últimas visões de um cego” (2006h). Ademais, não é incomum vermos Hatoum recorrer a Borges em suas falas e trabalhos intelectuais. Um bom exemplo do primeiro caso é a passagem de uma entrevista concedida pelo escritor à Academia Brasileira de Letras em 2014, disponível no site: <https://www.youtube.com/watch?v=-FWgNCLOUKk> (Acesso em 22/07/2019)., na qual o escritor se reporta a Borges para defender a noção de que “o estético é o lugar do enigma, porque se situa na fronteira de uma revelação que nunca se produz”. Por outro lado, em seu estudo “Expatriados em sua própria pátria”, Milton Hatoum (2002, p. 319) se reporta a Borges para tratar do parentesco que este tem com Euclides da Cunha, no que tange à construção de uma dicção híbrida entre ficção e ensaio, assinalando que Borges admirava Euclides. Esses exemplos reforçam a importância para Milton Hatoum sobre o que ele afirma a respeito de um de seus ritos de escrita e uma de suas crenças literárias: a ideia de que a literatura é feita a partir de uma tradição, como voltaremos a falar.

crônicas da *EntreLivros*. Ainda nessa crônica, para evidenciar a importância dos precursores para um escritor, o narrador, após se reportar a Proust, Balzac e outros escritores da literatura francesa, menciona, de um lado, um comentário de Jorge Luis Borges sobre Proust e, de outro, um episódio envolvendo Guimarães Rosa, do qual teve conhecimento por meio de uma crônica de Antonio Callado, publicada na *Folha de São Paulo*. No que tange a este fato, Rosa desapareceu de um encontro em Bogotá durante o momento conturbado da quartelada (tomada de poder por parte dos militares). Durante os três ou quatro dias de desaparecimento, Rosa estivera trancado no quarto, dedicando-se à releitura de todos os volumes de *À la Recherche*, de Proust. Hatoum usa “a reclusão da leitura em tempor de opressão” para criar uma metáfora das influências literárias, que podem inibir um “grande predecessor”:

As influências são o inferno e o paraíso de um escritor. Mesmo a contragosto, elas podem, de alguma maneira, alimentar escritores de todas as idades e latitudes. Às vezes “participam da natureza imprevisível da germinação”, como escreveu Augusto Meyer, num ensaio em que analisa “um verdadeiro estuário de influências” que a obra de Chateaubriand representa. Para o crítico gaúcho, “na origem das grandes obras há sempre uma grande complexidade de influxos, porque os temperamentos vigorosos, em vez de evitar, aceitam e provocam a fecunda ação das influências. Só os dispépticos da arte preferem viver de uma estranha dieta, que não está longe da autofagia” (HATOUM, 2006g, p. 27).

Após tecer comentários críticos sobre a escrita de Rosa e, sobretudo, sobre o narrador de *Grande sertão*: veredas, o narrador-escritor da crônica hatouniana menciona um fato que não apenas nos remete diretamente à figura autoral de Hatoum, bem como evidencia o estatuto de escritor que este narrador assume:

Enquanto escrevia meu segundo romance — depois de um silêncio de dez anos que prometia ser um encalhe para sempre —, percebi que havia um problema no meu narrador, que é um filho bastardo de uma índia com um dos dois irmãos a que alude o título do livro. A relação desse narrador com os membros da família, com os vizinhos, com o espaço de Manaus ainda era frouxa, pois não abordava suficientemente – ou escondia certos conflitos. Faltava expor as víceras desse filho bastardo que sobrevive para contar a história de seu pequeno clã. Na verdade faltava interiorizar o drama desse narrador e tecer a rede de relações com outras personagens. Interrompi meus escritos para reler dois livros que foram fundamentais. O primeiro, *Grande Sertão: Veredas*. O segundo, *Morte a crédito* (HATOUM, 2006g, p. 26, grifos nossos).

O excerto acima grifado evidencia uma remissão do narrador desta crônica a um romance, que pode ser encarado como o romance do autor empírico, mais especificamente *Dois irmãos*. Isso porque, assim como o narrador, Hatoum só publicou este romance após dez anos depois de *RCO*. Portanto, se fizermos uma correlação entre autor e narrador a partir das discussões do capítulo um, que resguardam os devidos cuidados para não tangenciarmos uma

leitura que explique a vida pela escrita ficcional ou vice e versa, poderemos associar esse romance do narrador àquele supracitado de Hatoum, e, com isso, deduzir que o fragmento da crônica acima transcrito evidencia o processo de elaboração do narrador do romance, Nael. Esses dados reforçam a ideia de um discurso referencial que aponta para a figura empírica do autor ao passo que se imiscui na instância do narrador da crônica, tornando ambas dimensões (autoria e sujeito ficcional) polissêmicas. Trata-se, pois, daquilo que, no capítulo 1, designamos como relação *paratópica* (MAINGUENEAU, 2001) do autor a partir de um certo uso da estratégia da autoficção. Esses usos e articulações intencionais viabilizam uma leitura crítica sobre o projeto de autoria do autor, propiciando uma percepção possível do autor enquanto *gesto* (AGAMBEN, 2007). O pacto de leitura que o leitor-modelo pode estabelecer pressupõe mais que uma aproximação dos fatos contidos no texto com aqueles relacionados à vida do escritor empírico (ter publicado um romance com um narrador igual, depois de ter ficado dez anos sem publicar um livro): vai ao encontro de uma estratégia do escritor, que se posiciona estética e eticamente ao se vincular a uma tradição literária e, neste viés, elaborar seu percurso na criação de um projeto próprio.

Se Guimarães Rosa surge nesta crônica como um dos precursores literários de Milton Hatoum, não será difícil evidenciarmos, por meio da leitura de outras crônicas, que, ao lado deste escritor, Willian Faulkner, Machado de Assis, Jorge Luis Borges, Marcel Proust, Joseph Conrad e Gustave Flaubert e Honoré Balzac são os que aparecem com mais ênfase na lista de leituras e releituras empreendidas por Hatoum e que, portanto, têm algumas marcas estéticas refletidas em sua poética, já que, conforme o narrador desta crônica diz, no final da narrativa, a intenção “[...] foi extrair alguma coisa da revelação que nos causa um choque admirativo diante de obras magistrais, pois só assim, para usar as palavras de Augusto Meyer, “um escritor pode atingir um dia a saúde do estímulo criador, da emulação generosa e da liberdade” (HATOUM, 2006g, p. 27).

Em “Armadilhas para um leitor” (2006b), o fio da narrativa é puxado por uma indagação que leva o narrador-escritor a rememorar (ou seria melhor dizer inventar?) um episódio que o enredou em uma falácia: afinal, “Quais personagens, cenas ou episódios foram “vivos” ou “vivenciados” pelo autor de um romance?” (HATOUM, 2006b, p 26). Ao defender a ideia de que todo texto deve ser uma transcendência da experiência vivida, o narrador parte de episódios curiosos envolvendo leitores dos seus livros, que, segundo ele, caíram no “conto da verossimilhança”, ao ponto de tentar identificar na cidade de Manaus a casa que ele elaborara ficcionalmente como uma metonímia do Amazonas, ou, como um de seus alunos, a lamentar a morte de sua avó, associando-a à matriarca de seu primeiro

romance, sua homônima: “os pêsames eram dirigidos a duas pessoas, ou a uma persona: a pessoa e sua máscara” (HATOUM, 2006b, p. 26). Essas reações se justificam, pois, de certo modo:

Nós nos deixamos cair na tentação de comparar mundos distintos. Um empírico, palpável, à nossa vista; outro, implacável, mas fruto de nossa dupla visão (exterior e interior), visão que o narrador reconstrói como se fosse um mundo à parte, implacável, mas cheio de sensações, ideias e sentimentos que nem sempre encontramos à nossa volta (HATOUM, 2006b, p. 26).

O poder desse jogo entre o real e o ficcional não é, segundo o narrador, privilégio apenas de um leitor desavisado, pois ele mesmo caíra na armadilha. Quando morava em Manaus, um biógrafo de Darwin foi à cidade para percorrer os passos de um suposto (só saberemos que é suposto ao final da crônica) Alfred Binford. No percurso trilhado pelo biógrafo, que tinha o narrador como ajudante turístico, este acreditou em algumas histórias contadas por aquele, repetindo fragmentos dela para conhecidos, até o dia em que, ao receber um convite para escrever sobre Manaus, decidiu obter mais detalhes sobre a história que ouvira. Como não encontrou nenhum nome correspondente ao do naturalista Alfred Binford, decidiu questionar o biógrafo, escrevendo-lhe uma carta: “Ele me respondeu que eu não devia acreditar nos biografos, que aquilo tinha sido uma brincadeira, e só parte da história era verdadeira” (HATOUM, 2006b, p. 27). Como o próprio narrador assinala, nesse jogo que a ficção pressupõe, ele foi um ‘perdedor’: “Gosto e participo desse jogo porque ele reitera a ideia de que a fronteira entre a realidade e a ficção é quase sempre nebulosa, sem ser necessariamente sombria” (HATOUM, 2006b, p. 26).

O fim da crônica configura o momento de validação metatextual daquilo que o narrador abordara anteriormente: para o narrador, e, no nosso ponto de vista, para Hatoum, operar essa zona através de estratégias que corroboram a indecidibilidade é uma escolha estética que integra o seu projeto, propiciando um tratamento crítico aos estatutos de construção (e mesmo de disputa) pelo discurso da história. Se, na metade da crônica, o narrador hatouniano torna explícita a utilização de tal estratégia, suas palavras ao final resultam em uma ironia, que funda (e é fundada por) um metadiscorso: “Talvez o leitor pense que nada disso aconteceu [...] Ainda assim, dou minha palavra de que essa historinha existiu, e tanto isso é verdade que pude transcrevê-la nessa crônica” (HATOUM, 2006b, p. 26, grifos nossos).

Assim, Hatoum instaura uma zona de criticidade amparada na seguinte ideia: o leitor é obrigado a se questionar se o que está sendo narrado de fato aconteceu ou se, como o próprio

narrador põe em dúvida, a história não existiu. O leitor é convidado (e de certo modo obrigado) a se situar nesse entrelugar construtivo que é a operação da memória no ato de leitura, reforçando os aspectos do texto fictício operado pelo autor por meio da voz da narrativa. Nesse viés, podemos dizer que saber onde se dá as fronteiras entre o vivido, o imaginado e o reinventado é menos importante do que atentar para o jogo do discurso que faz emergir a partir de uma ampla discussão metaficcional uma reflexão sobre os arranjos de poder intrínsecos às disputas discursivas pela verdade. Há uma fala de Milton Hatoum – proferida durante uma entrevista ao *Jornal do Paraná*, na coluna “Um escritor na biblioteca” – em que o escritor diz que a verdade da literatura reside exatamente aí: nas possibilidades sempre de um outro, de interpretações cambiantes, nunca a construção de uma verdade ontológica:

Todo o conhecimento ou a verdade que a literatura busca, não tem a ver com uma verdade ontológica, filosófica ou epistemológica, é uma verdade que fala muito do que é o ser humano. Da experiência humana, que pode ser a experiência do autor, mas pode ser também, e é muitas vezes, a experiência do narrador. Fica difícil, às vezes, imaginar que o narrador seja diferente do autor, mas podem acreditar, não são as mesmas pessoas. Não há gêmeos na minha família. E eu não sou o Nael, não sou o Lavo, não sou essa mulher do primeiro romance (evidente), mas alguma coisa de mim está neles, ou eles estão dentro de mim. E há um momento em que esta simbiose é tão forte que você não se separa do narrador. Essa é a pergunta eterna da literatura, e é uma pergunta sem resposta. Não adianta você buscar, separar, que nem o encontro das águas, na minha cidade, do Rio Solimões e do Rio Negro, que eles se encontram, mas continuam separados. Você não sabe até que ponto a experiência do narrador e dos personagens é a experiência do autor (HATOUM, 2011, n.p.).

Em “Ninguém, nada, nunca” (HATOUM, 2006f), há uma análise crítica da obra do escritor Juan José Saer, mais especificamente de seu romance homônimo. Não se trata de uma reflexão empreendida por meio de um distanciamento do narrador, instaurando uma apreensão unicamente analítica, mas, sim, por meio de um fato que estabelece um vínculo estreito (inclusive afetivo) com obra deste escritor, o que nos permite uma associação com a figura do próprio Milton Hatoum. Os fatos que instauram tal vínculo são, em primeiro plano, o narrador ter encontrado casualmente, “há mais de vinte anos”, o livro em uma livraria Parisiense e, depois, ao relê-lo, considerar o romance “[...] uma suma das idéias e posturas estéticas, sedimentadas na tradição da melhor narrativa contemporânea” (HATOUM, 2006f, p. 26), o que faz da afirmação final do texto, fundada na principal questão analisada neste romance, o cerne temático e estético, privilegiado pelo narrador hatouniano — e pelo próprio Hatoum —, da boa literatura: “O narrador parece insinuar que a memória é uma espécie de tábua de salvação: a única coisa capaz de salvar uma vida” (HATOUM, 2006f, p. 27).

Tendo como tema central a memória enquanto ferramenta ficcional, que “perturba a ordem cronológica do tempo” pelas mudanças da perspectiva do narrador que guia o romance de Saer, a crônica “Ninguém, nada, nunca” nos remete a outras duas em especial. Em primeiro lugar, de modo mais enfático, a “Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória” (HATOUM, 2005h), com a qual dialoga no que se refere à postura do narrador em relação a uma memória afetiva explícita, não apenas analítica, e no que tange ao tema da memória enquanto estratégia e matéria literária; com a diferença de que, em “Ninguém, nada, nunca” (HATOUM, 2006f), a figura de Borges aparece como um precursor no trato inovador da memória, a partir do qual Saer constrói a proposta estética de seu romance. Em segundo lugar, há um vínculo com a crônica “Veredas que se bifurcam” (HATOUM, 2006l), menos pela forma como o narrador conduz a diegese, do que pelo surgimento, mais uma vez, do tema da memória como um fator estético de relevância para Hatoum. Em “Veredas que se bifurcam” (HATOUM, 2006l), há a prevalência de uma voz analítica que, como veremos na seção 2.2.2, em que a analisaremos, faz uma abordagem crítica sobre um conto extenso de Borges, intitulado “Jardins de veredas que se bifurcam”. Seja encarnando uma hibridização dos gêneros, seja encenando uma temporalidade multifacetada, presente no caráter “refratário a qualquer ordem, organização ou coerência” (HATOUM, 2006l, p. 19), o enredo deste conto aborda aquilo que está presente na aproximação que o narrador de “Ninguém, nada, nunca” (HATOUM, 2006f) faz entre a poética de Borges e os usos estéticos empreendidos por Saer em seu romance analisado:

a trama de Ninguém, nada, nunca lembra uma teia que se retrai e se expande na penumbra, e nessa teia o leitor se perde e se reencontra à medida que a leitura avança. É preciso ter paciência para participar desse jogo, em que a volta obsessiva a certos cenários, situações, objetos, gestos e paisagens é uma volta que traz surpresas, armadilhas, acréscimos inesperados (...) Tudo interage sem que haja uma separação ou fronteira, formando um imenso e contínuo magma espaço-temporal, em que o “terror obscuro dá lugar, quase em seguida, à maravilha”, para usar as palavras do salva-vidas, numa passagem borgeana em que “transcorre um instante em que não transcorre instante algum” (HATOUM, 2006f, p. 26-27).

Cabe dizer que o vínculo temático existente em ambas as crônicas ultrapassa o fato de que o tema da memória é uma constante na poética de Milton Hatoum, de modo que nos permite também inferir a existência de uma cadeia de escritores que têm precursores literários e pontos estéticos em comum. Borges, nesse aspecto, além de ser um dos escritores que mais tiveram influência no trabalho romanesco de Milton Hatoum, é o precursor de uma série de outros escritores, que, por sua vez, são tributários entre si: afinal, Milton Hatoum considera a obra de Saer, escritor influenciado por Borges tal como ele próprio, um resumo das ideias e

usos estéticos oriundos daquilo que Hatoum crê ser a melhor tradição literária, na qual Borges e, posteriormente, Saer, são incluídos. Ao retomar essa tradição – Borges e Saer –, por meio de um narrador consciente que revela indícios auto/bio/gráficos, Milton Hatoum revela um posicionamento importante e pratica uma forma inteligente e sutil de validação da própria escrita no campo literário.

Um outro recurso usado por Saer, presente nesta crônica, que vale a pena ser retomado, é a forma como o espaço interage com a configuração multifacetada do tempo e, assim, com o interior dos personagens e as interações que se estabelecem entre os mesmos:

o relato dentro do romance sinaliza para uma realidade maior, hiperbólica, mais complexa e mais densa, emitindo um horror difuso do qual ninguém, nada, nunca pode escapar. Todo esse horror, a que se agregam um mal-estar e uma inquietação crescentes, pode estar em qualquer lugar ou região, título, aliás, do jornal da província. Mas se situa numa geografia específica: Colastiné, Santa Rosa, Rícon, a província de Santa Fé.

Um povoado, um mundo.

Um vilarejo imaginário se expande de tal forma que se torna o mundo imaginado e vivenciado no ato da leitura. É como se o narrador, com um olho de ciclope ou uma lente de aumento, obsessivo em sua vagarosa e paciente varredura de observador, perscrutasse os mais ínfimos detalhes das coisas e dos seres, ampliando-os e revelando seus mecanismos complexos e formas invisíveis, criando uma outra natureza, não menos misteriosa e insólita do que à que pertencemos. (HATOUM, 2006f, p. 26-27).

A extensão da citação se justifica pelo reforço que queremos oferecer à identificação do uso similar que Hatoum faz, sobretudo nos romances, da apreensão do espaço em relação a este uso do exerto acima, analisado por seu narrador. Em *RCO*, logo nos primeiros parágrafos, deparamo-nos com uma postura da narradora em primeira pessoa que alia o tema da memória, explicitando seu viés multifacetado, aos desdobramentos espaciais na narrativa. Deste modo, o lugar deixa de ser apenas um exerto na narrativa, como Hatoum menciona na crônica “Flaubert e a pré-história do cinema” (HATOUM, 2005g, p. 26), para compor um quadro mais vasto de enunciação, que se integra à subjetividade dos personagens. Assim, o comentário de Hatoum no fragmento supracitado serve de espelho para, em pequena escala, a passagem de *RCO* que se segue e, em larga escala, para o uso que o escritor faz do espaço em sua poética:

A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém (...) Ao observá-lo de perto [um quadro colorido], notei que as duas manchas de cores eram formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes (...) Fiquei intrigada com aquele desenho

que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; **ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória** (HATOUM, 2008c, p. 9, grifos nosso).

Seja em passagens introdutórias como essa, que se estendem a outros pontos da diegese, seja na percepção da região Norte como palco de trânsito de pessoas e culturas, Milton Hatoum nos convida, por meio do emaranhado discursivo deste seu primeiro romance, a refletir, dentre outras coisas, sobre o espaço como lócus de negociações culturais, sujeito a transformações, em detrimento de sua concepção como mera delimitação geográfica, que supostamente consegue conferir características unidimensionais e originárias imanentes à espacialidade. Logo, há uma abertura que, junto ao caráter plural dos sistemas de sociabilidade ali existentes, viabiliza um olhar crítico para as mutações que o espaço sofre e, também, para as reverberações dessas mudanças na subjetividade dos personagens, como acontece com a narradora do romance em questão, que, após longo período de ausência, busca formas de compreender, no processo de rememoração, o passado de sua família. Ao relembrar as dimensões afetivas que a geografia de Manaus tivera para si, reflete sobre a condição atual da cidade, as mudanças espaciais e relacionais causadas pela especulação financeira:

(...) sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. (...) queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. **Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro**, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. Tive a impressão de que remar era um gesto inútil: era permanecer indefinidamente no meio do rio. Durante a travessia estes dois verbos no infinitivo anulavam a oposição entre movimento e imobilidade. (...) Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e **sim tudo o que era visível**. (HATOUM, 2008c, p. 110-111, grifos nossos).

Na apreensão dos fatos pela perspectiva da narradora não existe uma imanência do espaço e das pessoas no que se refere a uma identidade única. Pelo contrário, há um descentramento, favorecido por estratégias narrativas, dos temas até então apontados por nós como recorrentes nas crônicas: o uso da memória, de certa manifestação da autoficção, do entrecruzamento de vozes e da disposição dos espaços como palco móvel de deslocamentos.

Na crônica que examinaremos a seguir, “Contra o cinismo e o conformismo” (HATOUM, 2006c), o narrador recorre ao tempo da escrita do seu “primeiro romance” para refletir sobre o significado do termo ‘globalização’ e, a partir daí, tecer uma apreciação arguta a respeito da ficção contemporânea. Ele o faz tendo como premissa a necessidade de defender a leitura crítica, com seus valores éticos e estéticos.

Nesse viés, é possível associarmos este romance do narrador ao romance supracitado de Milton Hatoum, não apenas por conta dos temas que remontam à globalização dentro do repertório enunciativo do enredo desta obra e de outras produções do escritor, nem somente por causa do fato de que Hatoum é o escritor da crônica, mas pela razão de, no desenvolvimento da crônica, o narrador se referir, mais uma vez, a uma certa tribo de escritores e conceitos importantes para seu projeto literário. Posicionando-se, de modo fundamentado, contra os ditames do uso do termo “globalização” feito por alguns partidários de uma certa vertente da corrente pós-moderna que postula o fim das utopias, fazendo do tempo presente um terreno supostamente sem história, o narrador se refere-se a autores que “renunciaram ao projeto modernista e caminham com uma leveza despreocupada num chão sem história de imensa aldeia global, como se fossem nômades de uma nova era vazia de memória, tensões e conflitos” (HATOUM, 2006c, p. 26).

Para fundamentar essa apreensão, o narrador cita Leyla Perrone-Moisés, em *Altas Literaturas*. Reportando-se a Moisés, o narrador distingue entre dois tipos de utopia, as de cunho totalitário e as libertárias. Por conseguinte, cita Alfredo Bosi, que identifica uma vertente pós-moderna conservadora “que se finge de anárquica, mas cultiva a religião do consumo, a apoteose da imagem-mercadoria”, despida de consciência histórica e gerida pela batuta do neoliberalismo. Com esses dois pensadores, o narrador adota uma postura crítica à imposição do mercado no fazer literário, que, a seu ver, depende de um amadurecimento lento, da revisitação do que já foi escrito, dos impasses diante da realidade em detrimento de uma lógica unicamente mercantilista, ensejada pela produção em massa de escrita.

Germinado o solo da crítica, o narrador reforça a consciência histórica e a releitura crítica do passado como pontos fulcrais de uma outra vertente do pós-modernidade, a qual integram “escritores talentosos que continuam a dizer não a uma realidade inaceitável: o mundo conflituoso em que vivemos” (HATOUM, 2006c, p. 26). Mais uma vez, Hatoum, por meio de uma estratégia narrativa da autoficção, convida-nos a pensar sua filiação a um conjunto de escritores e ideias oriundas desde a consolidação do romance no século XIX, quando o tema do tempo e da memória, para citar duas das linhas de força da poética hatouniana, começaram a ser trabalhados em relação a uma operação estética cuja meta era explicitar os desdobramentos desses dois elementos no fluxo da consciência:

A ficção moderna, desde que se consolidou com força no século XIX, tenta fazer um recorte inventivo de uma sociedade, explorando suas contradições e tensões por meio do movimento interior dos personagens. Às vezes o vínculo com a sociedade ou sua história é sutil, e só se revela como uma sombra ou um traço fino na espessura do texto que o olhar perscrutador do leitor acaba por descobrir. Mas o

chão comum do escritor é sua relação com a memória. Saber reformular o passado ajuda a pensar e a imaginar o presente (HATOUM, 2006c, p. 26-27).

Ao citar Proust, que, em *Tempo redescoberto*, afirma a relação indissociável entre inspiração e memória, e os poemas de Ferreira Gullar, como um exemplo de como a poesia contemporânea incorpora a memória ao fazer poético, o narrador reitera a sua crença de que a experiência é essencial à poética. A memória de que o narrador fala é inventiva, como afirma Hatoum em uma entrevista concedida a Candido, jornal da Biblioteca Pública do Paraná: “Qualquer grande obra tem a memória como uma espécie de quase irmã siamesa da imaginação”³⁰.

À medida em que essa crônica versa sobre um panorama de noções importantes que corroboram para o uso crítico da memória no bojo do discurso, propondo uma discussão sobre a leitura, o processo criativo da ficção e uma abordagem da história como ponto essencial para tratar das contradições de determinada sociedade, ela nos oferece um caminho para pensar as escolhas, crenças, filiações e posicionamentos do escritor. Nos casos citados acima dos dois escritores, de ficção e poesia, respectivamente, observamos não apenas dois importantes precursores de Hatoum em gêneros literários distintos, mas o uso do espaço como forma de resgate de uma certa memória. Como leitor assíduo e, de maneira menos regular, escritor de poesia³¹, Milton Hatoum promoveu um uso similar do espaço em um de seus poemas, “Rio entre ruínas”, presente no livro *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas* (1979). Este poema, que já foi citado na íntegra, traz na base de sua construção alegórica a metáfora da águas, mais especificamente, do rio com seus afluentes, que pode nos remeter aos caminhos difusos da memória. Tributário da poética de escritores como Joseph Conrad e Guimarães Rosa, escritores que trabalharam a alegoria das águas de forma criativa, Milton Hatoum, em sua primeira produção editorial, de forma mais clara, no poema “Rio entre ruínas”, também pratica este uso, que está presente em quase toda sua produção poética. De modo análogo às palavras do narrador de “Contra o cinismo e o conformismo” (2006c), em que este fala sobre a particularidade de um ambiente que aciona uma memória afetiva na composição poética de Ferreira Gullar — criando, a seu modo, uma manifestação

³⁰ Cf. www.candido.bpp.pr.gov/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=142 Acesso em 22 de jul.2019.

³¹ Cabe considerar, além dos dez poemas do escritor presentes em *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*, um outro que o escritor afirma — na entrevista disponível no site <https://www.youtube.com/watch?v=-FWgNCLOUKk> (Acesso em 22/07/2019) — ter publicado no Jornal de Brasília aos 15 anos e que hoje não se encontra disponível, e mais um, disponível no youtube, no qual Hatoum, através de seu eu-lírico, constrói uma crítica sobre os descasos do homem que acarretam em mudanças drásticas no clima. O vídeo está disponível na página oficial da “Mobilização Multidial pelo Clima”, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fx7PY7RrboE> (HATOUM, 2014).

autoficcional —, o rio, em Milton Hatoum, tem o mesmo papel, servindo de alegoria de um espaço físico multifacetado, que sofreu e sofre mudanças drásticas promovidas pelo capital financeiro, descortinados no presente pelo movimento sinuoso da memória, que lembra seus afluentes.

A observação do eu-lírico deste poema a respeito das mudanças supracitadas nos remete, então, ao fluxo de um rio que desnuda (e é desnudada pela) a própria linguagem, propiciando, no limiar deste diálogo, um descentramento da história, o que implica um olhar para os espaços calcados a partir do movimento sinuoso da memória(-rio) no rio da linguagem. Espaço, tempo e discurso são afluentes de um mesmo rio, culminando no que Scramim (2000, p. 25) cunha de “escrita da ruína e a ruína da escrita”. Esse fluxo também aponta de modo claro na direção do exemplo do narrador de “Contra o cinismo e o conformismo” (2006c) a respeito da manifestação do tempo em Marcel Proust em o *Tempo redescoberto*, obra em que este autor afirma que os gestos e ações dos personagens foram levados à inspiração por meio da memória do escritor (HATOUM, 2006c, p. 27). Isso nos faz acreditar nas palavras do narrador hatouniano desta crônica como o eco da voz de Milton Hatoum, para quem “Onde há experiência, a forma poética pulsa com mais força na linguagem. E isso serve para a poesia e para a prosa” (HATOUM, 2006c, p. 27). Se para a poesia, ratificamos com a rápida menção acima ao poema “Rio entre ruínas”, para a prosa cabe remeter aos apontamentos que fizemos sobre *RCO* a respeito da apreensão do espaço pela narradora principal no decorrer seu trabalho com a memória no presente da enunciação, que se revela multifacetado.

Já que o ponto em comum dessa sequência de crônicas analisadas, as que cunhamos como “crônicas-ensaio-memória” em vista de uma apreensão didática, é o fato de o narrador partir de uma memória afetiva para travar uma discussão sobre um assunto literário, cabe iniciar o estudo sobre “Elegia a um felino do Amazonas” (2007c) esclarecendo que o cerne da experiência reside na memória de um gato que o narrador tivera em Manaus, quando este lá morava. Mas o que os felinos poderiam ter a ver com a literatura além de serem incorporados como temas literários?! A analogia do narrador instaura um fator de muita criatividade que oferece um caminho de compreensão sobre os gêneros literários da poesia e da prosa, tal como a crônica anteriormente estudada nos permitiu: associando os gatos à poesia e os cães à prosa, este narrador faz comentários construtivos e criativos sobre os gêneros, elaborando ao mesmo tempo uma ficção — por conta de sua analogia e das experiências pessoais do narrador que daí surgem — e um ensaio, dado que há uma indecidibilidade se a proposta base da crônica é discutir um assunto literário ou narrar uma experiência do narrador.

A partir do ditado chinês “O cachorro é um romance e o gato, um poema”, o narrador tece comentários sobre o comportamento de ambos os animais para defender a ideia de que “Nesse sábio ditado oriental reside uma delicada definição dos gêneros literários” (HATOUM, 2007c, p. 46). Então, tomamos conhecimento de uma antiga experiência que este narrador tivera com seu gato Leon, encontrado abandonado e faminto, e, a partir da interação entre ambos, é possível observar que o comportamento do gato, bem como a relação do narrador com o gato desnuda uma dimensão política, alguns precursores literários, bem como desconstrói um senso comum sobre esses animais. Em relação aos precursores literários, o narrador, que é um professor, lembra que, durante os momentos de preparo das aulas ou das leituras, a presença de seu gato era marcante: “Leon se aproximava com seus passos preguiçosos e deitava na escrivaninha, ao lado de um livro de Stendhal, Apollinaire ou José Lins do Rego” (HATOUM, 2007c, p. 46). A descrição não é em vão: em um mesmo parágrafo há duas remissões autoficcionalis. A primeira delas está contida no fato biográfico do autor empírico que coincide com a labuta de professor do personagem-narrador, já que, tal como seu narrador, Hatoum exerceu a profissão de professor³². A segunda, a atitude do gato, um tanto quanto espontânea, de deitar em cima de livros específicos que, por estarem em cima da escrivaninha, nos permite entender que eram livros lidos pelo narrador hatouniano. Ademais, a figura de Joseph Conrad vem à tona quando o narrador se lamenta de ter saído de Manaus sem ter levado o felino do Amazonas: “Como nos romances de Conrad, cometi uma grave falha moral. Pensava que um dia ia te buscar no Amazonas” (HATOUM, 2007c, p. 47). Já no que se refere à dimensão política, o caráter verdadeiro e firme do animal é contraposto ao dos políticos, de uma maneira engraçada e descontraída pelo narrador, já que é descrito uma reação do gato às investidas dos políticos nas campanhas ‘alardeantes’ e mentirosas em Manaus. Todos esses gestos reflexivos atrelados ao gato e, por extensão, somados ao gênero da poesia corroboram a desconstrução do senso comum de que os gatos são “esquivos” ou “altaneiro”, tal como se pode pensar falaciosamente sobre a poesia.

Outro fator importante é a compreensão do gênero para Hatoum, que, por meio de seu narrador, aparenta crer que se “os felinos vivem no tempo e os cachorros, no espaço” (HATOUM, 2007c, p. 47), o tempo na concisão da poesia é o elemento preponderante a partir do qual os outros influem no processo de leitura/escuta. Por outro lado, na prosa o espaço é

³² Como aponta Toledo (2006), na breve apreensão biográfica que antecede seu “itinerário para um certo Relato”, para fazer menção ao título do trabalho em que a autora se debruça sobre *RCO* (2008c), Milton Hatoum foi professor universitário na Universidade Federal do Amazonas, entre 1984 e 1998, e professor-visitante na Universidade da Califórnia (Berkeley), em período não informado e por nós não precisamente encontrado.

essencial para determinar as configurações dos sistemas de sociabilidade existentes entre os personagens, ainda que este sistema seja operado via memória.

Por fim, na crônica “Machado para um jovem escritor”, o endereçamento temático empreendido pelo título é certeiro no diálogo proposto por Hatoum com a obra deste escritor, cujo nome já está explícito no título, bem como em outras obras ficcionais, como as crônicas “‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b) e “Um conto premonitório do Bruxo” (2006j), e o romance *Dois Irmãos* (2000), conforme, neste caso, apontado na nota 24 e 25. Não parece casual a ratificação do universo metatextual desta crônica, que dialoga com outras obras. Logo no início, o narrador, que assume um vínculo explícito com Hatoum diz: “O texto inaugural desta coluna da *EntreLivros* intitula-se “ ‘A parasita azul e um professor cassado. Nessa crônica, escrevi [...]. Mais de dois anos depois, volto aos contos de Machado para dialogar com os professores” (HATOUM, 2007g, p. 46). As desinências pessoais contidas nos verbos “escrever” e “voltar”, conjugados no pretérito perfeito do indicativo e no presente do indicativo, respectivamente, apontam para o vínculo supracitado entre narrador e autor. Ademais, a passagem citada evidencia o diálogo que nós assinalamos sobre o quesito intertextualidade, explicitado tanto na referência a Machado, quanto na menção à própria crônica publicada no mesmo suporte. Mais adiante, após recorrer à temática do ensino de literatura para criticar certas abordagens impositivas de alguns professores no que diz respeito à leitura, o narrador versa sobre uma experiência pessoal que não só coincide com a primeira crônica, mas também com a experiência pessoal relatada pelo escritor em algumas entrevistas³³:

Passei por essa provação como se fosse uma penitência. De fato, minha leitura de trechos da obra de Euclides da Cunha foi consequência de uma punição coletiva, um castigo imposto por um professor que não descobriu o culpado de uma infração grave, cometida no colégio onde estudava. Nessa mesma época, **ganhei as obras completas de Machado de Assis e li o conto “A parasita azul”**. Depois li os outros contos do volume *Histórias da meia-noite*. Gostava desse título, que me remetia a histórias de suspense, horror e mistério. Havia algum mistério e suspense nos contos, mas não da maneira que eu esperava. Lembro que os li com prazer, e me perguntei por que um dos professores de português nos obrigava a ler Coelho Neto e

³³ Em entrevista ao site “*Escrevendo o futuro*”, Milton Hatoum (2008) fala da experiência de leitura da obra de Euclides, como assinalado em “‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b), e da obra de Machado, mais especificamente os contos, neste último caso, aos 12/13 anos: “A outra parte dessa história [de suas leituras na adolescência] foi a biblioteca Machado de Assis que minha mãe comprou de um livreiro viajante, em uma rua de Manaus, naquele sol abrasador. Ela comprou as obras completas, que tenho até hoje. Por acaso, comecei a ler os contos de Machado. Maravilhosos! Talvez se eu tivesse começado por Dom Casmurro, teria largado porque eu tinha apenas 12 anos e o romance do Machado é complexo, dá muitos saltos temporais, é filosofante em alguns momentos. Não é querer facilitar, mas adequar a capacidade de leitura, de absorção de imagens, até mesmo da linguagem. Então, a semente me foi plantada pela oralidade, pela voz do meu avô e depois cresceu e terminou na escola pública com a leitura de bons livros” (HATOUM, 2008).

José de Alencar e não Machado de Assis (HATOUM, 2007g, p. 46-47, grifos nossos).

Assim como assinalado nesta seção, quando analisamos a crônica “‘A parasita azul’ e um professor cassado”, este narrador recorre a experiências pessoais, mas, dessa vez, para tratar da importância da leitura crítica e bem direcionada para a formação de um leitor e, ao lado disso, da escrita machadiana, que convida o leitor a um olhar reflexivo para o mundo: “Nos contos de Machado ocorre algo diferente. Com um estilo muito elaborado, mas pouco ou quase nada rebuscado, o narrador machadiano explora em poucas páginas a complexidade das relações humanas” (HATOUM, 2007b, p. 47). Em Machado, dentre alguns outros precursores de Hatoum, reside uma frecha para refletirmos sobre a dimensão política construída na obra de Milton Hatoum, o que faremos no capítulo três, quando traremos as reflexões elaboradas até então em um amálgama acerca dos vetores norteadores da poética do escritor.

2.2.2 Crônica-ensaio

Ao contrário do que se observou na primeira crônica analisada na seção 2.2.1, “‘A parasita azul’ e um professor cassado”, no que se refere à condução estética intrínseca ao posicionamento do narrador em “Em busca da inspiração perdida” (2005e), não há nenhum elemento textual dêitico que permita ao leitor identificar uma relação entre o universo temático da crônica e a experiência pessoal do narrador. É nesse sentido que esta crônica, ao tratar da temática da inspiração para o trabalho estético de textos fictícios — desconstruindo a acepção romântica do termo ‘inspiração’ — aproxima-se de uma abordagem especulativa análoga ao gênero ensaio. Para nós, o sobrepeso na delimitação de um recorte de abordagem que considera todos esses textos como possibilidades do gênero crônica é essencial, de modo que o vínculo com o gênero ensaio é proposto por nós para assinalar não apenas as hibridizações dos gêneros, mas também para propor uma leitura que vislumbre uma percepção da escrita intelectual hatouniana, que, nesta abordagem literária, utiliza precursores estéticos para debater assuntos voltados para a própria literatura.

O primeiro parágrafo desta crônica é o único que, indiretamente, possibilita-nos pensar em uma relação de proximidade entre narrador e escrita, no que se refere ao universo temático da escrita se desenrolar a partir de uma memória pessoal de vida deste — possível (longínquo)

— narrador em primeira pessoa: “Em uma manhã você acorda com a pá virada, o dia desanda e quase nada dá certo. O desejo de escrever um parágrafo emperra na página intocada, e a última frase, escrita ontem, parece piscar com ironia para essa paralisia persistente da imaginação” (HATOUM, 2005e).

Nesta crônica, o narrador hatouniano, assumindo um tom especulativo fundado em informações acerca da relação que alguns escritores famosos do século XIX tinham com a escrita criativa, traz para o centro do debate o tema da inspiração. Sem cair nos modismos românticos, que enxergavam a inspiração como forma hierárquica de se distinguirem e situarem no campo cultural como os detentores dos saberes (e dos dons) da escrita criativa, este narrador percorre parte dos precedentes históricos do termo — trazendo à baila a acepção socrática, por exemplo — para, em seguida, advogar sobre a seguinte concepção do termo:

É como se a inspiração fosse algo próximo da imaginação, que, por meio da linguagem, é capaz de dar espessura e força à memória e aos sentimentos, transformando-os em vida, ou num dos modos de ver a vida, que é a literatura. [...] Ou seja, o sopro criador e a festa da imaginação só fazem sentido com o esforço do pensamento e a convivência obstinada com a palavra (HATOUM, 2005e, p. 26 – 27).

Dentre alguns escritores como Flaubert, Marcel Proust, Machado de Assis e Clarice Lispector, o narrador cita Manuel Bandeira para pegar emprestado o neologismo que este autor criou para fazer frente ao vocábulo “inspiração”: trata-se da palavra “alumbramento”. Com a delimitação das fronteiras entre a racionalização crítica do fazer literário e a metafísica intrínseca ao uso romântico da noção de inspiração, o texto tem o solo da conclusão semeado pelo reforço de que as lembranças (reais e imaginadas) e a capacidade criadora podem ser reinventadas pela linguagem e que, portanto, instauram um dos possíveis significados de inspiração: “O alumbramento pode ser lentamente construído e pensado, como uma ideia obsessiva, ou então uma lembrança pungente, que, num átimo, vem de algum lugar desconhecido e não sai da nossa mente” (HATOUM, 2005e, p. 27). Em muitos casos, assumindo um tom irônico em seu percurso reflexivo, este narrador encerra a crônica ressaltando que a leitura não é apenas fonte de experiências possíveis a serem reinventadas por uma prática ‘inspirada’ da escrita criativa (abusemos das aspas), mas também requer inspiração, por conta do pacto entre narrador e leitor. Com isso, ele diz: “Cada leitor é o próprio leitor de si mesmo, escreveu Proust, que foi também um grande leitor, e talvez um dos romancistas franceses mais inspirados” (HATOUM, 2005, p. 27), dando a entender que, se Proust é um escritor inspirado, logo ele também é um leitor inspirado, já que, conforme

aponta o narrador no final do texto: “A própria literatura é uma fonte inesgotável de inspiração” (HATOUM, 2005e, p. 27).

A argumentação do narrador aponta para o repertório de leituras do autor empírico e seus prováveis precursores. Essa filiação pode ser observada em grande parte das crônicas desse volume – razão pela qual projetamos as planilhas em anexo – o que pode também ser verificado na crônica “Flaubert e a pré-história do cinema” (HATOUM, 2005g). À medida que estabelece uma reflexão sobre as influências mútuas que literatura e cinema têm e tiveram, o narrador revela também quais escritores foram essenciais para sua formação como intelectual.

Iniciando com uma ponderação cuidadosa a respeito dos rumos da arte, o narrador ressalta que, nos dois últimos séculos, a fotografia e o cinema, respectivamente, foram elementos tecnológicos divisores de águas para uma renovação na forma de fazer arte. Se, graças à fotografia, a pintura realista foi renovada pela impressionista, a grande influência do cinema na literatura, segundo diz o narrador, está na relação entre a forma de representar o espaço e as implicações que isso tem em algum personagem ou alguma estrutura da trama. Assim, “a representação do espaço na narrativa deixou de ser um adorno ou apêndice e perdeu sua função meramente explicativa” (HATOUM, 2005g, p. 26).

No contraponto de influências, a literatura do século XIX, representada pela estética de Flaubert, conforme o narrador, “contém elementos da pré-história do cinema” (HATOUM, 2005g, p. 26), uma vez que, desenvolvendo-se com o tempo e operando-se por meio de um sentido espacial, a arte narrativa “pode evocar vários lugares num parágrafo só ou em poucas linhas” (HATOUM, 2005g, p. 26). Para fundamentar sua visão, utilizando uma linguagem especializada, cita dois estudiosos que tratam, de modos diferentes, do assunto: de um lado, o historiador Carlo Ginzburg; de outro, Benedito Nunes, professor de literatura. No que tange ao primeiro, há três colocações cruciais: em primeiro lugar a utilização dos ideogramas³⁴ por Flaubert, o que fez deste escritor um dos possíveis elos que viabilizaram a invenção do cinema; em segundo, o espaço em branco, isto é, os elementos não especificados que podem aguçar a curiosidade do leitor, como elemento essencial para o sentido; o terceiro, o corte temporal, responsável por possibilitar que o universo fictício abarque um horizonte temporal amplo. Por outro lado, com Benedito Nunes, o narrador versa sobre a “habilidade de Flaubert em evocar simultaneamente dois tempos e dois lugares na mesma cena” (HATOUM, 2005g, p. 26). Ainda segundo o narrador:

³⁴ Segundo o narrador desta crônica explica, ideogramas são “grandes quadros cinéticos inventados por Daguerre (e) formaram o elo na corrente histórica que levou à invenção do cinema” (HATOUM, 2005h, p. 26).

Montagem, angulações, planos fechados, panorâmicas e cortes são palavras que pertencem ao jargão técnico da filmagem, mas cuja prática já existia no romance do século XIX. Afinal, o manuscrito de uma obra de ficção quase sempre passa por um processo de montagem. Cortar ou acrescentar frases e trechos, deslocá-los da metade para o começo da narrativa, ou do fim para a metade são decisões feitas pelo autor e depois pelo editor e outros leitores de um manuscrito. A gênese da montagem cinematográfica se encontra no processo da escrita, que agora é realizada por meios eletrônicos (HATOUM, 2005g, p. 27).

Depois de propor as aproximações, argumentando que, se o cinema emerge com um desenvolvimento técnico, a literatura atual também é perpassada por variados recursos eletrônicos, como o computador, o narrador finaliza seu texto alertando que na base de ambas as artes reside a palavra escrita. Seja no que tange aos saltos temporais, seja no que se refere à presença de diferentes lugares em um único parágrafo, o levantamento que este narrador faz da obra de Flaubert a partir de alguns estudiosos para ilustrar algumas influências recíprocas entre literatura e cinema coincide com as estratégias ficcionais marcantes na estética de Milton Hatoum, como é o caso de *RCO* (2008c). Nesse romance, os saltos temporais são aspectos basilares de uma narrativa entrecortada de vozes que, muitas vezes, disputam o estatuto de reconstrução de uma memória comum. Essa polifonia é aliada a marcas estéticas da narrativa (descrições de lugares, ambientações e sentimentos que revestem os fatos), gerando uma possibilidade de percepção multifacetada e, instituindo, com isso, um discurso que faz desses aspectos o estatuto metatextual que dispersa e dispensa qualquer interpretação unívoca e hierárquica dos acontecimentos.

Segundo atesta Marileine de Paula Marcondes e Ferreira de Toledo em *Milton Hatoum: Itinerário para um certo Relato* (2006), uma das marcas da polifonia em *RCO*, indissociável do manejo dos narradores na retomada lugares e sentimentos diversos no enredo, é o que a autora chama de “batalha de interpretações”, ou melhor, a dissonância existente nos pontos de vista de narradores diferentes sobre um mesmo fato, convidando o leitor a ficar atento ao jogo arguto da linguagem na construção de interpretações cambiantes. Estas, por sua vez, têm no fundamento metatextual — ou seja, nessa disparidade entre os pontos de vistas ora convergentes ora divergentes de personagens dentro da narrativa — uma abertura sem precedentes: abre-se um elo na cadeia discursiva que dispersa uma interpretação linear da história para contemplar uma dimensão mais complexa, que assinala para algumas questões intrínsecas à noção de contemporâneo, discutidas no capítulo um. Assim, para a autora, a narração de um mesmo episódio sob pontos de vistas diferentes — como é o caso da morte de Emir, narrado primeiramente por Hakin, que não o conhecera, e, depois, por Doner, o fotógrafo que o registrara momentos antes do suicídio — faz com que os narradores

movimentem a *diegese* à medida em que o próprio discurso se constrói, proporcionando um panorama híbrido de perspectivas: “o apelo a vários narradores ratifica o pensamento nietzschiano: é o recurso a vários testemunhos interpretativos sucessivos, para recuperar uma verdade esmaecida pelo tempo” (TOLEDO, 2006, p. 38). Por conseguinte, acreditamos que essa estrutura polifônica corrobora uma percepção textual de caráter cíclico: o sentido nunca se fecha; pelo contrário, expande-se conforme a leitura atenta de cada leitor. Mais do que isso, essa estratégia de uso da polifonia está engendrada em uma filiação conceitual do escritor a certos teóricos da área da cultura e escritores de literatura: como, por exemplo, o próprio Flaubert, James Joyce, Carlo Ginzburg, Friedrich Nietzsche e Edward Said, para ficarmos apenas com alguns exemplos.

Em entrevista concedida ao site *Jornal da biblioteca do Paraná*, Milton Hatoum fala de seu discurso literário não só no que tange às implicações semânticas plurissignificativas de suas estratégias literárias, mas também no quesito estrutural, isto é, da composição:

Há menos acaso do que se imagina quando se escreve um romance, ao menos no meu caso, pois sou flaubertiano e tenho uma verdadeira paixão pelo cálculo, pela matemática, pela arquitetura da obra. Aprecio algumas construções que são de fato pensadas e refletidas. Mesmo sabendo que depois muita coisa é imprevisível e vem do inesperado (HATOUM, 2011, n. p.).

Somando-se as outras falas do escritor, bem como sua preocupação com a elaboração minuciosa da escrita — que instaura, por exemplo, um vasto campo de construções enunciativas em *RCO*, retomando, contrastando e adiantando fatos da narrativa, interpretados por cada narrador de uma forma diferente —, somos levados a concordar com Daniel Piza (2004, p. 43), quando ele diz em *Perfis & Entrevistas* que a formação de Milton Hatoum e a base na infância e na juventude que o escritor tem na formulação do universo ficcional enquadram “as características do autor e sua obra: convivência com diversas culturas, modos [...] estudados de quem busca a palavra certa **como bom discípulo de Flaubert**, referências intelectuais francesas e lembranças afetivas manauaras” (grifos nossos).

De fato, corroborando a filiação que Piza traçou entre Hatoum e Flaubert, concordamos que Barthes (*apud* HUTCHEON, 1984, p.15) considera Flaubert e a sua “consciência artesanal da produção literária” (palavras de Barthes) como o marco da metaficção, assim como pensamos que a autoficção está presente como estratégia de intensificação da ambiguidade entre o real, o fictício e o imaginário em uma escrita cronística que é também fronteira, já que em muitos casos se aproxima de um ensaio. Esses fatores proporcionam um jogo com o leitor atento — e podem enganar o leitor desatento —, que pode

sondar os elementos da escrita dessas crônicas ao lado de algumas práticas do autor empírico para refletir sobre as bases do projeto de autoria hatouniano, isto é, seus temas recorrentes e suas estratégias literárias.

Se Flaubert é uma referência importante para a depuração que Hatoum faz da estrutura do romance, pensando-a como um arquiteto da linguagem³⁵, Conrad também é uma referência, tanto no âmbito da estrutura, quanto na dimensão temática, como mostraremos no estudo da crônica “Viagem ao coração das trevas” (2005j). Sondar esse campo de referências nos permitiu ver no debate pensado pelo autor empírico nessas crônicas uma forma de autoficção, já que esse tema descortina algumas crenças e ritos genéticos e de escrita (MAINGUENEAU, 2001, p. 53-56). Ser tributário a escritores como esses, como aponta Milton Hatoum em uma palestra dada na Academia Brasileira de Letras, disponível no *Youtube*, é ter tido a oportunidade de sondar diferentes estruturas mentais de ficção na construção de possibilidades de significado análogas ao “[...] trançado de situações e conflitos, que poderiam ter acontecido” (HATOUM, 2014).

Em “Viagem ao coração das trevas” (2005j), é possível refletir, via o narrador hatouniano, sobre o “trançado de situações” supracitados. Ao discorrer sobre alguns aspectos da poética de Joseph Conrad, o narrador hatouniano diz o seguinte sobre um desses atributos, abrindo um horizonte de comparação para nós, que enxergamos nessa passagem a presença de uma marca da escrita de Hatoum: “Às reminiscências de uma longa e laboriosa experiência de homem do mar somam-se outras, mais remotas: a da infância e juventude do autor da Polônia” (HATOUM, 2005j, p. 26).

