

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA

CINZAS DO NORTE
E A ESTÉTICA MODERNISTA

FLÁVIA A. DE S. VICENZI

FLORIANÓPOLIS
2009

FLÁVIA A. DE S. VICENZI

CINZAS DO NORTE
E A ESTÉTICA MODERNISTA

Dissertação apresentada ao Curso de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, sob orientação da Prof^a Dr^a. Susana Scramim, para obtenção do título de Mestre em Literatura, área de concentração: Teoria Literária.

FLORIANÓPOLIS
2009

Agradeço

À professora e orientadora Susana Scramim, cuja postura crítica sempre me incentivou a buscar mais conhecimento.

À coordenadora do Curso de Pós-Graduação em Literatura, professora Tânia Ramos, pelo apoio e compreensão.

A uma pessoa muito especial, que está sempre ao meu lado e é quem mais me faz crescer, meu amor, Maicon Waltrich.

À minha família pela paciência e afeto.

Aos amigos e colegas das Letras, sempre muito importantes.

Ao CNPq, pela concessão de dois anos de bolsa de pesquisa.

Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

- Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos: nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído.

Machado de Assis, *Dom Casmurro*

RESUMO

O escritor Milton Hatoum, que estreou no início da década de oitenta no cenário da literatura nacional, vem se destacando diante de boa parte da crítica, que já o considera um dos grandes autores contemporâneos. Três prêmios Jabutis atestam a aprovação geral. No entanto, uma outra figura importante, o analista cultural Silviano Santiago levanta um problema: a produção narrativa do autor estaria presa demais à estética modernista. Tomando como referência alguns artistas canônicos, Hatoum opta pelo caminho seguro de uma tradição já consagrada, deixando de lado questões importantes para o pensamento atual sobre arte.

PALAVRAS-CHAVE:

Literatura contemporânea – Crítica – Modernidade – Pós-Modernidade

ABSTRACT

The writer Milton Hatoum, which nationally started in the beginning of the Eight's, have been distinguished by critics who have considered him one of the most important contemporary authors. Three Jabutis prizes show the overall approval. However, another important personality, the cultural analyst Silviano Santiago points out a problem: the narrative production of the author may be excessively confined into Thirty's Brazilian novel esthetic. Taking as references some canonic artists, Hatoum chooses for the safe way of a well succeed tradition, leaving behind considerable issues for the current reflection about art.

KEY-WORDS:

Contemporary Literature – Criticism – Modernism – Post-Modernism

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Retalhos do romance <i>Cinzas do Norte</i>	20
2. Literatura: o problema da funcionalidade e a questão estético-formal	37
2.1. Questões preliminares sobre o autor e o seu projeto estético.....	37
2.2 O problema da funcionalidade na literatura	42
2.3. A questão estético-formal.....	53
3. Novo escritor ou escritor novo?	63
Conclusão	89
Referências	94
ANEXO A.....	99
ANEXO B	109

Introdução

Milton Hatoum estreou no cenário da literatura brasileira em 1989 com o romance *Relato de um certo Oriente*. Publicado pela Companhia das Letras, com comentário do crítico Davi Arriguci Jr. na orelha, obteve boa aceitação de público e crítica. As obras seguintes, *Dois irmãos*, de 2000, e *Cinzas do norte*, de 2005, vieram a consolidar sua carreira de escritor. Os três livros receberam o prêmio Jabuti de melhor romance – em 1990, em 2001 e em 2006¹, respectivamente. Em 2006, *Cinzas do norte* conquistou também o prêmio Portugal Telecom de Literatura². Seus romances foram editados em vários países: Estados Unidos, França, Espanha, Itália, Alemanha, Portugal, Suíça, Holanda, Argentina, Líbano, Grécia.

Descendente de um imigrante libanês, muçulmano, e de uma brasileira de origem libanesa, católica, Hatoum nasceu em 19 de agosto de 1952, na cidade de Manaus, Amazonas, local onde passou sua infância e parte da juventude. Em 1967, aos 15 anos de idade, foi estudar em Brasília. Graduou-se em Arquitetura em 1978, na Universidade de São Paulo, onde obteve também o título de mestre em Letras. No início de sua carreira, participou de projetos na sua cidade natal, trabalhou em um escritório de Arquitetura em São Paulo e deu aula de história da arquitetura na Universidade de Taubaté. Depois atuou como repórter na Revista Istoé. Em 1980 viajou como bolsista para estudar língua e literatura na Espanha, morou em Madri e Barcelona. cursou doutorado em Literatura em Paris, na Sorbonne. Lá foi professor de Português e auxiliou na tradução de dois romances de Jorge Amado. Foi professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas (UFAM), de 1984 a 1999, e professor-visitante da Universidade da Califórnia, em Berkeley. Foi escritor-residente nas Universidades de Stanford, Yale e Berkeley.

Atualmente reside em São Paulo e dedica seu tempo à literatura e à escrita: ministra aulas dessa disciplina esporadicamente, elabora suas narrativas e é comentarista da Terra Magazine³, da Entrelivros⁴ e do jornal O Estado de S. Paulo⁵. Mais recentemente publicou seu quarto romance, *Órfãos do Eldorado*, em 2007, e um livro de contos *A cidade ilhada*, em 2009.

¹Disponível em < http://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAmio_Jabuti_de_Literatura>. Acesso em: 15 mar. 2009, 12:40:00.

²Disponível em <www.portugaltelecom.com.br>. Acesso em: 15 mar. 2009, 12:30:00.

³Disponível em <www.terramagazine.terra.com.br>.

⁴Disponível em < <http://www2.uol.com.br/entrelivros>>.

⁵Disponível em < <http://www.grupoestado.com.br/midiakit/estadoo/index.asp>>.

Hatoum atua também como tradutor, entre seus trabalhos nessa área estão: *Representações de um intelectual*, de Edward Said, e *Três contos*, de Gustave Flaubert – este último realizado em parceria com Samuel Titan Jr –, entre outros⁶.

A recepção crítica em relação à obra desse escritor manauense tem sido bastante positiva. Proliferam resenhas em jornais e revistas – impressos e *online* – com comentários elogiosos às suas narrativas. Os profissionais especializados em literatura o consagraram como um dos novos grandes escritores do cenário brasileiro atual. Não só os prêmios literários que tem ganhado como também a aprovação em textos críticos vêm a comprovar isso. Rogério Galindo afirma que, com o conjunto de sua obra, o escritor “vem se tornando uma espécie de unanimidade entre os críticos e escritores brasileiros. Vários já o colocam como o principal romancista vivo do país”⁷. Para o analista Luiz Costa Lima: “Com apenas dois romances publicados (*Relato de um certo Oriente*, 1991, e *Dois irmãos*, 2000), Milton Hatoum é um dos grandes ficcionistas do milênio”⁸. Outra opinião, nesse mesmo sentido, é a de Arthur Nestrovski: “*Dois irmãos*, seu muito esperado novo romance, confirma o nome do autor entre os mais importantes da sua geração”⁹. Em um primeiro momento desse estudo, realizo um rápido mapeamento das leituras de diversos analistas sobre a obra de Hatoum para compreender os motivos que justificam sua valoração no âmbito da literatura nacional.

Stefania Chiarelli procedeu a um estudo minucioso de *Relato de um certo oriente*¹⁰ em sua tese de doutoramento que foi, posteriormente, publicada em livro: *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*¹¹. A edição recebeu um comentário, na contracapa, do próprio Milton Hatoum. Esse romance de estréia do autor, cuja primeira edição vem com o aval de um renomado especialista da área, Davi Arriguci Jr.¹², em nota de orelha, já o coloca em destaque na literatura nacional. A narrativa consiste em um relato de memórias de uma narradora – cujo nome não é mencionado – que retorna à casa em que passou sua infância, após anos de afastamento. Acometida por um “inferno de lembranças”¹³, ela mergulha no passado através de suas recordações. Mas elas não são suficientes para entender tudo que se

⁶ Sobre seu trabalho de tradutor ver: <<http://www.dicionariodetradutores.ufsc.br/pt/MiltonHatoum.htm>>.

⁷ GALINDO, Rogério Waldrigues. Milton Hatoum, ou o Flaubert da floresta. *Gazeta do Povo*, 22 out 2006.

⁸ LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. In.: _____ *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 316.

⁹ NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de S. Paulo*, Suplemento cultural Mais!, n. 435, 11 jun. 2000, p. 22-23.

¹⁰ HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹¹ Stefania Chiarelli foi orientada pelo professor doutor Renato Cordeiro Gomes e defendeu sua tese na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro em dezembro de 2005, segundo informações que constam na orelha do livro: CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

¹² Que foi seu professor na pós-graduação em Literatura e também vizinho.

¹³ HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 11.

passou, por isso busca outros relatos, outras versões dos mesmos fatos com pessoas próximas à sua família. A partir de uma série de depoimentos gravados, compõe uma narrativa sobre a história de sua família, com intuito de enviar ao irmão que está em Barcelona.

Como outros em nosso tempo, é este o relato de uma volta à casa já desfeita, reconstruída pelo esforço ascético de um observador de olhar penetrante, mas pudoroso, que recorda e imagina. História de uma busca impossível, o romance é ainda uma vez aqui a aventura do conhecimento que empreende o espírito quando se acabam os caminhos. É aí que começam as viagens da memória.¹⁴

Em sua leitura de *Relato de um certo oriente*, Chiarelli levanta muitos aspectos estético-literários da construção da obra. O romance traz a desintegração de uma família, as relações problemáticas no interior de uma casa aparentemente bem estruturada, economicamente estável, já que pertencia a uma família de comerciantes libaneses. Conflitos e dramas que marcam os personagens e os fazem se distanciar da cidade e uns dos outros. A narradora quer reconstruir essa casa através de lembranças de sua infância e de relatos. Para Chiarelli, é uma constante na obra de Hatoum a metáfora da ruína¹⁵, sua literatura é marcada pela reconstrução de ruínas e, para isso, o escritor aposta no poder da linguagem. Cruzando a memória individual e a coletiva, a palavra é fundamental no resgate dessa experiência que se perdeu no tempo. Em sua ficção “persiste ainda a crença no poder transfigurador da linguagem como forma de acesso a um mundo que se perdeu”¹⁶.

A história é composta por várias vozes, a da própria narradora e de alguns dos personagens; dos oito capítulos, três são relatos dela. Os outros são depoimentos diretos e indiretos: o de Hakim e Hindié se dá em uma conversa direta; o de Dorner é relatado por Hakim; e o do pai-avô são anotações de Dorner entregues a Hakim. Cada uma das narrativas ilumina pedaços da história, mostra por ângulos diferentes o mesmo evento, cada versão é incompleta, parcial e subjetiva. O papel da narradora é reunir os cacos e o resultado desse empreendimento é um relato fragmentário. De acordo com Chiarelli¹⁷, está ausente do texto a ideia de um sentido único, trata-se de “um certo oriente”, não há a busca por totalidade na reconstituição do passado. Dessa forma, o escritor problematiza a questão da linguagem, pois se de um lado ela possibilita o resgate de uma experiência, de outro, seu poder de

¹⁴ ARRIGUCCI JR., Davi. Comentário em orelha da edição citada acima.

¹⁵ CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007. p. 45.

¹⁶ *Ibid.*, p. 46.

¹⁷ *Ibid.*, p. 50.

representação da realidade é precário e nunca totalizador. O procedimento de uma narrativa fragmentária seria a resposta ao problema moderno da representação:

A fragmentação surge como resposta ao impasse dessa experiência impossível de ser abarcada em sua totalidade, de um discurso que pretenda abranger vivências que já não são possíveis de representação, pelo menos não em um sentido totalizante. O discurso da unidade não sendo mais viável, a ideia de dispersão e de fragmentação surge como um modo de operar. Trata-se, portanto, de experiências que serão encenadas por esses sujeitos da diferença cultural em permanente embate com uma realidade marcada pela divisão, equacionando na linguagem possível a impossibilidade de narrar a experiência plena.¹⁸

Portanto, para Chiarelli, a narradora reúne os estilhaços do passado, fragmentos de discursos, para recompor uma história. Se a linguagem é a única via possível para salvar a experiência ela é também limitadora, o resgate será sempre parcial.

A narradora, bem como o irmão, destinatário do relato, é filha adotiva. Sua origem é incerta, já que não conhece a mãe biológica, nem a história que a liga à família por quem foi criada. O romance menciona ainda sua passagem por uma clínica psiquiátrica na cidade de São Paulo. Segundo Chiarelli, a narradora “se move permanentemente no território da dupla referência étnica, da incerteza quanto a sua origem familiar e da nebulosidade em relação a seu estado mental” o que leva a uma fluidez de sua identidade¹⁹. O relato seria, portanto, a possibilidade de, através da escrita da memória, buscar fundar algo que se perdeu: identificações culturais, familiares e psicológicas.

Outro aspecto importante que a pesquisadora levanta é o modelo no qual Hatoum se baseia. Segundo sua análise, o autor se utiliza da memória involuntária seguindo a linha memorialística de Proust. Discutindo a relação entre memória e narrativa, ela traz Benjamin à cena:

[...] para Walter Benjamin, importa menos o que se viveu, e mais como esse fato vivido é rememorado e ressignificado no presente. A ação de rememorar, segundo o autor, requer sempre imaginação e fantasia, pois o importante, para o sujeito que rememora, não é o que viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência [...]²⁰

Chiarelli prossegue:

Ao tecer os fios da memória familiar, essa mulher obstinada pouco a pouco reintegra ao presente da narração passagens, fragmentos de lembranças

¹⁸ CHIARELLI, Stefania. *Ibid.*, p. 53.

¹⁹ *Ibid.*, p. 68.

²⁰ *Ibid.*, p. 77.

capazes de doar novos sentidos ao já vivido. Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para o aspecto do estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente no ato da rememoração, uma vez que tal atitude não implica simplesmente na restauração do passado, mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também, retomado e transformado.²¹

Não se trata, portanto, de simplesmente reconstituir o passado, mais do que isso, a narradora deseja compreendê-lo, organizar o caos das lembranças para trazer respostas a questões do seu momento presente. Nesse sentido, a experiência resgatada nada mais é do que a busca de um sentido, por isso seu relato, que é feito de ruínas, cacos, é a reconstrução da casa, isto é, a construção de significações.

Luiz Costa Lima²², para quem *Relato de um certo oriente* é um “romance excepcional”, também toca no problema de reconstrução do passado. A narradora cola os cacos do vaso, que “não será restaurado mas assumirá uma configuração que ele próprio não tivera; será assegurada pela linguagem que o nomeia. O tempo encontra a linguagem como seu interlocutor.”²³. O autor, que reconhece também uma marca proustiana no texto de Hatoum, resume sua compreensão da obra:

Em síntese, ao mostrar que a narradora, não por acaso sem nome, é o amálgama de vozes diversas, que a converte em congregadora de fluxos de lembranças e afetos, que a transformam em figuração que permite a concretização dos verdadeiros protagonistas do romance, o tempo e a linguagem, nos demos condições de extrair a consequência do que Lukács formulara nas primeiras décadas do século passado: “A ironia do poeta é a mística negativa dos tempos sem deuses: uma *docta ingnorantia* frente ao sentido.”

Não se há de entender que a obra do ficcionista, na acepção ampla de *Dichter*, não tenha sentido, senão que seu sentido, que nos esforçarmos em apreender até como maneira de nos orientarmos diante dela, não engendra um automático sentido para o mundo. Ou, dito de modo mais explícito, pretenda ou doá-lo ou resgatá-lo. Pois é um engano, secularmente repetido, supor que a arte e realidade sejam simplesmente superponíveis ou, em erro inverso, que se passou a cometer em data bem mais recente, que sejam mutuamente excludentes. Ambas as formulações eram corrigidas pela formulação preciosa: “[...] Realidade e arte são duas possibilidades coordenadas de configuração para um conteúdo idêntico” (Simmel). Por isso a mesma matéria, no caso do romance a vida social, não recebe um mesmo sentido, que, da configuração restrita, a obra romanesca, se alargasse até a sociedade.²⁴

²¹ CHIARELLI, Stefania. *Ibid.*, p. 77-78.

²² LIMA, Luiz Costa. O romance de Milton Hatoum. In.: _____ *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 305-316.

²³ *Ibid.*, p. 313.

²⁴ *Ibid.*, p. 315.

À luz da perspectiva do realismo marxista, Costa Lima coloca a questão da literatura como representação da realidade: a linguagem não pode abarcá-la como um todo, mas pode expor a ausência de sentido no mundo. Quer dizer, uma vivência passada nunca pode ser resgatada na sua integridade e o romance é justamente a constatação dessa insuficiência, é exposição problemática do ser que busca um sentido.

No segundo livro, *Dois irmãos*²⁵, novamente as ruínas de uma família de imigrantes libaneses são reconstruídas por um personagem à margem²⁶. O romance traz a relação problemática dos gêmeos Yaqub e Omar. O narrador, Nael, é filho da empregada Domingas, de origem indígena, com um deles, mistério que é guardado para ser esclarecido ao final da trama. A mãe dos rapazes, Zana, demonstra clara preferência por Omar, o que gera ciúmes em Yaqub. Aquele recebe proteção em demasia e privilégio, tornando-se um jovem e adulto imaturo, irresponsável e boêmio. Enquanto o outro procura se destacar na escola e no trabalho e acaba se tornando um engenheiro bem-sucedido. À margem da história conflituosa dessa família está Nael, em busca de saber quem é seu pai: Yaqub, a quem ele admira, ou Omar, o fracassado. Antes de morrer, sua mãe revela-lhe seu segredo doloroso: este último a estuprara e a deixara grávida.

Hatoum mais uma vez repete a forma da narrativa de memórias, fragmentar, não-cronológica, mas, desta vez, a voz é a de um único personagem. O problema da identidade novamente:

O narrador perambula nas culturas e suas línguas em busca de uma identidade, já que Domingas, sua mãe, não lhe revela a figura do pai. Toda noção de identidade está fundamentada na ideia de um repouso, de uma estabilidade, e Domingas, inversamente ao que seu nome atesta, não descansa aos domingos. A herança que o filho recebe dela é a de ser um bastardo em movimento. O narrador escreve sua história, mas essa não é legitimada como propriedade, isto é, ela não é própria, não está fundada na origem certificada. A fala do narrador não tem a assinatura do pai. É apenas uma escritura, pois sua fala é insuficiente; é imprópria. O narrador de *Dois irmãos* está em deslocamento. Porém, a aflição do órfão é ambígua e intermitente. O leitor não sabe quem está narrando a história no começo do livro; por isso tem-se a falsa impressão de que o narrador está centrado e de que possui a ciência dos fatos.²⁷

²⁵ HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

²⁶ A narradora do primeiro romance era filha adotiva de Emilie e foi internada em uma clínica psiquiátrica.

²⁷ SCRAMIM, Susana. O território da identidade. *Cult*, São Paulo, p. 10-11, jul. 2000.

Costa Lima também analisa o romance. Para ele, a polaridade entre os irmãos – Yaqub é sério, decidido, o homem da razão e Omar é o estroina, a expressão do império do desejo – não significa uma simplicidade maniqueísta.

Os gêmeos não são apenas opostos mas opostos que se complementam e que, nesta condição, explicitam a conduta de uma sociedade insegura dos valores que importa – o racionalismo pós-iluminista, o dinheiro, Deus sem escrúpulos da sociedade contemporânea. Yakub [sic] é a instrumentalidade da razão calculadora que vigia o alegre cemitério dos mortos da terra sem raízes. Yakub [sic], entretanto, é ainda aquele que assegurará da antiga casa da família o estrito espaço para que o filho de Domingas, a brutalizada, se torne o narrador do que, sem ele, sequer seria lembrado.²⁸

Leyla Perrone Moisés, no ensaio “A cidade flutuante”²⁹ mostra a mesma opinião, a de que Yaqub e Omar não representam a oposição entre o Bem o Mal, o positivo e o negativo.

Por caminhos opostos, o do trabalho desenvolvimentista ou o do ócio macunaímico, Yaqub e Omar chegam à infelicidade pessoal. [...] Nenhuma utopia emerge dessa história. [...] O pessimismo do romancista é evidente, mas o fato de este assumir a tarefa de o colocar em palavras, encarnando-se num narrador escritor, é prova suficiente de que ele não leva esse pessimismo até o ceticismo. Os olhos do romancista são, como os da personagem Halim, “não tão acesos, mas tampouco baços”.³⁰

A oposição entre os irmãos gêmeos retrata, ainda de acordo com Perrone-Moisés, a desigualdade Norte-Sul: “calor e atraso econômico na Manaus de Omar, frio e desenvolvimento na São Paulo de Yaqub”.

Arthur Nestrovski³¹ também atesta o confronto de duas vertentes, Omar como emblema da falta de propósito e Yaqub, o engenheiro, o empreendedor. No entanto, o crítico constata um aspecto central da narrativa de Milton Hatoum:

Testemunha e coadjuvante do passado, esse narrador não é (pelo menos não agora, no presente do texto) nem humilde nem cético nem muito menos cínico. É um escritor: alguém capaz de transformar vivência em experiência, pelas vias da memória e da palavra.³²

²⁸ LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. In.: _____ *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002. p. 320.

²⁹ PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno de Resenhas, p. 7-12 ago. 2000.

³⁰ *Ibid.*, p. 10.

³¹ NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. *Folha de S. Paulo*, Suplemento cultural Mais!, n. 435, p. 22-23, 11 jun. 2000.

³² *Ibid.*, p. 23.

O próprio Hatoum discute a questão da memória e da ficção no texto “Literatura e memória”³³. Para ele, a narrativa como resgate de uma vivência nada mais é do que uma forma de conhecimento: “A literatura, como nos lembra Leyla Perrone-Moisés, nunca está afastada do real. No entanto, o imaginário, mediado pela linguagem, ‘captura verdades do real que não se dão a ver fora de uma ordem simbólica’.”³⁴.

*Cinzas do Norte*³⁵ é o terceiro romance: mais um relato de memórias de uma família e seus conflitos. Lavo, o narrador principal, conta a história de seu amigo Mundo, um garoto com inclinações artísticas que sofre em decorrência do autoritarismo do pai. O autor volta à composição do primeiro livro, com a presença de mais de um narrador – Lavo intercala à sua narrativa o relato escrito de seu tio Ran. Novamente, uma composição que se pretende fragmentária compondo os encontros e desencontros dos personagens. Paralela à história de desintegração familiar, o momento político-social que o Brasil atravessa nas décadas de sessenta e setenta, a ditadura militar. Como todas as publicações de Hatoum, a obra recebeu inúmeras resenhas jornalísticas. Muitas destacam como aspecto principal o fato de se tratar da história moral da geração do escritor³⁶ e, por isso, uma obra amarga e de desencanto.

Esse sucinto levantamento de questões revela como a obra de Milton Hatoum vem sendo assimilada pela crítica. Um dos principais pontos de seu trabalho é a narrativa de reminiscência. Seus romances são relatos de acontecimentos do passado, portanto o texto segue o ritmo não-linear e não-cronológico da memória. A metáfora da ruína, sempre presente nas análises, remete-se às lembranças das relações conflituosas e problemáticas que conduziram à desintegração e ao sofrimento das famílias – no caso de *Relato de um certo Oriente*, a família de Emilie, e no *Dois Irmãos*, a de Zana – e que passam a ser resgatadas através da palavra. O narrador, na ânsia de recompor a casa, busca um sentido no caos das lembranças. Tanto a narradora do primeiro romance quanto Nael são movidos por um desejo de conhecimento. A literatura de Hatoum aposta no resgate de uma experiência, no poder da linguagem como reflexão acerca da realidade. Não se trata de um registro, mas de ressignificação do passado, de uma compreensão que se deseja transmitir através do texto.

Alguns críticos veem muito mais do que uma simples história de dramas familiares. Para Costa Lima, *Relato de um certo Oriente* problematiza a questão do tempo, da história e da linguagem. Para outros, *Dois Irmãos* simboliza polarizações representadas pelos gêmeos.

³³ HATOUM, Milton. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo oriente*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 1995.

³⁴ *Ibid.*, p. 11.

³⁵ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

³⁶ O próprio Milton Hatoum afirma isso em entrevistas.

Outra questão presente é uma busca da identidade pelos dois narradores. Ambos têm problemas quanto a sua origem, que é incerta. A primeira narradora de Hatoum é filha adotiva de Emílie e nunca soube ao certo a história da sua mãe biológica, os motivos que a levaram à casa dos libaneses. Quando adulta acaba sendo internada em um hospital psiquiátrico. O seu relato é a busca de suas origens, históricas, culturais, sanguíneas, que teria a ver com a construção de uma identidade que se perdeu. Já Nael é filho da empregada, com um dos filhos de Zana. Pode-se dizer, seguindo essas perspectivas críticas mostradas acima, que ele é filho de um estupro de uma índia pela parte que representa o “império do desejo”, o “ócio macunaímico”, o “emblema da falta de propósito”, o estroina Omar – e não com a parte que representa a razão desenvolvimentista, Yaqub. Nael poderia, nessa leitura, representar de alguma forma a identidade do brasileiro.

No entanto, verifica-se uma problematização da noção de identidade, que se constrói nesse processo de busca das origens, mas nunca de forma total e completa. Não se alcança um ideal de identidade estável e fechado. Um sentimento de deslocamento acompanha todos os personagens – um fora-de-lugar que é a condição do imigrante; um não pertencimento ao local, à família, à sociedade. Um fora-de-si que remete a um exílio interior. Hakim e a narradora do primeiro romance pertencem e não-pertencem a família, se sentem dentro, mas ao mesmo tempo fora dela. O exílio que é interno, passa a ser externo no momento em que se afastam da cidade natal. Em *Dois irmãos*, Yaqub é um exilado na sua própria família, assim como Nael, que está a procura de si mesmo. Não existe lugar fixo para a identidade, ela é fluida e inalcançável, por isso o sentimento de exílio.

Outro aspecto desses romances é a condição marginal dos narradores. Ambos pertencem e não-pertencem ao núcleo familiar sobre o qual estão narrando. Eles próprios não são centrais no enredo – pode-se dizer que as figuras principais são as matriarcas, Emílie e Zana, e seus respectivos filhos. À margem em relação a essa família – uma filha adotiva, o outro bastardo – e em relação à própria história narrada, eles são observadores situados dentro e fora ao mesmo tempo. O que os coloca em paralelo a uma determinada compreensão do intelectual ou do artista como um ser marginal, como aquele que está dentro da sociedade, mas se coloca fora para poder analisá-la melhor.

Cinzas do norte traz algumas diferenças em relação a essas duas publicações anteriores, especialmente no que se refere aos narradores. A primeira narradora e Nael pertenciam de alguma forma à família, adotiva ou bastardo, mas eram filhos. Lavo está em uma condição muito mais marginal em relação à família dos Trajanos. Sua mãe era amiga de Alícia e ele, de Mundo. Apenas fios de amizade. Os problemas de ascendência não são mais

do narrador, mas do protagonista. Sobre este é que recai a dúvida em relação à própria origem, instaurada no segredo referente à sua paternidade, revelado somente nas páginas finais. O sentimento de deslocamento, o exílio interno, acompanha esse personagem e os demais – Alícia, Ran, etc.

Mais um aspecto da obra de Hatoum que a crítica especializada destaca é o trabalho estético com a língua. Arriguucci, por exemplo, comenta o “fascínio dessa prosa evocativa, traçada com raro senso plástico e pender lírico: viagem encantatória por meandros de frases longas e límpidas, num ritmo de recorrências e remansos [...]”³⁷. Rogério Galindo³⁸ vai mais além na análise dos aspectos formais. Para ele, Gustave Flaubert, um dos grandes escritores do século dezenove e também um dos precursores do romance moderno, é o modelo para Hatoum, pelos seguintes motivos: “a elegância da frase, a preocupação com a forma, o interesse pelos temas humanos”. Segundo esse crítico, o texto do escritor brasileiro tem uma marca clássica, sem preocupações com experimentalismos literários.

Diante desse tom geral de aprovação, uma voz perturba o coro, a do crítico literário Silviano Santiago³⁹. Analisando *Relato de um certo oriente*, ele se coloca em uma posição diferente da dessa crítica que exalta o trabalho de Hatoum. As características pelas quais muitos elogiam a obra são as mesmas que conduzem à sua desaprovação. De acordo com sua reflexão, a narrativa de reminiscência de Hatoum está presa demais a uma estética modernista. Para ele, isso é um problema porque o autor contemporâneo deveria estar dando mostras de independência, deveria estar sintonizados com questões do momento atual.

Diante desse material de pesquisa, surgem os problemas a serem analisados neste estudo. Seria muito simples seguir o fluxo da correnteza, desenvolvendo as mesmas questões – memória, identidade, exílio, metáforas e alegorias, etc. etc. – e as mesmas considerações elogiosas. Seria cômodo e bastante tranquilo ser mais uma voz nesse coral, do qual, inclusive, participa o escritor. Hatoum está sempre comentando seus romances em entrevistas e fica claro, para quem lê os dois lados – o que ele diz e o que dizem sobre seus textos –, que se dá um encontro de caminhos, uma harmonia tranquila de opiniões. Como, para mim, não faz sentido desenvolver um trabalho que seja somente eco do que já vem sendo elaborado, retive minha atenção no curto artigo de Silviano Santiago. Dali, surgiram inúmeras questões a serem pensadas. O que a escrita hatumniana tem de modernista? Quais os elementos de sua obra que se coadunam com essa estética? E quais são os motivos para que o analista cultural

³⁷ ARRIGUCCI JR., Davi. Nota em orelha de *Relato de um certo oriente*. Ibidem.

³⁸ GALINDO, Rogério Waldrigues. Milton Hatoum, ou o Flaubert da floresta. *Gazeta do Povo*, 22 out. 2006.

³⁹ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, p. 4-5, 29 abr. 1989.

mineiro desaprove esse modelo para o escritor contemporâneo? Essas questões foram apenas pinceladas no seu pequeno texto crítico, o que me deixou com desejo de saber mais e despertou o interesse de ir mais a fundo no problema. Dessa forma, mergulhei na leitura dos ensaios de Santiago, que trazem uma ampla análise da produção cultural do nosso país. Nesse processo, foi possível compreender a concepção de literatura que norteia o trabalho crítico de Silviano Santiago. Ele procede a um amplo exame da estética e da ideologia que direcionaram o pensamento dos intelectuais e artistas modernistas, para, do ponto de vista de um intelectual contemporâneo, pós-modernista, questionar alguns posicionamentos de seus antecessores. Retornando à obra de Milton Hatoum, foi possível verificar relações com essa estética modernista e perceber as diferenças entre a sua compreensão de literatura e a do crítico mineiro.

De modo geral, a minha pesquisa trata de mostrar e discutir as divergências de pensamento teórico-literárias entre essas duas figuras. O contato com as reflexões de Silviano Santiago permitiu um olhar diferenciado para a obra de Hatoum, mais especificamente para o romance *Cinzas do norte*, que é o objeto desse estudo. As questões abertas pelo crítico permitiram que eu desenvolvesse uma compreensão acerca dessa narrativa. A minha análise, cujo desenvolvimento será sintetizado a seguir, corrobora com a de Silviano.

No capítulo inicial, “Retalhos do romance *Cinzas do norte*”, será realizada uma análise do texto literário, com intuito de problematizá-lo. Trata-se de pensar a questão da fragmentariedade discursiva, sempre mencionada pela crítica, de modo geral, e questionada por Santiago. Recortando o próprio tecido narrativo e discutindo questões suscitados pela obra, procuro examinar o problema da voz narrativa, além de outros dados, como o da sua construção estética.

O segundo capítulo tratará de puxar fios da literatura de Hatoum, estabelecendo relações com a escrita memorialista dos modernistas e analisando questões da teoria marxista e formalista que incidiram no pensamento desses artistas. Inicialmente, no primeiro tópico, uma rápida discussão acerca de questões teóricas relacionadas à autoridade do escritor sobre sua produção, para introduzir, neste exame, a fala do próprio autor. No segundo, diversos aspectos do texto hatumniano conduzem a uma reflexão acerca do realismo literário na perspectiva da crítica marxista. Assim como, noções referentes à linguagem estética levam, no terceiro subitem, a um debate inserido na perspectiva da crítica formalista.

No terceiro e último capítulo, uma ampla discussão acerca das considerações de Silviano Santiago a partir da leitura de seus ensaios. Serão abordadas todas as questões referentes à compreensão da estética modernista pelo crítico, aos problemas e equívocos

desses intelectuais e artistas na sua visão, assim como, o que significa, para ele, ser um autor inovador, contemporâneo. A reflexão de Santiago acerca da tradição modernista o conduz a uma postura crítico-literária diferenciada, que é o que será mostrado nessa última etapa do trabalho.

A minha intenção inicial era ir mais longe na análise e buscar nessa estética modernista elementos que já estavam presentes no romance do final do século dezenove, para encontrar as relações entre o trabalho de Milton Hatoum e o de Gustave Flaubert. Como foi colocado, este escritor é o precursor do romance moderno, modelo que inspirou vários romancistas, inclusive os modernistas. No entanto, embora a pesquisa tivesse sido direcionada nesse sentido, com muitas leituras do próprio Flaubert, além de críticos de sua obra, não consegui vencer essa etapa de modo satisfatório, devido à questão do tempo. Para não ultrapassar o prazo concedido para a pesquisa de mestrado, que é o de dois anos, decidi reunir as reflexões que me levam a situar Hatoum dentro de uma estética modernista, além de discutir, com Santiago, problemas presentes no pensamento pós-modernista, não contemplados no trabalho do escritor analisado.

1. Retalhos do romance *Cinzas do Norte*

O romance *Cinzas do norte*⁴⁰ é um relato sobre a vida de Raimundo, um jovem manauense que deseja se tornar artista. Ele é filho de Trajano Mattoso, cujo pai português instalou-se no Amazonas para explorar a juta. No início do século XX, essa atividade foi introduzida na Vila Amazônia, perto da cidade de Parintins, por um grupo de japoneses e tornou-se uma das principais produções para a economia do estado. A cultura de juta fornece uma fibra têxtil usada na confecção de telas, cordas, sacos e vários outros tecidos⁴¹. A família tem uma propriedade na região e enriqueceu nesse ramo. Para Jano – os personagens são designados por apelidos, diminutivos dos nomes: Trajano: Jano; Raimundo: Mundo –, que administra a propriedade deixada pelo pai, Mundo, seu herdeiro, terá que dar continuidade ao lucrativo empreendimento.

Mas o menino, desde muito cedo, mostra-se totalmente diferente do pai. Ainda com pouca idade desperta sua vocação para o desenho. Passa seu tempo entre papéis e lápis, pintando e, sem saber, alimentando a fúria do pai. Desenrola-se uma sucessão de eventos dramáticos que, na verdade, têm seu início antes do nascimento de Mundo. Jano quer fazer do filho um homem de negócios como ele próprio, mas a personalidade do garoto o frustra. Mundo se aproxima dos filhos dos funcionários da propriedade na Vila Amazônia e desenha compulsivamente. Jano quer junto às crianças de famílias ricas, quer que ele se interesse pelos negócios da família, mas, à medida que o vê se distanciar de suas expectativas, o ódio cresce. As punições são severas: tardes trancado no porão, surras com o cinturão. A mãe, Alícia, tenta protegê-lo do marido, exercendo um contrapeso no sofrimento do filho. O conflito com o pai, que quer discipliná-lo à força, acentua-se com o passar do tempo. E assim Mundo cresce sob o signo do drama familiar.

Quem reúne os retalhos dessa história é Olavo – ou simplesmente Lavo –, mais que amigo de Mundo, suas famílias têm laços muito antigos. A amizade nasce quando os dois adolescentes cursam juntos o ginásio no Pedro II, fase que tem início em 1964, ano do golpe militar. Muito tempo depois, a história do colega vem a sua memória “com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude”⁴². Tudo que sabe sobre a vida dele, aquilo que testemunhou ou que outras pessoas lhe contaram, é transformado em um relato.

⁴⁰ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁴¹ Sobre a juta ver : <<http://portalamazonia-teste.tempsite.ws/sites/meioambiente/noticia.php?idN=9025>>; <http://portalamazonia.globo.com/artigo_amazonia_az.php?idAz=94>. Acesso em: 14/11/2008.

⁴² HATOUM, Milton. *Ibid.*, p. 9-10.

O personagem-narrador é filho de Raimunda e Jonas, que morreram em um naufrágio. Lavo é criado por sua tia Ramira, costureira, irmã de sua mãe. Pertence à família, ainda, Ranulfo – o tio Ran. Irmão das duas mulheres, é um “desgarrado”, não gosta do trabalho, leva uma vida boêmia e é sustentado por Ramira. Na juventude, os três irmãos moravam no Morro da Catita, onde foi viver também Alícia e família. A mãe de Mundo torna-se grande amiga de Raimunda e namorada de Ran.

A paixão do casal é forte, mas a bela Alícia se incomoda com o fato de o namorado não gostar do trabalho. Acaba conhecendo um jovem rico, Jano, que se apaixona por ela. Ambiciosa não perde a oportunidade de abandonar a vida de miséria no morro e rapidamente casa-se com ele. O amor por Ran não acabou e os dois permanecem amantes. Para proteger Mundo da crueldade de Jano, ela aproxima o filho do amante. Os dois tornam-se grandes companheiros. A trama conduz o leitor a pensar que o verdadeiro pai do rapaz é Ranulfo.

A rede de relações que se forma entre essas pessoas, unidas por fios de amor e ódio, compõe uma narrativa extremamente dramática. É uma história baseada em sentimentos fortes: paixão, ambição, inveja, vingança, que juntos geram sofrimento generalizado. Lavo, o responsável pelo relato, sente algo que descreve como um “fogo escondido” e por isso decide escrever suas memórias. Não são as lembranças de sua vida que resgata, ele é um personagem à margem na trama, seu desejo é recompor a história de Mundo. Muitos eventos foram testemunhados, devido à proximidade trazida pela amizade. Como Lavo é um personagem, não pode ser um narrador onisciente, não pode saber tudo, então muitos fatos são relatados por empregados dos Mattoso – Macau, Naiá –, pela tia Ramira, por Ran e outros. Não por acaso sobrinho de costureira, o narrador vai emendando os retalhos dessa história, entrelaçando eventos, juntando pedaços do que viu e do que não viu e lhe contaram. Em seu relato, Lavo abre aspas para indicar a fala de outro personagem, cedendo espaço às diferentes visões. Mais próximo do fim da narrativa, adiciona trechos e uma versão completa das cartas de Mundo.

Ran, um apaixonado por livros, também sente necessidade de escrever suas memórias e compõe um texto que entrega ao sobrinho. Ele escreve diretamente para Mundo e conta sua vida, que inclui Alícia e o próprio menino. À sua narrativa, Lavo intercala o relato do tio. É como se fossem duas narrativas, uma de Lavo outra de Ran, uma história dentro da outra, mas ambas relacionadas⁴³.

⁴³ Conversa entre Lavo e seu tio Ran: “Perguntei o que estava escrevendo. ‘O relato sobre Mundo’, disse [Ran], triste mas orgulhoso. ‘Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia.’”

O trabalho do narrador é o de buscar os fios – as histórias – e entrelaçá-los para formar um tecido: o próprio texto. Sua matéria-prima é a vida conflituosa da Jano, Alícia e Mundo, que não por acaso pertencem à família Mattoso, grande produtora de juta, planta da qual se extrai uma fibra têxtil. Lavo só tem retalhos dessa história – versões que ouve de terceiros, algumas cenas que presencia, cartas, relatos –, produtos da sua memória e da de outros, e, como sua tia Ramira, costura os pedaços. Se Lavo tenta juntar trechos, versões, visões em um sentido lógico – um tecido –, procuro fazer, nessa primeira análise do romance, um movimento inverso: descosturar, retalhar. Dessa forma – recortando, remexendo o texto, puxando os fios –, procuro abrir algumas questões.

Lavo não deixa explícito o motivo pelo qual se interessa pela vida de Mundo. Como amigo, acompanha seu sofrimento, causado pela relação problemática com o pai. Que sentido faz, para ele, contar essa história? Isso não está expresso objetivamente no texto, são apenas memórias que ardem como fogo. Embora não seja clara, a motivação existe: juntar fios de uma história para compor um tecido é, de alguma forma, buscar dar um sentido, uma lógica para os acontecimentos. Por que as coisas aconteceram desse modo? Por que o sofrimento de Mundo? Matéria-prima, fios, tecidos, retalhos... Obviamente, não se trata de uma exposição ingênua e imparcial, o narrador, que é também um personagem, transforma em relato uma vivência, não existe, nesse caso, uma transposição direta dos fatos, mas uma compreensão desses fatos. Trata-se, portanto, não de um mero relato, mas de uma análise por trás da história ou com a história. É essa análise de Lavo, um advogado sobre quem não sabemos muita coisa, que lemos como *Cinzas do Norte*. Antes do capítulo I, uma abertura, sem título, em que Lavo inicia o romance mencionando a carta de Mundo, sem data – assim como o são as histórias de sofrimento–, escrita pouco antes de sua morte. Vinte anos se passam após o falecimento do amigo e as memórias ainda ardem. A carta marca o elo entre o início e o fim da trama, já que é ela quem encerra a narrativa. O capítulo final, a carta de Mundo, guarda a revelação de um segredo, como nos livros de mistério, que trazem no desfecho grandes desvendamentos. A missiva, e com ela um segredo, abre e fecha a história; é de onde o narrador parte e aonde quer chegar. O princípio e o fim são o mesmo. O que leva a uma relação com a designação do personagem que atormenta Mundo: Jano. Do latim Janus, é o deus romano considerado o porteiro celestial (quem abre e quem fecha). Sua imagem é a de

[...] ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: ‘Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo’.

Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele – esperei muito tempo. Como epílogo, acrescentei a carta que Mundo me escreveu, antes do fim.” HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 302-303.

um homem com duas cabeças, representando o dualismo, o início e o fim, o passado e o futuro. Jano é o deus de tudo que se abre, de todos os começos; mas também de tudo que regressa ou se fecha, de todos os finais⁴⁴.

Entre o princípio e o fim, um fio: a paternidade de Mundo. No primeiro capítulo, que é e, ao mesmo tempo, não é o início da trama – há, anteriormente, o escrito prévio sobre a carta –, o porteiro celestial Jano, com seu cachorro Fogo, abre as portas para o começo do relato. Lavo conta o período em que se aproximou de Mundo, quando cursaram o ginásio no colégio Pedro II, em 1964: “No começo ele foi apenas um colega de sala. Esquivo, o mais estranho de todos, e dono de certas regalias.”⁴⁵. Ali também as primeiras caricaturas que causam alvoroço na escola. No segundo capítulo, Mundo vai para o Colégio Brasileiro, “onde podia desenhar à vontade”⁴⁶. Nos primeiros capítulos vão se revelando a personalidade do rapaz e o conflito com o pai. O menino é indisciplinado, não se interessa pelos estudos e só quer desenhar. Jano, ao ouvir Lavo dizer que o amigo só fala em arte e pintura, responde: “Por isso não promete nada. Arte... quem ele pensa que é?”⁴⁷. O pai combate obsessivamente a inclinação do filho. Em vão, pois ele resiste e se torna cada vez mais rebelde.