Além desse trabalho com a memória calcado em referências da infância e da juventude, a alegoria das águas é uma constante na obra de Conrad — e na poética de Hatoum —, como mostra o narrador desta crônica. Depois de ter publicado *Lord Jim* e *Viagem ao coração das trevas*, romances que constituem o núcleo mais forte de sua obra” (HATOUM, 2005j, p. 26), reflete o narrador-ensaísta, Conrad publica *O espelho do mar*, a partir do qual se observa a temática da arte de navegar, intrínseca à vida deste autor, aliada “à arte de ficção”. Isso viabiliza, de acordo com o narrador, uma percepção de que “o mar, ou o rio, na prosa de Conrad, é o palco móvel onde o ser humano se defronta com o seu destino”

³⁵ Em conferência mediada por Sergio Fingermañ e transcrita no livro *Contraponto*, na qual Hatoum fala sobre alguns procedimentos de escrita e crenças literárias, há uma passagem em que o próprio autor, como fazem inúmeros estudiosos sobre sua poética, associa seu modo de trabalhar com a escrita ao de um arquiteto, profissão em que Hatoum também é formado: “Faço e escrevo muito sobre as personagens, sobre a trama e sobre o conflito de cada uma. Coloco isso na parece, um projeto mesmo, como se fosse o arquiteto frustrado, que volta de alguma forma à tinta nanquim, com todas as marcações de quem morre, na página tal” (HATOUM, s/d, p. 25).

(HATOUM, 2005j, p. 26). No que tange à alegoria das águas e aos usos críticos de estratégias narrativas que reafirmam um diálogo crítico de interpretações com o passado, seria possível traçar aproximações com grande parte da poética do escritor, sobretudo seus romances. Dito de outro modo, seja nos romances do escritor, no trato temático desta crônica e, mesmo, em seu livro de poesia *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas* (1979), como já assinalamos, seja, ainda, no livro de contos *A cidade ilhada* (2009a), há uma presença marcante do fluxo das águas que reverberam uma relação multifacetada com o passado à medida que a linguagem vai criando estruturas polissêmicas de interpretação. Conforme Susana Scramim aponta nas primeiras linhas de seu estudo “O livro mundo. Milton Hatoum e a literatura do presente” (SCRAMIM, 2010), a poética de Milton Hatoum delinea-se por meio da abordagem da temática da história enquanto ruína — seguindo o traçado de uma tradição benjaminiana —, que recebe uma

(...) função construtiva, passa[m] a ser um método de tratar o excesso de modernidade, o excesso de memória que caracteriza todas as nossas sociedades fundadas na cultura do Ocidente. O trabalho com as ruínas, imagens da história, é a maneira pela qual a memória recebe o tratamento formal na poética de Milton Hatoum (SCRAMIM, 2010, p. 219).

Assim como a alegoria das águas é algo que, estando presente na prosa do escritor, advém de uma memória da infância e da juventude, quando o escritor morou em Manaus, é pertinente, também, enxergar na temática da viagem uma reconstrução da memória pelo crivo do trabalho da ficção: unem-se viagens reais e imaginárias. Em entrevista, ao responder perguntas de Stefania Chiarelli a respeito da temática da viagem em sua prática estética, o autor vai além dos índices biográficos que evidenciam sua mobilidade física: versa, também, sobre as viagens imaginárias, propiciadas pelas leituras da infância: “Os livros que li na minha primeira juventude me marcaram muito: contos de Machado de Assis e Flaubert, e o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Li esses livros em Manaus quando eu tinha uns 13, 14 anos” (RICOTTA; ROCHA, 2010, p. 20). O que diz o escritor nesta entrevista é semelhantemente à sua fala na palestra (SANDRONI; HATOUM, 2014) já citada, quando o autor foi à Academia Brasileira de Letras para falar de seu processo criativo de escrita, no ciclo denominado “Passagens para a ficção”. Na oportunidade, Hatoum abordou um panorama de ideias sobre a noção de história, citando, por exemplo, um dos precursores no assunto, o filósofo alemão Walter Benjamin. Este repertório reflexivo, no qual estão presentes alguns de seus escritores precursores, dentre eles o próprio Conrad e Borges, pode ser comparado ao da fala do escritor supracitada, pois ambos abordam uma relação do escritor

com a memória, seja a de uma experiência vivida reinventada, seja de uma experiência de leitura:

Conrad, no prefácio de um romance diz que o que importa é a memória de uma experiência: redescobrir o passado, a espessura do passado é uma tarefa mais árdua que a mera constatação do presente. É que o passado nunca está definitivamente concluído; ele continua agindo em nós com sua perturbadora ambiguidade. E a literatura que mais me interessa fala de sobre a reconstrução de ruínas, sobre uma época que já esquecemos ou pensávamos ter esquecido (HATOUM, 2014, n. p.)

Esta fala nos direciona não apenas para a influência de Joseph Conrad, mas também, para a concepção de literatura que importa para Hatoum. Sendo assim, essa volta ao passado, espécie de eterna “viagem ao coração das trevas”— tomando de empréstimo o título da crônica que comenta o romance *O coração das trevas*, de Conrad —, está presente em toda poética de Hatoum e tem um vínculo significativo com as ideias do escritor sobre o trabalho com a linguagem em Conrad. Se, conforme Hatoum explicita nesta mesma palestra (HATOUM, 2014, n. p.), é a figura do narrador que, ao transcender a “vivência direta de um fato ou de uma prática individual de uma ação”, abre um caminho crítico para o diálogo entre vida e obra, não é incoerente que concordemos com uma outra afirmação de Hatoum na mesma ocasião, quando o autor cita a percepção de Borges sobre a literatura para corroborar a sua: “o estético é o lugar do enigma, porque se situa no limiar ou na fronteira de uma revelação que nunca se produz”. Os elementos da vida sedimentados no texto e recuperados apenas para provocar e comprovar a inexistência de um sentido unicamente ontológico dos fatos, assim como a relação entre texto e contexto, que abrem uma panorâmica sobre a relação entre os sujeitos e, em maior escala, entre culturas, são marcas da escrita hatouniana.

Ainda no tocante à crônica “Viagem ao coração das trevas” (2005j), após assinalar as frentes de atuação da poética de Conrad, o narrador traça um resgate de alguns índices da vida da infância e juventude do escritor para assinalar como ele recria o passado na ficção. Além disso, no decorrer de suas colocações, o narrador lança mão de uma série de autores que ou comentaram a obra de Conrad para refletir sobre questões relativas à cultura – como é o caso de Edward Said – ou escritores que foram precursores de Conrad e que, agora, integram o ciclo maior no qual Hatoum se insere: Flaubert, Henry James, Paul Valéry e Rudyard Kipling. No fim da crônica, tendo afirmado categoricamente que Conrad “tinha plena consciência do fazer artístico e da importância da experiência, que considerava o ponto de partida para a sedimentação da forma literária” (HATOUM, 2005j, p. 27), o narrador ainda traça aproximações entre Conrad, Thomas Hardy e Jorge Luis Borges no que diz respeito ao fato de

esses escritores gostarem de prefaciá-los seus livros. Encerrando de modo sugestivo, para assinalar uma trajetória de amplitudes semânticas ainda mais abrangente na composição estética de Conrad, o narrador diz que o prefácio do livro *Negro do narciso* “resume as linhas de força e a estética de sua admirável literatura” (HATOUM, 2005j, p. 27).

A composição estética de Balzac é igualmente importante para Hatoum, já que este escritor francês, segundo Hatoum – quando falava de suas crenças e de seu percurso na prática da escrita criativa –, fez parte de seu amadurecimento, de modo que para Hatoum: “Também como acontece com grandes personagens de romances de formação, de Keller a Goethe, **de Balzac a Flaubert**, o fim da ingenuidade é o ponto de inflexão de uma vida” (HATOUM, 2014, n. p., grifos nossos). A poética deste autor não é assunto apenas abordado nas falas de Hatoum, mas, sim, aparece como matéria de sua escrita: seja pelo uso de técnicas bazacanas, seja por tratar, abordando tais técnicas reflexivamente, deste autor na crônica “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a).

Em outra entrevista, concedida a Pinto, Iegelski e Chiarelli (HATOUM, 2016), sobre a construção dos personagens na narrativa, Hatoum cita a noção de trabalho na depuração de uma memória da infância e da juventude para justificar o processo, muitas vezes demorado, de elaboração desses personagens dentro do enredo, de modo que eles ultrapassam o possível vínculo com a experiência palpável na criação de uma outra interpretação. Nesta fala, Hatoum cita alguns escritores, que configuram uma exceção no demorado trabalho com a estrutura de um romance³⁶. Dentre esses escritores, estão William Faulkner e Honoré de Balzac, de quem trata na crônica seguinte. No caso da crônica destinada à estética balquiana, observamos que o título, “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a), pode ser relacionado com a seguinte fala de Hatoum, em que ele, em um de seus posicionamentos sobre suas concepções acerca da escrita, filia e, ao mesmo tempo, vincula seu trabalho com a escrita ao de Balzac:

Por isso se passa anos escrevendo, o trabalho do escritor é um trabalho de artesão mesmo, de marceneiro sem serra elétrica, sem máquinas, de uma marcenaria antiga, aquela que é feita à mão. O recurso ao computador não é uma garantia de que se possa escrever em pouquíssimo tempo. Bem, é verdade que há grandes exceções. Um romance extraordinário do Balzac, *César Birotteau*, foi escrito em dois meses, foi o último romance que ele conseguiu escrever. Romance extenso, mas que já estava sendo pensado há muitos anos. Ele escreveu e depois morreu, era noite e dia, foi uma loucura, não aguentou. Mas é que Balzac vivia disso, tinha vendido os direitos antecipados, tinha contrato com uma revista e escreveu esse romance,

³⁶ Sabemos que essa demora na composição estética por parte de Milton Hatoum é uma constante no que tange a seus romances. Se atentarmos para as lacunas temporais entre os romances do escritor, perceberemos essa perspectiva. Se formos além e associarmos essas lacunas com algumas falas de Hatoum em que ele assegura ter escrito, porém não ter publicado determinado romance, a preocupação com um trabalho estético, que envolve releituras e revisões de críticos, amigos, editores, torna-se evidente.

revisou mil vezes. Naquela época não tinha nenhuma facilidade. (HATOUM, 2016, p. 6).

Cabe ressaltarmos que o paralelo que estabelecemos entre o posicionamento do narrador de Hatoum, ao tratar da poética de Balzac, e a crença do escritor empírico revelada na fala supracitada não é para promover uma explicação da ficção através da figura autoral, conferindo ao escritor uma perspectiva diferente daquela tratada no capítulo 1. Pelo contrário, acreditamos que esses narradores se aproximam de uma forma singular da figura do escritor empírico, mas que essa proximidade nas crenças literárias não implica um espelhamento: o narrador é, então, uma estratégia de trapaça do autor na construção de uma escrita que revela índices *bio/gráficos* (MAINGUENEAU, 2001) ou, de maneira mais intensa, *auto/bio/gráficos* (OLIVERA, 2014). Assim, embora o narrador tenha certa autonomia em relação ao autor empírico, é pertinente sondarmos os vínculos deixados pelo autor com o uso da estratégia narrativa instaurada já na figura do narrador, que, no caso desta crônica, é ensaísta. Isso nos permite refletir sobre a poética de Milton Hatoum ao mesmo tempo em que pensamos as formas de instaurar, no seio dos enredos, o caráter ficcional — que abarca índices fictícios e elementos do real, conforme vimos com Iser (1983) no capítulo 1.

Apesar de o narrador da crônica “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a) iniciar o texto afirmando que leu Balzac na juventude, essa relação com a vida do narrador não se aprofunda no desdobramento da *diegese*, de forma que prevalece um manejo analítico da estética balzaquiana. Por outro lado, essa abertura dialoga com o que tratamos acima na fala de Hatoum sobre a maturidade do escritor enquanto praticante da escrita criativa, que, dentre outras coisas, se deu com a leitura de Conrad e Balzac. Há aí, uma oportunidade de ligação entre vida e escrita para refletir sobre os elementos fundadores da poética hatouniana. Ao apontar características definidoras da escrita de Balzac, assim diz o narrador:

O que me parece genial em Balzac – e que, de alguma maneira, influenciou seus sucessores – é a recorrência a alguns personagens não como uma mera repetição, e sim como um elemento inseparável da matéria narrada. Seres que se constituem e se transformam, sem jamais perder o vínculo com questões que envolvem o dinheiro e a posição social. Ou seja, ressurgem não como entes passivos, sem *pathos*, como se fossem apenas nomes a serem lembrados, e sim como recurso necessário ao universo ficcional, que na obra de Balzac é sempre expansivo, funcionando por adição e não por subtração. Com isso, o escritor dá mais consistência a esses personagens, que surpreendem pela sua atitude e modo de ser, por sua inserção inesperada no enredo de uma narrativa que, não poucas vezes, é um recorte inventivo da história da França (HATOUM, 2005a, p. 26).

Essas palavras podem servir de eco para tratar de uma marca da poética de Milton Hatoum: alguns personagens do escritor também transitam de uma obra a outra, em muitos casos, repaginados, e são elementos fulcrais na relação na reconstrução de um recorte inventivo da região Norte e, no romance mais recente *A noite da espera* (2017), de Brasília e São Paulo. Cabe, aqui, apontar os exemplos desses personagens. Em *RCO* (2008c) pode-se vislumbrar a presença de “dois irmãos ferozes” que, em *Dois Irmãos* (2000) terão um papel importante na narrativa. A personagem Emile, matriarca da família, em *RCO* (2008c) também aparece, conforme assinala Queiros e Mendes (2017) no artigo “A Amazônia brasileira em Milton Hatoum: uma leitura de *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*”, em *Dois Irmãos* (2000), como amiga de Zana: “‘Não quer ver mais ninguém’, dizia Zana quando batiam à porta. Só com uma visita ela foi paciente: a velha matriarca Emilie, que raramente passava em casa. Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mas tranquila, sem alarde (HATOUM, 2000, p. 250). Esta mesma personagem reaparece, também, no conto “A natureza ri da cultura” do livro *A cidade ilhada* (2009a). Outro personagem que aparece em mais de uma narrativa é o “Tio Ran”, presente tanto no romance *Cinzas do Norte* (2005), quanto na crônica “Escorpiões suicidas e políticos”, publicada originalmente no jornal *O Estado de São Paulo* e, posteriormente, em *Um solitário à espreita* (HATOUM, 2013b, p. 284). Este personagem assume uma faceta política importante dentro dessas narrativas: de um lado, em *Um solitário à espreita* (2013b, p. 102), o narrador, ao que tudo indica lembrando uma experiência da infância, revela que esse personagem contava histórias aos meninos em Manaus, que o chamavam de “Tio”. Uma dessas experiências foi o relato de algumas particularidades da vida dos escorpiões, animais que, ao final da crônica, são comparados pelo personagem “Tio Ran” aos políticos:

“Como admiro esses rabos-tortos”, disse Ran, depois do último suicídio[dos escorpiões]. “Eles são mais corajosos que os nossos políticos corruptos. Nenhum desses políticos se suicida; aliás, roubam e dançam, sem medo de tropeçar. Mas são venenosos, vis, perigosíssimos. Se ao menos fôssemos governados por escorpiões...”
(...)

Não lembro se essa excursão ao Seringal Mirim ocorreu antes ou depois de 1964. Agora que todos eles se foram – os escorpiões, os militares, aqueles políticos – fico pensando na relação entre as lacraias suicidas e os políticos execrados pelo incendiário Ran (HATOUM, 2013, p. 102).

Já em *Cinzas do Norte*, o narrador, Lavo, em dois momentos diferentes do romance, assim se refere ao personagem: “Recordei as estocadas de Tio Ran: “Tanta lei pra nada! Os militares jogaram todas as leis no inferno” (HATOUM, 2010, p. 128) e “Não tem lei porra nenhuma, rapaz [fala do Tio Ran ao narrador]. Tudo depende das circunstâncias: o réu tem ou

não tem grana. Essa é a lei, o princípio e o fim de todas as sentenças” (HATOUM, 2010, p. 167). Além disso, cabe mencionar que o personagem “Velho”, contador de história e professor, aparece tanto na primeira crônica da *EntreLivros*, “‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b), quanto em “Machado para um jovem escritor” (2007g), como já revelamos. Sendo assim, não é fortuito o indício que o narrador hatouniano da crônica “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a) deixa no que diz respeito a seu (do narrador e, por extensão, do próprio Hatoum) universo de leitura literária. Essa estratégia não se limita à obra de Balzac, já que, como revela o próprio narrador,

Por certo, esses personagens em trânsito não são uma invenção de Balzac, tampouco se esgotaram em sua obra. Sua origem é bem anterior ao surgimento do romance enquanto gênero. No *Livro das mil e uma noites*, esses personagens recorrentes são tão assombrosos como as histórias narradas por Sherazade. (...) No século de Balzac, vários escritores – de Zola a Flaubert – recorrem a essa técnica, que é, antes de tudo, uma necessidade intrínseca à configuração do enredo” (HATOUM, 2005a, p. 27).

O narrador não se limita apenas a uma citação genérica de escritores que empregaram a mesma estratégia: dá exemplos de como Flaubert, Proust e Machado de Assis a utilizaram, bem como aponta seus efeitos na contemporaneidade: “Se dermos um salto até a literatura contemporânea, o **efeito Balzac** é comum nas narrativas de Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa [...] [e] Philip Roth” (HATOUM, 2005a, p. 27).

Depois de expor a recorrência de personagens e eventos na ficção de Balzac, o narrador finaliza a crônica com uma imagem cunhada por Edward Foster para exemplificar a dificuldade de definir o gênero romance, na qual está presente a metáfora das águas, tão importante na poética hatouniana: “o romance é uma das áreas mais lodacentas da literatura, irrigada por uma centena de riachos e frequentemente degenerando num pântano” (HATOUM, 2005a, p. 27).

Balzac foi uma referência para a presença recorrente de alguns personagens em obras diferentes de Hatoum, sempre repaginados, e, por isso, atuam como elementos que apontam para o estatuto de representação, pois a reinvenção dos contextos em que estes personagens aparecem assinala para um jogo com a linguagem amparado na criação de universos intraficcionais. Ao dialogar sem se espelharem, tais universos exigem do leitor crítico uma reação antes de interpretação cambiante do que de conclusões sobre um suposto ponto de origem que liga determinadas cenas e personagens entre si ou à vida do escritor.

Da mesma forma como Balzac influenciou Hatoum, William Faulkner, objeto de análise do narrador da crônica “Faulkner, do Mississipi para o mundo” (2005f), deixou alguns

legados principais. O primeiro é o domínio do tempo, pois, conforme diz o narrador de Hatoum “Ele [Faulkner] sabia embaralhar o tempo e transformá-lo num labirinto [...] Um dos desafios do leitor é armar esse complexo quadro temporal, entender como funciona a teia do passado no presente, tendo o futuro como perspectiva” (HATOUM, 2005f, p. 27). O segundo, diz respeito à forma como o fluxo da consciência e a memória reverberam tanto na relação com o tempo, quanto nas questões sociais, respectivamente, que “[...] são tratadas também pela perspectiva interna dos personagens” (HATOUM, 2005f, p. 27). O terceiro é a desconstrução do mito do regionalismo – o que Hatoum reitera em suas falas, refutando esse vínculo a sua poética – compreendida por Faulkner:

Penso que a obra de Faulkner não se ajusta a nenhum tipo de classificação. Escritor do Sul dos Estados Unidos, ele nunca caiu na armadilha do regionalismo, do pitoresco ou da cor local. Também rejeitou e superou a divisão anacrônica e paradiadática entre literatura “urbana” e “regional”, ou entre a arte produzida na “metrópole” e na “província” (HATOUM, 2005f, p. 27).

Nada passa despercebido pelo olhar arguto do narrador hatouniano, que atribui a qualidade literária da obra de Faulkner ao seu intenso diálogo com as obras de outros autores, americanos, como Sherwood Anderson, seu conterrâneo, e europeus, como Gautier, Verlaine, Joseph Conrad, James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf” (HATOUM, 2005f, p. 26). Além dessas, há outras referências veladas, como é o caso da menção que o narrador faz ao fato de Jorge Luis Borges ter traduzido *Palmeiras Selvagens*, romance de Faulkner, o que nos estimula a pensar em uma rede de influências de leituras, “um sistema de vasos comunicantes” (HATOUM, 2005a, p.27), que reverberam em construções estéticas desses três autores: Faulkner, que leu os grandes precursores de narrativas que operaram, em termos de consciência linguística e estratégias literárias, como Proust e Joyce; Borges, que leu Faulkner e estes dois últimos; e, por fim, Hatoum, que, conforme se pode ver no universo temático da crônica e em entrevistas do autor, dialoga com seus antecessores, ou seja, com a tribo (MAINGUENEAU, 2001, p. 29) literária à qual ele busca se filiar.

A passagem que finda a crônica se reporta à desconstrução operada por Faulkner em relação ao regionalismo, que pode ser correlacionada ao projeto estético de Hatoum:

A prova mais cabal dessa superação é *Palmeiras selvagens*, cujo cenário, móvel e cambiante como sua prosa poética, alterna a natureza indômita do Mississipi com o mundo urbano. Em ambos – natureza e cidade – o que mais sobressalta é a forma com que a linguagem nos revela alguma verdade sobre as relações humanas. E este é o desígnio da boa literatura (HATOUM, 2005f, p. 27).

Ao vincular a experiência humana aos espaços e percepções dos personagens, desfazendo qualquer possibilidade de origem, seja ela em termos de conhecimento ou geográficos, Milton Hatoum também deixa claro que combate a tendência essencialista, que já prevaleceu em alguns autores e pode ser vista em certos estudos literários, de correlacionar o sentido do material literário a uma representação geográfica, transformando o universo *diegético* em um espaço de exotismo. Ao ser questionado sobre a incidência do espaço de Manaus em suas narrativas, como um espaço que o persegue, Hatoum afirma que

É uma aporia, uma questão sem resposta, como quase sempre acontece na literatura. Quando escrevo um romance ou um conto ambientado em Manaus, a cidade passa a ser imaginária e difusa, como são a nossa origem e infância. Talvez esse livro de contos aponte para outros cenários, pois há relatos ambientados na Europa e nos Estados Unidos. A verdade é que você pode escrever sobre qualquer lugar. A cidade pequena, a metrópole, o campo ou o país não garantem a qualidade de uma narrativa. O que interessa é o efeito da linguagem e a coerência interna do texto. Por isso não faz qualquer sentido falar de regionalismo, de literatura urbana, etc. São apenas classificações ou rótulos vazios (HATOUM, 2009b, p. 162).

Para tratar de todos esses autores, ainda que pelo crivo da ficção, é inegável que Milton Hatoum tenha elaborado uma leitura crítica da obra e do estilo de cada um deles, como por exemplo de Faulkner, que pode ser visto como um precursor de Hatoum, em conformidade atesta o próprio escritor, quando questionado por Júlio Borges, em uma entrevista, sobre a relação que o fato de alguns personagens hatounianos não realizarem “suas potencialidades no final dos romances” tem com os precursores do escritor: “Faulkner é um dos meus escritores prediletos, e toda a crítica de sua obra à sociedade americana é muito atual, sempre sob o signo do trágico, da violência e, às vezes, do horror” (HATOUM, 2006, n.p). Mais adiante, nessa mesma entrevista, quando indagado sobre a relação com precursores de leitura e com a possibilidade de uma pretensão em ser um precursor, Hatoum responde o seguinte, citando, mais uma vez Faulker como uma das peças centrais de um ciclo da influências de leituras:

Penso que nenhuma literatura é totalmente autônoma. Cada escritor procura sua voz, mas essa voz, esse estilo, que é algo pessoal, deve alguma coisa a outras vozes. Uma frase de Mundo resume o que quero dizer: Nada é puro, original, autêntico. Quando lemos Borges ou Flaubert, estamos lendo uma biblioteca. Faulkner gostava de Conrad, que gostava de Henry James, que gostava de Flaubert... E todos leram Cervantes... Talvez seja pretensioso imaginar que alguém possa continuar meu trabalho. **Mas escrever é inscrever-se numa tradição**, que é do Oriente e do Ocidente. Por exemplo, Proust, Stendhal e Machado de Assis foram fascinados pelo *Livro das 1001 Noites*... (HATOUM, 2006, n.p.).

Essa fala do escritor, que corrobora o tratamento temático do narrador na última crônica analisada, tem muito a oferecer para a o estudo de uma outra crônica do escritor, que versa sobre a leitura: “O leitor, cúmplice secreto” (2005i). Com uma abordagem diferente de “Armadilhas para um leitor” (2006b), em que a ênfase temática é na ideia de que o universo representativo de ficcionalização cria armadilhas com os índices de realidade, em “O leitor, cúmplice secreto” (2005i), o mote da narrativa é feito a partir da análise da categoria do leitor de ficção, enquanto agente de atribuição de sentido de uma obra.

O narrador inicia seu debate mostrando uma familiarização com fundamentos teóricos que, no decorrer do enredo, serão mencionados, a respeito da leitura de ficção: o ‘pacto de leitura’, alertando para o fato de que “[...] a permanência da crença no mundo narrado dura o ato da leitura, mas pode ser problemático” (HATOUM, 2005i, p. 26). Nesse sentido, o narrador distingue dois tipos de leitores: os ingênuos e os críticos ou, neste caso, o ‘leitor-modelo’, em conformidade com a denominação de Umberto Eco, da qual o narrador demonstra ter conhecimento ao citar uma das obras em que Eco utiliza esse conceito: *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Conforme a própria explicação do narrador sobre esse conceito proposto por Eco – que já discutimos no capítulo 1 –, podemos ver espelhada nossa condição de leitores críticos sobre a obra de Hatoum, em um metatexto reflexivo: “Para o escritor italiano, todo leitor-ideal dialoga com um autor-ideal (diferente do autor empírico), que se revela depois de várias leituras atentas da obra literária” (HATOUM, 2005i, p. 26).

Depois de ressaltar que os textos também conclamam a diversos tipos de posicionamentos, a depender do repertório de cada um desses leitores, o narrador-ensaísta aprofunda a noção de leitor-modelo, dizendo que ele é capaz de “[...] mediar, compreender, interpretar [tornando-se] [...] cúmplice desse espelho deformador da realidade, que reflete e abre espaço à singularidade da literatura” (HATOUM, 2005i, p. 26). Para fundamentar a discussão, o narrador cita alguns exemplos de ficcionistas. Dentre esses exemplos, figura o narrador de *Grande Sertão: Veredas*, Riobaldo, que questiona, em muitas passagens da narrativa, se o narratário crê na narração, indagação que, neste caso, pode ser estendida e, por isso, aponta na direção de um pacto de leitura. A partir do horizonte de bagagem de leitura que este narrador revela ter, ele tira algumas lições sobre os elementos estruturantes da narrativa, assunto que culminará na relação entre leitura cerrada e escrita de ficção no fechamento da narrativa. Quanto à lições, o narrador diz o seguinte:

Somos seduzidos pelas palavras, ou desviados dos trilhos do nosso tempo e conduzidos a um outro. Esse desvio depende não apenas da história contada, mas também **de sua representação: a posição do corpo, os trejeitos, o olhar e as mão**

do narrador são quase tão importantes como a inflexão de sua voz, os sons das palavras, a acentuação e o ritmo da fala (HATOUM, 2005i, p. 27).

Com o terreno preparado o narrador, ao que tudo indica, escritor e ensaísta, faz uma transição lógica de tema, ressaltando que seu enfoque nessa crônica foi o cotejo entre leitura e escrita criativa:

Organizar o caos das leituras, da vivência e das emoções, e imprimir um conteúdo de verdade ao texto, são os desafios que um escritor encontra na passagem decisiva do registro da realidade para a obra de ficção. E aqui, mais uma vez, é a forma, o texto em si que dá a dimensão humana da literatura (HATOUM, 2005i, p. 27).

Apesar de Hatoum reiterar frequentemente que não há correspondência entre o autor empírico e o narrador, de modo a alertar os “leitores ingênuos”, o fato é que o repertório de leitura dos narradores das crônicas equipara-se ao do escritor, o que pode ser depreendido por meio das muitas entrevistas que ele concede. Assim, as opiniões expressas pelo narrador da crônica que ora analisamos, relacionam-se às crenças que o autor revela em suas falas e posicionamentos, que se refletem em sua prática escrita.

Em seu projeto de autoria, Hatoum constrói personagens que têm mais a oferecer pelos seus dramas internos refletidos nos elementos que os circundam e nos espaços-tempos em que se situam, do que pelo vínculo que podem ter com um espaço tido como originário que supostamente os antecede, sendo um lugar imaginário e estável ao invés de móvel e cambiante. Esta é a noção refutada por Hatoum, conforme já apontamos em suas falas sobre a recriação do passado pela perspectiva de um trabalho com a memória. Este uso de uma memória entrecortada por incertezas, vozes dissonantes e confluentes e uma lapidação estética faz da apreensão do espaço o lócus da confluências de interações e percepções variadas, como é o caso da narradora principal de *RCO* (2008c), que usa a descrição do espaço como ponto de partida para a imersão nos meandros da memória e, por conseguinte, cria uma zona nebulosa de indefinição do que está por vir. Com isso, esta narradora permite-nos sugerir um prenúncio de uma ação que o leitor só saberá páginas a frente, quando efetivamente se inserir no movimento cíclico e indefinido da narrativa:

Foi nesse instante que a coisa aconteceu com uma precisão incrível; mal posso afirmar se houve um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma sequência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando

ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências. (HATOUM, 2008c, p. 9-10).

O índice sonoro marcado nesta passagem pelo relógio, pelo telefone e pelo sino da igreja tem uma reverberação no interior da narradora personagem. Trata-se de uma referência à morte de sua mãe, informação que o leitor tomará conhecimento mais adiante na narrativa, nas idas e voltas que esta o obriga a fazer. Um outro ponto que se soma ao panorama temático dessa zona de incertezas oriunda das malhas enunciativas é o da apreensão do espaço. Observa-se que a dimensão crítica do discurso desta narrativa endereça-nos à uma problematização do espaço como lugar originário cujas características são reveladas e ressaltadas pelos personagens. Tal visão é perigosa para a compreensão da poética hatouniana, já que as articulações estéticas empreendidas pelo autor conclamam o leitor atento a questionar os fundamentos dos discursos hierárquicos — ou seja, aqueles que, por ampararem-se em uma percepção unívoca, negligenciam possibilidades enunciativas, cerceando vozes e culturas — para interpretarem um universo permeado por vozes múltiplas. Este é o caso já citado da polifonia em *RCO*, romance estudado por diversos intelectuais nesta mesma perspectiva³⁷. Assim, esta crônica endossa nossa visão do projeto hatouniano por expor uma concepção de leitura e escrita compatível com a prática do autor.

A crônica “Últimas visões de um cego” (2006h), ainda que não verse especificamente sobre o tema da leitura, também nos possibilita uma incursão no repertório de Hatoum enquanto leitor, uma vez que aborda passagens da vida e aspectos da escrita de Jorge Luis Borges, cuja influência na escrita hatouniana é perceptível.

O narrador inicia sua aborgem, preponderantemente de cunho analítico, a partir de uma menção à fortuna crítica da obra de Borges, o que, por extensão, nos permite inferir que o narrador é, por excelência leitor da obra deste escritor: “Alguns leitores e críticos consideram *Atlas* uma obra menor na obra de Jorge Luis Borges” (HATOUM, 2006h, p. 26). Em outra passagem da crônica observamos um autorreconhecimento do narrador enquanto leitor-modelo da obra deste escritor: ao expor uma das ironias de *Atlas*, como referências a objetos, lugares e obras literárias, o narrador diz: “É como se o leitor acreditasse nas palavras de um escritor impossibilitado de enxergar, mas sempre atento aos sons e às sensações do

³⁷ Dentre as inúmeras obras que se debruçaram sobre algumas narrativas de Hatoum nessa perspectiva, podemos citar as seguintes “Sherazade no Amazonas – a pulsão do narrar em *Relato de um certo Oriente* (CHIARELLI, 2007); “Um certo Oriente: imagem e anamnese” (SCRAMIM, 2007); “Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum” (HARDMAN, 2007); “Relatos de uma cicatriz” (PINTO, 2007b) e “A ilha flutuante” (LIMA, 2007). Todos esses publicados em uma coletânea de estudos sobre as obras do escritor intitulada *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum (PINTO, 2007a).

mundo invisível, e sobretudo aos lampejos da memória” (HATOUM, 2006h, p. 26). Isso nos leva a compreender que este narrador, enquanto uma estratégia ficcional de Hatoum, nos conclama a pensar o próprio universo fundador das crenças e precursores hatounianos. Outro indício textual, ou melhor, metatextual, que nos remete diretamente ao estatuto das crônicas da *EntreLivros* — as quais frisamos caracterizar como crônicas de cunho ensaístico — está presente na seguinte passagem, quando o narrador define um dos traços do romance *Atlas* por ele analisados:

Cinco poemas se intercalam entre as páginas desse livro que não se enquadra num gênero específico, sendo melhor falar de miscelânea de assuntos e modalidades de discurso. No entanto, os temas e a linguagem **se encontram num labirinto e convergem para uma viagem que é também intelectual** (HATOUM, 2006h, p. 26, grifos nossos).

Essa passagem nos remete diretamente para o que o narrador de “Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória” (HATOUM, 2005h, p. 28). Se na base ficcional as próprias crônicas assinalam para essa hibridização dos gêneros, abordando poéticas de escritores e assuntos ligados à literatura, não é incoerente vermos as palavras supracitadas do narrador refletidas para a própria poética de Milton Hatoum por meio de um jogo metatextual.

Intercalando algumas informações sobre a biografia deste escritor, sobretudo para situar este livros, *Atlas*, dentro do conjunto do projeto borgeano, com uma análise literária e, no seio desta, com uma reflexão sobre a literatura, o narrador demonstra ser especializado no assunto. Um dos motes da crônica é refletir sobre alguns dos atributos essenciais da literatura para Hatoum, especialmente sobre o jogo de passado e presente somado à imaginação na construção do universo ficcional. O ponto de partida para este assunto é, ao lado do universo ficcional de *Atlas*, uma menção à aspectos da escrita borgeana, inclusive alguns posicionamentos deste escritor, que enveredam para o tema da memória:

Autores, livros e aforismos que podem ser aplicados ao próprio escritor. No poema “Los Dones”, o narrador observa que um dos dons mais preciosos que recebeu é justamente “a linguagem, essa mentira”. Mas nenhum escritor é dono absoluto de suas mentiras ou dos mitos que se transformam em literatura, pois “toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada” (HATOUM, 2006h, p. 27).

O tributo de Hatoum à escrita borgeana não se verifica apenas no fato de observarmos os reflexos dessas estratégias de escrita na poética hatouniana: em falas do autor, bem como em colocações enfáticas do narrador a admiração a este escritor é uma constante. No tocante às falas de Hatoum (SANDRONI; HATOUM, 2014), é imprescindível destacar que, na fala já

mencionada que este escritor profere na Academia Brasileira de Letras sobre a sua poética, há uma menção sobre um outro poema de Borges, “O xadrez”, sobre o mesmo enfoque de um trabalho com a memória, em que nas malhas da própria linguagem avulta sua acepção crítica em relação ao estatuto ficcional. Por outro lado, no que tange à explicitação da admiração do narrador por Borges, no fim da crônica, após analisar a última obra editorial publicada pelo autor antes de sua morte, *Atlas*, o narrador diz, encerrando o texto:

No fim da vida, Jorge Luis Borges se assemelhava a um mito, talvez o maior da literatura hispano-americana contemporânea. Mais do que homem, cujo destino é cinzas e esquecimento, sua obra perdurável é uma releitura inventiva dos mitos do Oriente e do Ocidente, de que esse *Atlas* é um exemplo magnífico (HATOUM, 2006h, p. 27).

Na crônica “Antes o mundo não existia” (2006a), a figura de Borges e Faulkner aparecem, mas não como elementos centrais da narrativa. Trata-se de uma menção do narrador aos mitos, discutidos por Roland Barthes em *Mitologias*. É trazendo Barthes a partir de uma pergunta hipotética sobre a moral da história de um enredo constituído por um narrador-personagem isolado em seu quarto que o narrador, em seu debate sobre a concepção de mito, cita esses dois escritores, que já apareceram em outras crônicas da *EntreLivros*. Se Barthes, discutindo a afirmação de que tudo pode ser mito, usou a figura de um pastor para ampliar seu debate sobre a construção de mitos – em uma análise crítica sobre a sociedade burguesa –, o narrador desta crônica mostra que tanto Borges em *História Universal da Infância*, quanto Faulkner, “em mais de um romance”, também alertaram para essa dimensão crítica, pois “fizeram desses personagens patéticos e inesquecíveis” (HATOUM, 2006b, p. 26). Mencionar esses dois autores não foi em vão: na sequência de sua argumentação, o narrador ressalta o fundamento histórico do mito com o intuito de relacioná-lo à natureza de narrar, isto é, ao fato de que, no seio do próprio discurso, há uma marca da narração como enunciado oriundo de uma mescla recriada de outros enunciados.

A partir de então, o narrador faz uma incursão por algumas narrativas mitológicas, dentre as quais figura “Antes o mundo não existia” – conforme o narrador explica, “mitologia dos antigos Desana-Kehípõrã” (HATOUM, 2006a, p. 27) – com o intuito de estabelecer uma conexão com o surgimento do romance, quando os heróis de cavalaria praticavam feitos que ultrapassavam o plano de uma realidade humana possível. Tendo o solo das correlações entre as práticas discursivas características do mito e do romance enquanto gênero estabelecidas, o

narrador faz uma incursão em algumas produções que giram em torno do maravilhoso³⁸, reportando-se a alguns escritores que enveredaram por uma construção mitológica no curso de seus romances: Mario de Andrade, em *Macunaíma*; Ítalo Calvino, em *Fábulas italianas*; Joanot Martorell, em *Tirant lo blanc*, obra importante porque marca uma transição com os romances de cavalaria que o antecederam, “[...] pois as personagens com seus dramas e paixões encontram alguma semelhança com a realidade” (HATOUM, 2006a, p. 27); Gabriel García Márquez, em *Cem anos de solidão*, cujo antecessor mais próximo, segundo nos informa o narrador, é Alejo Carpentier. Indo um pouco mais além, o narrador diz: “Mas ambos devem alguma coisa a *Orlando* (de Virginia Woolf), uma personagem que, além de mudar de sexo, vive três séculos inteiros da tumultuosa história da Inglaterra” (HATOUM, 2006a, p. 27).

A atitude do narrador de retomar uma série de escritores que, de alguma forma, construíram um tipo de mito em suas narrativas, aponta para dois pontos essenciais em nossa análise: o primeiro é a compreensão da figura do narrador como espécie de alter ego do escritor, que, assim, revela uma bagagem de leitura ligada a sua formação; o segundo, é a compreensão de literatura para Hatoum, a qual lança luz sobre sua poética. No que se refere ao primeiro ponto, cabe dizer que o narrador constitui uma estratégia ficcional que conclama o leitor atento a identificar as ligações com o autor empírico no processo do pacto de leitura e, ao mesmo tempo, a dispersar essa aproximação no processo de leitura crítica da obra, que pode ser feita a partir do reconhecimento de alguns elementos intrínsecos à estética hatouniana para a compreensão de seu projeto de autoria. Neste viés, a menção do narrador a uma sucessão de autores, sejam estes escritores ou críticos, deixa-nos entrever a formação do próprio autor que escreveu esses textos mesclando os gêneros crônica e ensaio. Já no que diz respeito ao segundo ponto, a noção de literatura e, ao lado desta, de leitura, para Hatoum, há que se desenvolver um olhar crítico para interpretar os interstícios do texto literário que permitem uma reflexão sobre os dramas humanos, a partir dos quais os mitos estão fundados:

Quanto ao mito, penso que este é a própria essência da literatura, em qualquer gênero e época. Onde menos esperamos encontrá-lo, ele aparece na segunda leitura,

³⁸ Os estudos do termo estendem-se desde Aristóteles, como aponta Massaud Moisés (2013). Todavia, em sua acepção recente enquanto gênero literário, quando o termo passou a ser estudado à luz de sua relação com a verossimilhança, o termo é marcado por algumas especificidades. Segundo Isabel Mascarenhas (2009), em seu verbete no *Dicionário de Termos Literários*, de Carlos Ceia, o termo designa um gênero da literatura teorizado por Tzvetan Todorov. Em termos gerais, o gênero consiste em acontecimentos sobrenaturais ou naturais que não podem ser explicados racionalmente pelo leitor implícito, de forma que este “aceita sem surpresas novas leis da natureza” (MASCARENHAS, 2009, n.p.). Assim, a verossimilhança interna da obra segue uma lógica própria a que o leitor deve acompanhar sem rotas de fuga para explicações ou para indecisões a respeito de que os fatos sejam ou não sobrenaturais, como ocorre no gênero fantástico.

dissimulando ou reinventando, como uma voz quase imperceptível que finge não querer ser ouvida. **Ler um bom poema ou uma boa prosa é reler um mito** (HATOUM, 2006a, p. 27).

Tendo em vista a própria estratégia de Hatoum na construção deste narrador, assim como alguns dos seus posicionamentos no campo literário, é possível estabelecer um elo entre as reflexões do narrador e as crenças do escritor em relação à literatura e à leitura³⁹. Partindo da concepção bakhtiniana de dialogismo (2011; 2011a), constatamos que, para o narrador, os enunciados formulados dialogam, de modo que a narrativa em forma de romance está na confluência da narrativa mitológica, que, por isso, é uma das bases da arte de narrar. É devido a isso, que este narrador recupera uma série de escritores com o intuito de traçar aproximações com o gênero romance desde o seu surgimento. É por este motivo que, depois de dizer, como visto no excerto grifado do fragmento acima, que “Ler um bom poema ou uma boa prosa é reler um mito”, o narrador, encerrando a crônica com mais uma menção a Jorge Luis Borges diz: “Parodiando Jorge Luis Borges, penso que o destino dos mitos é tornar-se

³⁹ Vale citar duas conferências de Milton Hatoum (2016), (HATOUM, 2018, p. 606-655). A primeira transcrita e publicada na revista *Revera* e a segunda, pela Fundação Casa de Rui Barbosa têm pontos em comum: o escritor debate algumas concepções sobre a escrita de ficção, sobretudo no que se refere à relação entre o real, o fictício e o imaginário na composição da ficção, bem como a dimensão da leitura, tão importante para a formação de um escritor. Todas essas reflexões são propostas a partir de algumas considerações sobre suas práticas, crenças e motivações de escrita. Parte da primeira conferência é centrada no desenvolvimento do romance e na (re) leitura de alguns escritores que partiram dos gêneros maravilhoso e romanesco para construir uma estética que está a narrativa do realismo, estética que imperou na consolidação do gênero romance no desenvolvimento da sociedade burguesa, conforme revela Ian Watt (2010) em *A ascensão do romance*. Nas palavras de Hatoum, amparadas em alguns postulados de Northrop Frye, “a matéria fundamental do romance é uma reformulação do romanesco; ambos operam com um tema essencial: a história de uma demanda, de uma busca. Mas há uma diferença básica: o personagem potencialmente heroico do romance acaba sempre um anti-herói. Já numa narrativa romanesca, os personagens são sempre elevados e estilizados, eles encarnam forças poderosas, não perdem sua potencialidade heroica e sempre cumprem seu destino heroico” (HATOUM, 2016, p. 86). Recorrer a este tema tanto na crônica *Antes o mundo não existia*” (HATOUM, 2006a), quanto nesta conferência intitulada “O romance realista e o romanesco” (HATOUM, 2016), traçando discussões próximas inclusive do ponto de vista teórico, como é o caso da menção em ambos os textos ao pensador norte-americano Northrop Frye e ao ficcionista Gabriel Garcia Marquez, para ficarmos só com estes exemplos, revela algumas leituras importantes do escritor e seu entendimento e filiação à uma prosa realista que opera nos seguintes termos: “O mundo em que o desejo pode tudo é o do mito. E o mundo do passado, considerado exemplar, é o da epopeia. O romance, tal como o conhecemos, narra o choque entre o elemento imaginoso (que fortalece a visão das aparências) e o mundo da realidade. Ele diz respeito à oposição entre aparência e realidade, e lida de um modo irônico com essa oposição. Por isso, a história do romance é uma aprendizagem irônica, em que não há mais lugar para o personagem heroico em sua plenitude. Isto é o realismo, propriamente dito. Um recorte dramático ou trágico da realidade, a construção verbal de um microcosmo que aponta para o mundo da divisão do trabalho, da imprensa, da cidade burguesa, industrial e comercial: os grandes centros urbanos europeus que, já no século 19, abrigavam uma sociedade bastante diferenciada pelas relações de trabalho e posição de classe social. Esse é o mundo do desencanto do romance: uma história por meio da qual o personagem vai conviver com as suas impossibilidades. A trajetória do herói ou da heroína torna-se, então, a história de uma educação, em que o personagem aprende a se reconciliar com a realidade. Mas, em muitos romances, o autor ou a autora tem a necessidade de incluir elementos romanescos, passagens de sonho ou ilusão, lances da potencialidade do heroísmo. Isso acontece em vários romances realistas, em que o romanesco se cumpre, ao menos aparentemente” (HATOUM, 2016, p. 86 – 87).

parte da Biblioteca do Universo, ou seja, de todas as culturas da humanidade” (HATOUM, 2006a, p. 27).

Em “Uma novela exemplar” (2006i) o narrador volta a abordar a poética de um escritor. Mais especificamente, trata-se de uma leitura crítica da novela, caracterizada pelo título como exemplar, *A morte e a morte de Quincas Berro D’água*, de Jorge Amado. Antes de dirigir sua atenção para essa narrativa, o narrador ensaísta faz um preâmbulo sobre alguns aspectos da escrita de Amado, citando, também, alguns enfoques feitos pela crítica dirigidos a este autor.

O narrador demonstra uma afeição a Amado na mesma medida em que deixa entender ter um conhecimento consistente sobre sua poética. É nesta perspectiva que o narrador ressalta pontos positivos da escrita deste autor, ressaltando também algumas críticas pertinentes existentes em sua fortuna crítica. Assim, o narrador alerta-nos para o fato de que, se por um lado este autor não se preocupou em estruturar a narrativa, como fez Flaubert, “Ele soube traduzir sua experiência cultural e linguística numa prosa que parece não ter excluído nenhum estrato social da imensa pirâmide humana presente em seus romances” (HATOUM, 2006i, p. 47). Consoante este narrador, aí reside a explicação do reconhecimento mundial da obra de Amado, que “é a mais lida, conhecida e traduzida da literatura brasileira” (HATOUM, 2006i, p. 47), bem como a justificativa dos inúmeros comentários certos sobre sua poética, como os de “Graciliano Ramos, Antonio Candido, Alfredo Bosi, José Paulo Paes, Ferreira Gular e Vinicius de Moraes, entre outros” (HATOUM, 2006i, p. 47).

A partir de então, o narrador adentra o enredo da novela, refletindo como as duas mortes a que aludem o título convidam o leitor a refletir sobre a construção que os familiares tentam empreender sobre a personalidade do personagem principal Quincas Berro D’água. A ambiguidade entre a vida e a morte de Joaquim, ou Quincas Berro D’água, como é conhecido entre os amigos, “é um dos grandes feitos da novela” (HATOUM, 2006i, p. 47) e permite uma articulação irônica em relação à moral burguesa, representada pela família, que tenta resgatar a imagem de Joaquim de funcionário público e pai de família: “Antes de ser o ‘cachaceiro-mor de Salvador’, o ‘rei dos vagabundos da Bahia’, jogador, marinheiro e farrista, Quincas foi Joaquim Soares da Cunha: o pacato e correto pai de família e funcionário público. Morto, os familiares tentam recuperar a dignidade do outro, quando vivo” (HATOUM, 2006i, p. 47).

Um dado que pode passar despercebido ao leitor ingênuo é o jogo que Hatoum faz com elipses propositais, que transferem para o leitor a responsabilidade de identificar a pessoa de quem se fala. Assim como o leitor de *RCO* necessita seguir os índices para identificar os narradores, na crônica em questão, o narrador se reporta a um “romancista do século XIX

anterior a Flaubert” cuja prática literária se aproximava da escrita de Jorge Amado por “ ser um prosador despreocupado em erigir um monumento estético, mas com a vantagem de possuir a verve e a imaginação de um narrador oral do Norte da África” (HATOUM, 2006i, p. 47). Essa estratégia utilizada na crônica equipara-se, portanto, àquela presente no romance.

Da mesma maneira como a crônica abordada anteriormente se dedica a analisar uma narrativa de Amado, apontando, por meio da figura do narrador ensaísta índices auto/bio/gráficos (OLIVEIRA, 2014), em “Um conto premonitório do Bruxo” (HATOUM, 2006j) isso também ocorre. A diferença é que, se Jorge Amado não foi uma das referências principais para Milton Hatoum, o Bruxo, Machado de Assis, foi. Mais do que isso, esta crônica dialoga com outras duas, que trazem obras de Machado na superfície temática do enredo, a saber “‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b) e “Machado para um jovem leitor” (2007g). Nessas duas últimas crônicas mencionadas há uma reflexão sobre a obra machadiana ao lado da (re)construção de suas experiências da infância e juventude. Como é possível observar, a poética machadiana é tema recorrente e é também objeto da crônica “Um conto premonitório do Bruxo” (2006j), em que o narrador se dedica a analisar o conto “Evolução” deste escritor.

A abertura do texto parte de um trocadilho com a alcunha de “Bruxo”:

Em vez de recorrer a rituais, feitiços e lances divinatórios, esse bruxo trabalha com a lucidez aguçada por um senso crítico incomum, que não diz diretamente o que quer dizer, preferindo problematizar a matéria narrativa por vias oblíquas, que são os caminhos da boa literatura. Em vez de explicar, o narrador de Machado insinua com ironia e às vezes com humor (HATOUM, 2006j, p. 22).

Antes de adentrar sua abordagem analítica do conto machadiano, este narrador ressalta que com o passar do tempo e das inúmeras leituras que são direcionadas para a obra do Bruxo a poética deste dialoga com nossa época, de modo que “Sem concessão à magia – e com uma pitada de pessimismo involuntário –, penso que pode falar [o conto “Evolução”] do Brasil do futuro” (HATOUM, 2006j, p. 22). Esta introdução do narrador é o mote para a conclusão da crônica: “[...] Machado soube explorar nesse conto [“Evolução”] algumas razões do nosso descompasso histórico e, no limite, do nosso impasse. Nessa visão ao mesmo tempo lúcida e premonitória reside a arte demoníaca do Bruxo do Cosme Velho” (HATOUM, 2006j, p. 23). A visão premonitória a que se refere o narrador é sobre a coincidência entre alguns fatos históricos que o leitor pode inferir e pesquisar a partir do enredo do conto em questão e trâmites da política atual, como o lema evolucionista presente nas figuras dos personagens principais do conto. Para o narrador hatouniano, “O progresso — lema evolucionista da nossa

bandeira — e o ‘movimento industrial’ são velhas ideias a que sempre recorrem vários políticos brasileiros” (HATOUM, 2006j, p. 22).

Este posicionamento político do narrador, emoldurado a partir de analogia com o conto de Machado, aponta na direção de algumas crenças de Hatoum, que estão presentes em algumas de suas falas. Em entrevista ao Jornal “O Globo”, à propósito da novela *Órfãos do Eldorado*, publicada em 2008, e ao ser questionado por Miguel Conde se a literatura é, “como o mito”, uma explicação do mundo, Hatoum responde:

Primeiro ela é uma interrogação sobre o mundo. A própria novela é uma série de surpresas, como você notou. Mas a literatura é também um conhecimento da alma humana, e é um conhecimento histórico, do lugar, dos conflitos do lugar. Eu tentei juntar muitas coisas em cem páginas. Você tem todo o ambiente de decadência da região, todo o ciclo da borracha, o clichê da Amazônia como paraíso. E o pai do narrador envolvido em negociatas, alianças com os políticos, esse jogo de favores tão brasileiro. Estou falando também do Brasil de hoje. Às vezes, para falar do país, você não precisa de 600 páginas (HATOUM, 2008b, n.p).

Observamos com esta passagem que existe uma coincidência entre a abordagem machadiana empreendida no conto “Evolução” e a feita por Milton Hatoum em seu projeto literário, que tem como um de seus temas recorrentes o tema da espoliação causada pelo capital financeiro — cujo lema é preponderantemente progressista —, recriado à luz dos conflitos internos dos personagens ou, já em 1979, em *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*, pelo eu-lírico ou, ainda na mesma obra, pela própria voz de Milton Hatoum, que abre a coletânea com um ensaio intitulado “Amazônia: um ciclo de sono e violência ou Motocu, o Demônio, cumpriu sua missão”, no qual se leem as seguintes palavras:

O processo de alastramento da economia capitalista na Amazônia é muito mais vasto e complexo, e não compete aqui analisa-lo, e sim mostrar, de uma maneira sucinta e sem rigor conceitual, algumas passagens importantes na história da devastação da região. Devastação responsável também pela destituição da herança cultural (crenças, rituais de trabalho, aspirações) de uma população denominada por Darcy Ribeiro de “Povos Novos”, ou seja, “as crioulas elementares híbridas porque mestiças e porque herdeiras do patrimônio cultural indígena na sua forma de adaptação cultural ao meio” (HATOUM, 1979, n.p).

Acreditamos que os posicionamentos do escritor no campo intelectual, como é o caso desse ensaio do fragmento supracitado presente na obra fundadora do projeto de autoria de Hatoum, podem ser correlacionados a algumas estratégias literárias do autor no campo literário para nos fornecer uma visão panorâmica sobre suas crenças, algumas das quais são indissociáveis dos posicionamentos do escritor no campo intelectual. Assim, nosso intuito não é dar conta de todo projeto literário de Hatoum nas análises aqui feitas, mas sim mostrar, a

partir de uma perspectiva comparativista, alguns agenciamentos literários e intelectuais de Hatoum que constituem, senão os assuntos fundadores de sua poética, ao menos alguns dos pilares importantes. Dentre tais questões, nessa crônica nos deparamos com, de um lado, um precursor literário de Milton Hatoum, como já tratamos em algumas análises anteriores, e, de outro, a questão política recorrente na poética de Milton Hatoum. Mais uma vez, reiteramos que não se trata de criar uma compatibilidade entre vida e escrita em que essas duas dimensões se equivalham como explicação mútua, mas, sim, de sondar algumas crenças do escritor e, nas análises críticas das crônicas, vê-las disseminadas pelo crivo de uma ficção que se quer como recriação de uma memória, seja a perdida na infância e na juventude, seja a da reinventada em leituras diversificada de escritores precursores, as quais não podemos e nem queremos medir, quantificar ou qualificar. Sendo assim, cientes de que não almejamos contemplar todos os desdobramentos estéticos da poética hatouniana, limitamo-nos a mencionar brevemente mais três narrativas de Hatoum, sobre as quais é pertinente lançarmos um olhar crítico sobre a dimensão política. Trata-se de *Cinzas do Norte* (2005c), *Órfãos do Eldorado* (2008b) e *A noite da espera* (2017), romances em que as problemáticas políticas têm reverberações diretas na vida e no interior dos personagens.

Se a crônica estudada acima, “Um conto premonitório do Bruxo” (2006j), é a terceira que cita a obra de Machado de Assis e analisa a poética deste autor, “Veredas que se bifurcam” (2006l) é a quarta crônica do volume que se dedica a pensar a obra de Jorge Luis Borges. Essa narrativa aborda aspectos essenciais da poética borgeana a partir do conto “Jardins de veredas que se bifurcam”, que podem ser pensados à luz do projeto de autoria de Milton Hatoum. Isso somente se considerarmos que este narrador, enquanto estratégia ficcional de Hatoum, propõe uma leitura da figura de Jorge Luis Borges no que tange à aceção de autor enquanto “gesto” (AGAMBEN, 2007). Uma colocação que o narrador faz logo no início da crônica, resgatando a fala de Borges no prólogo do livro *Ficções* (1944), pode ser lida como índice metatextual para se referir a todo o conjunto de crônicas da *EntreLivros*, o que significa dizer que Hatoum, tributário de Borges, também fez o seguinte feito:

Ele [Borges] ofereceu resumos e comentários valiosos sobre grandes romances e narrativas, como *O Livro das mil e uma noites* e *Salammbô*; comentou a prosa de Joseph Conrad, de Marcel Proust e de tantos outros. E até traduziu *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner (HATOUM, 2006l, p. 18).

Fazemos, pois, dessas palavras do narrador as nossas em relação à prática de Milton Hatoum no presente conjunto de crônicas da *EntreLivros*; conjunto no qual a presente crônica se encontra e encerra um exemplo claro das marcas de alguns procedimentos estéticos empreendidos por Hatoum, ao lado de outras, como “Faulkner, do Mississipe para o mundo” (2005f), “Viagem ao coração das trevas” (2005j) e “Em busca da inspiração perdida” (2005e). Assim, as palavras desse narrador-ensaísta, que parece o mesmo em grande parte dessas crônicas, servem de pressuposto metatextual, artifício de Milton Hatoum para conferir validade à sua própria prática literária a partir da menção à estratégia similar de Borges. Mais aprofundadamente, a criação de uma voz narrativa responsável por desdobrar as análises pode ser lida à luz dos índices autoficcionais discutidos no capítulo 1, que configura um dos elementos para intensificar o estatuto híbridos desses textos, que ao mesmo tempo são crônicas e ensaio.

Retomando o enredo da crônica, a análise cerrada do narrador hatouniano se mostra especializada quando, já no início o narrador diz que na trama do conto aparecem recursos técnicos Borgeanos, como “citação de textos verdadeiros e apócrifos, uma argumentação sobre o livro e o labirinto, uma sondagem sobre a cultura chinesa, um diálogo entre Oriente e Ocidente, uma reflexão filosófica...” (HATOUM, 2006l, p. 18). Depois de apresentar os personagens ao leitor, citando uma passagem emblemática do conto borgeano, o narrador adentra ao escopo filosófico que está presente no pano de fundo da narrativa. Citando Gilles Deleuze, que, segundo o narrador, leu o conto de Borges e alegou que esta narrativa ia de encontro ao conceito leibnztiano de *teodiceia*, explicado pelo narrador da seguinte forma:

De todos os mundos que pertencem ao entendimento de Deus, cada um deles pretende passar do possível à existência. Todos têm peso de realidade em função de sua essência, mas são incompatíveis entre si ou não podem coexistir. Deus escolheu o melhor, o de maior significância, o mais harmônico ou o menos perfeito. O narrador de Borges contraria esse Deus leibniziano. De acordo com Deleuze, seria um Deus perverso, pois na narrativa de Borges todos os mundos poderiam existir. Para Leibniz isso seria um absurdo: como renunciar a um mundo escolhido por Deus? (HATOUM, 2006l, p. 18).

Assim como o narrador esclarece que Deleuze era leitor de Borges, demonstrando uma bagagem de leitura e de capacidade de correlação dessas leituras filosóficas e literárias, o narrador também se reporta ao fato de que Borges era leitor de Leibniz, “um filósofo que gostava da cultura oriental, do jogo de xadrez, da matemática e, acima de tudo, da imagem do labirinto” (HATOUM, 2006l, p. 19).

Uma das particularidades do conto borgeano, de acordo com o narrador é a de “ser uma lição sobre a feitura de um romance” (HATOUM, 2006l, p. 19). Isso se deve, de acordo com o narrador (HATOUM, 2006l), ao fato de a narrativa de “ ‘Jardins de veredas que se bifurcam’ situar-se em um tempo e contexto específico, o da Primeira Guerra Mundial, e por não escolher nem “um caminho ou uma alternativa para situar-se no tempo”, nem “destino para os personagens, porque há vários desenlaces”. Por sua vez, podemos ver na análise que este narrador-ensaísta de Hatoum promove um olhar direcionado para a estrutura do enredo, isto é, para as estratégias ficcionais de Borges nessa narrativa. Esta visão do narrador deságua diretamente nos usos dos “ritos” de escrita (MAINGUENEAU, 2001), já que dessa prática de leitura propomos uma análise da narrativa que permite ao narrador-ensaísta e, por extensão, ao Hatoum intelectual a apreensão de “uma lição sobre a feitura de um romance”, como dissemos. Adiante, a explicação se evidencia nas palavras do narrador: “Porque num romance os caminhos também se bifurcam, os ângulos da narrativa variam, os personagens mudam, mas essas variações têm um limite, senão espacial, ao menos temporal (HATOUM, 2006j, p. 19). Retomando, mais uma vez, a noção da multiplicidade temporal que emerge das estruturas da narrativa de Borges, o narrador termina a crônica alegando que “A literatura existe no tempo, afirmou certa vez Borges” (HATOUM, 2006j, p. 19), o que se alinha com a marca recorrente do autor no uso de estratégias polifônicas que promovem uma relação crítica com a memória.

Em “O apaixonado plágio” (2007h), o narrador tece comentários sobre a temática do plágio, operando, no lugar de um sentido literal pejorativo, uma noção positiva do termo no endereçamento do tema para a ficção: trata-se preponderantemente de comentários bem fundamentados sobre aquilo que em certa altura da narrativa é chamado de “tráficos de palavras” ou, de maneira mais específica, “intertextualidade”. Se em trabalhos científicos ou audiovisuais a citação, orientada por normas específicas e até mesmo leis, é fator imperativo, “[...] o que dizer do plágio de uma obra de ficção?” (HATOUM, 2007h, p. 20), é a pergunta retórica que dá início as reflexões do narrador sobre as influências e citações literárias. Buscando nas reflexões do narrador algumas de suas resposta a tal indagação, podemos afirmar que, se é verdade que “[...] não há uma obra obra de arte que não tenha herdado alguma coisa da tradição” (HATOUM, 2007h, p. 21), a ‘intertextualidade’, palavra comum no jargão da teoria literária, é antiga, “[...] pois há muito tempo a literatura e as artes devem alguma referência a seus precursores” (HATOUM, 2007h, p. 21). É nessa esteira que o narrador comenta exemplos diversificados que vão desde a influência da arte africana na obra de Picasso até a obra de Borges “Pierre Menard, autor de Quixote”, no qual o narrador

borgeano copia um trecho do romance *Dom Quixote de la mancha*, de Cervantes para enfatizar que

refere-se a algo oblíquo, que não está em linha reta, ou que está de lado. É um desvio, que lembra o étimo da palavra paródia: canto paralelo. Até encontrar sua própria voz, dicção e estilo, o autor recorre a outras linguagens e dialoga com elas [e que] (...) Em algum lugar do mundo, alguém está escrevendo (ou lendo) uma frase que pertenceu a outro. No limite, este outro se encontra no começo da história e herdou do mito o primeiro enredo da humanidade (HATOUM, 2007h, p. 21)

Há, portanto, uma desconstrução da acepção literal de plágio para relacioná-la ao caráter *dialógico* intrínseco a todos os textos, que se atravessam mútua e permanentemente. Se os textos se interseccionam no seio de uma cultura, no caso específico da literatura, a discussão é encaminhada para a temática dos precursores, tão importante para Milton Hatoum, como temos tratado e visto nesta crônica. Está claro que Jorge Luis Borges é uma das figuras mais recorrentes nessas crônicas, já que, mais uma vez, ele aparece como exemplo, tendo sua poética comentada pelo narrador de Hatoum.

Os “ritos genéticos” encontram-se presentes nas próprias escolhas literárias que, de certa forma, interagem na criação de um estilo próprio de escrita. No caso de Hatoum, vemos que seu estilo de escrita reconhece influências, uma vez que as incorpora no material produzido. Como diz o narrador-ensaísta da crônica em questão, há uma “[...] assimilação de todas as latitudes que gera novas linguagens, algo que Oswald de Andrade desenvolveu com argúcia em seu “Manifesto Antropofáico” (HATOUM, 2007h, p. 21). O reconhecimento intradiscursivo dessas heranças genéticas carregam em si (e acentuam) a relação paratópica da obra com o escritor, com o campo literário e do escritor com o campo intelectual.

Mais uma vez, em “Um clássico do Caribe” (HATOUM, 2007l), o narrador adentra o tema dos precursores, porém, nesta crônica, para comentar a novela *Crônica de uma morte anunciada* – e junto a ela alguns traços da escrita de Gabriel García Márquez. Logo no início da narrativa, o narrador-ensaísta afirma que esta novela “[...] ocupa um lugar central na trajetória literária do mais lido e afamado escritor latino-americano” (HATOUM, 2007l, p. 52). Em seguida, depois de mencionar que o escritor Reinaldo Arenas viu nos “giros verbais” (HATOUM, 2007l, p. 52) e “em algumas imagens oníricas” (HATOUM, 2007l, p. 52) presentes no romance *Cem anos de solidão* um diálogo com Jorge Luis Borges, o narrador reitera esse diálogo assinalando que ele está presente em outros textos de Márquez: “Outros textos do escritor colombiano já assinalavam pontos de contato com a obra do escritor argentino, e o próprio Márquez afirmou que ler Borges significa ‘afinar o instrumento para

dizer as coisas” (HATOUM, 2007l, p. 52). Nesta linhagem de relações que o narrador traça — Márquez que leu Borges; Arenas que leu estes dois e os relacionou — em última instância, está a figura de Milton Hatoum, imerso em sua própria estratégia, que é a figura do seu narrador. Sendo assim, a bagagem intelectual do escritor que se desdobra como possibilidade nos movimentos de sua própria escrita pode ser identificada a partir da confluência entre a interpretação dessas crônicas e do posicionamento do escritor no campo literário. No seio temático da crônica, então, há inferências de marcas intelectuais de Milton Hatoum, o que é um elemento intensificador da hibridização com o gênero do ensaio. Por conseguinte, os textos intelectuais de Milton Hatoum também podem abrir um lastro interpretativo para o leitor atento em relação a muitas dessas crônicas, como é o caso das marcas que o autor, como intelectual, deixa sobre seu projeto que estão presentes nessas crônicas. A correlação entre projeto literário e intelectual torna-se mais enfática pelo caráter híbrido de tais crônicas, que, em nossa perspectiva, ao mesmo tempo lançam uma armadilha do ensaio, e destecem a mesma, quando criam marcas narrativas precisas que apontam na desconstrução dos estatutos do real. Se percorrermos os interstícios do enredo, em que o narrador de Hatoum analisa com minuciosidade a novela de Márquez, veremos uma menção a Octavio Paz para tratar da ambientação da Praça nesta novela, um dos espaços que, por constituir um “palco exposto a todos os olhares e comentários”, é responsável pela manifestação de uma dimensão crítica de negação às verdades, já que lá, ao mesmo tempo, há uma confluência de vozes e a dispersão de um discurso originário dos fatos e da experiência dos personagens:

Um povoado (*pueblo*) é um palco exposto a todos olhares e comentários. Um evento singular repercute com força e depois se torna visível ao olhar alheio. O que uma pessoa sabe, todos ficam sabendo, mesmo que o saber transmitido de boca a boca altere a versão verdadeira do acontecimento. A vida íntima e a pública se confrontam na praça, que é ao mesmo tempo tribunal e teatro, como assinalou Octavio Paz (HATOUM, 2007l, p. 52).

Trata-se, como o narrador diz na página seguinte, de recuperar “as versões desencontradas de uma história singular” (HATOUM, 2007l, p. 54) por meio de uma tradição oral, marcada pelos diálogos das personagens no povoado onde se passa a *diegese*. Percorrendo desde a temática do gênero “novela” — recorrendo, para isso, a Georg Lukács — até os problemas existentes na tradução da novela para o português, o narrador direciona a análise que faz da narrativa de Márquez para as estratégias deste escritor ao evocar “o passado para tentar entender o tempo presente, deixando entrever que o real nunca revela um único sentido, uma única leitura ou interpretação” (HATOUM, 2007l, p. 53). De modo que:

Na rede de linguagem que a voz de cada personagem tece sobre o crime, o texto da *Crônica de uma morte anunciada* recorre à memória não apenas para reinventar um ângulo da realidade, mas também para torná-la mais complexa em sua dimensão histórica, de que participam a violência, o absurdo e as relações de poder num evento aparentemente banal de um *pueblo* perdido na Colômbia.

Para o leitor, o eco de tantas vozes dessa *Crônica* parece falar também das ruínas de uma História que faz dessa fábula uma criação de nós mesmos (HATOUM, 2007I, p. 53).

Já ressaltamos aqui que o tema da releitura crítica do passado via memória dos personagens é um tema recorrente nas ficções de Hatoum. Não é à toa, portanto, que Jorge Luis Borges surge como figura essencial na rede de influência de leituras de Milton Hatoum, da qual Márquez também faz parte. Outro ponto que não podemos deixar passar despercebido é a comparação que o narrador faz entre a novela de Márquez e, dentre outras, *Coração das trevas*, de Joseph Conrad. Como visto em “Viagem ao coração das trevas” (HATOUM, 2005j), um dos aspectos da escrita de Conrad é recriar o passado pelo crivo da memória. Embora o narrador apenas compare a prática dos gêneros, não podemos deixar de apontar as correlações dos usos e estratégias desses autores em comum, temas todos presentes de maneira dispersada nas crônicas da *EntreLivros*. Há uma rede de influências e leituras em comum, responsáveis por criar o que chamamos, via Mainqueneau (2001), de “tribo” literária de Milton Hatoum.

Se o vínculo a essa tribo que estamos assinalando desde o início da abordagem das crônicas compõe um modo de Hatoum situar-se no campo literário, denotando suas crenças, assuntos e estratégias literárias, a crônica “O futuro da literatura” (2007i) tem muito a nos oferecer no quesito das crenças, pois nela o narrador ensaísta de Hatoum discorre sobre o fim da literatura, assim como, ao fazê-lo, possibilita-nos descortinar as opiniões do autor sobre o romance e suas opções estéticas. Com isso, o autor também abre espaço para pensarmos sua própria configuração como leitor. Já que o futuro da literatura está condicionado ao passado, como acredita o narrador, é indispensável conferirmos ao leitor a missão (nunca previsível) dos rumos da literatura, ou melhor, dos usos críticos que a leitura comprometida pode implicar. Nesse prisma, a leitura como dimensão reflexiva do jogo de representação — sempre expansivo, embora fisicamente delimitado, porque sugestivo — abre um espaço para a ética nos interstícios da literatura. A particularidade de cada olhar dirigido para o material literário, que nunca tem sua significação substancializada, enquadrada, acarretará usos e caminhos da literatura, assim como o autor como leitor de outras obras e de sua própria escrita compõe uma das marcas da leitura no campo literário, sobretudo com suas inscrições no campo intelectual. Desta acepção da leitura, como fator plural de significado e como elemento

determinante para a enunciação da obra, surge uma oportunidade de entender como a leitura é, para Milton Hatoum, uma dimensão essencial para a composição literária, já que todo autor também participa e interage com uma gama de outras obras com as quais ele se identifica ou se distancia e por meio das quais ele galga seu espaço no campo literário e intelectual.

Nesta crônica, o narrador demonstra ser, como nos casos das crônicas anteriores, especializado em assuntos ligados à literatura. Pensando os caminhos da circulação de ficções reconhecidas pela crítica, o narrador traz à baila uma série de exemplos de romances de diferentes partes do mundo para mostrar que “é difícil falar de uma literatura “mundial”, embora as traduções disponíveis estejam atraindo leitores em países hegemônicos ou centrais (HATOUM, 2007i, p. 50). Citando escritores premiados como Tayeb Salih, Kenzaburo Oe, Elias Khoury, Salman Rushdie, V. S. Naipaul, ou, ainda, comentando a obra de escritores americanos da segunda metade do século XX, via Octavio Paz, o narrador fala de duas tendências estéticas na literatura contemporânea:

Uma das vertentes do romance contemporâneo recupera traços da narrativa mais convencional (enredo, personagens, andamento), ao mesmo tempo que introduz técnicas do cinema ou da televisão, trabalhando com uma linguagem mais ágil, em que não faltam citações ou comentários de autores, compondo assim uma espécie de colagem ou pastiche, geralmente com uma perspectiva histórica rala, ou nem isso. Uma outra vertente, no Brasil e na América Latina, aponta para uma literatura de testemunho ou de denúncia da violência cotidiana, sobretudo na periferia das metrópoles, onde a cidadania é mínima e a ineficiência de políticas públicas é máxima, criando assim zonas de conflito que servem de temas literários (HATOUM, 2007i, p. 50).

O narrador mostra que, na base desta segunda tendência, está o fato de que “com frequência, a ficção tentava registrar a brutalidade política no continente” (HATOUM, 2007i, p. 50) marcado pela censura de ditaduras. Seu intuito é se questionar sobre o interesse que os leitores atuais têm em relação a narrativas como essas, já que, em sua perspectiva “[...] é preciso ir mais a fundo na matéria narrada e depurá-la ao máximo para que a linguagem explore com mais complexidade a relação do indivíduo com a sociedade” (HATOUM, 2007i, p. 50), pensamento que, ainda de acordo com este narrador, está na esteira do pensamento de Theodor Adorno, quando este teórico diz o seguinte na “Palestra sobre lírica e sociedade”: “A referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo, para dentro dela” (ADORNO *apud* HATOUM, 2007i, p. 50). Continua o narrador se reportando a Adorno, explicando que, ao passo em que a experiência foi “esfacelada”, não existe uma percepção articulada e contínua dos fatos, fato que tornou a posição do narrador

problemática” (HATOUM, 2007i, p. 51). Daí decorre o apreço pelo reflexo que as experiências do narrador têm no trabalho com a forma da narrativa.

É do mote desta operação estética com a forma que o narrador defende a leitura crítica, contrariando a opinião de algumas pessoas que têm pessimismo em relação ao futuro do romance. É nessa conjuntura que o narrador critica a cultura de massa, cujo efeito é “muitas vezes nocivo e alienante” e que “pretende ser mais onipotente do que todas as divindades do Oriente e do Ocidente” (HATOUM, 2007i, p. 51).

Em todo esse diálogo do narrador com a matéria literária, podemos ver duas questões ressaltadas, dentre outras, que descambam para o projeto de autoria de Hatoum: o primeiro é o dos precursores literários, uma vez que, por meio das palavras de Julián Rios, o narrador acredita que “o futuro da literatura reside em seu passado”; o segundo é a compreensão da literatura como material linguístico que conclama a leitura crítica, o que nos remete a discussão empreendida sobre os estatutos de ficcionalização (ISER, 1983). Sobre este assunto, encaminhando seu debate para o fim, o narrador diz:

A literatura caminha numa espécie de contramão de um sistema econômico que impõe uma plethora de imagens de uma banalidade sufocante. Uma poderosa máquina de alienação, contra a qual a literatura resiste em seu território restrito, habitado também pelo leitor. Por isso, os rumos do romance não dependem apenas da produção literária, mas também, e numa escala considerável, do trabalho do leitor, de sua mirada crítica, de sua intervenção no texto, de suas exigências e expectativas (HATOUM, 2007i, p. 51).

Assim, tanto o quesito estrutural, quanto as questões sociais que emergem do plano da estrutura narrativa — quer da própria perspectiva dos personagens, quer do ponto de vista dos narradores, que também são personagens — são peças chave da estética hatouniana. A partir do plano da estrutura dos romances de Hatoum, o quais, juntos compõem a maior parte de seu projeto de autoria, assim como são divisores de água para o reconhecimento do escritor no campo intelectual, surge um arco temporal que recobre desde o século XVI até meados do século XX, situando personagens e suas respectivas memórias grande parte das vezes na região Norte, mais especificamente em Manaus. Tanto pela mobilidade dos personagens, quanto pelo caráter multifacetado de vozes, essas narrativas nos possibilitam pensar o trânsito entre culturas e percepções que, a partir da própria constituição da linguagem, é híbrido e entrecortado por culturas e percepções distintas. Salvo o último romance, que não se passa em Manaus, a região Norte é uma ambientação recorrente, à qual o autor se filia para jogar com os postulados críticos daquilo que ele chama de uma memória perdida na infância e na juventude: “Não sei como funciona com os outros, mas quem lê Proust, por exemplo, percebe

isso: a importância da infância, sendo a memória algo mais inventado do que lembrado – talvez dito. É isso: tirar da infância o máximo que se puder para escrever” (HATOUM, s/d, p. 23).

Se a infância é o ponto de partida para um uso crítico da memória, da mesma forma o amadurecimento intelectual faz parte do arcabouço conceitual que ronda as crenças éticas e estéticas de Hatoum, marcando, assim, uma posição do escritor por meio de uma filiação intelectual. É o que ocorre entre o autor e Edward Said, pensador renomado do ramo da cultura que já teve seu livro *Representações de um intelectual* (SAID, 2005) traduzido por Milton Hatoum, assim como já foi alvo de reflexões deste escritor, como em “Edward Said e os intelectuais” (2005d). Mais do que isso, é o que percebemos, também, no horizonte temático da crônica “O legado de um grande intelectual” (2007j), o que nos leva a compreender que recorrer a Said — ao que este pensador representa estética, intelectual e eticamente — é uma forma de Milton Hatoum se filiar e se posicionar no campo da cultura e no campo literário. Na condição de autor que coloca em debate, por meio da matéria narrativa, vidas em trânsito, ao articular culturas polissêmicas que convivem, Milton Hatoum revela ter Said como um elo importante da cadeira intelectual na qual busca se inserir. Diante dessa constatação, passaremos à análise da narrativa ao lado de uma exposição deste breve ensaio de Hatoum sobre Said para percebermos em ambos uma abordagem temática descentrada dos espaços de hierarquização do poder.

Se assim diz Hatoum na abertura do ensaio supracitado sobre Edward Said: “[...] o intelectual e o ativista político são inseparáveis”, dizemos a Hatoum que o desdobramento da sua vida intelectual está atrelado à sua figura como escritor. Essa indissociabilidade constitui a base da nossa proposta de confluência entre os âmbitos do campo intelectual e do campo literário na observação da literatura por meio tanto de suas produções semânticas, quanto de seus processos de formulação.

Em quase todos os romances de Hatoum, isto é, nas obras que efetivamente fixaram-no no campo intelectual como escritor premiado e mundialmente reconhecido, está presente o tema do trânsito de culturas a partir do enfoque da região Norte do Brasil encarada como plural, como palco do entrelaçamento de vozes e do diálogo com a cultura libanesa. Os “lugares da memória” (NORA, 1984) construídos pelas vozes narrativas referem-se ao resgate da história de famílias que, em um certo momento, migraram para essa região e lá se constituíram. Essas memórias, portanto, são formuladas por estratégias literárias que retratam o Oriente como um espaço imaginado, moldado esteticamente por discursos diferentes (por isso multifacetado e polifônico). O empenho dos narradores é, no geral, centrado no resgate

de uma certa história comum de alguns imigrantes libaneses. Essa percepção sobre o trabalho estético com a memória — que, no âmbito do diálogo com a cultura do Oriente, certamente tem como um dos precursores Edward Said — faz com que possamos enxergar, via uma leitura contínua da produção de Milton Hatoum, que este autor busca distância da seguinte ideia contida nas palavras do narrador de sua crônica: “Toda representação interessada é uma deformação, pois pressupõe um julgamento hierarquizado de valores, seja por meio de comparações ou por uma desqualificação sumária da cultura representada” (HATOUM, 2007j, p. 40). O vínculo intelectual com os pressupostos de Said se evidenciam, pois o reforço de uma fuga necessária aos essencialismos e aos processos discursivos de hierarquização é reiterado como foco da análise do narrador e por meio da forma de condução da linguagem. Propomos, então, uma percepção da figura de Hatoum como intelectual dentro dos moldes de que trata Said, citado pelo próprio Milton Hatoum em “Edward Said e os Intelectuais”:

o intelectual não representa um ícone do tipo estátua, mas uma vocação individual, uma energia, uma força obstinada, abordando com uma voz empenhada e reconhecível na linguagem e na sociedade uma porção de questões, todas elas relacionadas, no fim das contas, com uma combinação de esclarecimento ou emancipação (SAID *apud* HATOUM, 2005d).

O narrador hatouniano cria pontos de encontro entre o enfoque do livro de Said *Orientalismo* e uma crítica aguda aos ditames dos interesses econômicos que escamoteiam culturas e geram desigualdades, como é o caso da estratégia de modelação da civilização, que nos permitem ver um espelhamento com o projeto literário do autor, moldado por suas posturas intelectuais no campo da cultura, perceptível na fala do Hatoum: “De fato, literatura e cultura, analisadas à luz ou à sombra do poder, são os pilares da reflexão do pensador palestino-americano” (HATOUM, 2007j, p. 40). Para citar dois exemplos de obras que dialogam no quesito temático e que refletem uma perspectiva política em Milton Hatoum, podemos dizer que *Cinzas do Norte* (2005c) e *A noite da espera* (2017); narrativas que colocam em cena o período histórico da Ditadura Militar de 1964, retratado, no primeiro, sob o enfoque de uma memória da infância dos personagens principais e, no segundo, pela memória de um adolescente.

Essa preocupação com temas éticos, que surgem no plano da estética e que são um forte vetor do projeto de autoria hatouniano, ao configurar-se como ponto de discussão da crônica analisada, reflete o posicionamento do intelectual. Isso nos estimula a pensar o escritor não como reduto do sentido total de sua obra, mas como agente construído pelos processos variados de leitura de suas obras e pelas relações que este busca intencionalmente

para com as mesmas. Seja em falas do escritor que se dirigem à sua própria produção, seja em trabalhos escritos que dialogam com estratégias e assuntos literários importantes para seu projeto, Milton Hatoum revela-se um escritor inteiramente participativo dessas dimensões que rondam texto e contexto. Trata-se de uma percepção de autoria como “gesto”, para lembrarmos o conceito agambeniano (2007). Ou, ainda, do autor enquanto *performance*, conforme o conceito que já mostramos por meio de Barthes (1996) e Klinger (2006), buscando refletir sobre a autoria no capítulo 1.

Considerando que o atravessamento de uma historicidade está presente nos gestos e nos posicionamentos autorais, as formas de pensar a figuração do escritor assume contornos instáveis, movediços, o que ressalta a relação ambígua com a base que a *performance* constitui. Já que a narrativa é composta por um atravessamento de falas, guiadas ou enunciadas pelo narrador, ou seja, pela estratégia literária que é também um veículo escorregadio de fala do escritor — porque não se deixa apreender em uma totalidade existencial —, não é difícil compreender que a pertinência da *performance* reside em revelar e dissimular suas fontes autorizantes, criando um pacto de leitura baseado em uma condição persistente de descrença, que não apenas exige a atenção do leitor como também serve de fundamento metatextual para revelar no seio da linguagem a ambiguidade que a constitui. Portanto, há um jogo com a memória que deixa índices das crenças do escritor para os leitores; crenças estas que são apreendidas por meio dos posicionamentos éticos do autor, pelo seu comportamento enquanto sujeito para a escrita e sujeito da escrita. Deste modo, o autor pode renascer como gesto performático da interação constante da obra com os leitores, do autor com os leitores, do autor com o campo literário ou dos leitores com o campo literário e a obra. Essas particularidades teóricas, éticas e estéticas apontam na direção de uma *performance* de Milton Hatoum.

Discutiremos a crônica “Leitores incomuns” (HATOUM, 2007f) a partir de uma provocação do autor, que vê o leitor como sujeito que construirá provisoriamente o produto da obra e cria armadilhas para enredá-lo no jogo com o real. Do mesmo modo que em “Leitor, cúmplice secreto” (HATOUM, 2005i) o narrador de Hatoum abordou o tema da variedade com que se pode proceder à leitura de uma obra de ficção —colocando o leitor como peça-chave do jogo ficcional engendrado pela linguagem —, em “Leitores incomuns” (2007f), o narrador escolhe como vetor de sua reflexão o vínculo entre leitura e escrita de uma obra de ficção. Para este narrador, todo autor de ficção é, antes de tudo, leitor, assim como todo leitor opera uma leitura particular da obra, fazendo com que esta se configure a partir de releituras incatalogáveis. Nesse mesmo viés, toda obra de ficção é uma espécie de leitura ressignificada

de diversas outras obras, cujas vozes ecoam na narrativa: “há também pausas para a leitura: a urgência de escrever não é menor nem menos intensa do que a urgência de ler. ‘Escrevo porque leio’, afirmam alguns escritores. [...] Um bom leitor reescreve o livro com a imaginação de um escritor” (HATOUM, 2007f, p. 44). Isso nos estimula a pensar a importância dos temas da leitura e da escrita a partir da discussão que empreendemos acerca dos precursores literários e da preocupação estética com um uso crítico da memória por parte de Milton Hatoum.

Opondo, assim como fez em “Leitor, cúmplice secreto” (HATOUM, 2005i), a noção de leitor ingênuo e leitor-modelo – no caso deste último, sorvendo-se da teoria de Umberto Eco no livro já citado *Seis passeios pelo bosque da ficção* – essa voz narrativa construída por Hatoum em “Leitores incomuns” (HATOUM, 2007f) mostra a relevância da leitura crítica e de um posicionamento sobre a literatura. Observemos a crítica empreendida ao leitor ingênuo para refletirmos sobre o posicionamento deste narrador-escritor-ensaísta, que nos cede alguns indícios para a compreensão das crenças do próprio Hatoum:

O pior leitor é o passivo, resignado, que aceita tudo e lê o livro como uma receita ou bula para o bem viver. Este é o não-leitor. Porque o texto de auto-ajuda é um compêndio de trivialidades, palavras que não questionam, não intrigam nem fazem refletir sobre o mundo e sobre nós mesmos (HATOUM, 2007f, p. 44).

Há, nessa passagem, uma possibilidade de enxergar as operações que rondam o tema da construção ficcional (ISER, 1983). Nas operações críticas da linguagem, a literatura é compreendida como discurso autocrítico. Trata-se da presença de estratégias como a relação intencional entre narrador e autor na intensificação de uma representação que nunca se deixa captar plenamente, reconhecendo-se, pelo contrário, como instrumento de fingimento. A oposição aos discursos ontológicos, que carregam uma carga de pretenciosa e falaciosa validade pelo seu prisma metaficcional, faz com que o discurso literário conclame o leitor atento a interpretações mutáveis, histórica e socialmente. Leitura, escrita e releitura são peças-chaves em Milton Hatoum, seja no quesito da composição, seja no da recepção, âmbitos que interagem para a constituição e posicionamento do escritor no campo literário e intelectual. O tema da leitura crítica, deste modo, é uma das implicações éticas que surgem dos escritos de Hatoum e reverberam seu comportamento e sua posição, consoante uma tributação a uma série de escritores com os quais Hatoum corrobora e a partir dos quais formou as bases de sua escrita.

2.2.3 Crônica-memória

Assim como a hibridização dos gêneros se mostrou um elemento fulcral na categorização da “crônica-ensaio” e da “crônica-ensaio-memória”, no caso específico da categoria que denominamos “crônica-memória”, há também uma mesclagem de gêneros, pois os narradores deste tipo de crônica tecem o resgate de uma memória pessoal, colocando em cena um enredo com personagens inseridos em um certo tempo e espaço. Isso não ocorre, por exemplo, em “A imensa máquina ficcional de Balzac” (2005a), crônica em que o narrador assume um tom ensaístico, voltando-se para um viés analítico em relação à poética balzaquiana.

É a partir de uma construção de cunho unicamente ficcional que a primeira e, para nós, a mais relevante das crônicas situadas por nós nessa categoria, construirá um enredo que nos remete à articulação entre lembrança, imaginação e ficcionalização. Trata-se da crônica “Um jovem, o Velho e um livro” (2006k), em que o escritor, por meio de seu narrador, trabalha questões ligadas ao jogo ficcional, ao caráter incerto da memória, e de ordem existenciais, como é o caso da Ditadura Militar de 1964, pano de fundo político da narrativa. É possível observar neste enredo um entrelaçamento temporal impresso pela memória do narrador, que, ao contar duas histórias do passado, é levado a uma terceira, mais próxima ao seu presente, apontando para uma percepção crítica temporal inscrita em uma memória que ativa uma reflexão no presente: a morte de um velho professor, que conhecera na infância, chamado Graça — recente no momento da enunciação — e a morte covarde de seu amigo Alex, estudante da USP, cujo apelido é Minhoca, ocorrida no ano de 1973, nos porões da ditadura.

Nesta narrativa, há um emaranhado de referências que nos permite supor uma relação entre o personagem Velho, apenas no final nomeado como “Graça”, e a figura de outros dois sujeitos. De um lado a de Graciliano Ramos, já que o velho Graça “...falava de uma infância maior que o mundo porque não era uma infância qualquer, e sim uma das mais poderosas e belas ficções autobiográficas da nossa literatura” (HATOUM, 2013, p. 185), reportando-se à obra *Infância*, de Graciliano Ramos. Graça e Graciliano têm um parentesco que ultrapassa a proximidade dos vocábulos. De outro, a figura ficcional de um velho contador de histórias, presente na primeira crônica do volume da *EntreLivros*, “‘A parasita azul’ e um professor cassado” (HATOUM, 2005b). O caso desta última relação pode ser verificado no fato em comum de que este “Velho”, em ambas crônicas, é um contador de histórias e um professor do qual os narradores não foram alunos.

É da morte do personagem Alex, bem como da presente no universo *diegético* de *Infância*, que o narrador envereda pelos meandros da memória. Ao mesmo tempo em que caminha, “...andando de volta no tempo e no espaço”, de acordo com a versão reescrita e publicada em *Um solitário à espreita* (HATOUM, 2013b, p.185), este narrador também se situa em um tempo indeterminado e um espaço, bairro paulistano, ‘silencioso’. Sendo assim, à medida que rememora a sua infância, mais especificamente no ano de 1964 em que conheceu o velho Graça, o narrador demonstra consciência estética quando não só dialoga com *Infância* e *Vidas Secas*, mas também insere um personagem que pode ser associado ao próprio Graciliano Ramos por, no mínimo, dois fatores: seu próprio nome, e a relação íntima que este velho Graça mantém com as obras mencionadas de Graciliano Ramos. Assim, tanto em “ ‘A parasita azul’ e um professor cassado” (2005b), quanto em “Um jovem, o Velho e um livro” (2006k) a figura do “Velho” assume uma posição próxima a de um narrador.

Consciente das relações da memória e imerso nos dramas da(s) infância(s), o narrador assim se refere a uma das passagens do quadro “O inferno”, de *Infância*, no qual o menino dialoga com sua mãe:

Silêncio ou respostas atravessadas, incompletas. O narrador adulto percebe que a explicação hesitante não passa de uma aporia. Mas há incongruência e dúvida em tudo, pois a memória não recupera o passado com exatidão: lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. **A memória é o lugar da hesitação e da ambiguidade: o móvel da imaginação** (HATOUM, 2006k, p. 27, grifos nossos).

É no movimento sinuoso e dinâmico da memória que essas histórias se mutilam e interconectam na condição presente deste narrador. Por meio da morte de um velho conhecido da infância, o narrador autodiegético acende as áreas obscuras das lembranças de sua infância, período em que convivera com o “Velho” e entrara em contato com leituras caras à sua formação existencial e intelectual. A esta lembrança da infância se sucede outra: a festa da qual participou para esquecer o triste ocorrido com seu amigo Alex. Há, portanto, um eixo que conecta ambas as histórias: o período que se estende de 1964 a 1973, datas passadas que, juntas, não só correspondem ao período de sua formação na infância e ao dia da missa de sétimo dia da morte de Alex, mas também a todo um período de ditadura militar vivenciado pela sociedade brasileira, do qual o capítulo “O Inferno” de *Infância* é alegoria. Entre uma memória afetiva com o “Velho”, que rendeu ao narrador muitos aprendizados e a construção de um olhar crítico para o mundo, e uma memória dolorida, este narrador retoma a teia de duas experiências do passado para lançar luz ao seu presente.

Observa-se nesta crônica, mais uma vez, o diálogo intra e intertextual, dado que a figura do Velho é recorrente nas duas crônicas da *Entrelivros* mencionadas, bem como é possível depreender um precursor literário importante para Hatoum: Graciliano Ramos⁴⁰. Outro ponto em comum, é a relação crítica que a memória exerce no diálogo com o fato histórico da ditadura militar brasileira de 1964, que Hatoum promove em *Dois Irmãos* (2000); *Cinzas do Norte* (2005c) e *A noite da espera* (2017) com mais ênfase.

Um diálogo similar é estabelecido em “Conversa com a matriarca” (HATOUM, 2006d). O título da crônica instaura um horizonte de expectativas em relação à figura da matriarca, que é especialmente relevante no contexto da cultura libanesa, dada a sua característica centralizadora. Outras duas personagens são assim construídas pelo autor: Emile, em *RCO* (2008c) e Zana, em *Cinzas do Norte* (2005c). Assim como as matriarcas dos romances, a da crônica, Samara, também tem os seus preferidos no círculo familiar. “Conversa com a matriarca” dialoga subliminarmente com os romances e aguça a curiosidade do leitor, que, por outras vias, poderá vir a descobrir que a personagem da crônica de Hatoum e a avó do escritor são homônimas. Esse dado reforça a estratégia do escritor de buscar em sua infância e juventude o ponto de partida para a recriação de mundos na literatura. Por outro lado, a menção aos dois irmãos constitui um recurso à intratextualidade, pois a recorrência de personagens, senão iguais, ao menos parecidos, em contextos similares, cria elos de aproximação entre as obras citadas.

Ao recuperar a imagem da matriarca na crônica, o autor intensifica o jogo com o leitor, provocando uma ambiguidade que deriva do esbatimento dos limites entre o real e o ficcional. A construção da figura do narrador nessas crônicas, que vem a ser um dos netos da matriarca, torna-se um fator de intensificação dos estatutos de representação, fundando uma escrita cuja leitura necessita reconfigurar um lugar de memória, bem como é parte do processo metatextual de validação da própria escrita, dentro de um campo de produção e veiculação, o que nos leva a concordar com Culler, quando o teórico diz o seguinte:

As complicações da narrativa são ainda mais intensificadas pelo encaixe de histórias dentro de outras histórias, de modo que o ato de contar uma história se torna um acontecimento na história- um acontecimento cujas conseqüências e importância se tornam uma preocupação principal (CULLER, 1999, p. 92).

⁴⁰ Graciliano é um escritor muito citado por Hatoum em entrevistas diversas, como a que foi concedida a Ricotta e Rocha (2013) e a entrevista ao Portal Mec, presente em <http://portal.mec.gov.br/seed/arquivos/pdf/Revisao-T.Graciliano-Milton%20Hatoum.pdf> – Milton Hatoum, para ficarmos só com essas. Outrossim, cabe apontar um ensaio de Milton Hatoum (2013) sobre Graciliano, intitulado “Aspreza do mundo, concisão da linguagem”. Neste ensaio, Hatoum discorre sobre alguns pontos importantes da poética de Ramos, promovendo uma leitura de suas narrativas ao lado de alguns posicionamentos e escolhas éticas do escritor. Outro exemplo é a fala de Hatoum sobre Graciliano na 11ª FLIP, em 2013.

Tal procedimento da reincidência de uma mesma personagem, que representa uma alegoria estrutural de um diálogo crítico com o passado, gera uma leitura crítica sobre o leitor ingênuo, ao passo em que conclama o leitor atento a percorrer os meandros criados pelas pegadas dos narradores de narrativas distintas, incluindo-se aí o diálogo crítico com o passado, como feito por Flaubert, Borges, Proust, dentre outros precursores de Hatoum. Nessa perspectiva, da mesma forma como o neto narrador de “Conversa com a matriarca” (HATOUM, 2006d) parte da figura da matriarca, e da família da qual ela é símbolo, para tecer os fios de uma narrativa que revela índices de uma memória da infância e da juventude, a narradora principal de *RCO* reconstrói algumas trajetórias de uma memória de um passado similar, ao lado de outras vozes, como já dissemos e como se pode depreender da seguinte passagem do romance, na qual a narradora principal se reporta ao irmão, na última carta, criando um vínculo com o início do romance:

Não desejava desembarcar aqui à luz do dia, queria evitar as surpresas que a claridade impõe, e regressar às cegas, como alguns pássaros que se refugiam na copa escura de uma árvore solitária, ou um corpo que foge de uma esfera de fogo, para ingressar no mar tempestuoso da memória (HATOUM, 2008b, p. 111)

Esta reconstrução tem suas raízes fincadas em uma memória afetiva da matriarca falecida e é regida por um movimento sinuoso das rememorações. A morte da matriarca, neste romance, é o ponto de partida da narradora, que retorna à cidade da sua infância, Manaus. A morte finda a vida, mas não faz o mesmo com o passado: a matriarca representa a memória não apenas familiar, mas também do período de formação da infância e da juventude. Trata-se de uma memória que, ainda que findada em sua presentificação discursiva oral, presencial, pode e deve ser recuperada na construção de um ‘lugar de memória’ (NORA, 1984). Tal empreendimento é orientado por meio de vozes que instauram possibilidades através de um diálogo de fatos e retornos cíclicos de uma enunciação nunca fechada sobre si mesma. É por este prisma que Brandão (2008) diz o seguinte sobre as implicações da morte de Emile:

A morte de Emilie, personagem fictícia, homo fictius, proporciona ao leitor uma viagem para o interior das muitas outras personagens que povoam o romance, incluindo a própria narradora, que se revela como personagem mais complexa que a protagonista, ao permitir que o leitor acompanhe sua busca pelo esclarecimento de seu passado, compartilhe sua relação com o ambiente da infância e juventude, descubra com ela a importância do calor de Emilie, fonte de amor e vida, reavive a consciência e a reflexão a respeito de temas como tradição, círculo da vida, tolerância, liberdade, coragem, perdão, entre outros.

[...]

Inusitado, para o leitor, é o movimento de circularidade ao qual esse final de vida dá início, como o final de uma narrativa encaixante, pedindo encaixes de diferentes

relatos proferidos por personagens que se ligam por elos que emergem, de alguma forma, da protagonista que já não existe (BRANDÃO, 2008, p. 101-105).

Se na crônica e no romance analisados a personagem da matriarca é o cerne de um movimento em direção ao passado empreendido tanto pela escrita, quanto pela provocação que a arquitetura textual faz ao leitor, convidando-o a reformular o passado – sempre incompleto – sobre o qual ela (a escrita) se debruça, podemos observar que esta personagem tem uma importância significativa e, por isso, revela-se como uma das estratégias narrativas de Milton Hatoum, para quem o diálogo com o passado é imperativo ficcional. Desta maneira, estamos diante daquilo que vimos com Nora (1984) como construções negociáveis de “lugares de memória” no seio da narrativa ficcional e de um movimento duplo de reconstrução do passado: aquele feito pelos sujeitos ficcionais, que constroem o emaranhado de versões sobre o passado, e o leitor, que precisa caminhar criticamente nesse terreno de incertezas. Trata-se daquilo que Sarlo definiu nos seguintes termos, ao debater a questão da lembrança e da memória: “não há equivalência entre o direito de lembrar e a afirmação de uma verdade da lembrança; tampouco o dever de memória obriga a aceitar essa equivalência” (SARLO, 2007, p. 44). Portanto, “não é o sujeito que se restaura a si mesmo no testemunho do campo, mas é uma dimensão coletiva que, por oposição e imperativo moral, se desprende do que o testemunho transmite” (SARLO, 2007, p. 36).

Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes (HATOUM, 2008, p. 147).