Mas o narrador continua a remexer os fios dessa trama para mostrar que o problema é mais antigo que Mundo e se chama Ranulfo. Um passado e uma mulher ligam os dois homens: Tio Ran é o grande amor da esposa de Jano, primeiro namorado e eterno amante. Aquele se torna o grande protetor e companheiro do jovem artista, a proximidade entre eles é provocada por Alícia. Em seus relatos, Ran mostra a agressividade de Jano contra o garoto, então com apenas cinco anos de idade. Jano trancava o filho no porão para que não desenhasse e não sentisse o prazer de brincar na chuva: “*Perguntavas a tua mãe por que tudo era tão escuro e por que agora só escutavas o barulho da chuva e das trovoadas, e por que tinhas que comer sozinho e só podias sair à noite para ir dormir no quarto, e ela, tua mãe, não sabia o que dizer.*”⁴⁸. Mais adiante, uma cena extremamente triste, o pequeno some e quem o encontra é Ran:

Perguntei o que estava acontecendo, um homem disse: “Um menino perdido... diz que quer mostrar os desenhos para o pai”. Tu choravas no meio da roda e seguravas uma folha de papel, e um talho na tua mão direita ainda sangrava, e manchava o papel. Eu te carreguei até a avenida

⁴⁴ Sobre o deus Jano ver o verbete Jano, disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Jano>>. Acesso: 14 nov. 2009.

⁴⁵ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 13.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 19.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 252.

Eduardo Ribeiro, e fomos de táxi pra tua casa, e continuaste a chorar, querendo mostrar os desenhos ao teu pai, e eu tentava estancar o sangue com a minha camisa[...].⁴⁹

Se Jano é o signo da brutalidade, Ran é para Mundo o cúmplice, o amigo. Mais que isso, ele acredita que a criança é seu filho. O garoto, à medida que cresce, também crê nisso. Para o leitor fica óbvio que o relacionamento de Alícia e seu amante o gerou. Uma espécie de moral escondida revela o motivo do ódio de Jano: ciúmes. Torturar o menino é uma forma de vingança.

O deus Jano, carrega consigo a tocha de seu ódio, o fiel cão Fogo: “Caminhavam juntos, sob o sol ou nos dias de chuva, Fogo e Jano, seu dono.”⁵⁰ “Eram inseparáveis”⁵¹, o dono e o cachorro, ou Jano e o fogo do ódio que arde em seu interior, o fogo que alimenta sua existência e destrói a vida de Mundo, que transforma tudo em cinzas.

Fica claro que não se trata de um relato inocente, de uma simples sucessão de fatos, há uma análise psicológica que se constrói com o enredo. O comportamento dos demais personagens vem a corroborar isso. Alícia, nos últimos momentos de vida do filho, confessa, em meio a muito sofrimento interior, o segredo que guardava há muitos anos: Arana é o pai de Mundo. Em sua última carta, este conta a Lavo a descoberta. Sua mãe lhe diz que quis provocar ciúmes em Ranulfo: “Era pra ser só um flerte. Foi apenas uma noite...”. E em seguida todo o sentimento de culpa da mulher vem à tona:

As mãos dela ficaram mornas, suarentas. Minha mãe não olhava mais para mim; pôs a cabeça no meu ombro, o peito esquerdo cobriu meu rosto, e eu escutei as batidas, o disparo de um coração rendido. Então ela gaguejou, confusa, até pronunciar um nome... Poderia ter sido o nome do tio... O corpo debruçado sobre a minha cabeça tremia muito, e ela começou a chorar, e, quando soltou minhas mãos e se ergueu, vi contra o teto a fisionomia alterada por um choro convulsivo, soluços da dor que ouvi pela primeira vez... Ela não chora só por minha causa, pensei naquele momento; chora por si mesma, pela mentira de toda uma vida.⁵²

Após a morte de Jano, Alícia realiza seu sonho de ir morar no Rio de Janeiro e estaria, finalmente, livre para viver seu romance com o amante. No entanto, segue seus dias amargurada e infeliz. Destrói sua fortuna em jogo e bebida e afasta-se de Ran, provavelmente atormentada pela culpa. Sentimento este que vem do fato de ter traído seu grande amor. Ela

⁴⁹ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 253.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 11.

⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

⁵² *Ibid.*, p. 310.

realmente queria que Ran fosse o pai de Mundo, tanto que aproximou os dois e fê-los pensar que fossem realmente pai e filho. A predisposição artística do garoto – herança genética de Arana – era para Alícia “um demônio que moeu sua consciência, roendo-a e queimando-a por dentro”⁵³. Martirizada pela culpa, ela segue em sua autodestruição.

Os ciúmes de Jano e a culpa de Alícia são índices dessa análise psicológica que perpassa a narrativa. Assim como a inveja de Ramira, a costureira pobre que gostaria de ter a vida de Alícia, e que, sempre que pode, está alfinetando e espetando com palavras. Além da construção desses conflitos psicológicos, a trama aborda outra questão: o problema da arte. Como contraponto à figura de Mundo, surge Arana; ambos são artistas, mas optam por caminhos diferentes.

A vocação não é exatamente uma escolha, já que há uma determinação genética por trás: o pai de Arana era artista, assim como ele e Mundo. Porém, há diferenças na atuação de cada um e a trama mostra uma forte oposição entre o protagonista e o seu genitor. Arana é alvo de críticas que vêm de Lavo, Mundo e Ranulfo. No princípio, ele é, para o jovem aprendiz de arte, um mestre. Com o passar dos anos, sua opinião muda e o protagonista passa a condená-lo também.

Para Ran, Arana sempre fora um malandro, um aproveitador, como mostra em conversa com Lavo:

“Mundo acha que ele faz uma arte revolucionária.”[Lavo]
 “Conheço a revolução dele.” [...] [Ran]
 “[...] um artista como Arana está mais interessado na beleza dos peixes mortos, no efeito visual do tabuleiro e no preço da obra. Eu e Arana fizemos as maiores sacanagens no Castanhal e nas ruas cheias de lodo do Jardim dos Barés. Demos calote nos mesmos botecos, tabernas... mas ele foi muito mais longe. Sou um reles larápiao comparado a meu ex-vizinho.” [Ran]
 [...] “Ele deve ter algum talento, mas o charlatão é mais genuíno que o artista.” [Ran]⁵⁴

A opinião do narrador vai ao encontro da do tio. É o que mostra um episódio relatado por ele mesmo. Mundo está comentando o trabalho de uma artista que conheceu no Rio de Janeiro, o desinteresse de Arana pela discussão incomoda Lavo:

Arana ouvia com atenção forçada. Não fez nenhum comentário. E quando Mundo mostrou os desenhos de rostos de moradores de um morro carioca, Arana olhou de arte, mas tudo me impressionara: as cores, as figuras

⁵³ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 308.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 102.

humanas, a para as folhas de papel e, depois de uma observação apressada, cruzou os braços e ficou calado. O silêncio me irritou. Então eu disse que não entendia perspectiva, a luz.

“Dá uma visão das pessoas e do lugar”, concluí, com entusiasmo.⁵⁵

Mesmo dizendo não entender de arte, o narrador toma partido em relação ao amigo, como se este mostrasse um interesse verdadeiro pela questão, enquanto Arana, não. Mais a frente, outro fato relatado por Lavo revela a exploração comercial da arte:

Arana quis me mostrar uma de suas pinturas recentes: paisagem de um rio margeado por uma mata densa e pássaros num céu luminoso.

Observei o quadro e olhei de esguelha para Mundo.

“Que tal?”, perguntou Arana.

“Parece pintura de um naturalista ou viajante”, comentei. “Não é o contrário do que ensinaste para Mundo?”

“É um quadro encomendado”, justificou ele. “E o gosto não depende só de mim, depende de quem olha.”⁵⁶

O episódio mostra uma posição cínica de Arana: o gosto depende de quem olha, ou melhor, de quem paga. O seu objetivo é vender.

Com o decorrer do tempo, Mundo começa a dar razão a Ran e passa a defender o mesmo discurso deste e de Lavo. Em conversa com o narrador, fala sobre o antigo mestre:

“Não é mais o mesmo”, disse, com aspereza. “Aliás, nós não somos mais os mesmos, Lavo. O ateliê dele é uma fábrica de quadros e esculturas. Arana renegou até aquela jaula queimada cheia de ossos e capim seco... Dizia que era uma obra muito crítica, mas hoje acha que é fútil. Uma fase experimental, já passou... Falou assim mesmo, e ainda riu. Arana virou um reles comerciante da arte. Quis que ele repetisse tudo sobre o meu projeto. Então: por que o *Campo de Cruzes* era apenas uma provocação? Não respondeu. É um cara medroso demais. Agora ele decora gabinetes, manda presentes a oficiais e políticos... [...]”⁵⁷

Os três personagens ajudam a construir a figura do “artista vendido”, não há problematização da questão, não há conflito de ideias, nem discussão entre eles. Cada um, a partir do seu ponto de vista, vê exatamente a mesma coisa: um impostor, um patife, alguém que produz obras com a finalidade de comercialização. E, na opinião deles, isso é condenável. A relação entre arte e mercado é muito mais complexa do que aquilo se apresenta na narrativa, existe, de fato, uma dependência entre um e outro e não pode haver ingenuidade na reflexão sobre o problema. Rotular Arana de maneira tão taxativa e definitiva faz parecer que

⁵⁵ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 107.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 131.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 163.

os limites entre mercado e arte são claros e evidentes para todo mundo. Isso é uma ilusão e o debate é longo.

As opiniões que se coadunam revelam um aspecto importante da construção narrativa: a uniformidade do discurso. Lavo se vale de suas observações, de suas conversas (com o tio, com a tia, com o amigo, com os empregados da família Trajano, etc.) e de cartas trocadas com o amigo artista para compor seu relato. À sua narrativa, intercala a de Ranulfo, que traz um outro tempo, a juventude deste e de Alícia. Mas todas as vozes que surgem no texto parecem obedecer a um único comando, o de Lavo. Ele traz outras vozes para reafirmar a sua compreensão, isto é, a sua visão da história. Não há conflito mal resolvido de ideias, não existem diferentes perspectivas de pensamento, trata-se de um único discurso. A questão que envolve Arana, por exemplo, não se abre para diferentes formas de pensar, não se percebe um embate de opiniões, mas vozes diferentes que convergem para o consenso. Lavo é um advogado que diz não entender nada sobre arte, mas que se posiciona claramente a favor de Mundo e contra Arana. As conversas com Ran e com o amigo só vêm a corroborar seu pensamento. Os diferentes pontos de vista reforçam, na verdade, o mesmo.

Após a morte do protagonista e de Alícia, Ran, solitário e desolado, em meio aos livros, resolve fazer o seu relato:

Perguntei o que estava escrevendo. [Lavo]
 “O relato sobre Mundo”, disse [Ran], triste mas orgulhoso. “Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor Alícia.”⁵⁸

O seu escrito tem um destinatário, Mundo. Com esses textos, o rapaz poderia tecer os fios para compreender a trama que o envolvia antes mesmo de nascer: as relações de amor, ódio e amizade que ligavam os personagens. Mas quem o recebe é Lavo e é ele também quem tece a trama.

Assim como Alícia, Ran guardava um segredo revelado nos últimos momentos de seu relato: sua imagem de sedutor era uma farsa. Ele confessa:

Mais de trinta anos com tua mãe, Mundo. E quanto teatro! Treinei pra ser esse ator e viver essa vida... [...] Fui esse farsante pra sobreviver, e durante uns trinta anos só traí tua mãe nas noites e tardes em que dormi com Algisa. O que eu pretendia que tua mãe encarasse como uma vingança sórdida e meio incestuosa de um ciumento, ela via como um ato de

⁵⁸ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 302.

desespero, quase infantil. “Meu amor, sei que procuras minha irmã quando não podes me encontrar”, dizia. E era verdade [...]”⁵⁹

Próximo às páginas finais, a narrativa cai num romantismo exagerado. A visão que se tem do amor entre Alícia e Ran se apresenta de forma idealizada, com ele mantendo-se quase totalmente fiel por trinta anos.

As histórias de Ran se harmonizam à narrativa de Lavo, trazendo eventos passados que explicam e ajudam a entender o drama da família Mattoso. A paixão do jovem casal leva a entender o ódio de Jano. O relato de um segundo narrador colabora para que Lavo construa a sua análise. Se o sobrinho presencia a perseguição de Jano e o sofrimento de Mundo durante sua adolescência, o tio conta da brutalidade que o menino sofreu na infância. As duas vozes estão em total consenso, mostrando o mesmo ponto de vista.

A análise psicológica parece ser a linha que Lavo usa para costurar os retalhos dessa história. Todos os personagens são compreendidos por suas motivações íntimas, exceto o narrador, sobre quem o leitor sabe muito pouco, sempre à margem dos acontecimentos. De acordo com ele, as discussões políticas acaloradas de Ran não passam de um sentimento de revolta em relação a sua própria vida:

Solitário, vivendo do trabalho sazonal, meu tio ignorava a história da cidade e do país. A revolta dele era pessoal, íntima, e em estado bruto. Isso se evidencia nas discussões políticas amalucadas que tinha com Chiquilito e Corel. Suas palavras inflamadas não formavam opiniões; eram como plantas absurdas, sem raízes na terra ou mesmo no ar. Chocalhos infantis, totalmente inúteis.⁶⁰

As outras vozes que aparecem no texto fazem eco à avaliação psicológica. A última carta de Lavo em que ele mostra o sentimento de culpa que atormentava Alícia, o demônio que a queimava por dentro, é exemplo disso. Sua tia, apesar de ser uma costureira humilde, também demonstra estar em sintonia com essa percepção das motivações íntimas: “Mais de uma vez Ramira insinuara isso: o irmão, incapaz de conquistar Alícia, conquistaria Mundo.”⁶¹. Até Arana faz suas análises: para ele o sentimento de revolta que o seu aprendiz queria expressar em suas obras não era arte, mas um sentimento de culpa:

‘Tua mãe casou com um homem de posses, por isso não aguentas ver esses miseráveis carregando comida’. Ficou mais ofendido do que com a crítica

⁵⁹ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 283-284.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁶¹ *Ibid.*, p. 265.

que ouviu de mim no Três Estrelas. *Campo de Cruzes!* O que a culpa é capaz de fazer...⁶²

Esse conjunto de pequenas observações de fundo psíquico culmina com a análise do protagonista a partir de uma de suas obras. Nas páginas finais de *Cinzas do norte*, Lavo fala da última produção do amigo, o painel intitulado *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas [...] ⁶³

O narrador contempla o conjunto dos quadros enquanto Alícia fala do filho: “eu implorei pra ele tirar aquele ódio da alma. Disse que não ia tirar o que sobrara da vida...”⁶⁴. Assim como Jano, Mundo também queimava em ódio. Lavo analisa o painel e conclui que ele traduzia a angústia do amigo⁶⁵.

Pensei nos sete quadros: a técnica apurada do primeiro retrato de corpo inteiro, com a paisagem e os trabalhadores no fundo, e, na sequência, o rosto de Jano envelhecendo, num tempo que ele não chegou a viver, como se até o momento da realização da pintura (e mesmo muitos anos depois) o pai estivesse vivo, e apenas a roupa e o olhar permanecessem imunes à passagem de décadas. Os olhos sumiam em cavidades ou manchas escuras, e na fisionomia se revelavam traços do focinho de um cachorro, os dentes caninos; os dois corpos deformados e decompostos. A consciência aguda da natureza animal, a verdade mais bruta, nua e crua.⁶⁶

Lavo, quando jovem, era apenas um advogado que fazia a defesa de “detentos miseráveis esquecidos nos cárceres”⁶⁷ e que não se interessava por assuntos relacionados à

⁶² HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 170-171.

⁶³ *Ibid.*, p. 292-293.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 294.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 295.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 285.

arte, mas ao constituir o relato muitos anos haviam se passado e ele agora mostra seu conhecimento procedendo a uma análise bastante minuciosa dos quadros. Com a autoridade de um crítico (“a técnica apurada do primeiro retrato”), lança a sua interpretação. O homem e o animal vão se deformando e adquirindo formas estranhas e grotescas, os dois corpos deformados são, para o narrador, “a consciência aguda da natureza animal, a verdade mais bruta, nua e crua”. A análise da obra de Mundo se mistura, no contexto da narrativa, à análise que Lavo faz do próprio amigo: “o móvel de sua vida e de sua arte inacabada” é o enfrentamento do pai ⁶⁸. Arte e vida se misturam na visão do narrador. O que movia e alimentava Mundo e sua arte era o ódio, mesmo sentimento que conduzia Jano. Unidos e repelidos pela raiva, dois sapatos virados para lados opostos. No entanto, com as conclusões do narrador pode-se inferir que as ações de ambos – o embate mútuo e destrutivo – fazem parte de um impulso inconsciente (de “natureza animal”).

Toda a simbologia do fogo e das cinzas explica-se pelo viés psicológico. O ódio desses personagens é representado por esse elemento. A grande obra de arte de Mundo é o *Campo de Cruzes*, cruzes de madeira queimando. O que parecia ser apenas um protesto contra o conjunto habitacional Novo Eldorado, era mais que isso, um sentimento inconsciente que acompanha o personagem em suas motivações. A resposta de Jano é a mesma, fogo: queimar as roupas, os livros, os desenhos, tudo que era importante para o rapaz.

O fogo devorou a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros e desenhos de Mundo. A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas. Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheios de trapos pretos, e uma fileira de cruzes de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “*Campo de cruzes – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra*”.⁶⁹

O cachorro Fogo pode ser lido como um símbolo do ódio de Jano e o fato de se tratar de um animal doméstico talvez faça referência à mistura do racional e do irracional que habita a natureza humana. Ou ainda uma simbolização de uma tentativa de Jano domesticar a vida, que se mostra, na verdade, indomável, incontrolável.

Se a arte de Mundo é movida por esse sentimento inconsciente, o ódio, ele chegou de fato a ser um artista? Ele responde à questão ao falar sobre o mesmo painel na carta que redige antes de morrer: “Ideias e emoções que nos movem. Me livrei de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis dar algum sentido a

⁶⁸ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 169.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 177.

minha vida.”⁷⁰. Mais uma vez narrador e narrado convergem em opiniões: “ideias e emoções que nos movem”. Interessante observar os detalhes que aproximam os dois personagens: Mundo trabalha com artes plásticas, Lavo elabora um relato, mas ambos trabalham com lembranças⁷¹. Este último, como afirma no início do romance, também se sente impelido pela “força de um fogo escondido”, por uma obsessão inconsciente que o impulsiona a escrever. Em seu discurso, o narrador associa a loucura ao fazer artístico de Mundo:

Apontou o dedo torto para o meu peito: “Ainda não terminei. Quero fazer uma obra sobre a Vila Amazônia... Falta a desforra da imaginação, a desforra da arte, Lavo. Vou fazer o diabo com o rosto dele [de Jano], com a crueldade e a loucura...”
 “Com a *tua* loucura, Mundo.”
 Um par amoroso começou a dançar entre as mesas. Um debruçado no outro, balançavam o corpo, devagar.⁷²

Loucura e arte formam um par amoroso. E não podemos esquecer o fato de que o avô de Mundo – o velho Jobel, pai de Arana – era escultor e louco. Para Ran, “O artista, mesmo, é o louco Jobel”, Arana era mais mercenário que artista⁷³. Nas entrelinhas do discurso de Lavo mais um dado: o “dedo torto” de Mundo remete-se ao poeta Carlos Drummond de Andrade⁷⁴. As várias vozes novamente convergem, aproximando os dois elementos: o louco, o *gauche*, e o artista.

Cinzas do norte traz algumas referências a Machado de Assis também. Albino Palha, amigo e conselheiro de Jano, exportador de juta, castanha e borracha – quem, segundo Mundo, “exportaria até os empregados da Vila Amazônia”⁷⁵ – remete-se ao personagem Cristiano de Almeida Palha, do romance *Quincas Borba*⁷⁶. Palha e sua esposa Sofia formam uma dupla ambiciosa e sem-caráter. O jovem casal aproxima-se do novo-rico Rubião, que recebera uma herança, conquista sua confiança e amizade para, no fim, roubar sua fortuna. O Palha de *Cinzas*, também ambicioso e mau-caráter, ajuda Alícia a administrar sua herança após a morte do marido. Segundo ela mesma afirma, ele a engana vendendo suas propriedades por menos do que valiam⁷⁷. Esse personagem, no entanto, não é muito importante na trama.

⁷⁰ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 307.

⁷¹ Segundo o personagem Mundo, suas obras eram “memórias visuais”. *Ibid.*, p. 247.

⁷² *Ibid.*, p. 213-214.

⁷³ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁴ Poema das sete faces: Quando nasci, um anjo torto; desses que vivem nas sombras/ disse: Vai, Carlos! Ser *gauche* na vida [...]. Disponível em: <<http://vbookstore.uol.com.br/ensaios/drummond.shtml>> Acesso em: 27/11/2008.

⁷⁵ HATOUM, Milton. *Ibid.*, p. 46.

⁷⁶ ASSIS, Machado de. *Quincas Borba*. São Paulo: Moderna, 1994.

⁷⁷ HATOUM, Milton. *Ibid.*, p. 289.

Outras alusões, mais significativas, conduzem à obra *Dom Casmurro*⁷⁸. A mais óbvia delas são “os olhos de ressaca” de Alícia⁷⁹, que abre paralelo com a misteriosa Capitu. Os narradores de ambos os romances – Olavo e Bento Santiago – são advogados. Uma relação mais sutil aparece nas páginas iniciais de *Cinzas do Norte*, quando Lavo está na sala do palacete da família Mattoso descrevendo os ornamentos:

O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: “É uma pintura de Domenico de Angelis: *A glorificação das belas-artes na Amazônia*. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro”.⁸⁰

A obra de título sugestivo está no alto da sala de Jano, ironicamente anunciando o que virá nas páginas seguintes – a crucificação de Mundo *versus* a glorificação do mercenário Arana. O tema da narrativa se apresenta acompanhado de algum sarcasmo devido à colocação da palavra glória, em uma narrativa que mostra o calvário de um rapaz que nasceu para ser artista. Em *Dom Casmurro*, a descrição de objetos decorativos da sala de Bento dá também o tom da trama.

Nos quatro cantos do teto as figuras das estações, e ao centro das paredes os medalhões de *César, Augusto, Nero e Massinissa*, com os nomes por baixo... Não alcanço a razão de tais personagens. Quando fomos para a casa de Matacavalos, já ela estava assim decorada; vinha do decênio anterior.⁸¹

A temática da história aparece de maneira implícita, já que é necessário algum conhecimento para saber que essas figuras históricas trazem em suas biografias episódios relacionados à traição.

Embora *Cinzas do norte* recupere elementos da literatura machadiana com intuito talvez de estabelecer pontes, há entre essa obra e *Dom Casmurro* divergências essenciais. O paralelo entre Alícia, que traiu o marido e também seu grande amor, e Capitu já é bastante problemático, já que a acusação de infidelidade que esta sofre abre uma questão muito importante: a validade do discurso daquele que se diz vítima. A voz dominante é a de Bento Santiago e não há espaço para a defesa da ré. Silviano Santiago abre o debate:

⁷⁸ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 26 ed. São Paulo: Ática, 1992.

⁷⁹ Em carta para Lavo, Mundo fala de Alícia: “De noite seu olhar muda, os olhos de ressaca se acendem, ávidos ao anoitecer, e exaustos na madrugada.” HATOUM, Milton. *Ibid.*, p. 220.

⁸⁰ HATOUM, Milton. *Ibid.*, p. 31.

⁸¹ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. *Ibid.*, p. 14.

Mais importante ainda é não cair em outro equívoco da crítica machadiana que insiste em analisar *Dom Casmurro* como um *pendant*, ou mesmo excrescência, de certa corrente do romance burguês mas de intenção antiburguesa do século XIX, a do estudo psicológico do adultério feminino, cujos exemplos mais conhecidos para nós brasileiros são *Madame Bovary* e *O primo Basílio*.⁸²

Em sua análise da obra, o crítico literário chama a atenção para o fato de que não se trata de saber se Capitu traiu ou não o marido, mas de pensar a figura moral de Dom Casmurro. O que ocorre é que a maioria dos leitores identifica-se emocionalmente com o personagem-narrador e aceita seu discurso sem contestações. A complexidade do problema está no fato de que Machado suprimiu o narrador onisciente “que explicava os fatos de uma plataforma divina, e dá toda a responsabilidade da narração ao personagem ciumento”⁸³. Bento, advogado e, portanto, “homem mais ligado à arte de escrever, de persuadir e de julgar os outros”⁸⁴, elabora sua “peça oratória” que implacavelmente levará à condenação de Capitu. Segundo Silviano, não é preciso que seja verdade, mas que seja convincente, verossímil⁸⁵. Os leitores caem na armadilha.

Podemos desde já concluir, então, que o romance que estamos analisando dramatiza a “situação moral” – para usar a expressão de Machado ao criticar *O primo Basílio* – de Dom Casmurro. Seu problema ético-moral é óbvio, sua reconstituição do passado é egoísta e interesseira, medrosa, complacente para consigo mesmo, pois visa a liberá-lo dessas “inquietas sombras” e das graves decisões de que é responsável.

[...]

Por meio de seu discurso ordenado e lógico, procura resolver sua angústia existencial. Depois de persuadir a si, quer persuadir os outros de sua verdade. Percebe-se, porém, que o ex-seminarista advogado incorre em duas falácias ao estabelecer sua verdade. Do ponto de vista estritamente jurídico, peca por basear a persuasão no *verossímil*, e do ponto de vista moral-religioso, por sustentar suas justificativas pelo *provável*.⁸⁶

O crítico mostra claramente a complexidade do texto machadiano, que traz a problematização da voz que domina o discurso. A questão que se coloca é: verossímil não é necessariamente verdadeiro. O leitor pode compactuar com os valores do narrador e condenar Capitu ou, com algum senso crítico, desconfiar da validade desse discurso de convencimento. Se nos voltarmos para o texto propriamente dito, a obra *Dom Casmurro*, percebemos que há

⁸² SANTIAGO, Silviano. Retórica da verossimilhança. In.: _____. *Uma literatura nos trópicos*. 2 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000. p. 29.

⁸³ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 39-40.

em seu interior um contradiscurso bastante sutil. A maior evidência de que Ezequiel é filho de Escobar seria a semelhança física entre os dois, que é revelada na segunda metade do romance. Porém, na primeira parte, em que o narrador está contando eventos da juventude do casal, antes do matrimônio, um dado que parece irrelevante trai sua fala:

Gurgel [pai de Sancha, amiga de Capitu], voltando-se para a parede da sala, onde pendia um retrato de moça, perguntou-me se Capitu era parecida com o retrato.

Um dos costumes da minha vida foi sempre concordar com a opinião provável do meu interlocutor, desde que a matéria não me agrava, aborrece ou impõe. Antes de examinar se efetivamente Capitu era parecida com o retrato, fui respondendo que sim. Então ele disse que era o retrato da mulher dele, e que as pessoas que a conheceram diziam a mesma coisa. Também achava que as feições eram semelhantes, a testa principalmente e os olhos. Quanto ao gênio, era um; pareciam irmãs.

– Finalmente, até a amizade que ela tem a Sanchinha; a mãe não era mais amiga dela... Na vida há dessas semelhanças assim esquisitas.⁸⁷

Há, nesse trecho, uma voz dissonante que perturba a harmonia da fala de Bento Santiago. A fala de Gurgel abre uma fissura no discurso, a semelhança entre Capitu e a mãe de sua amiga é somente uma coincidência. Pode acontecer, às vezes, de pessoas de famílias diferentes terem traços físicos comuns, caso, por exemplo, do sócia. Dentro do próprio texto, um contra-argumento se levanta sutilmente contra o raciocínio desenvolvido pelo narrador.

A possibilidade de se duvidar do que está sendo contado existe por causa de sua construção formal: o ponto de vista é o de um personagem, com seus preconceitos, com um objetivo predeterminado, com uma personalidade própria. Se o leitor adotar outra posição, se ler a obra com outras concepções, poderá perceber naquilo que Bento diz o que ele não diz: os ciúmes; a inveja da inteligência e habilidades de Capitu e Escobar; o egocentrismo, resultado de uma criação em que foi muito mimado; o autoritarismo de um marido que deseja subjugar a esposa. Ao se mudar o enfoque é possível fazer uma contra-leitura, baseada no que o narrador cala, nos buracos do texto.

Catei os próprios vermes dos livros, para que me dissessem o que havia nos textos roídos por eles.

- Meu senhor, respondeu-me um longo verme gordo, nós não sabemos absolutamente nada dos textos que roemos, nem escolhemos o que roemos, nem amamos ou detestamos o que roemos: nós roemos.

Não lhe arranquei mais nada. Os outros todos, como se houvessem passado palavra, repetiam a mesma cantilena. Talvez esse discreto silêncio sobre os textos roídos, fosse ainda um modo de roer o roído.⁸⁸

⁸⁷ ASSIS, Machado de. *Dom Casmurro*. 26 ed. São Paulo: Ática, 1992. p. 117.

Machado de Assis não foi tão óbvio na construção dessa grande obra da nossa literatura. Muitos fazem uma leitura rasa, preocupando-se com o fato de Capitu ter ou não traído o marido, quando na verdade se esquecem de julgar aquele que escreve, aquele que produz o discurso: até que ponto o que ele diz é verdade? Não sabemos. A obra ativa o espírito crítico, a possibilidade de duvidar, a contestação do que parece ser, pelo discurso, a verdade.

A composição narrativa de *Cinzas do norte* não mostra essa complexidade discursiva. As vozes que surgem no texto reforçam o ponto de vista do narrador. Ninguém desafina nesse coral. Tudo se encaminha para a análise final que Lavo fará da obra e do próprio Mundo. Até o motorista da família Mattoso, Macau, a seu modo parece compreender bem a situação:

Pai e filho sempre tiveram a alma danada. Mas, olha, eu tinha pena do menino... e nem podia falar isso, o patrão não ia gostar. Jano não parava de invocar com o filho. Um pai torto: nunca pôs a criança nos braços. Tinha uma birra esquisita com o Raimundinho.⁸⁹

A visão é a de um homem simples, mas é o que Lavo concluirá com outras palavras, do ponto de vista de uma pessoa culta. Analisando obra e artista, ele sabe que essa “alma danada” nada mais é do que a natureza animal, a força inconsciente que atua no comportamento humano. E que essa força pode levar à destruição e à autodestruição, como no caso de Mundo e Jano, ou à construção, como no seu caso, que alimentado por um fogo sente-se impelido a escrever. Existe, como nos romances de mistério⁹⁰, uma verdade revelada ao fim da trama e não se trata somente da paternidade de Mundo. A grande diferença entre o

⁸⁸ ASSIS, Machado de. *Ibid.*, p. 35.

⁸⁹ HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. p. 275.

⁹⁰ Mario Perniola fala dos romances de mistério que seguem a lógica do segredo. Para o autor, o segredo remete a uma verdade que é simples, como em uma investigação policial: alguém se esforça para alcançá-la e, no momento que isso acontece, a verdade que aparece, ou o segredo revelado, é o centro, sendo secundário o caminho que levou até ela. Essa linha de interpretação é herança da modernidade e baseia-se na crença de uma verdade que existe por si só, que está dada, como se fosse algo natural e não um constructo do pensamento. O fato emergente, o acidente não previsto pela razão, é o que escapa revelando o erro metodológico. O pensamento utópico e maniqueísta baseia-se nessa concepção de segredo. A partir de uma postura crítica em relação ao pensamento utópico da modernidade, Perniola apresenta uma outra possibilidade de leitura, através da teoria do enigma. Para o autor, a sociedade do enigma começa quando a realidade se apresenta sob uma dimensão tão complexa e contraditória que o segredo não dá mais conta. O pensamento do enigma é um movimento que vai das dobras da realidade à explicação e desta àquela, em um processo que vai do mesmo ao mesmo: “el punto de partida y el punto de llegada son al mismo tiempo los mismos y radicalmente diferentes: profundizando en el examen de la diversidad que encuentra la unicidad, y viceversa, profundizando en el examen de la uniformidad, se encuentra el cambio” (p. 24). Não há mais espaço para uma concepção estática e uniforme de identidade. A realidade é lugar onde os contrários coexistem e combatem, por isso seu caráter enigmático. Em seu interior, as coisas são e ao mesmo tempo não são, o que mais uma vez nega a identidade e reafirma a natureza de trânsito, que é um passar do mesmo ao mesmo e um permanecer do que é em si diferente. PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el art*. Murcia: Cendeac, s/d.

livro de Machado e esse é justamente a seguinte: há naquele a dúvida em relação ao próprio discurso, enquanto neste, o texto é usado para mostrar a constatação de uma verdade.

A questão da forma é também um dado relevante em *Cinzas do norte*, as palavras são muito bem escolhidas e carregadas de sentidos metafóricos. À maneira de Machado, nenhum termo é em vão, mas em *Dom Casmurro* o narrador demonstra certa ingenuidade que talvez não se possa afirmar que há em Lavo. Veja o caso, por exemplo, de quando Bento está descrevendo os quatro medalhões de César, Augusto, Nero e Massinissa, em que diz: “Não alcanço a razão de tais personagens.” Surge a sensação de manipulação do autor atrás da obra.

É evidente, no romance de Hatoum, a manipulação do vocabulário, como no caso do Barco Fé em Deus que naufraga com Raimunda e Jonas a bordo. A morte dos dois é lembrada várias vezes nos relatos de Jano – Alícia perde uma grande amiga; Ran, a irmã e o amigo, Jonas. A fé em Deus associada à tragédia não surge por acaso no texto. As palavras são sempre muito bem escolhidas, potencializando as possibilidades de sentido, como nesse trecho em que Lavo diz: “Às sete me chamou para jantar. Sentei de costas para a Santa Ceia e de frente para o Amazonas, onde a ilha do Espírito Santo escurecia como uma profusão de sombras.”⁹¹. Em certo ponto da narrativa, Lavo fala sobre a atividade profissional de sua tia Ramira:

Então ela voltava à costura de moldes baratos, à solidão de uma atividade cada vez mais anacrônica, sem perder o ânimo, nem o orgulho de quem passara a vida cortando e emendando tecidos. Dizia que muitas pessoas dançavam, marchavam, estudavam e se divertiam com roupas feitas por ela. “Até os mortos são enterrados com a roupa que sai daqui”, sentenciava, mostrando as mãos.⁹²

A metáfora com a literatura, essa “atividade cada vez mais anacrônica”, é evidente. Como Lavo, ela corta e emenda tecidos, com muito orgulho.

Para a análise que venho desenvolvendo nessa pesquisa, é importante salientar alguns aspectos do romance *Cinzas do norte*. Um deles é a questão da voz narrativa que uniformiza o discurso e que conduz a uma conclusão final, a uma espécie de moral escondida ou de verdade que se revela. Não se pode esquecer o fato de que Lavo espera muitos anos para recuperar a história de Mundo, ou seja, o faz quando mais velho, mas também, teoricamente, mais experiente e mais sabido. Outro fator importante são as referências à tradição literária – Machado, Drummond – e o próprio trabalho estético da obra que revelam uma preocupação formal com o texto narrativo. Tudo isso será discutido nas páginas seguintes.

⁹¹ HATOUM, Milton. *Ibid.*, p. 77.

⁹² *Ibid.*, p. 301.

2. Literatura: o problema da funcionalidade e a questão estético-formal

2. 1. Questões preliminares sobre o autor e o seu projeto estético

Na primeira etapa deste trabalho procurei estabelecer um diálogo com a obra, abrindo fendas no texto, buscando conexões que pudessem trazer mais sentidos além daqueles explícitos. Agora, tomando um caminho diferente, trato de pensar o universo extraliterário. Entra aqui a figura do autor. Como se trata de um escritor contemporâneo, vivo, existe a possibilidade de se conversar com ele, de ouvir suas ideias. Contratado de uma grande editora, a Companhia das Letras, que deseja divulgar seus produtos, Hatoum, a cada lançamento, tem uma agenda repleta de compromissos com a mídia.

Ele concede diversas entrevistas a revistas, jornais e páginas da internet e, ao contrário de muitos romancistas que não gostam de falar sobre seus livros, Hatoum não demonstra incômodo em comentá-los. Surge, desse conjunto de fatores, a oportunidade de um trânsito de ideias entre imprensa – representante da curiosidade do público – e o autor do romance. As perguntas giram em torno dos seguintes assuntos: a temática de suas narrativas, as questões suscitadas nas obras, a sua própria compreensão do que seja literatura, preocupações típicas no âmbito do senso-comum. Ele não foge ao debate, respondendo com tranquilidade às indagações. Há, portanto, um amplo e rico material em que o próprio autor dialoga com seus textos.

No entanto, ao se pensar em refletir acerca desse tipo de conteúdo – isto é, a opinião do escritor sobre seu trabalho – surge uma questão importantíssima que deve ser analisada previamente: a autoridade do autor para falar de seu texto. No nível do senso-comum ele é a única autoridade possível, é a fonte do sentido da obra, daquilo que tem “por trás” do texto. Mas, para a crítica, a discussão é muito mais ampla. Antoine Compagnon, em *O demônio da teoria*, aprofunda a compreensão desse problema. Ele remonta o debate que vem de muito tempo. A crítica mais antiga – filólogos, positivistas e historicistas – entende que o texto é produto da intenção de um autor, portanto ele é o responsável pelo sentido e significação do mesmo: “o sentido de um texto é o que o autor quis dizer”⁹³. Surgiram, dessa ideia, muitas explicações do texto baseadas na vida ou na psicologia do escritor. No entanto, uma concepção moderna se levanta contra a desvalorização do texto em si e a supervalorização da

⁹³ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 3 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 49.

intenção do produtor. Formalistas russos e *New Critics* americanos dão uma importância maior ao que está escrito, à composição textual, e denunciam a pertinência da intenção do autor para determinar ou descrever a significação da obra, dessa forma procuram assegurar a independência dos estudos literários em relação à biografia e à psicologia⁹⁴.

Um ensaio central para essa discussão é “A morte do autor”, de Roland Barthes⁹⁵, em que ele diz que “a escrita é a destruição de toda a voz, de toda a origem. A escrita é esse neutro, esse compósito, esse oblíquo para onde foge o nosso sujeito, o preto-e-branco aonde vem perder-se toda a identidade, a começar precisamente pela do corpo que escreve.”⁹⁶. Para o teórico, quando a escrita começa, “o autor entra na sua própria morte”⁹⁷. Sua postura combate o pensamento dominante que entende o texto literário a partir da figura de quem o produziu:

a imagem da literatura que podemos encontrar na cultura corrente é tiranicamente centrada no autor, na sua pessoa, na sua história, nos seus gostos, nas suas paixões [...] a *explicação* da obra é sempre procurada do lado de quem a produziu, como se, através da alegoria mais ou menos transparente da ficção, fosse sempre afinal a voz de um só e mesma pessoa, o *autor*, que no entregasse a sua “confidência”⁹⁸.

Saem de cena biografia e psicologia de um indivíduo para reinar a linguagem e suas múltiplas dimensões: “o texto é um tecido de citações, saídas de mil focos da cultura”⁹⁹. Abandona-se a ideia de uma origem única e central e se a substitui pela compreensão do texto como um tecido de escritas variadas. A crença de que há algo a ser decifrado, uma significação que o autor quis imprimir, fecha a escrita, limita suas possibilidades de sentido. Para Barthes, a estrutura pode ser seguida, apanhada em todas as suas fases e em todos os seus níveis, mas não há um fundo, isto é, pode-se percorrer o texto, mas não decifrá-lo definitivamente¹⁰⁰.

De acordo com Compagnon, Barthes substitui um indivíduo, isto é, uma pessoa no sentido psicológico, pela linguagem, impessoal e anônima, nesse caso, o sujeito da

⁹⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 3 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 48.

⁹⁵ BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987.

⁹⁶ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 49.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 50.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 52.

enunciação não preexiste à sua enunciação, mas se produz com ela, aqui e agora¹⁰¹. Duas das consequências são a de que não há um sentido único e de que o leitor é “o lugar onde a unidade do texto se produz”¹⁰². No entanto, para Antoine Compagnon, a discussão não se encerra com a morte do autor, o problema da intenção não é tão facilmente solucionável. Se essa teoria trouxe alguns benefícios para a crítica literária, tais como, a polissemia do texto, a promoção do leitor e uma liberdade de comentário até então desconhecida, por outro lado, a eliminação do autor e sua substituição pelo leitor não é totalmente convincente¹⁰³. Por mais que se queira negá-lo, há sempre um autor.

Antoine Compagnon coloca em confronto as duas teses, intencionalista e anti-intencionalista, considerando ambas extremistas: a de que o único critério de validade de interpretação é o de procurar no texto o que o autor quis dizer; e, do outro lado, a de que não há critério de validade de interpretação, pois nunca se encontra no texto senão aquilo que ele nos diz, independente das intenções do autor¹⁰⁴. O crítico francês aprofunda o debate para se desvencilhar dessas duas alternativas radicais.

Aqueles que questionam a pertinência da intenção do autor colocam alguns problemas. O objetivo inicial de um escritor não é imprescindível para a compreensão de uma obra literária, porque nem sempre aquilo que ele planejou, conseguiu realizar, isto é, pode ocorrer um fracasso na execução de suas intenções. Caso tenha conseguido atingir seu objetivo, a obra dirá por si aquilo que ele queria, seu testemunho nada acrescentará. Portanto, nem sempre o sentido de uma obra é necessariamente idêntico à intenção do autor. Outro ponto importante refere-se ao tempo: o escrito pode ter um significado dentro de um determinado contexto de origem (linguístico, histórico e cultural) e pode ter outros sentidos contemporâneos ao leitor. É o que Compagnon fala sobre a sobrevivência das obras:

Mas a significação de uma obra, e aqui vai a objeção, não se esgota e nem é equivalente à sua intenção. A obra vive a sua vida. Aliás, a significação total de uma obra não pode ser definida simplesmente nos termos de sua significação para o autor e seus contemporâneos (a primeira recepção), mas deve, de preferência, ser descrita como o produto de uma acumulação, isto é, a história de suas interpretações pelos leitores, até o presente.¹⁰⁵

¹⁰¹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. 3 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 50-51.

¹⁰² Ibid., p. 51.

¹⁰³ Ibid., p. 52.

¹⁰⁴ Ibid., p. 80.

¹⁰⁵ Ibid., p. 82.