A relação estreita que as crônicas da *EntreLivros* mantêm com os processos de escrita, escolhas literárias e outras obras de Milton Hatoum justifica a importância desse conjunto de narrativas para a poética do autor. O conjunto é composto, como vimos, por textos breves, cuja condução da escrita nos faz ora pensar estarmos lendo uma crônica, na sua acepção híbrida de narrativa ficcional, ora um ensaio, no sentido de análise livre (porém fundamentada) de temas variados, no caso dos textos hatounianos, ligados à literatura. É por meio dessas crônicas que elaboramos uma leitura da forma como Hatoum cria seus precursores, galgando uma posição nos campos literário e intelectual. O empreendimento deste trabalho foi mostrar como as narrativas de Hatoum na *EntreLivros* podem nos ajudar a

compreender os processos formadores do escritor, aquilo que Jorge Luis Borges (2005) definiu nos seguintes termos: “o fato é que cada escritor cria seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (BORGES, 2005, p. 98).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Finalizar equivale para nós a um movimento duplo: de recomeço e de reconhecimento do caráter provisório das reflexões, que nunca podem ser esgotadas, dado a condição cambiante que a leitura do material literário pressupõe. Recomeçar não é tirar do zero, mas retomar o caminho metodológico à luz da culminância das reflexões que foram feitas no curso de dois anos do mestrado e que são indissociáveis de um caminho mais longo delineado durante todo curso de graduação. Falar de retomada, no sentido lato, é reviver lembranças e vozes colaborativas que ecoam desta trajetória. Mas, como é necessário rever o desdobramento das reflexões para sintetizar os temas debatidos, fazemos a seguinte pergunta retórica que orientará a exposição de todo debate empreendido até então: de que forma resgatar os objetivos planejados, senão no apontamento do curso metodológico e da subsequente tese que queremos provar? Trata-se de reforçar a ideia de que as crônicas da *EntreLivros* são um conjunto importante dentro da produção de Milton Hatoum, não só porque figuram como estreia do escritor na produção regular do gênero⁴¹, mas também porque, como visto nas análises, carregam muitos indícios da formação de sua escrita. Dentre esses processos formadores, interessam-nos os ritos de escrita, as filiações literárias e intelectuais — que marcam uma posição do escritor nos campos —, os ritos genéticos, o uso crítico da memória e estratégias literárias marcantes explicitadas por um uso da ambientação, do tempo e dos personagens que intensifica a condição crítica de sua escrita no tocante à articulações de versoções dissociadas de um viés ontológico e unívoco. Essas estratégias de descentralização que emergem das narrativas dessas crônicas nos auxiliaram, em um movimento comparativista, na compreensão ampla de alguns aspectos basilares do projeto literário de Hatoum.

Um desses aspectos é o fator de memória, abordado pelos narradores-escritores dessas crônicas, bem como pela perspectiva dos romances do escritor, por meio de um reconhecimento metalinguístico que faz do jogo de representação análogo à enunciação um instrumento crítico de releitura e abertura em relação ao passado, nunca apreendido em uma

⁴¹ Em entrevista cedida gentilmente por Hatoum – que está no prelo e será publicada no n.º 38 da revista *Soletas*, do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (PPLIN-UERJ) –, quando ele nos recebeu em seu escritório, o escritor respondeu o seguinte sobre a importância das crônicas da *EntreLivros* para seu projeto literário: “Na *EntreLivros* iniciei minha atividade como cronista regular. Foi uma experiência muito rica porque era um gênero praticamente desconhecido para mim; eu tive que enfrentar a pressão do tempo, da periodicidade, e entregar o texto no prazo; crônicas também mescladas com ensaios, mas eu acho que falei também de outros escritores, de coisas muito diferentes; mas foi minha primeira experiência como cronista assíduo”.

totalidade. Mostramos, ao lado disso, que as reverberações da estratégia da construção de um “lugar de memória” nessas crônicas e na poética de Hatoum conflui com o arcabouço teórico intrínseco ao conceito de “contemporâneo”, proposto por Giorgio Agamben (2009). Se a temporalidade multifacetada, a polifonia, o dialogismo, enfim, as formas discursivas descentralizadas são a base do conceito agambeniano, a literatura de Milton Hatoum aponta na direção de uma abertura no tocante à confluência de vozes que participam das versões sobre os fatos, da construção dos conhecimentos. O ponto de partida para este viés polissêmico se dá a partir do estabelecimento crítico metatextual presente na abordagem dos narradores destas crônicas, ou seja, a prática linguística marcante de uma consciência com a ausência de fronteiras determinadas na articulação do real, do fictício e do imaginário (ISER, 1983) na escrita de ficção. Do mundo (auto)crítico do texto, abre-se uma gama de interpretações a serem pensadas pelo imaginário do leitor. A dimensão crítica da leitura é conclamada pelo universo (meta)linguístico, pela organização, pela dimensão temática do texto e por todas as outras estratégias que, como mostramos nas análises, partilham para a criação e permanente intensificação de uma escrita regida por possibilidades enunciativas.

À medida em que a empreitada estética dos narradores hatounianos convida o leitor atento a se aventurar nas incursões que a narrativa constrói com um passado estilhaçado, o leitor pode perceber, como foi nosso caso, um certo uso da estratégia da autoficção. Como foi assinalado no capítulo 1, este termo é marcado por uma ambiguidade entre vida e escrita, sendo antes um dos elementos que intensificam a autoconsciência da narrativa no tocante ao seu estudo de fingimento, conferindo ao texto um caráter “auto/bio/gráfico” (OLIVEIRA, 2014), do que promove um espelhamento da escrita no real ou vice versa. É nesse sentido que fizemos uma breve caminhada pelas trilhas teóricas ligadas à “escrita de si”, passando pelo percurso sinuoso da autobiografia com o intuito de compreender as bases do conceito de autoficção, que surge como forma de problematização acerca da autobiografia. Quando falamos em autoficção, desta maneira, não vinculamos o gênero em si às crônicas hatounianas, mas, uma vez tendo averiguado o amplo desenvolvimento teórico do termo pensado, dentre outros, por Klinger (2006; 2019) e Faedrich (2006; 2014; 2015), pensamos em estratégias que remetem à seu uso. Um bom exemplo é o amparo metatextual que grande parte das crônicas da *EntreLivros* fazem no que diz respeito à ambiguidade entre informações da vida literária, intelectual e empírica do autor com o conhecimento que o leitor vislumbra dos narradores.

Nesse viés, utilizamos alguns conceitos de Maingueneau (2001; 2006) para mover uma reflexão sobre os elementos que orbitam “texto e contexto”, isto é, as dimensões da

bio/grafia, que corroboram uma existência autoral *paratópica*, marcada por um campo vasto de possibilidades inferenciais a serem feitas pelo leitor atento para compreender não o autor empírico, mas sua acepção enquanto *gesto* (AGAMBEN, 2007). É no entrelaçamento dessas bases teóricas que o conceito supracitado de Oliveira nos auxiliou; refutando o espelhamento entre vida e escrita subscrito na designação de autobiografia proposta por Lejeune (2008), Oliveira (2014) amparou-se nos postulados de Maingueneau (2001; 2006) a fim de intensificar a ideia contida no termo mangueanauniano *bio/grafia*. Com isso, Oliveira enfatiza os processos recorrentes na literatura contemporânea de articulação intencional, na escrita literária, de uma indeterminação entre os limites dos índices do real e do jogo de representação. Isto propiciou na base da própria designação “auto/bio/grafia” um fundamento metarreferencial de abertura em relação ao passado — de uma crítica conclamada por escritas cuja estética atua nesse mesmo parâmetro metatextual de dispersão do real — e crítica no que tange às modalidades teóricas que advogam em favor do espelhamento entre real e ficção e, por este motivo, criam um fundamento ontológico.

Por termos verificado que os narradores das crônicas de Milton Hatoum procedem criticamente no que tange aos elementos constitutivos da ficção é que reconhecemos uma dimensão autocrítica da linguagem que vai além de uma provocação ao leitor sobre os limites do real fictício e do ficcional: parte da construção de ambiguidades sobre esses dois elementos para intensificar a impossibilidade do estabelecimento de fronteiras e, assim, esgarçar o campo de variabilidade interpretativa, o que permite a esses narradores – ensaístas, ficcionistas e críticos literários – fornecerem uma gama de conhecimento sobre a figura autoral que os idealizou, o próprio Milton Hatoum. Nesta perspectiva, crenças, precursores e posicionamentos literários de Milton Hatoum puderam ser pensados à luz de uma comparação entre o comportamento estético dos narradores das crônicas aqui analisadas e outros narradores hatounianos. Pudemos observar, também, a presença marcante de escritores que se revelam como precursores de Milton Hatoum. Cotejando a posição dos narradores das crônicas com falas, entrevistas, trabalhos acadêmicos do escritor no campo da cultura, pudemos averiguar algumas concepções de Hatoum que corroboram aquelas descortinadas pelos narradores de suas crônicas da *EntreLivros*.

Cabe explicar que, dentro dos limites espaciais, temporais e financeiros impostos no decorrer do período de realização deste trabalho, abarcamos, de maneira tangencial, outras frentes de produção do escritor, dentre as quais se sobressaem: o livro de imagem e poesia com textos de Milton Hatoum (1979) intitulado *Amazonas*: palavras e imagens de um rio entre ruínas e *RCO*. Nosso objetivo foi propiciar um alargamento da observação de marcas

recorrentes da estética do escritor que amalgamam um projeto literário no qual as estratégias ficcionais dialogam entre suas obras, assim como estão amparadas em precursores literários, dos quais tratamos teoricamente nos capítulo 1 e analiticamente, em termos de prática textual, na análise das crônicas. Profícuos também foram os paralelos traçados com os posicionamentos, como os trabalhos intelectuais e algumas palestras e conferências do autor, as quais nos revelaram um diálogo intenso com as questões discutidas à luz das reflexões sobre as crônicas.

Enquanto primeira produção ficcional de Milton Hatoum no gênero, com regularidade e na condição de obra que se situa entre outras produções consagradas do escritor, revelando uma face do autor já maduro e engajado no campo literário, essas crônicas da *EntreLivros* forneceram-nos uma apreensão de seu projeto de autoria que é calcado, dentre outras possibilidades, nos termos delineados na análise das narrativas feita no capítulo 2 e acima retomadas. Nossa investigação não seguiu o curso linear de publicação das obras de Hatoum, mas propôs passeios inferenciais que, como a constituição da escrita hatouniana, só puderam se fazer compreensíveis pelo seu caráter descentrado, isto é, pelos caminhos conclamados pelos diálogos com a orientadora, pelas leituras diversas, pelo o próprio curso da escrita deste trabalho, pelas trocas em variadas apresentações de trabalhos e pelas sugestões ricas da banca.

O cotejo de diversos âmbitos, literários e não literários, explica-se pela demanda que um olhar dividido entre texto e contexto requer: uma percepção ampla que viabilize uma compreensão vasta da enunciação do material literário, de maneira a envolver não apenas o texto em sua economia interna, mas também os agenciamentos, as práticas do escritor e a recepção pelo público especializado e não especializado. O direcionamento de nosso esforço para esses âmbitos inseparáveis, que atuam na construção enunciativa da literatura e para sua consolidação no campo literário, permitiu-nos evidenciar a condição de negociação perene dos significados que fazem com que o material literário se sustente na cultura como produto insistentemente processado por interpretações cambiantes.

Como a escrita dos narradores dessas crônicas demonstrou ser reveladora dos índices *bio/gráficos*, propusemos uma leitura da figura autoral de Hatoum, englobando o que já mencionamos: as práticas literárias e intelectuais. Seja por meio da discussão acerca dos agenciamentos variados do escritor que reiteram uma posição nos campos literário, intelectual e cultural, seja através de uma leitura regida também sob a noção de *performance* (KLINGER, 2008) autoral, formulamos uma compreensão de algumas bases estéticas perpassadas por crenças do escritor a respeito de seu objeto de trabalho: o texto de ficção.

Esse arcabouço de reflexões propiciou um entendimento do projeto literário de Milton Hatoum a partir de uma produção periférica do escritor, a publicação de crônicas. Por outro lado, não ignoramos os romances do autor, uma vez que elaboramos algumas interfaces entre estratégias comuns tanto nas crônicas quanto nos romances, sobre os quais revelamos a existência de ampla fortuna crítica, sem a pretensão de trazê-la à baila em sua totalidade, tarefa, senão impossível, excessivamente ambiciosa para o objetivo e o caráter deste trabalho.

Outrossim, convém lembrar que foi necessário retomar panoramicamente certo percurso, ainda escasso, da teoria sobre a crônica para evidenciarmos que — junto ao caráter movediço e híbrido deste gênero, cujos usos foram (e são) diversificados ao longo da história — Milton Hatoum formula narrativas híbridas, difíceis de serem categorizadas. Entre a crônica e o ensaio, os enredos ora enviesam na direção de uma construção ficcional a partir de um traço memorialístico marcante do narrador e dos personagens, ora são formulados por vozes especializadas que, preocupando-se discursivamente menos em construir uma ficção do que abordar criticamente algum tema ligado à literatura, fazem ecoar precursores, crenças e estratégias literárias importantes para Hatoum. Nessas duas frentes principais de enunciação de tal conjunto de crônicas, não há possibilidade de o leitor catalogar cada um dos textos, já que a própria escrita faz-se híbrida e, por isso, obriga o leitor atento a montar e desmontar o quebra-cabeça de paralelos entre vida e escrita. A nossa forma de entrada central na leitura crítica desses textos foi pensar este quebra-cabeça a partir de correlações com elementos do contexto que permitem uma averiguação de algumas estratégias recorrentes para Hatoum, ao da tentativa de rotulação de supostos elementos unidimensionais que delineiam a poética do autor. Assim, refletindo sobre essas estratégias ficcionais, propomos alguns caminhos analíticos e, concomitantemente, vimos um campo ainda mais abrangente de modos de leitura ricos, reforçando a noção presente em algumas crônicas analisadas de que a leitura é um fruto inacabado de processamentos mentais; é onde se presentifica a ética da literatura. Desta maneira, nossa leitura contínua dessas crônicas, cotejada com outras manifestações enunciativas do autor, pôde comprovar sua hibridização, conforme reconheceu o próprio Milton Hatoum em entrevista à nós:

Sim. As crônicas da *EntreLivros* são mais próximas do ensaio, você tem razão, sobre alguns escritores que admiro. Nesse sentido, sim, se aproximam mais do ensaio totalmente desprezioso. Seria uma impressão de leitura de um leitor apaixonado por alguns livros (HATOUM, 2019b).⁴²

⁴² Entrevista a ser publicada no número 38 da revista *Solettras*, cujo link de acesso é: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/solettras>.

Cabe, aqui, apontarmos, conforme deixamos explícito nas análises, algumas críticas impressionistas ou simplesmente excludentes que atestam o apagamento da modalidade da produção de Milton Hatoum aqui enfocada: a crônica. Mostrar a existência deste tipo de crítica implica resguardar a importância do presente estudo, que busca compartilhar colaborativamente para a extensa rede de muitos trabalhos bem fundamentados sobre obras do escritor.

Se trabalhos como “Nas trilhas de Milton Hatoum: um breve estudo de uma trajetória intelectual”, de Bruno Avelino Leal (2010), e “Panorama da Produção literária de Milton Hatoum”, de Joana da Silva (2010), pretendem abarcar as pegadas de um projeto hatouniano sem abordar a produção cronística de Hatoum; julgamos que, sem um olhar arguto para tal modalidade de escrita deste autor, uma reflexão sobre um projeto de autoria torna-se inconsistente. Sendo assim, críticas como as de Bruno Leal (2010) e Joana Silva (2010), que têm como ponto nodal o percurso de uma trajetória intelectual e literária, respectivamente, deixam, contraditoriamente, de lado a produção cronística do autor, revelando-se incompletas.

É também nesse sentido que nos distanciamos de abordagens como as de Ruan de Souza Gabriel (2017, p. 1), em um artigo para a revista *ÉPOCA*, em que aborda o lançamento do mais novo romance do escritor, *A noite da espera* (2017). Neste artigo, Gabriel confere o seguinte título e subtítulo, respectivamente: “Milton Hatoum, o arquiteto do tempo” e “Depois de nove anos em silêncio, Milton Hatoum publica *A noite de espera*, o primeiro romance de uma trilogia que se passa em Brasília, São Paulo e Paris, durante a ditadura”. O vocábulo “silêncio” é um tanto quanto falacioso e revela um juízo de valor com reverberações diversas. Em primeiro plano, uma simples busca no *Google* desconstrói essa noção de silêncio, já que, entre 2009, data que marca o lançamento de *A Cidade Ilhada*, e 2017, data em que foi lançado o livro sobre o qual Gabriel versa, o autor concedeu entrevistas, participou de inúmeros debates e fez diversas conferências, bem como publicou crônicas no jornal *Estado de São Paulo*. O que se observa, portanto, é que a presente noção de silêncio é de caráter impressionista, dado que reforça a ideia de um tempo de espera e demora, que passa a ser uma espécie de *eidōs*, essência do escritor, acabando por conjurar novamente o mito do escritor em sua torre de vigia, encastelado e dissociado de uma intensa articulação com o campo literário.

Essa ressalva é importante, pois, assim como o escritor, um trabalho acadêmico traça filiações e pode empreender um olhar autocrítico: se somos capazes de repensar alguns caminhos da crítica que operam de modo excludente sobre a produção cronística de Milton Hatoum, invalidando nossa incursão reflexiva, somos, também, capazes de reformular uma condição de revisionismo da (a)crítica (e da fortuna crítica) construída sobre a obra de Milton

Hatoum. Sendo uma das vozes que se debruçam sobre a poética hatouniana, buscamos integrar o panorama vasto de ideias de maneira colaborativa e não excludente, de modo a reconhecer nossas limitações e a combater juízos de valor que podem, de maneira infundada, desqualificar o presente estudo.

Findamos, portanto, cientes de que coube a nós um espaço de correlações sobre a poética hatouniana, que partiu da análise cerrada de boa parte das crônicas da *EntreLivros* para traçar algumas aproximações buscadas pelo escritor na base de sua escrita e de seus posicionamentos variados. Certos, ainda, de que a presente (in)conclusão assume um caráter provisório, já que o objeto de estudo depende dos usos que o leitor pode fazer dele e das esferas de institucionalização que os cercam, deixamos as indagações, reflexões e suas respectivas culminâncias como forma de diálogo com o leitor, que certamente terá, ainda, um campo vasto de inigações suplementares sobre essa face tão importante do projeto literário de Milton Hatoum, que é o conjunto de crônicas da *EntreLivros*.

Assim evidencia-se uma incursão naquilo que, nas reuniões de pesquisas, eu, Ana Carolina da Conceição Figueiredo, Paulo César Silva de Oliveira e Shirley de Souza Gomes Carreira pensamos através da designação de “Fabricação de Milton Hatoum” como projeto literário ou poética de autoria de Milton Hatoum. O termo, “fabricação”, é propositalmente ambíguo, ou melhor, plurissignificativo e resume o nosso empreendimento sobre a produção de crônicas que se contrói como laboratório de precursores e crenças de Milton Hatoum, pensadas pelo leitor crítico através das pegadas de seus narradores. Em primeiro lugar, tal designação chama a atenção o fato de que o sentido da fábrica é um modo produtivo de se compreender a poética de Milton Hatoum via leitura crítica. Em segundo lugar, o termo “fabricação” atenta, por um lado, para o momento em que se fabrica algo, mas aponta, em reviravolta, em direção ao instante em que o ato de fabricar e seus resultados, aquilo que se fabricou, afetam decisivamente e em reflexo a poética do autor – ao mesmo tempo fabricante de textos e sujeito fabricado por eles – e faz com que essa poética defina a imagem do escritor que ele paulatinamente construiu ao longo de sua trajetória literária. O autor, nos termos de Maingueneau (2006), como vimos, é então filho de seu próprio filho, porque resultante e resultado da enunciação da obra que concebeu e da qual é concebido. Esse movimento, notemos, jamais é binário, mas sim, como se verá, propulsor de determinados “efeitos”: de escrita, de leitura, de crítica, de pensamento.

A fábrica como imagem se contrapõe à solidão como idealização. Na fábrica, embora o arquiteto deva em algum momento isolar-se na reflexão ou no desenho do projeto, o sentido que se estabelece é o da partilha, da comunhão, da troca. Vindo do latim, o significante

fábrica possui os sentidos de oficina, lugar onde coisas são feitas, sendo o *homo faber* aquele que faz, mas também o ente que pode ser visto como um artesão, no sentido mais ancestral, daquele que não dissocia técnica e pensamento, artesanato e criação, automação e linguagem.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005, p. 19 – 78.

_____. *O autor como gesto*. Profanações. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

ARAÚJO, Valéria Mosin de. Tramas da crônica: Um solitário à espreita, de Milton Hatoum. *Decifrar, Literatura e Pós-colonialismo: a vez e a voz do subalterno*, v. 6, n. 11, p. 247 – 255.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico*. Dilemas da subjetividade contemporânea. Tradução Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2010.

ARRIGUCCI Junior, Davi. "Da fama e da infâmia: Borges no contexto literário latino-americano", in *Enigma e comentário. Ensaaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Fragmentos sobre a crônica. In: _____. *Enigma e comentário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1994.

AZEVEDO, Luciene; MOLINA, Cristin; VIDAL, Paloma. Autoria na cultura do presente: apresentação. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Universidade de Brasília, n. 55, 2018, p. 11-16. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/issue/view/1345>. Acesso em: 10 dez. 2018.

_____. Autoria e performance. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, n. 12, p. 31-49, 2008. Disponível em: <http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/download/179/182>> Acesso: 10 jan. 2019.

BAKHTIN, Mikhail. *Os gêneros do discurso*. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011b.

_____. *O problema do autor*. Estética da Criação Verbal. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011a.

BARTHES, Roland. *Aula*. São Paulo: Cultrix, 2007.

_____. *A morte do autor*. O Rumor da língua. São Paulo: Editora Brasiliense, 1998.

BELLEI, Sérgio Luiz Prado. A morte do autor: um retorno à cena do crime. In: *Criação & Crítica*. São Paulo, USP, N. 12, 2009. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/69866>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

BENJAMIN, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1985.

_____. *Crítica e Verdade*. São Paulo, Perspectiva, 2007.

BORGES, Jorge Luis. Kafka e seus precursores. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2000.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: Gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. Campo intelectual e projeto criador. In: POUILLON, Jean (Org.). *Problemas do estruturalismo*. Rio de Janeiro: Zahar, 1968, p. 105 – 145.

CANDAU, J. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.

CANDIDO, Antonio. A vida ao rés-do-chão. In: _____. *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 13-22.

CARREIRA, Shirley de S. G. A autoficção como estratégia literária: uma análise de A resistência, de Julián Fuks. In: SOUZA, Raimundo Expedito dos Santos (Org.). *O eu e seus nós: teoria da literatura e crítica literária*. Rio de Janeiro: Mares, 2017, p. 60-74.

CASTELO, José. Crônica, um gênero brasileiro. *Rascunho*, set., 2007, p. 1-2.

CELÉDON, Esteben Reyes. Crônica: o jornalismo à literatura; de Paris a Manaus. *Decifrar, Jornalismo e Literatura*, v. 5, n. 9, 2017, p. 44 – 57. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/Decifrar/article/view/3917>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

_____. Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em *Relato de um certo Oriente*. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas (UNINORTE), 2007.

COSTAA, Luis Artur; FONSECA, Tânia Mara Galli. Do contemporâneo: o tempo na história do presente. *Arq. bras. psicol.*, Rio de Janeiro, v. 59, n. 2, p. 110-119, dez. 2007. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1809-52672007000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em 03 ago. 2019. Acesso em 20 jul. 2019.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. Relatos de uma cicatriz. In: _____. (Org.) *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas (UNINORTE), 2007, p. 324-334.

CULLER, Jonathan. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconcelos. São Paulo: Beca Produções Culturais Ltda., 1999.

DERRIDA, Jacques. *A escritura e a diferença*. São Paulo: Perspectiva, 2014.

_____. *Marges de la Philosophie*. Paris: Les Editions de Minuit, 2003. Disponível em: https://www.site-magister.com/prepas/Derrida_Marges.pdf. Acesso em: 14/11/2018.

DUTRA, Lenise Ribeiro et all. Crônica: nos limites da literatura. *Anais do XVI CNLF*. Rio de Janeiro: CiFEFiL, 2012. Disponível em: <http://www.filologia.org.br/tomo_3/189_B.pdf/xvi_cnlf/> Acesso em: 20 jan.2019.

EAGLETON, Terry. *A ideologia da estética*. Rio de Janeiro, Zahar Editor Ltda, 1993.

ECO, Umberto. *Lector in Fabula*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *Obra aberta: forma e indeterminação nas poéticas contemporâneas*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

ELIOT, T. S. *Tradição e talento individual*. Ensaios. São Paulo: Art Editora, 1989.

FAEDRICH, A. Autoficção: um percurso teórico. *Revista Criação & Crítica*, n. 17, p. 30-46, 2016.

_____. *Autoficções: do conceito teórico à prática na literatura brasileira contemporânea*. 2014. 251 f. Tese (Doutorado em Letras) — Faculdade de Letras, PUCRS. Rio Grande do Sul, 2014. Disponível em: <<http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/2148/1/456796.pdf>>. Acesso em: 30 jan.2019.

_____. O conceito de autoficção: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. *Itinerários*, Araraquara, n. 40, p.45-60, jan./jun.2015. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/itinerarios/article/viewFile/8165/5547>. Acesso em: 10 jan. 2019.

FELICIANO; BARBOZA; HATOUM. Entrevista com Milton Hatoum. [Entrevista de Milton Hatoum concedida a Daviana Cassiano e Letícia Barboza] *Claraboia*, Jacarezinho, v. 5, p. 129 – 135, 2016.

FIGUEIREDO, Ana Carolina da Conceição. A infância, os ‘lugares da memória’ e a recepção nas crônicas de Milton Hatoum. *Palimpsesto*, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, n. 29, v. 18, 2019a.

_____. Ficção, realidade e recepção em Exílio, de Milton Hatoum. *Fórum de Literatura Brasileira Contemporânea*, v. 9, n. 17, 2017, p. 15-27. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/flbc/article/view/17251/10529>>. Acesso em: 30/01/2019.

_____. Revisitando a problemática dos gêneros: a crônica de Milton Hatoum. In: ABRALIC (Associação Brasileira de Literatura Comparada), Circulação, tramas e sentidos na literatura, 30 de julh./ 03 de ag, 2018, p. 3651-3661. *Anais [...]*. Minas Gerais: Urbelândia, 2018. Disponível em: < http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2018_1547744635.pdf>. Acesso em: 30 de jan. 2019b.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. São Paulo: Edições Loyola, 2013.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade 1: A vontade de saber*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017a.

_____. *História da sexualidade 2: O uso dos prazeres*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2017b.

_____. *História da sexualidade 3: O cuidado de si*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018.

_____. O que é um autor?. In: FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos: Estética – literatura e pintura, música e cinema* (vol. III). Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2001. p. 264-298.

GAGLIARD, Caio. O problema da autoria na teoria literária: apagamentos, retomadas e revisões. *Estudos Avançados*. São Paulo, USP, V. 24, N. 69, 2010. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10526>>. Acesso em: 01 dez. 2018.

GREMIÃO NETO, Aídes José. Entre ruínas: experiência e memória na prosa de Milton Hatoum. *XII Seminário Nacional de Literatura, História e Memória e III Congresso Internacional de Pesquisa em Letras no Contexto Latino-Americano: o entre-lugar latino-americano: ficção, memória e história*, 2016, Cascavel., 2016a. v. 1. p. 1.

_____. Experiência e memória: retalhos da história na poética de Milton Hatoum. Rio de Janeiro ensaios. In: OLIVEIRA, Paulo César S.; CARREIRA, Shirley de S. G.. (Org.). *Memória, Identidade e Cultura*: Uniabeu, 2016b, v. 1, p. 1-146. Disponível em: <<http://www.uniabeu.edu.br/labmemi/wp-content/uploads/2014/02/Memoria-identidade-cultura-ensaios-Shirley-Carreira-Paulo-C.-Oliveira-Andrea-Pessanha.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2018.

_____. Na espreita da linguagem: Milton Hatoum, cronista. *Ao Pé da Letra* (UFPE. Online), v. 18, p. 129-135, 2016c.

_____. Inventário da memória: a recriação poética em Milton Hatoum. *XI Seminário de Estudos Linguístico e Literário do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários, 2015, São Gonçalo. Realismos: novo realismo, neo-realismo, realismo oitocentista*. São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores, 2015a.p. 1-138.

_____. O rastro da história nas narrativas de Milton Hatoum. In: OLIVEIRA, Paulo César S. (Org.). *Estudos de literatura, hoje: I Seminário Interno de Estudos do Presente do Grupo 'No aqui e agora' (I SIEP)*. 1ed. São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores da UERJ, 2015b, v. 1, p. 1-102.

_____. Campo literário e paratopia do escritor: uma leitura crítica das crônicas de Milton Hatoum. *Mafuá*. Santa Catarina, v. 22, p. 1-13, 2014a.

_____. O arquivo literário e as imagens do escritor nas crônicas de Milton Hatoum. In: *V Seminário de Estudos Literários*, n. 5, 2014, São Gonçalo, 2014b, *Anais do V seminário de Estudos Linguísticos e Literários do Programa de Pós-graduação em Estudos Literários...*, São Gonçalo: Faculdade de Formação de Professores, 2014, p. 7 – 15.

GREMIÃO NETO, Aídes José. O escritor no campo literário: um estudo das crônicas de Milton Hatoum. *Alumni- Revista Discente da UNIABEU*. Rio de Janeiro, UNIABEU, v. 4, p. 1-10, 2014c. Disponível em: < <http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/alu/article/view/1730>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

_____. Relações de força do campo literário: um estudo das crônicas de Milton Hatoum. In: *3º Colóquio Internacional de Estudos Linguísticos e Literários*, n. 3, 2014, Maringá, PR. *Anais de Estudos Literários...*, online, 2014d, p. 1-4. Disponível em: <<http://www.uniabeu.edu.br/labmemi/wp-content/uploads/2014/02/21-Artigo-Cielli-Aides-Gremiao-2014.pdf>>. Acesso em: 20 dez. 2018.

_____. Revisitando a Crítica Literária: Pensando Percursos. In: *Alumni- Revista Discente da UNIABEU*, v.1, n.2, 2013. Disponível em: <<http://revista.uniabeu.edu.br/index.php/alu/article/view/1308>>. Acesso em: 04 dez. 2018.

HATOUM, Milton. A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia. *Teresa*, n. 1, p. 183-194, 8 dez. 2000.

HATOUM, Milton et al. *Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas*. São Paulo, o Autor, 1979.

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009a.

_____. A imensa máquina ficcional de Balzac. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 7, novembro 2005a, p. 26-27.

_____. ‘A parasita azul’ e um professor cassado. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 1, maio 2005b, p. 26-27.

_____. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

_____. Antes, o mundo não existia. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 12, abril 2006a, p. 26-27.

_____. Armadilhas para um leitor. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 9, janeiro 2006b, p. 26-27.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005c.

_____. Conferência de Milton Hatoum. [Conferência proferida por Milton Hatoum mediada por Verônica Stigger]. In: SSÜSEKIND, Flora; DIAS, Tania. *Cultura Brasileira Hoje: Diálogos*. Rio de Janeiro : Fundação Casa de Rui Barbosa, 2018, p. 606 – 649.

_____. Contra o cinismo e o conformismo. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 17, setembro 2006c, p. 26-27.

_____. Conversa com a matriarca. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 15, julho 2006d, p. 26-27.

_____. Dia de grande conquista. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 25, maio 2007a, p. 54-55.

HATOUM, Milton. Dois dançarinos. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 19, novembro 2006e, p. 22-23.

_____. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Dois professores da província. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 29, setembro 2007b, p. 40-41.

_____. Elegia a um felino do Amazonas. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 24, abril 2007c, p. 46-47.

_____. Em busca da inspiração perdida. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 2, junho 2005e, p. 26-27.

_____. Entrevista com Milton Hatoum. *Digestivo Cultural*, 2006f, n. p. Entrevista concedida por Milton Hatoum a Julio Daio Borges. Disponível em: https://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum. Acesso em: 24/06/2019.

_____. Entrevista com Milton Hatoum. [Entrevista concedida por Milton Hatoum a Julio Pimentel Pinto, Francine Jegelski e Stefania Chiarelli]. *Intelligere*, v. 2, n. 2 [3], 2016.

_____. Entrevista com Milton Hatoum. *Navegações*, v. 2, n. 2, p. 160-162, jul./dez. 2009b. Entrevista a Luiz Antonio de Assis Brasil.

_____. Edward Said e os Intelectuais. In: CLEMESHA, Arlene (Org.). *Edward Said: Trabalho Intelectual e Crítica Social*. São Paulo: Editora Casa Amarela, 2005d, p. 29-33.

_____. Estou falando do Brasil. *O Globo*, 29 fev. 2008b. n.p. Entrevista a Miguel Conde.

_____. Expatriados em sua própria pátria. In: *Cadernos de Literatura Brasileira*, n. 13-14, Rio de Janeiro, Instituto Moreira Sales, 2002, p. 318-339.

_____. Faulkner, do Mississippi para o mundo. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 6, outubro 2005f, p. 26-27.

_____. Flaubert e a pré-história do cinema. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 3, julho 2005g, p. 26-27.

_____. Flores secas do serrado. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 25, dezembro 2007d, p. 36-37.

_____. Hotel América. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 27, julho 2007e, p. 44-45.

_____. Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 4, agosto 2005h, p. 28-29.

_____. Leitores incomuns. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 28, agosto 2007f, p. 44-45.

HATOUM, Milton. *Literatura e Memória: Notas sobre Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1995.

_____. Machado para o jovem leitor. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 30, outubro 2007g, p. 46-47.

_____. Milton Hatoum, um cronista à espreita. [Entrevista de Milton Hatoum concedida a Mariana Marinho]. *Revista Cult*, 2013a. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/07/milton-hatoum-umcronista-a-espreita/>. Acesso em: 10 mar. 2019.

_____. Milton Hatoum: um escritor à espreita da linguagem. [Entrevista concedida a Aídes José Gremião Neto]. 23 jul. de 2019b.

_____. Não há literatura sem memória. *Revista Na ponta do lápis*. [Entrevista concedida a Luiz Henrique Gurgel] Ano IV, n° 8. AGWM Editora e produções editoriais, junho 2008a. Disponível em: <https://www.escrevendoofuturo.org.br/conteudo/biblioteca/nossaspublicacoes/revista/entrevistas/artigo/1346/nao-ha-literatura-sem-memoria>>. Acesso em: 29/06/2019.

_____. Ninguém, nada, nunca. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 14, junho 2006f, p. 26-27.

_____. O apaixonado plágio. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 21, janeiro 2007h, p. 20-21.

_____. O contraponto é o lugar de uma conversa. [Entrevista com Milton Hatoum concedida a Dominique Fingermann e Sergio Fingermann]. In: *Contraponto*. São Paulo: Edições do Contraponto 55, s/d.

_____. O futuro da literatura. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 23, março 2007i, p. 50-51.

_____. O inferno e o paraíso de um escritor. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 10, fevereiro 2006g, p. 26-27.

_____. O legado de um grande intelectual. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 26, junho 2007j, p. 40-41.

_____. O leitor, cúmplice secreto. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 8, dezembro 2005i, p. 26-27.

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

_____. O romance realista e o romanesco. *Revera: escritos de criação literária do Instituto Vera Cruz*, v. 1, 2016, p. 84 – 94.

_____. Passagens para a ficção. [Palestra ministrada por Milton Hatoum no ciclo de conferências “Vozes contemporâneas: passagens para a ficção”. *Youtube*, 29 abr. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-FWgNCLOUKk>>. Acesso em: 20/07/2019.

HATOUM, Milton. Poesia para a Mobilização Mundial pelo Clima. [Poema do escritor amazonense Milton Hatoum para a Mobilização Mundial pelo Clima]. *Youtube*, 26 nov., 2005c. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fx7PY7RrboE&t=26s>. Acesso em: 15/06/2019.

_____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008c.

_____. Segredos da marquesa. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 31, novembro 2007k, p. 42-43.

_____. Um escritor na biblioteca: Milton Hatoum. [Entrevista de Milton Hatoum concedida a Flávio Stein]. *Jornal da biblioteca pública do Paraná*, Curitiba, n. p., 2011.

_____. Últimas visões de um cego. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 11, março 2006h, p. 26-27.

_____. Uma novela exemplar. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 16, agosto 2006i, p. 46-47.

_____. Um clássico do Caribe. *EntreLivros*, São Paulo, ano 3, n. 22, fevereiro 2007l, p. 52-55.

_____. Um conto premonitório do Bruxo. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 18, outubro 2006j, p. 22-23.

_____. Um jovem, um velho e um livro. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 13, maio 2006k, p. 26-27.

_____. *Um solitário à espreita*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013b.

_____. Veredas que se bifurcam. *EntreLivros*, São Paulo, ano 2, n. 20, dezembro 2006l, p. 18-19.

_____. Viagem ao coração das trevas. *EntreLivros*, São Paulo, ano 1, n. 5, setembro 2005j, p. 26-27.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBBSAWM, Eric & RANGER Terence (orgs). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984, p. 9-23.

HARDMAN, Francisco Foot. Morrer em Manaus: os avatares da memória em Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.) *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas (UNINORTE), 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no ficcional. In: LIMA, Luiz Costa. *Teoria da literatura em suas fontes*, v. II. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983, p. 384-416.

JABONSKI, Daniel. *Derrida e a Différance*. (Relatório de pesquisa). Disponível em: <http://www.puc-rio.br/pibic/relatorio_resumo2007/resumos/FIL/daniel_jablonski.pdf>. Acesso em: 20/09/2018.

KLINGER, Diana Irene. Escrita de si como performance. *Revista de Literatura Comparada (ABRALIC)*, n. 12, 2008, p. 11-30. Disponível em: <<http://revista.abralic.org.br/index.php/revista/article/view/178>>. Acesso em: 25 jan. 2019.

_____. Escritas de si (o retorno do autor). In: KLINGER, Diana Irene. *Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia na narrativa latino-americana contemporânea*. Instituto de Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006, p. 9-68.

LEAL, Bruno Avelino. Nas trilhas de Milton Hatoum: um breve estudo de uma trajetória intelectual. Dissertação (Mestrado em Sociologia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010. Disponível em: <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/3387>.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LIMA, Costa. Ilha flutuante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas (UNINORTE), 2007, p. 347-351.

MAINGUENEAU, Dominique. *O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade*. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *Discurso literário*. São Paulo: Contexto, 2006.

MASCARENHAS, Isabel. Maravilhoso. In: CEIA, Carlos. *E-Dicionário de Termos Literários*. ISBN: 989-20-0088-9. Disponível em: <http://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/maravilhoso/>, consultado em 25/08/19.

MOISÉS, Massaud. Maravilhoso. _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo, Cultrix, 2013, p. 283-284.

NASCIMENTO, Evandro. Autoficção como dispositivo: alterficções. *Matraga*, v. 24, n. 42, p. 611-634. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/matraga/article/view/31606>. Acesso em: 20 jan. 2018.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. In: *Projeto História: Revista do programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP*. São Paulo, 1981, p. 7 – 28.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Mobilidade e clausura na ficção contemporânea: dois “modelos” em discussão. *Literatura, arte e mercado: XI Seminário Nação Invenção*, V. único (jan. 2014). Niterói, RJ; Brasília, CNPq, p.34 – 49.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Experiência e história nas narrativas de Edmund White, Bernardo Carvalho e Milton Hatoum. *Línguas & Letras*, Revista da Universidade Estadual do Oeste do Paraná, v. 16, n. 33, 2015, p. 131 – 147.

PIZA, Daniel. *Perfis e entrevistas: escritores, artistas e cientistas*. São Paulo, 2004.

QUEIRÓS, Francisco Aquinei Timóteo; MENDES, Francielle Maria M.. A Amazônia brasileira em Milton Hatoum: uma leitura de *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*. *Muiraquitã*, UFAC, v. 5, n. 1, 2017. Disponível em: <<https://periodicos.ufac.br/revista/index.php/mui/article/view/1379>>. Acesso em: 20/05/2019.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988.

RIBAS, Maria Cristina. Destecendo a rede conceitual da crônica: discussões em torno da crítica e projeções no ensino do gênero menor. *Revista Encontros*, Departamento de História do Colégio Pedro II, Rio de Janeiro, v. 11, n. 20, 2013, p. 63-85. Disponível em: <http://www.cp2.g12.br/ojs/index.php/encontros/article/view/328>. Acesso em: 30/01/2019.

RIBEIRO, Aparecida Cristina de S. Geração resistência: o exílio na literatura de Milton Hatoum e Pepetela. *Revista Alere*, v. 12, n. 2, 2015, p. 45-65. Disponível em: <https://periodicos.unemat.br/index.php/alere/article/view/1678>. Acesso em: 30/01/2019.

RICOEUR, Paul. O perdão pode curar?. In: HENRIQUES, Fernanda (org.). *Paul Ricoeur e a Simbólica do Mal*. Porto, Edições Afrontamento, 2005, p. 35-40.

RODRIGUES, Manoela da Silva. Análise sobre as crônicas de Milton Hatoum um Solitário à Espreita. *Revista Decifrar*, v. 4 n. 7, 2016, p. 86-100.

SÁ, Jorge de. *A crônica*. São Paulo: Ática, 1985.

SAID, Edward. *Representações de um intelectual*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Lingüística Geral*. São Paulo: Cultrix, 2006.

SCRAMIM, Susana. As ruínas amazônicas. In: *Babel: revista de poesia, tradução e crítica*, N. 1, jan./abril, 2000, p. 23-31.

_____. *Literatura do presente: história e anacronismo dos textos*. Chapecó: Argos, 2007.

_____. O livro-mundo. Milton Hatoum e a literatura do presente. *Teresa: Revista de Literatura Brasileira*, N. 10-11, Literatura Brasileira do Presente: Tendências, 2010, p. 218-238.

_____. Um certo certo Oriente: imagem e anamnese. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um certo*

Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal Amazonas (UNINORTE), 2007.

SELIGMANN - SILVA, Márcio. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (Org.). *História, memória, literatura e testemunho na era das catástrofes*. Campinas: Ed. da Unicamp: 2003, p. 59 – 86.

SILVA, Joanna da. Panorama da produção literária de Milton Hatoum e de sua recepção, em homenagem aos vinte anos de *Relato de um certo Oriente*. *Somanlu: Revista de Estudos Amazônicos*, v. 10, n. 1, ago. 2013, p. 107-123. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufam.edu.br/somanlu/article/view/477>>. Acesso em: 20 ago. 2019.

TRISTÃO, Talita Carlos. As crônicas de Fernando Sabino “poesia de observação”. 104 f. 2013. (Dissertação de Mestrado em Letras – Linguagem Cultura e Discurso – da Universidade Vale do Rio Verde (UNINCOR). Curitiba, 2013, p. 54-63). Disponível em: <http://www.unincor.br/images/arquivos_mestrado/dissertacoes/talita_carlos_tristao.pdf>. Acesso em: 30 jan. 2019.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. (colaboração de Helaine Aparecida Monthi Mathias. *Entre olhares e vozes: o foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

_____. *Milton Hatoum: itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

VELASCO, Tiago Monteiro. Escritas de si contemporâneas: uma discussão conceitual. In: XIV Congresso Internacional da ABRALIC, n. 14, 2015, Universidade Federal do Pará. *Anais do XIV Congresso Internacional da ABRALIC: Fluxos e correntes: trânsitos e traduções literárias.*, online, 2015, p. 1-12. Disponível em: http://www.abralic.org.br/anais/arquivos/2015_1456108793.pdf. Acesso em 22 de jul. 2019.

WATT, Ian. *A ascensão do romance*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

ANEXO - Crônicas da EntreLivros

A parasita azul e um professor cassado (2005b)

De onde vem o desejo de escrever? Para a maioria dos escritores, as fontes de suas narrativas giram na infância e na juventude, cujo mundo é uma promessa de um futuro livro. A memória incerta e sinuosa do passado acende o fogo de uma ficção no tempo presente.

Cada escritor elege seu paraíso. E a infância, um paraíso perdido para sempre, pode ser reinventada pela literatura e a arte. Mas há também vestígios do inferno no passado, e isso também interessa ao escritor. Traumas, decepções, desilusões e conflitos alimentam trançados de eventos, tramas sutis ou escabrosas, veladas ou escancaradas. Cenas e conversas que presenciamos, ou que foram narradas por amigos e parentes, permanecem na nossa memória com uma veracidade que nos toca e inquieta. A infância, com seus sonhos e pesadelos, é prato cheio para a psicanálise, mas também para a literatura. No entanto, para quem almeja ser um escritor, há algo mais: a leitura.

Alguns jovens tiveram a sorte de conviver com um bom professor de literatura; outros, que estudam em escolas precárias, conheceram um leitor em sua casa: um desses leitores que nos oferecem um livro decisivo, capaz de mudar a nossa vida. E há ainda casos do acaso: você entre numa biblioteca da província ou da metrópole e se depara com um livro desconhecido, que pede para ser lido. O acaso, que é um motivo tão recorrente na ficção, pode formar um leitor.

Dois acasos foram decisivos na minha juventude: o primeiro me conduziu à obra de Machado de Assis; o segundo, a uma biblioteca vasta e sombria, escondida numa sala subterrânea.

Na tarde de um sábado de 1965, um homem alto e esquelético entrou no pátio de minha casa manauara e bateu palmas. Carregava uma maleta, e parecia pretrado pelo calor; quando olhei o rosto dele, pensei que chorava aos prantos, mas foi uma falsa impressão: os olhos estavam encharcados de suor. Abriu a maleta e mostrou à minha mãe as obras completas do Bruxo do Cosme Velho. Surpreso e aliviado, o homem foi embora com a mala vazia. Era um vendedor de enciclopédias e livros de literatura, um humilde mercador de palavras sob o sol abrasador da cidade equatorial. Ao acaso, escolhi um dos livros de capa azul-turquesa, e dei de cara com um título enigmático e atraente: *Histórias da meia-noite*. Não menos misterioso e sedutor foi o primeiro conto que li do grande escritor: “A parasita azul”. Gostei do enredo, pois aos 13 anos de idade eu não podia entender as filigramas do jogo social e simbólico, movido pela terrível ironia machadiana. Li a narrativa como um leitor ingênuo, percebendo apenas a superfície da história, sem captar outras mensagens e alusões. Mas para um jovem escritor, até mesmo a leitura superficial é importante, porque revela traços do estilo, e da forma com que o autor organiza a narrativa e expõe seus personagens. E quando isso agrada, a leitura flui e o leitor se interessa por outros livros do autor.

“A parasita” narra um dos tantos triângulos amorosos machadianos, mas a aparição da flor azul e seca desfaz o triângulo e traz novos elementos ao enredo, como as jogadas politíqueiras e uma conjunção surpreendente de lugares e sociedades díspares: Paris e o interior de Goiás. Ou seja, a capital do mundo em contraste com um grotão da periferia desta América. A meu ver, é um dos primeiros contos que tratam dos disparates da sociedade brasileira, embora seja eivado de imaginação romântica e traços romanescos, como a paixão do protagonista Camilo por uma princesa moscovita e outras peripécias parisienses. Em algum momento, o narrador se refere ao sonho do rival de Camilo como um “melodrama fantástico”, e isso, de algum modo, define o conto. Mas menciona também o “falar oblíquo e disfarçado”, e isso define a genialidade de Machado.

Depois de devorar as páginas de *Histórias da meia-noite*, a leitura de Coelho Neto e José Américo de Almeida foi um exercício tedioso, e, às vezes, uma flagelação da alma. Para um jovem, a leitura obrigatória de uma narrativa contruída com uma linguagem extremamente rebuscada e cheia de

adornos pode significar um rompimento radical com o prazer da leitura. E o prazer, que se irmana à curiosidade e ao conhecimento, é essencial para o leitor. Aliás, essencial para a vida.

Digo isto porque o segundo caso que me conduziu a uma biblioteca, começou com um desprazer: uma punição infligida por um professor de português no ginásio amazinense Pedro II. O castigo consistia em ler e fichar trechos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Diante de um texto tão complexo, recorri a um leitor bem mais velho do que eu, a fim de que me ajudasse a decifrar uma obra encharcada de história, geografia, e também de humanidade trágica: uma guerra fratricida no sertão da Bahia. Fui atrás de uma explicação e me deparei com uma grande biblioteca numa sala escavada.

No porão sombrio do sobrado antigo e mal conservado, apenas uma escrivaninha era aclarada por uma luz forte. Com uma lanterna, o professor ficava as estantes de madeira, mostrando clássicos de várias épocas, incluindo edições raras, adquiridas em sebos do centro do Rio. Na catacumba de papel, vi romances e livros de poesia que desconhecia, e toda a coleção de literatura publicada pela antiga Livraria do Globo, de Porto Alegre. Lembro que lhe perguntei porque não iluminava o porão.

“Não tenho dinheiro”, disse o professor. “Não consigo comer e manter a casa”.

Depois soube que ele fora cassado e banido da vida pública pelos militares, e vivia num ostracismo de dar dó. Na verdade, vivia numa prisão domiciliar, cuidando da mãe cega e quase centenária, ganhando uns tostões com aulas particulares.

Eu e um colega ginasiano passamos tardes inteiras assistindo as lições sobre a obra de Euclides. Descobrimos um outro Brasil, tão diferente do Amazonas, e ao mesmo tempo profundamente ligado à região onde nasci e cresci, pois desde a década de 1870 milhares de nordestinos haviam migrado para o Acre e para as cidades da Amazônia. Lembro com nitidez sua voz rouca sentenciar que *Os Sertões* era um grande compêndio sobre a sociedade brasileira, mas não um romance. Uma tosse de desespero cortava-lhe a fala e ecoava na biblioteca.

Mesmo assim, não tirava da boca o cigarro aceso, que piscava como um vaga-lume sinistro na catacumba. Às vezes, ele intuía uma chamada de sua mãe, subia às pressas e só retornava meia hora depois. Nunca vi essa mulher. E ele nunca me convidou a entrar na sala da casa, ignorando minha curiosidade insaciável. Cheguei a pensar que essa mãe muito idosa era uma invenção para mitigar a vida de um ser tão solitário.

Voltei várias vezes ao subsolo para ler *Os Sertões*, e saía de lá com livros que o professor me emprestava e depois comentava com paixão. E três décadas depois, voltei como um visitante imaginário, pois esse professor foi uma das fontes de um personagem de romance.

Hoje sei que o conto de Machado e o encontro com o mestre da província foram obras do acaso. Mas o acaso e o imprevisível não são igualmente importantes para a escrita e para o destino de um escritor?

Em busca da inspiração perdida (2005e)

Em alguma manhã você acorda com a pá virada, o dia desanda e quase nada dá certo. O desejo de escrever um parágrafo emperra na página intocada, e a última frase, escrita ontem, parece piscar com ironia para essa paralisia persistente da imaginação.