Para ele, o que é próprio ao texto literário é escapar de seu contexto de origem e continuar a ser lido depois dele, isto é, perdurar. A obra tem, portanto, um sentido original, ou seja, o que ela diz aos seus contemporâneos, mas tem também sentidos ulteriores e anacrônicos. Ela pode ter muito mais sentidos do que o previsto pelo escritor.

No entanto, Compagnon procura resgatar a ideia de intenção: uma obra produzida pelo homem é diferente de uma obra produzida pelo acaso: “Nossa concepção de sentido de uma obra humana compreende a noção de atividade intencional, isto é, a ideia de que as palavras em questão querem dizer alguma coisa.”¹⁰⁶. Embora o autor não possa controlar totalmente a escrita, a linguagem, existe no princípio uma intenção, um objetivo. Não se trata de um macaco digitando palavras aleatoriamente. O pressuposto de que há um autor e uma intenção por trás do texto não pode ser eliminado no estudo literário, mas o conhecimento teórico previne contra os excessos de uma contextualização histórica e biográfica: “Nem as palavras sobre a página nem as intenções do autor possuem a chave da significação de uma obra e nenhuma interpretação satisfatória jamais se limitou à procura do sentido de umas ou de outras.”¹⁰⁷.

Toda essa discussão traz consequências para este trabalho, já que *Cinzas do norte* é um romance, uma obra literária, produto da intenção do autor. Como foi mostrado, seria ingênuo ignorar que um texto é produto de um escritor e seus objetivos, isto é, o texto é produzido por alguém que deixa suas marcas naquilo que faz. A própria coerência interna da narrativa, a relação entre as parte e o todo, denuncia uma lógica. Existe por parte de quem concebe um texto literário um planejamento, aquilo que vou chamar aqui de projeto estético. De alguma forma estou perseguindo esse projeto estético de Hatoum. A primeira parte desse estudo, que não levou em consideração nenhum fator extraliterário, biográfico, histórico-cultural ou psicológico, teve como finalidade analisar o romance. E essa análise tem sentido dentro dessa ideia de que a obra literária é produto de um projeto estético. No entanto, apoiada em todo o conhecimento teórico exposto acima, não busco uma interpretação única e definitiva; assim como também não procuro explicar a obra através da vivência de Milton Hatoum. Essa concepção me faz pensar o romance sem excluir totalmente sua figura, porém não se trata aqui de utilizar sua biografia como meio para entendê-la, mas de buscar, na configuração do próprio texto, o projeto estético.

Outro ponto que faz parte dessa discussão é o da autoridade do autor sobre o sentido da obra. Como já foi colocado, Hatoum é um escritor bastante acessível, que concede diversas

¹⁰⁶ COMPAGNON, Antoine. *Ibid.*, p. 94.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 95-96.

entrevistas à mídia para conversar sobre seus livros. Ele não se furta a falar sobre os principais aspectos de seus romances: o tema, geralmente dramas familiares; a estrutura memorialista; a influência da Amazônia e da sua ascendência libanesa; entre outros. Lendo esse material foi possível perceber o quanto ele facilitaria uma interpretação de seus textos, se esta fosse a intenção deste estudo. Milton não faz mistério a respeito de suas influências, de sua técnica de trabalho, de sua concepção do que é literatura e até mesmo de parte de suas intenções. No decorrer dessa pesquisa, estudei alguns trabalhos acadêmicos e críticos sobre o autor e em alguns deles ficou claro o quanto os seus comentários guiaram as análises. Nesse caso, compreende-se o autor como autoridade máxima, o único que poderia saber o que sua obra quer dizer. Os jornalistas recorrem a ele para aprofundar o entendimento do texto, porque somente ele poderia esclarecer sobre suas próprias intenções e os comentadores se utilizam dessas informações para desenvolver suas interpretações. No entanto, essa postura é bastante cômoda para todas as partes, seja para o escritor que pode assegurar que a compreensão de seu trabalho se dê dentro dos limites que ele estipula, seja para os analistas que teriam o respaldo da autoridade do autor para validar seus comentários. Mas a questão é: que papel teria uma crítica que só repete o que o autor fala sobre sua obra? Que alcance teria um texto cujo autor controla sua recepção? Tantos anos de conhecimento teórico no campo da crítica literária e da linguagem não podem e não devem ser desperdiçados. Um dos principais ganhos das pesquisas linguísticas, formalistas, estruturalistas, entre outros, é o da compreensão da autonomia da obra de arte. Depois de produzida, o artista não é mais o dono, o legislador, ela passa ao juízo público. Os sentidos devem depreender de sua configuração e pode haver mais sentidos para o receptor do que aquele previsto pelo autor.

O objetivo deste trabalho não é o de revelar o significado da obra ou ir ao encontro do significado que Hatoum previu e defende em suas entrevistas. Não se trata aqui de aceitar a autoridade do pai e repetir suas palavras obedientemente. *Cinzas do norte* é um produto estético-linguístico que fala por si e que tem muitas possibilidades de caminhos a percorrer. Não é preciso que o autor nos guie os passos e nos diga aonde devemos chegar. Mas, por outro lado, não é necessário matar o autor para que, covardemente, possamos exercer a liberdade de pensar a sua obra. Nessa análise o que se procura é refletir sobre o objeto literário e, para isso, ele será percorrido internamente e externamente, isto é, serão estabelecidas pontes com questões para além dele. Como Compagnon propõe, o texto literário não é fruto do acaso, há um produtor. E ele tem opinião, tem um posicionamento frente à literatura. As entrevistas que Hatoum concede mostram muito de suas ideias e sob a perspectiva de quem está analisando seu trabalho isso pode ser bastante frutífero. Suas

opiniões e comentários acabaram por fomentar questões a se refletir dentro dessa análise, portanto, algumas de suas falas serão utilizadas com intuito de acrescentar ao debate. De nenhuma forma, trata-se de compreender o romance através de seus comentários. Não aceito a autoridade do pai. Mas quero o diálogo com ele. No decorrer desse estudo, as citações referentes a Milton Hatoum, extraídas dos veículos midiáticos, estarão inseridas em um processo de reflexão e não serão utilizadas como fonte de interpretação para sua obra.

2.2 O problema da funcionalidade na literatura

Cinzas do norte não aborda somente os conflitos de um drama familiar, o texto toca também no problema da arte através das figuras de Mundo e Arana. Dois artistas e duas escolhas diferentes. A trama constrói uma oposição entre eles, Arana é considerado o charlatão porque produz obras para serem comercializadas, já o protagonista não quer uma arte que agrade ao grande público, não quer vender seus objetos, mas está a procura de aprender com outros artistas. Enquanto Mundo utiliza sua obra como forma de protesto social, o outro trabalha de acordo com uma lógica mercadológica. A posição de Arana é bastante clara no enredo e todos os personagens são unânimes em condená-lo, porque vende suas obras a ricos e poderosos, explorando o exotismo da Amazônia. E vai mais longe na sua ambição, faz fortuna contrabandeando madeira nobre. Não há nenhum tipo de dúvida ou ambiguidade em relação ao caráter do personagem, ele é o canalha que Ranulfo sempre soube e que Mundo demorou um pouco para perceber. Já o protagonista revela uma postura altruísta, desde sua infância, preocupado com os mais pobres, volta-se para o lado dos oprimidos da sociedade capitalista. Na juventude se torna um idealista, quer usar a sua arte para enfrentar o poder e defender causas humanitárias, como no caso da performance Campo de Cruzes, com a qual busca chamar a atenção para a desumanidade do conjunto habitacional Novo Eldorado. Ao contrário do mestre que se vendeu, revela uma preocupação com o estatuto da arte – ele procura estudar o assunto e conhecer o trabalho de grandes artistas, acaba viajando para a Europa para aprofundar seus conhecimentos, esses fatos indicam que há um desejo de compreender o problema. Duas posturas distintas que remetem a um debate antigo sobre arte e cultura de mercado.

É possível verificar no estudo de Renato Ortiz¹⁰⁸, intitulado *Cultura e Modernidade*, que essa discussão surge na modernidade, período cujas transformações tecnológico-científicas levam a uma reconfiguração do panorama cultural. As consequências da Revolução Industrial – automóvel, telefone, urbanização – se refletem no dia-a-dia dos europeus e trazem desdobramentos no campo das ideias – surgem conceitos como o de “conforto”, “turismo”, “informação”, entre muitos outros. A sociedade moderna é o momento no qual se consolida a imprensa de massa e, com ela, a literatura popular, e em que emerge a cultura de entretenimento que se consubstancia no cinema, nos cafés-concertos, no *show business*.

O século dezenove é também palco de algumas transformações no campo do pensamento estético: “A arte é agora concebida como uma ‘realidade superior’, e o artista começa a se perceber como um produtor independente, dotado de um gênio criador.”¹⁰⁹. O ideário romântico difunde a concepção de um indivíduo que, na sua integridade, orienta o olhar estético. Segundo Ortiz¹¹⁰, nesse contexto, a arte é pensada como uma linguagem específica, para existir, ela deve transcender a realidade, integrando-a ao universo comunicativo particular dos artistas. Essas noções fomentam o processo daquilo que Ortiz chama de autonomização das artes, cuja consolidação se dará no próximo século. A arte torna-se um campo fechado, o artista escreve para um “público de iniciados” e as regras de legitimidade estética estão claramente definidas entre eles.

Em contrapartida uma expressiva cultura de mercado se consolida. O sucesso de público do romance-folhetim consagra uma nova lógica, a da literatura comercial. Para o sociólogo¹¹¹, se, de um lado, na modernidade a arte se torna autônoma, por outro, isso vai contra a lógica utilitarista burguesa. É nesse momento que se inicia o conflito entre a cultura erudita e a cultura popular de mercado. A publicação de trechos de ficção em jornais melhorava as vendas e, conseqüentemente, a procura de anunciantes, aumentando o lucro dos periódicos. Uma nova orientação para o produto cultural se estabelece, a de que o que vende mais é melhor, portanto, a regra passa a ser a de agradar ao público, conquistá-lo. Para isso, o texto deve, antes de mais nada, ser fácil, leve e tratar de assuntos superficiais.

No outro polo, o da burguesia intelectualizada, surge a reação. Eles condenam a popularização dos bens culturais e o distanciamento em relação à tradição. As discussões teóricas tendem a se preocupar com as regras de legitimação da arte e de defesa da

¹⁰⁸ ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França do século IX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

¹⁰⁹ Ibid., p. 64.

¹¹⁰ Ibid., p. 64.

¹¹¹ Ibid., p. 66.

independência do artista em relação ao mercado. Trata-se, portanto, de construir limites no campo estético, de estabelecer parâmetros próprios e não seguir as ondas de uma sociedade consumista. Muitos artistas e intelectuais se posicionam nesse debate. Flaubert, por exemplo, fala sobre o sentido de fazer literatura, a despeito da falta de um grande público:

[...] o ponto de apoio nos faz falta a todos, literatos e escrevinhadores que somos. Para que serve isto [a literatura]? A que necessidade responde esta tagarelice? Da multidão até nós, nenhuma ligação. Tanto pior para a multidão, tanto pior para nós sobretudo. Mas como cada coisa tem sua razão, e como a fantasia de um indivíduo me parece tão legítima quanto o apetite de um milhão de homens, e como ela pode ter seu lugar no mundo, é preciso, abstração feita das coisas e da humanidade que nos renega, viver para sua vocação, entrar em sua torre de marfim e lá, como uma bailarina com seus perfumes, ficar sozinhos com nossos sonhos. Às vezes, tenho grandes tédios, grandes vazios, dúvidas que me desfiguram em meio a satisfações bem ingênuas. Pois bem! Eu não trocaria tudo isto por nada, porque me parece, na minha consciência, que eu cumpro meu dever, que eu obedeço a uma fatalidade superior, que eu faço o Bem, que eu sou Justo.¹¹²

A visão do artista na sua torre de marfim, o coloca não só numa posição de solidão, mas também o situa no alto, acima da multidão. Na modernidade, portanto, a arte erudita e elitizada se configura como um polo oposto ao produto cultural de mercado. No século vinte, com a expansão e consolidação da indústria capitalista, o debate continua e surgem vários discursos que procuram uma esfera de diferenciação para a arte. Nesse sentido que é necessário voltar ao romance *Cinzas do norte* para pensar a questão de Mundo. Que discurso legitima sua arte? Sim, pois Mundo não é, na trama, tratado como Arana, como um canalha, aproveitador. A sua posição é diferente, existe uma procura genuína pela arte. Dentre tantos discursos críticos de legitimação do trabalho artístico, qual deles caberia ao se levar em conta a postura do protagonista?

Na trama, o país está atravessando um momento crítico, o da ditadura militar, o que leva a acirrar, no plano cultural, a reflexão sobre questões de cunho político-social. Em 1964, a realidade brasileira sofre uma traumática transformação com o golpe militar e o fim da democracia. No plano econômico, o país atravessa uma fase de grande crescimento, foi a época do chamado *milagre econômico*, em que o governo incentivou as exportações e atraiu o capital estrangeiro, permitindo um impulso no desenvolvimento industrial e agrícola. Verificou-se, ainda, um aumento no número de matrículas escolares, de leitos hospitalares, de

¹¹² FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005. p. 61.

médicos, de casas com água e, luz e esgoto. E mais, cresceu o número de lares com eletrodomésticos e automóveis. Nesse período, o processo de urbanização foi intensificado¹¹³.

Após o período áureo, segue-se a crise. O custo do crescimento vertiginoso foi alto: maior concentração de renda nas mãos de um pequeno grupo, alta da inflação, grande endividamento externo, entre outros fatores. Justamente em função da concentração de renda, a maior parte da população não pôde usufruir do *milagre*. Em fins da década de setenta, a situação do povo brasileiro era dramática: alto índice de desemprego e salários baixíssimos¹¹⁴.

Para levar adiante seus projetos, o governo militar reuniu poderes excessivos mediante Atos Institucionais (AIs) e se valeu da *doutrina da segurança nacional* para combater aquilo que chamava de guerra revolucionária subversiva que seria promovida pelo movimento comunista internacional, em nome da ordem. Para as Forças Armadas valeria tudo para conter o comunismo e seus atos rebeldes – greve, passeatas, luta armada –, inclusive prisão e tortura¹¹⁵. A classe média e a burguesia apoiavam, seduzidas pela promessa de segurança e desenvolvimento. Enquanto a classe empresarial era forte aliada do governo, uma vez que se beneficiava com a política desenvolvimentista¹¹⁶.

Para a imprensa e as artes foi um período de forte censura. Os jornais não podiam publicar nada que fosse inconveniente ao governo. Filmes, peças teatrais, músicas foram proibidos, só circulavam após alterações. Livros de Che Guevara e Lênin foram retirados do mercado¹¹⁷.

Um amplo movimento popular – políticos, trabalhadores, estudantes, artistas – reagiu lutando de diversas maneiras contra o regime militar e pela volta da democracia. Muitos se lançaram à luta armada, organizando grupos guerrilheiros, liderados por militantes da esquerda comunista¹¹⁸.

O romance *Cinzas do Norte* está ambientado nessa época, mas as relações com esse quadro histórico são representadas de maneira indireta. Após a tomada do poder pelos militares, o personagem Coronel Zanda é nomeado prefeito de Manaus. Com ele, tem impulso uma onda desenvolvimentista, modificando o cenário da velha capital amazonense. Trajano representa o capitalista que irá se beneficiar com esse governo, um aliado, portanto. O crescimento, como se sabe, não é para todos, uma grande massa de excluídos, pobres e

¹¹³ Dados históricos retirados em: ARRUDA, José Jobson; PILETTI, Nelson. *Toda a história: História Geral e História do Brasil*. 3 ed. São Paulo: Ática, 1995. p. 324-325.

¹¹⁴ Ibid., p. 325.

¹¹⁵ Ibid., p. 327-328.

¹¹⁶ Ibid., p. 328-329.

¹¹⁷ Ibid., p. 329.

¹¹⁸ Ibid., p. 329.

miseráveis, fica de fora. Mundo, já acostumado a se rebelar contra a autoridade do pai, passa a enfrentar o poder estabelecido, defendendo as camadas baixas. Sua primeira produção artística é uma obra-protesto, “Campo de Cruzes”. O jovem rapaz indigna-se com o Novo Eldorado, conjunto habitacional que serve de propaganda ao governo do Coronel Zanda e que, na realidade, coloca os moradores em condições precárias. Mundo é o artista que trabalha na marginalidade, que utiliza a sua arte como meio de protestar contra as injustiças sociais.

O personagem é jovem, rebelde e idealista, ele desafia o poder ditatorial para chamar a atenção para um problema que simboliza a falsa ideia de desenvolvimento social, de progresso econômico e de assistencialismo aos mais necessitados. A arte é usada como meio para se atingir um fim, o de protestar contra a ordem estabelecida. Mundo não se preocupa com a durabilidade dessa obra, ela nem chega de fato a sê-la, é muito mais uma performance. Mas é pensada e planejada com esboços como uma obra de arte. Que discurso legitimaria a prática de um artista que faz arte com uma finalidade de transformação social?

A teoria marxista, que se consolidou ao longo do século vinte, vai ao encontro desses ideais. O materialismo histórico e sua concepção de progresso tende a buscar a desalienação do indivíduo e a consequente evolução da sociedade. Pensamento utópico que teve grande impacto no universo cultural, especialmente no campo da crítica literária. Nessa perspectiva, o romance tem uma função específica e um compromisso com a realidade. O problema da arte de modo geral e a reflexão sobre seu papel já é bastante antigo. Para o humanismo (que influencia desde os clássicos até o período romântico), a literatura é um tipo de conhecimento especial, diferente do filosófico ou do científico, que permite compreender e regular o comportamento humano e a vida social. Segundo essa concepção, existe uma compreensão do mundo e dos homens propiciada pela experiência estética. No entanto, essa tradição teórica foi criticada pela corrente marxista, para quem a produção romanesca representava a visão de mundo de uma classe particular, a burguesia. A arte, em suas diversas formas, estaria vinculada à ideologia burguesa. Mas se ela pode ser vista como contribuição ou propaganda às formas de poder dominantes, também pode ser pensada como meio de subversão. Sobretudo a partir do século dezenove, com a figura do artista maldito, que se posiciona contra a ordem estabelecida. A arte pode produzir o consenso ou, ao contrário, a dissensão, o novo, a ruptura. Para muitos movimentos de vanguarda, ela serviria para esclarecer o povo, expondo os problemas da sociedade¹¹⁹.

¹¹⁹ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. 3 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 35-37.

De acordo com Compagnon, para a tradição aristotélica, humanista, clássica, realista, naturalista e mesmo marxista, a literatura tem por finalidade representar a realidade¹²⁰. Segundo Georg Lukács, no livro *A Teoria do Romance*¹²¹, a forma épica, em que vida e sentido estão em plena harmonia, não é mais possível nos tempos modernos. O romance, que substitui a epopéia, não pode mais ser cópia da realidade, mas deve mostrar os problemas e contradições do momento histórico. Perseguindo um ideal de totalidade, o crítico defende que o artista deve buscar com a construção narrativa recriar a completude que se perdeu. Embora o princípio estilístico do gênero tenha mudado, a intenção artística é a mesma: abarcar o todo. Porque o sentido não é mais inerente à vida, não quer dizer que ele desapareça, mas passa a ser, agora, objeto de busca. O homem moderno, frente ao contra-senso do mundo, suas físsuras e abismos, deseja o conhecimento, a compreensão do que lhe parece estranho. É justamente através da exposição das contradições e da própria falta de sentido do mundo que se pode refletir sobre a realidade e transformá-la. O romance é, portanto, a expressão do herói problemático (o homem moderno), da perda de valores e da degradação do mundo. Por trás dessa visão há ideais progressistas que defendem um papel para a arte: o de contribuir para mudanças sociais.

Lucien Goldmann, nessa mesma perspectiva, em *Sociologia do Romance*¹²², argumenta que existe uma homologia entre ficção e sociedade: a forma romanesca transpõe para o plano literário a vida cotidiana na sociedade individualista, nascida da produção para o mercado. Os homens, nas suas relações com os bens, não estão conscientes do *valor de uso*, porque essas relações são mediatizadas sempre pelo *valor de troca*. Nesse contexto, o indivíduo vive um conflito: em alguns momentos aspira a valores de uso qualitativo que não pode atingir senão pela mediação dos valores de troca. O romance reproduz essa mesma estrutura, sendo a expressão do indivíduo problemático. Não se trata, portanto, da transposição imaginária das estruturas conscientes de um grupo social particular, mas da busca de valores que nenhum grupo específico defende. Para o teórico, o romance tradicional é essencialmente crítico: “é uma forma de resistência à sociedade burguesa em curso de desenvolvimento”¹²³.

Para essa linha idealista de pensamento, a arte e a literatura são meios de combater uma ordem político-econômico-social. Elas contribuem para o processo de conscientização da

¹²⁰ COMPAGNON, Antoine. *Ibid.*, p. 114.

¹²¹ LUKÁCS, Georg. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2006.

¹²² GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. 2 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

¹²³ *Ibid.*, p. 25.

população, possibilitando, dessa forma, a mudança, a transformação do sistema. Tal como acontece em *Cinzas do Norte*, em que o personagem Mundo é o indivíduo problemático de Goldmann, que busca valores reais em uma sociedade regulada pelo capital; ou o herói abandonado por Deus, de Lukács, que sofre pela falta de sentido do mundo. Para um artista que percebe os problemas sociais, que quer mudar essa situação injusta e que, por isso, coloca-se contra os valores dominantes na sociedade capitalista, só resta o fracasso, a desilusão, o eterno exílio vivenciado por Mundo. Todo esse discurso marxista, que obviamente não está explícito dentro da narrativa, poderia, de um ponto de vista da crítica artística, legitimar a postura não-mercadológica do personagem. Seu compromisso é com a realidade, com a conscientização e transformação da sociedade. Essa questão da arte e sua finalidade, que está presente na narrativa, é um discurso que, embora não esteja explícito, pertence à obra e é um problema que toda uma tradição literária moderna vem discutindo.

Remexendo um pouco nessa tradição, é possível levantar algumas questões presentes na literatura brasileira do século vinte. Silviano Santiago analisa bem o caso do romance modernista da década de trinta. De acordo com o crítico cultural, os escritores desse período fizeram intervir a análise marxista na compreensão do processo histórico brasileiro e a partir de uma política universalista radical e de um ideário utópico pretendiam poder colocar um fim à injustiça social e econômica no Brasil e no mundo¹²⁴. Inspirados pelo realismo – “soprado de todos os lados da América Latina pelos congressos de literatura de nítida inspiração soviética”¹²⁵ – passam a realizar em suas narrativas uma crítica à estrutura econômica da sociedade, com o foco na miserável realidade brasileira, em particular a do Nordeste do país, denunciando, dessa forma, o responsável pelas relações de classe: o poder oligárquico. No entanto, segundo a análise do crítico mineiro, a contestação ao modo capitalista se dá através de uma força autoritária, que deve ser devidamente colocada em prática pelos comunistas nacionais. Citando Raymundo Faoro, ele mostra os fundamentos desse autoritarismo sustentado pelos intelectuais esquerdistas:

Autoritarismo, na verdade, não tradicional, desligado e hostil às oligarquias e ao coronelismo, mas ancorado no pressuposto da imaturidade, da incapacidade e do aprisionamento do povo brasileiro, inapto para deliberar e decidir acerca de seu próprio destino.¹²⁶

¹²⁴ SANTIAGO, SILVIANO. Atração do mundo: políticas de globalização e de identidade na moderna cultura brasileira. _____ *O cosmopolitismo do pobre*. Belo Horizonte: UFMG, 2004. p. 31-32.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 31.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 32.

O que Silviano está mostrando é como o escritor modernista dos anos trinta, sob influência da perspectiva marxista, defendeu um pensamento autoritário no campo político e cultural. Se a população não tem conhecimento suficiente para analisar a situação na qual se encontra, cabe ao intelectual desalienizá-la, mostrar o caminho certo. O escritor e sua literatura têm uma função clara, a de conscientizar a população e provocar a mudança das estruturas político-econômico-sociais.

O projeto estético do romance *Cinzas do norte*, de alguma forma, aborda um problema presente na realidade social há muito tempo: o do artista marginalizado. Mundo busca um espaço para si e para o seu trabalho e não o encontra. É o herói problemático do romance moderno¹²⁷, que busca valores em uma sociedade corrompida. Não há lugar – seja em Manaus, seja na Europa, seja no Rio de Janeiro – para o artista. Não há mercado ou público para o seu trabalho, ele é visto como o esquisito¹²⁸, o louco¹²⁹, o *gauche*, o torto, sempre à margem. Durante toda a sua vida, Mundo foi marginalizado, desde a infância, no colégio, na família, até a fase adulta, na Europa, onde vive miseravelmente, tendo que se valer de subempregos para se sustentar, já que seu trabalho não tem valor em uma sociedade de consumo. Como já foi colocado, o personagem insere-se em um campo de legitimação da arte que se opõe à lógica mercadológica. Ele é um idealista que utiliza sua arte com a finalidade de conscientização dos problemas sociais e consequente transformação da sociedade. Mas, nessa mesma sociedade, não há lugar para um artista como Mundo¹³⁰. Arana, em outro polo da questão, não vive o mesmo conflito que seu filho. Ele compreende e aceita as regras do jogo capitalista, produzindo aquilo que os ricos querem comprar. Sua trajetória é de sucesso, enquanto a do protagonista é de frustração e desilusão, é a história exemplar de um fracasso. O título *Cinzas do norte* já dá o tom exato do romance, um norte, um objetivo perseguido, que vira cinzas, que se desfaz pela ação de um fogo incontrolável e desconhecido. Um norte que é

¹²⁷ Sobre o qual Luckács e Goldman falam.

¹²⁸ Assim Mundo era designado pelos colegas durante a adolescência.

¹²⁹ Como o avô de Mundo.

¹³⁰ Um evento grotesco reforça, no final da trama e da vida de Mundo, mais uma vez a inadequação do personagem à sociedade: “Tirei dali uma página dobrada de um jornal carioca. No verso, uma propaganda; na frente, uma reportagem com a fotografia de um índio, de cocar, em pé na boca de um túnel de Copacabana; o rosto e o peito magros, e os olhos salientes, vidrados, dirigidos para o alto. Empunhava um remo e fora detido porque ameaçava motoristas e passageiros. Boca aberta, depois de um grito ou ofensa, ele segura o remo com as mãos algemadas. Um guerreiro esquelético, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar. Mundo? Por que não me avisara que tinha voltado?” HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. Idem, p. 263. O artista foi preso e espancado, logo depois internado em uma clínica onde morreria. Sua doença vinha se acumulando dos martírios que sofrera no Colégio Militar, onde foi obrigado pelo pai a ingressar, na vida miserável que levou na Europa, culminando com as agressões na delegacia. Veja que o trecho contrapõe a performance de Mundo com a propaganda do jornal, isto é, a questão comercial que mais uma vez é o outro lado da moeda. Mundo é um ser totalmente deslocado, um índio atrapalhando a vida urbana do Rio de Janeiro.

inalcançável, utópico, sonho de um jovem idealista como Mundo. O personagem se constrói através desse conflito, o desejo de ser um artista legítimo, conduzido por ideais de transformação social, e o seu deslocamento, a sua inadequação no mundo. Ao fim de sua trajetória, distancia-se da questão social, e a sua última obra, o painel-memória, traz a figura do pai. Do social, passa ao psicológico, colocando ali o conflito vivenciado com a figura paterna.

No plano extraliterário, a questão do papel do artista está presente também nas discussões do escritor Milton Hatoum. O caráter problemático de Mundo, que tenciona a busca de uma arte legítima e a desilusão devido a sua inadequação na sociedade, para o autor, faz parte do ofício do artista.

JDB – Ainda na Casa do Saber, você falava que queria discutir, através desse romance, **o papel do artista na nossa sociedade**. Conforme previsto, a mídia não trouxe essa discussão à baila... Enfim: você não acabou provando, até pela sua trajetória desde 1989, que se pode ainda construir uma obra, mesmo em tempos tão difíceis para o artista?

MH – É verdade, não se falou muito sobre isso, embora seja **um dos temas centrais do romance**. O personagem Mundo se depara com um ambiente adverso em Manaus, onde o pai, a província e o regime militar o oprimem. Ele é um “estranho” em sua própria terra. Mas anos depois, quando mora em Berlim e Londres, ele se torna um auto-exilado, com pouca interlocução, e cerceado pela imagem sufocante do pai. Quer dizer, é um estrangeiro, sem eira nem beira, pois não desfruta da herança de Jano. De certo modo, ele faz o percurso que alguns da minha geração fizeram: de Manaus (ou qualquer outra cidade periférica), para o Rio ou São Paulo e depois para a Europa. Eu me inspirei em romances cujos personagens são intelectuais ou artistas: *Retrato do artista quando jovem, Pais e filhos...* São personagens desgarrados, que instauram uma fratura na família e na sociedade. **Essas questões vêm de muito longe, o exílio, o lugar difícil e improvável do artista num mundo movido pelo consumo e o lucro**. Nos dias de hoje a literatura já não tem o interesse que tinha na época de Joyce ou mesmo na década de 1950, mas acho que ainda há e sempre haverá bons leitores em todo o mundo. Esses leitores existem e justificam a literatura.¹³¹

A formação acadêmica de Hatoum se deu na USP, onde cursou nos anos setenta a faculdade de Arquitetura e se dedicou ao estudo da literatura, fazendo algumas disciplinas com Davi Arrigucci Jr., Leyla Perrone-Moisés, João Alexandre Barbosa, Alfredo Bosi¹³².

¹³¹ BORGES, Julio Daio Borges. Entrevista: Milton Hatoum. *Digestivo cultural*, São Paulo, 1 maio 2006. Disponível em: < www.digestivocultural.com/entrevista/entrevista.asp?codigo=1>. Acesso em: 27 jul. 2006, 18:00:00. grifo nosso.

¹³² Informação extraída das seguintes entrevistas: NETTO, Irineo. Obstinação no lugar de musas e oráculos: Entrevista com Milton Hatoum. *Rascunho*, Curitiba. Disponível em <<http://rascunho.ondarpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=621&sem limite=todos>>. Acesso em: 27 jul. 2006, 18:00:00.; GENNARI, Alex..Entrevista com Milton Hatoum (2003). *WebWriters Brasil*. Disponível em < <http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=285>> Acesso em: 26 mar. 2009, 15:20:00.

Durante a ditadura militar, segundo ele mesmo afirma em entrevista¹³³, participou do movimento estudantil, mas não ingressou em nenhum partido político ou em qualquer grupo de resistência ao governo. No entanto, todo o pensamento dessa crítica sociológica, marxista, que defende uma arte em diálogo com a realidade, de alguma forma influencia a postura do escritor:

Acho que um intelectual ou um escritor deve ser independente, manter-se fora do poder para criticá-lo. Por isso fiz questão de traduzir um livro de Edward Said: *Representações do intelectual*. Para Said, o intelectual, longe de ser um cínico ou um especialista, deve ser um crítico ao poder, ao preconceito, à miséria humana e à opressão.¹³⁴

Para Hatoum, o escritor, como intelectual, não-mercadológico, tem um papel claro e uma responsabilidade com a sociedade. Não se trata da arte pela arte, mas de uma postura atuante e crítica. O artista, para ele, é um líder dissidente, um analista social que deve esclarecer os leitores, isto é, há uma postura pedagógica na sua compreensão da função do intelectual e do artista. Seu pensamento é muito próximo do da geração de trinta, mostrado acima a partir da análise de Silviano Santiago. O intelectual/artista é assimilado por Hatoum como alguém que deve esclarecer a massa, como alguém que tem a capacidade e competência para defender valores como os da “ética” e da “justiça” e, por isso, pode questionar o poder político.

Mas enquanto escritor, procuro defender princípios éticos, de justiça social. Por isso traduzi o livro *Representações do intelectual*, do pensador e crítico palestino-americano Edward Said. Os escritores e os intelectuais devem ter coragem de criticar todo tipo de poder abusivo, todo tipo de terrorismo, inclusive o terrorismo de Estado. Isso é muito difícil hoje em dia, porque quase não há espaço nos meios de comunicação para quem quer exercer a crítica à violência de governos considerados “democráticos”, mas que são extremamente truculentos quando invadem territórios e até países.¹³⁵

Todo o pensamento clássico, humanista, realista e marxista que entende a arte como forma de conhecimento da realidade repercute em seu trabalho. No entanto, para o autor, não se trata de compreender a arte como reflexo da sociedade ou a ficção em correspondência com a estrutura político-social-econômica. Trata-se muito mais de uma experiência individual

¹³³ BARCELLOS, Paula. Alimento uma esperança desesperada. Entrevista: Milton Hatoum. *JB Online*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2005. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2005/08/19/joride20050819005.html>> Acesso em: 19 jan. 2008, 20:00:00.

¹³⁴ Loc. cit.

¹³⁵ GALERA, Daniel. Entrevista: Milton Hatoum. *Revista Malagueta*, 26 nov. 2007 Disponível em: <<http://revistamalagueta.com/blog/galera-hatoum>> Acesso em: 9 de jan. 2008, 15:00:00.

resgatada através da memória. A trajetória de vida do autor transforma-se em experiência sobre a qual se elabora a ficção. Nesse jogo, os limites entre verdade e mentira não ficam claros.

Em primeiro lugar, a vida é mais complexa que a literatura, mas uma literatura consistente parte exatamente da assimilação da complexidade da vida, que inclui a leitura interessada de bons livros.
[...] Acredito que todo ser humano tem uma experiência de vida, aquilo que Giorgio Agamben chama de “infância do ser humano”. Ele diz algo assim: a linguagem aparece como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. E a literatura é a transcendência pela linguagem de uma vida empírica ou do que nomeamos realidade. **Uma linguagem que transmita uma verdade interior**, não mascarada nem superficial.¹³⁶

Há toda uma tradição recente de autores que trabalharam com o tema da memória, especialmente familiar, Pedro Nava, Carlos Drummond, Graciliano Ramos. Em alguns casos, o fator individual e psicológico prepondera sobre o lado sócio-histórico, a experiência pessoal do autor é resgatada como forma de conhecimento a ser transmitido. No entanto, Santiago, em seus ensaios críticos sobre o modernismo, não encara esse papel pedagógico do intelectual com tanta tranquilidade. Isso será discutido no próximo capítulo. Sobre o romance analisado, Hatoum é enfático: “*Cinzas do Norte*, nesse sentido, talvez seja o meu romance mais autobiográfico, em que expus o drama moral de uma geração – a minha geração.”¹³⁷. O romance, enquanto projeto estético, nada mais é do que uma compreensão pessoal da realidade que é transmitida como forma de saber.

Advém disso a identificação do autor Milton Hatoum com seus narradores:

Não queria o destino de Mundo para mim. Aliás, de nenhum de meus personagens... a não ser dos narradores, que sobreviveram para escrever um livro. Só percebi isso quando estava terminando o *Cinzas do Norte*. Pensei: é o terceiro romance que escrevo e é o terceiro narrador que sobrevive para contar uma história.¹³⁸

O escritor não se coloca em paralelo com a figura do artista, Mundo, mas com aquele que observa de fora a vida desse amigo e transforma sua compreensão dessa experiência em uma narrativa de memórias. A postura de Lavo, de resgate e significação de um passado, é a

¹³⁶ BORGES, Julio Daio Borges. Entrevista: Milton Hatoum. *Digestivo cultural*, São Paulo, 1 maio 2006. Disponível em: < www.digestivocultural.com/entrevista/entrevista.asp?codigo=1>. Acesso em: 27 jul. 2006, 18:00:00. grifo nosso.

¹³⁷ BARROS, Carlos Juliano. “Literatura não é uma missão”. *Problemas Brasileiros*, n. 379, jan.-fev. 2007. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&breadcrumb=1&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1> Acesso em: 19 jan. 2008, 13:00:00.

¹³⁸ BORGES, Julio Daio Borges. Loc. cit.

mesma do escritor. Ênfatizo que se trata de uma postura, de um procedimento, não estou dizendo que Lavo é Hatoum e Hatoum é Lavo. Não se trata de confundir um personagem fictício com o seu criador, mas de atestar uma identificação de um com outro em função da vontade de resgate de uma experiência. O advogado que relata a vida do amigo artista mostra, através de uma história de desenganos, fracassos e desilusão, um sentimento que é um misto de admiração e crítica. Mundo não é um canalha com pretensões comerciais, existe o respeito por sua busca artística. Mas, por outro lado, seu radicalismo exacerbado o leva ao fracasso, ao auto-exílio. O romance *Cinzas do norte* resgata uma discussão sobre o problema do papel da arte e do artista não para mostrar um total desprezo por esse pensamento, mas talvez para, de alguma forma, revê-lo. Uma postura que não é a de negação total, mas que também não é a de adesão total.

Um expoente da literatura modernista da década de trinta, que atuou sob a influência do realismo concebido a partir dos ideais marxistas, é o autor Graciliano Ramos. Em entrevista, Hatoum mostra uma nítida admiração e respeito por ele:

Olha, Graciliano, a meu ver, é uma das figuras centrais da literatura brasileira. Quer dizer, a nossa literatura já tem, vamos dizer, grandes nomes, grandes obras, e a obra de Graciliano eu acho que está no centro do vértice dessa pirâmide. Ela é uma obra que parte do local para alcançar o universal e ela, ao mesmo tempo, foi uma ruptura na literatura brasileira dos anos 30. [...] De modo que a leitura de *Vidas Secas* foi uma descoberta: primeiro, de um mundo, o mundo do sertão e dos problemas sociais de que o livro fala; e, depois, de uma linguagem, vamos dizer, de um estilo, que era totalmente diferente do estilo [...].¹³⁹

Porém, aqui entra uma outra questão, que é também muito importante na ficção hatumniana: a preocupação estético-formal com o texto.

2.3. A questão estético-formal

Ao longo dessa conversa, Hatoum mostra os motivos pelos quais aprecia a literatura de Graciliano. A valorização das questões formais e estilísticas revela outro aspecto importante de sua compreensão acerca da produção romanesca.

¹³⁹ Milton Hatoum. In.: ENTREVISTA com Milton Hatoum. *Mestres da literatura*. Disponível em: <<http://mecsrv04.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres/PDF/Revisao-T.Graciliano-Milton%20Hatoum.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2008, 18:00:00.

A tendência, às vezes, de um escritor é se alongar, é esticar, é descrever, e o Graciliano não descreve muito. Em poucas palavras, ele fala do essencial, e nisso eu acho que ele foi um mestre. O sentimento e o drama humanos, eles são trabalhados de uma forma muito sintética, muito concentrada. [...] o Graciliano soube estabelecer um diálogo entre essa aridez do sertão e a aridez da linguagem. [...] Não quero dizer com isso que um escritor que escreva com frases longas e sinuosas seja melhor ou pior. Não se trata exatamente disso, mas se trata de adequar a trama, a paisagem, o ambiente a essa linguagem concisa.¹⁴⁰

A linguagem concisa, enxuta, sem excessos ou gratuidade, combinaria muito bem com os dramas sociais e as paisagens áridas de suas obras. Hatoum pressupõe aqui a preocupação com a correspondência entre a forma e conteúdo, a busca de uma linguagem pensada e arquitetada de maneira a potencializar a expressividade. Dois traços são importantes no resgate desse autor que pertence à tradição do modernismo: o trabalho com a linguagem e a literatura como forma de conhecimento do mundo.

Quer dizer, há a infância das personagens, há a adolescência das personagens, há personagens já adultas vagando pelo sertão, há dramas existenciais e morais e há também um relato de um momento histórico, através de uma percepção das sensações e das apreensões de um indivíduo, dele, Graciliano, através de um narrador, que não é exatamente o autor... Então, o conhecimento de uma realidade brasileira, mesmo pela via indireta da literatura, é enorme. Aliás, é esse conhecimento que perdura, muito mais do que certos livros de sociologia.¹⁴¹

Outro discurso legitimador da arte, que também influenciou os artistas do século vinte, inclusive os modernistas, foi o da crítica formalista. No trabalho de Graciliano e outros poetas e romancistas é evidente a preocupação com o estilo e a linguagem. Arte não é tão somente a transmissão de uma realidade social ou de algum tipo de conhecimento, mas um trabalho estético de expressão.

Para o formalismo a literatura não é apenas o reflexo da sociedade, mas o trabalho estético sobre a linguagem e nisto reside sua especificidade. A essência da arte estaria dentro dela mesma, no seu funcionamento, e não fora, em questões como o meio social, a biografia ou a psicologia do autor. Jakobson afirma: “O objeto da ciência literária não é a literatura, mas, sim, a literariedade, ou seja, aquilo que faz de uma obra dada uma obra literária”¹⁴².

¹⁴⁰ Milton Hatoum. In.: ENTREVISTA com Milton Hatoum. *Mestres da literatura*. Loc. cit.

¹⁴¹ Loc. cit.

¹⁴² apud LOPES, Edward. In.: _____. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturalistas da narrativa*. São Paulo: EDUSP, 1997. p. 192.

Um *objeto estético*, na compreensão de Chklovski¹⁴³, é aquele criado através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar uma percepção estética. Como as ações que praticamos no dia-a-dia tornam-se, para nós, habituais e automáticas, elas se passam num nível inconsciente, não sendo, portanto, percebidas, sentidas. Os movimentos e gestos tornados automáticos passam despercebidos e é como se não tivessem realmente acontecido, porque não os sentimos, não os percebemos. A arte, para Chklovski, surge então para devolver às pessoas a percepção dos objetos e ações.

E eis que para devolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção é um fim em si mesmo e deve ser prolongado.¹⁴⁴

Os formalistas reconhecem formas diferenciadas de linguagem: a “língua cotidiana”, que utilizamos no dia-a-dia, e a “língua poética”, que se diferencia daquela na sua forma, objetivo e função, porque é elaborada de modo a singularizar os objetos e eventos; é mais difícil, obscura e cheia de obstáculos, para que se prolongue e intensifique o momento da percepção.

Para os teóricos dessa corrente, o específico da arte repousa na particular utilização dos elementos linguísticos para a construção do texto literário, isto é, no procedimento. No entanto, dentro do próprio movimento, surgem apontamentos sobre as relações da arte com a sociedade. Jan Mukarovsky, no clássico ensaio *A arte como fato semiológico*¹⁴⁵, questiona: se a obra de arte é um signo linguístico – dessa forma ela era compreendida entre os formalistas –, sendo, portanto, um meio pelo qual evocamos algo da realidade, qual seria, então, o seu referente? Para o teórico, é o contexto geral dos fenômenos ditos sociais, como, por exemplo, a filosofia, a política, a religião, a economia, etc. No entanto, essa relação não seria necessariamente direta, isto é, a arte não seria um registro documental da realidade social. Com o autor, verifica-se a preocupação com a conjunção entre forma e conteúdo. A obra não é pura linguagem, existe um tema, um assunto a ser transmitido. Porém, os aspectos formais também significam e deveriam funcionar como um “eixo de cristalização” da significação.

¹⁴³ CHKLOVSKI, Victor. A arte como procedimento. In.: TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

¹⁴⁴ Ibid., p. 45.

¹⁴⁵ MUKAROVSKY, Jan. A arte como fato semiológico. In.: _____. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

Isto é, a arte comunica não só através do conteúdo, mas também da forma, esta reforçando aquela e ambas formando uma unidade de sentido. O que a caracteriza, diferenciando-a de outras formas de expressão, é o predomínio daquilo que Mukarovsky chama de “função estética”¹⁴⁶.

No século vinte, essas duas correntes da teoria literária se confrontaram: de um lado, a crítica marxista e sociológica, que amparada no materialismo histórico, promovia o realismo crítico como forma de arte; de outro, o formalismo russo e tcheco, que se baseava nas descobertas linguísticas de Ferdinand Saussure para descobrir o estatuto específico da arte. Em um momento inicial elas divergiram profundamente e construíram concepções de arte opostas. Os teóricos do formalismo questionavam a adoção de uma visão funcionalista da arte e a partir de uma tradição que vem de Kant e de sua preocupação com o Belo, voltam-se para o problema estético. Na *Crítica da Faculdade do Juízo* (1790), o belo é concebido como tendo um fim em si mesmo. Nesse caso, arte e literatura não remetem senão a si mesmas, elas seriam formas específicas de linguagem. Portanto, não teriam nenhum tipo de finalidade prática, mas seriam um meio de explorar esteticamente as formas de expressão¹⁴⁷. No entanto, essa postura foi duramente criticada pelos teóricos do marxismo como um padrão elitista e burguês da arte pela arte, que reforçava a alienação em relação aos problemas da realidade.

Cada uma dessas correntes, a seu modo, tentou definir seu objeto, a literatura, cada uma delas reforçando um aspecto – o conteúdo ou a forma. De um lado a crítica marxista, crente em um ideal de progresso, concebe-a como um produto de crítica social, de exposição de problemas a fim de conscientizar as pessoas e, dessa forma, provocar a mudança; do outro, o formalismo definindo-a como um meio de expressão diferenciado, que coloca em primeiro plano o tratamento estético da linguagem. Entretanto, as críticas advindas de ambas as perspectivas gerou um debate que possibilitou um renovamento de suas posturas. Se antes de Georg Lukács, concebia-se a literatura como uma espécie de documento, isto é, uma forma de registro da vivência dos homens – a obra literária era encarada apenas como um reflexo da realidade material –, o teórico introduz uma reflexão acerca da forma do romance. O homem moderno, frente ao contra-senso do mundo, suas fissuras e abismos, deseja o conhecimento, a compreensão do que lhe parece estranho. Nesse contexto, o romance busca descobrir e construir, através da forma, a totalidade oculta da vida¹⁴⁸. Para Lukács, todos os problemas e contradições do momento histórico devem ser incorporados à configuração da obra, nunca

¹⁴⁶ MUKAROVSKY, Jan. Função, norma e valor estéticos como fatos sociais. In.: _____. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 39-40.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.60.

encobertos. Quando se trabalha com o crime e a loucura, por exemplo, o que fica evidente é a impossibilidade de se dar a esses comportamentos limites claros, restando, muitas vezes, a confusão entre aquilo que se considera crime e aquilo que se considera heroísmo, da mesma forma loucura e sabedoria. Na ficção romanesca, o problema se abre e portanto o contra-senso é reconhecido como existente. Quando as ações humanas e a própria vida deixam buracos de incompreensão, quando “os deuses se calam”, nasce o herói do romance, produto do alheamento em relação ao mundo exterior. Essa forma literária está, portanto, em acordo com a condição histórico-filosófica do homem moderno, qual seja sua alienação em relação às suas estruturas. No entanto, para Lukács, a forma não é conscientemente experimentada pelo artista. Este acredita que está trabalhando com conteúdos, no entanto, os conteúdos seriam percebidos pelo artista sempre através da forma¹⁴⁹. Quer dizer, para Lukács não há um planejamento estético-formal da obra literária, isto porque a forma nasce do conteúdo. Tanto que, para o crítico, os melhores romances não dependiam unicamente das habilidades do escritor, mas principalmente do momento histórico em que ele se encontrava. Nos momentos de crise social e turbulência revolucionária que geram transformações na estrutura social, isto é, quando a história está visivelmente a fazer-se, são produzidas as grandes obras de literatura¹⁵⁰. Pensando também o problema da forma, Goldman, refletindo acerca dos pressupostos lukacsianos, defende que a estrutura do romance e da sociedade na qual se insere são “rigorosamente homólogas”. O romance ajuda a entender a sociedade e vice-versa, uma vez que aquele repete em outro plano o que acontece nesta. Dentro dessa visão teórica, o conteúdo vem antes e define a forma.

Em um primeiro momento do formalismo russo, encontrava-se entre as ideias principais, a visão da literatura como signo autônomo, independente de qualquer outra série de fatos sociais. Porém, essa compreensão do produto artístico – encarado como belo

¹⁴⁹ De acordo com Costa Lima, a forma seria inerente à percepção do autor. A organização do conteúdo (tempo, ritmo, destaques e segundo plano, jogo de luzes e sombras) seria regida por essa percepção formal. “A visão formal de um artista não é uma manifestação espiritual isolada que principia a agir apenas no momento em que é formulada; é antes um fator da vida espiritual que opera de contínuo, com força maior ou menor e que constantemente influi sobre a perspectiva em que ele se dispõe frente às coisas da vida. Qualquer experiência já é vivida, senão em um certo grau, *sub speciae formae* e os conteúdos da memória, observação, a construção psicológica, que seriam matéria imediata da criação, ainda se vinculam muito estreitamente à possibilidade da representação formal. A forma autêntica de um artista autêntico é *a priori*: é uma forma constante face às coisas, é uma condição necessária para que as próprias coisas possam ser percebidas pelo artista.”: LUKÁCS, Georg. apud LIMA, Luiz Costa. A análise sociológica da literatura. In.: _____ (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 679-680. v.2.

¹⁵⁰ De acordo com Eagleton, os melhores autores o são porque estavam “presentes ao nascimento tumultuoso de uma época histórica e estão, assim, dramaticamente comprometidos com os conflitos e dinâmicas “típicos”, claramente patentes, das sociedades a que pertencem. É esse “conteúdo” histórico que lança bases da sua perfeição formal: ‘a riqueza e profundidade das personagens criadas’, sustenta Lukács, ‘assenta na riqueza e profundidade do processo social no seu todo.’” EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução Antônio Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.

esteticamente, mas vazio de significado – foi sendo revista conforme o avanço das discussões teóricas. Destaque para o estudo *Escritos sobre estética e semiótica da arte*¹⁵¹, de Jan Mukarovsky, que introduz o fator social em suas reflexões.

Concebendo a obra artística como um signo autônomo¹⁵², Mukarovsky chama a atenção para o seu caráter social. O signo linguístico é um meio pelo qual evocamos algo da realidade, isto é, o contexto geral dos fenômenos ditos sociais, como, por exemplo, a filosofia, a política, a religião, a economia, etc. De forma alguma, essa relação é necessariamente direta na arte, isto é, ela não é um testemunho direto ou um registro documental da realidade social. A obra artística apresenta um tema (conteúdo), que, em conjunto com os aspectos formais, significam algo – o tema funciona como um “eixo de cristalização dessa significação”, sem o qual a comunicabilidade através da forma torna-se vaga. Ainda de acordo com o teórico formalista, a arte atua intervindo na realidade, uma vez que, abarcando um conjunto de valores extra-estéticos, não é mera réplica do sistema de valores vigentes, mas pode, muitas vezes, provocar uma contradição entre esses valores. É nesse ponto, que Mukarovsky desfaz um preconceito em relação à corrente formalista. Segundo ele, a predominância da função estética na arte não significa “carência de interesse”, isto é, vazio de conteúdo¹⁵³.

As duas correntes redefiniram suas posturas de maneira a levar em consideração as duas questões: forma e conteúdo. Embora enfatizassem um ou outro aspecto do problema, não o desconsideravam. Marxistas não deixam de reconhecer que a arte também é forma, assim como os formalistas não negam a possibilidade de produção de conhecimento e reflexão sobre a realidade. Paradoxalmente, ambas se afastam e se tocam, se opõem e se cruzam. Esse conjunto de reflexões atingiu críticos e artistas, que nos anos sessenta e setenta, segundo Compagnon¹⁵⁴, passaram a desenvolver uma teoria de caráter ambíguo, ao mesmo tempo marxista e formalista. Exemplo desse empreendimento é o livro de Pierre Macherey, publicado em 1966, *Por uma Teoria da Produção Literária*, “obra na qual o sentido marxista da teoria – crítica da ideologia e ascensão da ciência – e o sentido formalista – análise dos

¹⁵¹ MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

¹⁵² As considerações acerca da obra artística como signo autônomo e, mais a frente, como signo comunicativo foram extraídas do ensaio: MUKAROVSKY, Jan. A arte como fato semiológico. In.: _____. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

¹⁵³ Ibid., p. 83 e 84.

¹⁵⁴ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. 3 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

procedimentos linguísticos – entram em entendimento com o domínio da literatura”¹⁵⁵. Macherey¹⁵⁶, conjugando as duas perspectivas teóricas, afirma:

É sobretudo importante reconhecer que os textos literários utilizam a linguagem e a ideologia (que talvez não sejam realidades diferentes) para um fim inédito: arrancando-as de certa maneira a si mesmas, dão-lhes finalidade diferente, pondo-as ao serviço duma realização que pertence ao domínio literário.¹⁵⁷

Para o teórico francês, a obra de arte é autônoma, uma vez que tem regras próprias e internas, mas não é independente da realidade na qual está inserida. Segundo sua visão, ela relaciona-se com a linguagem e por intermédio desta encontra-se relacionada com as outras utilizações da linguagem, sejam elas teóricas ou ideológicas. Através da ideologia, estabelece ligação, ainda, com a história das formações sociais, à qual está ligada pelo próprio estatuto do escritor e pelos que lhe cria a sua existência pessoal. Por fim, a obra está vinculada com pelo menos parte da história da produção literária, a qual lhe transmite os instrumentos essenciais ao seu trabalho¹⁵⁸. Vários aspectos que giram em torno do produto literário são considerados: linguagem, contexto histórico, experiência individual do artista e a própria tradição literária. Dentro das diferentes formas de linguagem, a obra literária, assim como defendiam os formalistas, pertence ao “domínio especializado do juízo estético”. Um tipo de rigor específico (poético e não lógico) associa intimamente forma e conteúdo. Nesse sentido uma palavra, ou qualquer outro elemento, só se torna significativa quando encadeada nas malhas do texto a que pertence¹⁵⁹.

Todo discurso, seja literário ou não, traz consigo uma ideologia. Para Macherey, não existe forma de linguagem que não seja ideológica. Em sua concepção, dizer é um ato por excelência que modifica a realidade sobre a qual se exerceu: “Todo o discurso supõe a ausência, provisória ou definitiva, daquilo a que se refere e instala-se no vazio criado pelo afastamento daquilo que se diz.”¹⁶⁰. À margem do texto, encontra-se a linguagem corrente da ideologia. No entanto, a obra literária, através das suas experiências com a linguagem, pode ser simultaneamente uma forma de conhecimento e até de caricatura da ideologia corrente;

¹⁵⁵ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. 3 ed. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 15.

¹⁵⁶ MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. São Paulo: Mandacaru, 1989.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 55.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 56.

¹⁵⁹ *Ibid.*, p. 59.

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 62.

mais do que reproduzir uma realidade, de acordo com a visão de Macherey, a obra pode ser um espaço de contestação: “deforma mais do que imita”¹⁶¹.

As duas perspectivas críticas, funcionalista e formalista, de arte e literatura acabam por se encontrar e conjugam-se em uma única linha teórica. Isso repercutiu no trabalho de artistas, inclusive no modernismo brasileiro, que será analisado nessa pesquisa, no próximo capítulo, através de Silviano Santiago. O romance *Cinzas do norte*, como já foi mostrado, destaca uma discussão referente à questão do papel do artista, que vai desembocar no problema da funcionalidade da arte. No entanto, a construção narrativa revela uma preocupação estética evidente. Alguns comentários a respeito da elaboração formal já foram feitos no primeiro tópico deste trabalho. A própria metáfora do fogo e das cinzas que percorre a trama e que remete ao poder destrutivo das ações dos personagens; o cão Fogo sempre ao lado de Jano remete à natureza animal do homem, uma chama acesa em seu interior que transforma tudo em cinzas. O sentimento geral de desilusão e desencantamento como contraface ao idealismo – seja o idealismo artístico do protagonista, seja o idealismo romântico de Ranulfo. O deslocamento de Mundo que alude ao exílio do artista em uma sociedade mercadológica. O próprio epíteto do personagem principal – mundo – que carrega em si a referência à universalidade do sofrimento humano. A arte como uma linguagem diferenciada e principalmente potencializadora de significados se revela na escolha de cada palavra e de cada estrutura sintática. A elaboração estética vai desde a seleção dos nomes – Jano, Mundo, Alícia, Barco Fé em Deus, cão Fogo, etc. – até a tessitura de um texto condensado, com muitas alusões e cortes –, torna-se difícil, para o leitor, montar a trama e construir a história, por causa das interrupções nas sequências de ações e na cronologia temporal.

O jornalista Rogério Waldrigues Galindo, em artigo para o jornal *Gazeta do Povo*, analisa o estilo de Milton Hatoum, destacando a “marca clássica” de seu texto:

A paciência para fazer os livros é um dos pontos em comum que Hatoum mantém com seu maior guru literário, o francês Gustave Flaubert. Considerado um dos criadores do romance moderno, Flaubert passou a integrar o panteão de grandes escritores do século 19, tendo publicado poucos livros. “Os dois romances fundamentais dele são *Madame Bovary* e *A educação Sentimental*”, afirma Hatoum, que tem fascínio também pela única – e diminuta – coleção de contos do escritor.

Flaubert é o modelo para Hatoum por vários motivos. O escritor enuncia alguns: a elegância da frase, a preocupação com a forma, o interesse pelos temas humanos.

¹⁶¹ MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. São Paulo: Mandacaru, 1989. p. 63.

Ele [Milton Hatoum] não é um saudosista, não vive de recriar romances antigos, mas mantém mais proximidade com o modelo do século 19 do que a maioria dos seus contemporâneos. Até porque não tem grandes preocupações com experimentalismos literários.¹⁶²

Em *Cartas exemplares*¹⁶³, de Gustave Flaubert é possível perceber como o processo de escrita é, para o autor francês, bastante intenso, obcecado pela perfeição da forma, faz e refaz seus textos com angústia, muitas vezes passando horas em busca de uma única palavra. A inspiração, para ele, não existe, apenas o trabalho árduo, uma “obstinação fanática e devota” que o faz pensar longamente cada frase, cada pequeno trecho, na ânsia de moldar o texto conforme o estilo que tem em mente. A sua preocupação com a forma, deve-se antes de tudo à sua concepção de arte, cuja finalidade seria a consecução do belo: a arte é a beleza da forma. Acusado de explorar somente o ornamento e questionado sobre o vazio da ideia, rebate: “Para mim, enquanto não conseguirem, numa frase, separar a forma do fundo, eu sustentarei que são duas palavras vazias de sentido. Não há belos pensamentos sem belas formas, e reciprocamente.”¹⁶⁴. Forma e ideia são inseparáveis e uma não pode existir sem a outra. Seu pensamento era o de que o conteúdo, o tema, “o fim moral”, tudo isso, subjuga-se, na arte, à beleza da forma.

A busca pela perfeição estilística fazia com que o autor francês demorasse muito tempo para terminar uma narrativa, levava em média sete anos para escrever uma obra¹⁶⁵. Hatoum, que de acordo com Galindo admira a beleza formal do escritor, também se demora na construção de seus romances, levando muitos anos entre uma publicação e outra. O ideal de perfeição e beleza formal de Flaubert também é perseguido por Hatoum. As relações do trabalho de um e de outro escritor podem ir muito mais além, mas por enquanto limito-me à preocupação estilístico-formal de ambos. A questão da escrita clássica e elegante de Hatoum, cujo modelo seria o romance moderno de Flaubert.

Este segundo capítulo abre várias questões. De dentro do romance *Cinzas do norte* parte a reflexão sobre o papel do artista dentro da sociedade: para que trabalha a arte, qual sua função? O protagonista é um artista idealista que não encontra seu lugar em uma sociedade voltada para o consumo, não querendo fazer parte dessa lógica capitalista vivencia uma situação de exclusão. Outro ponto é a elaboração estética da narrativa, a preocupação com a

¹⁶² GALINDO, Rogério Waldrigues. Milton Hatoum, ou o Flaubert da floresta. *Gazeta do Povo*, 22 out. 2006.

¹⁶³ FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 29.

¹⁶⁵ De acordo com CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3 ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 1450-1454.

beleza formal. As relações disso com toda uma tradição crítica – funcionalista e formal – e com uma tradição literária – Graciliano Ramos e o romance de trinta, Flaubert e o romance moderno. E ainda a postura do autor Milton Hatoum que encara literatura com uma forma de conhecimento, ou seja, para ele ainda é possível produzir experiência através da literatura, uma geração pode transmitir a outra, através da escrita, um ensinamento. Em função disso, suas obras são sempre relatos de memórias: “não existe literatura sem memória”, afirma Hatoum. Todas essas questões que surgiram são parte fundamental dessa análise e são, também, o ponto de partida de uma reflexão crítica acerca do trabalho desse escritor, que ainda se desenrolará nas próximas páginas.

3. Novo escritor ou escritor novo?

Até o presente momento, venho levantando diversos aspectos da escrita de Hatoum. Na análise de *Cinzas do norte*, no primeiro item desta pesquisa, procurei mostrar a uniformidade da voz narrativa. Como foi colocado anteriormente, o romance foi construído com dois narradores – talvez três, se for considerada a última carta redigida por Mundo –, Lavo e tio Ran, dois personagens diferentes, com personalidades e história de vida diferentes – um advogado, outro boêmio; um apaixonado por livros, outro não – e que, portanto, deveriam ter pontos de vistas individuais, particulares, referentes ao seu universo, à sua visão de mundo. No entanto, a narrativa não explora o embate de discursos, pelo contrário, eles entram em total consenso em suas opiniões. Lavo é quem organiza o relato, contando o que testemunhou e o que ficou sabendo por outras pessoas; a isso, ele une os escritos deixados pelo tio. No entanto, as duas versões caminham para o consenso, elas se harmonizam em uma narrativa uniforme, em que o advogado mostra a sua compreensão da trajetória do amigo artista. O relato de Ran, bem como o depoimento dos outros, só vem a reforçar sua visão. Como em um processo de investigação, ele ouve várias pessoas, mas a conclusão final é sua. Ao fim da narrativa, Lavo mostra sua posição superior, não é um homem simples, sem cultura, como os outros personagens, tanto que procede a análise crítica do painel deixado por Mundo e fecha a compreensão do problema: a existência de Jano e Mundo é alimentada e destruída pela força de um fogo – a natureza animal que faz parte da espécie humana. Revela-se sua capacidade intelectual, ele tem conhecimento de arte, do discurso sobre o inconsciente, e, portanto, pode compreender mais profundamente os episódios e explicá-los através de seu relato.

Outra questão que aflora dentro da narrativa é a oposição entre Mundo e Arana, isto é, entre a pretensão de uma arte legítima e a produção artística voltada para o consumo. Uma discussão longa e antiga, que tem suas origens na modernidade européia, em que grupos de artistas da elite burguesa buscam uma esfera diferenciada para situar a arte fora da lógica mercadológica que se forma com a Revolução Industrial. Um desses discursos de legitimação é o do marxismo, que partindo de uma concepção humanista de arte como forma de conhecimento do mundo, compreende-a não como um simples produto estético, mas como um meio capaz de educar as massas. Nesse sentido, o artista tem um papel definido, colaborar para a desalienação da sociedade, de maneira que possa conduzir a população a participar do processo histórico, em nome do tão idealizado progresso. O artista de *Cinzas do norte* busca

participar da política através do seu trabalho. Mundo denuncia o discurso desenvolvimentista do governo militar, chamando a atenção para a desuminidade do conjunto habitacional popular construído por eles. No romance, o idealismo do protagonista termina em desilusão, em frustração. E essa seria, então, a história moral da geração de Hatoum, geração essa que na década de sessenta e setenta, movida por ideais comunistas, lutava por uma revolução político-social que garantiria igualdade a todos. Segundo ele mesmo afirma, sua intenção era abordar esse assunto.

Parafraseando o próprio escritor, seja na sua obra, seja em suas cartas ou em tudo que escreve está o homem¹⁶⁶ e para buscar o homem atrás da obra, trabalhei com algumas de suas entrevistas. Nelas fica claro sua compreensão da literatura como forma de conhecimento do mundo, ou seja, ele não descarta a questão da funcionalidade da arte. Segundo sua concepção, a narrativa serviria para o resgate de uma experiência que se quer compartilhar. Por isso a memória é importante em sua construção ficcional.

A obra de Hatoum se insere, portanto, em uma tradição literária realista, que vem se renovando, mas que busca sempre passar uma compreensão da realidade que cerca o escritor. Mas é também uma tradição que se preocupa com a questão estética, com a potencialidade expressiva da palavra, do discurso. Graciliano, que para Hatoum é o ápice da literatura brasileira, tem uma preocupação com a denúncia das relações político-econômico-social, mas sem se descuidar do trabalho com a linguagem.

De forma geral, a crítica literária atual recebeu muito bem os romances de Milton Hatoum. Ele estreou no mercado editorial com uma orelha elogiosa de Davi Arrigucci Jr¹⁶⁷ para *Relato de um certo oriente*. A boa recepção da crítica se reflete nas premiações, três Jabutis. Em meio à aprovação geral, uma voz dissonante, a de Silviano Santiago, que em artigo¹⁶⁸ publicado no Jornal do Brasil, aponta problemas na construção narrativa de *Relato de um certo Oriente*.

O romance está marcadamente preso à estética modernista (em particular à dos anos 30) e hoje espero do novo autor que me dê sinais de independência. Não pelo simples gosto de ser independente, mas porque as condições de produção da obra literária não são as mesmas das décadas de 20 a 60.

¹⁶⁶ “Eu acho que a gente não pode separar a linguagem de um escritor quando ele escreve uma carta, quando ele escreve uma crônica, quando ele escreve um relatório. Quer dizer, ali já está o homem.” Milton Hatoum. Entrevista com Milton Hatoum. *Mestres da literatura*. Disponível em: <<http://mecsrv04.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres/PDF/Revisao-T.Graciliano-Milton%20Hatoum.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2008, 18:00:00.

¹⁶⁷ “Não se resiste ao fascínio dessa prosa evocativa, traçada com raro senso plástico e pendor lírico: viagem encantatória por meandros de frases longas e límpidas [...]” ARRIGUCCI JR., Davi. In.: HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

¹⁶⁸ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, p. 4-5, 29 abr. 1989.

Detecto o x do problema, acredito. Um perfume adocicado de “escrita da memória” percorre o romance e isso me chateia. Já li por demais isso antes, tanto lá fora quanto aqui dentro. Penso contrastivamente no romance *O amante* de Marguerite Duras. Não é a maneira como eu compreendo hoje a possibilidade de escrever a história de uma família. Certa ingenuidade (é o mínimo que posso dizer) psicológica na concepção do papel da memória na constituição do sujeito me leva ao desespero ao passar da página 21 para 22. Que me perdoe o autor, mas a teoria psicanalítica está por aí e veio para ficar. Desespero-me um pouco mais. Os lugares-comuns abundam nas páginas 54 e 55 quando o narrador descreve as impressões que teve ao deparar com o “mistério” de uma vida humana ao violar e ler uma correspondência alheia. E paro por aqui porque o filão é pobre. Trata-se de um velho autor novo.¹⁶⁹

Para o crítico, Hatoum é um autor jovem, mas não inovador, que não está sintonizado com os problemas literários da contemporaneidade e que está preso demais a uma estética modernista. Santiago explica seu ponto de vista teórico:

O processo que se encontra na narrativa contemporânea de não caracterizar com cuidado o aspecto físico, social, intelectual e moral do narrador e personagens advém do fato de que eles são descritos com mais acuidade e precisão pelas peculiaridades das falas individuais. O romancista contemporâneo é um homem de ouvido apurado e, nesse sentido, ele se aproxima do dramaturgo, mas com uma diferença essencial: ele não conta com o ator, apenas com a imaginação do leitor. Se o romancista quer um personagem que seja advogado, conservador, beletrista, não adianta dizer isto ao leitor para caracterizá-lo.

É preciso ir aos fundamentos dos vários discursos que alicerçam a sua fala, para depois partir para a criação romanesca.

Reparem que não se trata mais da caracterização pelo comportamento (“behaviourism”), que ficou em voga depois dos grandes romancistas norte-americanos. É a caracterização pela linguagem.¹⁷⁰

Silviano detecta no romance *Relato de um certo oriente* falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem. Embora existam diferentes narradores, todos “escrevem e até pensam com as mesmas construções de linguagem e as mesmas ideias” o que produz “um continuum estilístico e ideológico” que percorre toda a narrativa. O analista está se referindo ao primeiro romance de Milton Hatoum, que à época era um escritor novo no cenário nacional. Na sua terceira obra de ficção *Cinzas do norte*, que é o foco desta pesquisa, o problema apontado por Santiago persiste: a uniformidade do discurso de diferentes narradores-personagens, um conjunto de vozes que caminham para um consenso pacífico. O

¹⁶⁹ SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, p. 4-5, 29 abr. 1989.

¹⁷⁰ Loc. cit.

texto se fecha em uma moral; não há a abertura de um *Dom Casmurro* em que sobram mais dúvidas que certezas, mais questionamentos que verdades tranquilas.

Silviano Santiago faz uma profunda análise do movimento modernista nos ensaios reunidos no livro *Nas malhas da letra*¹⁷¹. Revisando o panorama mais recente da nossa literatura através dos textos – ensaios, cartas, obras – dos artistas que fizeram parte da reflexão desenvolvida no século vinte no Brasil, o crítico cultural procura compreender o que foi o projeto modernista e que repercussões ele tem para o escritor contemporâneo. De um lado, no campo das ideias, aqueles intelectuais, baseados em uma visão progressista da sociedade, construíram um discurso utópico e modernizador. Por outro lado, no campo prático, suas ações dependiam das relações de poder estabelecidas com o governo. Com um olhar contestador, Santiago abre questões dentro do discurso modernista que não podem ser ignoradas pelos autores do momento presente. A sua reflexão acerca dessa tradição leva a um revigoramento do pensamento cultural atual, buscando uma renovação da postura seja do artista seja do intelectual.

No artigo sobre *Relato de um certo oriente*, Silviano levanta como problema o fato de a obra estar presa demais à estética modernista. Para ele, Milton Hatoum é apenas um autor novo – uma novidade no cenário nacional –, mas sua literatura é velha. A escrita de memória do amazonense já foi amplamente explorada pelos modernistas; do escritor contemporâneo, o crítico espera uma outra postura, um trabalho diferenciado com a linguagem. Para compreender melhor o que Santiago quer dizer com essa crítica e de que forma ele compreende o trabalho literário de Hatoum é necessário mergulhar em seus ensaios. Sua reflexão sobre o moderno, o modernismo e o pós-moderno ajudam a entender porque o intelectual de hoje não pode continuar a insistir no falido projeto modernista.

Em “Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo)”¹⁷², Santiago analisa a produção ficcional modernista a partir de uma categoria de interpretação com caráter universal, a modernidade. O pensamento cultural do século dezenove vai repercutir nos discursos críticos do século vinte, em que romancistas como Oswald de Andrade, Mário de Andrade, Graciliano Ramos e Guimarães Rosa estão produzindo. Para o analista cultural, todos estes têm apenas um precursor comum: Machado de Assis. No ensaio citado, o crítico reflete acerca da seguinte questão: “[...] de que maneira a estética do romance modernista gera hoje, para o jovem escritor brasileiro, armadilhas artísticas e ideológicas de que ele deve se

¹⁷¹ SANTIAGO, Silvano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

¹⁷² SANTIAGO, Silvano. Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo). In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 85-107.

liberar, para que corte de uma vez por todas o cordão umbilical que ainda o prenderia a esses ‘mestres do passado’¹⁷³. Sim, porque para ele o projeto modernista – “que era o da atualização da nossa arte através de uma escrita de vanguarda e o da modernização da nossa sociedade através de um governo revolucionário e autoritário” – já foi executado, optando-se por um capitalismo periférico e selvagem e abafando-se outras possibilidades sócio-econômicas dentro do ideal de progresso¹⁷⁴.

O grupo de intelectuais que se forma nos anos trinta encara com uma postura crítica e renovadora o movimento artístico da semana de vinte e dois. Se opondo ao niilismo da década de vinte, alimentam um discurso de esperança e crença no futuro, tanto para as letras como para o país como um todo. Para eles, a modernização da sociedade brasileira era possível após um período revolucionário violento, que, no campo das artes, só o romance poderia dar conta. A literatura, compreendida a partir de uma visão funcionalista alimentada pelo marxismo, participa dessa inquietação política e social. Muito embora essa segunda etapa do modernismo tenha se alimentado dos ideais de esquerda, para Santiago, eles mantiveram com a direita uma atitude comum: o repúdio à postura liberal clássica, “caracterizada então como oportunista e altamente conservadora, contrária, portanto, aos princípios revolucionários de ambos os grupos”¹⁷⁵. O crítico desenha o quadro ideológico dos anos trinta:

Com o pano de fundo das grandes revoltas ideológicas que dividem o país e que antecedem à Segunda Grande Guerra Mundial, o modernismo de 22 é enterrado em 1936 ao repicar de sinos maniqueus (nitidez na oposição de luz e sombra, de Deus e o Diabo, de catolicismo e comunismo). As vozes dos sinos guerreiros traçam o perfil de um intelectual intolerante, de feição totalitária e bem pouco democrático nas suas intenções revolucionárias, pois deseja modernizar o Brasil e atualizar a sua arte pela destruição do seu oposto. Qualquer coisa como Abel e Caim de metralhadora na mão, frente ao Deus sanguinário da história. Liberalismo e República Velha eram dados como sinônimos e se rendiam ante as forças mais atuais do catolicismo de feição integralista e do comunismo com roupagem stalinista.¹⁷⁶

O que Santiago procura mostrar nesse ensaio são as atitudes de convivência muitas vezes ignoradas pela crítica cultural. Uma delas seria a aliança entre o pensamento autoritário e totalitário de esquerda e de direita, expressa pelos romancistas e poetas da década de trinta.

¹⁷³ SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo). In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 86.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 86-87.

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 88.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 89.

E, ainda, a cumplicidade desses dois grupos com uma postura antiliberal, antidemocrática e antipopular. Sua tese é a seguinte:

A capacidade que teve o tenentismo de articular os principais problemas que a sociedade brasileira propunha e os nossos melhores intelectuais de esquerda e de direita denunciavam, buscando para eles uma solução política que alicerçava no solo político que então era comum a todos os grupos na arena – o autoritarismo. Os principais romancistas e poetas do modernismo conseguiram conviver com o Estado Novo [...], porque, no fundo, não havia distinção essencial entre eles quanto à forma de mando. Talvez o único dispositivo que os tenentistas souberam utilizar com maior propriedade (exatamente porque estavam desvinculados de uma postura política universalizante) foi o que Mário de Andrade chamou de “nacionalismo pragmático”.¹⁷⁷

O próprio Mário, segundo sua análise, está engajado no projeto político paulista e nacional. Essas relações de convivência dos diferentes discursos no que se refere ao autoritarismo levam a um consenso dos intelectuais acerca do projeto cultural. “Mãos dadas: política e arte, modernismo e Estado Novo.”¹⁷⁸. Um dos pontos em comum, traçados por Silviano, entre a postura autoritária tenentista e o romance de trinta é a crítica aos latifundiários. O projeto modernizador só poderia se realizar, segundo a concepção do momento, através de um governo autoritário, isto porque a vontade popular seria, *a priori*, anti-revolucionária. Nessa visão, um grupo restrito de intelectuais teria um conhecimento maior e a massa, reduzida à sua ignorância, deveria obedecer aos desígnios dos mais sábios. Para o seu próprio bem-estar social e econômico, elas dependeriam da sabedoria de alguns poucos iluminados¹⁷⁹.

Em síntese, Santiago mostra como os intelectuais e artistas de trinta assumiram um ideário otimista de progresso e modernização, alimentados pela ideologia marxista, mas, na prática, aliando-se à direita para o projeto político de modernização do país. Ambas as perspectivas concordavam em um aspecto fundamental: as massas precisavam de liderança, de um grupo de cabeças pensantes que as guiasse. Tal ideologia culmina com a ditadura Vargas. Nossos artistas e intelectuais de trinta foram coniventes com o autoritarismo em nome de um projeto modernizador.

Analisando a terceira etapa do modernismo, a geração de quarenta e cinco, Santiago detecta mais um impasse. O problema passa a ser o da circularidade dentro do movimento, os novos seguindo a linha dos antigos. Os críticos desse período procuram definir os artistas que

¹⁷⁷ SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo). Ibid., p. 91.

¹⁷⁸ Ibid., p. 91.

¹⁷⁹ Ibid., p. 94.

significaram a “expressão mais autêntica” do modernismo, para alimentar o processo criativo de uma nova geração¹⁸⁰. Nesse caso, “A obra jovem deve surgir informada por um passado próximo e nacional que lhe dará peso e relevo.”¹⁸¹. Os poetas concretos de São Paulo recuperam a teoria oswaldiana da antropofagia para compreender as relações entre localismo e cosmopolitismo, problema esse

[...] que é o cerne das questões tanto no setor econômico, quando vamos atingindo o paroxismo de uma industrialização em sociedade neocapitalista e periférica, quanto no campo estético, quando vamos chegando ao desejo de uma obra que se constitui originalmente pela programação de uma tradição repressiva.¹⁸²

No entanto, para Santiago, trata-se de um equívoco promover a circularidade estética, isto é, fazer com que a crítica avalie a produção artística dos mais jovens utilizando os princípios dos predecessores como critério básico. Essa postura acaba neutralizando o potencial criativo da nova geração. Segundo ele, os romancistas mais promissores “já estão rejeitando o peso da tradição modernista, sem, é claro, negar a sua importância decisiva para qualquer discussão sobre arte no Brasil”. Na sua concepção, aqueles que cresceram intelectualmente sob a influência da vanguarda podem e devem livrar-se das amarras dos seus “pais intelectuais”, os modernistas: “Penso mais nos jovens ficcionistas que estão tendo e devem continuar a ter o direito a uma pesquisa e a uma escrita mais liberada da estética modernista.”¹⁸³. Se os críticos literários de quarenta e cinco querem estabelecer relações de ascendência entre os novos autores e os antigos, Santiago quer que o “autor novo” liberte-se da estética modernista – o que não quer dizer negar sua importância.

Buscando abrir novas perspectivas literárias, ele traz à discussão os textos de Lima Barreto. Se o traço predominante da escrita modernista era a elipse, o que este autor pode trazer de novo é a redundância, que torna sua produção passível de ser apreciada tanto pelo leitor culto quanto pelo popular. A questão do elitismo cultural está presente no modernismo¹⁸⁴ e vem de toda aquela tradição moderna, já mencionada nesta pesquisa, que compreende a literatura como pertencente a um círculo fechado, produzida para um público

¹⁸⁰ SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo). In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 97.

¹⁸¹ Ibid., p. 97.

¹⁸² Ibid., p. 98.

¹⁸³ Ibid., p. 100.

¹⁸⁴ A questão do elitismo artístico é analisada por Silviano Santiago no ensaio intitulado “O teorema de Walnice e a sua recíproca”. In.: SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

restrito de iniciados, que se opõem à produção mercadológica. Tal pensamento se traduz na famosa frase de Oswald de Andrade “A massa ainda comerá do biscoito fino que fabrico”¹⁸⁵. O artista não desce ao nível do público, este é que tem que alcançar aquele. Santiago, contestando essa concepção elitista e restritiva da arte defendida pelos modernistas, apresenta novas soluções atualizando Lima Barreto. O romancista novo poderia pensar uma inserção crítica mais incisiva na sociedade:

Se a estética da elipse requer a existência de um leitor culto, pois a obra é escrita dentro de padrões de linguagem que exigem o melhor que uma elite pode oferecer a si própria no seu tempo, já a estética da redundância, direcionada com fins a uma intervenção crítica no mercado, propicia uma aproximação do texto por um círculo maior de leitores. O objeto livro – que veicula a ficção escrita na sociedade ocidental – poderia assim desprender-se da classe que normalmente o consome – as elites letradas – e percorrer um caminho menos arrogante dentro do panorama cultural brasileiro.

Com Lima Barreto, pode-se pensar uma escrita acessível a um público maior. Outro autor importante para contestar a estética modernista é Euclides da Cunha, que com a obra *Os sertões* “procura conciliar criticamente as diretrizes modernizadoras da República com os segmentos mais desprivilegiados da nação”¹⁸⁶. O aspecto valorizado por Santiago é o fato de que Euclides “assume plenamente a defesa dos jagunços, fazendo a crítica do mundo intelectual e da classe dirigente de então, como também a sua autocrítica, a partir do lugar dos vencidos”¹⁸⁷. Cabe ao novo romance brasileiro, para o analista mineiro, continuar possibilitando um olhar desconfiado aos grandes sistemas hermenêuticos do saber, percebendo neles a voz de um intelectual autoritário, tão autoritário quanto as forças que permanecem no poder.

Se a grande lição de Lima Barreto é a de uma escrita popular e, ao mesmo tempo, crítica, a de Euclides é a de um saber que, ao se desvincular do autoritarismo inerente ao grupo que o detém e a si mesmo, volta os olhos para os vencidos, enxergando neles uma verdade que escapa às diretrizes excludentes da modernização.¹⁸⁸

Dando continuidade ao mapeamento que Silviano empreende em relação à literatura modernista da década de trinta, percebe-se a influência da teoria marxista na produção

¹⁸⁵ Apud SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa*: ensaios sobre questões político-culturais. Ibid., p. 73.

¹⁸⁶ SANTIAGO, Silviano. Fechado para balanço (sessenta anos de modernismo). In.: _____ *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 105.

¹⁸⁷ Ibid., p. 106.

¹⁸⁸ Ibid., p. 106-107.

ficcional desse período. O tema principal e dominante é a exploração do homem pelo homem. Essa literatura engajada tende a promover a conscientização das classes trabalhadoras e a se opor à oligarquia rural e ao empresariado urbano, fundamentada por uma ideologia que acreditava em uma evolução otimista e sem tropeços do capitalismo para o comunismo no Brasil¹⁸⁹. Havia uma crença utópica nas vitórias das forças de esquerda. Concepções advindas da modernidade ainda influenciam esses artistas, que trabalham dentro de uma estética realista – neonaturalista¹⁹⁰ –, “dramatizando temas universais e utópicos”¹⁹¹. Essa literatura assume para si um papel otimista e edificante, expressando-se em “tons grandiloquentes e pelos exercícios de alta retórica”¹⁹².

Seja na construção de Brasília a partir do nada, sonho de todo arquiteto e metáfora ideal para o artista de vanguarda, seja no transplante maciço de uma indústria automobilística estrangeira para o país, seja nas palavras de um teórico da poesia concreta que pedia aos pares para construírem “poemas à altura dos objetos racionalmente planejados e produzidos” – em tudo isso perpassava um otimismo construtor de tipo internacionalista que dizia que o bem e o bom estavam na capitalização. Na capitalização das forças humanas e na capitalização dos recursos econômicos estrangeiros e nacionais, aí também estava a “capitalização” de um saber brasileiro que trabalharia em favor de um Estado nacional forte e pujante, atrevido e esperançoso, que se lançaria a uma inédita explosão internacional.¹⁹³

Essa postura revolucionária, modernizadora e progressista leva a uma necessária atuação política, que se concretiza pela defesa da “tomada de poder por um líder carismático a quem se entregaria o caminho do país”¹⁹⁴. A crença de que havia uma responsabilidade intelectual em participar da edificação do país – seja ela político-econômico-social, seja ela artístico-intelectual – leva à centralização das forças, no plano político, na figura do chefe carismático e, no plano das ideias, na do intelectual. Mas todo esse idealismo se torna ingênuo, para Santiago, após o golpe de sessenta e quatro. A partir de então o que se tem é a:

[...] compreensão profunda de que a tão reclamada modernização e industrialização do Brasil (que, teoricamente, não tenhamos medo em dizer, era o cerne do projeto modernista e estava nos programas políticos tanto da direita quanto da esquerda nos anos 30) estava sendo feita, mas à custa de

¹⁸⁹ SANTIAGO, Silviano. Poder e Alegria: a literatura brasileira pós-64 – reflexões. In.: _____ *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 13.

¹⁹⁰ Termo usado por Silviano Santiago no ensaio “História de um livro”. In.: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p.155.

¹⁹¹ SANTIAGO, Silviano. História de um livro. *Ibid.*, p. 19.

¹⁹² *Ibid.*, p. 21.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 21-22.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 15.

tiros de metralhadora e golpes de cassetete, espancamento e mortes, numa escalada de violência militar e policial sem precedentes na história deste país [...].¹⁹⁵

O amadurecimento intelectual permite compreender que o artista modernista, em seus ideais utópicos e progressistas, fez parte de (e alimentou) um discurso antidemocrático e totalitarista. O conhecimento do que foi essa estética, permite que se tenha um pensamento renovador e crítico. Para Santiago, a literatura que se segue a esse engajamento político deve acima de tudo questionar as formas centralizadoras do poder, inclusive o próprio lugar do intelectual. Desfaz-se a ilusão de que este é a instância máxima do saber, de que ele é o ser iluminado pela razão, capaz de conduzir pedagogicamente a massa.

O ensaio “O intelectual modernista revisitado”¹⁹⁶ mostra como os modernistas esconderam os custos políticos de seu projeto modernizador. A vontade de participação social e política levou os artistas brasileiros a se aproximarem gradativamente do Estado na década de trinta, dessa forma foi possível uma aliança entre o intelectual e o governo modernizador na figura do funcionário público. Com o desejo de participar de um projeto de nação não somente no campo das ideias, mas também no campo prático, o artista modernista passa a assumir postos e cargos públicos. Santiago cita o estudo de Sérgio Micelli, *Intelectuais e classe dirigente no Brasil* (1979), para melhor compreender como eles se tornaram peça fundamental na modernização social e cultural pregada pelo Estado interventor. De acordo com Micelli, introduz-se, nesse período, um mercado de postos: “os intelectuais acabam negociando a perspectiva de levar a cabo uma obra pessoal em troca da colaboração que oferecem ao trabalho de ‘construção institucional’ em curso, silenciando quanto ao preço dessa obra que o Estado indiretamente subsidia”¹⁹⁷.