Em sua vasta correspondência, Flaubert reclama o tempo todo da dificuldade de escrever. Em 1875, depois de ter perdido a mãe e alguns amigos, o escritor francês perde sua herança para ajudar a sobrinha Caroline. É nessa época que ele se refugia num vilarejo do Finistère e decide interromper a escrita de *Bouvard et Pécuchet*. Numa carta a George Sand, Flaubert desabafa: “Tornei -me muito tímido, muito preguiçoso, uma vaca estéril, uma besta”. No entanto, durante essa temporada à beira-mar, a inquietação do urso de Croisset cresce e ameaça o ócio. Na verdade, o que ele busca com obstinação é um tema de romance, mas nenhum o satisfaz. Essa aridez do imaginário não durou tanto,

pois logo em seguida ele se inspira na juventude para escrever A legenda de São Julião Hospitaleiro, a primeira narrativa de sua obra-prima Três contos (1877).

A inspiração existe? Alguns escritores a desprezam com um desdém altivo, outros preferem falar em trabalho árduo com a palavra, e há os que a consideram apenas uma herança romântica, confundindo-a com o sentimentalismo derramado, com uma exaltação ou um élan súbito do espírito. Mas muitos leitores, de todas as latitudes, fazem uma pergunta recorrente aos escritores: de onde veio a inspiração para escrever tal cena, tal passagem, ou mesmo tal livro? Longe de ser descabida, essa pergunta se enlaça a uma tradição: grandes escritores e poetas evocaram uma inspiração, que é algo antigo e vem de Sócrates.

A origem da palavra reside no ar que “inspiramos”: o bafo que nos mantém vivos. Esse é o sentido biológico, de que não temos como escapar. O ser que não inspira, fenece. Mas há um outro sentido, religioso, espiritual: a escrita dos evangelhos e de outros textos sagrados é uma inspiração divina.

Para um escritor ou leitor agnóstico, o sopro do Espírito Santo não move a pena nem o teclado. Faz muito tempo que a inspiração desceu das alturas para se imiscuir no purgatório do nosso cotidiano. Ainda assim, ela mantém um vínculo com algo misterioso, inerente ao ser humano e que não se limita ao trabalho artístico.

Manuel Bandeira recorreu a uma bela palavra: alumbramento. Alumbrar-se, iluminar-se, é o estado de quem se deslumbra, maravilhado. Bandeira, como poucos grandes poetas, parecia escrever com a naturalidade de quem está alumbrado, mas o esforço e as tentativas para alcançar a aparente simplicidade de sua poesia foram imensos.

Em várias passagens de sua obra monumental, Marcel Proust fala de inspiração na literatura e na arte. Perto do fim do último volume de Em busca do tempo perdido”, o narrador associa a inspiração à memória, ao assinalar que na obra de um escritor, “não há um gesto de seus personagens, um tique, um sotaque que não tenha sido conduzido à inspiração por meio de sua memória”. Mais adiante, nessa mesma sequência de O tempo redescoberto, ele cita o aforismo latino – *ars longa, vita brevis* -, para depois comentar: “se a inspiração for pequena, os sentimentos que ela deve pintar não serão muito maiores”.

É como se a inspiração fosse algo próximo da imaginação, que, por meio da linguagem, é capaz de dar espessura e força à memória e aos sentimentos, transformando-os em vida, ou num dos modos de ver a vida, que é a literatura.

Charles Baudelaire, um dos poetas admirados e citados por Proust, escreveu um breve texto sobre a relação do trabalho com a inspiração. É um dos “conselhos aos jovens escritores”, aliás, muito pertinente nos dias de hoje, em que a espontaneidade e certas facilidades parecem imperar. Baudelaire não nega a existência da inspiração. Para ele, “há sem dúvida no espírito uma espécie de mecânica celeste, de que não é preciso envergonhar-se, e sim tirar o melhor proveito”. Mas a inspiração, diz o grande poeta e crítico, “é irmã do trabalho cotidiano. São dois contrários que não se excluem, como de resto acontece com todas as posições da natureza”. Ou seja, o sopro criador e a festa da imaginação só fazem sentido com o esforço do pensamento e a convivência obstinada com a palavra. O cubano Alejo Carpentier sugeria que se escrevesse qualquer coisa pelo menos meia hora por dia, pois assim se evitaria uma enciclose mental.

Estado de espírito, humor que varia a cada dia ou momento da vida, a inspiração pode ser alimentada por uma paixão, uma catástrofe, uma perda, um sonho, um desastre, um encontro, um acaso ou um achado. Um escritor pode ser inspirado pela dor, pela memória súbita de algo que lhe aconteceu e deve ser inventado naquele instante e não em outro, jamais amanhã ou daqui a um mês.

Às vezes você fica dando voltas a um assunto, cercándolo de perto, como um animal que ronda a sua presa. E o assunto não dá em nada, ou escapa, ou era conversa fiada. Um dia, quando você

menos espera, as palavras pedem para serem escritas, como num duelo inevitável, ou um desafio impossível de ser adiado. E é este o momento de pôr no papel ou na tela o que parecia perdido.

De algum modo, a inspiração instaura o limiar de uma narrativa, dando-lhe um ritmo que pode ser disperso ou disciplinado, pois não está sujeito a nenhuma regra. Para quem vive de suas palavras, ou seja, de sua própria pena, o melhor é não esperar por muito tempo a visita de musas, sílfides, ninfas ou criaturas divinas. No passado, esses seres graciosos e etéreos apareceram para alguns poetas, mas aos poucos foram rareando e o mais comum é que surjam em pesadelos, como na “fantasia inquieta e fértil”, do conto “A chinela turca”, de Machado de Assis.

O alumbramento pode ser lentamente construído e pensado, como uma ideia obsessiva, ou então uma lembrança pungente, que, num átimo, vem de algum lugar desconhecido e não sai da nossa mente. Algo semelhante à famosa frase de Clarice: Escrever é muitas vezes lembrar do que nunca existiu. E é nesse instante que ela pode alimentar um texto, não apenas ficcional. Pode, aliás, iluminar a atividade e o pensamento de qualquer pessoa, como uma revelação que surge em certos momentos da vida, que é mais complexa e tumultuada que a literatura. A própria literatura é uma inesgotável fonte de inspiração. Vários escritores afirmam que não leem nada enquanto escrevem um romance. Duvido um pouco disso. Será que alguém é capaz de passar anos a fio enclausurado com seus fantasmas? Seria um caso de narcisismo extremo, ou de perversão radical. Basta ler ou folhear um texto para que alguma coisa se intrometa no mundo fechado da ficção, mas nunca impermeável à vida e aos livros que nos cercam.

Afinal, um leitor também se inspira para ler um livro. Se houver um pacto entre ambos, o leitor se deixa envolver pela linguagem, se enreda na trama, surpreende-se com um personagem ou uma cena. Cada leitor é o próprio leitor de si mesmo, escreveu Proust, que foi também um grande leitor, e talvez um dos romancistas franceses mais inspirados.

“Flaubert e a pré-história do cinema” (2005g)

É impossível pressagiar o futuro do romance e da pintura, mas uma coisa é certa: há mais de 150 anos ambos têm sido renovados por modalidades artísticas que lançam mão de recursos tecnológicos, como a fotografia no século XIX e o cinema no século passado.

O impacto e a influência da fotografia na pintura foi considerável, e algo semelhante ocorreu entre o cinema e a literatura. “A nova arte” atraiu – e atrai cada vez mais – o público que, antes, entregava-se à leitura de romances. É provável que a maioria dos espectadores de “filmes de arte” se interesse pela literatura, e que raros escritores não sejam cinéfilos. E não seria exagero afirmar que o cinema influenciou muitas obras literárias do século XX.

Uma influência decisiva refere-se à representação do espaço no romance contemporâneo. A imagem na tela criou uma nova sensibilidade e percepção visual, e os escritores perceberam que a descrição de um lugar, ambiente ou paisagem só faz sentido se repercutir na vida de um personagem ou em algum lance da trama. Se for uma descrição solta, desgarrada do conflito, corre o risco de ser gratuita ou dispensável. A representação do espaço na narrativa deixou de ser um adorno ou apêndice e perdeu sua função meramente explicativa.

No entanto, por meio de um paradoxo que pode parecer também anacrônico, o cinema deve muito à literatura. A arte narrativa se desenvolve essencialmente no tempo, mas opera também com um forte sentido espacial que pode evocar vários lugares num parágrafo ou em poucas linhas. Nesse aspecto, o romance do século XIX contém elementos da pré-história do cinema, e é este um dos assuntos de dois excelentes estudos que, de alguma maneira, dialogam entre si.

No ensaio “Decifrando um espaço em branco” [do livro *Relações de Força*], o historiador italiano Carlo Ginzburg discorre sobre os saltos temporais e as dissoluções nos romances de Flaubert,

que escreveu numa época em que os diogramas – grandes quadros cinéticos inventados por Daguerre – “formaram o elo na corrente histórica que levou à invenção do cinema”.

O espaço em branco analisado por Ginzburg – e também por Umberto Eco num de seus passeios pelos bosques da ficção – é um dos mais famosos da literatura francesa. Ele aparece na última parte da *Educação sentimental*, em que Frédéric Moreau, um dos protagonistas, vai embora de Paris e só muito tempo depois regressa à França. O mais surpreendente não é a longa ausência do personagem, e sim o salto no tempo em poucas frases. O leitor não sabe para onde Frédéric viaja, e essa dúvida acentua seu deslocamento geográfico e temporal.

“Viajou.

Conheceu a melancolia dos navios a vapor, as manhãs frias sob a tenda, o espanto das paisagens e das ruínas, a amargura dos sentimentos interrompidos”.

Esse trecho, que aparece depois de um espaço em branco e abre o capítulo VI do romance, é imediatamente posterior à cena em que Csénécal mata Dussardier, velhos conhecidos que a política transforma em inimigos.

Ginzburg menciona essa passagem para ilustrar não apenas o hábil corte temporal na narrativa de Flaubert, mas também para mostrar – como faz o historiador Maurice Agulhon – que se trata de um momento crucial da França em meados do século XIX: a ruptura do regime republicano pelo golpe de Estado de Luis Napoleão Bonaparte.

Um outro exemplo, citado por Benedito Nunes, no ensaio “A desenvoltura temporal do romance” [*O tempo na narrativa*], reitera a habilidade de Flaubert em evocar simultaneamente dois tempos e dois lugares na mesma cena. Trata-se de uma passagem também famosa do livro *Madame Bovary*, em que Emma mantém uma conversa íntima com Rodolfo enquanto transcorre o comício agrícola em Yonville. A voz do orador do comício alterna com as vozes das personagens, formando uma montagem de diálogos. Benedito Nunes usa essa palavra própria da linguagem cinematográfica justamente para assinalar que “não se deve atribuir a uma só causa – a influência do cinema – a dilatação espaço-temporal do romance moderno, que é concordante com o sistema cubista das perspectivas múltiplas nas artes plásticas e com o primado do tempo no pensamento teórico”.

Mas tanto Ginzburg quanto Nunes enfatizam a convergência entre o desenvolvimento da forma romanesca e as técnicas cinematográficas. Os dois críticos mostram que a literatura – o romance em especial – antecipou uma série de procedimentos técnicos que seriam usados pelo cinema. Em seu ensaio, Ginzburg recorre a um texto do poeta e fotógrafo Máxime du Camp, um amigo de Flaubert, com quem fez longa viagem ao Oriente Médio e Norte da África. Na introdução ao seu livro de memórias, Du Camp decide discorrer sobre os eventos da revolução de 1848, que culminou com o massacre da comuna de Paris. Nessa introdução ele escreve: “o carretel da minha memória se desenrolou por si próprio, como a mesa móvel dos ópticos; vi passar, diante de meus olhos, os eventos aos quais havia assistido...”.

Ginzburg assinala que “para o leitor de hoje essas palavras evocam, inevitavelmente o cinema. O passado é um filme e a memória é um projetor... Mas em 1876 (quando Du Camp publica seu livro), essa referência era impossível”.

Essa cadeia de avanços tecnológicos incluía o barco a vapor, a locomotiva, a fotografia e, trinta ou quarenta anos depois, o automóvel, o cinema e até as galochas, que, num de seus contos, James Joyce menciona como uma novidade febril na Europa industrializada. Montagens, angulações, planos fechados, panorâmicas e cortes são palavras que pertencem ao jargão técnico da filmagem, mas cuja prática já existia no romance do século XIX. Afinal, o manuscrito de uma obra de ficção quase sempre passa por um processo de montagem. Cortar ou acrescentar frases e trechos, desloca-los da metade para o começo da narrativa, ou do fim para a metade são decisões feitas pelo autor e depois pelo editor e outros leitores de um manuscrito. A gênese da montagem cinematográfica se encontra no processo da escrita, que agora é realizada por meios eletrônicos. O computador tornou-se a moviola

dos escritores contemporâneos: um instrumento que lhes permite ampliar, reduzir ou suprimir cenas, passagens e diálogos com uma rapidez impensável para os que já trabalharam com uma máquina de escrever.

Não foi preciso esperar muito para que romances, contos e outros gêneros literários fossem adaptados para o cinema ou TV, com a mediação de roteiros que operam com as técnicas e estratégias de uma linguagem própria para ser recriada por imagens, palavras e sons.

Cinema e literatura são linguagens bem diferentes, mas uma não exclui a outra. Alguns livros de ficção pedem ao leitor quase a mesma paciência e atenção que a do espectador dos filmes inspirados por essas obras. No fim da sessão ou da leitura, o prazer será mais ou menos o mesmo, dependendo de cada olhar. Mas um bom filme depende de algo que é um atributo fundamental de uma obra de ficção: a palavra escrita. Sem um roteiro plausível e capaz de dar coerência à trama, as imagens correm o risco de perder a sua força e magia. E talvez seja esse o vínculo mais profundo e perene da literatura com a nova arte.

Jorge Luis Borges no espelho do tempo e da memória (2005h)

O corpo encurvado, as mãos apoiadas numa bengala, a cabeça teimosamente erguida, Jorge Luis Borges surgiu na sala do Collège de France e lançou para a platéia um olhar misterioso de cego quase centenário.

Foi assim que o vi pela primeira vez e única vez em alguma noite de 1983, quando eu morava na rua du Temple, no coração do Marais, um dos bairros mais charmosos e antigos de Paris.

Que distração, já passou quase um quarto de século, diria Borges. No entanto, naquela época nem tão distante, a literatura parecia gravitar no centro da cultura francesa, e o argentino que sonhou com labirintos e bibliotecas era sem dúvida a figura mais proeminente da literatura latino-americana na Europa. Aos 83 anos de idade, Borges ainda tinha uma memória prodigiosa que lembrava a de seu personagem famoso: Funes, o memorioso. E a memória foi, de certo modo, um pretexto para que ele falasse sobre o tema de sua conferência: a paixão poética.

Borges refutou a teoria de Edgar Allan Poe sobre a poesia como um ato intelectual. Deu como exemplo *O corvo*, cuja idéia surgiu de um refrão, em que o escritor inglês explora a sonoridade mais acentuada da língua inglesa, sobretudo as palavras terminadas em “eer” e “oor”, como atesta o “never-more” do poema.

Durante a conferência tive a impressão de que Borges não gostava do poema nem da teoria que o forjou, e isso constatei ao escutar recentemente a gravação de sua fala. Para surpresa de muitos, senão de todos os ouvintes, Borges tinha mais afinidade com uma idéia antiga, sintetizada por uma palavra fora de moda e hoje recusada por muitos escritores: inspiração. Ele assinalou que essa palavra era, sem dúvida, grandiosa, pois fazia do poema um receptáculo de uma força desconhecida. Mas por que não usá-la nesta conversa, perguntou ele, antes de dizer que “em cada um de nós jaz a memória de nossos ancestrais”.

Esse argumento foi inspirado na obra do poeta irlandês William Butler Yeats, que sublinhou a importância da “grande memória” no poema *A torre*. Não por acaso, nos versos de abertura desse grande poema o coração transtornado do narrador pergunta o que fazer com essas coisas absurdas: a caricatura de seu próprio semblante, a idade decrépita enlaçada (ao “eu” lírico) como o rabo de um cachorro.

Pensar na criação poética como um atributo da memória pode definir um traço importante da estética do escritor argentino. O ser humano é finito, ele argumenta, mas não a memória da humanidade, de que faz parte a biblioteca e, de alguma forma a obra de Borges.

Nessa conferência – e também em muitos ensaios e ficções –, ele recorreu aos arquétipos platônicos para enfatizar que a memória de alguém é a memória de todos. A mesma coisa ele diria em

relação ao sonho e à literatura. Daí a incidência frequente do verbo recordar em suas narrativas, e o não menos frequente uso de substantivos que aludem à leitura e ao livro.

Ao vê-lo falar, é como se ele tivesse esboçando uma de suas ficções disfarçadas em ensaio: o mesmo ímpeto compulsivo pelas citações, o mesmo fervor por todas as literaturas, a mesma ironia de quem afirmava que ser argentino era uma mera fatalidade.

Muitos leitores caíram em armadilhas que o próprio Borges foi armando ao longo de sua vida e de sua escrita. A primeira delas é a crança de que a história e o contexto não lhe interessavam. No ensaio “Da fama e da infâmia (Borges no contexto literário latino-americano)”, Davi Arrigucci Jr. mostrou o absurdo dessa assertiva ao analisar o vasto e complexo quadro histórico no conto *Biografia de Tadeu Isodoro Cruz* (1829 – 1874).

Um outro rumor muito difundido refere seus escritos como uma construção cerebral, armada de abstrações e jogos intelectuais. Só em parte isso é verdade. Algumas biografias do escritor argentino, inclusive a de seu amigo Emir Rodriguez Monegal, contrariam a imagem de um escritor frio e calculista, esquivo a qualquer sentimento. E basta ler *O sul* para ter uma ideia de como um acidente que quase o matou foi transformado numa cena determinante desse conto. É verdade que ele apenas escreveu uma ou duas histórias de amor, um tema que ele usou mais na poesia que na prosa. Mas em algum momento de sua fala, ele afirmou: “Cada vez que escrevi, senti a emoção de minha vida. Penso que não se pode escrever sem emoção, sem paixão. Por outro lado, a poesia enquanto jorro de palavras é totalmente errônea, uma ideia falsa”.

Assim, ele desmistifica de uma só vez uma crítica injusta sobre sua ficção e o senso comum sobre a poesia e o fazer poético. Aos que não haviam lido sequer uma linha de sua obra, ele aconselhou começar pelo *Livro de areia*.

É curioso que tenha indicado um livro escrito aos 75 anos, e não um de seus clássicos mais lidos, elogiados e estudados: *Ficções*. Minha hipótese é que o *Livro da areia* dialoga com toda a obra de Borges, sendo uma síntese dos temas e obsessões de um escritor que está cansado. Nesse *Livro* há duelos – físicos e intelectuais –, histórias de “gaúchos” e “compadritos”, um Congresso de Mundo, um texto irônico e ardiloso sobre a obsessão ética dos americanos, dois mitos nórdicos, uma história de amor em que a imagem platônica da amada prevalece sobre a posse ou relação carnal. O relato que dá título ao volume [“O livro de areia”] discorre sobre um texto escrito numa língua estranha, sem começo nem fim: infinito como a areia do deserto. Mas em quase todos os contos aparecem os temas do duplo, da memória e do tempo.

No relato *O outro*, um jovem dialoga com um velho, ambos sentados em um banco perto da margem do rio Charles, ao norte de Boston. São dois seres muito diferentes e muito parecidos, como ocorre num relato breve, publicado em 1964: *Borges e eu*. Ambos passeiam e especulam no espelho do tempo e da literatura, ambos recorrem à idéia de que são os mesmos, sendo também diferentes, mas sujeitos a armadilhas construídas pelo tempo e pelo destino, que em algum momento tomam a forma de um labirinto.

Passados 22 anos, ainda me lembro da voz que mencionou a “grande memória” de Yeats. Como nos versos do escritor irlandês, Borges dialoga com o outro que é ele próprio, como se o passado do homem velho fosse o futuro do jovem.

No fim, Borges respondeu com humor as perguntas do público; afirmou que a matéria essencial da arte é a infelicidade, mas surpreendeu ao dizer que a leitura de um texto de ficção não deve ser um fardo, e sim uma fonte de prazer. É verdade que ele citou vários livros para provar que a boa literatura pode combinar sabedoria e prazer. Lembro que os jovens da plateia não pareciam intimidados com a profusão de obras citadas. Numa passagem do conto *O outro*, o velho escritor, referindo-se ao jovem, pensa: “Não mudamos nada. Sempre as referências livrescas”.

Viagem ao coração das trevas (2005j)

Joseph Conrad foi um dos raros e grandes prosadores que não escreveu em sua língua materna. Nascido na Polônia sob domínio russo, ele perdeu a mãe aos 7 anos e o pai aos 11. O tio Tadeuz Bobrovsky foi seu tutor até o dia em que o jovem Conrad, movido pelo desejo de ser marinheiro, decidiu deixar a Polônia, para onde voltaria poucas vezes.

Órfão e auto-exilado, ele morou quatro anos na França, onde nada deu certo: não conseguiu emprego na profissão almejada, contraiu várias dívidas, vivenciou uma paixão fracassada e, ao que tudo indica, tentou o suicídio. Aos 20 anos, ingressou na Marinha Mercante britânica, até alcançar o posto de capitão. Durante 15 anos, viajou pelo império britânico e conheceu os portos do Mediterrâneo, do arquipélago malaio, da Índia e da Austrália, entre tantos outros. Em 1894, quando terminou seu primeiro romance – *A loucura de Almayer* –, morreu seu tio e ex-tutor. Desde esse ano, Conrad parou de navegar e morou em Kent (Inglaterra), onde se dedicou à literatura. Morreu em 1924, deixando inacabado o romance *Suspense*, sobre as guerras napoleônicas.

É curioso que Conrad tenha escrito dois livros de memórias no meio de sua carreira literária: *O espelho do mar* e *Um registro pessoal*, publicados em 1906 e 1912, respectivamente. Ambos encerram fortes traços autobiográficos, misturando lembranças de sua infância com reminiscências de sua profissão. De certa forma, esses livros não apenas se completam, como ajudam a compreender as relações sempre complexas entre experiência e literatura. Quando publicou *O espelho do mar*, Conrad já era autor de *Lord Jim* e *Coração das trevas*, que constituem o núcleo mais forte de sua obra. Assim, é um narrador hábil e talentoso, que discorre com minúcias sobre a arte de navegar, inseparável da arte da ficção, à qual ele dedicou outra parte de sua vida.

O espelho revela a experiência nada amena de um trabalhador do mar. E o mar, ou o rio, na prosa de Conrad, é o palco móvel onde o ser humano se defronta com seu destino. Perfis de marinheiros e comandantes, observações detalhadas sobre vários tipos de barco, o clima, rotas de navegação, tudo isso faz parte de uma viagem arriscada, travessia para o desconhecido, metáfora da condição humana. Os navios e veleiros descritos por Conrad lembram “seres” dotados de alma em oceanos sempre hostis. Nessas lembranças da década de 1870 não são raros os remansos, e o que predomina são histórias de viagens e rotas perigosas, em que os barcos enfrentam vendavais, tempestades e marés traiçoeiras. Ao comentar um naufrágio, o escritor polonês remete também à humanidade, como revela esse trecho do *O espelho do mar*. “Homens e navios vivem ambos num elemento instável, estão sujeitos a influências poderosas e sutis e querem mais o reconhecimento de seus méritos do que a revelação de seus defeitos”.

Conrad era obcecado por uma postura ética irrepreensível e por um respaldo moral da confiança. Era devoto de virtudes simples como fidelidade, trabalho e senso de dever, mas sua literatura evoca essa conduta moral sob formas complicadas e corrompidas. Um dos focos centrais da obra de Conrad é a relação complexa entre lealdade e traição. Como poucos escritores, ele soube explorar o conflito de personagens derrotados por uma fraqueza ou falha moral, como se uma carreira promissora fosse interrompida por alguma forma de corrupção, ou, como ele mesmo escreve, por “uma conspiração misteriosa do acaso, que alguns chamam fatalidade”.

Às reminiscências de uma longa e laboriosa experiência de homem do mar somam-se outras, mais remotas: a da infância e juventude do autor da Polônia. *Um registro pessoal* narra episódios ocorridos em meados do século XIX, quando alguns parentes de Conrad foram assassinados durante a revolta contra a Rússia. Seu pai, um socialista que militou pela independência, foi um dos fundadores do comitê Central Nacional durante o levante de 1863. Preso e depois, morreu em 1869.

As questões expostas por Conrad reaparecem como temas de alguns de seus livros de ficção. Os personagens Paul MacWhirr, da novela *Tufão*, e Harry Hagberd, do conto *Tomorrow*, nunca serão perdoados por terem fugido de casa para serem marinheiros. Há também sinais reveladores de

narrativas já publicadas e de tantas outras, posteriores às memórias de 1912. É o caso de uma cena da infância em que Conrad, aos 9 anos, olha um mapa da África e põe o dedo no espaço vazio que representava então “o mistério insondável daquele continente”. O menino observa: “Quando eu crescer, vou até lá”.

É uma cena que reaparece, transfigurada, na famosa passagem do Coração das trevas, novela escrita depois da viagem que ele fez ao Congo, em 1890, como funcionário de uma empresa belga que explorava a região. Ao relatar episódios dessa viagem, o leitor percebe que alguns lances da biografia do escritor entraram na ficção. Por exemplo, a doença fatal de Georges Antoine Klein – um comerciante francês que Conrad conheceu nessa viagem ao Congo – foi “transferida” para Kurtz, o personagem diabólico da novela Coração das trevas. Mais importante é a percepção do narrador (Charles Marlow) depois dessa descida ao inferno: a ambição desmesurada de Kurtz e seu império de marfim; a complicação moral que se encontra no centro da relação entre Kurtz e o narrador; e ainda as atrocidades cometidas pelo colonialismo belga durante o reinado de Leopoldo II, que perpetrou um dos maiores genocídios da história moderna. No entanto, o narrador – e o próprio autor – opõe a missão civilizadora britânica à devastação e ao terror cometidos por outros impérios. “O que nos salva é a eficiência, a devoção à eficiência”, afirma Marlow.

Em seu livro *Cultura e imperialismo*, Edward Said observa que Marlow amplia a diferença entre a rapacidade da monarquia belga e a racionalidade britânica na empresa imperialista. E, por nunca ter sido um inglês totalmente assimilado, Conrad preservou uma distância irônica em relação à “missão civilizadora” das potências européias.

Sua escrita elegante, sóbria, cujo vocabulário raro evita a pompa e o adorno, foi elogiada por Henry James, a quem ele chamava de mestre. Flaubert também foi um desses mestres, sobretudo no que respeita à dificuldade de escrever, e, no caso de Conrad, escrever numa língua estrangeira. Seus desabafos quando a frase emperrava ou a inspiração sumia eram tipicamente flaubertianos. Ele, que foi amigo de grandes poetas e prosadores – Paul Valéry, Henry James, Rudyard Kipling –, tinha plena consciência do fazer artístico e da importância da experiência, que considerava o ponto de partida para a sedimentação da forma literária. “A inspiração vem da terra, que tem um passado, uma história, um futuro, e não do frio imutável do céu”, escreveu no Registro pessoal.

Como Thomas Harry, seu contemporâneo, e Jorge Luis Borges, seu admirador fervoroso, Joseph Conrad gostava de prefaciado suas obras. O mais famoso é o prefácio ao *Negro do narciso*, que resume as linhas de força e a estética de sua admirável literatura.

Faulkner, do Mississipi para o mundo (2005f)

Quando me perguntam quais escritores norte-americanos releio com frequência, o primeiro que me vem à mente é Willian Faulkner (1897 – 1962). A carreira deste escritor nascido em Oxford (Mississipi) é algo assombroso. Ainda jovem, ele publicou pelo menos três obras primas

Santa Maria, a cidade imaginária de vários romances de Onetti, mantém uma certa correspondência com o mundo mítico de Yoknapatawpha; e alguma coisa de Macondo – além da linguagem hiperbólica e das referências bíblicas no romance de Garcia Márquez – se enlaça ao universo ficcional de *Absalão, Absalão*, um outro grande romance de Faulkner que conta a história dos Sutpen, no período de 1833 a 1910.

Jogos do tempo e situações absurdas no romance *Pedro Páramo*, a obra prima do mexicano Juan Rulfo, talvez tenha algum parentesco com as estratégias narrativas de Faulkner. Outro mexicano, o poeta e ensaísta Octavio Paz, afirmou certa vez que o autor de *O som e a fúria* era um grande poeta enquanto prozador. Jorge Luís Borges traduziu *Palmeiras selvagens* – embora tenha atribuído essa tradução à sua mãe, o que vem a ser mais uma *boutade* borginiana.

Por que seus contos, novelas e romances exerceram um fascínio em pelo menos três gerações de escritores latino-americanos? Em primeiro lugar, pela extraordinária qualidade literária, que Faulkner elaborou a partir de várias leituras, como a obra de Sherwood Anderson, o conterrâneo sulista que o estimulou a escrever. Aos poucos, Faulkner encontrou sua direção e seu estilo no diálogo com a grande literatura europeia: Gautier, Verlaine, Joseph Conrad, James Joyce, Marcel Proust e Virginia Woolf. Mas raro é o texto de Faulkner que não tenha uma referência, ainda que velada, ao Velho Testamento e a Shakespeare, pois ambos ressoam nas histórias trágicas situadas no *Old South*, o vasto território americano extremamente desigual, injusto e preconceituoso.

Foi esse Velho Sul que inspirou Faulkner a narrar a decadência de uma região movida por um sistema patriarcal escravista, de grandes proprietários de terra em que os negros trabalhavam nas plantações de tabaco e algodão. No entanto, as questões sociais são tratadas também pela perspectiva interna dos personagens. As obsessões e loucuras, a perplexidade diante da morte, a culpa mortificante nas relações incestuosas, a violência nas relações amorosas entre negros (ou mestiços) e brancos, os códigos de honra e a conduta moral ou moralista, o fanatismo religioso e o preconceito, tudo isso atormenta a vida dos personagens. Esse peso moral é um dos vetores da obra do grande romancista americano, que soube reinventar um mundo em formação.

De fato, Faulkner forjou uma linguagem pessoal para inventar o Novo Mundo. Ao contrário de Guimarães Rosa e do cubano Lezama Lima, ele não se aventurou ao extremo do experimentalismo da linguagem; mesmo assim, sua obra é difícil e pede paciência ao leitor. Ou seja, cada livro é um convite à releitura. O mais complicado na narrativa faulkneriana é a apreensão do tempo, da passagem do tempo. Faulkner dizia que o tempo é uma corrente contínua que traz em sua memória as experiências do passado e as projeções do futuro. Em várias entrevistas, ele enfatizou que só existe o presente, o momento em que vivemos, para onde convergem o passado e o futuro numa espécie de fluidez ininterrupta. Muito mais do que uma data ou um período histórico, é o fluxo da consciência e da memória que marca o andamento do tempo. De alguma maneira, seus personagens reiteram a noção de que o momento presente engloba acontecimentos passados e futuros. Em *Palmeiras selvagens* (1939) – um romance desconcertante que narra duas histórias alternadas, sem vínculo aparente –, o personagem Harry Wilbourn menciona “a corrente do tempo que flui através da lembrança, e que existe apenas em relação a pouca realidade que conhecemos”.

Mesmo assim, é possível encontrar nas narrativas de Faulkner algumas pistas sobre as datas de acontecimentos relevantes. Ele sabia embaralhar o tempo e transformá-lo num labirinto, mas era rigoroso também no cálculo de uma cronologia – semanas, meses e dias – que marcava um evento significativo. Um dos desafios do leitor é armar esse complexo quadro temporal, entender como funciona a teia do passado no presente, tendo o futuro como perspectiva. Antes de lermos *Luz de agosto*, sabemos que este romance foi publicado em 1932; depois da leitura, este mesmo ano adquire relevo, pois é o ano em que dois dos personagens mais importantes morrem, fazendo coincidir o ponto final do manuscrito com o destino trágico dos protagonistas.

Para os que desconhecem a obra de Faulkner, sugiro a leitura de *Palmeiras selvagens*. Às vezes, frases muito longas, permeadas por digressões também extensas, podem incomodar o leitor impaciente. Mas quando se trata de literatura, o prazer reside também na dificuldade de compreensão do texto. E há ainda outros prazeres: o do conhecimento de uma certa América, da vida atormentada dos personagens, da natureza grandiosa e esplêndida e violenta do Mississippi, do cotidiano em cidades como Nova Orleans e Chicago na década de 1930.

Penso que a obra de William Faulkner não se ajusta a nenhum tipo de classificação. Escritor do Sul dos Estados Unidos, ele nunca caiu na armadilha do regionalismo, do pitoresco ou da cor local. Também rejeitou e superou a divisão anacrônica e para-didática entre literatura “urbana” e “regional”, ou entre a arte produzida na “metrópole” e na “província”. A prova mais cabal dessa superação é *Palmeiras selvagens*, cujo cenário, móvel e cambiante como sua prosa poética, alterna a natureza

indômita do Mississipi com o mundo urbano. Em ambos – natureza e cidade – o que mais sobressalta é a forma com que a linguagem nos revela alguma verdade sobre as relações humanas. E este é o desígnio da boa literatura.

A imensa máquina ficcional de Balzac (2005a)

Li Honoré de Balzac (1799-1850) no ocaso da juventude, quando as grandes narrativas do século XIX andavam esquecidas pela euforia da literatura de vanguarda. Foi um esquecimento efêmero e, claro, inconsequente. Por volta de 1973, Roland Barthes assinalou, com uma ponta de decepção, que a prosa francesa da segunda metade do século XX carecia de escritores capazes de expressar uma enorme energia testemunhal da sociedade, além de desmistificar e criticar com crueldade a classe dominante.

Balzac foi um desses escritores, numa época em que o romance era o alimento espiritual da burguesia e podia ser lido a conta-gotas nas páginas dos jornais e revistas européias. Ainda hoje, quando o tempo dedicado à leitura tornou-se um privilégio, muitos leitores se interessam pela obra desse autor que foi, com Emile Zola, Victor Hugo e mais alguns poucos, uma verdadeira *machine à écrire*.

A expressão francesa *roman fleuve* remete à idéia de um texto caudaloso e labiríntico, como um imenso trançado de situações que deságuam numa história maior. A imagem de um grande rio e seus afluentes bem pode se ajustar à sociedade francesa, já bastante diferenciada na primeira metade do século XIX, com seus banqueiros, artistas, escritores, pequenos e grandes proprietários urbanos e rurais, funcionários públicos, profissionais liberais, jornalistas, estudantes, proletários, mendigos. Isso sem contar a nobreza – decadente depois de 1830 –, políticos de todos os naipes e uma miríade de malfeitores e oportunistas: dos mais inescrupulosos agiotas e vigaristas aos homens e mulheres que lutavam para subir vários degraus na sociedade por meio de um casamento com um nobre ou com uma viúva ricaça. Por isso, Balzac nomeava Paris “um grande moinho social”, “um verdadeiro oceano”, em que uma sonda jamais saberá a profundidade.

Do ponto de vista estético, penso que o leitor e o escritor aprendem mais com Flaubert. Mas como a literatura se faz a partir da tridução literária, o autor de *Madame Bovary* soube lapidar, com seu estilo preciso, as mil e uma arestas excessivas que ressaltam nos textos ficcionais de Balzac. No entanto, o que há de excessivo ou repetitivo pode exercer um fascínio no leitor, sobretudo quanto aos personagens balzacanos, que transitam de uma obra à outra, como antigos vizinhos que depois de alguma rixa ou viagem tornam a se frequentar. Personagens que aparecem num romance e ressurgem num próximo, revigorados ou envelhecidos, revelando uma faceta a mais de sua vilania, ambição, fraqueza ou paixão.

O que me parece genial em Balzac – e que, de alguma maneira, influenciou seus sucessores – é a recorrência a alguns personagens não como uma mera repetição, e sim como um elemento inseparável da matéria narrada. Seres que se constituem e se transformam, sem jamais perder o vínculo com questões que envolvem o dinheiro e a posição social. Ou seja, ressurgem não como entes passivos, sem *pathos*, como se fossem apenas nomes a serem lembrados, e sim como recurso necessário ao universo ficcional, que na obra de Balzac é sempre expansivo, funcionando por adição e não por subtração. Com isso, o escritor dá mais consistência a esses personagens, que surpreendem pela sua atitude e modo de ser, por sua inserção inesperada no enredo de uma narrativa que, não poucas vezes, é um recorte inventivo da história da França. São personagens maleáveis, fracos ou obstinados em sua ambição desmesurada, no cálculo e nas artimanhas para galgar o ápice da pirâmide social.

Uma das estratégias narrativas de Balzac consistia em deixar personagens e conflitos incompletos, dando ao leitor a curiosidade de encontrar no próximo livro o desfecho do anterior. A morte do velho Goriot – o pai apaixonado pelas duas filhas ingratas – não esgota a vida de outros

personagens importantes, como Eugène de Rastignac e Vautrin. Assim, a *Comédia humana* funciona como um sistema de vasos comunicantes, em que os personagens circulam a torto e a direito, às vezes com outro nome e profissão, como o camaleônico Carlos Herrera.

Quanto a isso, Balzac é um dos mestres insuperáveis. E sempre atual. Exemplos famosos são Rastignac e Lucien de Rubempré, dois provincianos deslumbrados por Paris. O primeiro, um estudante de direito e hóspede de uma pensão modesta do romance *Pai Goriot*, ao ser fisgado pela ambição e vaidade, por pouco não se torna uma vítima do escroque Vautrin. Já em *Ilusões perdidas*, Rastignac (embora reapareça incidentalmente), dá lugar a uma espécie de duplo de um outro provinciano: Lucien de Rubempré. Ambos são originários de Angoulême, mas Lucien é mais vulnerável e ingênuo que Rastignac, a ponto de se tornar uma peça frágil de engrenagem social e de poder, e, por fim, da manipulação do caviloso abade Carlos Herrera, que no *Pai Goriot* é o ex-presidiário Vautrin. O leitor contemporâneo de Balzac só conhecerá o destino de Lucien de Rubempré e Vautrin anos depois, com a publicação da segunda parte de *Splendeurs et Misères des courtisanes*.

Mencionei três exemplos, mas esse procedimento move a imensa máquina do universo ficcional balzaquiano, cujos eventos vão se entrelaçando em cada texto, até formarem uma rede de relações e conflitos tão profunda e obscura como o oceano insondável, metáfora de Paris. Por certo, esses personagens em trânsito não são uma invenção de Balzac, tampouco se esgotam em sua obra. Sua origem é bem anterior ao surgimento do romance enquanto gênero. No *Livro das mil e uma noites* esses personagens reincidentes são tão assombrosos como as histórias narradas por Sherazade.

Henrique V, o rei impiedoso e guerreiro que dá título ao drama de Shakespeare, já estava presente nas duas peças que precedem a obra histórica do dramaturgo inglês. E Falstaff, um dos mais famosos personagens cômicos do teatro, mesmo ausente, marca sua presença em *Hanrique V*. No século de Balzac, vários escritores – de Zola a Flaubert – recorrem a essa técnica, que é, antes de tudo, uma necessidade intrínseca à configuração do enredo. No caso de Flaubert, o personagem Frédéric é picado pelo luxo e pela luxúria dos salões parisienses, apostando suas fichas na sedução de Madame Arnoux, por quem de fato se apaixona.

Na obra de Marcel Proust, personagens passam de um livro a outro, e mesmo os mortos são lembrados até o fim de *Em busca do tempo perdido*, que parece infundável. Quincas Borba, figura do romance homônimo de Machado de Assis, “é aquele mesmo náufrago da existência... mendigo, herdeiro inopinado, e inventor de uma filosofia” que estreara em *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Destino semelhante teve o Conselheiro Aires, personagem de *Esau e Jacó* e narrador do *Memorial de Aires*. Se dermos um salto até a literatura contemporânea, o efeito Balzac é comum nas narrativas de Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa e Juan José Sauer, em que personagens vão e voltam com a mesma desenvoltura de dois outros protagonistas recorrentes de Philip Roth: David Kepsh e Nathan Zuckerman.

Muitos narradores do nosso tempo devem alguma coisa a Balzac, cuja obra faz jus a uma das imagens cunhadas por Edward Foster para expor a dificuldade de definir um gênero literário tão maleável como o romance. Para o escritor inglês, o romance é “uma das áreas mais lodacentas da literatura, irrigada por uma centena de riachos e frequentemente degenerando num pântano”.

Talvez Balzac tivesse concordado com essa imagem.

O leitor, cúmplice secreto (2005i)

Logo na primeira página de um livro de ficção, o leitor faz com frequência, um pacto secreto com as palavras: por alguns dias ou horas, ele finge que está lendo uma história que realmente aconteceu.

É como se os personagens e o trançado de eventos que aparecem no tempo e no espaço da narrativa existissem, ao menos no momento da nossa adesão ao mundo imaginado. Por isso, não

somos indiferentes ao desespero, à opressão e à angústia do narrador no labirinto subterrâneo da novela *A construção*, de Kafka.

É provável que a maior ou menor aceitação do mundo ficcional dependa do próprio texto, de cada leitor ou leitura. Na verdade, a permanência da crença no mundo narrado dura o ato da leitura, mas pode ser problemática. Basta considerarmos um leitor extremamente ingênuo lendo uma narrativa fantástica. A priori, esse leitor tende a acreditar em tudo. Por exemplo, que o ex-mágico da Taberna Minhota – do conto de Murilo Rubião – realmente retirou do bolso o dono do restaurante. Para esse leitor, que regrediu à infância e crê piamente nos contos de fada, a suspensão da descrença é desnecessária, pois um mago qualquer e mesmo o Curupira, demônio e guardião da floresta amazônica, podem surgir a qualquer momento. No outro extremo, situa-se o leitor-crítico, capaz de ler o texto sob vários ângulos e interpretá-lo. Esse é o leitor ideal a que se refere Umberto Eco num dos *Seis passeios pelo bosque da ficção*. Para o escritor italiano, todo leitor-ideal dialoga com um autor ideal (diferente do autor empírico), que se revela depois de várias leituras atentas da obra literária.

Cada texto cria vários tipos de leitor: do mais ingênuo ao mais arguto, do que crê em tudo ao que desconfia de tudo. Há os que se interessam apenas pela história ou trama, e nela esgotam outras possibilidades de interpretação. Ou seja, leitores que se concentram na ação de cada página, ansiosos para saber o que vai acontecer na próxima. E há leitores que esquadriham com olhos de lince todos os recantos e ângulos da arquitetura ficcional. Os teóricos da estética da recepção enumeraram vários tipos de leitor – virtual, implícito, ideal, metaleitor –, e cada um tem como contrapartida um tipo de autor. De algum modo, o leitor, diante de um texto ficcional, depara-se com uma voz narrativa, e à medida que segue e ouve essa voz, tenta perceber a estratégia narrativa em que se apóia: o que essa voz diz, silencia ou insinua nas linhas e entrelinhas.

O leitor que se configura no ato da leitura pode ter a liberdade de imaginar situações, traçar relações, preencher lacunas e desvelar sentidos ocultos. Pode, enfim, mediar, compreender, interpretar. Ao dialogar com o texto, o leitor pode aceitar ou recusar as regras do jogo lúdico de que participa a ficção. De certo modo, o leitor torna-se cúmplice desse espelho deformador da realidade, que reflete e abre espaço à singularidade da literatura.

O leitor é um cúmplice secreto que compartilha os segredos, os desregramentos, as fantasias, os delírios e as ideias do narrador, o outro que lhe sussura nos ouvidos. O leitor participa desse ato de busca: sondagem de si mesmo e do outro, numa tentativa de elucidação do mundo.

Há, no texto de ficção, uma rede de relações tecida pela linguagem, em que se espera apreender certo sentido. O texto literário busca lances de uma outra realidade, construída e inventada, e que nos escapa: arma o falso ou o fantástico que cria ambiguidades com a realidade, os fantasmas que atormentam e perseguem o fotógrafo narrador do conto “As barbas do diabo”, de Julio Cortázar. Saber criar essas ambiguidades é saber fingir: recriar o mundo com a linguagem. O que vale dizer, de forma ousada: recriar o mundo da linguagem. Fingir: aparentar, simular. O dicionário da Real Academia Espanhola sugere dois sinônimos de fingimento: fábula e ficção. Saber fingir implica saber construir esse artifício ou artefato de palavras. Até mesmo um relato fantástico pode ser verossímil. Na esteira do fantástico ou do realismo, a ficção, para impressionar, depende de sua organização e estrutura interna, e não de uma correspondência direta com o real. Por isso, até mesmo os textos narrados por um narrador intruso ou bisbilhoteiro deve transmitir ao leitor uma impressão de que alguma coisa de fato aconteceu.

Dois exemplos parecem ilustrar a preocupação com a verossimilhança ou com a aparência de verdade no interior de uma narrativa. Na metade do livro *O processo* (Kafka), K., num dos tantos sobressaltos ainda se admira com a irritação dos funcionários do Poder e, em consequência, com o sofrimento dos advogados, sobretudo dos pequenos. É nesse momento do processo que o narrador escreve: “Conta-se, por exemplo, a seguinte história, que tem muito a aparência de verdade” (pág. 147,

tradução de Modesto Carone). É um episódio dentro de uma trama maior do romance, cuja metade já foi lida com aparência de verdade.

O outro exemplo se encontra nas últimas páginas de *Grande Sertão: Veredas*. Antes de narrar a batalha final contra Hermógenes e de revelar a identidade de Diadorim, Riobaldo pergunta a seu interlocutor “O senhor crê na minha narração?” É uma das muitas perguntas dirigidas ao interlocutor, mas esta diz respeito à crença do mundo narrado, ao seu conteúdo de verdade.

Mesmo na narrativa oral, a forma de contar uma história ou um episódio é determinante. O ouvinte só presta atenção à narrativa se for contada com convicção. Somos seduzidos pelas palavras, ou desviados dos trilhos do nosso tempo e conduzidos a um outro. Esse desvio depende não apenas da história contada, mas também de sua representação: a posição do corpo, os trejeitos, o olhar e as mãos do narrador são quase tão importantes como a flexão de sua voz, os sons das palavras, a acentuação e o ritmo da fala. Na obra de Guimarães Rosa, a voz do contador de histórias (do narrador oral) é reconstruída por um outro narrador, o que escreve e tenta forjar, pela linguagem escrita, a forma com que o narrador conta suas histórias. Um exemplo e tanto, entre muitos, é o conto “Desenredo” (*Tutaméia*). A frase de abertura (“Do narrador a seus ouvintes:”), apresenta o contador de casos, mas tudo o que vem depois – a sonoridade das palavras e o ritmo das frases, o amor quase platônico do paciente, ufanático e assombrado Jó Joaquim, os aforismos e provérbios e a maestria em atar e desatar esse nó amoroso –, só é crível por meio da linguagem roseana. A oralidade é filtrada, para depois ser forjada com inventividade pela forma escrita do conto, que resulta na arte da ficção.

Organizar o caos das leituras, da vivência e das emoções, e imprimir um conteúdo de verdade ao texto, são os desafios que um escritor encontra na passagem decisiva do registro da realidade para a obra de ficção. E aqui, mais uma vez, é a forma, o texto em si que dá a dimensão humana da literatura.

Armadilhas para um leitor (HATOUM, 2006b)

Quais personagens, cenas ou episódios foram “vividos” ou “vivenciados” pelo autor de um romance?

Essa é uma pergunta inevitável e pertinente de um leitor curioso. No entanto, não é nada fácil respondê-las. É possível conjecturar que alguma coisa de uma ficção foi inspirada na História e na vida do escritor (ou na história de sua vida), mas todo texto deve ser uma transcendência da experiência vivida.

Às vezes, procuramos na realidade as pistas deixadas pela ficção, e eu não fui o único leitor de Proust a esquadrinhar o vale do Loire em busca da igreja de Combray, o vilarejo fictício muito mais conhecido que o verdadeiro Illiers da geografia francesa.

Não foi uma viagem perdida, nem um tempo perdido, mas quase tudo em Illiers me pareceu tedioso e pálido, se comparado à exuberância das imagens construídas pelas frases sinuosas de Marcel Proust.

Nós nos deixamos cair na tentação de comparar mundos distintos. Uma empírico, palpável, à nossa vista; outro, implacável, mas fruto de nossa dupla visão (exterior e interior), visão que o narrador reconstrói como se fosse um mundo à parte, implacável, mas cheio de sensações, idéias e sentimentos que nem sempre encontramos à nossa volta.

Por isso, já não me surpreendo com alguns leitores que, de passagem por Manaus, procuram decifrar esse diálogo estranho e enigmático entre realidade e a ficção. Lembro-me de alguns episódios que me surpreenderam. Um deles foi quando uma loira exigente e, por que não dizer, modelar, especulou sobre a existência de uma casa no meu primeiro romance: um espaço que, para mim, devia ser a metonímia do Amazonas, um lugar que emitisse sinais da cidade e da floresta.

“Gostaria de visitar a casa e o quintal”, pediu essa leitora.

Minha reação imediata foi o silêncio. Depois perguntei se ela estava falando sério. Ela consentiu. Fiquei sem saber o que responder, mas como ela continuava a me perguntar com o olhar, eu disse que a casa tinha sido demolida.

Na verdade, a casa nunca existiu, ou só existiu na minha imaginação ou memória. Eu conhecia várias residências da *belle époque* manauara, os palacetes suntuosos construídos na virada do século XIX para o XX, com pátios internos onde havia réplicas de estátuas de deuses gregos. Afinal, as Amazonas dão nome ao grande rio e ao Estado. O espaço inventado era uma mistura dessas visões e vivências, mas era sobretudo um trabalho da imaginação. Ainda bem que a leitora caiu no conto da crença, que alguns chamam verossimilhança; outros, de ilusão ou fulgor do real. No meu diálogo com essa leitora prevaleceu o dito pelo não dito.

Lembro-me também do dia em que minha avó morreu. Na noite do velório, eu dava uma aula de francês a uma turma de alunos de medicina e odontologia da Universidade do Amazonas, quando um dos estudantes me disse: “Lamento muito a morte da matriarca do seu romance”.

Para confundir minha família, que é imensa, dei à personagem do romance o mesmo nome que minha avó. De modo que os pêsames que eu recebi eram dirigidos a duas pessoas, ou a uma pessoa: a pessoa e sua máscara.

Gosto e participo desse jogo porque ele reitera a ideia de que a fronteira entre a realidade e a ficção é quase sempre nebulosa, sem ser necessariamente sombria. Certa vez, eu mesmo participei de um lance desse jogo. E fui um perdedor...