Diante dessa conjuntura, o artista modernista não depende do mercado consumidor para sua sobrevivência. Esse grupo pode, portanto, produzir dentro de uma lógica restrita, isto é, para um círculo fechado e elitista, pois não precisa ser consumido pela massa. Para Micelli, eles “foram os artífices de um mercado paralelo de bens culturais cuja força deriva do jugo que exercem sobre as instâncias de consagração que vieram a se substituir aos veredictos do mercado privado”¹⁹⁸. No texto “História de um livro”¹⁹⁹, Santiago afirma que a circulação das

¹⁹⁵ SANTIAGO, Silviano. História de um livro. *Ibid.*, p. 20.

¹⁹⁶ SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In.: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 193-205.

¹⁹⁷ Sérgio Micelli apud SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. In.: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 195.

¹⁹⁸ Apud SANTIAGO, Silviano. O intelectual modernista revisitado. *Ibid.*, p. 195.

obras modernistas foi claudicante e, em termos de indústria cultural, não chegou a constituir o que se chamaria de um público²⁰⁰. Isso acarretou inúmeras consequências para o produto literário, são elas:

[...] a não-profissionalização do escritor modernista como regra de jogo (salvo raríssimas exceções); a definição do livro modernista como objeto de classe; a preferência por uma escrita elitista, descompromissada dos recursos estilísticos que poderiam torná-la popular; a configuração de um público leitor mínimo, fato que poderia descaracterizar o livro como tendo uma função social entre nós – e outros problemas mais.²⁰¹

Se os modernistas produziram obras esteticamente elaboradas, com uma linguagem elíptica, voltadas para um público erudito, isso só foi possível devido a sua condição de funcionário público. Para Santiago, os custos políticos do projeto modernista não foram levados em conta nem por eles mesmos, nem pela crítica.

Em “A permanência do discurso da tradição no modernismo”²⁰², o crítico mineiro avalia o que há de tradição dentro desse movimento considerado de ruptura, de transgressão dos valores do passado. Esclarecendo, antes de mais nada, os conceitos com os quais vai trabalhar, ele define moderno como o “*movimento estético* que é gerado dentro do iluminismo” e modernismo como a nossa “crítica do passadismo, concretizada na Semana de Arte Moderna de 22”. Santiago procura mostrar como questões do passado retornam na produção teórica de alguns autores modernos e na produção artística dos modernistas brasileiros. Caso, por exemplo, de Carlos Drummond de Andrade:

Este – o poeta do tempo presente, da vida presente, dos homens presentes – estará fazendo, em 1949, um *remake* do tema clássico da máquina do mundo. O canto nono de *Os lusíadas* trata da máquina do mundo e Vasco da Gama, e Drummond dele faz o que talvez seja o primeiro grande *remake* do modernismo.²⁰³

Santiago recorre a Octavio Paz para analisar as categorias de pensamento que existem dentro do moderno (moderno, não modernismo). Segundo sua reflexão, apesar de o poeta moderno valorizar o seu momento atual, o que existe na verdade é um “desprestígio do

¹⁹⁹ SANTIAGO, Silviano. História de um livro. In.: SANTIAGO, Silviano. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 145-163.

²⁰⁰ Ibid., p. 146.

²⁰¹ Ibid., p. 147.

²⁰² SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.

²⁰³ Ibid., p. 112.

presente com a intenção nem sempre mascarada de uma valorização do futuro”²⁰⁴. O moderno carrega consigo uma crença utópica no porvir, um desejo profundo de “colonização do futuro”. No caso de Drummond, o elogio do agora, da vida atual, carrega consigo um discurso político que se volta para “o momento da aurora que virá”²⁰⁵. Advém dessa compreensão o conceito moderno de história como progresso linear.

A postura de muitos artistas modernistas retoma noções que estão presentes no pensamento moderno do século dezenove. A própria questão de uma preocupação com o trabalho estético da linguagem vem de uma compreensão elitista da literatura que já estava na escrita de Gustave Flaubert. O autor francês nasceu em uma família burguesa e foi criado lendo textos clássicos. Na fase adulta pôde se voltar totalmente para o trabalho literário – escrita e leitura – uma vez que nunca necessitou trabalhar. Como vivia dos rendimentos deixados por seu pai, pôde afastar-se do cotidiano prático para, isolado em sua solidão, manter uma relação exclusiva com a arte. Deleitava-se com a vida interior, com o mundo das ideias, empregando sua energia na reflexão e análise da realidade que o cercava. Para ele, o artista deveria se colocar fora da sociedade para melhor examiná-la²⁰⁶. Sua obsessão pela perfeição da forma está intimamente ligada com sua condição burguesa e sua concepção elitista da arte. Como ocorreu com os artistas modernistas, Flaubert não precisava se preocupar com o índice de vendas de suas obras e pôde manter sua postura de desprezo em relação às leis do mercado cultural.

Continuando a análise do modernismo empreendida por Silviano Santiago, em “Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista)”²⁰⁷ ele procura desfazer justamente a ilusão de que o livro é capaz de participar de um projeto de conscientização e desalienação da população. O objeto livro, como um artigo de classe que é, não atinge camadas sociais diferentes das que o estão produzindo. Sua circulação é limitada e restrita e o público leitor se configura nas classes sociais de elite. Para o crítico, a parcela social que consome os produtos de ficção é reduzidíssima e, ao mesmo tempo, sofisticada e conservadora, petulante e cosmopolita²⁰⁸. No Brasil, o livro foi e continua sendo um objeto de luxo e

[...] incorporado a uma rica biblioteca particular e individual, é signo certo de *status* social. Como tal, dirige-se a uma determinada e mesma classe,

²⁰⁴ SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. *Ibid.*, p. 113.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 113-114.

²⁰⁶ Essas informações foram extraídas do livro: FLAUBERT, Gustave. *Cartas exemplares*. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

²⁰⁷ SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). In.: _____ *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-40.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 27.

esperando dela o seu aplauso e a sua significação mais profunda que é dada pela leitura, leitura que se torna um eco simpático de (auto)revelação e de (auto)conhecimento.²⁰⁹

Mais uma vez, Santiago quer para o novo romancista uma postura diferente daquela adotada pela tradição modernista. Esta teria produzido um discurso que visava a uma auto-análise, isto é, voltar o olhar para sua própria classe a fim de compreender melhor seus acertos e desacertos. Produzindo dentro de uma lógica elitista e restritiva, o ficcionista da década de trinta tentou levantar e discutir os problemas de classe ou de grupos marginalizados pelo processo capitalista e repressivo brasileiro, por isso é que fracassou na sua tentativa de uma escrita populista.

Configurado como obra formalmente universal e moderna, sendo reduzido e precioso o conjunto dos seus leitores, sabendo ainda como é limitado e cerceado o seu poder de penetração e de eficiência sócio-política, o romance brasileiro modernista buscou consciente ou inconscientemente a sua postura ideológica mais avançada no discurso ficcional memorialista, como a dizer que a aventura individual, pela sua rebeldia social e audácia política, pela sua fuga e desrespeito da norma burguesa, pela sua ambição de ser exemplo e modelo autênticos de individualismo em regimes autoritários, seria digna da curiosidade e interesse dos seus pares. Estes se veriam refletidos na ficção memorialista, e a partir dela poderiam melhor saber de si próprios, melhor conhecer sua condição social, melhor apreender sua importância e inoperância dentro da sociedade brasileira [...].²¹⁰

Dessa forma, boa parte da produção ficcional modernista se alimenta da memória, as lembranças da infância e da adolescência sustentam o fingimento literário, o que indica “a importância que a narrativa da vida do escritor, de seus familiares e concidadãos, tem no processo de compreensão das transformações sofridas pela classe dominante no Brasil”²¹¹. O intelectual, nesse caso, pertence a uma grande família e é parte constitutiva desse poder. Os textos do poeta Carlos Drummond revelam, para Santiago, a ambiguidade ideológica que perpassa o discurso memorialista da classe dominante.

De maneira surpreendente, o texto de Drummond dramatiza a oposição e a contradição, dentro da elite pensante brasileira, entre Marx e Proust, ou seja, entre a almejada revolução político-social, instauradora de uma nova ordem universal e nacional, exemplificada pelos poemas de *A Rosa do Povo*, e o apego aos valores tradicionais do clã familiar dos Andrades, os seus valores econômicos e culturais, como é visível em *Boitempo* e *Menino Antigo*.²¹²

²⁰⁹ SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). Ibid., p. 28.

²¹⁰ Ibid., p. 30-31.

²¹¹ Ibid., p. 31.

²¹² Ibid., p. 31.

De acordo com Santiago, a poesia do itabireense representa, inicialmente, a tentativa de inauguração de uma nova sociedade e a negação dos valores do passado e do clã. Sob inspiração do radicalismo marxista, o poeta afirma com convicção os valores de rebeldia e individualismo que julga justos para uma sociedade sem classes. Robinson Crusó é o artifício que representa o mito da rebeldia, “de negação do Pai, como transmissor da cultura, e da Família, como determinação da situação sócio-política do indivíduo”. Negando o passado, valorizando o presente, abre-se caminho para um futuro utópico.

No entanto, em um segundo momento da poesia drummoniana, a máscara passageira de Robinson cai e o filho retorna à casa do Pai. Depois da insubordinação, o sujeito poético retorna ao seu lugar no clã e se inscreve novamente no seio familiar²¹³. Mais uma vez aquilo que já havia sido mencionado, o retorno da tradição no discurso modernista, a busca de valores eternos e universais transmitidos por gerações e gerações. Essa valorização dos bens culturais eternizados através da tradição ocidental do conhecimento se revela através da escrita memorialística proustiana²¹⁴.

Para Silviano, essa postura está em diversos outros ficcionistas do modernismo, no caso de Oswald de Andrade, de Lins do Rego, de Graciliano Ramos, de Érico Veríssimo, entre tantos outros. Nos romances desses autores é possível se encontrar o “personagem-intelectual, narrador muitas vezes, central e reminescente sempre, entre Proust e Marx”²¹⁵. Trata-se portanto de um discurso ambíguo, que tenta conciliar valores subversivos e conservadores.

O mapeamento das questões teórico-estéticas que estiveram presentes no universo do pensamento modernista leva o crítico Silviano Santiago a uma avaliação das repercussões de tudo isso no campo político-ideológico. É justamente por não estar de acordo com as consequências políticas do projeto modernista que ele discute e questiona noções que o fundamentam. Não se pode esquecer que muitas das concepções e valores que estão dentro

²¹³ Não esquecer que para Santiago, Drummond não escreve propriamente uma autobiografia, mas inventa-se a si próprio através da memória, isto é, “escreve-se a si mesmo para ser”. SANTIAGO, Silviano. *Vale quanto pesa* (a ficção brasileira modernista). In.: _____ *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 31.

²¹⁴ Antoine Compagnon situa a poética proustiana segundo uma concepção de literatura como “o uso estético da linguagem escrita”, isto é, próxima à noção kantiana de literatura contendo um fim em si mesma, portanto muito mais próxima da compreensão formalista. “A vertente romântica dessa ideia foi, durante muito tempo, a mais valorizada, separando a literatura da vida ou, desde o final do século XIX, a única experiência autêntica do absoluto e do nada. Essa tradição pós-romântica e essa concepção de literatura como redenção manifestam-se ainda em Proust, que afirma, em *O Tempo Redescoberto*, que ‘a verdadeira vida, a vida enfim descoberta e esclarecida, logo a única vida plenamente vivida, é a literatura’ [...]. A forma, a metáfora, ‘os elos necessários do belo estilo’ em Proust, permite escapar deste mundo, apreender ‘um pouco do tempo em estado puro’”. COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Trad. Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 39.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 32.

desse movimento “vanguardista” brasileiro não são, de fato, inovadores, mas têm suas raízes no pensamento moderno europeu, isto é, no século dezenove. Para instaurar uma diferença²¹⁶ em relação a essa tradição, ou seja, para se buscar uma renovação do pensamento, Santiago reflete acerca de uma nova categoria: o pós-moderno. Retomando e discutindo noções modernas de compreensão, ele busca novas perspectivas para a postura do artista e do intelectual contemporâneo.

No texto “A permanência do discurso da tradição no modernismo”²¹⁷, Silviano Santiago analisa a compreensão de tempo e de história que fundamentam o pensamento moderno para refletir acerca da condição pós-moderna. A visão moderna do tempo como uma linha evolutiva, que está nas raízes da perspectiva marxista, leva a uma concepção de história como progresso. Como consequência, no plano político, surge uma postura utópica que supervaloriza o futuro. Querendo remexer nesse sistema de ideias, o analista cultural busca uma poética fundada no agora “que não marcaria ruptura com o passado nem tampouco veria o presente como razão e argumento para que só pensemos no futuro e na utopia”²¹⁸.

Nessa perspectiva, concebe-se uma história em que os caminhos do progresso são plurais. Questiona-se ainda a ideia central da modernidade, a de revolução como ruptura, que foi o modelo da Revolução Francesa, retomado pela Revolução Russa. A poética do agora valoriza o presente como centro de convergência dos tempos, não há a desvalorização do passado ou do futuro, ao contrário, eles adquirem maior realidade e se tornam presenças no agora. Nesse caso, a concepção de passado não estaria marcada por um processo de ruptura no presente, como também a noção de futuro não é supervalorizada pela utopia. Essa postura estabelece uma nova relação com a tradição, que retorna de modo a fazer parte da construção do presente. Santiago propõe o desligamento da estética da ironia com relação aos valores das gerações anteriores – como no caso da paródia modernista. A condição pós-moderna busca uma convivência não-destrutiva com o passado e a estética que advém dessa postura quer a coexistência de estilos de épocas diferentes. Não se trata ainda de salvaguardar o passado, intocado, mas estabelecer pontes com o presente, buscar a sua contemporaneidade. O pastiche, para o crítico mineiro, é o modelo da escrita pós-moderna, que incorpora a tradição e o passado. O pastiche, na verdade, endossa o passado, é o caso, por exemplo, de sua obra *Em liberdade*:

²¹⁶ O conceito de diferença em Santiago está vinculado à teoria de Jacques Derrida. Como o próprio crítico mineiro coloca não se trata novamente de uma diferença no sentido de uma ruptura com o passado, mas de uma renovação do pensamento, que não necessariamente nega os valores do passado na busca de um futuro utópico.

²¹⁷ SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In.: _____ *Nas malhas da letra*: ensaios. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 108-144.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 114.

Vocês sabem que Graciliano Ramos escreveu *Memórias do cárcere*, onde narra longamente a experiência que ele teve dentro dos cárceres da repressão, durante o período do Estado Novo. De maneira nenhuma eu estou criticando o estilo de Graciliano Ramos, todas as reverências possíveis a Graciliano Ramos! Mas eu resolvi ser ousado fazendo um diário íntimo falso de Graciliano Ramos no momento em que ele sai da prisão, fiz um pastiche de Graciliano Ramos. De certa forma, eu estou repetindo o estilo de Graciliano Ramos, adoro o estilo de Graciliano Ramos, acho uma maravilha; portanto, acho que aquele estilo deve ser reativado, e, sobretudo devia ser reativado em um momento em que alguns autores brasileiros, considerando os melhores, estavam escrevendo muito mau romance. Quis ativar o estilo de Graciliano Ramos, incorrendo em outras formas de transgressão, poderia ter feito uma paródia de Graciliano Ramos, mas não, eu fiz uma coisa que, obviamente, a família aceitou com muita dificuldade, que foi eu assumir o estilo de Graciliano Ramos e assumir, pior ainda, o Eu de Graciliano Ramos. Escrevi um diário falso no momento em que ele sai da prisão, o que ele nunca teve a coragem de escrever. E, ao meu ver, é o que a esquerda dos anos 30 nunca teve a coragem de escrever: só escreveu a experiência da prisão, a experiência do martírio, a experiência do sofrimento, da dor. Não há nenhuma crítica há isso. Mas eu gostaria de exatamente de fazer um suplemento²¹⁹ a isso, de suplementar isso que já é um todo.²²⁰

O pastiche é, portanto, uma forma de reverência ao passado. E é nesse sentido de buscar na tradição questões que podem ser atuais no momento presente que Santiago reativa em seus textos críticos a literatura de Lima Barreto, de Euclides da Cunha e de Guimarães Rosa. No primeiro, ele retoma a lição de uma escrita populista – contrária ao texto elitista do modernismo – e ao mesmo tempo crítica, cujo poder de inserção social é muito maior. Com Euclides, o intelectual pode aprender a se autoquestionar e a desconfiar dos grandes sistemas hermenêuticos do saber. O analista cultural opõe-se aqui ao autoritarismo intelectual, à visão de que o artista (como intelectual) é responsável por conscientizar e educar as massas. Já Guimarães Rosa, dentro do discurso memorialista da década de trinta, afirma-se como uma vertente diferenciada. A sociedade não é analisada desde a perspectiva autoritária do intelectual que pertence a uma elite, a voz do *outro* é que sobressai: “O povo é dado a conhecer através das suas próprias manifestações: casos, contos, romances, provérbios, etc. Dado a conhecer pela sua produção poética (no sentido amplo).”²²¹

²¹⁹ Suplemento também é um conceito de Derrida. “Reparem que a lógica da palavra ‘suplemento’ é muito curiosa, porque o complemento dá a impressão de ter em mãos alguma coisa incompleta que você estaria completando. Suplemento é alguma coisa que você acrescenta a algo que já é um todo.” SANTIAGO, Silviano. A permanência do discurso da tradição no modernismo. In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 134.

²²⁰ Ibid., p. 135.

²²¹ SANTIAGO, Silviano. Vale quanto pesa (a ficção brasileira modernista). In.: _____ *Vale quanto pesa* (Ensaio sobre questões político-culturais). Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. p. 25-40.

Analisando a literatura produzida na década de sessenta e setenta no Brasil, Silviano Santiago percebe que, contra uma postura hegeliana do pensamento, explode a questão das minorias²²². Surgem novos posicionamentos que colocam em dúvida valores defendidos pelas gerações anteriores:

Pode-se começar o raciocínio assinalando duas atitudes. A primeira é a descrença nos processos revolucionários em que o intelectual é o único idealizador e porta-voz das aspirações populares (em lugar de deixar falar, possibilitar a fala do Outro; o intelectual, tão autoritário quanto o poder central, fala em lugar de, de acordo com os seus próprios valores). A segunda é a descoberta de que o tecido social é feito de diferenças apaixonadas e que a negação das diferenças (com vistas a um projeto único para todos) é também o massacre da liberdade individual, o recalque das possibilidades mais autênticas do ser humano.²²³

A questão das minorias é encarada por Santiago como o reverso da medalha do autoritarismo e está inserida na discussão sobre a condição pós-moderna.

A prosa que envolve a questão das minorias com vigência atual se apresenta sob a forma aparentada à das autobiografias e, portanto, é mais próxima dos relatos dos ex-exilados. Como exemplo, penso em *Sempreviva*, de Antônio Callado, prosa onde se combinam de maneira harmoniosa a preocupação guerrilheira com a luta pela preservação do meio ambiente, penso no romance de João Silvério Trevisan, *Em nome do desejo*, ou ainda nos relatos de Maura Lopes Cançado.

No primeiro caso, trata-se de reescrever o passado da nação sob outro faro, iluminando a penumbra das situações individuais, ou histórico-sociais, que eram relegadas a segundo plano por um processo civilizatório excludente; no segundo caso, trata-se de dar voz a uma subjetividade ameaçada pelas diversas formas de autoritarismo castrador.

Deixando de ser a origem presunçosa de todos os discursos do saber, o intelectual é a figura mais questionada pela prosa dos últimos anos. A questão das minorias passa tanto por uma necessária descentralização do poder quanto por uma contundente descentralização da fala do saber. O intelectual, tal qual se encontra nos melhores romances e memórias recentes, é aquele que, depois de saber o que sabe, deve saber o que o seu saber recalca. A escrita é muitas vezes a ocasião para se articular uma lacuna no saber com o próprio saber, é a atenção dada à palavra do Outro.²²⁴

O artista contemporâneo deve estar ciente de que não existe um saber absoluto²²⁵ e de como é problemática a visão da crítica realista marxista de que ao intelectual cabe a função de

²²² SANTIAGO, Silviano. Prosa literária atual no Brasil. In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 28-43.

²²³ Ibid., p. 40-41.

²²⁴ Ibid., p. 41-42.

²²⁵ Raúl Antelo assinala que “quanto mais poderosa for a ideologia, mais ela estará exposta à sua própria destruição”. In.: ANTELO, Raúl. *Tempos de Babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme, 2007. p. 46.

direcionar as massas. O que se quer questionar dentro do pós-modernismo é a posição presunçosa e autoritária de que um pequeno grupo define o que é melhor para o restante, orienta e esclarece a grande maioria sem levar em conta a pluralidade.

Na perspectiva da estética realista, literatura é uma forma de representação da realidade, muito mais que isso, um meio de compreensão da realidade, uma poderosa ferramenta de transmissão de conhecimento. Por outro lado, a vertente formalista entende literatura muito mais como uma forma específica de linguagem e concentra-se mais nas possibilidades expressivas do texto. Nesse caso, literatura não é mera transposição da realidade, mas linguagem, discurso. O movimento modernista, na visão de Silviano Santiago, desenvolveu uma estética que funde essas duas posições²²⁶. Compagnon discute as várias teorias críticas que se desenvolveram com base nessas duas vertentes para concluir que no fim das contas a literatura “fala ‘apesar de tudo’ do mundo”²²⁷.

Na realidade, o conteúdo, o fundo, o real nunca foram totalmente alijados da teoria literária. Talvez até possamos dizer que a negação da referência observada pelos teóricos não tenha sido mais que um álibi para poder continuar falando do realismo, não da poesia pura, não do romance puro, apesar de sua adesão formal ao movimento literário modernista e vanguardista. Assim, a narratologia e a poética foram autorizadas a continuar a ler verdadeiros bons romances, mas como se não tocassem neles, sem beber desse vinho, sem ser por eles enganados. O fim da representação teria sido um mito, pois crê-se num mito e ao mesmo tempo não se crê nele. Esse mito foi alimentado por algumas frases tiradas de Mallarmé: ‘Tudo, no mundo, existe para culminar num livro’, ou de Flaubert e de seu sonho de um ‘livro sobre nada’. Paul de Man, como sempre analista mais duro em relação aos encantos da teoria, observava, no entanto, que, mesmo em Mallarmé, o real nunca está de todo ausente em substituição a uma lógica puramente alegórica. Se Mallarmé postula um limite não referencial para a poesia e tende de fato a reduzir o papel da referência em poesia, sua obra não se situa porém nesse limite, que a tornaria afinal de contas inútil, mas mais ou menos longe da assíntota que a ela conduz. Mallarmé, dizia ele, permanece um ‘poeta da representação’, pois ‘a poesia não renuncia tão facilmente e a tão baixo custo à sua função mimética [...]’. Mas é ainda essa violenta lógica binária, terrorista, maniqueísta, tão ao gosto dos literatos – fundo ou forma, descrição ou narração, representação ou significação – que nos leva a alternativas dramáticas e nos joga contra a parede e os moinhos de vento. Ao passo que a literatura é o próprio entrelugar, a interface.²²⁸

²²⁶ Entre Marx e Proust, como já discutido anteriormente.

²²⁷ COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 137.

²²⁸ *Ibid.*, p. 138.

Não se pode fugir do fato que a literatura transmite uma visão de mundo, uma vivência. Portanto, outro problema a ser levantado nessa perspectiva é o de como lidar com a transmissão da experiência dentro da narrativa. Santiago discute esse assunto no ensaio “O narrador pós-moderno”²²⁹ e argumenta a favor da seguinte tese:

[...] o narrador pós-moderno é aquele que quer extrair a si da ação narrada, em atitude semelhante à de um repórter ou de um espectador. Ele narra a ação enquanto espetáculo a que assiste (literalmente ou não) da platéia, da arquibancada ou de uma poltrona na sala de estar ou na biblioteca; ele não narra enquanto atuante.

[...]o narrador pós-moderno é o que transmite uma ‘sabedoria’ que é decorrência da observação de uma vivência alheia a ele, visto que a ação que narra não foi tecida na substância viva da sua existência. Nesse sentido, ele é o puro ficcionista, pois tem de dar ‘autenticidade’ a uma ação que, por não ter o respaldo da vivência, estaria desprovida de autenticidade. Esta advém da verossimilhança, que é produto da lógica interna do relato. O narrador pós-moderno sabe que o ‘real’ e o ‘autêntico’ são construções de linguagem.²³⁰

Para estender seu raciocínio, o crítico estabelece um diálogo com Walter Benjamin e sua caracterização dos estágios evolutivos por que passa a história do narrador.

Primeiro estágio: o narrador clássico, cuja função é dar ao seu ouvinte a oportunidade de um intercâmbio de experiência [...]; segundo: o narrador do romance, cuja função passou a ser a de não mais poder falar de maneira exemplar ao seu leitor; terceiro: o narrador que é jornalista, ou seja, aquele que só transmite pelo narrar a informação, visto que escreve não para narrar a ação da própria experiência, mas o que aconteceu com x ou y em tal lugar e a tal hora.

[as três tipologias são:] a coisa narrada é mergulhada na vida do narrador e dali retirada; a coisa narrada é vista com objetividade pelo narrador, embora este confesse tê-la extraído da sua vivência; a coisa narrada existe como puro em si, ela é informação, exterior à vida do narrador.²³¹

O primeiro tipo é aquele da narrativa clássica, que tem um “senso prático”, pretende ensinar algo. É o caso, por exemplo, do camponês, do marinheiro, do comerciante, que narram tradições, viagens com intuito de transmitir experiências ao ouvinte. Trata-se de passar um ensinamento moral, uma sugestão prática, um bom conselho, enfim uma sabedoria. O segundo tipo de narrador é o do romance moderno, “que se quer impessoal e objetivo diante da coisa narrada, mas que, no fundo, se confessa como Flaubert o fez de maneira

²²⁹ SANTIAGO, Silvano. O narrador pós-moderno. In.: _____ *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002. p. 44-60.

²³⁰ *Ibid.*, p. 45 e 46.

²³¹ *Ibid.*, p. 45-46.

paradigmática: ‘Madame Bovary, c’est moi.’²³². E o terceiro é, para Santiago, o narrador pós-moderno. Para o analista cultural, os autores modernistas (Mário de Andrade, José Lins, Guimarães Rosa, etc.) estão mais próximos do primeiro tipo de narrador, aquele que reescreve as tradições de uma comunidade em uma narrativa de reminiscência²³³.

O narrador pós-moderno, segundo Santiago, subtrai-se da experiência para dar espaço à vivência de alguém que é observado e, dessa forma, ele identifica-se com um outro observador, o leitor. Ambos – narrador e leitor – são observadores da experiência alheia, ambos olhando, isto é, buscando compreender.

A ficção existe para falar da incomunicabilidade de experiências: a experiência do narrador e a do personagem. A incomunicabilidade, no entanto, se recobre pelo tecido de uma relação, relação esta que se define pelo olhar. Uma ponte, feita de palavras, envolve a experiência muda de ambos do olhar e torna possível a narrativa.

[...] Não há mais o jogo do “bom conselho” entre experientes, mas o da admiração do mais velho. A narrativa pode expressar uma “sabedoria”, mas esta não advém do narrador: é depreendida da ação daquele que é observado e não consegue mais narrar – o jovem. A sabedoria apresenta-se, pois, de modo invertido.²³⁴

O narrador olha para que o leitor também possa ver. Não há mais espaço para a transmissão de um bom conselho, pois a vivência do mais experiente é de pouca valia, “a ação pós-moderna é jovem, inexperiente, exclusiva e privada da palavra – por isso tudo é que não pode ser dada como sendo do narrador”²³⁵. O jovem pode acertar errando, ou errar acertando; de nada vale o paternalismo responsável no direcionamento da conduta²³⁶.

Por a experiência do mais experiente ser de *menor* valia nos tempos pós-modernos é que ele se subtrai. Por isso tudo também é que se torna praticamente impossível hoje, numa narrativa, o cotejo de experiências adultas e maduras sob a forma mútua de conselhos. Cotejo que seria semelhante ao encontrado na narrativa clássica e que conduziria a uma sabedoria prática de vida.

Em virtude da *incomunicabilidade da experiência entre gerações diferentes*, percebe-se como se tornou impossível dar continuidade linear ao processo de aprimoramento do homem e da sociedade. [...] A história não é mais vislumbrada como tecendo uma continuidade entre a vivência do mais experiente e a do menos, visto que o paternalismo é excluído como processo conectivo entre gerações. As narrativas hoje são, por definição, quebradas. Sempre a recomeçar.

²³² SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. *Ibid.*, p. 46.

²³³ *Ibid.*, p. 48.

²³⁴ *Ibid.*, p. 52.

²³⁵ *Ibid.*, p. 53.

²³⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

[...] As ações do homem não são diferentes em si de uma geração para outra, muda-se o modo de encará-las, de olhá-las. O que está em jogo não é o surgimento de um novo tipo de ação, inteiramente original, mas a maneira de encarar. Pode-se encará-la com a sabedoria da experiência, ou com a sabedoria da ingenuidade. Não há, pois, uma sabedoria vencedora, privilegiada, embora haja uma que seja imperiosa.²³⁷

Esse tipo de narrativa contemporânea que Santiago defende se opõe à narrativa memorialista desenvolvida no modernismo, mas remonta a um modelo de literatura já presente no século dezenove:

Na narrativa memorialista, o narrador mais experiente fala de si mesmo enquanto personagem menos experiente, extraindo da defasagem temporal e mesmo sentimental (no sentido que lhe empresta Flaubert em “Educação Sentimental”) a *possibilidade de um bom conselho* em cima dos equívocos cometidos por ele mesmo quando jovem. Essa narrativa trata de um processo de “amadurecimento” que se dá de forma retilínea.²³⁸

A narrativa memorialista, imbuída de uma concepção progressista de história, utiliza-se da explicação racional para compreender o passado como forma de um ensinamento no presente. Nesse sentido, a palavra é uma ferramenta de importância vital, porque recupera uma vivência para transmitir experiência. Dar palavra ao olhar lançado ao outro, de acordo com Santiago, é a possibilidade de narrar o que a palavra não diz. O narrador pós-moderno sabe que a sua palavra pouco conta e que sua narrativa pouca utilidade tem. E conclui que a literatura pós-moderna existe para falar da pobreza da experiência e também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação²³⁹. O olhar pós-moderno compreende que a vida não pode se fechar em uma totalidade fechada, porque ela se abre em várias possibilidades.

Nesse mapeamento dos ensaios de Silviano Santiago, ficam evidentes os pontos de discordância em relação à estética modernista. A linha memorialista acredita na utilidade da literatura, isto é, sua concepção é a de literatura como forma de conhecimento de mundo. Por isso a importância da memória como resgate de uma vivência que se quer transmitir para as gerações futuras. Numa postura autoritária, o artista acredita que suas conclusões são definitivas e importantes no sentido de permitir uma evolução do conhecimento e do homem. Entre Marx e Proust, o modernismo esteve entre uma compreensão de que produzia textos narrativos que colaboravam para o progresso da sociedade e o entendimento de que estes

²³⁷ SANTIAGO, Silviano. O narrador pós-moderno. Ibid. p. 54.

²³⁸ Ibid., p. 55-56.

²³⁹ Ibid., p. 56.

textos para se inscreverem em uma tradição literária que permanece, que dura a despeito do passar do tempo, precisavam de um trabalho estético-formal apurado. No entanto, o intelectual contemporâneo, para Silviano Santiago, não pode ser ingênuo a ponto de não perceber as fissuras internas do discurso modernista. Para começar, uma escrita elitista não atinge a massa, portanto não tem efeito no sentido de uma conscientização e transformação social. O intelectual erudito escreve para não ser lido, eis o dilema que os modernistas ignoraram. Além disso, esse saber que se pretende transmitir não se enxerga a si mesmo, por isso a voz desse intelectual é autoritária. O artista não duvida do seu próprio saber, por isso se coloca na posição daquele que tem um “ensinamento moral” a ser passado para as gerações inexperientes e ainda cegas. Para esse intelectual, o caminho do progresso e da evolução é necessariamente um só, e o mais experiente, o mais culto, é quem mostra esse caminho. Por tudo que ela carrega em seu discurso, é que Santiago quer se desprender da estética modernista, buscando uma postura mais pluralista e crítica. Dessa forma, defende uma literatura que dialogue com o passado, que o atualize no presente, sem uma crença utópica no futuro. Uma poética que não se pretenda fechar em uma totalidade morta, transmitindo uma suposta sabedoria, mas que seja aberta.

Quando Silviano Santiago desaprova a construção narrativa de *Relatos de um certo oriente*, por estar preso demais à estética modernista, é com todos esses fatores expostos acima que ele não quer compactuar. Para ele, Hatoum não faz uma literatura nova, sintonizada com os problemas da contemporaneidade. O autor amazonense está imerso ainda na lógica memorialista do modernismo. E não é somente Silviano que pensa dessa forma. Vinícius Jatobá afirma em artigo sobre *Cinzas do norte*:

No cenário da literatura nacional, Hatoum é sempre polarizado dependendo de quem o lê. Nunca conheci pessoa que não tivesse sobre ele opinião forte: o medíocre conservador apostando em fórmulas gastas e pouco corajosas, ou o deslumbrante escritor levando ao desgastado romance contemporâneo nacional uma necessária nobreza e relevância. Tudo depende de quem lê, claro. A literatura nacional se encontra dividida; há mais caminhos que escritores, e talvez existam até mais caminhos que próprio talento para cumprir as promessas. Se tivesse que destacar algumas poéticas pela relevância delas (e não por gosto), os nomes mais importantes de nossa literatura, mais representativos de suas respectivas bandeiras, seriam Marcelo Mirisola, Luiz Ruffato e Marçal Aquino; Beatriz Bracher e Adriana Lisboa; e Bernardo Carvalho. São esses escritores que farão a literatura brasileira do futuro, que inventarão sua gramática e sintaxe, estabelecerão os veios de onde correrão a linguagem onde os novos escritores firmarão seus estilos, até mesmo para negá-los, como já vem ocorrendo. Milton Hatoum não pertence ao futuro do romance no Brasil; é um anacronismo saudável, uma amorosa carta de despedida a um romance

que vai se tornando estrangeiro ao gosto do público, aos desejos intranquilos das novas vozes, e até à imagem que o Brasil quer ter de si mesmo. A nova literatura é tensa, possui a marca do risco ingênuo, é virulenta e ansiosa no seu desejo de ter espaço e voz. Hatoum parece perdido no tempo, e essa é a sua fortaleza; ele é nosso último grande modernista, tentando amarrar todos os nós soltos deixados por Graciliano Ramos, Osman Lins e Raduan Nassar, seus predecessores mais próximos e de quem é, ironicamente, cada vez mais contemporâneo. É o artista que depois de *Relato de um certo oriente*, livro marcado pela influência de técnicas do mais alto modernismo experimental, decidiu por um consciente empobrecimento retórico em busca de personagens mais humanas e o ultrapassado gosto, hoje praticamente relegado, pelo enredo e estórias bem contadas.²⁴⁰

O próprio Milton Hatoum afirma um desejo de não abandonar o projeto modernista:

Babel: Como você concebe a sua linguagem de autor num momento em que o projeto modernista está sendo abandonado por ser considerado ineficiente para abordar um mundo globalizado?

Hatoum: Não vejo por que enterrar o projeto modernista. Octavio Paz pergunta com ironia: O que virá depois da pós-modernidade? Ou seja, qual será o próximo rótulo, a próxima terminologia. O livro *Altas Literaturas*, da Leyla Perrone-Moisés dissecou muito bem esse assunto. Na interpretação do discurso da pós-modernidade ela encontrou vários pontos comuns com o projeto modernista. Quer dizer, os conceitos pós-modernos, suas preocupações estéticas já estão no centro da modernidade. Penso que há também um excesso de terminologias. Agora Borges e Kafka são pós-modernos. O que Borges diria sobre isso? Bueno, soy pós-moderno, pero me encanta hablar de Villon, Verlaine, Voltaire. Quais são os grandes romancistas e poetas pós-modernos? Se a pós-modernidade pretende abolir certos valores, a qualidade literária, a História, pensando numa sintonia com o mundo globalizado, então eu me sinto arredio a esse mundo. Na verdade, não me interessam os discursos que pretendem embaralhar tudo, visando sínteses inesperadas, novidades fúteis e supérfluas, como se fôssemos andarilhos circulando num mundo uniformizado pela mídia e pela informática.

Babel: Falar em modernidade é falar em utopia. A pós-modernidade descarta a utopia porque a compreende, valendo-me de um termo utilizado por Leyla Perrone-Moisés, dentro do contexto dos ‘metarelatos totalizantes’. Você não acha que não há mais lugar para a utopia na literatura?

Hatoum: O fim da utopia? Prefiro dizer: o fim do determinismo histórico, da ideia de que o progresso é redentor. Acho que não podemos mais falar em revolução, no sentido clássico, pois fracassaram, tornaram-se ditaduras. Mas acredito na mobilização popular como forma de mudanças sócias e políticas, mudanças estruturais visando justiça social, e não mudanças regressivas, como dizia Florestan Fernandes. Acho que uma nova utopia nos traz para mais perto do presente, da nossa mirada crítica do momento em que vivemos. Ainda assim é utopia, pois o seu fim acenaria para o fim

²⁴⁰ JATOBÁ, Vinícius. Sincronia e estilhaços. *Portal Literar*, 21 nov. 2006. Disponível em <<http://portalliterar.terra.com.br/Literar/calandra.nsf/0/BA9A52F7EA0F99710325723300427FD0?OpenDocument&pub=T&proj=Literar&sec=Ponto+de+vista>> Acesso: 12 mar. 2009, 17:30:00.

da esperança e também para uma sociedade conformada com o seu destino. Seria o triunfo da despolitização e da alienação, reino do conformismo, da resignação e mesmo do cinismo. Há uma tendência para reivindicações pontuais. Tudo tende a ser compartimentado, como se cada questão social fosse isolada por uma fronteira rígida. Por exemplo, não posso entender o problema das minorias sem articular essa questão com outras mais estruturais da sociedade e do tempo em que vivemos. Os índios e descendentes de escravos africanos, ainda hoje marginalizados e excluídos, fazem parte da herança de um regime escravocrata... Tudo está implicado no processo histórico... Quando um jogador de xadrez move uma peça, ele deve estar atento ao movimento do conjunto.²⁴¹

O escritor defende uma revisão do materialismo histórico, mas não o fim da utopia, isto é, a ideia de que a sociedade pode evoluir através de um conhecimento passado de uma geração a outra. Das suas falas em entrevistas, expostas no capítulo anterior, é possível depreender sua concepção de literatura. Para ele, a memória é um fator importante como resgate de uma vivência; e a palavra é primordial porque possibilita a transmissão dessa experiência. No estudo do romance *Relato de um certo oriente* intitulado *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*²⁴², Stefania Chiarelli também dialoga com Walter Benjamin e suas considerações sobre o narrador clássico, como aquele que partilha coletivamente suas experiências. Para ela, Milton Hatoum

[...] enfatiza a tentativa de abertura da estrutura da narrativa tradicional. Por meio do movimento da memória, a narradora de *Relato de um certo Oriente*, à maneira de Sherazade, vai desencadeando novos relatos que se encaixam, textos que suscitam textos, na retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no esquecimento. Faz-se presente, também, uma linguagem que revela vacilos, titubeios, uma vez que a narradora expõe sua dúvida na forma de organizar as vozes do passado.²⁴³

Para Chiarelli, o resgate do passado por parte dessa narradora é problemático, incompleto, por isso, nesse caso, a experiência não é transmitida de modo pleno. De acordo com a autora, Hatoum “promove a aposta na força salvadora da palavra, no resgate parcial de uma memória coletiva doadora de novos sentidos”²⁴⁴. Embora, haja uma renovação da maneira como se encara o problema do resgate da experiência – ou seja, há no seu trabalho uma compreensão da impossibilidade de se abarcar a vivência como um todo –, o escritor amazonense continua apostando na possibilidade de se transmitir experiência, conhecimento

²⁴¹ SCRAMIM, Susana. Conversa com Milton Hatoum. *Babel*, n. 1, p. 6-31, jan. a abr. de 2000. p. 8-9.

²⁴² CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

²⁴³ *Ibid.*, p. 54.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 56.

através da palavra. Na sua análise, Chiarelli menciona ainda o fato de que a construção narrativa do primeiro romance de Hatoum segue o modelo memorialista proustiano. E para corroborar sua afirmação, cita o próprio:

Nesse aspecto eu sou proustiano até o tutano. A memória mais fértil para a literatura é a cena que nos vem à mente de um modo súbito e impreciso, que nem uma faísca. Não é a memória vigiada, da lembrança refletida e consciente da inteligência. Beckett, num ensaio sobre Proust, chamou a memória involuntária de explosiva, uma espécie de mágico rebelde que extrai o útil e o previsível da lembrança pontual.²⁴⁵

Na análise de Chiarelli sobre a escrita hatoumniana encontramos as mesmas questões colocadas por Santiago com relação ao texto modernista. A proximidade do pensamento progressista – que vem de Marx – que acredita na evolução da sociedade através do conhecimento passado de uma geração a outra, do mais experiente ao menos experiente, do mais culto ao menos instruído. Assim como a utilização do modelo proustiano de literatura, que como assinalou Compagnon, remonta a uma acepção da literatura enquanto produto estético²⁴⁶.

No entanto, Chiarelli, numa análise diferente da de Silviano Santiago, acredita que a multiplicidade de narradores sinaliza a fragmentariedade discursiva no texto de Hatoum: “O expediente da proliferação de narradores, em minha leitura, aparece como estratégia discursiva diante da impossibilidade de se transmitir a experiência de forma plena”²⁴⁷. A leitura que venho desenvolvendo neste estudo ratifica o posicionamento de Santiago em relação ao primeiro romance de Hatoum. A obra *Cinzas do norte*, como procurei mostrar ao longo desta pesquisa, revela uma uniformidade discursiva, um consenso entre os narradores Ran e Lavo.

O advogado, em sua fase madura, recupera a vivência da juventude de um amigo, apoiando-se naquilo que pôde observar e nos relatos de seu tio Ran. Embora utilize os depoimentos de outro, persiste a continuidade do pensamento e do estilo de escrita. Lavo, como homem experiente e culto, ao fim da narrativa faz a sua análise dos acontecimentos passados. Se quando jovem confessou não entender nada de arte, agora, mais velho, é capaz de comentar o painel deixado por Mundo. O narrador, embora seja um observador dos eventos, de uma vivência que não é a sua, não pode ser caracterizado como um narrador pós-moderno no sentido que Santiago deu ao termo, isto é, aquele que olha para permitir que o

²⁴⁵ HATOUM, Milton. Apud CHIARELLI, Stefania. Ibid., p. 76.