Um dos biógrafos de Charles Darwin foi a Manaus para esquadrihar os passos de um certo Alfred Binford, um naturalista inglês que, segundo o biógrafo, viajara pela Amazônia e passara duas temporadas em Manaus. A primeira em 1850, a última em 1856. Eu desconhecia a obra de Binford, que só um biógrafo pode conhecer, já que o biógrafo é o maior abelhudo da vida alheia. Em seu relato de viagem, Binford menciona uma cachoeira na cidade. O biógrafo estava obcecado por essa cachoeira ou pela idéia de encontrar a mesma cachoeira cento e quarenta anos depois da visita de Binford.

A perquirição era banal, quase fútil. Aos poucos, percebi que havia algo mais além de uma mera cascata. Então o biógrafo me revelou que um parente da rainha Vitória fora assassinado por um nativo perto da cachoeira, e que o corpo esfaqueado da vítima tombara entre as pedras. Na verdade, as pedras por pouco não formaram a tumba daquele nobre aventureiro, e nada venturoso.

O biógrafo citou o nome da cachoeira e descreveu o lugar. À época de Binford (1850), Manaus era uma vila acanhada onde seis mil pessoas conviviam com a floresta amazônica. Em 1994, na cidade de um milhão e trezentos mil habitantes, foi difícil encontrar a cachoeira de Binford. Ainda assim, achamos no lugar indicado uma cascata coberta de limo. Conjecturei que naquele lajeado, em algum dia de 1850, um nobre inglês fora assassinado por um índio. Passamos a tarde ali, eu com as minhas conjecturas, e o biógrafo com um gravador possante. Ele gravou o canto dos pássaros e o barulhinho da água viscosa que escorria sobre as pedras. Gravou sua própria voz, e eu me lembro que já anoitecia quando ele disse: “Aqui, no subúrbio de uma metrópole amazônica, um índio esfaqueou e matou barbaramente um membro da Família Real. Este talvez não tenha sido o último gesto desesperado de um colonizado”.

Não havia cinismo nem comiseração na voz do biógrafo. Ele falou serenamente, seriamente, e quando ouvimos a gravação, a voz dele encerrava um teor de verdade, típico de um radialista da BBC.

O fato é que nos dois anos seguintes, ao passar perto daquele lugar com um visitante estrangeiro, eu lhe dizia: “Está vendo aquela cascata? Ali tombou um conde, esfaqueado. Era membro da Família Real inglesa...”

Fiquei com essa história na cabeça. A história e a expressão solene do biógrafo, sua voz grave que naquela tarde transformara aquele subúrbio pobre de Manaus num templo a céu aberto.

Em 1996, a convite do filósofo e crítico Benedito Nunes, comecei a escrever uma breve história de Manaus. Tive de ler os relatos dos viajantes brasileiros e estrangeiros que haviam retratado

a fisionomia da cidade. Então me lembrei do biógrafo de Darwin e do relato de Binford. Entrei em contato com uma amiga que morava em Washington e lhe pedi para que procurasse o livro de Binford na Biblioteca do Congresso. Dos vários Binford que ela encontrou, nenhum havia escrito um relato de viagem sobre o Amazonas. Não havia uma só obra de um naturalista chamado Binford, nem Banford, Beauford ou Benford.

Então escrevi para o biógrafo e lhe pedi o livro ou o microfilme dos trechos do livro sobre Manaus. Ele me respondeu que eu não devia acreditar nos biógrafos, que aquilo tinha sido uma brincadeira, e só parte da história sobre a cascata era verdadeira. O naturalista existira (chamava-se Alfred Wallace), a cachoeira ainda existia, mas o resto pertencia a um programa de rádio em Manchester, uma emissão chamada: “O que poderia ter acontecido alhures”.

Talvez o leitor pense que nada disso aconteceu e que toda essa história não passa de uma cascata: invencionice minha. Ainda assim, dou minha palavra de que essa história existiu, e tanto isso é verdade que pude transcrevê-la nessa crônica.

O inferno e o paraíso de um escritor (2006g)

No começo da década de 1980, quando morava na França, era comum ouvir de alguns escritores o desabafo lamentoso contra um fantasma mais temeroso que todos os outros. Diziam que era difícil escrever depois de Marcel Proust, e que a obra monumental daquele ser asmático e de saúde delicada era o fantasma mais temível de uma literatura que, segundo Jorge Luis Borges, é quase infinita.

Não é muito animador escrever num país cuja tradução literária começa antes de Rabelais e Montaigne – e, se fizermos grandes saltos com omissões de poetas e narradores célebres –, passa por Rousseau, Balzac e Stendhal, até desaguar em Proust. No entanto, depois de Proust, a literatura francesa ainda nos deu Céline, Claude Simon, Marguerite Yourcenar e tantos outros.

Uma das novidades da obra de Proust é seu estilo com frases longuíssimas, um modo de narrar nada comum na prosa de seus predecessores; outro traço importante – que lembra a tradição dos relatos de confissão – é o comentário reiterado sobre arte e literatura, sobretudo no último volume (*O tempo redescoberto*), em que o narrador dialoga com o passado literário e artístico, e não apenas francês e europeu, já que o *Livro das mil e uma noites* é comentado em várias passagens da obra proustiana.

Mencionei o fantasma de Proust para falar um pouco dos nossos, que é também uma maneira de voltar ao escritor francês. Numa crônica publicada na *Folha de S. Paulo*, Antonio Callado contou um episódio interessante. Durante um encontro de escritores em Bogotá, do qual participava Guimarães Rosa, ocorreu mais uma cartelada na Colômbia. Nesse momento dramático da vida política do país vizinho, Rosa desapareceu. Callado procurou-o em vão no hotel, pois tentou saber notícias do amigo, temendo algum acidente ou incidente com ele. Depois de três ou quatro dias, Rosa reapareceu. Havia passado o tempo da quartelada trancado no quarto.

“O que você andou fazendo?”, perguntou Callado.

“Reli todos os volumes de *À la Recherche*”, respondeu o escritor mineiro.

Em sua solidão clandestina, Rosa releu Proust em plena quartelada. A reclusão da leitura em tempo de opressão pode servir de metáfora para comentar a questão das influências, pois não é raro um escritor ser inibido ou travado por um grande predecessor.

As influências são o inferno e o paraíso de um escritor. Mesmo a contragosto, elas podem, de alguma maneira, alimentar escritores de todas as idades e latitudes. Às vezes “participam da natureza imprevisível da germinação”, como escreveu Augusto Meyer, num ensaio em que analisa “um verdadeiro estuário de influências” que a obra de Chateaubriand representa. Para o crítico gaúcho, “na

origem das grandes obras há sempre uma grande complexidade de influxos, porque os temperamentos vigorosos, em vez de evitar, aceitam e provocam a fecunda ação das influências. Só os dispépticos da arte preferem viver de uma estranha dieta, que não está longe da autofagia”.

É como se um escritor não tivesse um passado (literário e histórico) e dependesse apenas da espontaneidade ou da intuição para escrever um livro. Esse gênio não existe, e os que afirmam não terem lido nada é apenas por um lance provocador ou uma aposta no próprio fracasso. Proust pode ser o paraíso para escritores de grande talento, como Pedro Nava. Mas a obra de Guimarães Rosa pode ser o inferno, porque sua linguagem é tão peculiar e tão potencializada pela invenção linguística, que a influência corre o risco de se tornar mero pastiche ou glosa paupérrima. É o que ocorre com certa literatura regionalista, onde alguns autores têm como modelo a obra de Rosa.

Essa literatura a que me refiro imita a fala do caboclo ou sertanejo no uso ostensivo do vocabulário e das expressões usadas em determinada região. Além disso, tenta descrever a natureza, mas essa descrição não se vincula aos conflitos e ao modo de ser dos personagens. O resultado é uma transcrição da fala popular; e também a exaltação do pitoresco por meio de uma geografia e paisagem que são mais ornamentos do que matéria viva do romance.

No *Grande Sertão: Veredas*, quando Zé Rebelo e seu bando se aproximam das Veredas-Mortas, o chefe jagunço sente medo “do risco de doença e morte”. Na fala de Riobaldo, toda a natureza se torna lúgubre e reflete o estado de ânimo da vida da personagem: “E aquele situado lugar não desmentia nenhuma tristeza. A vereda dele demorava uma aguinha chorada, demais. Até os buritis, mesmo, estavam presos. [...] Até os pássaros consoante os lugares, vão sendo muito diferentes. Ou são os tempos, travessia da gente?”.

Nesse sentido, toda a ficção de Guimarães Rosa serve de contra-exemplo ao regionalismo raso. A maior dificuldade de aceitar ou encarar a influência de um autor como Rosa reside sobretudo na linguagem, na plasticidade de um estilo que se diferencia radicalmente do padrão linguístico convencional. No entanto, é possível manter um diálogo com o mundo mítico-poético e temático do escritor mineiro. Diálogo por meio de pistas e sugestões de uma linguagem que é ao mesmo tempo um manancial riquíssimo de intuições fulgurantes e de valores e dramas humanos.

Dos muitos aspectos bem realizados na construção do *Grande sertão: Veredas*, um me parece crucial. Trata-se do narrador em primeira pessoa, na voz de Riobaldo. E também do tom desse narrador, ou seja, sua atitude em relação ao mundo narrado.

Enquanto escrevia meu segundo romance – depois de um silêncio de dez anos que prometia ser um encalhe para sempre –, percebi que havia um problema no meu narrador, que é um filho bastardo de uma índia com um dos dois irmãos a que alude o título do livro. A relação desse narrador com os membros da família, com os vizinhos, com o espaço de Manaus ainda era frouxa, pois não abordava suficientemente – ou escondia certos conflitos. Faltava expor as víceras desse filho bastardo que sobrevive para contar a história de seu pequeno clã. Na verdade faltava interiorizar o drama desse narrador e tecer a rede de relações com outras personagens.

Interrompi meus escritos para reler dois livros que foram fundamentais. O primeiro, *Grande Sertão: Veredas*. O segundo, *Morte a crédito*. Nesse romance de Céline, a sordidez, a brutalidade e a humilhação a que se submete e ao qual igualmente reage o narrador, alimentam os conflitos do meu narrador-personagem.

Desses dois grandes exemplos da literatura surgiram saídas ao meu impasse, ou ao impasse na construção do narrador. Não é preciso dizer que nem de longe pretendi espelhar-me nos exemplos que mencionei. Rosa e Céline, como Proust, James Joyce e alguns outros, são, no limite, inimitáveis, e parecem ter alcançado o extremo das possibilidades da linguagem e suas invenções. Tampouco devemos endeusá-los, o que seria injusto para esses escritores que inventaram uma outra realidade a partir da frágil condição humana.

O que tentei fazer, sem grande pretensão, foi extrair alguma coisa da revelação que nos causa um choque admirativo diante de obras magistrais, pois só assim, para usar as palavras de Augusto Meyer, “um escritor pode atingir um dia a saúde do estímulo criador, da emulação generosa e da liberdade.

Últimas visões de um cego (2006h)

Alguns leitores e críticos consideram *Atlas* uma obra menor na obra de Jorge Luis Borges. Comparar esse livro com *Ficcões* (1944) ou *O Aleph* (1949) é um saudosismo legítimo do leitor, mas exigir de um homem de 84 anos mais uma obra-prima é algo que ultrapassa os limites do rigor e da severidade. Em casos assim, em que o julgamento implacável beira a crueldade, cabe a máxima de que o texto, com o passar do tempo, faz sua própria história.

Ilustrado com fotografias de María Kodama, *Atlas* (1984) foi o último livro publicado em vida pelo escritor argentino. A maior parte dos textos e imagens foi inspirada em viagens do escritor e sua acompanhante, com quem ele se casou poucos meses antes de morrer.

Cinco poemas se intercalam entre as páginas desse livro que não se enquadra num gênero específico, sendo melhor falar de miscelânea de assuntos e modalidades de discurso. No entanto, os temas e a linguagem se encontram num labirinto e convergem para uma viagem que é também intelectual.

A velhice encerra a maioria dos escritores em seu lugar; mesmo os que têm certa disposição física procuram a solidão voluntária, o isolamento radical e, não raramente, o silêncio. Não é o caso de José Saramago, que mora numa das ilhas do arquipélago das Canárias, mas anda por todos os continentes.

Borges foi outra exceção: quanto mais envelhecia, mais viajava. Como num lance de premonição, morreu longe da Argentina, numa cidade – Genebra – para onde sempre quis voltar, “talvez depois da morte do corpo”. O que de fato aconteceu no dia 14 de junho de 1986.

Para ele, o avião em nada se parecia ao vôo: “o fato de sentir-se encerrado num ordenado recinto de vidro e ferro não se assemelha ao vôo dos pássaros nem ao vôo dos anjos... As nuvens tapam e escamoteiam os continentes e os mares. Os trajetos lidam com o tédio”.

Essas observações constam do texto *El viagem em globo*, em que Borges comenta a viagem num balão colorido que sobrevoa o vale do Napa, na Califórnia. Nesse vôo verdadeiro, o narrador, imerso num estado de jubilação, sente “uma felicidade quase física”. Na fotografia que ilustra essa viagem, Borges aparece rindo para María Kodama. A mesma foto ilustra a capa do livro.

É provável que esse momento de felicidade, evocado em outros textos, tenha incomodado alguns leitores de *Atlas*. Que um homem no outono da vida sinta um rasgo de alegria pode ser quase um milagre; que esse rasgo seja condenado é uma perversão gratuita. Quando se lê um outro texto – “Mi Último Tigre” –, o narrador, com “evidente e aterradora felicidade” aproxima-se de um tigre. O encontro acontece no Mundo Animal, um zoológico sem jaulas. Emocionado diante do belo e misterioso tigre de carne e osso, Borges afirma que não é mais real do que outros animais que ele conheceu: os tigres representados nas imagens das enciclopédias, um tigre platônico imaginado por um artista chinês, ou os tigres da literatura de poetas e prosadores de língua inglesa.

Ao contrário do turista apressado, que quer ver tudo sem compreender nada do país visitado, Borges elege um ícone urbano ou um elemento da natureza, para então criar uma breve história fundamentada num mito. Assim, é capaz de desenvolver analogias simbólicas a partir de um objeto banal como um pãozinho francês; ou, inversamente, perceber numa escultura a forma agigantada de um botão.

Uma das ironias de *Atlas* é a referência a algumas fotografias e lugares, ou ainda a uma tragédia de Ésquilo, *Prometeu acorrentado*, a que ele assistiu numa noite memorável. É como se o

leitor acreditasse nas palavras de um escritor impossibilitado de enxergar, mas sempre atento aos sons e às sensações do mundo invisível, e sobretudo aos lampejos da memória, que serviu de tema a vários contos e poemas e também às citações em palestras e conversas com jornalistas e amigos.

Cego desde a década de 1950, Borges não viajava para ver, e sim para sentir, entre sombras e matizes de várias cores, a presença do lugar ou de algum ícone de um lugar visitado. Périplo pelo mundo e pela cultura, *Atlas* é uma celebração de mitologias e uma viagem no tempo, duas matérias primordiais da literatura de Borges, e, por que não dizer, da literatura *tout court*.

Um brioche comprado na padaria Aux brioches de la lune, o Saara e as pirâmides do Egito, uma praça em Reykjavik, uma esquina de Buenos Aires que pode ser qualquer uma e todas as esquinas, uma escultura numa praça de Filadélfia, cidades como Veneza, Istambul e Atenas, todos os lugares são pretextos para uma breve aventura intelectual, de que participa um narrador viajante perplexo diante de paisagens, seres e objetos.

Não faltam citações a livros e autores da biblioteca borgeana, em que reaparecem duas imagens poderosas, metáforasndo espaço e do tempo: o labirinto de Creta e um rio que, de tão lento, evoca o rio imóvel de Heráclito.

Em seu último livro, Borges continuou a glosar os mesmos textos com que ele havia dialogado em seus contos e ensaios. No conjunto, parecem formar um duplo (ou um arquétipo) da obra do próprio escritor argentino. De fato, Chesterton, Kipling, Coleridge, Shakespeare, Dante e Oscar Wilde são tão assíduos nas páginas desse *Atlas* como as observações de Spinoza – “cada coisa quer perdurar em seu ser: um tigre quer ser um tigre, e a pedra, uma pedra”.

Autores, livros e aforismos que podem ser aplicados ao próprio escritor. No poema “Los Dones”, o narrador observa que um dos dons mais preciosos que recebeu é justamente “a linguagem, essa mentira”. Mas nenhum escritor é dono absoluto de suas mentiras ou dos mitos que se transformam em literatura, pois “toda palavra pressupõe uma experiência compartilhada”.

Diante de um totem de uma tribo nativa do Canadá ofertada ao governo argentino, Borges comenta com ironia que “um governo sul-americano não se atreveria a correr o risco de presentear uma imagem de uma divindade anônima e tosca. No entanto, nossa imaginação se compraz com a ideia de um totem no desterro, um totem que obscuramente exige mitologias, tribos, encantações e talvez sacrifícios”.

No fim da vida, orge Luis Borges se assemelhava a um mito, talvez o maior da literatura hispano-americana contemporânea. Mais do que homem, cujo destino é cinzas e esquecimento, sua obra perdurável é uma releitura inventiva dos mitos do Oriente e do Ocidente, de que esse *Atlas* é um exemplo magnífico.

Antes o mundo não existia (2006a)

Se um escritor publicar uma ficção com um único narrador-personagem confinado em seu quarto, qual será a moral da história?

Talvez nem haja moralidade nesse texto hipotético, mas uma coisa é certa: trata-se de uma ficção sobre um mito. Ou melhor, uma releitura de um dos mitos do individualismo moderno, para usar o título de um livro verdadeiro de Ian Watt.

Mesmo que um escritor desconheça a mitologia clássica e moderna, ele está sempre às voltas com os mitos. No livro *Mitologias*, Roland Barthes pergunta: “Tudo pode ser mito?” A resposta é positiva, pois “o universo é infinitamente sugestivo”.

Publicado há meio século, o livro de Barthes não perdeu interesse e me parece de uma atualidade surpreendente. O crítico francês comenta com ironia os objetos mais ambicionados, consumidos ou comentados pela sociedade francesa: o vinho – essa bebida totêmica –, o novo modelo

de um automóvel Citroen, uma representação de uma peça de Racine, o rosto de Greta Garbo, a decaída heróica dos pilotos dos supersônicos, que de tão velozes parecem em repouso.

No elenco de tantos mitos do cotidiano aparece Billy Graham, um pastor evangélico americano que pretende levar a mensagem de Deus à França. Barthes comenta: “o sucesso (de Billy Graham) manifesta a fragilidade mental da pequena burguesia francesa”. A “exigência de persuasão” no discurso do pastor americano parece ecoar no tempo em que vivemos: “Vimos Deus fazer grandes coisas na América, e um despertar em Paris teria uma imensa influência no mundo inteiro”.

Borges, na *História Universal da Infância*, e Faulkner, em mais de um romance, fizeram desses pregadores personagens patéticos e inesquecíveis. Tornaram-se seres quase míticos, mas transformados pelo viés de linguagem literária.

Além dos comentários de alguns mitos miúdos, que podem surgir no verão e sumir no inverno, Barthes analisa o próprio conceito de mito, cuja essência é, sobretudo, histórica. Não há mitos eternos nem ausentes da história, como querem alguns crentes que interpretam os textos ao pé da letra. Para Barthes, é a história humana que permite a passagem do real à palavra. É ela e somente ela que rege a vida e a morte da linguagem mítica. Longe ou perto da nossa época, a mitologia só pode ter um fundamento histórico: é uma palavra escolhida pela história. No âmbito da literatura e das artes, o mito ocupa o lugar em que se explicita a natureza de narrar. Ele dá movimento a imagens soltas e isoladas, articulando-as com um ritual. O crítico canadense Northrop Frye assinalou que o mito é um tipo de narrativa, uma arte verbal. E, como toda arte, está relacionada com o mundo que o ser humano inventa. Um mundo cujo conteúdo é a natureza, mas cuja forma é humana.

No mito, o desejo não tem limite, como ocorre nas narrativas orais de inúmeras culturas: nas *Fábulas italianas* reunidas por Ítalo Calvino, nas fábulas eróticas dos narradores indígenas do belo livro *Moqueca de maridos* (organizado por Betty Mindlin), ou nas histórias da coleção *Narradores indígenas do rio Negro* (ed. Unirt/Foirn). Nessas narrativas, em que tudo pode acontecer, estamos longe da prosa de ficção contemporânea. Ou seja: longe de qualquer laço com a verossimilhança ou com o intuito de dar significado à realidade representada.

Quando se lê “Antes o mundo não existia” (mitologia dos antigos Desana-Kehíporã), ou relatos cômicos como “A menstruação dos homens”, “A rival da urubu-rei” ou a “Doida assanhada” (do *Moqueca*), entramos no reino do sagrado, da origem da noite e do nascimento das líguas, da natureza inseparável da criação do mundo, quando este ainda não existia. Reino também das fantasias mais mirabolantes, próximas do livre desejo, da imaginação solta e do maravilhoso. Narrativas que mantêm vínculos com o universo das fábulas e dos relatos míticos e épicos, mas quase nenhuma afinidade com o romance, que se consolidou no século XIX, embora tenha surgido bem antes, já no século de Cervantes.

D. Quixote alimenta a ilusão de lutar contra os problemas e injustiças da humanidade, mas os obstáculos e as adversidades com que se depara só podem ser superados nas “novelas de caballería” e não na perspectiva realista do romance de Miguel de Cervantes. As façanhas das personagens do romance de cavalaria estão além do plano da realidade e pertencem ao maravilhoso, em contraste com o chão seco e duro por onde circula o cavaleiro de Triste Figura.

Não por acaso D. Quixote considera *Tirant lo blanc* “o melhor romance do mundo”. O livro do catalão Joanot Martorell se diferencia até certo ponto dos relatos de cavalaria que o antecederam, pois as personagens com seus dramas e paixões entontram alguma semelhança com a realidade. *Tirant* acena para o fim da épica medieval e prepara o terreno para o romance moderno, no qual o miraculoso faz parte do nosso cotidiano e os conflitos arrastados para a realidade.

Embora quase nada tenha a ver com a epopéia, o romance moderno deve alguma coisa ao romanesco e ao maravilhoso, e muita coisa ao mito. No primeiro caso, um dos exemplos mais notáveis da literatura brasileira é *Macunaíma*. Na rapsódia de Mario de Andrade, o lado romanesco predomina e talvez forme a estrutura da narrativa. O romance mais famoso e lido da América Latina é sem dúvida

Cem anos de solidão, cujo sucesso se deve, em parte, à ênfase ao romanesco e ao maravilhoso que pontua a vida das personagens, os desastres políticos e as catástrofes da natureza do continente. O antecessor mais próximo de García Márquez é o realismo maravilhoso da prosa do cubano Alejo Carpentier. Mas ambos devem alguma coisa a *Orlando* (de Virginia Woolf), uma personagem que, além de mudar de sexo, vive três séculos inteiros da tumultuosa história da Inglaterra.

Quanto ao mito, penso que este é a própria essência da literatura, em qualquer gênero e época. Onde menos esperamos encontra-lo, ele aparece na segunda leitura, dissimulando ou reinventando, como uma voz quase imperceptível que finge não querer ser ouvida. Ler um bom poema ou uma boa prosa é reler um mito. E, às vezes, quando contamos uma nedota, o mito se torna mensagem.

No universo da ficção, no momento em que o mito perde sua crença, transforma-se em literatura. Parodiando Jorge Luis Borges, penso que o destino dos mitos é tornar-se parte da biblioteca de Universo, ou seja, de todas as culturas da humanidade.

Um jovem, o Velho e um livro (2006k)

Ontem o Velho morreu. Dizem que ele passara dos 90 anos sem perder a noção do espaço e do tempo. Sempre usava um paletó branco e encardido, na lapela um broto de antúrio que, de longe, parecia um objeto vermelho cravado no lado esquerdo do peito. De perto, o broto evocava um membro diminuto e obscuro que irradiava comentários maldosos.

Sabíamos pouco de sua vida: era um professor aposentado, solteirão, e invisível nas noites de Manaus. Aos sábados, visitava filhos e netos de amigos, porque os amigos já estavam no fundo do rio, como ele costumava dizer.

Fazia tempo que eu não o via, e não sei se ele teria reconhecido um dos meninos que o rondavam para ouvir sua voz.

Eu o conheci em 1964, quando ele sentava num banco da praça Balbi, contava histórias e mimava as garças e gracejava com os jacaretingas inertes no laguinho como troncos apodrecidos. Quantas histórias! Sobretudo trechos de uma ficção que ele recitava a conta-gotas. Lembro-me que no fim dessa récita minha infância dobrou a esquina e deu um salto de braços aberto no purgatório da vida e nas páginas de um grande livro.

Ontem era 30 de março de 1973. Eu morava em São Paulo e participava de uma festa maluca, em que o rock alternava com a bossa nova e ninguém se entendia com ninguém porque não valia a pena falar. Melhor ouvir música e dançar, não para esquecer, e sim para expelir a tristeza e a revolta dos que tinham ido à missa de sétimo dia de A.V.L., o Alex, vulgo Minhoca: um rapaz magricelo e gênio da geologia da USP, executado covardemente numa das celas sujas do subsolo da cidade.

Naquela noite a dança e os sons foram interrompidos por uma chamada de muito longe, e a voz de minha tia informou, séria e sem tremor, que o velho da praça foi embora e vai ser enterrado amanhã. Desligou antes de mim, não por pressa ou descaso, mas por ter sido sempre concisa e exata quando a notícia era alarmante. Então saí da festa e dos anos 70 e caminhei na madrugada de volta no tempo e no espaço, lembrando as palavras do Velho na praça e sua caminhada à livraria Acadêmica onde esperava os livros que iam chegar do Sul.

O Sul era o Rio, nossa ponte aérea afetiva e histórica, nosso destino sonhado na poltrona de algum Constellation da Panair ou Super-G da Real Aerovias.

No fim da manhã eu descia a escada do Ginásio Amazonense, enrolava a manga comprida da camisa suada, afrouxava a gravata e caminhava, fardado e faminto na direção do banco sombreado por um flamboyant aclimatado em Manaus. Então o Velho falava de uma infância maior que o mundo porque não era uma infância qualque, e sim uma das mais poderosas e belas ficções autobiográficas da nossa literatura. Recitava com a memória de ator de teatro: a primeira lembrança era um vaso de vidro, cheio de pitombas, e em seguida, e em seguida as caras e palavras insensatas, e assim o Velho ia

desafiando cenas e seres em tempos e lugares entrelaçados. Isso me fascinava. Quantas vidas e dramas cabiam nas páginas memorizadas pelo Velho! Quanto sofrimento e humilhação! Quantas cenas de perplexidade, dor e brutalidade! E quantas palavras raras iam nomeando um mundo desconhecido que transitava de Alagoas e Pernambuco e chegava ao Amazonas por meio de uma voz áspera.

Tudo de cor e salteado, como se dizia.

Ainda se diz?

“A palavra foi feita para dizer.” Mas a busca da palavra é a grande questão. Nas páginas de *Infância* o mundo era povoado com personagens inesquecíveis: padres, professores, advogados, senhores de engenho, mucamas, sinhás, pequenos comerciantes, primos, tios, avós, irmãos, uma bela irmã natural, crianças. E uma criança. Um menino perplexo, tímido, e tantas vezes humilhado. Pequeno diante do mundo adverso, que aos poucos será nomeado por “sons estranhos, sílabas, palavras misteriosas”. E também por adjetivos, o sal que dá relevo e profundidade à matéria e ao espírito. O ex-professor, agora ator, havia decorado quadros inteiros do livro: D. Maria, José da Luz, o tabelião Jerônimo Barreto, Venta-Romba, A criança infeliz, Laura. No entanto, o que mais me impressionou foi *o inferno*.

“A senhora esteve lá?”, pergunta o menino à mãe.

“Desprezou a interrogação inconveniente e prosseguiu com energia... Minha mãe estragara a narração com uma incongruência...”

Silêncio ou respostas atravessadas, incompletas. O narrador adulto percebe que a explicação hesitante da mãe não passa de uma aporia. Mas há incongruência e dúvida em tudo, pois a memória não recupera tudo com exatidão: lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. A memória é o lugar da hesitação, o móvel da imaginação. O movimento é sinuoso, construído por fragmentos: uma técnica de montagem e organização usada em *Vidas secas*. Mas em *Infância* a vida se expande para fora e para dentro, como se fosse um mergulho nas brumas e na incerteza, no mundo hostil dos adultos, na escola, na casa, fazenda, na loja. Movimento de uma origem ágrafa – da ignorância selvagem – à leitura e à escrita, que se tornam apuradas com o tempo e se constroem como visão crítica de si mesmo e dos outros.

Ter escutado essas histórias antes de ler o livro me parecia um milagre. Até o dia – era meio dia e nossas sombras pediam trégua – em que ele trouxe o livro e ofereceu-o ao grupo de ginásianos.

Quanto tempo, Velho. Você não foi meu professor, mas lançou ao ar as palavras que nos atraíram para sempre. No centro da praça e na hora mais escaldante, você estava lá, suportando olhares e comentários: Vai ver que está biruta ou senil, vai ver as duas coisas. E você nem ligava.

“Querem saber mais do Graciliano? Leiam *Angústia*. Assim de memória só sei pedaços de *Infância*. De tanto ler, de tanto viver... Porque vim de lá, sou de lá. Fui aquele menino.”

Pensava nisso naquela madrugada de 1973, caminhando na calçada do bairro silencioso até subir uma rua íngreme para depois descer na escuridão de breu e entrar na casinha onde morava.

Temia que fantasmas diabólicos me perseguissem: quem não via camburões e vultos armados naquelas noites de medo?

A música da festa se apagou, os pares dançantes sumiram, não me lembro se fazia frio ou calor, mas não podia ser uma noite amena. Ainda fiquei espreitando o silêncio, à espera da manhã, a voz da minha tia ecoando no meio de imagens, o tempo galopando de 1964 até 73 e as duas figuras misturando-se na minha memória: o jovem Alex tombado para sempre e o Velho no velório em Manaus.

Pensando e lembrando até o amanhecer, quando abri todas as janelas para clarear o fundo da sala. Só então sentei na soleira da porta e abri o livro roto do velho Graça.

Quem já não esteve no inferno?

Ninguém, nada, nunca (2006f)

O que é difícil é estimulante, costuma dizer o escritor cubano osé Lezama Lima. Talvez se referisse à sua obra poética, ou ao ambicioso *Paradiso*, um romance difícilíssimo, mas estimulante. Uma outra obra difícil, mas que vale a pena ser lida, é a de Juan José Saer. Vários romances desse escritor argentino estão sendo traduzidos para o português, e um deles – *Ninguém, nada, nunca* – justifica a frase de Lezama Lima e merece um breve comentário.

Há mais de vinte anos encontrei esse livro por acaso numa livraria parisiense. Comecei a lê-lo num café do Marais, bairro onde eu morava, e terminei a leitura naquela mesma noite fria, sem ninguém por perto, sem nada para fazer senão acompanhar a dança das palavras, que nunca mais esqueci.

Agora, ao relê-lo na ótima tradução de Bernardo Carvalho, penso que esse texto é uma *suma* de idéias e posturas estéticas, sedimentadas na tradição da melhor narrativa contemporânea. Deixei de lado a busca insana de paternidade e influências rio-platenses e concluí que Saer era ele próprio: um escritor esquivo, quase ilhado em seu longo exílio voluntário em Paris – onde morreu em 11 de junho de 2005 –, irredutível às pressões do mercado, mas perseguidor implacável de um estilo próprio e de um universo ficcional que justificam a razão mesma de escrever e publicar.

Pucos escritores têm esse dom de narrar como uma alucinação rigorosa que vai expandindo um horror difuso, sempre evocando paisagens e situações que desafiam o leitor paciente, como se este fosse um observador à margem de um rio de águas sempre mutáveis, opacas ou transparentes, ou alguém que, na janela de uma casa, vê o mundo e a si mesmo como um caleidoscópio.

Na obra de Saer a diluição do enredo é potencializada pelo rigor de um estilo ondulante, que alterna um fluxo contínuo com a cadência de um ritmo sincopado: pausas e suspiros mais breves e lentos, em *staccato*. Essa linguagem maleável parece extrair de tudo (um rosto, um corpo, um objeto, um elemento da natureza) uma poesia estranha, nunca sentimental ou derramada, mas sensual e lúcida em sua adesão ao mundo material.

Diluição temática não significa ausência nem vazio: a trama de *Ninguém, nada, nunca* lembra uma teia que se retrai e se expande na penumbra, e nessa teia o leitor se perde e se reencontra à medida que a leitura avança. É preciso ter paciência para participar desse jogo, em que a volta obsessiva a certos cenários, situações, objetos, gestos e paisagens é uma volta que traz surpresas, armadilhas, acréscimos inesperados. A mobilidade é apenas aparente, a repetição é ilusória, pois a novidade (numa cena, situação, num gesto ou paisagem) se intromete na narrativa como um pássaro estranho numa noite insone.

Nas narrativas de Saer, a dimensão histórica não reside no factual ou circunstancial. O sentido histórico se insinua na forma, nos movimentos da linguagem, numa dimensão metafórica ou alegórica, como o relato do assassinato dos cavalos, a brutalidade do delegado Cavallo Leyva, a barbárie que se alastra nos ranchos e nos quintais ao longo do rio e que aponta para uma situação histórica concreta: a chacina de cavalos (segundo a personagem Simone) não passaria de uma cortina de fumaça, de uma manobra do governo para justificar deslocamentos misteriosos do exército e da polícia. Mais adiante o leitor saberá que uns guerrilheiros executaram Cavallo Leyva.

Não por acaso o nome do delegado, torturador e corrupto, está relacionado com as vítimas estripadas. Tampouco são gratuitas a futilidade dos banhistas, o vazio existencial, a ausência de memória, a solidão e a alienação das personagens em contraponto ao assassinato de cavalos, narrado por um peão ao salva-vidas. Assim, o relato dentro do romance sinaliza para uma realidade maior, hiperbólica, mais complexa e mais densa, emitindo um horror difuso do qual ninguém, nada, nunca pode escapar. Todo esse horror, a que se agregam um mal-estar e uma inquietação crescentes, pode estar em qualquer lugar ou *região*, título, aliás, do jornal da província. Mas se situa numa geografia específica: Colastiné, Santa Rosa, Rícon, a província de Santa Fé.

Um povoado, no mundo.

Um vilarejo imaginário se expande de tal forma que se torna o mundo imaginado e vivenciado no ato da leitura. É como se o narrador, com um olho de ciclope ou uma lente de aumento, obsessivo em sua vagarosa e paciente varredura de observador, perscrutasse os mais ínfimos detalhes das coisas e dos seres, ampliando-os e revelando seus mecanismos complexos e formas invisíveis, criando uma *outra* natureza, não menos misteriosa e insólita do que à que pertencemos.

De fato, essa Natureza (em que se incluem as personagens e, no limite, o leitor) é uma protagonista da narrativa. O rio, as intempéries, as inúmeras variações de luz e sombra, as árvores, tudo isso está narrado com as minúcias e os matizes de uma lupa bem ajustada ao olho, mas inseparável da natureza humana, ou seja, da vida rotineira das personagens, do *Pueblo*, da província de Santa Fé e, por extensão, de todos os seres e coisas, que são, afinal, produtos da História. Assim, pessoas, animais, objetos e elementos da natureza formam um único sistema, sem hierarquia de valores. Tudo interage sem que haja uma separação ou fronteira, formando um imenso e contínuo magma espaço-temporal, em que o “terror obscuro dá lugar, quase em seguida, à maravilha”, para usar as palavras do salva-vidas, numa passagem borgeana em que “transcorre um instante em que não transcorre instante algum”.

As repetições de uma ação aparentemente imóvel, mas sutilmente transformadas por uma nova mirada do narrador, perturbam a ordem cronológica, deslocam o presente e o passado, como uma nebulosa que envolve todos os tempos fora do tempo. Talvez haja nessa fusão da natureza humana e geográfico-espacial uma perspectiva trágica, metáfora de todos os destinos. Vidas medíocres ao capricho de ar sufocante de um verão eterno – *fevereiro, o mês irreal* –, sexo sem erotismo ou paixão (ou perverso na leitura de Sade pelo personagem Gato Garay), objetos enferrujados espalhados no quintal da casa branca, seres desmemoriados, comilanças com gestos bestiais, diálogos interrompidos e falas reticentes, vilarejos quase desertos ou fantasmagóricos, tudo parece caminhar para um apagamento, uma nulidade absoluta. Vidas cheias de vazio. Mas há um elo que une a natureza física à natureza humana: o rio.

O rio que sobrevive a tudo e é testemunho da violência e das miudezas da vida, mas também da memória. Num trecho evocativo do romance, o salva-vidas recorda (sem razão aparente) uma passagem da juventude, em que permaneceu por setenta e seis horas na água. Flutuando no rio, deixando-se levar pela água e à mercê do movimento cíclico da natureza, o salva-vidas sente um estranhamento que opera uma verdadeira simbiose entre o ser humano e a natureza. A solidão, a dormência do corpo arrastado vagarosamente pela correnteza, a fronteira imprecisa entre sono e vigília, as imagens desconexas que desfilam am sua mente, a visão cambiante do céu, tudo parece participar dessa simbiose, cujo alcance simbólico une, de uma só vez, a passagem do tempo e a memória. O narrador parece insinuar que a memória é uma espécie de tábua de salvação: a única coisa capaz de salvar uma vida.

Conversa coma matriarca (2006d)

Aos 91 anos minha avó Samara tentou usar aparelhos auditivos. O par de geringonças lhe cobria as orelhas e dava-lhe ao rosto uma expressão de telegrafista assustada com uma péssima notícia.

Por vaidade, deixou o cabelo grisalho crescer para esconder os aparelhos e usou-os por poucos meses. E o mais incrível é que passou a ouvir menos do que antes e a ouvir coisas que nunca ouvira.

Desconfiámos disso na tarde em que Samara ficou uns cinco minutos em silêncio durante uma reunião de família. Logo ela, que não parava de falar, alternando o árabe com o português, ou misturando-os numa algaravia que nos deixava em dúvida sobre o que queria dizer. Às vezes não

queria dizer nada, e sim confundir os nove filhos com aporias ou argumentos absurdos, de modo que triunfava nas discussões sobre temas que desconhecia ou não lhe interessavam.

Mas nos cinco minutos de silêncio o mundo parou de existir. E quando ela retomou a palavra, invocou uma conversa tão desmiolada, que meus tios se entreolharam, imaginando alguma anomalia na cabeça da matriarca.

A coisa piorou num almoço de domingo. Enquanto ela comia calada, percebemos que se irritava com alguma coisa. De repente largou o garfo, mergulhou a cabeça no mormaço e bateu palma. Quando fez esse gesto pela terceira vez, um dos meus tios lhe perguntou:

O que foi, mãe? Quem a senhora está aplaudindo?

E ela: Matem todos, pelo amor de Deus. Vão me devorar...

Então ele tirou a geringonça dos ouvidos de sua mãe, aproximou-se do rosto dela e repetiu a pergunta.

Não tem aplauso nenhum, disse Samara. Tem é muito moquito por aqui, isso sim. Cadê os carapanãs? Matem todos, todos...

Não era zumbido de mosquitos, e sim barulho de chuva torrencial emitido pelos aparelhos auditivos.

Jurou nunca mais usá-los. Os seis filhos homens protestaram, minha mãe e duas tias pediram calma e meu avô se retirou da sala. Ela ignorou os protestos, o clamor e pela calma e a ausência do marido: pegou as duas geringonças e jogou-as no tanque das enguas.

Meu tio Sami, que tinha comprado os aparelhos no Panamá, olhou desolado o fundo luminoso de tanque e perguntou:

E agora, o que vamos fazer para ouvir a senhora?

Falem alto, disse ela. Não são homens? Gritem.

Gritavam. E ela regia o alvoroço como uma maestrina sem batuta, conduzindo o coral com gestos incisivos de suprema atriarca, atenta à voz de cada um dos seus filhos e ao tema da conversa, sobretudo quando o assunto resvalava perigosamente para algum ídolo ou caça amorosa.

Quis o acaso que eu fosse um dos seus netos. E, por sorte, seu neto querido. Porque com os filhos ela era implacável, como são as mães de uma penca de marmanjos.

Quando os seis homens da casa se atracavam como gladiadores e berravam como camelôs em pânico, bastava um olhar da matriarca para que os vozeirões de trovoadas se rebaixassem a miados de angorá. Podiam brigar por dinheiro, futebol ou política, mas nunca por amor a uma mulher, já que a única mulher da vida deles era ela mesma.

É que Samara tinha ciúme até da sombra dos filhos, desde que fossem sombras femininas. Não de todos os “meninos”, só de dois, seus eternos cativos.

Nas noites de sábado esparava-os com um faro de cão adestrado. Às dez horas ela bebia meia jarra de suco de alho, nos acordava com um copo na mão e dizia: Faz bem para o organismo, vai viver cem anos.

Tomávamos essa purgante e nunca mais dormíamos. À meia noite ela fazia a primeira incursão ao quarto dos dois filhos. Deixava na mesinha de cabeceira dois copos com suco de alho, e molhava com querosene o pavio de uma lamparina a fim de espantar os mosquitos. No meio da madrugada, o eco de seus passos no corredor escuro acordava meu avô Elias.

Ladrão? o velho perguntava com a voz áspera de ronco interrompido.

Ladras, ela respondia.

Ladras?

Isso mesmo. Ladras. Querem roubar o amor dos nossos filhos.

Pára com isso e vem dormir, Samara.

Mas só Elias dormia. Ela continuava a ronda, subindo e descendo a escada, movida pelo alho e pelo desejo de ser única na vida dos dois meninos.

E quando eles chegavam, ela os acompanhava até o quarto e relhava:

Sou surda, mas não cega. Vocês ainda são muito jovens para o casamento.

O mais velho desses jovens tinha 52 anos incompletos, e era tão alto e forte que erguia Samara com a mão esquerda e colocava-a sentada na direita. Esse gigante era tio Boulos, o Paulo: um Apolo à luz do dia e um lobo dionisíaco quando a primeira estrela espocava na noite.

O outro, tio Feres, um garoto de 48 anos. Sem esforço, era possível contar dezoito fios de cabelo em sua calvície precoce. Não tinha a pinta de Paulo, mas a voz de barítono e a lábia para abordar qualquer assunto inquietavam minha avó.

Com essa voz tu vais longe, ela dizia na presença de todo mundo. Mas teu lugar é aqui, bem perto de mim.

Os dois chegavam juntos para evitar sermões alternados. Samara ralhava com o Apolo, depois com careca, e eles escutavam juntos e calados na porta do quarto.

Nós ríamos em surdina, porque o bafô do alho nos impedia de abrir a boca. Solitário em seu leito, meu avô gritava para a mulher surda:

Por Deus, Samara: isso é insano.

Ela concordava:

É verdade, Elias: é sí ciúme.

Uma novela exemplar (2006i)

Na literatura brasileira, não são numerosos os prosadores que conquistaram um grande público leitor. Desse punhado de best-sellers, nenhum foi tão popular como Jorge Amado. E isso se deve a vários aspectos.

O escritor baiano não se preocupou em criar uma linguagem inovadora, nem mesmo em estruturar ou organizar a narrativa com ousadia, como fez Osman Lins em *Avalovara*, *Nove*, *Novena* e *A rainha dos cárceres da Grécia*. No entanto, se a obra de Amado é carente de forma e rigor na linguagem, é rica no universo ficcional. Em seus primeiros romances, ele se aproximou de um regionalismo empenhado em registrar a vida da gente pobre da Bahia urbana e rural. A partir da década de 1950, sua obra dá uma guinada: a denúncia social passa a ser vista por outro ângulo e a ser trabalhada por outro viés, subtraindo ou atenuando a intenção iseológica para encontrar no exotismo, no humor, na sensualidade e no autoritarismo da sociedade baiana as forças de sua nova ficção.

Em romances como *Gabriela, cravo e canela* e *Dona Flor e seus dois maridos*, o lugar dos personagens sofridos de *Capitães de areia* e dos pobres-diabos que se amontoam no cortiço de *Suor* torna-se mais restrito. O novo romance de Amado é povoado de prostitutas, rufiões, malandros, vagabundos, funcionários públicos, poetas, jogadores, marinheiros, cafetões, coronéis e proprietários poderosos e inescrupulosos. A facilidade com que Amado escrevia, seu jeito bonachão, sua alegre e despreziosa obsessão de apenas narrar boas histórias, tudo isso gerou comentários implicantes e irritadiços de alguns críticos e até mesmo escritores. Mas nada disso diminuiu seu público leitor, pois em todos os continentes a obra de Amado ainda é a mais lida, conhecida e traduzida da literatura brasileira. Quanto aos críticos e escritores, não se deve omitir os comentários relevantes e certos de Graciliano Ramos, Antonio Candido, Alfredo Bosi, José Paulo Paes, Ferreira Gular e Vinicius de Moraes, entre outros. Isso sem contar a produção de críticos mais jovens, que têm publicado dezenas de teses e ensaios sobre a obra de Amado.

Sem dúvida, algumas restrições são legítimas. Por exemplo: o narrador ideliza com frequência os pobres e humildes da Bahia; um exotismo exagerado pode transmitir a muitos leitores um sentimento de exaltação dos valores e da cultura africana e baiana, que, afinal, fazem parte da cultura brasileira. Uma mudança de tom e dicção separa o narrador culto das personagens populares, e essa disparidade pode ser um problema.

Apesar das falhas, a obra de Jorge Amado se impôs. Ele soube traduzir sua experiência cultural e linguística numa prosa que parece não ter excluído nenhum estrato social da imensa pirâmide humana presente em seus romances. Nesse sentido, ele lembra um romancista prolífico da Europa do século XIX e anterior a Flaubert. Ou seja, um prosador despreocupado em erigir um monumento estético, mas com a vantagem de possuir a verve e a imaginação de um narrador oral do Norte da África.

Aos que nunca leram um livro de Amado, sugiro começar por uma novela: *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua*. Nesse breve relato, além de ter encontrado o tem e o tamanho apropriado ao gênero, não há o desenho irregular de alguns romances excessivamente longos. A novela, mais próxima da concisão e da intensidade do conto, evita digressões, descrições e diálogos excessivos. Também nesse aspecto, *A morte e a morte de Quincas Berro Dágua* é uma narrativa bem realizada.

Como diz o título, a novela refere-se a duas mortes do mesmo personagem. Há ainda, uma terceira, que é a morte moral da família depois que o protagonista abandona o lar. Antes de ser o “cachaceiro-mor de Salvador”, o “rei dos vagabundos da Bahia”, jogador, marinheiro e farrista, Quincas foi Joaquim Soares da Cunha: o pacato e correto pai de família e funcionário público. Morto, os familiares tentam recuperar a dignidade do outro, quando vivo.

A novela trabalha com esses dois registros: a vida exemplar e a vida vagabunda. A primeira refere-se ao tedioso cotidiano de uma família de classe média de Salvador: a mulher rabugenta de Joaquim, sua filha não menos razinza, seu genro e seu irmão. Dois personagens na mesma pessoa, e dois passados de vidas opostas, no mesmo morto.

Mas trata-se realmente de um morto? Durante o velório no quartinho de um cortiço na ladeira do Taboão, o defunto dirige a sua filha “um sorriso cínico, imoral, de quem se divertia”; xinga a tia Marocas com um apelido nada edificante e faz com o polegar um gesto de deboche. Quando os amigos chegam ao velório, não acreditam que Quincas está morto. É notável o diálogo entre o “defunto” e os amigos. E não menos notável a andança dos vivos com o morto pelas ruas de Salvador até o cais, onde Quincas, velho marinheiro, embarca num saveiro para uma viagem até o fundo do mar. Durante uma tempestade, Quincas Berro Dágua se deixa envolver por sua própria vontade “num lençol de ondas e espuma”.

Essa reviravolta do destino – o morto que se revela vivo e escolhe a hora e a maneira de morrer – é típica da novela enquanto gênero. Mas algo nos diz que ele realmente está morto. Essa ambiguidade, que a narrativa explora o tempo todo, é um dos grandes feitos da novela. A farsa que Joaquim, ainda vivo, arma para a família, arma de novo enquanto defunto.

Para o leitor, esse jeito farsante de morrer permanece em suspenso, como a reiteração de uma dúvida anunciada na abertura dessa novela de fato extraordinária, como poucas na literatura brasileira.

Contra o cinismo e o conformismo (2006c)

Há mais de vinte anos, quando comecei a escrever meu primeiro romance, a palavra globalização ainda não era moeda corrente. Hoje, essa palavra está tão arraigada no vocabulário político, econômico e mesmo cultural, que parece ter entrado em nossa cabeça com o fervor místico de uma seita religiosa, à qual reverenciamos e nos curvamos como um totem dos novos tempos.

No mundo globalizado, em que até a cultura é norteadada pela pletera do consumo e pelos ditames do mercado, haverá lugar para a poesia e a arte da narrativa? Contrariando as expectativas pessimistas, penso que o interesse pela literatura tende a crescer. Isso está acontecendo nas escolas e universidades, nas revistas e sítios eletrônicos literários, nas “feiras” de livros e, como queria Mário de Andrade, nas conversas à mesa de um bar.

É verdade que um livro de auto-ajuda ou um *thriller* banal que vende às mancheias pode parecer um fato cultural relevante. Mas o tempo – que para a vida dos livros significa leitura crítica –

acaba por enterrar esses lamentáveis arremedos de literatura. Hoje em dia, o que deve ser defendido em nome da boa literatura é justamente a leitura crítica, com seus valores éticos e estéticos.

A mais conservadora das vertentes pós-modernas declara que estamos destinados – tanto na arte como na política – à indiferença e à resignação histórica. Há, realmente, os que já renunciaram ao projeto modernista e caminham com uma leveza despreocupada num chão sem história de imensa aldeia global, como se fossem nômades de uma nova era vazia de memória, tansões e conflitos.

Em seu livro *Altas literaturas*, Leyla Perrone-Moisés observa que alguns desses intelectuais pós-modernos proclamam e aceitam o fim das utopias, e reiteram o que os políticos pragmáticos e os economistas chamam de *real world*: “Antes de festejar o fim das utopias, seria necessário distinguir as utopias políticas totalitárias das utopias libertárias da arte. Sem a utopia, a história é aceita como fatalidade. A função exercida pela literatura moderna, em seus, melhores momentos, foi a de dizer não a uma realidade inaceitável e de sugerir a possibilidade de outras histórias... Atualmente, a literatura parece contentar-se com espelhar uma realidade fragmentada, desprovida de valores e, portanto, de utopia.