²⁴⁶ Essa questão consta na nota de rodapé número 49.

²⁴⁷ CHIARELLI, Stefania. Ibid., p. 56.

leitor também veja. Ele se aproxima muito mais do tipo de narrador do memorialismo modernista, um intelectual que aposta no poder da palavra como resgate de uma experiência, um homem vivido que analisa com sobriedade os fracassos e as decepções de um jovem.

O autor Milton Hatoum, como artista, parece querer se inscrever em uma tradição mais duradoura, como se pode perceber em sua fala à revista *Babel*, citada acima. Ele não quer conceitos e terminologias que possam ser passageiras – “Quais são os grandes romancistas e poetas pós-modernos?” –, não quer o experimentalismo, a novidade. Assim como os modernistas, que acabaram por buscar valores mais duradouros na tradição ocidental.

Conclusão

A crítica que tem aplaudido a ficção de Milton Hatoum valoriza um aspecto de suas narrativas: a fragmentariedade discursiva. A multiplicidade de narradores, no caso de *Relato de um certo oriente*, de acordo com esse ponto de vista, equaciona um problema de representação, que é o da impossibilidade de se abarcar plenamente uma vivência. A narradora precisa de outros personagens, porque ela sozinha não conhece tudo. Para Chiarelli, o discurso da unidade não é mais possível quando se pretende a representação de experiências de vida e a única possibilidade de se captar a realidade marcada pela divisão é através da fragmentação narrativa. No entanto, para o analista literário Silvano Santiago, *Relato* apresenta uma uniformidade discursiva a despeito da variedade de narradores. Uma questão, que não é apenas formal, mas teórica, instala-se. Para alguns críticos, Hatoum trabalha com a variedade de vozes, a diferença de pontos de vista, dentro do texto literário; para Santiago isso não ocorre. De fato o que há, para esse último, é uma falsidade psicológica no tratamento da linguagem, isto é, uma aparência de multiplicidade narrativa. Isso porque o que se encontra no texto é um “continuum ideológico e estilístico”, portanto a unidade discursiva persiste. Trata-se de um narrador-personagem que finge ser vários, de um texto que pretende deixar falar a diferença, mas que continua deixando falar a unidade.

No capítulo primeiro deste estudo, foi detectado no romance *Cinzas do norte* a mesma uniformidade a que se refere Santiago. Os dois narradores estão em total consenso, a versão de um deles vem a completar a do outro, o ponto de vista não se desloca. O que existe, de fato, é uma hierarquia de narradores, Lavo é quem comanda, quem seleciona e organiza as outras vozes, isto é, ele não permite que se revele qualquer diferença, qualquer discordância na narrativa. Pelo contrário, as outras falas reforçam a sua compreensão dos acontecimentos. Uma analogia possível é com a do investigador policial, que recolhe depoimentos de várias pessoas para recompor a cena do crime e revelar o segredo final: quem é o criminoso. Não se pode esquecer ainda que Lavo espera muitos anos para contar a história de seu amigo Mundo, ou seja, ele já está mais velho, portanto, com mais experiência de vida, mais sabedoria. Ele recupera uma vivência, a juventude problemática de um rapaz idealista, para mostrar a sua análise dos acontecimentos. Se no início do livro é possível se depreender que ele é um homem com idade avançada, já que ele diz que esperou muitos anos para fazer o relato, no fim da narrativa ele revela-se também como uma pessoa bem-informada, culta, ao examinar

os painéis de Mundo e tirar suas conclusões, não só a respeito de sua produção artística como também de sua trajetória de vida.

O relato de Lavo, reforçado pelos depoimentos dos outros personagens, conduz à conclusão final, que fecha a trama transmitindo um ensinamento. Segundo sua compreensão, Mundo e Jano foram movidos por um fogo que os levou à destruição mútua e à autodestruição, transformando tudo em cinzas. Mesmo fogo que faz com que ele próprio, o narrador, sinta necessidade de escrever a história do amigo. Ou seja, o mesmo fogo que traz consigo a destruição, permite também a possibilidade de construção. Esse elemento representa nada mais do que o inconsciente humano, a nossa parte animal. Nem todas as ações humanas são movidas e controladas pela racionalidade, algumas são movidas por um impulso inconsciente, que pode ser benigno ou não. No caso de Lavo essa necessidade íntima de escrever, de recuperar uma experiência de vida, é boa. Já as atitudes de Mundo e Jano transformam tudo em cinzas, em pó.

Esse relato permite, portanto, a compreensão dos fatos narrados, isto é, através dele revela-se uma verdade final e a escrita é a possibilidade de se transmitir isso. O próprio romance estabelece relações com a obra de Machado de Assis, no entanto há uma diferença importante entre *Cinzas do norte* e *Dom Casmurro*. Enquanto esta é uma obra aberta, aquela fecha-se em um conclusão final, clara e tranquila. O romance de Machado deixa uma questão a ser pensada: a validade do discurso de Bento Santiago. A sua posição – como homem, como membro da aristocracia, como advogado – lhe confere o poder de escrita, lhe confere autoridade para falar. A voz de Capitu não aparece, não é ouvida, nem poderia ser. E aí está o problema que essa narrativa instaura: o discurso é sempre parcial, aquele que escreve quer convencer o outro de sua verdade, e para isso ele cala outras vozes ou as utiliza na medida em que elas reforçam seu ponto de vista. Se a multiplicidade de narradores no romance de Hatoum pretende problematizar o discurso, tornando-o fragmentário, uma análise mais profunda percebe que essa fragmentariedade é apenas aparente.

No segundo capítulo desse trabalho, puxando mais fios da literatura de Hatoum, uma outra questão surge: a do artista que utiliza sua arte como forma de reivindicação social. “Campo de cruzeiros” não é apenas uma obra performática com o intuito de protesto, mais do que isso, ela denuncia um problema, a falsidade do discurso desenvolvimentista do governo ditatorial, ela visa a chamar a atenção para aqueles que estão excluídos desse processo. Portanto, trata-se de usar a arte para conscientização da população acerca dos problemas sociais e de questionar o discurso político dos grupos que estão no poder. Em virtude dessa postura, o artista é uma figura à margem da sociedade, como foi Mundo, seja em Manaus, seja

no Rio, no Brasil ou na Europa, na família ou fora dela, o personagem nunca encontra seu lugar, é sempre o esquisito, o extravagante. Um outro fator é a polarização entre Mundo e Arana. Na narrativa, este último é considerado o patife, o canalha, aquele que não é um “artista verdadeiro”. O pai biológico do protagonista se insere na lógica comercial sem nenhum problema, não vive isso como um conflito, o que incomoda os outros personagens – Lavo, Ran e Mundo. A composição narrativa mostra uma determinada compreensão do artista: a de que aquele cujo objetivo é vender suas obras não é um artista verdadeiro, ao contrário daquele que está à margem da sociedade, analisando-a e usando seu trabalho como meio de conscientização.

Saindo do texto literário propriamente dito e examinando algumas entrevistas concedidas por Milton Hatoum, percebem-se essas mesmas questões, que giram em torno do papel do artista na sociedade. Ele encara o artista, e o intelectual de modo geral, como um ser que deve se colocar à margem da sociedade para melhor analisá-la e criticá-la. Na sua concepção, literatura é uma possibilidade de conhecimento de mundo, isto é, a palavra tem o poder de salvar a experiência. Por isso ele estabelece um paralelo entre a figura do escritor e a do narrador. Eles têm um papel em comum: recuperar uma vivência individual e, através da escrita, transmiti-la segundo sua compreensão.

Todas essas questões são discutidas dentro da crítica literária marxista. Nessa perspectiva, a arte tem uma responsabilidade de transmissão de conhecimento de geração em geração, a fim de se buscar a evolução da sociedade. O romance realista tem um compromisso com a realidade, se ela é problemática e sem lógica, cabe à ficção mostrar isso, cabe a ela expor as fraturas da sociedade. Há a crença de que é possível transformar a vivência em experiência e se transmiti-la através do livro.

Outro aspecto da literatura de Hatoum que a crítica tem valorizado é o trabalho estético de suas narrativas, com uma linguagem bastante enxuta e concisa, em que cada palavra é muito bem colocada. Um texto com uma “marca clássica”, como disse Galindo, cujo modelo seria Gustave Flaubert. O que inspiraria o autor brasileiro seria a elegância da frase, a preocupação com a forma e o interesse pelos temas humanos. E aqui entram concepções desenvolvidas pela crítica formalista. Segundo essa perspectiva, literatura não é apenas registro da realidade, mas um trabalho estético com a linguagem. O que o diferencia dos demais discursos é justamente a consecução do belo. A crítica formalista desenvolveu essa compreensão no século vinte, no entanto essas questões já estavam presentes na literatura do século dezenove, como no caso de Flaubert para quem ideia e forma eram inseparáveis, não poderia existir uma bela ideia sem uma bela forma.

De acordo com a análise de Silviano Santiago, que faz parte do terceiro capítulo, concepções advindas dessas duas correntes críticas, marxista e formalista, influenciaram os artistas do modernismo. Para eles a literatura é um meio de resgate de uma experiência que se quer transmitir. Nesse contexto, o artista teria um papel pedagógico que é o de esclarecer a massa, trabalhando em nome do progresso. Ao mesmo tempo, essa literatura não possui uma linguagem simples e direta, que seja facilmente consumível por grande parte da população. Pelo contrário, para Santiago, o uso da elipse e de uma estética rebuscada faz com que ela seja possível de ser fruída apenas pela elite intelectualizada.

A memória é importante na literatura modernista, porque é através dela que se constrói a ficção. Segundo Santiago, nesse caso o escritor acredita que a sua vivência pessoal e a sua compreensão da realidade são relevantes e por isso devem ser resgatadas no texto a fim de se transmitir um conhecimento, uma experiência. O analista situa o narrador dessa estética como um homem mais velho e experiente, sábio e intelectualizado, que retoma questões da juventude para analisá-las e com isso passar um ensinamento moral às novas gerações.

Esse conjunto de fatores encontrados na estética modernista: memória individual; resgate de uma experiência e transmissão de conhecimento, escrita esteticamente elaborada, a questão do narrador experiente e intelectualizado, tudo isso também foi detectado na literatura de Hatoum. São várias as pontes que se podem estabelecer entre a estética modernista mapeada por Santiago e o trabalho desse escritor amazonense.

Para boa parte da crítica, esses são motivos que tornam o seu texto clássico e inserido em uma tradição representativa, portanto passível de ser qualificado positivamente. Em outras palavras, essas razões são mais que suficientes para a apreciação de sua literatura. No entanto, Silviano Santiago, devido a esses mesmos fatores, questiona a obra de Hatoum. Procedendo a uma revisão da estética e da ideologia modernista, cujas raízes estão no pensamento moderno, o analista cultural assume uma postura crítica. Ele questiona, primeiramente, o lugar do artista, que autoridade ele teria para designar o caminho certo para a massa, para se colocar no papel de grande líder pedagógico capaz de conduzir e esclarecer o restante da população. O intelectual, inserido em uma determinada lógica de pensamento, não se autoquestiona, não duvida do seu próprio saber. Nessa discussão, entram vários problemas: a unidade (um único caminho ideal para todos) que apaga a pluralidade social; a insuficiência da linguagem na representação da realidade; a impossibilidade de se transmitir a experiência. Ou seja, todas as questões teóricas que estão sendo debatidas na pós-modernidade e que são ignoradas pela literatura de Hatoum. Sua opção é a do caminho seguro da tradição e o seu desejo, como autor, é o de se inserir em uma tradição clássica, que se diz universal e atemporal.

Foram estabelecidas, nesta pesquisa, inúmeras relações entre o modernismo e o pensamento moderno, ou seja, muitas das questões que se desenvolveram no século vinte já estavam presentes nas discussões do século dezenove. O intuito inicial, como foi colocado na introdução, era o de analisar as relações entre a obra de Milton Hatoum e a de Gustave Flaubert. Essa tarefa não foi cumprida satisfatoriamente, mas algumas questões foram levantadas. O objetivo era ir mais longe e estabelecer algumas comparações com duas obras significativas do autor francês. Em *A Educação Sentimental*²⁴⁸ encontramos o resgate da vivência de um jovem burguês na alta sociedade francesa, com o relato de todos os seus desenganos e decepções. Muitos críticos dizem que se trata da própria experiência do autor. O escritor procura transmitir em um texto bastante crítico a sua análise dos acontecimentos, como forma de conhecimento às gerações futuras. Já em *Bouvard e Pécuchet*²⁴⁹, em tom sarcástico, narra-se as desventuras de dois “idiotas”, dois homens ingênuos que acreditam em tudo que leem. Os livros, para ambos, podem explicar e ajudar a reger a vida. Eles entram em contato com vários discursos diferentes: o das ciências naturais – agricultura, medicina, entre outros –, da religião, da filosofia, da política, do direito. Tudo que está escrito é levado ao pé da letra e eles acabam sempre se dando mal. As expectativas são sempre frustradas e o que deveria dar certo, na prática, não dá.

O modelo da literatura de Hatoum seria muito mais o de *A Educação Sentimental*, onde há o resgate da experiência pelo mais vivido, pelo mais sábio. No entanto, *Bouvard e Pécuchet* mostra uma visão muito mais autocrítica de Flaubert e a própria ironização do livro enquanto fonte de saber. Em suas cartas é possível se perceber uma postura de gênio incompreendido, que luta contra as regras de mercantilização das narrativas, que se coloca fora da sociedade para melhor analisá-la, mas também numa posição de superioridade, de quem pode compreender mais profundamente a realidade e expô-la, devolvendo para a sociedade aquilo que ela não quer enxergar. Porém, sarcasticamente, no Dicionário das Ideias Feitas, em anexo a sua obra inconclusa, publicada postumamente, o verbete gênio: É inútil admirá-lo; trata-se de uma neurose²⁵⁰. Flaubert demonstra um autoquestionamento e uma auto-ironia que não chegou a inspirar o trabalho de Hatoum, ainda preso ao modelo de *A Educação Sentimental*.

²⁴⁸ FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Tradução João Barreira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

²⁴⁹ FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Tradução Galeão Coutinho e Augusto Meyer. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Obra póstuma; edição acompanhada do dicionário de ideias feitas.

²⁵⁰ FLAUBERT, Gustave. *Bouvard e Pécuchet*. Ibid., p. 299.

Referências

- AGAMBEN, Giorgio. *Infância e História: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- ALENCAR, Chico; CARPI, Lucia; RIBEIRO, Marcus Venicio. *História da sociedade brasileira*. Rio de Janeiro: Ao livro técnico, 1996.
- ANTELO, Raúl. *Tempos de babel: anacronismo e destruição*. São Paulo: Lumme, 2007.
- ARRUDA, José Jobson; PILETTI, Nelson. *Toda a história: História Geral e História do Brasil*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1995.
- ASSIS, Machado. *Dom Casmurro*. 26. ed. São Paulo: Ática, 1992.
- _____. *Quincas Borba*. São Paulo: Moderna, 1994.
- BARTHES, Roland. *O rumor da língua*. Tradução Antônio Gonçalves. Lisboa: Edições 70, 1987
- CAMPOS, Augusto de. O Flaubert que faz falta (1980). In.: _____. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da Literatura Ocidental*. 3ª ed. Rio de Janeiro: Alhambra, 1987. p. 1450-1454.
- COMPAGNON, Antoine. *O demônio da teoria: Literatura e senso comum*. Tradução Cleonice Paes Barreto e Consuelo Fortes Santiago. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- CULLER, Jonathan. *Teoria Literária: uma introdução*. Tradução Sandra Vasconelos. São Paulo: Beca, 1999.
- DIDI-HUBERNMAN, Georges. Apertura: la Historia del arte como disciplina anacrónica. In.: _____. *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.
- EAGLETON, Terry. *Marxismo e crítica literária*. Tradução António Souza Ribeiro. Porto: Edições Afrontamento, 1976.
- _____. *Teoria da literatura: uma introdução*. Tradução Waltensir Dutra. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FLAUBERT, Gustave. *A educação sentimental*. Tradução João Barreira. São Paulo: Martin Claret, 2006.
- _____. *Bouvard e Pécuchet*. Tradução Galeão Coutinho e Augusto Meyer. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981. Obra póstuma. Acompanhada do dicionário de ideias feitas.

_____. *Cartas exemplares*. Tradução Carlos Eduardo Lima Machado. Rio de Janeiro: Imago, 2005.

_____. Um coração simples. In.: _____. *Três contos*. Tradução Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GLOSSÁRIO de Derrida: trabalho realizado pelo Departamento de Letras da PUC/RJ. Supervisão geral de Silviano Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

GOLDMANN, Lucien. *A sociologia do romance*. Tradução Álvaro Cabral. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

LOPES, Edward. *A identidade e a diferença: raízes históricas das teorias estruturalistas da narrativa*. São Paulo: EDUSP, 1997.

LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 1.

_____. *Teoria da literatura em suas fontes*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LORAUX, Nicole. Elogio do Anacronismo. In.: NOVAES, Adauto (org.). *Tempo e história*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

LUDMER, Josefina. Temporalidades do Presente. *Revista Margens/ Margenes*, n. 2, 14-27, dezembro de 2002.

LUKÁCS, Georg. *Realismo crítico hoje*. Brasília: Coordenada-editora, 1969.

_____. *Teoria do romance: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica*. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: 34, 2006.

MACHEREY, Pierre. *Para uma teoria da produção literária*. Tradução Ana Maria Alves. São Paulo: Mandacaru, 1989.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre estética e semiótica da arte*. Lisboa: Editorial Estampa, 1981.

ORTIZ, Renato. *Cultura e modernidade: a França no século XIX*. São Paulo: Brasiliense, 1991.

PERNIOLA, Mario. *Enigmas: Egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y la art*. Murcia: Fundación Cajamurcia, s/d.

SANTIAGO, Silviano. *Carlos Drummond de Andrade*. Petrópolis: Vozes, 1976.

_____. *Nas malhas da letra*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.

_____. *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte, UFMG, 2004.

_____. *Ora (direis) puxar conversa!*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. 2. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

_____. *Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

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

TEIXEIRA, Ivan. Estruturalismo. In.: *Revista Cult*, n. 15, 1998.

TOLEDO, Dionísio de Oliveira (org.). *Teoria da Literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1973.

VIRNO, Paolo. *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico*. Buenos Aires: Paidós, 2003.

Obras de Milton Hatoum

HATOUM, Milton. *Cinzas do norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

_____. *Literatura e memória: notas sobre Relato de um certo oriente*. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1985.

_____. *Relato de um certo oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

Sobre Milton Hatoum

BRANDÃO, Luis Alberto. Vozes estranhas: O imaginário linguístico: Milton Hatoum. In.: - _____. *Grafias da identidade: Literatura contemporânea e imaginário nacional*. Lamparina: Rio de Janeiro, 2005.

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

GALINDO, Rogério Waldrigues. Milton Hatoum, ou o Flaubert da floresta. *Gazeta do Povo*, Curitiba, p. 8, 22 out. 2006.

JATOBÁ, Vinicius. Sincronia e estilhaços. *Portal Literal*, 21 nov. 2006. Disponível em: <<http://www.portalliteral.com.br/artigos/sincronia-e-estilhacos>>. Acesso em: 12 mar. 2009, 17:30:00.

LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. In.: _____. *Intervenções*. São Paulo: Edusp, 2002.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno de Resenhas, p. 7, 12 ago. 2000.

PIZA, Daniel. Destinos danados. *Entrelivros*, 1 out. 2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrelivros/noticias/destinos_danados.html>. Acesso em: 12 mar. 2009, 15:30:00.

SANTIAGO, Silviano. Autor novo, novo autor. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, Caderno Ideias, p. 4-5, 29 abril 1989.

SCRAMIM, Susana. O território da identidade. *Cult*, São Paulo, p. 10-11, julho 2000.

SUSSEKIND, Flora. Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. *Folha de São Paulo*, São Paulo, Caderno Letras, p. G-6, 29 abril 1989.

TOLEDO, Marleine Paula. *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

Entrevistas com Milton Hatoum

BARCELLOS, Paula. Alimento uma esperança desesperada. Entrevista: Milton Hatoum. *JB Online*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2005. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2005/08/19/joride20050819005.html>>. Acesso em: 19 jan. 2008, 20:00:00.

BARROS, Carlos Juliano. “Literatura não é uma missão” [Entrevista com Milton Hatoum]. *Problemas Brasileiros*, n. 379, jan.-fev. 2007. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=264&breadcrumb=1&Artigo_ID=4166&IDCategoria=4729&reftype=1>. Acesso em: 19 jan. 2008, 13:00:00.

BORGES, Julio Daio. Entrevista: Milton Hatoum. *Digestivo cultural*, São Paulo, 1 maio 2006. Disponível em: <www.digestivocultural.com/entrevista/entrevista.asp?codigo=1>. Acesso em: 27 jul. 2006, 18:00:00.

DIRETAS: Milton Hatoum [Entrevista]. *Ler & Cia*, Curitiba, Distribuidora Curitiba de Papéis e Livros S/A, ed. 21, p. 42, jul.-ago. 2008.

ENTREVISTA com Milton Hatoum. *Mestres da Literatura*. Disponível em: <<http://mecsrv04.mec.gov.br/seed/tvescola/Mestres/PDF/Revisao-T.Graciliano-Milton%20Hatoum.pdf>>. Acesso em: 12 ago. 2008, 18:00:00.

GALERA, Daniel. Entrevista: Milton Hatoum. *Revista Malagueta*, 26 nov. 2007. Disponível em: <<http://revistamalagueta.com/blog/entrevistas/galera-hatoum/>>. Acesso em: 9 de jan. 2008, 15:00:00.

GENNARI, Alex. Entrevista com Milton Hatoum (2003). *WebWriters Brasil*, Disponível em <<http://www.webwritersbrasil.com.br/detalhe.asp?numero=285>>. Acesso em 26 mar. 2009, 15:20:00.

HANANIA, Aida. Entrevista – Milton Hatoum. *Collatio*, São Paulo, ano IV, n. 6, 2001.

Disponível em <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 9 de jan. 2008, 15:00:00.

LEAL, Claudio. Hatoum: “A literatura é a arte da paciência”. *Terra Magazine*, 19 set. 2007. Disponível em: <<http://www.terramagazine.terra.com.br/interna/0,,OI1909408-EI6595,00.htm> l> Acesso em: 9 de jan. 2008, 15:00:00.

NETTO, Irineo. Obstinação no lugar de musas e oráculos: Entrevista com Milton Hatoum. *Rascunho*, Curitiba. Disponível em: <<http://rascunho.rpc.com.br/index.php?ras=secao.php&modelo=2&secao=5&lista=0&subsecao=0&ordem=621&semlimite=todos>> Acesso em: 27 jul. 2006, 18:00:00.

SCRAMIM, Susana. Conversa com Milton Hatoum. *Babel*, n. 1, p. 6-31, jan. a abr. de 2000.

SCRAMIM, Susana. O território da identidade: entrevista e resenha. *Cult*, São Paulo, p. 5-11, jul. 2000.

ANEXO A – Críticas à obra do escritor Milton Hatoum

Autor novo, novo autor

Silviano Santiago

Transcrição do Jornal do Brasil, 29 abril 1989

Nas línguas neolatinas o lugar do adjetivo na frase é móvel: pode ser colocado antes ou depois do substantivo. Anteposto, o adjetivo denota por parte de quem fala ou escreve o desejo de transmitir uma avaliação afetiva do substantivo. Sabemos que “uma mulher pobre” não é necessariamente “uma pobre mulher”. No primeiro caso temos uma análise objetiva da condição financeira da mulher, com a qual sem dúvida todos concordamos pois os parâmetros que serviram à compreensão dela são comuns a toda a sociedade. No segundo caso temos uma avaliação da sua vida enquanto ser humano. “Uma pobre mulher” – trata-se na minha opinião de uma mulher infeliz. Nem todos concordarão com essa minha opinião sobre ela, tanto melhor. Os padecimentos por que passa uma mulher não a tornam obrigatoriamente uma pobre mulher. Pelo contrário, pode ser até avaliada como uma grande mulher, caso o locutor seja, por exemplo, cristão. O sofrimento na Terra está na razão direta da salvação da alma. Na colocação do adjetivo antes ou depois do substantivo detecta-se na fala ou na escrita atitudes diferentes. E no adjetivo anteposto ao substantivo percebe-se o livre e indispensável exercício de uma subjetividade crítica que nunca chegará à unanimidade.

Será que nestes últimos anos temos refletido suficientemente sobre o adjetivo “novo” quando colocado antes ou depois do substantivo “autor”? Um autor novo não é obrigatoriamente um novo autor, e é por isso, por exemplo, que muitos autores novos não freqüentam as páginas da crítica. Cabe ao crítico literário militante saber onde colocar o adjetivo, correndo o risco de errar. Ou de acertar.

Exigem da crítica que fale dos autores novos que surgem no Brasil por todos os cantos. Quando a crítica avalia e seleciona os poucos autores que ela julga novos, dizem que ela omite nomes fundamentais e despreza autores de regiões menos envolvidas com o processo de modernização da sociedade brasileira. Podem ter razão, não discuto. Mas é preciso fazer urgente uma distinção: uma coisa é mapear, outra coisa é julgar. A reportagem jornalística e os corações bons estão aí para fazer o trabalho de mapeamento. Muita informação e pouco discernimento – ótimo. Autores novos! cobrem o serviço de mapeamento dos órgãos de comunicação de massa e dos corações bons. (Mas atenção: por cima dos corações bons muitas vezes estão cabeças demagógicas. É a sina. Mas essa história fica para outro dia.) É certo que listas e mais listas de autores novos devem ficar à disposição de todo e qualquer interessado por literatura brasileira, e quanto mais completas e abrangentes forem as listas, melhor.

A crítica literária também está aí (ou deveria estar) para falar através da sensibilidade, através da afeição do crítico. Ela faz uma triagem que pode ou não ser equivocada com o correr dos anos, mas ela deve fazer uma triagem qualitativa. Essa é a sua função mínima. Menor é o número de erros que o crítico comete (segundo a perspectiva da História da literatura), melhor ele o é. Melhor terá ele desempenhado o seu papel junto aos contemporâneos.

Adonias Filho e Ferreira Gullar, entre outros, foram maus críticos em 1958, se lermos a revista **Leitura**, número de outubro daquele ano. O primeiro por afirmar que a obra de Guimarães Rosa “constitui um equívoco literário, que necessita ser imediatamente desfeito”. O segundo – autor então do escandaloso e esplêndido **Luta Corporal** – mesmo confessando ser “péssimo leitor de ficção”, diz que não conseguiu passar da página 70 (sic) do **Grande**

Sertão: Veredas, pois o romance “começou a parecer-lhe uma história de cangaço contada para lingüistas”. Ambos estavam nos dizendo: aqui está um autor novo, mas não um novo autor. Erraram. Erraram porque difundiram pela imprensa um juízo crítico que a posteridade diz ser totalmente falso.

A História literária não está dando razão aos dois e a inumeráveis outros intelectuais brasileiros de primeiro e segundo times, basta que se leiam naquele número antológico da revista **Leitura** os depoimentos contidos na matéria “Escritores que não conseguem ler **Grande Sertão: Veredas**”. Apenas uma conclusão: a história da obra literária se faz por acertos e desacertos por parte dos críticos. Qualquer outra conclusão é vontade de fazer tititi literário. A crítica literária militante é um exercício de linguagem afetiva, por isso sincero. Existem obras que tocam o crítico e outras não. Por que essa toca e aquela outra não? Não há mistério por aí, porque esse primeiro contato negativo ou positivo com o texto alheio é a matéria básica – explícita ou implícita – de todo o texto crítico jornalístico. O gosto, por ser exercício livre e responsável da perversidade humana, pode e deve ser discutido.

Este jornal convidou-me para fazer a avaliação de um autor novo. Trata-se de Milton Hatoum. Acaba de publicar **Relato de um certo oriente**. A seleção do livro não foi minha, confesso. Mas não me desgostam as encomendas. O jornal também me deu opção. Avaliar os contos de Rubem Fonseca (pois estarão reeditando as coleções de contos depois do sucesso de crítica e de público dos romances) ou falar do livro de Milton Hatoum. Não me sinto com forças suficientes para avaliar os contos de Rubem no momento. Fiquei com o autor novo.

Enuncio o meu primeiro problema de leitura (problema? dilema? incerteza? cuidado? insegurança?), e também o meu primeiro desejo de afirmação pessoal. Por um lado, tenho simpatia pelo romance em virtude de a sua “orelha” ter sido escrita por um crítico que prezo, Davi Arrigucci Jr. Uma orelha muito elogiosa. Mas à medida que vou fazendo a leitura do romance vou sendo tomado de opiniões que contrastam com as do crítico. Estamos lendo o mesmo livro, mas não nos encontramos. Percebo por que Davi elogia o romance e se entusiasma com o autor (li recentemente dele a bela coleção de ensaios **Enigma e comentário**), e percebo por que não posso elogiar pelas razões que o crítico levanta. O romance está marcadamente preso à estética modernista (em particular à dos anos 30) e hoje espero do novo autor que me dê sinais de independência. Não pelo simples gosto de ser independente, mas porque as condições de produção da obra literária não são as mesmas das décadas de 20 e 60.

Detecto o x do problema, acredito. Um perfume adocicado de “escrita de memória” percorre o romance e isso me chateia. Já li por demais isso antes, tanto lá fora quanto aqui dentro. Penso contrastivamente no romance **O amante** de Marguerite Duras. Não é a maneira como eu compreendo hoje a possibilidade de escrever a história de uma família. Certa ingenuidade (é o mínimo que posso dizer) psicológica na concepção do papel da memória na constituição do sujeito me leva ao desespero ao passar da página 21 para 22. Que me perdoe o autor, mas a teoria psicanalítica está por aí e veio para ficar. Desespero-me um pouco mais. Os lugares-comuns abundam nas páginas 54 e 55 quando o narrador descreve as impressões que teve ao deparar com o “mistério” de uma vida humana ao violar e ler uma correspondência alheia. E paro por aqui porque o filão é pobre. Trata-se de um velho autor novo.

Ao mesmo tempo – e eis o fascinante da experiência solitária da leitura – sou tomado de outro gênero de satisfação. Também farei elogios ao romance. Mas outros. O romance trabalha de maneira audaciosa três formas de descentramento que me parecem fascinantes e originais. A ação se passa em Manaus e não nos eixos clássicos da nossa literatura (centro-oeste, sul e nordeste). Minha curiosidade se atíça. Envolve-me sensualmente com ruídos, cheiros e mistérios da Amazônia. Segunda. A investigação vertical no tempo não se ocupa da constituição da nossa sociedade pelo índio massacrado, a colonização portuguesa, o trabalho

negro ou a imigração européia. Trata-se da história de sucessivas gerações de uma família libanesa no Brasil. Envolve-me em ruídos, cheiros e exotismos orientais. Daí o certo oriente do título do romance no ocidente que é o Brasil. Penso no livro de Edward Said, **Orientalismo**. E finalmente tão surpreendente quanto os dois elementos anteriores, percebo que a narradora do romance – apesar de acompanhar fielmente o percurso da família libanesa – não pertence à família. É uma “afilhada” da matriarca. Portanto, a família é vista num sutil jogo de dentro/fora.

Faço um resumo do romance: um pequeno Líbano na policultural Manaus, visto pelos olhos de quem está à margem. Penso em coisas bem próximas: um outro pequeno Líbano, agora em Belo Horizonte, que frequento com a intermitência de convidado e cunhado. Há afeição intelectual, há afeição emotiva – e é por isso que prende a minha atenção e chega a emocionar-me apesar das “bobagens” que surgem aqui e ali. Eis um novo autor.

Talvez seja este o fado de um primeiro bom livro: ter a feição de uma colcha de retalhos, onde tecidos nobres sobressaem, despistando a falta de rigor no alinhavo, a imaturidade da imaginação observadora, a falta de real controle dos processos de composição, e assim por adiante.

Deve o crítico deter-se apenas no “tecido nobre” que o fascina, ou deve ele comentar as impurezas do trabalho, mesmo com o risco de inibir para todo o sempre o novo autor? Depois da grande experiência modernista, ou ganhamos maturidade emocional, ou desistimos para sempre de ter uma produção literária forte. Vamos adiante.

É preciso fazer antes uma digressão teórica. O processo que se encontra na narrativa contemporânea de não caracterizar com cuidado o aspecto físico, social, intelectual e moral do narrador e personagens advém do fato de que eles são descritos com mais acuidade e precisão pelas peculiaridades das falas individuais. O romancista contemporâneo é um homem de ouvido apurado e, nesse sentido, ele se aproxima do dramaturgo, mas com uma diferença essencial: ele não conta com o ator, apenas com a imaginação do leitor. Se o romancista quer um personagem que seja advogado, conservador, beletrista, não adianta dizer isso ao leitor para caracterizá-lo. É preciso ir aos fundamentos dos vários discursos que alicerçam a sua fala, para depois partir para a criação romanesca.

Reparem que não se trata mais da caracterização pelo comportamento (“behaviourism”), que ficou em voga depois dos grandes romancistas norte-americanos. É a caracterização pela linguagem.

Ora, ao ler o romance de Milton Hatoum somos surpreendidos por uma quarta forma de descentramento. Não existe um único narrador no romance, apesar de ele se apresentar como “escrita da memória”. São vários os narradores. Mas não há diferença alguma de fala (a não ser as acidentais, em geral de comportamento) entre os vários narradores. Um exemplo. Na página 59 é dito que o fotógrafo alemão, Dorner, “falava um português rebuscado, quase sem sotaque”. Duas páginas depois o romancista passa a palavra ao fotógrafo alemão pra que narre o suicídio do jovem Emir. No entanto, a sua fala é em tudo por tudo semelhante à fala dos narradores anteriores.

Há falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem. Isso é grave. Voltamos a Lúcio Cardoso. Os múltiplos narradores escrevem e até pensam com as mesmas construções de linguagem e as mesmas idéias. Como resultado, um continuum estilístico e ideológico que percorre, estrutura e costura o livro dando-lhe a aparência de “acabado”. Trata-se, na verdade, de uma narrativa in-diferenciada e o leitor fica no limbo das conjecturas a maior parte do tempo porque lhe faltam as caracterizações clássicas e se furtam as caracterizações modernas.

Milton Hatoum tenta desesperadamente matar o defeito na última página do livro, embora o leitor tenha convivido com o defeito durante toda a leitura. Entre os vários narradores, existe um que é o dodói do romancista. Diz ele: “... me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engolada de uns e o sotaque de outros?” A pergunta é

mais do que pertinente e devia ter sido feita antes de o livro ter sido escrito. Diria eu em resposta à pergunta: Transcrevendo, e com maestria. Mas esta não é a resposta do narrador privilegiado: “Restava então recorrer à minha própria voz, que paira sobre as outras”.

Milton Hatoum, ou o Flaubert da floresta

Rogério Waldrigues Galindo

Transcrição do Jornal Gazeta do Povo, 22 out. 2006

Tolstoi, em seu último romance, *Hadji Murad*, descreve o personagem central como um homem extremamente paciente. Dá a idéia do tipo ao relatar como são suas conversas. O personagem, da Rússia oriental, sempre espera seu interlocutor terminar as frases antes de dizer qualquer coisa. Mais do que isso: dá alguns segundos a mais para ver se a outra pessoa não quer voltar a falar. Só depois disso, calmamente, dá a sua resposta.

Milton Hatoum, descendente de imigrantes do Oriente Médio e, portanto, ele próprio um pouco oriental, tem o mesmo estranho hábito do personagem de Tolstoi. Quando é entrevistado, nunca se manifesta com pressa. Pensa vários segundos antes de começar a resposta. Alonga as frases e principalmente as pausas. Gosta que tudo seja feito com a mesma calma. “As pessoas não muito tempo para o pensamento”, diz ele, pacientemente, tentando não incorrer no mesmo erro.

Os livros de Hatoum, que vem se tornando o romancista favorito da crítica brasileira, nascem da mesma maneira. São pensados, escritos, reescritos, retrabalhados. Só vêm a público quando revistos uma dúzia de vezes ou mais. Por isso é que Hatoum publica pouco. Aos 54 anos, tem apenas três romances lançados. O primeiro (*O Relato de um Certo Oriente* é de 1990; o segundo, *Dois irmãos*, de 2000; e o terceiro, *Cinzas do norte*, de 2005). Mas, segundo ele, também é por isso que os trabalhos vêm recebendo uma boa aprovação. “Se tivesse lançado vários livros no mesmo período, dificilmente seriam obras razoáveis”, afirma.

Dos três romances, dois se tornaram vencedores do Jabuti, o mais tradicional e importante prêmio da literatura nacional. Com *Relato de um Certo Oriente*, levou a honraria já em sua estréia. *Cinzas do norte*, lançado no ano passado, também ganhou o primeiro posto. Não só de melhor romance como o de melhor livro de ficção do Brasil.

Curiosamente, o único livro que não ganhou o prêmio é disparado o maior sucesso de público do autor. *Dois irmãos* já tem cerca de 40 mil exemplares vendidos, ganhou edição de bolso e está prestes a se transformar em minissérie da Rede Globo. Os direitos da obra já foram comprados pela emissora, conforme revelou o próprio autor em sua passagem por Curitiba nesta semana. Hatoum veio à cidade para participar do Paiol Literário, evento promovido pelo jornal *Rascunho*, especializado em literatura.

A paciência para fazer os livros é um dos pontos em comum que Hatoum mantém com seu maior guru literário, o francês Gustave Flaubert. Considerado um dos criadores do romance moderno, Flaubert passou a integrar o panteão de grandes escritores do século 19, tendo publicado poucos livros. “Os dois romances fundamentais dele são *Madame Bovary* e *A Educação Sentimental*”, afirma Hatoum, que tem fascínio também pela única – e diminuta – coleção de contos do escritor.

Flaubert é o modelo para Hatoum por vários motivos. O escritor enuncia alguns: a elegância da frase, a preocupação com a forma, o interesse pelos temas humanos.

Ele não é um saudosista, não vive de recriar romances antigos, mas mantém mais proximidade com o modelo do século 19 do que a maioria dos seus contemporâneos. Até porque não tem grandes preocupações com experimentalismos literários.

Embora declare-se fã de vários inovadores – tanto na forma quanto na língua – como Faulkner e Guimarães Rosa, só para citar dois, o escritor diz que nunca sentiu necessidade de escrever como eles. “Não preciso de neologismos”, diz, com simplicidade. Seu texto, pelo contrário, tem uma marca clássica, que não traz grandes sobressaltos para o leitor moderno.

Amazônia

Hatoum é nascido em Manaus. E, segundo ele próprio, quem vive no Amazonas não consegue deixar de perceber a influência da floresta. Para um escritor, isso pode trazer diversas conseqüências. “Uma delas é que quem convive com a floresta, acaba percebendo o verdadeiro tamanho do ser humano”, diz. A Amazônia assim seria uma espécie de antídoto contra qualquer forma de arrogância ou de prepotência.

A floresta também perpassa a obra do escritor. Embora viva hoje em São Paulo, Hatoum conta que passou a infância e a juventude no Amazonas. “E prefiro descrever um lugar que conheço profundamente”, revela. Por isso, suas histórias estão pelo menos parcialmente ambientadas em Manaus. “Mas as histórias também têm um diálogo do Amazonas com outras partes do mundo. Às vezes com o Rio de Janeiro, às vezes com São Paulo ou com a Europa. E é sempre um diálogo tenso”, conta.

Há quem diga que a presença da floresta pode ter facilitado o autor a conseguir interesse do público, principalmente fora do país – Hatoum, segundo suas próprias contas, já está traduzido em nove idiomas. Mas ele acredita que, embora alguém possa ter curiosidade por saber como é a vida na Região Norte do Brasil, dificilmente esse é o motivo central do interesse pelo que ele escreve. “Até porque não uso a floresta como um exotismo”, comenta, lembrando que ele e suas tramas, no fim das contas, são urbanos.

Nobel

Com seus três livros, Hatoum vem se tornando uma espécie unanimidade entre os críticos e escritores brasileiros. Vários já o colocam como o principal romancista vivo do país – até mesmo na frente de nomes mais conhecidos, como Rubem Fonseca e João Ubaldo Ribeiro. O autor diz que se trata de gentileza e conversa. Mas fala que a literatura brasileira vive um grande momento. Para ele, porém, o melhor da literatura brasileira está na safra que começa nos anos 30 e vai até a segunda metade do século 20, com autores com Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto. “Acho que ninguém da minha geração escreve pensando em se comparas a eles”, opina.

Entre os que considera bons autores vivo atualmente, inclui desde gente de mais nome, como João Ubaldo Ribeiro, até jovens talentos, como Daniel Galera; desde conterrâneos, como o amazonense Márcio Souza, até gente da outra extremidade do país, como Dalton Trevisan, Cristóvão Tezza e Wilson Bueno, todos nascidos ou radicados no Paraná. Mas admite que a literatura produzida pelos atuais escritores tem menos peso do que a de seus antecessores. Principalmente, diz, porque a literatura perdeu espaço para outras formas de expressão, como a televisão e a internet. “O papel público do escritor diminuiu”, afirma.

Quando perguntado para qual dos atuais escritores brasileiros ele daria o Nobel de Literatura, ele primeiro lembra que o prêmio deveria ter sido dado a Drummond. E, depois, de pensar algum tempo dá uma resposta. Ferreira Gullar seria um possível escolhido. Mas ele acha que os outros latino-americanos, como Mario Vargas Llosa e Carlos Fuentes, também mereceriam e têm mais chances. “O Nobel também é um prêmio que envolve política”, completa.

Sincronia e estilhaços

Vinicius Jatobá*

extraído do *site* Portal Literat

21 nov. 2006

Com o Prêmio Portugal Telecom, Milton Hatoum se firma como o mais incensado escritor brasileiro contemporâneo. Mas há quem o leia como um autor conservador e anacrônico. A polêmica está lançada.

A exuberante obra de Milton Hatoum consiste de apenas três romances publicados e alguns contos esparsos. É pouco, tragicamente pouco para aplacar a fome de seu público crescente. Raros foram os autores brasileiros de qualidade que resistiram tanto à multiplicação de seus próprios livros. Os dois casos mais radicais seriam Murilo Rubião e Raduan Nassar, autores de imensa qualidade; talvez Campos de Carvalho, e Sérgio Faraco. O natural (e desejável) é que o escritor se multiplique, que seus livros se acumulem, mesmo que isso signifique temas revisitados, os mesmos fantasmas com múltiplas máscaras. A originalidade só tem a si mesmo a copiar, e o leitor quer a intimidade prolongada de uma mesma voz, uma e outra vez. A lentidão não é o único caminho para as grandes obras, muitas foram criadas no susto, na dor do tédio, num intervalo, numa doença; mas a lentidão talvez seja o motivo pelo qual a obra de Hatoum tenha a qualidade que possui. Seus textos trazem as cicatrizes da revisão, da reescritura; misturam o sublime com o banal, frases com sabor de improvisado ("Um trovão explodiu no fim da manhã") com parágrafos de simetria impecável. São como travessias que trazem as marcas de um longo convívio, um corpo vivo que chega ao leitor cansado e exausto, e talvez por isso mais sábio.

Cinzas do norte, o romance mais abertamente político de Hatoum, inicia-se no mesmo registro desencantado que termina *Dois irmãos*. É um romance com uma linguagem seca e objetiva, que conta uma das possíveis histórias de uma geração que sonhou um mundo mais justo apenas para encontrá-lo em cinzas na sua maturidade. Estamos diante de um mundo onde nada resta. O título é emblemático; é praticamente um programa para a narrativa. Em *Dois irmãos* o norte representa o atraso para o gêmeo Yakub. É para lá que ele envia de São Paulo suas máquinas, sua tecnologia. Há um país dividido em Dois irmãos, e Hatoum absorve na narrativa toda a ideologia desenvolvimentista da primeira metade do século passado. O irmão que se afasta não se interessa pelas tradições, não tem amor ao seu solo, nem ao Líbano. Movido pelo dinheiro, pela razão, mesmo à distância (e a partir de sua ausência na narrativa) é o elemento desestabilizador da família em crise. É aquilo que Omar, o outro gêmeo, poderia ter sido. De certa forma, Omar é o que deve ser eliminado pelo programa tanto do novo Brasil, como pela nova Manaus: a tecnológica e industrial. *Cinzas do norte* é mais rico em nuances, mas sua matéria-prima continua sendo o indivíduo anônimo na tormenta negra do caos político. Narrado por Lavo, o melhor amigo do artista Mundo e centro nevrálgico do livro, o romance se passa quase inteiramente nos anos de chumbo do Brasil. A cidade é pilhada, o governo militar traz pobreza e miséria; Trajano, o magnata dono de fazendas de juta, acaba por ser uma vítima irônica da modernização forçada da região. Esse é o Brasil: fortunas são construídas pela exploração; e depois se diluem face aos interesses do Estado em outras explorações. O Palacete de Jano, sua Vila Amazônia, tudo termina pouco depois que sua própria vida. O romance, no entanto, acerta no tom neutro e pouco revoltado do narrador. Para a imensa maioria da população, as ditaduras militares foram a outra face da mesma moeda de exploração e opressão; a classe média expandiu, e foi cínica e pouco combativa ao menos enquanto seu bolo crescia e seus filhos tinham empregos; o Estado paternalista nacional apenas aprofundou, munido de braços militares, o que já era sua prática. A ditadura é sentida no romance, mas se Mundo não buscasse o confronto talvez ela nunca

chegasse a sua porta. De certo modo, Hatoum se aproxima mais de Vargas Llosa nessa narrativa: se não há paralelos em relação à ambição verbal entre *Conversa na catedral* e *Cinzas* (Vargas Llosa constrói sua narrativa com uma acumulação de quase uma dezena de núcleos dramáticos), certas estratégias formais são muito semelhantes: contar o banal e alienado dentro do processo; e confundir, no calor do momento, os sentidos do processo. O fato de Lavo narrar a estória tanto tempo depois do ocorrido lhe dá uma distância onde sua abordagem se torna mais objetiva (e, por isso, mais rica). Qual é a ideologia de *Cinzas*? Afinal, qual é a revolta de Mundo? É mais um romance sobre afeto desconstruído que ideologias partidas: Ranulfo e seu amor louco por Alicia; Jano e a impossibilidade de se entender com seu filho; e Mundo e sua incomunicabilidade com aquele que pode ser seu maior inimigo, ele mesmo. Mas a narrativa pode indicar que Jano e Mundo sofrem da mesma alienação. Ambos são cegos que não enxergam as necessidades dos outros; querem manter hábitos que não condizem com as exigências de seu tempo. Jano reproduz sem gosto a vida do pai; Mundo rejeita a vida de seu pai sem propor nada de substancial para por no lugar. Talvez a atitude passiva de Lavo seja a mais ativa do livro: sem arriscar altos vãos, como advogado se dedica a casos perdidos e esquecidos, mas onde poderia agir num Estado de Ferro; ele que sobrevive e amarra a estória, ao final de tudo. É o herdeiro de seu legado; e o único que não arriscou a vida em busca de estilhaços de sonhos, o homem cuja linguagem possui o desapego necessário para narrar esse mundo desencantado.

Essa talvez seja a maior diferença entre *Dois irmãos* e *Cinzas*: o lugar do narrador. Nael vive na casa de onde todo drama é gerado; é um empregado da família, e a narrativa que escreve parte de dois eixos emocionais – homenagear Halim, a mais adorável personagem já criada por Milton Hatoum, pai dos gêmeos e figura cujo ciúme é um elemento forte na construção dos conflitos de Omar; e, depois, desvendar de qual dos gêmeos é filho, dúvida que gravita por toda narrativa e não é solucionada. Há em Nael uma paixão que não existe em Lavo. Isso se reflete naquilo que ambos escrevem; e também na intensidade com que os livros são recebidos. É provável que *Dois irmãos* seja o livro que mais sentimentos provocou nos leitores; é um livro mais carnal, mais dotado de cheiros e frenesi; é um livro que sobrevive por mais tempo na imaginação. No entanto, *Cinzas* é esteticamente mais bem realizado. Se os livros realmente se corrigem uns aos outros, *Cinzas* não possui as mesmas irregularidades de *Dois irmãos*. A massa verbal é bem distribuída; o livro é equilibrado e possui personagens mais bem acabadas: um relógio suíço preciso e de funcionamento impecável, com uma técnica que na verdade é a decantação daquilo que foi mais bem sucedido em *Dois irmãos*. Esse sucesso estético nasce da problemática construção do próprio estatuto de romancista de Hatoum. Por mais brilhante que *Relato de um certo oriente* seja, ele não garantiu a Milton Hatoum sua carreira de romancista. *Relato* me parece, cada vez mais, uma pequena obra-prima, ambiciosa, mas cujo resultado se provou pouco seminal para seu autor. O universo técnico de *Relato* serviu apenas para sua própria estória; e foram necessários oito anos e dois romances abandonados para que Hatoum encontrasse uma voz de que pudesse se apropriar e de cujos desenvolvimentos internos, retórico e gramatical, sairiam seus outros livros. Isso explica muito da indefinição de *Dois irmãos* entre a novela e o romance, onde se soma à tensão de Nael, narrador, a busca do próprio Milton Hatoum de sua voz de romancista. Ao contrário de *Relato* e seu mundo autocentrado, sua estrutura literária até a medula com diálogos fortes com Nassar e Woolf e Faulkner, *Dois irmãos* é um livro mais aberto ao mundo, ele é mais banal e inclusive menos ambicioso, e é a partir daí que Hatoum parte para *Cinzas* e provavelmente todo restante de sua obra. Um legado em aberto cujos melhores frutos talvez ainda nem tenham nascido.

No cenário da literatura nacional, Hatoum é sempre polarizado dependendo de quem o lê. Nunca conheci pessoa que não tivesse sobre ele opinião forte: o medíocre conservador apostando em fórmulas gastas e pouco corajosas, ou o deslumbrante escritor levando ao

desgastado romance contemporâneo nacional uma necessária nobreza e relevância. Tudo depende de quem lê, claro. A literatura nacional se encontra dividida; há mais caminhos que escritores, e talvez existam até mais caminhos que próprio talento para cumprir as promessas. Se tivesse que destacar algumas poéticas pela relevância delas (e não por gosto), os nomes mais importantes de nossa literatura, mais representativos de suas respectivas bandeiras, seriam Marcelo Mirisola, Luiz Ruffato e Marçal Aquino; Beatriz Bracher e Adriana Lisboa; e Bernardo Carvalho. São esses escritores que farão a literatura brasileira do futuro, que inventarão sua gramática e sintaxe, estabelecerão os veios de onde correrão a linguagem onde os novos escritores firmarão seus estilos, até mesmo para negá-los, como já vem ocorrendo. Milton Hatoum não pertence ao futuro do romance no Brasil; é um anacronismo saudável, uma amorosa carta de despedida a um romance que vai se tornando estrangeiro ao gosto do público, aos desejos intranquilos das novas vozes, e até à imagem que o Brasil quer ter de si mesmo. A nova literatura é tensa, possui a marca do risco ingênuo, é virulenta e ansiosa no seu desejo de ter espaço e voz. Hatoum parece perdido no tempo, e essa é a sua fortaleza; ele é nosso último grande modernista, tentando amarrar todos os nós soltos deixados por Graciliano Ramos, Osman Lins e Raduan Nassar, seus predecessores mais próximos e de quem é, ironicamente, cada vez mais contemporâneo. É o artista que depois de *Relato de um certo oriente*, livro marcado pela influência de técnicas do mais alto modernismo experimental, decidiu por um consciente empobrecimento retórico em busca de personagens mais humanas e o ultrapassado gosto, hoje praticamente relegado, pelo enredo e histórias bem contadas.

Onde Mirisola aposta na acumulação raivosa de referências cruzadas, na saturação de signos gráficos e tendências de consumo, o universo material que circunda o homem novo da cidade, Hatoum parece rarefeito, sua Manaus tem a cor dos sentidos de suas personagens, não é um tempo empilhado, é um tempo manso e contemplativo e de certa forma oposto ao dos narradores de Mirisola. Com Ruffato, Hatoum parece dividir uma marca clara do modernismo: o de projeto nacional. São dois escritores utópicos, ou da devastação da utopia, mas onde Hatoum se aproxima com ironia (e até mesmo certa estratégica tangencial) Ruffato ataca com robustez: vendem a mesma maçã podre e nauseada pela derrota, mas a de Hatoum vem estragada por dentro enquanto a de Ruffato é um cadáver de tripas expostas. A utopia é vista em Ruffato em vários sentidos e direções e vozes; em Hatoum há a recorrência do indivíduo, da visão de uma só pessoa no coração negro da tormenta, uma espécie de realismo existencial. Divide com Marçal o trato com a violência, mas as estratégias são muito diversas. Aquino se interessa por aquilo que ela possui de mais gráfico, visível, irracional; Hatoum, com seus filhos sem pais, com seus pais sem mulheres, com suas mulheres sem amor, mostra a violência no silêncio do dia, e na rememoração futura ressentida e conflituosa. Com Lisboa e Bracher (que juntas de Elvira Vigna são a linha de frente da literatura feminina nesse país), Hatoum divide o trato com a memória, com o trauma na memória, que as duas trabalham com técnicas mais contemporâneas de aproximação e reinvenção. Não há em Milton Hatoum o menor traço meta-literário; seus manuscritos (e todos os romances de Hatoum são manuscritos) não possuem os conflitos beckettianos de Bracher (versão contra revisão) nem as nuances intertextuais de Lisboa. Estão, curiosamente, mais próximos de Angústia e São Bernardo. Carvalho é nosso escritor mais experimental, mas seus livros são movimentados pela mesma busca de uma identidade dos romances de Hatoum. Só que a identidade em Hatoum é algo que não aceita negociações com a fortuna, com a sorte; ela é construída por camadas, pelo acúmulo lento e curioso de impressões e lembranças; Carvalho espirala a identidade, constrói suas bases, para logo a desconstruir e focá-la de outro modo. Dessa forma o espaço literário de Hatoum, quando comparado com seus contemporâneos, dá-se mais pelo que ele não é e não possui. Só que um escritor não cria no vácuo: ele é fruto de sua tradição. E

é em contraste justamente com a tradição nacional (e também latino-americana) que Hatoum se mostra, por inteiro, como a mais poderosa voz criativa em atividade hoje no Brasil.

* Vinicius Jatobá é crítico literário e mestrando em literatura portuguesa pela PUC-RJ; mantém o blog de resenhas Outra babel.

ANEXO B – Entrevistas concedidas por Milton Hatoum

Entrevista – Milton Hatoum

Por Aida Hanania

Collatio 6

5 nov. 1993

Milton Hatoum vem merecendo extraordinário reconhecimento por parte da crítica brasileira e internacional, a partir de seu *Relato de um certo Oriente* (S. Paulo, Cia. das Letras, 1989). Traduzido para diversas línguas, mais recentemente para o francês (*Récit d'un certain Orient*, Paris, Seuil, 1993), o *Relato* recupera, a partir da implícita subjetividade do autor, inesperadas dimensões de um Oriente, sempre instigante. Arquiteto e mestre em Letras pela Universidade de São Paulo, Milton Hatoum é professor de Língua e Literatura Francesa da Universidade do Amazonas.

AH: Você nasceu no Brasil, mas até que ponto é brasileiro...?

MH: Antes de mais nada, a noção de pátria está relacionada com a língua e também com a infância. O que mais marca na vida de um escritor, talvez seja a paisagem da infância e a língua que ele fala.

Eu me lembro - a propósito do dilema: falar árabe ou falar português - de que minha mãe dizia que eu deveria falar português, porque a língua é a pátria. A brasilidade está presente na língua, mas não sei até que ponto está presente numa paisagem brasileira: porque não sei se se pode definir exatamente "paisagem brasileira" para quem é da Amazônia. A Amazônia não tem fronteiras; sim há uma delimitação de "fronteiras", mas para nós não passam de fronteiras imaginárias. Que importa, para os índios yanomamis, por exemplo, se eles foram assassinados na Venezuela ou no lado brasileiro? Para os índios, o território, a terra deles não tem fronteiras...

E para todos nós, nascidos na Amazônia, a noção de terra sem fronteiras está muito presente... Porque é um horizonte vastíssimo, em que as línguas portuguesa e espanhola se interpenetram em algumas regiões, onde as nações indígenas também são bilíngües, às vezes políglotas (índios que falam tucano, espanhol, português...). Há um mosaico de grandes nações, de tribos dispersas; na verdade, cada vez mais dispersas...

Uma dessas pequenas tribos dispersas é a dos orientais; dos imigrantes que chegaram no início do século e que participaram da vida econômica da região. Aliás, os primeiros imigrantes foram para o Acre, para uma terra que não era ainda brasileira. Eu tenho pesquisado documentos sobre a Revolução Acreana e notei que alguns oficiais do exército brasileiro que combateram pela independência do Acre são de origem libanesa: há um Capitão Alexandre Farhat, um Cel. João Turco, personagens que pertencem à história do Acre e estão já presentes também na historiografia.

AH: Ainda é pouco estudada a presença árabe no Norte do Brasil; conhece-se mais o caso do Sul...

MH: Sim, porque o Norte é uma região muito isolada do Brasil: a selva nos separa; e essa sensação de isolamento radical é muito forte para quem nasceu e mora na Amazônia. Mas, ao mesmo tempo, a integração desses imigrantes com os brasileiros foi muito rápida; na minha família, por exemplo, a segunda geração já se casou com brasileiros. Não há uma comunidade árabe fechada.

AH: É numerosa a colônia árabe lá?

MH: É uma colônia bastante expressiva; por exemplo, no Acre, a rua principal de Rio Branco é toda ela habitada por árabes: da Síria, do Líbano... Eles vieram no início do século e lá

permaneceram, não só na capital, mas em todo o Acre: Xapuri, Brasiléia, Porto Acre (que é um vilarejo de algumas centenas de habitantes, onde se deu o combate final entre bolivianos e brasileiros)... Em Porto Acre, ouvi um relato de um filho de sírio, Muhammad Mamede Haruta, que contava interessantes histórias da família... São os turcos de Manaus. Contrariamente, os judeus - porque há muitos judeus da África do Norte, do Magreb, particularmente do Marrocos - ficaram nas grandes capitais.

AH: Como você classificaria, em parâmetros tradicionais, um livro tão original como o Relato? Memórias ou ficção? E, em que medida personagens e temática são reais?

MH: No Relato há um tom de confissão, é um texto de memória sem ser memorialístico, sem ser auto-biográfico; há, como é natural, elementos de minha vida e da vida familiar. Porque minha intenção, do ponto de vista da escritura, é ligar a história pessoal à história familiar: este é o meu projeto. Num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite).

Memória? Com relação ao Relato, percebi que causou, talvez, para alguns leitores, uma certa estranheza, a estrutura de encaixes em que está vazado: vozes narrativas que se alternam... Mas, se a própria memória também é desse mesmo modo... O tempo narrativo, no livro, é um tempo fragmentário, que reproduz, de certa forma, a estrutura de funcionamento da memória: essa espécie de vertiginoso vaivém no tempo e no espaço. É precisamente essa correspondência que eu procurei imprimir à narrativa.

Uma auto-biografia nunca é verossímil, nunca é verdadeira... ela não é uma confissão de verdade. Todo relato auto-biográfico entre aspas, que se pretende auto-biográfico, tem uma dose de mentira, tem seu lado ficcional. É como se a linguagem friccionasse essa suposta verdade e daí surgisse a ficção, essa mentira que é a ficção... Tanto é assim que, para minha família, para pessoas próximas à família, o Relato é um texto de ficção: eles não se reconhecem; reconhecem-se em partes, sempre falta algo: o fio que conduz à verdade. Há, pois, essa fluidez, essa vontade de mentir: é o *menti vrai* de que fala Vargas Llosa em seus ensaios.

O mesmo se dá em relatos de viagens que, na verdade, têm um elemento ficcional muito forte. É, por exemplo, o caso de *Voyage en Orient* de Nerval: muitas passagens são inventadas; outras, ele fisionou de textos de outros viajantes... Assim, uma certa dose de ficção está presente até mesmo num relato de viagens, que se pretende relato de uma experiência pessoal, de encontro com uma sociedade, com uma cultura outra...

Ainda quanto a aspectos estruturais, devo dizer que pensei muito na estrutura das *Mil e Uma Noites*; pensei numa narradora, numa personagem feminina que contasse essa história... E isso, por várias razões - por razões de ordem meta-lingüística, a referência a Sherazade; e também pelo fato de a mulher na família árabe ser submissa (aparentemente...), mas, ao mesmo tempo, ser a detentora do segredo, de certos segredos da família...

AH: Seria esta a razão do título da edição alemã, *Emilie oder Tod in Manaus* (Emilie ou morte em Manaus), destacar a personagem feminina?

MH: De fato, os editores alemães decidiram destacar o nome da protagonista, também porque Relato de um certo Oriente não é um título sugestivo para o leitor alemão, como não o é para o leitor de língua inglesa: um título como *Account on a certain Easterner*, mais pareceria um relatório de viajante, de algum vendedor ambulante. Assim, a edição americana intitula-se *The Tree of the Seventh Heaven*, que recolhe uma frase do livro: a árvore do sétimo céu.

AH: Como surgiu em você o Relato?

MH: Por que um escritor escreve? Porque tem vontade de escrever, desejo de escrever. Uma necessidade de escrever que surge de uma falta, de uma ausência, como muitos autores já declararam... Para mim, a arte não é exatamente a vida, mas também não é exatamente a sua negação: isto é, ficamos num limbo. Eu, quando estava na Espanha, recebi uma notícia que

me chocou - acentuada pelo drama da distância (eu já estava há quinze anos longe de Manaus) - a notícia da morte de meu avô, que era o narrador, oral, da minha infância. E isso provocou em mim o desejo de escrever sobre esse homem, cuja voz não mais existia; algo assim como a recuperação de uma voz que se foi...

Além disso, as outras lembranças da infância, os relatos dos mais velhos... Eu misturei vozes da família e vozes de outras pessoas, de libaneses, de judeus, amigos que moravam na Espanha e na França, que me contavam histórias do Marrocos, da Síria... é muito curioso: há vozes que não são da minha família, mas de outras tribos, de outros clãs.

A distância também me ajudou muito a escrever; o fato de estar longe do Brasil, muito longe de Manaus, permitiu-me escrever com mais liberdade. É claro que você pode escrever em qualquer lugar. Eu me lembro de um texto de Thomas Bernhard, que trata de um personagem que escreve na prisão e conta suas histórias para os amigos presidiários e, quando ele sai da prisão, não consegue mais escrever...

AH: Tive o privilégio de acompanhar, em Paris, o lançamento do *Récit* e, ao mesmo tempo em que constatava a extraordinária receptividade da crítica e do público, perguntava-me até que ponto um europeu é capaz de compreender a peculiar realidade de um certo Brasil: imigrantes libaneses em Manaus...!

MH: Para o leitor europeu, o Relato faz o cruzamento do Oriente e Amazonas, dois mundos imagináveis e desejados, um pouco na perspectiva de Edward Said... Como os europeus no Século XVIII andavam em busca de suas origens, em busca do outro..., aquela sede do outro. Nessa linha, "conhecem" o Amazonas ou dele já ouviram falar...

Lembro-me de que era escritor residente numa cidade, na França, St. Nazaire (no Loire) e vi uma senhora que me reconheceu e começou a falar do Líbano e de Manaus (falava até da Ópera de Manaus...). Perguntei-lhe então, como conhecia tanto a respeito do Líbano!? Ao que ela me respondeu: "A colonização nos ajudou a conhecer o mundo". E, de fato, a colonização deu aos franceses ao menos a visão da geografia; já o americano, por exemplo, sequer sabia (como se constatou por ocasião da Guerra do Golfo) onde ficava o Iraque.

Por outro lado, enfrentamos uma pré-concepção do que seja Literatura Latinoamericana: os europeus tem um clichê à espera de um texto vindo da América Latina: como se qualquer livro latinoamericano tivesse que ter os mesmos ingredientes. E como fica então uma Clarice Lispector ou um João Cabral !?

Deve-se fazer um esforço para quebrar a correspondência que se estabelece entre Literatura e a imagem que se faz de um país.

AH: Sei que você esteve no Líbano recentemente. E, nessa visita, teve a oportunidade de reconhecer o Líbano das histórias da infância? Que impressão o país lhe causou?

M.H: Reconheci muito pouco. Em Beirute, hoje tão devastada, nada. Só reconheci a família, ao mesmo tempo triste e nostálgica de seu país. Mas foi importante ter conversado com os parentes. Conheci cinquenta e dois parentes...! Soube que meu pai, na década de 20 ou 30, foi um dos três muçulmanos que estudaram no Collège de la Sagesse, graças ao Monsenhor Houaiss (parente de Antonio Houaiss), que é da mesma cidade de meu pai, Burj al Barajne (Torre das Torres). Essas conexões, esses laços foram muito significativos.

Já o interior do Líbano permanece mais ou menos intacto...

Depois de Beirute, fui a St. Nazaire. É uma cidade que foi inteiramente destruída na segunda guerra mundial. Então saí de uma cidade devastada para outra que tinha sido devastada também... Foi muito impressionante tanto Beirute como St. Nazaire: porque a linguagem da guerra é comum às duas cidades e o impacto sobre mim foi tão forte, que durante um tempo não consegui escrever...

Exclusiva com Milton Hatoum

Por Alex Gennari

Webwritersbrasil

2003

Webwritersbrasil: Fale-nos um pouco sobre sua formação profissional.

MH: Não fui formado para ser escritor, não nasci e não engatinhei no meio de livros. Minha formação de leitor se deu na escola pública, sempre gostei muito de ler, o que é fundamental para quem quer escrever. A leitura é uma etapa que antecede à escrita. Eu me formei em arquitetura na USP, trabalhei como jornalista e professor. Só nos anos 80, quando fui morar em Madri, comecei a pensar em escrever um romance.

Webwritersbrasil: Foi na Espanha que tudo começou?

MH: Na verdade, eu publiquei meu primeiro poema em 1969, no Correio Braziliense. Depois, nos anos 1970, em São Paulo, escrevi alguns contos que nunca foram publicados. Em 1978, publiquei um livrinho de poesias com fotografias da Amazônia. E termina aí minha história de poeta bissexto, enalacrado para sempre.

Webwritersbrasil: Você só retomaria a atividade de escritor em 1989, é isso?

MH: É. Com a publicação de *Relato de Um Certo Oriente*, que foi meu primeiro romance. Nesse meio tempo, foi um silêncio absoluto. Começar com uma ótima editora, a Companhia das Letras, foi fundamental, e com a orelha do livro assinada por um grande crítico, o Davi Arrigucci Jr. Mas tive um pouco de sorte. O livro foi bem recebido pela crítica, ganhou o prêmio Jabuti, foi traduzido para seis línguas e adotado em escolas e universidades... Cada livro faz a sua história. Mas eu demorei muito tempo, uns quatro ou cinco anos, para escrevê-lo e mais de dois anos para publicá-lo.

Webwritersbrasil: Fale-nos um pouco sobre o processo de publicação de seu primeiro livro.

MH: Nos anos 1970, mandei meus contos para a [escritora] Nélide Piñon. Ela falou a meu respeito para um editor do Rio que procurava manuscritos: "Tem um rapaz perdido lá em Manaus que escreve uns contos..." [risos]. Eu tinha acabado de escrever *Relato de Um Certo Oriente* e enviei o manuscrito para esse editor. Ele silenciou durante um ano e meio! Mas não fui atrás. Eu não tenho pressa pra nada. Isso é uma característica minha e, quem sabe, bem amazônica. Só tenho pressa para que haja justiça social no Brasil e no mundo.

Mas, nesse meio tempo, eu ganhei uma bolsa VITAE, o que me colocou em contato com o Luiz Schwarcz e a Maria Emilia Bender, editores da Companhia das Letras, que gostaram do manuscrito e acabaram publicando o *Relato*. Foi muito importante o respaldo de uma boa editora. Muitas vezes, um bom livro fica esquecido porque cai em uma editora que não batalha pelo autor. É preciso que haja uma boa distribuição. Eu queria que o meu livro estivesse em Manaus, Belém, Porto Velho, no Amapá, enfim, na Amazônia, onde se encontra a minha origem e talvez o meu fim. E uma boa editora coloca o livro nesses lugares. Hoje, várias editoras fazem isso com muita competência.

Webwritersbrasil: Entre a publicação de "*Relato de Um Certo Oriente*" e "*Dois Irmãos*" [1], seu livro mais recente, passaram-se dez anos...

MH: Nesse longo intervalo, publiquei alguns contos na Folha de São Paulo, no Estado de São Paulo e em revistas estrangeiras. Publiquei também alguns ensaios e terminei o manuscrito de um romance, que preferi deixar na gaveta porque ficou muito grande, sofria de elefantíase. Agora, oito anos depois, acho que posso retomar esse texto.

Webwritersbrasil: Você vive exclusivamente da literatura?

MH: Eu me dedico quase inteiramente à literatura... Ou melhor, vivo do meu gogó e da palavra escrita. Quer dizer, um pouco de tudo: dos cursos, das palestras, dos ensaios e resenhas, e dos direitos autorais das traduções de *Dois Irmãos*... É provável que eu volte a dar aula numa universidade americana. Mas hoje acho que vivo basicamente da literatura, que

envolve muitas coisas na minha vida. Não tenho salário fixo. É um risco, mas tenho muito mais liberdade... Por isso escrevo e leio mais.

Webwritersbrasil: Viver da palavra escrita no Brasil é uma raridade!

MH: Há um mito sobre o escritor profissional, mas isso depende muito do modo de vida que se leva. Para quem foi professor durante 17 anos, não é difícil viver modestamente. Uma ironia na minha vida profissional é que posso viver até melhor como escritor do que vivia como professor. Posso viver melhor do que 70% dos brasileiros, que ganham um salário indigno e vivem muito mal. Não ambiciono levar uma vida luxuosa. Isso ficou claro quando saí de Manaus ainda jovem. Para escrever, é preciso sacrificar algo.

Webwritersbrasil: No artigo "Prosa em Pólvora" [2], Daniel Piza, articulista do Estadão, afirma que " A maior movimentação na prosa brasileira recente parece estar no conto e nas formas curtas em geral. O conto como gênero passa por um ressurgimento (...)"

O que você pensa a respeito e como você relaciona a narrativa curta com as novas linguagens e com a internet, por exemplo?

MH: Eu concordo. Estão surgindo vários contistas. Embora possamos questionar os gêneros literários, não há uma fronteira rígida entre eles. O romance resistiu a todos os questionamentos e crises. Como gênero, exige mais tempo, mais paciência e uma experiência longa. Já o conto, quando a idéia está madura, pode ser escrito em curto espaço de tempo. Por isso, a urgência do momento do escritor pode ser traduzida por uma forma breve.

Webwritersbrasil: Quais as suas experiências com a narrativa curta?

MH: Outro dia, percebi que meus contos publicados, somados a alguns inéditos, poderiam ser reunidos e compor um livro. Mas não sei por que ainda não fiz isso. É preciso ver o conjunto, a unidade. Talvez pela minha dedicação cotidiana a escrever romances. Há também os ensaios, alguns inéditos. São dois projetos de livros...

Webwritersbrasil: Além da sua experiência como professor de literatura na U. F. do Amazonas, recentemente você gravou para a TV Cultura um seminário sobre a construção do romance. Didaticamente, quais são seus conceitos sobre crônica e conto?

MH: Do ponto de vista teórico, há uma bibliografia imensa sobre a teoria do romance, mas sobre o conto, curiosamente, não há muita coisa. Uma das boas definições é a de Júlio Cortázar [3], que dizia que um conto deve encerrar tensão, intensidade e significação. Tem que contar um drama humano, algo dramático, insólito, uma crise existencial... e tudo de uma forma breve. Cortázar insiste muito na questão da brevidade. Mas esse não é o único ponto. Há contos de uma página e outros de dez, quinze páginas... É aí que a coisa começa a complicar.

A diferença da crônica para o conto é que a crônica fala sobre o presente, está muito ligada ao jornal. Ela pode ser poética, como fazia o Rubem Braga [4], um cronista excepcional! Às vezes, a diferença é muito tênue. É possível percebê-la, mas é difícil precisar qual é. Eu arriscaria dizer que o conto, de alguma forma, conta uma história. A crônica também pode contar... Então, a diferença é o manejo da linguagem e a construção interna da narrativa. O conto visa um desfecho, a crônica não. Ela pode ser apenas a visão de uma cena: um pássaro, um casal namorando, e a poesia que pode ser desentranhada disso.

No conto, há também o drama de um personagem. É assim nos grandes contos de Clarice Lispector [3], de Guimarães Rosa [3], de Júlio Cortázar, de Anton Tchekhov [3]... O [William] Faulkner [3], por exemplo, tem a tendência de se estender, seus contos não são tão breves, alguns tendem ao relato mais longo, ao romanesco.

Webwritersbrasil: Também acontece isso com seus contos?

MH: Acontece muito! E isso é um problema. A partir de um certo limite - que ninguém sabe dizer qual é, porque não se pode reduzir essa questão simplesmente ao número de páginas - o autor passa a acreditar que aquela história pode render mais, que o personagem pode se desdobrar. Quando isso acontece, o gênero aponta para a novela ou mesmo para o romance. O

conto pode se aprofundar, mas sem perder de vista a brevidade, a surpresa. Não deve se perder em digressões, em flashbacks, recursos que o romance pede e até exige.

Webwritersbrasil: Qual a sua experiência com internet? Você já produziu para a rede?

MH: Escrevi um textinho para o Klick Escritores [5]. E dei muitas entrevistas pela internet para o Brasil e para o exterior. Isso é uma grande facilidade. Mas nunca publiquei ficção em sites, embora tenham me dito que a tradução inglesa do Relato estaria disponível em um site da universidade de Maryland. Não dei permissão para isso, mas não sei se é verdade...

Webwritersbrasil: É uma questão polêmica na internet, a dos direitos autorais...

MH: De qualquer maneira, a internet dinamiza e tende a democratizar a informação. Hoje, são milhões de sites e da quantidade sempre surge a qualidade. Tudo que eu quiser saber sobre cefaléia crônica ou sobre um determinado escritor está disponível na rede. Por outro lado, sou meio primitivo, escrevo à mão, depois passo para o computador. Quando escrevi o Relato, não usava computador. Passava do manuscrito para a máquina de escrever. Era um inferno. Hoje, isso é inimaginável!

Webwritersbrasil: Descartada a hipótese de que o livro virtual substituirá o impresso, o que você acha dele?

MH: O livro tem mais de 500 anos! Eu vejo a publicação virtual como uma alternativa. No mundo de hoje, é preciso pensar em alternativas. Há verdades políticas que não são ditas na grande imprensa, mas são ditas na internet. Você não vai ler um artigo contra a ocupação militar do Iraque ou sobre a política imperialista do governo americano no Washington Post, nem no New York Times, muito menos na Fox News, mas pode ler na net. A rede é uma forma democrática de acessar e participar da informação.

Webwritersbrasil: Se a internet é um meio alternativo de publicação, ela pode ser uma saída para o restrito mercado editorial no Brasil?

MH: A internet é uma oportunidade para aqueles escritores, sobretudo jovens, que não conseguem publicar. A web dá ao escritor a chance de ser lido e depois publicado. É uma mediação entre o ineditismo e o livro. Muitas vezes, as editoras não conseguem ler a enorme quantidade de manuscritos que recebem. No início da minha carreira, passei por essa dificuldade também, ainda mais vivendo em Manaus, longe do eixo Rio-São Paulo.

Webwritersbrasil: Novelas interativas, formas de narrativa curta, formatos audiovisuais... O escritor Gabriel Perissé acredita que "Talvez, um dia, venha a existir o gênero literário Prosa Virtual, por exemplo" [6]. Já o webwriter Bruno Rodrigues diz que "Ainda estamos dando os primeiros passos no universo do romance online" [7]. Como você imagina os formatos e o futuro da literatura virtual?

MH: Isso já foi imaginado por editores americanos e o resultado foi um desastre. Havia aqueles "livros" em caixinhas eletrônicas. Em vez de você levar um livro para casa, levava 50 arquivos, por exemplo. E isso não deu certo porque pressupõe a substituição do livro pela tela. No futuro, as duas coisas podem conviver em paz. Afinal nós estamos falando de leitura, não importa se ela acontece na tela ou no papel. O desaparecimento do livro é impensável!

As formas virtuais já estão incorporadas como elementos da narrativa, mas falar em novos gêneros é um pouco arriscado. Porque os gêneros já foram tão questionados, tão bombardeados... As estruturas fragmentárias, baseadas em aforismos, em recortes, tudo isso já existe há muito tempo, desde [Charles] Baudelaire e mesmo antes. Não são formas desgastadas, mas já são usadas há muito. Mesmo as imagens, o poema visual, o romance com imagens, com fotografias... Nadja, de Breton... Eu não sei que tipo de novidade os recursos eletrônicos trariam. Uma questão relevante é que hoje o computador é uma gráfica e pode imprimir um livro em casa.

Webwritersbrasil: Essa é uma outra revolução sobre a qual pouco se fala... Quais são as suas impressões sobre o texto veiculado na rede, inclusive os neologismos, estrangeirismos, etc?

MH: A gente não deve ter preconceito. A língua portuguesa falada no Brasil é muito maleável e receptiva a todo tipo de influência, neologismos, gírias, estrangeirismos. Não acredito que a internet vá desvirginar a língua... Mas, se for o caso, que deflore de uma vez por todas os cânones, as regras e as normas... Muitos escritores já usaram palavras estrangeiras, desde o modernismo e mesmo antes. Machado não escrevia como Eça, Lima Barreto e os modernistas deram um salto e já estão longe do português normativo de Portugal. Além disso, nenhum idioma vernáculo é puro, não é uma armadura rígida. As línguas, como as culturas, não são impermeáveis, mas miscigenadas. Por isso, esse discurso de alguns ideólogos americanos para separar o Ocidente do Oriente é uma bobagem... O choque de civilizações é um choque de ignorância, além de expressar uma postura ideológica de superioridade de uma cultura sobre outras.

Webwritersbrasil: Há até um lado bom na globalização...

MH: Basta lembrar que o livro *As Mil e Uma Noites* foi traduzido para o francês já no século XVIII e está no imaginário europeu desde então. Cervantes! O primeiro romance moderno [Don Quixote] fala muito da cultura árabe e do grande amálgama de culturas que é a própria Espanha. O vocabulário do escritor não pode ser restrito, limitado. Ele pode usar expressões em inglês, em francês, em latim... A questão é como tudo isso dá coerência ao texto literário, caso contrário pode ser apenas um ato gratuito, artificioso. A linguagem pode ser mais coloquial, mais culta, mais oralizada. No entanto, essas coisas não são lançadas por acaso nem ao léu. Devem ter uma razão de ser, interna à narrativa.

Webwritersbrasil: Como você avalia o mercado editorial no Brasil?

MH: Não acho que existe uma crise absoluta na literatura. Dizem que há uma falta de grandes escritores, mas nós temos alguns grandes! Pelo menos três ou quatro nos anos quarenta, cinquenta e sessenta. Seria exigir muito que surgissem, logo depois, autores geniais como Guimarães Rosa, Graciliano Ramos e Clarice Lispector. O mesmo vale para a Europa. Quem é o Céline da recente prosa francesa? O Faulkner da ficção norte-americana?

Webwritersbrasil: Mas não há só a questão dos escritores: na outra ponta faltam leitores.

MH: O número de leitores cresceu e o Brasil se modernizou bastante nos últimos trinta anos, mas não sei se o crescimento é qualitativo. Essa questão está sempre ligada à política educacional. Um bom romance pode não alcançar sucesso editorial. Ao contrário, são os livros de auto-ajuda que acabam fazendo sucesso, mas, nesse caso, não estamos falando de literatura. Se olharmos para o mundo, talvez não haja tantos escritores excepcionais no momento.

Webwritersbrasil: Quem são os seus autores preferidos?

MH: Sempre releio Machado, Guimarães Rosa, Proust, Joyce [3], Kafka. Gosto muito da ficção inglesa, francesa e russa do século 19. É um privilégio ler tradutores-escritores como Modesto Carone, Paulo Bezerra e Boris Schnaiderman. O escritor, a partir de um certo momento de sua vida, volta a ler os grandes livros e aqueles que não teve tempo de ler. Eu prefiro falar em grandes livros a falar em cânones. Essa história de cânone também é um saco! Tudo vira cânone! O ponto de vista e as escolhas "canônicas" vêm dos centros hegemônicos, que ignoram outras literaturas. Uma lista de cânones sem Jorge Luis Borges, Machado de Assis, Guimarães Rosa e Juan Rulfo já é duvidosa. No Brasil há dezenas de escritores de grande importância. Não devemos nada a ninguém, e digo isso sem qualquer ranço de nacionalismo. Cyro dos Anjos, pouco lembrado hoje, é um escritor finíssimo, um machadiano dos mais notáveis... Aníbal Machado também. Isso sem contar os modernistas e três grandes veteranos, ainda atuantes: Autran Dourado, Raquel de Queiroz e Rubem Fonseca.

Webwritersbrasil: Você se considera machadiano?

MH: Em alguma medida, porque *Dois Irmãos* foi, em parte, inspirado em Esaú e Jacó. E também porque Machado é atualíssimo. A ironia, o modo de narrar, o modo sorrateiro e ácido de criticar a ordem social e política, tudo isso é fonte de inspiração.

Webwritersbrasil: Em Dois Irmãos tem a questão do fatalismo também.

MH: Alguns leitores acham que Dois Irmãos é muito pessimista, que não há saída para nenhum dos personagens. Mas há uma saída, que é a memória, a imaginação e o próprio livro. O narrador recolhe tudo e, no fim, pode contar a história, pode escrever um romance...

Webwritersbrasil: Fale-nos um pouco sobre seus projetos para o futuro. No que você está trabalhando atualmente?

MH: Tento concluir um romance que ainda não tem título, quer dizer, tem um título provisório: Menos que Uma Voz. É a história de um artista e, de novo, uma volta à infância e à juventude. E estou começando uma novela sobre um mito amazônico, para a editora inglesa Canongate Books [8]. Será meu primeiro trabalho por encomenda.

Saiba mais sobre Milton Hatoum:

Milton Hatoum é romancista, ensaísta, tradutor e professor universitário. Em 1989, publicou *Relato de Um Certo Oriente* pela Companhia das Letras e recebeu o Prêmio Jabuti de melhor romance, em 1990. Foi traduzido para seis idiomas e publicado em oito países. Em 2000, publicou o romance *Dois Irmãos*, que também ganhou o Prêmio Jabuti, em 2001. Foi editado em Portugal, nos Estados Unidos, na Inglaterra, Alemanha, Espanha, Líbano, França, Itália, Holanda e Grécia. Milton é autor de vários contos publicados em revistas, antologias e suplementos literários do Brasil e do exterior. Publicou ensaios sobre literatura brasileira na Espanha e traduziu recentemente o livro de ensaios *Representações do Intelectual*, de Edward Said, que será publicado pela Companhia das Letras.

Nasceu em Manaus, em 1952. Em 1967, mudou-se para Brasília. Na década de 1970 morou em São Paulo, onde se diplomou em arquitetura na FAU-USP. Trabalhou como colaborador da revista *ISTOÉ* e foi professor universitário. Em 1980, viajou como bolsista para a Espanha, onde morou em Madri e Barcelona. Depois passou três anos em Paris, onde cursou (sem concluir) um doutorado em literatura na Sorbonne. Voltou a Manaus em 1984, onde foi professor de língua e literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas, até 1999. Foi também professor visitante da Universidade da Califórnia (Berkeley), bolsista da Fundação VITAE, da Maison des Ecrivains Etrangers (França), e escritor residente da Yale University (New Haven/EUA) e do International Writing Program (Iowa/EUA). Participou de seminários e foi conferencista em várias universidades brasileiras, européias e norteamericanas. Em 2001, participou do programa "O escritor por ele mesmo", do Instituto Moreira Salles (São Paulo) e foi indicado para o prêmio Multicultural Estadão.

"Alimento uma esperança desesperada"

Por: Paula Barcellos

JB online

20 ago. 2005

Se o livro tivesse sido escrito por encomenda, talvez não seria publicado num momento tão oportuno. *Cinzas do Norte* (Companhia das Letras, 312 páginas, R\$ 39), terceiro romance de Milton Hatoum, é um retrato pessimista (ou realista, se comparado à crise política brasileira) de uma geração não apenas derrotada como desiludida. Trata-se da turma de 1968. Na época, de maneira geral, a juventude podia ser sintetizada em dois pólos: engajados e conformados. Representados na obra do manauara em Raimundo (Mundo) e Olavo (Lavo). Dois amigos, separados por crenças políticas e pela distância física (um teve como destino o exílio), mantêm um diálogo, em pensamentos e lembranças, que, em retalhos, com a presença de três vozes narrativas, compõem o cenário político do fim dos anos 60. A utopia dos rebeldes fundem-se às belas paisagens amazonenses, com seus cheiros e cores, e a imagens

metafóricas, sobretudo eufêmicas, da tortura. Tudo em um tom mais seco e menos descritivo do que em seus livros anteriores (*Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, que está sendo adaptado para o cinema).