Leyla Perrone-Moisés refere-se a essa corrente pós-moderna conservadora e mesmo retrógrada, a mesma que alude Alfredo Bosi num artigo da revista *Princípios* (1992): “Uma corrente de direita que se finge anárquica e é contra toda a tradição intelectual e a modernidade clássica, mas, na verdade, cultiva a religião do consumo, a apoteose da imagem-mercadoria que a cultura para as massas, aparentemente sofisticada, mas visceralmente bárbara, produz para a mídia. Ou seja: imagens em vez de idéias e conceitos; sensações em vez de percepções críticas; deglutição indiscriminada em vez de critérios de escolha; colagens brutas em vez de construções inteligentes; confusão de tempos em vez de consciência histórica”.

É justamente com a consciência histórica e a releitura crítica do passado que opera a outra vertente pós-moderna, de que fazem parte vários escritores talentosos que continuam a dizer não a uma realidade inaceitável: o mundo conflituoso em que vivemos.

Escritores como J. M. Coetzee, Caryl Phillips e Salman Rushdie – três grandes narradores oriundos de países colonizados – escreveram romances cujos temas exploram as contradições de seu tempo e sua relação com a história, individual e nacional. É essa relação que a vertente conservadora pós-moderna pretende suprimir, substituindo a consciência histórica por um conformismo adornado por um cinismo tão mal dissimulado, que bem pode rimar com facismo.

A ficção moderna, desde que se consolidou com força no século XIX, tenta fazer um recorte inventivo de uma sociedade, explorando suas contradições e tensões por meio do movimento interior dos personagens. Às vezes o vínculo com a sociedade ou sua história é sutil, e só se revela como uma sombra ou um traço fino na espessura do texto que o olhar perscrutador do leitor acaba por descobrir. Mas o chão comum do escritor é sua relação com a memória. Saber reformular o passado ajuda a pensar e a imaginar o presente.

Marcel Proust e, mais próximo de todos nós, Pedro Nava foram autores que elegeram a memória como tema privilegiado para reinventar a vida. No *Tempo redescoberto*, Proust observou que “não há um gesto dos personagens (criados pelo escritor)... que não tenha sido levado à sua inspiração por sua memória”.

No Brasil, a poesia contemporânea tem dado exemplos de como a lírica incorpora a memória ao fazer poético. Quando Ferreira Gullar diz que o quintal de sua casa da infância em São Luís é importante para a sua poesia, ele se refere justamente à espessura de uma vivência do passado, elaborada pela linguagem. Na prosa de suas memórias (*Rabo de foguete*) ou na sua poesia do *Poema sujo* e de *Muita vozes*, o narrador recupera um feixe de vivências e experiências – políticas, amorosas, eróticas e afetivas – que se abrem de uma forma surpreendente aos olhos do leitor. Onde há experiência, a forma poética pulsa com mais força na linguagem. E isso serve para a poesia e para a prosa.

Na nossa época hiper-consumista, a crítica à imposição do mercado no fazer literário me parece mais do que legítima. O lento amadurecimento de um escritor, os impasses diante da realidade sempre complexa, as tentativas de reescrever e repensar o que já foi escrito, o tumulto interior ao tentar preencher uma página em branco, nada disso combina com a pressa, a pressão e as premissas do mercado.

As literaturas brasileira e estrangeira desmentem o tom apocalíptico dos que de vez em quando anunciam o fim do romance. Crise é outra coisa: sempre existiu e sempre existirá. Crise e crítica têm um étimo comum e caminham juntas: na literatura, na vida, na política e no desconcerto das nações. Em vez de falar de morte do romance, prefiro dizer que o excesso de ficções apressadas, carentes de verdade e de formulação estética, dá a impressão enganosa de que há um grande vazio da imaginação. Quando o tema e a linguagem de um texto não dançam no mesmo ritmo, é melhor mitigar a vaidade e silenciar. Às vezes o silêncio é mais fecundo que certos ruídos.

Um conto premonitório do Bruxo (2006j)

Machado de Assis é conhecido como Bruxo do Cosme Velho. O apelido pegou. Mas em vez de recorrer a rituais, feitiços e lances divinatórios, esse bruxo trabalhava com uma lucidez aguçada por um senso crítico incomum, que não diz diretamente o que quer dizer, preferindo problematizar a matéria narrativa por vias oblíquas, que são os caminhos da boa literatura. Em vez de explicar, o narrador de Machado insinua com ironia e às vezes com humor.

À medida que o tempo passa, alguns contos e romances do Bruxo parecem dialogar com a nossa época. Um dos contos fala de política. Ou melhor, de um político. É um texto breve que pode ser lido depois do almoço de domingo: não dá sono, sequer faz o leitor bocejar e é um elixir para o senso crítico. Fala do Brasil de ontem e de hoje. Sem concessão à magia – e com uma pitada de pessimismo involuntário –, penso que pode falar do Brasil do futuro.

Estamos no começo do século XX, quando o conto “Evolução” foi escrito e publicado. A abertura do texto já é magnífica: vai direto aos personagens (Inácio e Benedito), menciona uma peça de Shakespeare para desdenhar dos nomes (*Que valem os nomes?*), e em seguida oculta a data em que os dois amigos se conhecem (porque tudo neste conto há de ser misterioso e truncado). Tudo, menos a loucura, a ambição, a desfaçatez e a mentira.

Como acontece em várias narrativas de Machado de Assis, o encontro dos dois amigos é obra do acaso. A trama é urdida com minúcia, cada frase é pensada, sem nenhum sinal de gratuidade.

Inácio e Benedito tinham deixado o trem e estavam numa diligência a caminho de Vassouras. O preâmbulo é um bate-papo entre duas pessoas que mal se conhecem. O objeto dessa conversa informal é o “progresso que nos traziam as estradas de ferro”. Este é também o eixo do relato, desenvolvido de forma crítico-irônica. Vale a pena transcrever o diálogo do primeiro encontro:

— Não serão nossos filhos que verão todo este país cortado de estradas, disse ele [Benedito].

— Não, decerto. O senhor tem filhos?

— Nenhum.

— Nem eu. Não será ainda em cinquenta anos; e, entretanto, é a nossa primeira necessidade. Eu comparo o Brasil a uma criança que está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro.

— Bonita idéia! exclamou Benedito f piscando-lhes os olhos.

— Importa-me pouca que seja bonita, contanto que seja justa.

— Bonita e justa, redarguiu ele com amabilidade. Sim, senhor, tem razão: o Brasil está engatinhando; só começará a andar quando tiver muitas estradas de ferro”.

Nos outros encontros, Benedito vai se apropriando de várias idéias de Inácio. Uma delas é a candidatura do primeiro ao cargo de deputado. Benedito é um sujeito vaidoso, de posses, e amante das

artes. O jardim de sua casa é esplendido, e nele Benedito cultivava rosas, “a rainha das flores”. O gabinete era “vasto, elegante, um pouco trivial”. Quanto ao caráter, trata-se de um “homem bom e pacato, mas intelectualmente é que era menos original”.

Em pouco tempo Benedito descobre sua vocação política nas palavras do amigo. Diz Inácio: “Fui eu mesmo que o induzi a isso, sem a menor intenção política, mas com o único fim de lhe ser agradável; mal comparando, era como se lhe elogiasse o corte do colete”.

Comparar o corte de um colete com uma carreira política pode ser um disparate ou um acinte, mas não para o narrador de Machado, que se oferecesse concretamente a um tipo muito conhecido de político brasileiro. Benedito perde a primeira eleição e torna a encontrar o amigo, desta vez em Paris. Inácio acaba de chegar de Londres, onde estava cuidando dos trâmites para construir uma estrada de ferro no Brasil. Benedito se interessa pelos documentos do amigo referentes “a matérias industriais, mas o ardor com que o fez, se foi intenso, foi curto; era de empréstimo”.

Empréstimo é uma das palavras-chaves do conto. De fato, Benedito age e fala por empréstimo. No fim do texto, o narrador vê no político um homem “sincero”. A ironia, que é ferina, refere-se ao discurso e às idéias políticas de Benedito. Toda a atitude moral é emprestada ao amigo para servir à carreira política. O entusiasmo com que se interessou por matérias industriais” é apenas um dos empréstimos. Algum tempo depois, quando Benedito se elege deputado e prepara seu discurso de estréia, mostra ao amigo os apontamentos pinçados de livros ingleses, cujos assuntos são variados: câmbio, agricultura e estradas de ferro.

Como tantos outros deputados da República Velha que defendiam o progresso tecnológico, Benedito é um liberal de algibeira que copia “anexins políticos e fórmulas parlamentares” européias, mas legisla num país espoliado pela colonização/escravidão. O que de fato interessa a Benedito é tornar-se “ministro industrial”; mas a obsessão do político pelo progresso é apenas aparente, ou superficial como corte de um colete.

No fim do conto, Inácio ouve o discurso que o amigo ia proferir dali a dias. Assombrado, Inácio ouve suas próprias idéias como sendo de autoria do outro: as mesmas palavras durante a conversa no primeiro encontro entre ambos, quando se dirigiam numa diligência a Vassouras. Um trecho do discurso do deputado Benedito é o seguinte: “e aqui repetirei o que, há alguns anos, *dizia eu* a um amigo, em viagem pelo interior: o Brasil é uma criança que engatinha; só começará a andar quando estiver cortado por estradas de ferro...”.

Machado ironiza os princípios da teoria evolucionista, muito em voga na segunda metade do século XIX. O progresso – lema positivista de nossa bandeira – e o “movimento industrial” são velhas idéias a que sempre recorrem vários políticos brasileiros. Machado sabia que o desenvolvimento ou a evolução do país “não será ainda em cinquenta anos”. Sem margem de erro, poderia ter escrito: não será ainda em cento e cinquenta.

O Brasil não é mais uma criança que está engatinhando. É verdade que faltam estradas de ferro, mas sobram rodovias esburacadas. E apesar dos milhões de miseráveis, o país aprendeu a andar. Faz décadas que caminha, mas não dá um passo à frente sem tropeço ou tombo. O caráter de políticos como Benedito diz algo sobre andar capenga, que espelha nossa modernização grotesca. Numa conversa antes do discurso da posse de Benedito, Inácio informa que dentro de dois anos pretende inaugurar o primeiro trecho da estrada.

Então nosso político pergunta, com uma ponta de cinismo tão característico de certos homens “sinceros”: *E os capitalistas ingleses? Estão contentes, esperançados?*

Como poucos escritores de seu tempo, Machado soube explorar nesse conto algumas razões do nosso descompasso histórico e, no limite, do nosso impasse. Nessa visão ao mesmo tempo lúcida e premonitória reside a arte demoníaca do Bruxo do Cosme Velho.

Dois dançarinos (2006e)

Miralvo dançava no hotel de selva New Horizon, uma torre de madeira e vidro à margem do lago do Ubim. Era uma dança indígena, mas Miralvo não era índio.

Ganhava dez reais por noite; com um pouco de sorte, embolsava dois ou cinco dólares de um turista estrangeiro, que jogava a cédula numa cuia. Durante as férias do Hemisfério Norte, a gorjeta aumentava e dobrava o salário. Ele se deixava fotografar com um grupo de velhos sorridentes de Miami ou Hokaido, e mal se reconhecia nas imagens que lhe enviavam: Miralvo com um cocar de penas de gavião, o peito e o rosto pintados com sumo de urucum, os pulsos e tornozelos enfeitados com plumas de garça e ararinha.

Porfíria, sua mulher, tinha sido arrumadeira no hotel, mas agora trabalhava no restaurante, onde arrumava copos, taças, pratos e talheres, que depois das refeições ela e outras empregadas lavavam. No café da manhã não podiam faltar jarras com suco de graviola e taperebá, pupunhas cozidas, tapiocquinhas com manteiga e pão com lascas de tucumã.

Ela e Miralvo moravam no outro lado do lago; depois da dança indígena, os dois viam turistas sambar com passos atropelados, a bebida boa servida por garçons de branco. Mas o que queriam mesmo era assistir aos shows com músicos do Caribe e dançar. Lá de baixo, viam o salão iluminado do New Horizon, escutavam os sons abafados e dançavam no trapiche, à luz da lua, de costas para a escuridão do lago.

Porfíria aprendera a dançar música caribenha com uma amiga colombiana, casada com um suboficial do Exército. Foi numa festa no Clube dos Sargentos em Manaus que Porfíria conheceu Miralvo. Quer dizer, Miralvo olhou a moça dançar salsa e na mesma noite ele aprendeu os primeiros passos e pegou o ritmo. Em três meses de namoro pularam da salsa para o altar e fizeram a festa de casamento num pagodão da Vila da Prata. Compravam discos de música caribenha, que eles pediam para tocar aos sábados nos rala-buchos de Manaus; passaram três anos esbaldando-se que nem amantes num primeiro encontro, até receberem ao mesmo tempo uma notícia má.

Porfíria cozinhava na casa de um cambista que decidiu mudar-se para Brasília. Miralvo e seus amigos perderam o emprego para um robô japonês. Os dois moravam num quarto nos fundos da casa do cambista, e de repente ficaram na rua e sem emprego. Então arranjaram serviço no New Horizon e Miralvo construiu uma palafita a cem metros do hotel de selva.

Cada noite era uma história de solidão. Antes das cinco ele ia ao hotel para preparar o café da manhã, ele saía para caçar e pescar, e vendia peixe e carne de caça para o restaurante do hotel. Às vezes levava uma cobra viva para distrair os turistas, e assim ele e a mulher iam vivendo, sonhando com as noites caribenhas, os músicos que chegavam num helicóptero, ou em hidroaviões que pousavam no lago do Ubim.

Numa noite em que Porfíria tentou entrar no salão, foi barrada: só hóspede poderia entrar. Ela se sentiu humilhada, pensou em falar com o gerente, desistiu. Miralvo, não menos humilhado, quis voltar para Manaus: trabalharia no porto, venderia bugigangas no centro, ou artesanato na porta dos hotéis chiques. Mas teriam que morar num barraco de área invadida, sem água e luz, e ainda pegar dois ônibus, comprar geladeira, e tudo na cidade era caro.

Numa manhã de outubro, rio baixo e calorão, Miralvo não encontrou a paca que caçara durante a noite. Não viu rastros no lugar onde deixara o animal. Ia ganhar unstrocados com a carne do bicho, se enraiveceu, até nesse lago tinha ladrão! Caminhou pela canarana alta e parou próximo da floresta. Depois rondou por ali, intrigado. Quando voltava para a beira do lago, viu o monstro ainda tufado, e só a cauda enrolada. Era enorme, e ele se animou: turista gostava de pele de cobra para enfeitar a sala. Com um terçado, Miralvo golpeou a cabeça da jibóia, depois deu pauladas na mandíbula ferida e, enfurecido, decepou-lhe a cabeça. Queria a paca de volta. Abriu a bicha com gestos de artesão, sem pressa. Encontrou a paca estraçalhada, dois sapos mortos, cinco pulseiras de

plástico, uma boneca sem cabeça e uma carteira de couro. Largou o terçado, as mãos trêmulas abriram a carteira: 665 dólares, notas umedecidas. Novinhas! Não quis contar para Porfíria, ia esperar a noite para fazer uma surpresa. Limpou as células verdes e secou-as no piso da palafita; recontou três vezes o dinheiro, atrapalhando-se, soletrando os números com uma alegria alucinada. À noite, no hotel, dançou com passos exagerados, pulando que nem cabrito, gargalhando à toa.

Em casa, ela beliscou o braço de Miralvo: por que tanta alegria? Ele mostrou os dólares e apontou a pele da jibóia, esticada na margem. E contou seu plano: comprar um sítio na várzea do Cambixe: criariam porcos e galinhas, plantariam mandioca, frutas...

Ela discordou: queria ver os músicos caribenhos e dançar.

E o nosso futuro?

Esse dinheiro não dá futuro, só prazer.

Discutiram. Ele ainda argumentou: uma arma para caçar, uma canoa, um motorzinho de popa chinês.

E depois, amor? Tudo isso acaba: a arma, a canoa, o motorzinho. O prazer é para sempre.

Miralvo relutou: iam brincar com a sorte? Mas Porfíria não arredou o pé: iam se divertir, isso sim: sorte é nascer em berço bom e poder estudar.

Porfíria soube que *El Gran Combo* da Colômbia daria um show no dia 15 de novembro. Pagou uma noite para ela e o marido na suíte imperial do New Horizon e deu de presente o pernoite para um casal de amigos que trabalhavam no hotel. Não acreditaram: a amiga perguntou onde Porfíria tinha conseguido tanto dinheiro.

No bucho de uma jibóia, mana.

Ela e Miralvo foram a Manaus e passaram uma tarde no Barateiro dos Educandos. Porfíria escolheu para ele um par de sapatos, uma camisa vermelha, uma calça jeans. E para ela um vestido de seda estampado, um par de sandálias de couro e um estojo de maquiagem.

Ao meio-dia de 15 de novembro entraram na suíte imperial. Ela se jogou na cama e lembrou em voz alta: Arrumei mil vezes esse quarto de rainha.

Amanhã vais lavar pratos e panelas, desse Miralvo.

Mas é hoje que a gente vive, amor.

Durante o show do *El Gran Combo* Porfíria aplaudia de pé, cantava, cheia de enxerimento. Quando Miralvo lamentou os dólares esbanjados, ela o agarrou pela cintura e os dois deram um volteio e foram parar no meio do salão. Depois do intervalo os músicos gritaram “A bailar, a bailar”, e então começaram a dançar, e no primeiro merengue Miralvo já era outro: o mesmo das noites de Manaus. Os hóspedes abriram um clarão para os dançarinos, tentavam imitá-los com timidez, tropeçavam, riam, fotografavam. Porfíria girava e requebrava, ouvindo aplausos, cantando as canções que sabia de cor. Na noite que avançava, os hóspedes e os amigos saíam do salão, mas Porfíria e Miralvo não paravam. Quando o lago ficou mais escuro que o céu os músicos do Combo anunciaram um bolero para o casal *bailar apachugado*. Tocaram *Toda uma vida* e os dois, abraçados, molhados de suor e prazer, dançaram devagar, de frente para o lago e a floresta, oscilando na noite que teimava em não ter fim.

Veredas que se bifurcam (2006)

No prólogo ao livro *Ficções* (1944), Jorge Luis Borges escreveu: “Desvario laborioso e pobre o de compor livros extensos; o de espriar em quinhentas páginas uma diéia cuja perfeita exposição oral cabe em poucos minutos. Melhor procedimento é simular que esses livros já existissem e oferecer um resumo, um comentário”.

De fato, ele ofereceu resumos e comentários valiosos sobre grandes romances e narrativas, como o *Livro das mil e uma noites* e *Salammbô*; comentou a prosa de Joseph Conrad, de Marcel

Proust e de tantos outros. E até traduziu *Palmeiras Selvagens*, de William Faulkner. Apesar de não ter escrito um livro extenso, Borges expôs num conto os procedimentos de como *não* escrever um romance.

O jardim de veredas que se bifurcam (1941) é um breve relato policial. Mas será apenas isso? A trama é ardilosa, e nela aparecem os temas e recursos técnicos borgianos: a citação de textos verdadeiros e epócrifos, uma argumentação sobre o livro e o labirinto, uma sondagem sobre a cultura chinesa, um diálogo entre o Oriente e o Ocidente, uma reflexão filosófica...

Como não sou desmancha-prazer, não vou contar o fim, que é surpreendente e um dos mais notáveis da literatura policial.

O conto começa com uma citação de Liddell Hart, um capitão britânico que historiou as duas guerras mundiais e escreveu um tratado sobre estratégia militar. Depois dessa citação veraz, o narrador de Borges transcreve um texto incompleto de um certo Yu Tsun, neto do famoso poeta e calígrafo T'sui Pen. O conto é uma espécie de testamento de Yu Tsun, espião do império alemão. Tsun sabe que está sendo perseguido pelo capitão inglês Richard Madden e que será preso e assassinado; sabe também que, para revelar um segredo do inimigo ao chefe alemão, ele deve encontrar (e matar) Stephen Albert, um renomado orientalista inglês. Por um momento o leitor esquece que está lendo um relato policial. As inquirições são outras, de natureza intelectual e filosófica.

O diálogo entre Yu Tsun e o sinólogo Stephen Albert discorre sobre a obra de Ts'ui Pen, autor de um livro que é também um labirinto. O trecho a seguir siscita em breve comentário filosófico e um devaneio literário.

Em todas as ficções, cada vez que um homem se defronta com diversas alternativas, opta por uma e elimina as outras; na do quase inextricável Tsui Pen, opta – simultaneamente – por todas. Cria, assim, deversos futuros, diversos tempos, que também proliferam e se bifurcam. Daí as contradições do romance. Fang, digamos, tem um segredo; um desconhecido chama à sua porta; Fang decide matá-lo. Naturalmente há vários desenlaces possíveis: Fang pode matar o intruso, o intruso pode matar Fang, ambos podem salvar-se, ambos podem morrer, etc. Na obra de Ts'ui Pen, todos os desfechos ocorrem; cada um é o ponto de partida de outras bifurcações. Às vezes, as veredas desse labirinto convergem: por exemplo, o senhor chega a esta casa, mas num dos passados possíveis o senhor é meu inimigo, em outro amigo... (editora Globo, trad. Carlos Nejar).

Gilles Deleuze – que admirava a obra de Borges – leu esse conto como pura aplicação da *Teodicéia*, de Leibniz. Ou melhor, uma negação da *Teodicéia*. Leibniz desenvolveu uma teoria sobre a criação do mundo. De todos os mundos que pertencem ao entendimento de Deus, cada um deles pretende passar do possível à existência. Todos têm peso de realidade em função de sua essência, mas são incompatíveis entre si ou não podem coexistir. Deus escolheu o melhor, o de maior significância, o mais harmônico ou o menos perfeito.

O narrador de Borges contraria esse Deus leibniziano. De acordo com Deleuze, seria um Deus perverso, pois na narrativa de Borges todos os mundos poderiam existir. Para Leibniz isso seria um absurdo: como renunciar a um mundo escolhido por Deus? Como imaginar ou supor um Deus que não tenha a preocupação de eleger um e somente um dentre uma série infinita de possibilidades? Deleuze assinala que isso é impossível na reflexão da *Teodicéia*, mas se aceitarmos essa hipótese absurda, então saltamos de Leibniz para Borges.

Na verdade, trata-se de um dos paradoxos borgianos: usar um conceito filosófico para negá-lo. Não por acaso Borges era leitor de Leibniz, um filósofo que gostava da cultura oriental, do jogo de xadrez, da matemática e, acima de tudo, da imagem do labirinto.

Nas palavras do orientalista Stephen Albert, Ts'ui Pen foi um homem de letras com inclinações metafísicas, místicas. No entanto, “a controvérsia filosófica usurpa boa parte de seu romance”. Essa observação de Albert parece acenar para o próprio Borges, leitor de filosofia e prosador apaixonado por especulações metafísicas.

Ts'ui Pen é uma espécie de Deus que “acreditava em infinitas séries de tempos, numa rede crescente e vertiginosa de tempos divergentes, convergentes e paralelos”. Assim, ele cria uma série infinita de desdobramentos para a trama do romance, em que cada evento é um ponto de partida para novas bifurcações.

A pista do desfecho trágico – um assassinato – encontra-se nessas palavras de Albert ao espião Yu Tsun: “O tempo (no romance de Ts'ui Pen) se bifurca perpetuamente para inumeráveis futuros. Num deles sou seu inimigo”.

O conto é extraordinário porque recorre à metafísica para especular sobre o tempo e o destino humano num contexto histórico específico: a Primeira Guerra Mundial. Mas fala também do gênero literário, pois explora as possibilidades e os limites de um romance hipotético, que Albert considera uma “enorme charada, ou parábola, cujo tema é o tempo”. O romance é “caótico” porque não escolhe um caminho, uma alternativa para situar-se no tempo. Tampouco escolhe um destino para os personagens, porque “há vários desenlaces ou desfechos possíveis”.

Refratário a qualquer ordem, organização ou coerência interna, o romance *Jardim de veredas que se bifurcam* parece uma aberração literária, um exercício de perplexidade ou uma especulação metafísica. Talvez seja tudo isso, e algo mais: uma lição sobre a feitura de um romance. Porque num romance os caminhos também se bifurcam, os ângulos da narrativa variam, os personagens mudam, mas essas variações têm um limite, senão espacial, ao menos temporal.

A literatura existe no tempo, afirmou certa vez Borges. O *Jardim*, que existe *simultaneamente* em todos os tempos, só pode ser um romance impossível evocado num conto fantástico.

O apaixonado plágio (2007h)

Quando se fala em plágio, logo se pensa na apropriação indevida de uma idéia ou obra original. O dicionário Houaiss indica que o plagiário ou plagiador era também um ladrão de escravos: roubava-os para depois vendê-los. Ou seja, era um traficante de escravos.

No século XIX o plágio já era debatido e condenado por eruditos e cientistas. Mas durante muito tempo o demônio da citação não costumava indicar fontes: preferia um discreto e sorrateiro anonimato. Às vezes, quando um autor apropriava-se de idéias e palavras, não mencionava sua origem nem usava aspas no texto citado.

Hoje em dia a palavra *plágio* é tão ofensiva que soa como um palavrão. Há leis específicas de proteção de direitos autorais para punir um cientista, pesquisador ou artista plagiário. Até mesmo alguns ficcionistas têm a preocupação de indicar no fim de sua obra a citação de um livro, de uma tradução ou letra de música. A mesma coisa acontece quando alguém usa sem autorização imagens e palavras em obras audiovisuais. São referências obrigatórias, sobretudo quando as obras citadas não caíram em domínio público.

II

Mas o que dizer do plágio de uma obra de ficção? Como lidar com esse tráfico de palavras e influências de que participam a cópia, o pastiche e a paródia? Jorge Luis Borges armou um hábil jogo intelectual com a idéia do original e da cópia. No conto “Pierre Menard, autor do Quixote”, o narrador copia um trecho do romance de Cervantes. Trata-se do mesmo texto, sendo outro, porque o leitor do século XVII não é o do século XX.

Num ensaio sobre o escritor argentino, a ensaísta Beatriz Sarlo assinala que Borges “destrói, por um lado, a idéia de identidade fixa de um texto; por outro, a idéia de autor; e, finalmente, a de escritura original. Com o método de Menard não existem as escrituras originais e o princípio de propriedade sobre uma obra fica afetado” (*Borges, um escritor em las orillas*).

O romance que Borges usa para falar da relação entre original e cópia não foi escolhido por acaso. Como se sabe, o *Dom Quixote* é a “tradução” de um outro livro, como se lê na passagem em que um dos narradores encontra uns “cartapácios e papéis velhos” no mercado do Alcaná de Toledo. Esses manuscritos, traduzidos por um “mourisco aljamiado”, vem a ser o livro *D. Quixote de la Mancha*, escrito por Cide Hamet Benengeli, “historiador arábico”.

Na música instrumental ou no canto lírico essa técnica era considerada um pastiche. Os teóricos da literatura chamam-na intertextualidade. Essa palavra meio pomposa apenas traduz uma técnica antiga, pois há muito tempo a literatura e as artes devem alguma referência a seus precursores.

III

Claro que há plágios absurdos, cuja única intenção do plagiário é surrupiar uma idéia alheia. Mas quando se fala em imitação ou influência, a coisa complica. O que dizer, por exemplo, da influência crucial da arte africana na obra de Picasso e de outros pintores cubistas? Ou da obra dos pintores expressionistas alemães Emil Nolde e Max Pechstein, que estiveram na Melanésia (Nova Guiné) no início do século passado, estudaram no Museu Etnológico de Berlim e se deixaram influenciar por artistas da África e da Oceania? Uma exposição no Whitney Museum (Nova York) mostra a influência de Picasso em algumas obras de Willem De Kooning, Jackson Pollock, Roy Lichtenstein, Arshile Gorky e Jasper Johns, entre outros artistas contemporâneos.

Não se trata de plágio e sim da assimilação de influências de todas as latitudes que gera novas linguagens, algo que Wswald de Andrade desenvolveu com argúcia em seu “Manifesto antropofágico”.

Como diz o mesmo Houaiss, a origem grega da palavra plágio refere-se a algo oblíquo, que não está em linha reta, ou que está de lado. É um desvio, que lembra o étimo da palavra paródia: canto paralelo. Até encontrar sua própria voz, dicção e estilo, o autor recorre a outras linguagens e dialoga com elas. E a verdade é que não há uma obra de arte que não tenha herdado alguma coisa da tradição. Na literatura, isto só seria possível se um autor escrevesse um livro sem nunca ter lido ou escutado absolutamente nada, nem mesmo uma frase. Um anacoreta radical. Mas este livro só pode ser uma ficção, ou matéria de uma ficção. Mesmo assim, suponhamos que esse livro exista. Então um de seus leitores será o autor de um livro outro livro.

Jorge Luis Borges legitima a cópia de um texto canônico e nos diz que a única possibilidade de escrever um livro como *Dom Quixote* é copiá-lo *ipsis litteris*, dando-lhe um significado diverso do tempo em que é “reescrito”. Esse tempo é também o do leitor. A loucura do poeta simbolista francês Pierre Menard não é menos verdadeira – ou lúcida – do que a de D. Quixote. Antes de Borges e muito depois de Cervantes, os temas de plágio e da cópia foram usados à exaustão. Os exemplos mais famosos são dois copistas alucinados – *Bouvard et Pécuchet*, personagens patéticos e título do romance inacabado de Gustave Flaubert – que passaram a vida compulsando e copiando tratados e estudos de todas as áreas do conhecimento humano.

Em algum lugar do mundo, alguém está escrevendo (ou lendo) uma frase que pertenceu a outro. No limite, este outro se encontra no começo da história e herdou do mito o primeiro enredo da humanidade.

IV

Em 2003, uma escritora chilena foi premiada num concurso literário com um conto considerado um plágio do relato *El fin del viaje*, do escritor argentino Ricardo Piglia. Elegante, e avesso a distúrbios vaidosos, Piglia encarou o caso sem esbravejar. Disse: “O plágio é a forma mais ingênua de admiração literária”.

Não menos elegante e talvez mais irônico é o comentário que Jorge Luis Borges fez sobre a obra do poeta Macedonio Fernandez:

“Eu o imitei até a transcrição, até o apaixonado e devotado plágio. Sentia: Macedonio é a metafísica, é a literatura. Os que o antecederam podem resplandecer na história, mas eram rascunhos de Macedonio, versões imperfeitas e prévias. Não imitar esse cânone teria sido uma negligência incrível”.

Há na literatura algum elogio mais convincente à arte deliberada do plágio?

Um clássico do Caribe (20071)

Em 1981, depois de seis anos de jejum literário, Gabriel García Márquez publicou *Crônica de uma morte anunciada*, uma novela que ocupa um lugar central na trajetória literária do mais lido e afamado escritor latino-americano. Trata-se de um relato conciso e envolvente que surpreende o leitor pelo modo como é narrado um crime tantas vezes anunciado, até ser cometido com cruzeza e crueldade à vista de todos.

O escritor cubano Reinaldo Arenas ressaltou certos “giros verbais” e “algumas imagens oníricas” de J. L. Borges no romance *Cem anos de solidão*, em que os personagens vivem em labirintos de sonhos recorrentes. Arenas dá como exemplo o trecho em que são narrados os efeitos da peste de insônia em Macondo, onde os personagens num “estado de alucinada lucidez no sólo veían las imagines de sus próprios sueños, sino que los unos veían las imagines soñadas por los otros”. Outros textos do escritor colombiano já assinalavam pontos de contato com a obra do escritor argentino, e o próprio Márquez afirmou que ler Borges significa “afinar o instrumento para dizer as coisas”.

De fato, ele afinou tão bem que essa *Crônica* pode ser lida como uma laboriosa construção de um labirinto de dúvidas e indagações, com suas versões desconstruídas e situações inesperadas sobre a morte iminente do jovem Santiago Nasar. Sob vários ângulos – sobretudo o modo de narrar –, essa novela difere de tudo o que García Márquez havia escrito. Na *Crônica* prevalece o ritmo compassado da escrita, afinado com o tom da voz perplexa e indagadora do narrador em primeira pessoa, que tenta entender como pode ter ocorrido um crime tão bárbaro numa pequena cidade do Caribe colombiano. Não há imagens fulgurantes, nem a profusão de lances hiperbólicos e feitos grandiosos, nem frases intermináveis de tirar o folego, como acontece em *Cem anos de solidão* e *O outono do patriarca*. É como se a *Crônica* fosse uma suspensão momentânea das manifestações do maravilhoso, que haviam dado uma forte conotação exótica às ficções de García Márquez.

Nesse sentido, essa novela é sua obra menos romanesca: ninguém levita ou desaparece num passe de mágica, nenhum personagem acorda com asas de anjo, pouca coisa extrapola o reino deste mundo em que vivemos. Na verdade, o texto faz jus ao gênero literário anunciado no título: um relato escrito num estilo intencionalmente sóbrio, que narra os momentos que antecedem um crime numa província caribenha. E, aqui, crônica e província parecem tão inseparáveis como irmãos gêmeos movidos por um desejo comum: a vingança.

II

As aldeias são alheia vigilância
João Guimarães Rosa, *Desenredo*

A trama da *Crônica* explora um dos motivos mais recorrentes da prosa de ficção, que vem desde os romances de cavalaria: uma história de amor em que a honra perdida só pode ser reparada por meio de vingança. É um tema que poderia ser explorado na província ou na metrópole, mas García Márquez preferiu situá-lo num povoado do Caribe. E isso por duas razões: é um lugar conhecido pelo escritor colombiano, e algo dessa história fazia parte da memória coletiva e familiar.

Quem já viveu numa cidade pequena sabe que o anonimato é quase uma quimera. Um povoado (*pueblo*) é um palco exposto a todos olhares e comentários. Um evento singular repercute

com força e depois se torna visível ao olhar alheio. O que uma pessoa sabe, todos ficam sabendo, mesmo que o saber transmitido de boca a boca altere a versão verdadeira do acontecimento. A vida íntima e a pública se confrontam na praça, que é ao mesmo tempo tribunal e teatro, como assinalou Octavio Paz. Teatro e tribunal: as vozes e os corpos com seus gestos previnem a vítima da ameaça de morte, emitem seu parecer sobre os criminosos e opinam sobre o crime eminente.

Desde as primeiras páginas sabemos quem é a vítima e quem são os assassinos. Ou seja, o leitor se depara com uma revelação que contraria uma das convenções da novela enquanto gênero, pois não há uma reviravolta na trama. Tampouco se trata de um romance policial, em que até próximo do fim não se sabe quem é o criminoso ou o mandante do crime, embora haja na *Crônica* vários pormenores que caberiam numa narrativa policial. A revelação, de chofre, da identidade dos assassinos desvia o interesse e a curiosidade do leitor para outras indagações: como tudo isso pode ter acontecido? Por que esse crime bárbaro que todos sabem (ou pensam) que vai acontecer não é evitado? Ou melhor, não pode ser evitado? Uma pergunta sem resposta ou cuja resposta reside na fatalidade e no destino, que selam a morte de um provável inocente. Ou, como diz o narrador: “uma morte cujos culpados podíamos ser todos”. Mesmo assim, a fatalidade e o destino, aparentemente inexplicáveis, mantêm um elo estreito com uma questão moral: a honra, ou a pureza perdida da noiva Ângela Vicário.

Na primeira noite de casada, ela é devolvida pelo marido Bayardo San Román à casa dos pais dela. Pressionada por um dos irmãos, Ângela revela o nome do homem que a desonrou, como mostram o diálogo e a cena no centro da novela:

“Pedro Vicário, o mais decidido dos irmãos, levantou-a no ar pela cintura e sentou-se na mesa da sala de jantar.

— Ande, menina – disse-lhe tremendo de raiva –, diga quem foi.

Ela demorou apenas o tempo necessário para dizer o nome. Buscou-o nas trevas, encontrou-o à primeira vista entre tantos e tantos nomes confundíveis deste mundo e de outro, e o deixou cravado na parede com o seu dardo certo, como a uma borboleta indefesa cuja sentença estava escrita desde sempre.

— Santiago Nasar – disse” (págs. 71-72).

Há, nessa confissão ambígua, uma sutileza que escapou à tradução: “*mariposa sin albedrio*” foi traduzido como “borboleta indefesa”. No entanto, *sin alvedrio* significa “sem vontade, sem determinação da razão”. Ou, como diz o dicionário: apenas com um desejo vivo e passageiro, fruto de um capricho. Tudo isso reitera a dúvida sobre a identidade do homem que desonrou a noiva, mas não impede a sentença de morte de Nasar. Como no *marktub* da tradição cultural árabe, o destino de um homem está escrito desde sempre. Ninguém acredita que esse assassinato será cometido; nem mesmo os dois irmãos de Ângela Vicário estão plenamente convictos de sua decisão, pois, horas antes do crime Pedro e Paulo revelam que vão praticá-lo e exibem suas armas a vários personagens que conhecem Santiago Nasar. Por isso o drama não reside apenas no ato da vingança, mas também no seu impedimento. Paradoxalmente, os dois irmãos giram em círculos, acuados pela hesitação, como se eles adiassem o tempo todo uma decisão que por um triz não foi evitada.

“... a realidade parecia indicar que os irmãos Vicário não fizeram nada do que convinha para matar Santiago Nasar de imediato e sem espetáculo público, antes fizeram muito mais do que se poderia imaginar para que alguém os impedisse de matá-lo, e não o conseguiram” (pág. 75).

Essa situação absurda se ajusta muito bem à novela enquanto gênero literário da modernidade, de que são grandes exemplos *A morte de Ivan Ilitch*, *O coração das trevas*, *O mandarim*, *A volta do paraíso*. Para Georg Lukács, “é a configuração da falta de sentido, do absurdo e a teia de relações não causais que conferem forma à novela... Precisamente porque, na novela, o olhar apreende a falta de sentido em sua pura nudez”. Não é outra a perspectiva da *Crônica*, em que a voz de cada

personagem tenta esclarecer algo que parece inexplicável, “tentando ordenar as numerosas casualidades encadeadas que tornaram possível o absurdo” (pág 143).

García Márquez situa o crime na época da adolescência do narrador. Este introduz elementos autobiográficos, aproximando o “eu” que narra do objeto narrado e acrescentando reminiscências sobre uma cena testemunhada por outros personagens-narradores. As lembranças do narrador se intercalam com as lembranças dos outros. Assim, alguém conta uma versão ao narrador; ou alguém conta para outra personagem, que por sua vez conta para o narrador uma outra versão do crime. Num lugar marcado pela tradição oral, esses contadores de casos são também memorialistas que recuperam a História da província, e, no caso dessa *Crônica*, as versões desencontradas de uma história singular.

Os sonhos, lembranças, opiniões e conjecturas dos personagens servem para caracterizá-los e dar-lhes relevo psicológico, dotando-os de vida própria. Por isso, não são figuras esquemáticas; lembram, antes, caricaturas de um grande artista como Daumier, que, com poucos traços, sugere muita coisa sobre um político, um burguês ou um aristocrata francês. Assim, nos limites restritos de uma novela, García Márquez logra um feito surpreendente: em poucas linhas o leitor é capaz de imaginar um personagem, sua profissão e origem social, seus laços de parentesco e até mesmo seus vínculos com o poder, como é o caso do noivo Bayardo San Román, um rico excêntrico, filho de um general pomposo do partido conservador. Ou seja, os personagens são contruídos com contornos nítidos, dotados de “um conhecimento específico, diferente e mais completo, que é a razão de ser, a justificativa e o encanto da ficção”, como assinalou Antonio Candido.

De alguma maneira, todos os personagens da *Crônica* estão enredados na trama. O narrador é primo de Ângela Vicário e de seus irmãos, além de ser apadrinhado pela família de Santiago Nasar. Esquartejado no centro da praça, a arena sangrenta, os espectadores são também cúmplices passivos e perplexos desse teatro absurdo, que lembra um rito de crucificação em que todos são traidores involuntários.

IV

Muito tempo depois do evento, várias certezas já desapareceram e muitos pormenores foram esquecidos. Quando o narrador sai em busca da “verdade”, é como se todos os personagens, ainda atormentados pelas lembranças, revivessem o dia da tragédia. Vinte e sete anos depois daquela segunda-feira ingrata, ele volta ao povoado abandonado e tenta recompor, “com tantos estilhaços dispersos, o espelho quebrado da memória”.

Jogos da memória e de tempos, de que participam tantas vozes com suas versões divergentes e conflitantes, sem que seja desvendado o grande enigma da novela:

“A versão corrente, talvez por ser a mais perversa, era que Ângela Vicário estava protegendo alguém a quem, de verdade, amava, e tinha escolhido o nome de Santiago Nasar porque nunca pensou que os irmãos se atreveriam a enfrentá-lo. Eu mesmo tentei arrancar-lhe esta verdade, quando a visitei pela segunda vez, com todos os meus argumentos em ordem, mas ela só levantou os olhos do bordado para contestá-los.

— Não mexa mais nisso, primo – disse-me. — Foi ele.

Todo o resto ela contou sem reticências, até a desgraça da noite de bodas” (pág. 133).

O tom assertivo de Ângela Vicário só reitera a dúvida do narrador e do leitor. Nada se sabe sobre o reencontro de Bayardo San Román com sua ex-mulher, 16 anos depois da desastrosa noite de bodas. E tudo permanece inconcluso nessa trama em que o absurdo está entranhado na realidade. A imagem do Palácio da Justiça de Riohacha inundado – onde estão arquivados os autos de um processo insolúvel – reúne a arquitetura colonial em ruínas com as páginas dispersas e esquecidas de uma história da província.

Essa história lacunar pode ser lida como um breve e trágico capítulo da história desta América. Aqui, mais uma vez García Márquez evoca o passado para tentar entender o tempo presente, deixando

entrever que o real nunca revela um único sentido, uma única leitura ou interpretação. Na rede de linguagem que a voz de cada personagem tece sobre o crime, o texto da *Crônica de uma morte anunciada* recorre à memória não apenas para reinventar um ângulo da realidade, mas também para torná-la mais complexa em sua dimensão histórica, de que participam a violência, o absurdo e as relações de poder num evento aparentemente banal de um *pueblo* perdido na Colômbia.

Para o leitor, o eco de tantas vozes dessa *Crônica* parece falar também das ruínas de uma História que faz dessa fábula uma criação de nós mesmos.

O futuro da literatura (2007i)

De vez em quando alguém se arrisca a traçar os rumos do romance contemporâneo. Mas é uma tarefa impossível. Basta pensar na enorme quantidade de livros de ficção publicados nomundo todo. Como avaliar a prosa contemporânea escrita em japonês, hebraico, chinês ou urdu? Os leitores de língua inglesa ou francesa podem conhecer um elenco razoável de romances e narrativas do Oriente. Na França, Inglaterra ou Estados Unidos há inclusive tradutores especializados em determinado autor – seja ele grego, albanês, turco.

Felizmente o leitor brasileiro começa a ter acesso a grandes romances do Oriente e da África, traduzidos diretamente do original. Dos muitos exemplos, cito *Tempo de migrar para o norte*, do sudanês Tayeb Salih, e *Uma questão pessoal*, do Prêmio Nobel japonês Kenzaburo Oe. Nesses dois clássicos contemporâneos o leitor apreende um modo peculiar de narrar, um vocabulário, paisagens e dramas humanos que causam perplexidade e prazer. Ainda assim, é difícil falar de uma literatura “mundial”, embora as traduções disponíveis estejam atraindo leitores em países hegemônicos ou centrais. Há poucos anos, o romance *Portas do sol (Babs el-Shams)*, do escritor libanês Elias Khoury, foi publicado em dezenas de países, alcançou enorme sucesso de crítica nos Estados Unidos e na Europa, e será publicado no Brasil. Mais conhecida e divulgada é a obra de romancistas nascidos em ex-colônias européias mas que escrevem em inglês ou francês, como o anglo-indiano Salman Rushdie (vencedor do Booker Prize com o romance *Os filhos da meia-noite*), o Prêmio Nobel V. S. Naipaul (nascido em Trinidad e Tobago, e de origem indiana), ou o martinicano Patrick Chamoiseau, autor do premiado *Texaco*.

Desde a década de 60, a ficção produzida fora da Europa tem sido das mais vigorosas quanto ao sentido da história e à inovação formal. No discurso de recepção do Prêmio Nobel, o poeta e ensaísta mexicano Octavio Paz lembrou que a literatura das Américas na segunda metade do século XX era mais importante que a literatura europeia. Certamente ele se referia à sua própria obra, mas também à de tantos outros latino-americanos, inclusive poetas e prosadores brasileiros. São textos construídos com uma linguagem que conduzem ao extremo do experimentalismo e da invenção, esquivando-se de uma comunicação fácil com o leitor.

Uma das vertentes do romance contemporâneo recupera traços da narrativa mais convencional (enredo, personagens, andamento), ao mesmo tempo que introduz técnicas do cinema ou da televisão, trabalhando com uma linguagem mais ágil, em que não faltam citações ou comentários de autores, compondo assim uma espécie de colagem ou pastiche, geralmente com uma perspectiva histórica rala, ou nem isso. Uma outra vertente, no Brasil e na América Latina, aponta para uma literatura de testemunho ou de denúncia da violência cotidiana, sobretudo na periferia das metrópoles, onde a cidadania é mínima e a ineficiência de políticas públicas é máxima, criando assim zonas de conflito que servem de temas literários. Textos com valor documental, mas às vezes carentes de elaboração estética. Esse tipo de narrativa foi comum durante as ditaduras nos países latino-americanos na segunda metade do século passado.

Com frequência, a ficção tentava registrar a brutalidade política no continente, pois a censura e o arbítrio calavam os meios de comunicação. Naquela época de tempo nublado, e às vezes fechado, esses textos foram importantes para retratar momentos de aflição e desespero, e a urgência de denunciar o descalabro da repressão não dava espaço para uma leitura das entrelinhas. Hoje, com a liberdade democrática, os conflitos e carências sociais ainda permanecem, mas tenho dúvida se a literatura de denúncia ainda desperta interesse aos leitores de ficção. Isso porque é preciso ir mais a fundo na matéria narrada e depurá-la ao máximo, para que a linguagem explore com mais complexidade a relação do indivíduo com a sociedade.

Thodor Adorno, na “Palestra sobre lírica e sociedade”, assinala que “a referência ao social não deve levar para fora da obra de arte, mas sim levar mais fundo para dentro dela”. Em outro ensaio, o filósofo alemão diz que a identidade da experiência foi esfacelada. Como já não há mais vida articulada e contínua, a posição do narrador tornou-se problemática. Daí a dificuldade de narrar, “pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandartização e pela mesmice”. Esses ensaios de Adorno foram publicados no fim da década de 50, quando a cultura de massa ainda não havia atingido plenamente uma escala planetária; no entanto, como ele mesmo escreve, “o romance já havia perdido sua função tradicional para a reportagem, para os meios da indústria cultural e, sobretudo, para o cinema”.

Hoje, essa perda é muito mais visível. É como se o gênero romanesco, esvaziado de sua complexidade psicológica e dramática, ressurgisse, ainda que temporariamente, como um texto pronto para ser filmado. Com isso o autor garantiria o trânsito direto à indústria cultural. Não é preciso dizer que esse fenômeno surgiu nos Estados Unidos, e que William Faulkner, um dos maiores prosadores americanos, desistiu de escrever roteiros para Hollywood. A interferência e imposição de produtores provaram-lhe que o dinheiro não valia o trabalho da pena. Mesmo assim, enquanto ele não pôde viver de direitos autorais, trabalhou alguns anos como roteirista.

Apesar do efeito muitas vezes nocivo e alienante de certa cultura de massa de baixíssimo nível, não vejo por que ser pessimista quanto ao futuro do romance. Não é incomum ler anúncios sazonais da morte da literatura. São notícias alarmante, que têm a duração de um inverno tropical. Mais importante é tentar estabelecer parâmetros críticos para um texto de ficção, seja este um romance ou uma mescla de gêneros, que, aliás, é uma modalidade de discurso que vem do século XIX. Parâmetros críticos, ou seja, leitura reflexiva, interessada e apaixonada numa época em que o mercado pretende ser mais onipotente do que todas as divindades do Oriente e do Ocidente.

A literatura caminha numa espécie de contramão de um sistema econômico que impõe uma plethora de imagens de uma banalidade sufocante. Uma poderosa máquina de alienação, contra a qual a literatura resiste em seu território restrito, habitado também pelo leitor. Por isso, os rumos do romance não dependem apenas da produção literária, mas também, e numa escala considerável, do trabalho do leitor, de sua mirada crítica, de sua intervenção no texto, de suas exigências e expectativas. Quando perguntaram ao escritor espanhol Julián Ríos qual seria o futuro da literatura, ele respondeu com uma ironia certeira: o futuro da literatura reside em seu passado.

Elegia a um felino do Amazonas (2007c)

Os gatos têm a má fama de serem ariscos, esquivos, indiferentes; de não darem a mínima para o seu dono e de serem altivos até a intolerável arrogância. Por que tantos atributos negativos ao membro mais inofensivo da família dos felídeos? Talvez pela independência desses bichos. Por isso, muita gente os despreza, e mesmo os detesta.

Os gatos não fazem festa nem estardalhaço, não são excessivamente carentes de afeto, podem dormir um século e esquecer o mundo ao seu redor. E seus miados são notas monótonas de uma

canção minimalista. Não por acaso, um ditado chinês diz: *O cachorro é um romance, e o gato, um poema.*

Nesse sábio ditado oriental reside uma delicada definição dos gêneros literários. Pense no cotidiano de um cão: nas peripécias, no corre-corre, nos latidos, nos momentos de exaltação e melancolia, nos ganidos de dor, saudade ou fome, nas fugas, nos saltos estabados, nos ataques de raiva, nas mordidas, no afeto meloso, nas disputas ciumentas... Tudo isso lembra o trançado de eventos e peripécias de um romance. Agora imagine um gato no crepúsculo: a pose hierática, a atitude ensimesmada, o salto sem ruído, a expressão do olhar, a repetição dos gestos, como se cada passo repetisse o anterior, a fixação do olhar em transe focando as asas de um pobre beija-flor...

O gato encarna uma subjetividade lírica que reitera o ditado chinês. E quantos poetas não fizeram desses bichinhos um tema lírico, um canto a esse olhar misterioso que nos surpreende de algum lugar improvável. Um desses poetas, um dos maiores de língua francesa, escreveu que os chineses vêem a hora de dia ou da noite nos olhos de um gato.

Algo me diz que os felinos vivem no tempo, e os cachorros, no espaço. E o que senti no meu convívio com Leon, meu único animal de estimação. Encontrei-o num descampado próximo do edifício onde eu morava. Um bichaninho, como se diz no Norte e em outras regiões do Brasil. Pequeno, mirrado e faminto, sua pelagem reluzia um amarelo vivo. Eu não era um entendedor de felinos, mas sabia que esses animais cultivavam a introspecção. Levei-o para o apartamento onde morava e ele foi um hóspede discreto que, aos poucos, tornou-se um companheiro quase silencioso. E, contrariando o senso comum, Leon não era esquivo, nem altaneiro.

Era um gato de grande caráter, e nisso ele se diferenciava de muitos políticos. Aliás, os raros momentos de irritação de Leon ocorriam durante as campanhas eleitorais, quando os carros de som e trios elétricos de Manaus alardeavam promessas absurdas e mentirosas. O gato reagia no ato, emitindo miados dissonantes e enlouquecidos, pulando da mesa para a geladeira, e, por fim, me encarando com um olhar de revolta e indignação. Eu fechava as portas e janelas para abafar a algaravia da propaganda política, e ficava encharcado de suor no pequeno apartamento transformado num forno. Mas isso era preferível às ondas sonoras de mentiras que tanto espezinavam Leon.

Ou seriam ondas de mentiras sonoras?

Gato, gato, o tempo passa como se fosse uma distração. Já faz mais de dez anos. Se soubesse como os políticos continuam os mesmos. São outros, mas os mesmos. E tudo indica que o futuro nos reserva uma galeria de mascarados diferentes uns dos outros, mas bastará tirar as máscaras para que os mesmos reapareçam que nem fantasmas do passado. Bem me dizias, com teu olhar lancinante, que alguns políticos valem menos que os detritos enterrados no descampado. Teus detritos.

Mas não é só dessa militância felina que sinto saudades. Quando eu lia um romance ou preparava uma aula, Leon se aproximava com passos preguiçosos e deitava na escrivaninha, ao lado de um livro de Stendhal, Apollinaire ou José Lins do Rego. Às vezes, movido por uma euforia de leitor voraz, ele mastigava páginas, capítulos inteiros de um romance. Foi assim que dois preciosos livros da *Bibliothèque de la Pléiade* rolaram como bolas molhadas na lajota da sala. Mas as capas ficaram intactas, inclusive a sobrecapa de plástico. Quando se tratava de poesia, Leon adquiria uma expressão mais intimista, e seu olhar acompanhava cada página lida por mim.

Como esquecer aqueles olhos de fogo que brilhavam nas incontáveis noites do apagão manauense? Eu subia os seis lances de escada, abria a porta e, na escuridão, os pequenos círculos iluminados me esperavam.

Tudo isso acabou.

Antes de ir embora para São Paulo, pedi à zeladora que cuidasse de ti. Pensei: daqui a dois meses volto para Manaus e levo o gato comigo. Leon e os livros. Ainda hesitei, temendo algum acidente, alguma bala perdida no bairro pobre onde ele ia morar. A hesitação é um erro. Como nos romances de Conrad, cometi uma grave falha moral. Pensava que um bicho, um vira-lata, um bichano

pudesse esperar. Tarde demais. O gato, um gato, não é indiferente. Soube que, na minha ausência, ele comia menos, miava como um desesperado. Um dia parou de comer. A zeladora, a meu pedido, levou-o ao veterinário. Comprei a passagem aérea, mas antes telefonei para saber como ele estava.

Morreu, disse a zeladora.

Morreu? Esse veterinário... O que ele fez? O que ele disse?

Saudade.

Dia de grande conquista (2007a)

Derval viu o Land Rover conversível, e quase ao mesmo tempo viu a mãe de Quim na varanda, pedindo ao filho que dirigisse devagar e voltasse antes do anoitecer. Ela deu adeus com as duas mãos e seu corpo foi sumindo enquanto o filho acelerava o jipe.

Quim pôs os óculos Ray-Ban e ofereceu ao amigo o maço de Continental. Derval acendeu um cigarro, tentou dar uma tragada e tossiu. Saíram do centro em poucos minutos, alcançaram a estrada reta e cimentada sombreada por mangueiras e palmeiras: a estrada que conduzia ao prazer, aos banheiros de águas escuras e limpas. Ansiosos, entraram no Las Palmas: não queriam adiar o encontro, não podiam ser derrotados pela timidez. Ouviram a música que vinha do salão e reconheceram o bolero e a voz do cantor. Quim estacionou ao lado do campo de areia, guardou os óculos no portaluvas, ficou de pé no banco e riu para Derval. Saltaram do jipe, contornaram o balcão do bar e caminharam para a beira do rio.

As duas irmãs, de maiô verde, conversavam sentadas num tronco que unia as margens do rio. Mais uma baforada, nada de tosse, muita fumaça pelo nariz e dessa vez Derval se sentiu homem e Quim aprovou com um olhar. Os dois de calção preto, os corpos empinados, assobiando o bolero, o corpo de Quim ensaiando um ritmo que Derval não ousou imitar. Mas quando Quim jogou o cigarro na areia, o amigo repetiu o gesto com precipitação. Caminharam no tronco, equilibrando-se com os braços abertos. Quim sentou próximo das meninas e disse Que tarde linda. Ainda bem que vocês vieram. Derval nadou com rapidez, mergulhou, emergiu com um salto de boto e se enganchou no tronco. Mais perto das moças, Quim puxou conversa com elas e apontou o jipe: Como é bacana andar de conversível no calor. O vento esfria, dá uma sensação...

Uma das moças descruzou as pernas, e quando se curvou para molhar as mãos, os seios dançaram no decote. Derval soltou um sisinho nervoso, isiota. Quim, irritado, cutucou o amigo e continuou: Dá uma sensação incrível, vocês nem imaginam.

De quem é o jipe, perguntou a moça de rosto redondo.

Nosso, disse Quim.

Ela piscou para a outra, e as duas deram uma risada: deboche ou felicidade? Então Quim falou da festa no Fast Clube, o baile de domingo, com música ao vivo. Podíamos tomar cerveja e gim, dançar e depois passear de jipe. As duas irmãs ficaram caladas, caíram juntas na água e eles observaram os corpos emparelhados, flutuando na água escura.

Nádia, a de rosto redondo, era mais bonita e atrevida, mas Cíntia tinha os olhos verdes e que corpo, rapaz. Nem pareciam irmãs: qual seria a mais velha? Elas desciam de bubuia até a curva do rio, depois nadavam contra a correnteza. Os dois amigos seguiam com o olhar os braços e pernas. Estavam competindo? Elas querem se exibir, isso sim. Em silêncio, acompanharam o mergulho demorado até as duas cabeças emergirem ao mesmo tempo. Derval ia aplaudir as nadadoras, mas Quim censurou o amigo com um olhar e disse: Traz uma bebida. Derval foi ao bar e voltou com uma cerveja e quatro copos. Elas tomaram um gole e colocaram o copo no tronco, Derval bebeu com sede e ânsia. Quim segurou o copo e olhou o reflexo das árvores na superfície do rio. A floresta escurecia. Ele pensou em seu pai: Se ele não tivesse que trabalhar na noite de domingo, nada de jipe. Sabia que um navio

italiano estava no porto, e que o pai voltaria para casa de madrugada. Bebeu devagar a cerveja, enquanto as sombras cresciam na água. A risada de um dançarino tirou-o do devaneio.

Elas gostavam de dançar?

Nádia mexeu os ombros e pôs as mãos na cintura. Adoramos, mas só no escuro, disse Cíntia.

Animado, Quim convidou-as para a festa do Fast Clube: Às dez horas na calçada do Ideal?

As irmãs cochicharam, Derval massageou o peito, Quim ficou teso e sério. As sombras da vegetação cobriam o rio.

Na praça da Saudade, disse Nádia. Dez é muito tarde. Umas nove horas. Agora vocês devem ir embora porque nosso chofer está para chegar.

Despediram-se com beijos no rosto. Derval tinha uma queda por Nádia, e repetiu isso como se fosse um destino. Quim concordou com a escolha. Quando eles saíram do Las Palmas, passaram ao lado de um Aero-Willys preto, parado na entrada do balneário. Um soldado, encostado na porta do carro, segurava uma boina vermelha. Olhou para o jipe e pôs a boina na cabeça.

O chofer, disse Derval. Elas são filhas de um coronel do Sul.

Por isso são loiras, observou Quim.

Batemos continência, perguntou Derval, rindo.

Quando entraram na casa, ouviram os guinchos dos macacos no imenso cubo de arame; as bromélias perdiam suas cores para a noite precoce. Daqui a pouco o sol se esconde e a escuridão cobre a cidade.

Uma cerveja antes de ir ao Fast?

Vamos decidir na hora.

Quim ainda brincou com a chave do jipe antes de ver sua mãe na varanda, o rosto sério e os olhos quase fechados. O pai de Derval apareceu em seguida e pediu a Quim a chave do jipe.

Vamos sair às oito, disse Derval.

Entra, gritou a mãe de Quim.

E tu entras no jipe, disse com voz ríspida o pai de Derval.

Quim esperou sua mãe descer a escada e aproximar-se do jipe. Não teve tempo de fazer perguntas: sua mãe puxou-o pelos braços e ele percebeu que ela chorava.

Derval sentou ao lado do pai, os dois em silêncio. O hospital já estava iluminado, as ruas desertas devolviam a tristeza à noite de domingo. O jipe se aproximou da praça General Osório e parou diante do quartel do exército. O pai ordenou ao filho que o esperasse no jipe. Derval pensou no rosto redondo da moça e murmurou o nome dela. Depois ouviu o pai dizer às sentinelas que era advogado: o advogado do homem que tinha sido preso no porto.

O legado de um grande intelectual (2007j)

Poucos ensaios publicados na segunda metade do século XX exerceram uma influência tão consistente e duradoura como *Orientalismo*, de Edward W. Said (1935-2003). Republicado no Brasil com nova tradução e em edição de bolso, o livro permanece atual e instigante, e não por acaso continua a ser lido e analisado quase 30 anos depois da primeira edição em língua inglesa (1978).

No prefácio a uma edição americana, Said ressaltou que *Orientalismo* é antes um ensaio sobre cultura, idéias, história e poder do que um livro sobre política do Oriente Médio. De fato, literatura e cultura, analisadas à luz ou à sombra do poder, são os pilares da reflexão do pensador pelestino-americano.

A força do ensaio reside numa busca incessante e obstinada em descrever e comentar um sistema particular de idéias ou uma determinada visão do Oriente – sobretudo do mundo árabe e islâmico –, contruída pelo Ocidente desde a conquista do Egito por Napoleão. Trata-se de um projeto

ambicioso, que exigiu do autor a leitura de várias modalidades de discurso: ficção, poesia, textos de filosofia e política, relatos de viagem, ensaios históricos e antropológicos.

Said não pretendeu substituir um sistema de idéias por outro. Na verdade, ele refletiu sobre algumas questões relevantes para a experiência humana e que ele mesmo enumerou no fim do livro: “Como alguém representa outra cultura? O que é outra cultura? A noção de uma cultura diferente (ou etnia, religião, civilização) é útil ou ela sempre se deixa envolver por uma espécie de auto-elogio (quando se discute sobre sua própria cultura) ou hostilidade e agressão (quando se discute sobre o ‘outro’)? As diferenças culturais, religiosas e étnicas são mais importantes do que as categorias socioeconômicas, históricas ou políticas? Como as idéias adquirem autoridade, ‘normalidade’ e mesmo o status de verdade ‘natural’?”.

A disciplina de estudos orientais que originou o orientalismo – conhecimento sistemático de acadêmicos europeus sobre o Oriente – pauta-se principalmente na autoridade sobre o Outro, uma forma de representação que se materializa por meio da linguagem. Toda representação interessada é uma deformação, pois pressupõe um julgamento hierarquizado de valores, seja por meio de comparações ou por uma desqualificação sumária da cultura representada.

Uma das críticas a *Orientalismo* aponta uma suposta redução dos clássicos literários a uma propaganda colonial ou imperial. Num livro de entrevistas, Said respondeu a essa crítica:

“No *Orientalismo*, escrevi que seria errado reduzir esses clássicos a uma longa lista de instâncias do imperialismo, ou dizer que são obras imperiais. Não são; fazem parte de uma cultura imperial e de um processo que, como assinalaram os teóricos do império, envolveu não apenas as práticas mais sórdidas como também alguns dos melhores aspectos da sociedade. Várias pessoas brilhantes estavam envolvidas no império: grandes artistas e escritores como Delacroix e Flaubert. Claro que a natureza e o grau do envolvimento são diferentes em cada caso, e a visão desses artistas é muito diferente entre si. É por isso que há tantas análises em meus livros, tanto no *Cultura e imperialismo* quanto no *Orientalismo*. Em suas obras, os autores estudados exprimem diferentes pontos de vista do mundo imperial. Elas o elaboram, refinam, e inscrevem certos tipos de sensação e prazer ao mundo imperial, como Kipling faz no romance *Kim*”. (*Power, politics and culture*, pág. 242).

Ou seja, há uma grande diferença entre os escritos e o empenho profissional de um orientalista como Silvestre de Sacy e a obra ficcional de Flaubert. O primeiro, além de ter sido um estudioso erudito das línguas e culturas orientais, foi também um consultor do Ministério das Relações da França e o primeiro presidente da Siciété Asiatique (Sociedade Asiática), fundada em 1822. Ele foi um elo importante entre o conhecimento sistemático e erudito do Oriente e a política externa da França, que em 1830 ocupou a Argélia. Por isso Sacy encarna a figura de proa do orientalismo moderno. Já o Oriente de Flaubert (e de outros grandes escritores), ao contrário do de Sacy, “não era tão apreendido, apropriado, reduzido ou codificado quanto vivido, explorado estética e imaginativamente como um vasto lugar repleto de possibilidades”. Não por acaso uma parte considerável da ficção de Flaubert é focada no Oriente Médio e no norte da África.

ORIENTALISMO AGORA

Said ressalta que no discurso orientalista contemporâneo surgem versões mais ou menos diluídas do velho orientalismo, embora os principais dogmas permaneçam: a absoluta e sistemática diferença entre o Ocidente (racional, desenvolvido, humanitário e superior) e o Oriente (aberrante, subdesenvolvido, inferior, uniforme) incapaz de definir a si mesmo; além disso, o Oriente é algo a ser temido ou controlado, seja por meio da pacificação, pesquisa e desenvolvimento, ou da ocupação direta.

Um texto de Bernard Lewis – orientalista contemporâneo que utiliza esses velhos jargões – é um dos objetos críticos de Edward Said em “Orientalismo agora”, capítulo final do livro. Said mostra

como as generalizações absurdas e os mais surrados clichês são usados por Lewis para desqualificar a religião islâmica e os árabes em geral.

O interesse no *Orientalismo* cresceu ainda mais depois da publicação do livro *O choque de civilizações*, de Samuel Huntington. A resposta de Said à teoria frouxa de Huntington encontra-se no ensaio “O choque de definições”, do livro *Reflexões sobre o exílio*. Para Said, “o cerne da visão de Huntington – que não é original – é a idéia de um choque incessante, um conceito de conflito que se introduz habilmente no espaço político desocupado pela incansável guerra bipolar de idéias e valores encarnada na Guerra Fria”. Mais adiante, ele acrescenta: “É tão forte e insistente a noção de Huntington de que as outras civilizações entram em choque com o Ocidente e tão agressiva e chauvinista sua receita do que o Ocidente deve fazer para continuar a ganhar, que somos forçados a concluir que ele está realmente muito interessado em continuar e expandir a Guerra Fria por meios diferentes de propor idéias sobre a compreensão da cena mundial ou de tentar reconciliar culturas”.

Na visão de Edward Said, as potências inventam sua própria teoria de destino cultural ou de modelo de civilização para justificar seus interesses econômicos e estratégicos. Atualmente, esses modelos e teorias tentam encobrir, com outra roupagem, o discurso da “missão civilizadora” dos grandes impérios europeus ao longo do século XIX. Os conflitos e as guerras no mundo contemporâneo não se configuram como um embate do Bem contra o Mal.

A história desse maniqueísmo – e a crítica aguda a todo pensamento simplório e tendencioso que o sustenta – é um dos grandes temas de *Orientalismo*.

Hotel América (2007e)

Aquele sábado já tão distante não prometia tumulto. No fim da tarde os dois homens saíram à rua quase ao mesmo tempo. O primeiro deixou uma pensão modesta, na esquina da Joaquim Sarmiento com a Sete de Setembro. Lembro que uns cachorros feios dormiam por ali. O segundo homem deixou o hotel América no outro lado da rua coberta de pedras.

Eram altos, talvez altos demais para um menino sentado num carro pequeno. O terceiro homem estava ausente: era meu tio, que tinha acabado de entrar em seu escritório na Joaquim Sarmiento para apanhar um documento. Devia esperá-lo dentro do carro, e assim fiz.

Os dois homens se encontraram no meio da rua: estavam bem vestidos, roupa engomada e sapatos engraxados. Alinhados, como se dizia. Um deles, ao tirar o chapéu, mostrou a cabeça calva e avermelhada. O outro, de cabelo grisalho, tinha o rosto dividido por uma pequena mancha preta. Eu era tão jovem que não sabia calcular a idade deles. Quarenta ou cinquenta anos? Eu tinha onze, e minha infância terminou naquele anoitecer.

Me impressionou a deferência quase cavalheiresca do encontro: o aperto de mãos breve, mas cordato. Não podia escutar a conversa dos dois, mas podia intuir a cumplicidade entre amigos. Porque eles se olhavam mais do que falavam. E em algum momento sorriram.

Se todos os homens fossem assim, haveria menos ódio?

Seis batidas dos sinos da matriz soaram na tarde que se acabava: mais um sábado sem graça, no começo de uma juventude entediada. O que haveria além da praça, além do rio e da floresta? Os dois homens vinham de muito longe, de um lugar que só cabia na imaginação. Forasteiros. E alguma coisa os unia na cidade estranha. Não pareciam turistas. E só no dia seguinte soube o nome e a profissão deles, mas isso não importa.

Despediram-se com um cumprimento mais demorado e caloroso. O grisalho ofereceu ao outro um cigarro, ambos fumaram em silêncio, enquanto a fachada dos edifícios e as palmeiras da praça perdiam o brilho no pôr-do-sol precipitado do equador.

O calvo ficou parado, o chapéu preso ao sovaco do braço esquerdo, a mão direita solta, o cigarro na boca: um ponto avermelhado que acendia e apagava, a fumaça expelida pelo nariz em brasa.

O homem grisalho começou a andar na minha direção. Eu ia me abaixar para não ser visto, mas permaneci sentado, pois ele olhava as pedras da rua e caminhava lentamente, como se cada passo, curto e calculado, reiterasse um decisão grave. Parou a poucos metros do carro; então notei que a mancha no rosto era um bigode espesso, que o envelhecia e dava-lhe um ar destemido. Em algum momento virou o rosto para a porta do escritório do meu tio. Um mau presságio invadiu meu pensamento, como um ruído na tarde quieta. Depois o homem grisalho olhou para a fachada do hotel América, e sorriu para alguém que eu não pude enxergar. Ou sorriu para ele mesmo, como acontece com você, com todos nós em algum momento do dia ou da vida.

Mais longe de mim, o calvo continuava no mesmo lugar, cigarro no centro do rosto sério. O chapéu de abas curtas, cinzento e feio, estava no chão, perto dos pés.

O grisalho ficou de frente para o outro. Assim, parados como dois homens de pedra, eles enchiam a rua de austeridade. Esperavam por alguém ou se despediam em silêncio. Um silêncio demorado, estranho. Não sei por quê, senti medo; ou tive consciência de que algo podia acontecer na cidade, na vida.

Na porta do escritório entreaberta apareceu o rosto do meu tio. Acenei para ele com timidez, e sua resposta foi um gesto rápido e brusco, que eu não entendi. Quando ele fechou a porta, a palavra América piscou e acendeu, anunciando a noite. Na única janela aberta do hotel vi, de relance, a cabeça de uma mulher, o cabelo amarelo tapando a metade do rosto. Parecia uma pintura com pouca luz, emoldurada por sombras; pensei no quadro de um amigo que queria ser artista, mas foi o pensamento de um instante porque um barulho seco e forte me assustou. Na rua, o homem calvo segurava uma pistola e pisava o chapéu, a bagana ainda na boca. Vi várias pessoas na calçada do América. Uma mulher alta e loura correu no meio da rua e sumiu como um fantasma. Saí do carro, procurei o homem grisalho e vi a mulher debruçada sobre o corpo dele, beijando-lhe os olhos. Ia me aproximar dos dois, mas meu tio segurou meus braços e disse Volta para o carro. Ainda insisti, porque nunca tinha visto uma mulher beijar um rosto ensanguentado.

Entra e vamos embora, gritou meu tio. Ele está morto. Morreu no duelo.

Eu olhava a mulher em prantos, beijando o morto e tentando erguê-lo. O outro, o calvo, era um homem quieto. Ninguém ousava se aproximar dele. Cuspiu a bagana, largou a pistola e cruzou os braços.

Quando o carro deu marcha a ré, perguntei por que tinham duelado.

Por paixão, disse meu tio. Amor louco, ciúme... Os homens matam e morrem por ciúme e dinheiro.

Leitores incomuns (2007f)

Há tanta diferença entre “atitude” de quem lê e a de quem escreve? Um dos problemas cruciais do leitor e do escritor é a falta de tempo, decorrente da pressão do dia-a-dia.

Os escritores que vivem de sua pena não podem escolher uma hora do dia ou da noite para trabalhar. Mesmo os que tiveram ou têm a sorte de não depender do trabalho da escrita, revelam-se compulsivos, ávidos para narrar. O que deve ser escrito é inadiável. Deixar para escrever mais tarde, amanhã ou outro dia qualquer só atrapalha o andamento da narrativa. Adiar um trabalho pode ser um alívio para um burocrata, não para um escritor. Ainda assim, há momentos de pausa e reflexão, de pesquisa e anotações, e, às vezes, de interrupções forçadas, um verdadeiro castigo para quem escreve. E há também pausas para a leitura: a urgência de escrever não é menor nem menos intensa do que a urgência de ler.

“Escrevo porque leio”, afirmam alguns escritores. Mas um leitor poderia dizer: não escrevo nada, mas é como se a leitura fosse um modo de escrever, de imaginar situações, diálogos e cenas que a memória registra no ato da leitura.

O pior leitor é o passivo, resignado, que aceita tudo e lê o livro como uma receita ou bula para o bem viver. Este é o não-leitor. Porque o texto de auto-ajuda é um compêndio de trivialidades, palavras que não questionam, não intrigam nem fazem refletir sobre o mundo e sobre nós mesmos.

II

Um bom leitor reescreve o livro com a imaginação de um escritor. Alguns vão mais longe. Com os olhos no texto e um lápis na mão, eles fazem anotações nas margens das páginas, sublinham, cravam aqui e ali pontos de interrogação. Há os que elaboram fichas com resumos ou esquemas do enredo, árvores genealógicas, comentários sobre o tempo da narrativa, posição do narrador, personagens, idéias, metáforas, ambiente político, social etc. Esse leitor incansável seria o leitor ideal, mencionado por Umberto Eco no ensaio *Seis passeios pelo bosque da ficção*.

No *Tempo redescoberto* – último volume do *Em busca do tempo perdido* –, o narrador de Proust faz uma reflexão sobre esse tema. Um livro, diz o narrador proustiano, pode ser sábio demais, obscuro demais para um leitor ingênuo. A imagem que Proust evoca é a de uma lente embaçada entre o olhar e as palavras: um anteparo à leitura. Mas o inverso também acontece quando o leitor astucioso revela capacidade e talento para ler bem. De acordo com o autor francês, “cada leitor é, quando está lendo, o leitor de si próprio”. Ou seja, uma obra literária permite ao leitor discernir tudo aquilo que, sem a leitura dessa obra, ele não teria visto ou percebido em sua própria vida.

No quarto capítulo de seu belo ensaio *O último leitor*, o argentino Ricardo Piglia lembra a figura de um leitor incomum: o revolucionário e guerrilheiro Ernesto Guevara. O comandante Che sonhava ser escritor, mas o compromisso político-social o conduziu a outras veredas. No entanto, ele escreveu diários de viagem, textos sobre técnicas e estratégias de guerrilha, relatos inspirados diretamente em sua experiência revolucionária em Cuba, na África e na América do Sul. O que não falta em suas incansáveis viagens – inclusive a última, pouco antes de morrer – é o livro, a leitura.

III

“A marcha, escreve Piglia, supõe leveza, agilidade rapidez. É preciso desprender-se por completo, estar leve e andar. Mas Guevara mantém um certo peso. Na Bolívia, já sem forças, carregava livros. Ao ser detido em Ñancahuazu, quando é capturado depois da odisséia que conhecemos, uma odisséia que supõe a necessidade de movimento incessante e de fuga ao cerco, a única coisa que ele conserva (porque perdeu tudo, não tem nem sapatos) é uma pasta de couro, que leva amarrada ao cinturão, sobre a ilharga direita, onde guarda seu diário de campanha e seus livros. Todos se desfazem daquilo que dificulta a marcha e a fuga, mas Guevara continua mantendo seus livros, que pesam e são o oposto da leveza exigida pela marcha” (pág. 103).

A capa do livro (da autoria de Angelo Venosa) foi inspirada numa fotografia de Ernesto Guevara lendo no alto de uma árvore. É uma imagem notável do guerrilheiro – homem de ação – que faz uma pausa para ler. Armas e letras, dois temas medievais explorados no *Dom Quixote*, parecem reviver nessa imagem em que o leitor, significativa e simbolicamente, situa-se no alto. Longe de ser uma posição de quem se sente elevado, a altura aqui é uma posição precária, que denota perigo e instabilidade. O inimigo pode estar por perto, pode surgir a qualquer hora e matar o guerrilheiro-leitor. Na fotografia é impossível reconhecer com nitidez a figura de Guevara, mas o observador sabe que lá no alto, sentado num galho, alguém olha para um livro. O fundo da fotografia é alaranjado, de uma tonalidade que evoca o fogo crepuscular: começo ou fim do dia. Ou luz que se esvai, anunciando a noite, o enigma do que vem por aí. Não sabemos se este livro é o último que Guevara leu. O último leitor é a metáfora de uma atitude diante da leitura: alguém não pode viver sem livros.

IV

Narrar para não morrer é a mensagem de Sherazade ao rei Shariar (e ao leitor) em cada conto do *Livro das mil e uma noites*. Ernesto Guevara lê para viver. Ou suportar a vida: fado de um homem que vivia perigosamente à bairra da morte. Mas ler é também o destino de tantos outros seres que não se lançam a aventura utópica de transformar o mundo por meio da ação revolucionária. Esse leitor apaixonado forma o duplo do escritor. E ambos justificam a literatura.

Dois professores da província (2007b)

Outro dia li um artigo de um ex-ministro, um sujeito mais vaidoso que Lobo Neves, o marido traído, o político ambicioso das *Memórias Póstumas de Brás Cubas*. Uma das idéias do ex-ministro é muito original: o aumento do salário dos professores não melhora a qualidade do ensino público. É uma afirmação típica de quem desconhece o Brasil. Ou de quem gasta num jantar o salário de um professor. À personagem Lobo Neves faltava a “glória pública”; ao ex-ministro falta, além da glória, espírito público.

Li o artigo e minha memória disparou. É sempre assim: uma sentença falaciosa de um político provoca uma lembrança atroz. Vamos à lembrança.

Junho de 1989: ano fatídico da nossa história republicana. Eu lançava meu primeiro romance na Biblioteca Municipal de Manaus. Numa conversa com uma bibliotecária, soube que o acervo não se renovava havia anos. Nem as reedições de clássicos brasileiros?

Nem isso. Só doações. E olhe lá. Livros de viúvos.

A conversa parou aí. Olhei a fila de leitores e uma senhora se apresentou: não podia comprar meu livro, mas queria me cumprimentar. Não a conhecia. Era uma mulher de uns 80 anos, séria e esbelta, com o cabelo preso na nuca: um coque a moda antiga. Levantei, apertei sua mão magra e lhe ofereci um exemplar do romance.

Se meu marido estivesse vivo, seríamos dois leitores.

Como ele se chamava?

Heliodoro Santimônia do Prado Neto.

O nome era estranho, mas inesquecível. Essa santidade solar me remeteu ao tempo do ginásio, ao professor Santi, como ele era conhecido sob as arcadas do colégio Pedro II. Na verdade, nem na aparência nosso mestre lembrava um santo. Irônico e irreverente, ele balançava a bengala obscena quando um estudante errava a flexão de um verbo. Mas era um ser de inspiração solar quando lecionava latim e literatura portuguesa quinhentista. Um mestre exigente sem ser ríspido, um dos últimos latinistas, capaz de rir de sua memória espantosa. E ali estava a viúva de Santi escrevendo numa tira de papel seu endereço. A caligrafia era firme, mais firme que a voz convidando-me a tomar um café na tarde do próximo sábado.

Morava sozinha numa casa modesta do século passado. O bairro era familiar para mim. Ali perto estava o Canto da Peixada, desfecho de tantas noitadas manauenses, numa época em que o esforço da aprendizagem diurna do latim era compensado por serenatas e outras cantorias. Pensei numa analogia do passado: um jovem sem farda se farta de tanto comer uma caldeirada de tucunaré, enquanto seu professor prepara uma aula de latim.

Mal entrei na casa e a viúva foi logo se desculpando pela desarrumação da sala: um espaço com móveis, cadeiras ou poltronas e um sofá. Havia uma mesa sem pé nem tampo, e livros empilhados por todos os cantos; entre as colunas de livros, uma e outra trilha servia de passagem. Sentei na banqueta de um piano inexistente e tomei café olhando as lombadas de tomos latinos e dicionários do século XIX. Nem foi necessário ouvir o que a viúva disse. Sem alvoroço nem lágrimas, sem rogar uma gota de compaixão, ela contou que vivia muito mal com a pensão do finado Santi. Teve

de vender tudo, até o piano que o professor havia comprado de uma família alemã durante a Segunda Guerra.

Santi era pianista?

Eu lecionava piano, disse Mara, a viúva. E tocava para Heliodoro aos domingos, quando não tínhamos para onde ir, nem o que fazer.

Cantou umas frases de uma sonata para piano de Mozart, e com os dedos longos e finos ela dedilhava no ar uma sequência de acordes, tentando mostrar seus dotes de pianista. Aí sim, a viúva se emocionou. Uma emoção sem choro, apenas com a voz melódica entrecortada, a respiração que lhe ondulava o peito, o olhar passeando em algum desvão do passado, talvez no último domingo de uma apresentação para o solitário Santi. E quando silenciou, entendi que o assunto do nosso café já estava insinuado na ausência do piano, na desolação de uma vida que beirava a miséria.

O que restava na casa da viúva era a biblioteca do marido, os livros emplhados que ela ainda não tivera coragem de vender.

Escolhi dois dicionários e 18 volumes dos *Sermões* do padre Antônio Vieira. Em suas aulas, Santi gostava de traduzir as frases latinas dos *Sermões*, e nunca esqueci a parábola do semeador, do maravilhoso *Sermão da sexagésima*, voz pausada de Santi recitando *Semen est verbum Dei*.

Paguei o que pude por essas edições antigas, que faziam parte da memória das aulas de Heliodoro Sntimônia do Prado Neto.

Quatro anos depois, soube que outros livros tinham sido vendidos. Foi nessa época que quis visitar mais uma vez a viúva. Mas “a indesejada das gentes”, como escreveu Manuel Bandeira, visitou-a antes, e eu deparei com uma casa abandonada. Não entrei. Permaneci algum tempo na calçada, olhando a fachada cega, pensando que um dia escreveria uma crônica sobre esses dois professores da província.

Machado para o jovem leitor (2007g)

O texto inaugural desta coluna na EntreLivros intitula-se “A parasita azul e um professor cassado”. Nessa crônica, escrevi: “Dois acasos foram decisivos na minha juventude: o primeiro me conduziu à obra de Machado de Assis; o segundo, a uma biblioteca vasta e sombria, escondida numa sala subterrânea”.

Mais de dois anos depois, volto aos contos de Machado para dialogar com os professores.

Uma das questões sobre o ensino de literatura para jovens estudantes (da primeira à terceira série) diz respeito aos critérios da seleção bibliográfica. Infelizmente, prevalece a idéia de que os alunos não têm condições de ler textos complexos. Um texto complexo não é necessariamente pesado, chato, algo que se lê com extrema dificuldade. Para um jovem do nosso tempo, não deve ser fácil nem prazeroso ler um romance de Coelho Neto ou *A bagaceira*, de José Américo de Almeida. Esses, sim, são textos pesados, que carregam na ênfase e no vocabulário precioso. Confesso que, na minha juventude, penei para ler esses autores. E quando li dois romances extraordinários de prosadores nordestinos – *O quinze*, de Rachel de Queiroz, e *Vidas secas*, de Gregiliano Ramos – o romance de José Américo tornou-se, por contraste, ainda mais enfadonho.

Mesmo *Os sertões* e *O Ateneu* – livros fundamentais da nossa literatura – são difíceis de ser assimilados por um jovem do ensino médio.

Passei por essa provação como se fosse uma penitência. De fato, minha leitura de trechos da obra de Euclides da Cunha foi consequência de uma punição coletiva, um castigo imposto por um professor que não descobriu o culpado de uma infração grave, cometida no colégio onde estudava. Nessa mesma época, ganhei as obras completas de Machado de Assis e li o conto “A parasita azul”. Depois li os outros contos do volume *Histórias da meia-noite*. Gostava desse título, que me remetia a histórias de suspense, horror e mistério. Havia algum mistério e suspense nos contos, mas não da

maneira que eu esperava. Lembro que os li com prazer, e me perguntei por que um dos professores de português nos obrigava a ler Coelho Neto e José de Alencar e não Machado de Assis. Por que *Iracema* e não *Dom Casmurro*? E, nesse caso, por que não ler ambos?

II

Havia – como ainda há – imposições curriculares, mas penso que isso é um equívoco, pois o leitor jovem e inexperiente pode odiar para sempre a literatura brasileira, pode pensar que só existem textos ásperos, cuja leitura é sinônimo de suplício. É inadmissível que tantos jovens desperdicem a oportunidade “A causa secreta”, “O enfermeiro”, “Missa do galo”, “O espelho”, “Uns braços”, “Um homem célebre”, “Terpsícore”, “A cartomante”, “Evolução” e outros contos do Bruxo, um verdadeiro mestre da narrativa breve, que se situa no mesmo patamar de excelência de seus contemporâneos europeus.

É muito provável que esses contos sejam lidos e comentados sem enfado. Porque uma leitura enfadonha e arrastada é, para o leitor jovem – e talvez para todo leitor –, um ato de flagelação do espírito. Claro que há textos intrincados e nada tediosos, que são imprescindíveis para quem gosta de literatura. Quem não se deleita com a leitura dos romances *Grande sertão: veredas* e *O século das luzes*? São livros para quem já passou por uma experiência de leitura e não se sente inibido diante de obras cuja linguagem enfatiza um notável trabalho de estabilização. Mas um iniciante certamente encontrará dificuldade para ler esses romances.

Nos contos de Machado ocorre algo diferente. Com um estilo muito elaborado, mas pouco ou quase nada rebuscado, o narrador machadiano explora em poucas páginas a complexidade das relações humanas. Sua linguagem é densa sem ser retórica, e os contos são exemplos perfeitos de complexidade concentrada num texto conciso e exato.

Um exemplo é “A causa secreta”, publicado em 1885 na *Gazeta de Notícias* e incluído em *Várias histórias* (1895). Eis aí uma aula sobre o conto enquanto gênero literário. Logo no primeiro parágrafo, depois de apresentar as três principais personagens numa cena que poderia ser filmada, o narrador escreve: “Tempo é de contar essa história sem rebuço”. Ou seja, é tempo de ir diretamente ao miolo da questão. E a questão é, na verdade, um feixe de questões machadianas: o adultério, as relações sexuais, a violência, a loucura, o amor, a dor moral. Em menos de 15 páginas, o narrador constrói uma das personagens mais terríveis da nossa literatura: um homem (Furtunato) que se ocupa “nas horas vagas em envenenar e rasgar gatos e cães”.

Furtunato revela o lado mais obscuro e violento do ser humano. Já é clássica a cena em que ele mutila e queima um rato “com um sorriso único” no rosto, “uma seneridade radiosa da fisionomia” ou “um vasto prazer, quieto e profundo”. No fim, a dor física dos animais é substituída pela dor moral de Garcia, quando este tentar beijar pela segunda vez Maria Luísa, já morta. Fortunato, o esposo e agora viúvo, “saboreou tranquilo essa explosão de dor moral, que foi longa, muito longa e deliciosamente longa”.

III

Os professores que comentam esse conto em sala de aula sabem que os estudantes se interessam pelo texto. A leitura no cabresto é inconsequente, pois o maior estímulo para um jovem reside no prazer da leitura. Há, sem dúvida, outros grandes autores cuja obra é estimulante. Os contos de *Insônia* e *Laços de família* são apenas dois exemplos, entre muitos da literatura brasileira. Mas os de Machado não podem se esquecer, porque estão no centro da nossa modernidade e irradiam uma das visões mais críticas e inteligentes sobre o ser humano e a sociedade brasileira.

Segredos da Marquesa (2007k)

Outro dia soube que morreu uma mulher querida. Tinha um nome meio pomposo, de marquesa, mas não era nobre nem frequentava os salões da oligarquia. Com ela morreu a memória de uma época.

A Marquesa era uma amazonense que sonhava com o Rio de Janeiro, numa época em que muitos brasileiros sonhavam com a ex-capital, e o mundo, com Paris. Ela morou mais da metade de sua vida num pequeno apartamento em Copacabana. Quando me dei conta – quando você se dá conta –, o tempo já deu suas voltas e foi embora, veloz e involuntário como uma distração. A mulher morreu aos 92 anos, e a primeira lembrança do rosto, do corpo e da voz dela faz quase meio século.

Era mãe de uma amiga minha, mas destoava de outras mães, tão convencionais e carolas, tão donas-de-casa e voltadas apenas para o marido, o lar, os filhos. A Marquesa convidava crianças humildes para brincar com sua filha: crianças que moravam em palafitas na beira dos igarapés próximos do nosso bairro, mas distantes de nossa vida protegida. As mães comuns não permitiam que “indiozinhos” convivessem com seus filhos, mas não podiam viver sem as mãos serviçais das mães desses mesmos “indiozinhos”. Aos sábados, brincávamos e merendávamos no quintal da casa da Marquesa, e às vezes nos levava para assistir a um filme no cine Guarany, o antigo teatro Alcazar. Éramos oito ou dez crianças na matinê de sábado, nossa noite de sonho e fantasia no meio da tarde. Depois da sessão, tomávamos tocacá na barraca de dona Vitória, ali na calçada do cine Odeon, uma das maravilhas de Manaus.

Ao meio-dia, quando eu chegava do colégio Pedro II, ai visitar minha amiga e encontrava a Marquesa na sala, lendo uma revista francesa, ouvindo Bach ou Villa-Lobos; às vezes ela entreva em casa para conversar sobre música com a professora de piano da minha irmã caçula. E entrava em casa para conversar sobre música com a professora de piano da minha irmã caçula. E entrava também na roda dos homens para falar de política. O marido dela, um homem rígido e poderoso, sumia quando ela falava. Não sei por que casaram, talvez por amor, mas os dois amantes pareciam inimigos, como no poema de Drummond.

Na primeira semana de abril de 1964, ela reuniu os amigos da filha e disse que o país estava nas “garras dos bárbaros”. Eu tinha 12 anos, e não entendi muita coisa do que ela queria dizer. Mas memorizei estas palavras: nas garras dos bárbaros. Aos poucos, ela percebeu que o marido bajulava os milicos, recebia políticos servis e interesseiros, raposas que passaram a frequentar o quintal de sua casa. Quando eles chegavam com suas garras, cheios de empáfia e triunfo, ela saía ou se trancava no quarto para não ver aquela gente.

Foi nessa época que começou a beber, e quando bebia muito, era capaz de desafiar até o diabo, com ou sem farda. Por desamor ou indiferença – ou por *algo mais* –, ela se viu sozinha no casamento e decidiu viajar com a filha para o Rio. Calhou de conversarmos a sós em várias ocasiões, e alguma vez lhe disse que eu também queria partir.

Isso foi em 1967. Eu tinha 15 anos, ela, 51.

E então, na despedida, me revelou que era amante de um homem que eu conhecia e queria viver com ele em Copacabana. Esse era o *algo mais*. Ou alguém a mais na vida da Marquesa: uma paixão incendiária, como são as paixões de verdade. Essa história de amor durou mais de duas décadas de encontros esporádicos. Ela se confinou em Copacabana e eu dei voltas pelo Brasil, sempre pensando em visita-la, curioso por saber o nome do amante que eu conhecia. Até simulava uma conversa com ela antes desse encontro prometido e tantas vezes adiado. Enfim, visitei-a em 1978, quando lancei no Rio um livrinho de poesia. Eu era um jovem de 26 anos, recém-formado em arquitetura, e lecionava numa universidade no interior de São Paulo. Almocei em seu apartamento de Copacabana, depois andamos até o Forte, onde conversamos sobre sua filha, minha amiga de infância, que estava morando em Londres.

Ela fugiu das garras dos bárbaros?

A Marquesa deu uma risada:

E das garras da mãe.

No fim da tarde, ela revelou que seu amante – o homem que eu conhecia – era um dos meus tios solteiros.

A revelação me deixou mudo por um momento. Mas não resisti e perguntei qual deles.

O galã sonhador, disse ela, sem hesitar. De vez em quando a gente namora aqui no Rio. Não piso mais em Manaus.

Revelou outras coisas de sua vida, e contou detalhes da história amorosa com o galã sonhador. Nunca os imaginei juntos, nem desconfiei do caso entre os dois. Foi uma história de amor clandestina, que resistiu ao mau-olhado da província e, depois, à velhice. No fim do nosso encontro, ela me disse que eu podia aproveitar tudo o que ela me havia contado.

Aproveitar?

Se um dia tu escreveres um romance...

Mais de 20 anos depois do encontro no Forte, me lembrei das histórias da Marquesa e, de fato, fiz de sua vida uma ficção. Quando ella leu o romance, me telefonou para dizer que estava radiante como uma criança, mas que eu havia exagerado e inventado tanta coisa, que mal se reconheceu na personagem da mulher adúltera.

Ainda bem, eu disse. Se tivesse sido fiel, qual teria sido a reação de tua filha e do teu ex-marido?

Minha filha teria adorado porque ela sabe de tudo. E meu ex-marido já virou pó. Não sabias? Morreu de infarto. Deve estar no inferno, limpando as botas dos amigos dele.

La lamentar a morte do pai de minha amiga, mas decidi não dizer nada. Depois de uns segundos de silêncio, a Marquesa completou: Além disso, ele nunca gostou de literatura. Por que iria ler o teu livro?

Flores secas do cerrado (2007d)

Há pessoas que falam que falam menos que um papagaio, mas em Brasília até as paredes emitem estalos suspeitos. Silêncio, mesmo, só na lonjura, no cerrado original. Na parede do quarto do hotel observo um *origami* com dobras geométricas. Da janela posso ver árvores desfolhadas com galhos retorcidos, o gramado marrom, o horizonte queimado pela seca de setembro. No centro da paisagem calcinada, a praça dos Três Poderes... Dizem que a nova Biblioteca de Brasília foi inaugurada sem livros. Será uma metáfora da cabeça de tantos políticos? Ou do tempo em que vivemos?

A arruadeira é uma mulher de Minas; o recepcionista, um rapaz pernambucano, um dos ajudantes do *Chef* de cozinha, baiano. O Brasil todo está aqui, e esse Brasil de verdade parece ausente nas esculturas côncavas e convexa do Congresso Nacional. Cada vez que entro no elevador minha cabeça se enche de sons de pássaros. Cantam e não aparecem: onde estão? Não há pássaros nas imagens do Pantanal e da Amazônica coladas nas paredes do elevador panorâmico. Mas quando subo ou desço 17 andares, sou obrigado a ouvir trinados metálicos na caixa de vidro e aço. Lembro do conto “Paolo Uccello”, do escritor francês Marcel Schwob. O genial artista florentino do *Quattrocento* era obcecado por pássaros, pela geometria e pela perspectiva. Uccello queria entender o mundo (o espaço) em profundidade. As paredes de seu ateliê eram cobertas de pássaros pintados por Uccello, daí seu apelido e o título do conto Schwob. Mas a vida não é imaginária, nem sempre é, sobretudo quando o elevador pára no térreo e o cronista se senta à mesa do café da manhã e ouve pedaços de conversas indiscretas:

— Volto na próxima semana por causa do resultado da licitação...

— Acertei com o senador, só falta...

— Consegui marcar uma audiência, agora vai ser mais fácil...

A mulher de Minas ganha menos de dois salários (mínimos) e mora em Samambaia, uma das favelas do Distrito Federal. Na época em que morei em Brasília ninguém dizia favela, e sim cidade-satélite. Esse eufemismo urbano ainda persiste, mas tende a desaparecer e sumir de vez. O plano piloto da nova capital foi construído sob o signo da miséria brasileira: os candangos pobres, operários, artesãos e desempregados migraram de todos os quadrantes e foram morar na periferia da cidade-monumento projetada por Lúcio Costa e Oscar Niemayer. Como seria o Brasil ou Brasília se não houvesse existido o golpe militar e 25 anos de ditadura? Sem essa noite longa e infame, o país teria avançado socialmente? Haveria tanta miséria? A educação pública de qualidade – um sonho obstinado de Anísio Teixeira e Darcy Ribeiro – seria melhor? Creio que sim. A interrupção da democracia foi um desastre, o toque militar de recolher, um retrocesso.

O ajudante do *chef* de cozinha ganha mais do que a mulher de Minas e mora em Sobradinho.

— Se eu não comesse no hotel, passaria fome. Meus dois meninos são filhos da Capital.

Gêmeos da era Collor, vieram ao mundo durante um pesadelo político. Sobradinho. Nunca me esqueci das cidades-satélites, para onde fomos pichar muros com slogans contra a censura e a brutalidade. Por onde andam meus amigos daquela época? Zé Wiltson, o Cuca, viajou ainda ainda jovem para o outro lado do espelho, nem me deu adeus. Ainda me lembro do entusiasmo com que comentava os clássicos; lia tudo e nos olhava por trás de lentes grossas no rosto de criança. Chico dos Anjos, filho do escritor Cyro dos Anjos, também partiu antes do tempo. Disse ao Chico que *O amanuense Belmiro* era um belo romance. Como os mineiros escrevem bem, de dar inveja, acrescentei. Percebi uma ponta de orgulho no olhar do meu amigo. Depois ele deu uma gargalhada. O Chico ria quando todos ficavam sérios, não era tempo de risadas, mas ele tinha humor, e um astral na lua.

Nada era muito asséptico em Brasília, uma cidade embrionária, capital pequena. E vigiada. Poucos homens usavam terno e gravata, uma poeira vermelha cobria as superquadras, manchava as fachadas dos ministérios, a catedral tão inacabada, o Palácio do Planalto. O outro, da Alvorada, também avermelhava. Barro subversivo, os milicos diziam ou deviam dizer. Barro maldito. Até o barro primordial era comunista. O setor hoteleiro era acanhado, lembro das duas noites em que dormi no hotel das Nações, noites de angústia, meu coração moído de saudades do Norte. Depois fui morar num dos quartos de uma casa na avenida W-3 Sul. Aluguel barato de uma pensão informal. Uma família de negros, o pai era um mestre-de-obras baiano, candango de primeira mão. Hotel das Nações, inaugurado em 1962. Que belo nome para uma nação esperançosa, antes do desespero. As casas da W-3 já estão desfiguradas. Tinham um pátio nos fundos, que podia ser um quintal. Duas crianças brincavam de cabra-cega ao redor da pitangueira, e um dia ganhei de uma delas um punhado de frutas e comecei a gostar de Brasília. Agora os pátios foram cobertos por puxadinhos, ocupados por quartos amontoados, coisa de cortiço. As famílias cresceram, a renda caiu, os proprietários alugam os fundos da casa. Nem Brasília, planejada e construída com capricho, resistiu ao caos urbano arquitetônico. A miséria e a violência de ontem voltaram com outra feição. Chico dos Anjos, Cuca, vocês não viram isso. João Luiz Latefá, crítico fino e sofisticado, você morou em Brasília naquela época e também partiu sem ver o país subtraído de uma esperança teimosa, tão brasileira. João Alexandre Barbosa, outro amigo, crítico dos mais eruditos, também nos deixou. João Alexandre pediu demissão da Universidade de Brasília quando dezenas de professores foram expulsos dessa instituição no fim da década de 60. Ele continuou sua carreira docente na USP, mas a UnB resistiu, sobreviveu. Penso em vocês enquanto escuto trinados metálicos de pássaros ausentes. Dezessete andares em trinta segundos. Melhor caminhar a esmo, rever Brasília no escuro, de Madrugada. Saio da jaula de aço e vidro e vejo na recepção duas mulheres falsamente louras que conversam com lobistas e sentam em poltronas forradas de couro; elas pedem uísque, devem ganhar numa noite o que a mulher de Minas ganha por

mês, e o parceiro lobista ganhará mais do que todas as prostitutas e outras mulheres trabalhadoras ganhariam em dez anos de labuta.

O *origami* na parede não me diz nada, é mais um ornato num quarto de hotel que poderia estar nas Filipinas, na Holanda ou na África do Sul. Faço uma viagem à deriva pelo cerrado, quero encontrar um lugar do passado, o Poço Azul, onde me refugiava do medo e dos homens. É uma viagem no tempo. Aqui há pássaros de verdade, posso encontrar o repouso do pesadelo, o sono da solidão e a memória de um desejo apagado por décadas. A paisagem é bela e áspera: árvores anãs com galhos retorcidos, braços tortos de seres vegetais, trágicos. Aqui o passado não lanha meu corpo nem minha alma, posso colher flores secas do cerrado e escrever esta crônica de amor a uma cidade que não sai de mim.