A incerteza e a busca por alguma verdade norteiam as páginas do livro: cartas, sem remetente ou destinatário explícitos, revelam as elipses propositalmente pontuadas nos capítulos. Além de referências textuais a Machado de Assis, Hatoum seguiu também as estratégias literárias tão bem exploradas na obra desse clássico brasileiro: a partir de um núcleo familiar, de um microcosmo, consegue caracterizar a sociedade de uma década. Ao fim, sobram apenas memórias e cinzas. Uma narrativa bem amarrada que conflui para o trágico. Só se salva a literatura - ou ela mesma apresenta-se como único meio de salvação. Morando em São Paulo, dividindo seu tempo entre aulas na universidade, oficinas de texto e inspirações literárias, Hatoum, que quando jovem, ainda em Manaus, distribuía seus momentos entre a cantoria e a boêmia, revelou ainda, nesta entrevista, seus próximos projetos. Há um ano, começou a escrever uma novela para uma editora escocesa - um texto curto para uma coleção de mitos. O escritor almeja também reunir num livrinho vários contos e relatos publicados, além de alguns inéditos.

PB – Você nasceu em Manaus e viajou pelo mundo – morou e estudou em Paris, passou pela Universidade da Califórnia, nos Estados Unidos – e hoje mora em São Paulo. De que forma essa espécie de “exílio voluntário” interfere na sua obra? A experiência da escrita é muito diferente quando se está fora da sua terra natal ou de seu país?

MH – Em dezembro de 1967 saí de Manaus, fiz um périplo por várias cidades e regressei ao Amazonas em 1984. Meu primeiro romance foi armado e esboçado na Europa. Grande parte do *Dois irmãos* foi escrita fora de Manaus: em São Paulo e na Califórnia. A distância ajuda a diluir a pressão da realidade. Falo da distância espacial e também temporal. Longe de Manaus escrevo com mais liberdade, e acabo inventando uma outra cidade. Além disso, posso falar sem constrangimento das pessoas que conheci e com as quais convivi, porque Manaus é ao mesmo tempo metrópole e província. O lado provinciano nos permite ver com nitidez a sociedade diferenciada, como se fossem personagens representando num palco gigantesco. Esse aspecto quase teatral é o que mais me interessa, porque você assiste de perto aos dramas humanos, e às vezes até faz parte deles. O mais conflituoso é o mais propício à ficção.

PB – Acredita que hoje já consiga ter um olhar totalmente de fora sobre Manaus? Caso negativo, você almeja conseguir tal distanciamento?

MH – Totalmente de fora, acho que não. O distanciamento estimula a imaginação, mas a proximidade é também necessária. Visito Manaus com frequência... Sinto falta das pessoas, do sotaque, da vida portuária, dos colegas que trabalham no Mercado Adolpho Lisboa. Um deles é dono de um quiosque, um grande contador de histórias, morador do Morro da Catita, um bairro cuja história tentei reconstruir no *Cinzas do Norte*. Sinto falta também da culinária amazonense. Em Manaus, passo duas semanas comendo tambaqui, matrinxã, pescada amarela, pirarucu. No Rio é mais fácil encontrar essas iguarias do norte... Mais de cem mil amazonenses moram aí. Mundo [personagem do livro] é um dos muitos manauaras da minha geração que foi morar no Rio. Quando li um poema do Gullar (“Morrer no Rio”), encontrei o desfecho do romance. A parte final foi inspirada nesse belo poema.

PB – Inicialmente, *Cinzas do Norte* se chamaria *Vila Amazônia*. A opção pela mudança do título foi sua? Por quê?

MH – Foi uma mudança minha e dos meus editores. Não gostava muito do título, percebi que a *Vila Amazônia* era apenas um dos centros simbólicos do romance. O outro é a casa ilhada de Arana, um artista que não é de fato um artista, que se revela outro... O centro simbólico se encontra no Amazonas e também na perambulação de Mundo: a passagem pelo Rio, Berlim e Londres...

PB – Seu livro sai num momento muito propício, quando o Brasil, em especial a política brasileira, vive um ápice cinzento no governo Lula. Para completar, um dos espaços temporais da obra é justamente a ditadura militar, da chamada geração 68, que os personagens Lavo e Mundo tão bem representam. No fim, tudo e todos terminam em cinzas. Seria o fim da esperança? Da morte das utopias?

MH – Esse ápice cinzento do momento político e a desilusão narrada no romance foi uma coincidência infeliz... Eu mesmo fiquei surpreso e não posso dissimular o desencanto do presente com a desilusão do passado romanesco. Foi uma dessas coincidências involuntárias, em que realidade e ficção se confundem, se alternam e fazem parte do jogo do tempo histórico. No romance não há saída para nada, para ninguém... Quer dizer, a única saída é a a memória de uma grande amizade, reinventada pela escrita, pela literatura... O personagem Ranulfo (tio Ran) perde tudo, talvez pelo fato de não acreditar em nada, a não ser na paixão pela mulher. O narrador mantém um fio de esperança, e se torna um advogado de presidiários, num país em que o sistema jurídico é falho. Mas não quero aceitar o fim das utopias, e nem de longe penso em aderir ao conformismo e ao cinismo do nosso tempo. Prefiro dizer que alimento uma esperança desesperada.

PB – E hoje, como você analisa a geração 68 do mundo real, aquela que teve o ex-chefe da Casa Civil, deputado José Dirceu, por exemplo, como um dos expoentes?

MH – Muitos da geração 68 ingressaram no PT ou no PSDB, outros se acomodaram e abandonaram a política, os ideais, o *bon combat* sartreano. Penso que a maioria dessa geração está indignada. Ninguém sabe se o PT vai sobreviver. Talvez sobreviva, mas qual será seu rosto, sua essência? Não pertencço a essa geração. Em 68 eu era um moleque de 16 anos que estudava num colégio de aplicação da UnB. Em Manaus, levava uma vida dupla: era cantor, boêmio, farrista, e escrevia no Elemento 106, um jornaleco do grêmio estudantil do colégio Pedro II, que aparece no Cinzas do Norte. Em Brasília, participei do movimento estudantil mas nunca ingressei num partido nem em qualquer grupo de resistência à ditadura. Foi uma intuição, um estalo. Não gostava de obedecer às palavras de ordem, à hierarquia, e achava as reuniões uma tremenda chatice. Acho que um intelectual ou um escritor deve ser independente, manter-se fora do poder para criticá-lo. Por isso fiz questão de traduzir um livro de Edward Said: Representações do intelectual. Para Said, o intelectual, longe de ser um cínico ou um especialista, deve ser um crítico ao poder, ao preconceito, à miséria humana e à opressão.

PB – A crise política serviu para elucidar ainda mais o quão cênica é a vida de uma maneira geral, especialmente a pública: os depoimentos nas CPIs e no Conselho de Ética são verdadeiros espetáculos. A realidade parece ter sido contaminada pela ficção, pela proliferação de atores políticos e sociais. A ficção, no entanto, em especial a prosa contemporânea brasileira, tem como uma de suas marcas a busca excessiva pela realidade. A sua literatura e a do Bernardo Carvalho, em estilos bem diferentes, conseguem, acredito, driblar esse impasse. Você concorda? Há limites entre real e ficcional?

MH – Jorge Luis Borges dizia que a realidade é às vezes inverossímil. Bom, para ele, a realidade fazia mais sentido numa biblioteca ou nas páginas de um livro. Mas nenhum ficcionista escreve do nada. Nem Flaubert, que sonhava com isso, conseguiu... Acho que ninguém apaga o seu passado, que surge mesmo a contragosto, como uma aparição ou um susto. Num dos melhores contos de Borges – “O Sul” – há vários vestígios de sua vida. A realidade é apenas um ponto de partida. A literatura que pretende “ilustrar” ou reproduzir as nossas mazelas não vingará.

PB – Na última edição da Flip, muito se discutiu acerca de uma literatura regionalista. Termo condenado, por sinal, pelos escritores presentes (João Filho, Ronaldo Correia de Brito e Antonio Carlos Viana). Como você também atua na academia, em universidades, ainda há uma tendência em usar a expressão literatura regionalista para caracterizar obras como as

suas? Caso haja essa tendência, como ela se sustenta a partir do momento em que a literatura produzida é de alcance universal?

MH – Não, acho que ninguém caracteriza minha obra como regionalista. Ao contrário, vários ensaios e inclusive teses acadêmicas tentam mostrar um alcance universal pelo viés da memória, da linguagem, do deslocamento dos narradores. Numa das primeiras resenhas sobre o *Relato*, Flora Sussekind já apontava essa direção contrária ao regionalismo. Outros críticos, como Luiz Costa Lima e Tânia Pellegrini, também falaram sobre essa questão. Não gosto de classificar nem de rotular a literatura. Classificar significa separar, confinar em etnias, sexo, etc. É uma obsessão que veio de fora, dos Estados Unidos. Não mordi essa isca.

PB – Além de fazer referências textuais a Machado de Assis, em *Cinzas do Norte*, mais uma vez, a temática familiar, também muito presente em Machado, ressurge com bastante força. Seria um artifício quase imprescindível ao romance?

MH – Os laços de família estão no centro do romance moderno e contemporâneo, na obra de Faulkner e de Raul Pompéia, de Balzac e de Philip Roth. Marcel Proust e Pedro Nava construíram grupos de personagens variados, excêntricos, onde não faltam conflitos familiares. E, claro, na obra de Machado de Assis, os triângulos amorosos, as alcoviteiras, os tios e primos, os diplomatas e médicos e advogados, toda essa família de amigos, parentes e agregados é importante. Há sempre um pesadelo ou uma fratura na vida familiar, e esse é um tema romanescos. Li Machado na minha juventude em Manaus, na velha coleção Clássicos Jackson, que guardo até hoje. Muito tempo depois percebi que ele falava da família para aludir a relações sociais, de classe, mas também à loucura e ao lado perverso, cruel e sombrio do ser humano, como ocorre no conto “A causa secreta”, que é um exercício sobre o sadismo. Fisguei algumas frases de um outro conto machadiano, que ironicamente se chama “O empréstimo”.

PB – Acredita na existência de gêneros literários puros? Em que linguagens não se misturam? Se definiria, apenas, como um romancista?

MH – Não, não acredito nisso, nem em qualquer tipo de pureza. Aliás, numa de suas cartas ao narrador, Mundo escreve: “Nada é puro, autêntico, original...”. Os gêneros literários, assim como as culturas, são formas híbridas, funcionam como vasos comunicantes, se deixam contaminar uns pelos outros. Sou apenas um escritor, autor de narrativas: romances, contos, oito ou dez poemas e vários ensaios. Por convenção, os três livros que publiquei podem ser chamados de romance. Não tenho nada contra o gênero, que já nasceu em crise, mas vai permanecer enquanto houver leitores.

Obstinação no lugar de musas e oráculo

Por Irineo Netto

Rascunho

set. 2005

A foto na orelha de *Cinzas do norte* é de um homem que aparenta ter seus 53 anos. O cabelo ondulado e quase todo branco contrasta com o preto das sobrancelhas, como se um dos dois não fosse verdadeiro. Sorriso tímido e olhar que transmite segurança e tranquilidade ilustram o rosto com traços - sem dúvida - árabes. Tão árabes quanto seu sobrenome.

Filho de imigrante libanês com uma brasileira, Milton Hatoum saiu de casa aos 15 anos para viajar o Brasil e o mundo. Viveu em Brasília, Barcelona e Paris e tem residências em São Paulo e Manaus. Antes de viver de direitos autorais, deu aulas de literatura em duas universidades - a do Amazonas e a da Califórnia, em Berkeley (EUA). É também colunista da revista *EntreLivros* que, em edição recente, elegeu *Cinzas do norte* o livro do mês.

Para os amigos, ele é de falar pouco, com olhar de quem vê tudo com desconfiança. Mesmo quando dá opiniões incisivas, o faz de maneira contida. Tal qual um poeta da lírica clássica árabe, Hatoum não consegue dissociar literatura de vinho e de paixão. E escreve porque tem desejo de escrever. Simples assim. Seu romance de estréia, *Relato de um certo Oriente*, lançado em 1989, venceu o prêmio Jabuti, o mais importante do Brasil.

Onze anos depois, *Dois irmãos* levou outro Jabuti, em caso inédito de autor a ter toda sua obra premiada pela Câmara Brasileira do Livro. Agora, Hatoum está de volta. *Cinzas do norte* é sua obra mais amarga e se desenvolve sobre a amizade de Olavo (Lavo) e Raimundo (Mundo), o primeiro é pobre e conformado, o segundo, rico e revoltado. A paisagem é a cidade de Manaus entre meados de 1950 e o início dos anos 1980.

Na entrevista a seguir, o escritor descreve o acontecimento de sua vida que melhor o define, fala de livros, de seus primeiros leitores - entre eles, Raduan Nassar - e do ato de escrever. "Faz tempo que a obstinação substituiu as musas e os oráculos." Confira.

- Se, em meio a uma enchente, o senhor fosse obrigado a salvar ou *A infância*, de Graciliano Ramos, ou *A educação sentimental*, de Gustave Flaubert, qual seria e por quê?

MH – Se fosse uma enchente amazônica, eu tentaria salvar minha própria pele antes de qualquer livro, pois sem leitor não existe literatura. Mas se pudesse apanhar um dos dois, ficaria com o livro de Flaubert. Isso por duas razões: a primeira é que, em 1969, quando estudava em Brasília, tive de ler *A infância* várias vezes. Sei de cor trechos de pelo menos dois capítulos, de modo que eu seria um naufrago perguntando à mãe do narrador o que é o inferno? Com a *A educação sentimental* minha dívida é outra... É um dos grandes romances da literatura. Um romance de formação, com um sentido histórico relevante, mas longe de ser um romance histórico. Para escrever uma breve história moral da minha geração, a fonte foi essa obra de Flaubert. Tentei também falar de outras coisas: a devastação da floresta, o autoritarismo do pai, a destruição de uma cidade. A história de uma amizade alterna com uma história passional, que envolve o tio do narrador e a mãe do amigo. Juntei muitas coisas, e tentei dar forma a tudo isso.

- O cineasta Stanley Kubrick foi famoso pela demora na produção de seus filmes - o derradeiro, *De olhos bem fechados*, levou 11 anos para ficar pronto. Em entrevistas, ele admitia se ressentir de sua lentidão. Embora se dedique paralelamente a outras tarefas - traduções, contos e palestras - e tenha vários textos não publicados - ou não publicáveis, segundo critérios pessoais -, o tempo que o senhor dedica a um livro chega a incomodá-lo (o suficiente, por exemplo, para querer entregar um manuscrito de uma vez à editora por estar cansado de conviver com ele)?

MH – O tempo para escrever um livro é preenchido por um trabalho árduo e paciente, mas que dá prazer. Eu poderia ter publicado o *Dois irmãos* e o *Cinzas do norte* um ano antes, mas a leitura dos editores e de alguns amigos me convenceram a trabalhar mais... Percebi que podia melhorar o texto. O leitor percebe isso. Às vezes o leitor diz para si mesmo: se esse texto fosse mais trabalhado... Mas há um limite, inclusive físico, que nos obriga a colocar um ponto final. Se você ultrapassar esse limite, o texto desanda...

- Em *Cinzas do norte*, Mundo se aproxima do artista plástico Alduíno Arana por estar ansioso para conhecer e aprender mais sobre arte. O senhor parece valorizar, na história, essa relação entre pupilo e mentor. Quando decidiu investir na carreira de escritor, o senhor também contou com alguém para orientá-lo?

Por sorte, tenho amigos, grandes leitores que me ajudaram. Nos anos 70, fui aluno do Davi Arrigucci Jr., da Leyla Perrone-Moisés, do João Alexandre Barbosa. Esses críticos leram o manuscrito do meu primeiro romance, e isso foi importante. Raduan Nassar fez boas sugestões ao *Dois irmãos*. O Luiz (Schwarcz) e a Maria Emilia (Bender), meus editores, também acompanharam de perto a edição dos manuscritos e fizeram ótimas sugestões. Você

não é obrigado a aceitar todas as observações, mas se a vaidade não for uma barreira, o diálogo aberto é sempre importante. Não se trata exatamente de uma relação entre pupilo e mentor, e sim do olhar crítico de alguém que interfere para melhorar o texto. Esse é o trabalho do editor. Depois de três, quatro anos escrevendo um texto, você já não sabe dizer o que é possível mudar.

- Qual o papel de *Cinzas do norte* em sua bibliografia e, principalmente, como ele se relaciona com os seus outros dois romances?

MH – O papel cabe ao leitor dizer... Depois de publicado, a palavra é do leitor. Se possível, do bom leitor. Eu simplesmente tinha de escrever esse livro, as histórias faziam parte da minha vida e eu esperei o momento propício para juntá-las e armar o texto. Há algumas afinidades com os outros romances, pois é também um drama familiar. Mas de certo modo, vai além disso, porque discute o lugar de cada personagem na sociedade. E o narrador tem outras implicações, é um sujeito perplexo diante da ousadia do amigo e da relação deste com o pai. O centro simbólico do *Cinzas do norte* foi deslocado, já não é Manaus, e sim no interior do Amazonas, na ilha do artista Arana ou nas andanças de Mundo. São vários centros, cuja síntese é a perambulação, o desejo de encontrar um lugar... O lugar do artista, do filho enganado, traído.

- Nos 16 anos que separam *Relato de um certo Oriente* de *Cinzas do norte*, quais foram as principais mudanças que o senhor percebeu em sua forma de escrever?

MH – Proust dizia que quando um escritor amadurece, ele perde conscientemente o élan, o arroubo a virulência da juventude. Mas ganha na complexidade, no modo de narrar, nos significados ocultos. Penso que é um romance mais refletido, mais maduro, e a crítica tem acentuado isso.

- Existe Lavo, o advogado resignado e, de certa forma, frustrado, e Mundo, o artista sonhador e ousado. Na sua opinião, a vida costuma ser mais generosa com qual tipo de pessoas - ou todos estão destinados à desilusão em intensidades diferentes?

MH – Os conformistas e alienados são menos atormentados. Talvez sofram menos. Mas todo ser humano vive no purgatório, que é o nosso dia-a-dia. De um modo geral, o artista é um dissidente, deve ter uma visão crítica. Crise e crítica têm o mesmo étimo. Uma pessoa que não exerce a crítica e autocrítica tem seu quinhão de paz garantido. A desilusão do romance não é a minha, embora alguns leitores digam que eu "pressaguei" o momento político atual logo na primeira página. Foi apenas uma coincidência, porque na abertura do *Cinzas...*, quando o narrador diz que deseja alijar-se das "discussões sobre o destino do país", ele está se referindo ao fim do regime militar.

- Perguntado sobre o porquê de escrever, William Faulkner respondeu que escrevia "para ganhar a vida". E o senhor?

MH – Por desejo, porque gosto de escrever. Vinho, literatura e paixão. Para um poeta da lírica clássica árabe, são coisas inseparáveis. Mas se eu puder viver de literatura, não vou reclamar. Quanto a isso, nenhuma culpa. Jorge Luis Borges dizia que o fracasso não é garantia de nada. Depois de publicar o *Relato...*, em 1989, esperei uns dez anos para conquistar um público maior. Com o *Dois irmãos* esse público aumentou, e isso me deu um pouco de tempo para escrever. Não pensava que um dia ia viver de direitos autorais, viver modestamente, é claro. No caso de Faulkner, ele teve que escrever roteiros para ganhar a vida. Não deu certo, brigou com os graúdos de Hollywood e caiu fora. Mas, a partir do quarto romance, ele conquistou muitos leitores, sobretudo depois da recepção da crítica francesa à sua obra, inclusive os ensaios de Sartre. O que não quero fazer é publicar um livro para virar um *best seller*. Não entro nessa. Lembro de uma carta de Joseph Conrad ao seu editor. Ele dizia mais ou menos assim: "Acho que desta vez vai dar certo. O romance terá um grande público, etc". Bom, ele só conseguiu esse grande público depois da novela *Chance*, uns quinze anos depois do primeiro romance. Na América Latina, poucos tiveram a sorte de García Márquez.

- O quão importante Manaus é para sua literatura?

MH – Minha relação com Manaus é atávica e quase mítica. É a cidade da minha infância e de uma parte da juventude. Não havia tevê, de modo que vivia entre a escola, a rua e os balneários. Fui cantor durante dois anos e meu sonho de juventude era ser isso: um cantor ou um radialista, que nem o tio Ran do romance. Manaus é uma espécie de fonte que irradia questões, conflitos e uma memória sem fim. Isso acontece com muitos escritores, que reinventam sua cidade. Hoje, Manaus é uma cidade monstruosa, e muito cosmopolita. Nela moram milhares de paulistas, mineiros, sulistas e também estrangeiros de todos os lugares: da Índia, do Japão, de Taiwan, da Europa. A zona franca mudou o ritmo dos manauaras, mas a herança indígena no cotidiano ainda é considerável. E há o Negro, que é um dos mais belos rios do mundo. No começo do século, Manaus era conhecida como a "Sodoma do Norte". Há muita loucura nessa Sodoma do equador... e mil histórias.

- Por que ambientar *Cinzas do Norte* nos anos da ditadura militar?

MH – Porque vivi intensamente esse período. Mas a ditadura não é o assunto mais importante no romance. A violência está na figura do pai, na vida humilhada de Mundo, de Macau e de outros personagens, no cotidiano do Colégio Militar. Quanto ao personagem Zanda, o coronel-prefeito... Bom, foi uma desforra, minha e da minha geração. Ele foi um dos políticos do milagre brasileiro, e destruiu toda a cidade em nome do progresso.

- A necessidade de contar a história de *Cinzas do norte* surgiu de que forma?

MH – Surgiu da minha saída de Manaus, em dezembro de 1967. Fui morar sozinho em Brasília, e isso foi um trauma. Eu e dois amigos de Manaus caímos de cabeça no movimento estudantil. Foi uma espécie de educação sentimental, com as decepções, as ambições, paixões, o diabo. Passei uns 15 anos viajando, morando em várias cidades, e aí decidi voltar. Romper com a minha cidade determinou muitas coisas, inclusive a posição dos narradores. E houve também a morte de um amigo. A idéia geral está focada na tensão entre a permanência e a fuga.

- Hoje, as narrativas em primeira pessoa, somadas aos livros de memória, infestam as prateleiras do mundo todo - entre os mais vendidos da Veja, por exemplo, mais da metade se encaixa em um ou outro gênero. É o domínio da literatura narrada pelo "eu". *Cinzas do norte* também é narrado em primeira pessoa. Esse recurso torna mais fácil o convencimento do leitor?

MH – Não, basta ler *Em busca do tempo perdido*, que nunca vai estar em lista dos mais vendidos. Os *best sellers* narrados em primeira pessoa são romances de ação, suspense, espionagem ou auto-ajuda. Não têm complexidade, não exploram a subjetividade problemática do narrador, os personagens são figurinhas de papel. São livros escritos para serem vendidos e depois filmados por Hollywood.

- Qual o acontecimento de sua vida que melhor define sua personalidade?

MH – Sou filho de um imigrante libanês com uma brasileira do Amazonas. Cresci ouvindo várias línguas, e também histórias da colonização francesa no Líbano. Meu pai era muçulmano e minha mãe é católica praticante, mas nunca me obrigaram a ser crente, nem me impuseram uma religião. Desde muito jovem fui estimulado a aprender coisas sobre outras culturas e a respeitá-las. Isso foi fundamental para a minha formação. O nacionalismo e o patriotismo exacerbado podem levar à intolerância, podem cegar nossa visão crítica. Um outro acontecimento foi decisivo. Não foi fácil sair de casa tão cedo, sabendo que não podia mais voltar. Mesmo assim, não houve resistência na minha família e andei pelo mundo. Um dos pontos mais altos da literatura do Ocidente é o poema de Goethe: "Divã oriental-ocidental". Ainda jovem, Goethe leu o Alcorão e a poesia de autores islâmicos, e entendeu que não há hierarquia entre as culturas. Essa é uma das definições de literatura: a percepção do outro.

- O senhor ainda mantém algum costume libanês em sua rotina?

MH – Gosto muito da cozinha árabe e mediterrânea. Aliás, eu e milhões de brasileiros, e não apenas os oito milhões de origem árabe. Infelizmente não falo árabe. Falo alguma coisinha... Quando morava em Manaus, aprendi um pouco, o suficiente para escrever uma cena de duas páginas do *Relato*... Os costumes residem na memória: na voz do meu pai, nas conversas dos meus avós com os vizinhos, na roda em que fumavam narguilé debaixo da parreira plantada por minha avó, nas histórias das Mil e uma noites que os mais velhos contavam nas tardes de domingo.

- Existem escritores que se deixam levar pelos personagens - eles dizem que são suas crias que ditam a história. Já o senhor prefere começar um livro pelo fim. Esse método não acaba limitando seu trabalho - ou esse fim pode mudar ao longo da narrativa?

MH – Muita coisa muda quando você escreve um romance. Por coincidência, comecei os três romances pelo fim, sem saber ao certo o que existia no resto, ou seja, em quase tudo. O desafio do romance não é a abertura e o desfecho, e sim o que une as extremidades, essa ponte sinuosa cuja travessia é imprevisível e surpreendente para o autor e também para o leitor. Começar pelo fim ou pelo meio é uma estratégia narrativa moderna e contemporânea. *Palmeiras selvagens*, de William Faulkner, começa pelo fim. Muitos contos de Machado de Assis e Jorge Luis Borges também. Não tenho certeza de que os personagens têm uma autonomia absoluta, porque não são construídos por Deus. Um escritor tem uma concepção ou uma noção de cada personagem. É verdade que os personagens se transformam, mas o essencial faz parte de uma concepção, de um esboço prévio. Muita coisa se deixa levar pelo imprevisível, mas alguém está sempre de olho nas coisas mais inesperadas. Alguém de carne e osso, pois não é preciso mistificar o trabalho literário. Faz tempo que a obstinação substituiu as musas e os oráculos.

Entrevista: Milton Hatoum

Por Julio Daio Borges

Digestivo Cultural

01 maio 2006

Milton Hatoum nasceu em 1952, em Manaus. Morou em Brasília, na Espanha, na França e nos Estados Unidos. Reside desde 1999 em São Paulo, cidade onde se graduou arquiteto (FAU-USP) na década de 1970. É autor, pela Companhia das Letras, de *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). Ainda dá aulas de literatura, é tradutor esporádico e colunista da *EntreLivros* e da *Terra Magazine*.

A idéia da entrevista surgiu a partir de um curso sobre o gênero romance que Milton Hatoum ministrou em 2005 na Casa do Saber. O objetivo da entrevista era ampliar a compreensão da obra do escritor mas acabou saindo melhor do que a encomenda, foi publicada no *Suplemento Literário de Minas Gerais* e abre, agora, esta nova seção no *Digestivo Cultural*.

Na entrevista, Milton Hatoum fala de seus três romances, com destaque para o último. Revisita suas principais influências e dá conselhos aos jovens escritores. Discute, ainda, o papel do artista em nossa sociedade e esmiuça um pouco o ofício de escritor. Sobre a mesma entrevista, Milton Hatoum depois declarou: “Foi uma das melhores conversas sobre literatura”.

JDB – Milton, o que vem depois da obra-prima? Agora entendo por que você parecia tão exaurido, quando da época do lançamento, no curso na Casa do Saber... Depois de *Cinzas do Norte*, você sente que realizou uma obra – ao contrário de *Mundo*, seu protagonista?
MH – *Cinzas do Norte* não é uma obra-prima, e digo isso sem falsa modéstia. Mas com esses

três romances, acho que consegui realizar alguma coisa... Tentei construir um universo ficcional... O mais importante é dar forma a esse universo fechado e coeso, mas vivenciado com intensidade e paixão. Por isso estava exaurido. Foram mais de quatro anos de trabalho... E escrever significa reescrever, filtrar toda uma experiência, cujo limite é a morte. O fim de um romance é uma morte simbólica porque o narrador esgota toda sua experiência sobre um assunto ou conflito ou história de vida. Não queria o destino de Mundo para mim. Aliás, de nenhum de meus personagens... a não ser dos narradores, que sobreviveram para escrever um livro. Só percebi isso quando estava terminando o *Cinzas do Norte*. Pensei: é o terceiro romance que escrevo e é o terceiro narrador que sobrevive para contar uma história. Um pouco como Sherazade, que inventa e fabula para não ser decapitada. Nós vivemos a síndrome de Sherazade.

JDB – Ainda na Casa do Saber, você falava que queria discutir, através desse romance, o papel do artista na nossa sociedade. Conforme previsto, a mídia não trouxe essa discussão à baila... Enfim: você não acabou provando, até pela sua trajetória desde 1989, que se pode ainda construir uma obra, mesmo em tempos tão difíceis para o artista?

MH – É verdade, não se falou muito sobre isso, embora seja um dos temas centrais do romance. O personagem Mundo se depara com um ambiente adverso em Manaus, onde o pai, a província e o regime militar o oprimem. Ele é um “estranho” em sua própria terra. Mas anos depois, quando mora em Berlim e Londres, ele se torna um auto-exilado, com pouca interlocução, e cerceado pela imagem sufocante do pai. Quer dizer, é um estrangeiro, sem eira nem beira, pois não desfruta da herança de Jano. De certo modo, ele faz o percurso que alguns da minha geração fizeram: de Manaus (ou qualquer outra cidade periférica), para o Rio ou São Paulo e depois para a Europa. Eu me inspirei em romances cujos personagens são intelectuais ou artistas: Retrato do artista quando jovem, Pais e filhos... São personagens desgarrados, que instauram uma fratura na família e na sociedade. Essas questões vêm de muito longe, o exílio, o lugar difícil e improvável do artista num mundo movido pelo consumo e o lucro. Nos dias de hoje a literatura já não tem o interesse que tinha na época de Joyce ou mesmo na década de 1950, mas acho que ainda há e sempre haverá bons leitores em todo o mundo. Esses leitores existem e justificam a literatura.

JDB – No seu caso, mais uma vez, você acha que encontrou o equilíbrio entre Mundo, o artista bruto e “impoluto”, e Arana, o artista consagrado e “vendido”? Esse dualismo ainda persiste? Você sofreu pressões, por exemplo, como escritor, para pender para um lado ou para o outro? Se, sim, como superou isso?

MH – Mundo e Arana são pesos nas extremidades de uma mesma gangorra. A pressão social e a ambição se refletem na vida de cada um desses personagens. Acho que esse dualismo ou polarização é nocivo para ambos. No caso de Arana, por motivos éticos e estéticos. Ele é o caso típico de intelectual ou artista que promete revolucionar a arte e acaba cooptado, beijando os anéis do poder. Começa sua carreira como artista de vanguarda e no fim ele se revela... No caso de Mundo, sua autocrítica é tão feroz, tão radical, que o imobiliza. Penso que o equilíbrio a que você se refere não significa capitulação nem dissipação total, e sim a busca de uma linguagem que traduza a densidade de uma experiência, sem abrir mão de certos princípios. Não sofri nenhuma pressão editorial, pois demorei dez anos para publicar o *Dois irmãos*. A maior pressão veio de dentro de mim. O primeiro romance foi bem recebido pela crítica daqui e do exterior, e isso me inibiu. A auto-exigência aumentou e eu não gostei de nada do que escrevi depois do Relato. Mas há também o narcisismo... O narcisismo extremado é nocivo e deve ser evitado. Mas isso só vem com a maturidade. O tempo é fundamental para quem lê e escreve. A passagem do tempo embaça a figura do autor e faz com que a crítica se concentre em sua obra, que é o que interessa. Por isso sou meio neurótico com a autobiografia, pois minha vida não devia ter nenhum interesse para quem lê meus livros.

JDB – Outras dicotomias se colocam com muita força nesse livro e em sua obra como um todo (principalmente as de família...). Mas, a meu ver, nunca foram tão bem resolvidas, ou “discutidas”, como em *Cinzas do Norte*. Você, tradicionalmente, não dá “solução” e nenhum personagem se salva no final. Pessoalmente, acredita numa visão trágica da vida – como os gregos, como Nietzsche?

MH – Sim, e também como Conrad, Faulkner e Dostoiévski. Os poucos personagens que se salvam são os narradores. Se não sobrevivessem, não haveria narrativa... É o que acontece com o narrador do conto de Poe: "A queda da casa de Usher". Ele tem de cair fora antes do desmoronamento da casa. Trato a família como um ritual autofágico, em que todos se devoram para no fim sobrar apenas a palavra escrita, a memória inventada da tribo.

JDB – No caso de *Dois irmãos* (2000), você contou que Raduan Nassar – que não mais escreve, mas que ainda assim lê – lhe aconselhou, entre outras pessoas, a não pender tanto para o lado de Yaqub, o irmão aparentemente “bom” da história, que você igualmente condena no final. Em *Cinzas do Norte*, foi premeditado condenar também a Lavo, aparentemente um narrador “impessoal”, através de Tio Ran?

MH – Foi intencional... Bom, quando você chega ao terceiro livro, deve ter assimilado alguma coisa, inclusive as falhas dos anteriores. A verdade é que os três manuscritos passaram por leituras cerradas dos editores e de alguns poucos amigos. Por exemplo, a narrativa de Ranulfo (tio Ran) não existia até a penúltima versão do manuscrito. Nessa versão, o texto de tio Ran era apenas um fragmento que aparecia no fim do livro, com o título "Obituário de Mundo". Na releitura dessa versão, senti falta de uma pré-história da vida de Mundo, de sua mãe e de outros personagens que moravam no Morro da Catita, antes do casamento de Alícia com Jano. Então passei uns oito meses escrevendo essa narrativa, até encontrar o tom da voz desse outro narrador, que conta outra história, diferente da história narrada por Lavo. Quis acentuar a aparente “impessoalidade” de Lavo, embora este sinta atração e medo do pai do amigo. Mas a perplexidade de Lavo é a vida do amigo, e é isso que ele tenta entender. Porque a história de uma amizade é a história de uma compreensão e também das lacunas dessa amizade, daquilo que é inefável ou não pode ser dito... A amizade é uma relação de afeto e cumplicidade, mas com zonas de sombra em que aparecem a dúvida, a perplexidade e o ciúme. Ninguém entende o outro em sua plenitude, nem o outro nem o passado, e eu quis explorar isso nos três livros. O romance é um esforço dirigido a essa compreensão, que nunca se realiza plenamente.

JDB – Embora o protagonista seja Mundo, e o livro se encerre com ele coroando uma trajetória de muita frustração, todas as personagens terminam também sem realizar suas potencialidades: Jano se frustra com o filho Mundo; Tio Ran não se junta ao amor de toda a vida, Alícia... Talvez só Lavo, com testamenteiro, mesmo que condenado, tenha realizado seu intuito – contar a história toda. Entre a ópera bufa, de Machado, e o som & a fúria, de Shakespeare e Faulkner, você fica com a segunda opção?

MH – Sim, com a segunda, embora não haja nenhum sopro de esperança na obra de Machado, cujo pessimismo era radical. 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. O patriotismo exacerbado, o racismo, a apologia ao consumismo, o fanatismo religioso, o puritanismo e o moralismo, tudo isso é elaborado na ficção de Faulkner. Você entende a América de Bush lendo Luz em agosto ou contos como "Setembro seco" e "Dois soldados".

JDB – Um dos grandes méritos de *Cinzas do Norte*, e da sua obra, é consolidar uma linguagem, uma visão de mundo, daquele universo brasileiro em torno da Amazônia, misturado com a colonização libanesa e a presença indígena. Ao mesmo tempo, *Cinzas do Norte* é genuinamente universal, pelo que contém de drama humano. Como foi chegar a essa síntese desde *Relato de um certo Oriente* (1989)?

MH – Antes de escrever o *Relato*, eu já estava vacinado contra a literatura regionalista. Não ia cair na armadilha de representar “os valores” e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censura, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras. Tive a sorte de nascer e morar numa cidade portuária, onde não faltam novidades nem aventuras ou casos escabrosos. Além disso, os membros da minha tribo manauara, amigos, parentes e vizinhos não eram figuras de uma natureza-morta. Histórias que vinham de todos os lados, de minha casa, da vizinhança, do porto, dos bordéis-balneários e até da casa do arcebispo. Quando penso na minha infância e juventude, percebo que foi a época em que vivi com mais intensidade, dia e noite. Havia tudo, inúmeras peripécias e também a política, pois meus tios participavam da vida política, que era mais um assunto doméstico. Aos 15 anos saí sozinho e fui morar em Brasília, isso em 1968. E depois morei em São Paulo e fora do Brasil, o que foi importante para minha formação. Chegou um momento em que fiz uma pausa e comecei a escrever sobre esse passado. Mas não queria escrever qualquer coisa, me debrucei no trabalho, na forma do texto, na construção dos personagens.

JDB – Machado de Assis nasceu, morreu e falou do Rio de Janeiro do século XIX; Guimarães Rosa foi médico e diplomata, morou fora, mas falou sempre da sua Minas Gerais; já Euclides da Cunha saiu do Rio e de São Paulo para falar de Canudos. Você, como Mundo, passou um tempo considerável longe da sua terra natal, o Norte do Brasil, acha que é sua sina exorcizar os demônios da época em que viveu lá? Vê, no futuro, a possibilidade de um romance urbano (sei que não gosta da expressão)?

MH – 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 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. Alguns dos melhores contos de Machado, como “O Espelho”, ocorrem fora do Rio, embora tenham uma relação com a sede do Império ou com a capital da República. Ninguém mais “urbano” e paulistano do que Mário de Andrade, mas sua obra-prima é *Macunaíma*, que mistura tudo: mitos, paisagens, lugares, etnias, a floresta e a cidade. E o que dizer do romance *Os ratos*, de Dyonélio Machado? O drama de Naziazeno não reside na violência de Porto Alegre, uma cidade pacata e provinciana na época da narrativa, e sim no ritmo tenso de uma vida medíocre e dilacerada pela pobreza, desespero e angústia. 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*. Manaus foi construída e consolidada a partir dessas relações sociais, econômicas e culturais. Na literatura é importante estabelecer vínculos de afinidade e oposição. Agora mesmo acaba de sair um conto que escrevi (“Bárbara no inverno”, na antologia *Aquela canção/Publifolha*) ambientado em Paris e no Rio. 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.

JDB – Você seguiu os mestres, daqui e de fora, mas, ao mesmo tempo, inaugurou uma linhagem própria. Acredita que, num futuro, alguém possa continuar a sua obra, em relação a temas e mesmo no que diz respeito à ambientação – ou imagina que cada “literatura” está condenada a ser autônoma?

MH – 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 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...

JDB – Sei que você não parece muito entusiasmado com o tempo presente, e não só no que diz respeito às artes... De qualquer maneira, o que diria a um autor iniciante? Existem conselhos a serem dados? Alguma coisa que você mudaria na sua própria trajetória? Ou o caminho do escritor é sempre solitário, árduo e imponderável – como o destino de Mundo?

MH – Quando eu era jovem, pensava que só devia escrever e publicar depois de ter lido uma biblioteca formada por grandes livros. Eu me obriguei a ler livros que hoje não leria mais, textos que não me deram uma gota de prazer no ato da leitura. Foi um erro, mas não me arrependo. O que eu posso dizer a um autor iniciante? Em primeiro lugar, a vida é mais complexa que a literatura, mas uma literatura consistente parte exatamente da assimilação da complexidade da vida, que inclui a leitura interessada de bons livros. Diria também que a literatura exige paciência e muito trabalho, e que a imaginação é filha desses atributos. Por fim, é preciso ter cuidado para não cair na tentação da vaidade extrema nem do experimentalismo vazio e superficial. A novidade de uma obra vem da configuração do texto pelo narrador, do vínculo necessário e profundo da linguagem com o assunto, e não da moda literária ou de um compromisso neurótico de se escrever algo absolutamente original. Do ponto de vista da linguagem, o *nouveau roman* francês não tem muita novidade, e o próprio Barthes reconheceu isso. A busca insana de uma “originalidade genial” pode ser algo inibidor e desastroso para um jovem. Acredito que todo ser humano tem uma experiência de vida, aquilo que Giorgio Agamben chama de “infância do ser humano”. Ele diz algo assim: a linguagem aparece como o lugar em que a experiência deve tornar-se verdade. E a literatura é a transcendência pela linguagem de uma vida empírica ou do que nomeamos realidade. Uma linguagem que transmita uma verdade interior, não mascarada nem superficial.

“Literatura não é uma missão”

Carlos Juliano Barros

Problemas brasileiros

jan./fev. 2007

Vencedor do Prêmio Jabuti de 2006, o mais aclamado concurso literário do país, com o romance *Cinzas do Norte*, Milton Hatoum é considerado pela crítica especializada um dos mais importantes escritores brasileiros da atualidade. Com mais de 60 mil exemplares vendidos, traduzido para quase uma dezena de idiomas, Hatoum é também um campeão de vendas no mercado editorial nacional. Nascido e criado em Manaus, onde deu aulas de literatura na Universidade Federal do Amazonas (Ufam), há sete anos vive em São Paulo, cidade onde já havia morado quando se graduou em arquitetura, na década de 1970. A ascendência libanesa e as origens amazônicas são referências que permeiam e singularizam sua obra. *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005) são leituras obrigatórias para quem deseja conhecer a paisagem e os tipos sociais da região norte, onde se ambientam os dramas familiares e existenciais que marcam suas narrativas.

PB – Você se formou em arquitetura, mas a literatura sempre falou mais alto?

MH – Fui influenciado desde muito cedo a cursar arquitetura, porque tenho um tio que é engenheiro arquiteto, e também porque gostava de desenhar, de imaginar espaços. Queria fazer arquitetura para ter uma profissão. Era impossível imaginar a carreira de escritor em um país como o Brasil. Arquitetura é um curso que atrai muito os desorientados. Jovens que gostam de artes, mas que não vão ser artistas plásticos, nem atores, nem músicos, nem

escritores. Então, a arquitetura é uma espécie de Meca para aqueles que não sabem direito o que vão fazer da vida.

PB – Você falou que não imaginava viver de literatura. Mas, no fundo, esse era um plano que cultivava?

MH – Comecei a gostar de literatura e de escrever quando morei em Brasília, em 1968. Saí de Manaus, em dezembro de 1967, e fiz uma espécie de minivestibular para entrar no Colégio de Aplicação, da Universidade de Brasília. Foi lá que comecei a ler de forma mais disciplinada. Mas eu já havia estudado em um bom colégio público em Manaus, o Pedro II, e já tinha lido bons livros. Isso foi importante na minha formação. Na USP [Universidade de São Paulo], quando estudava arquitetura, frequentei algumas disciplinas de literatura, e tive grandes professores como Davi Arrigucci Jr., Alfredo Bosi, o saudoso João Alexandre Barbosa. Fiquei amigo deles, tanto que Davi escreveu a orelha do meu primeiro romance. Quando me formei, em 1977, trabalhei com jornalismo, fui colaborador da "IstoÉ". Dei aula de história da arquitetura, em Taubaté, fiz até alguns projetos, mas percebi que não queria ser uma pessoa com duas profissões. Até que com Dois Irmãos vim para São Paulo. Terminei o romance aqui, ele foi traduzido para vários idiomas. Comecei a dar cursos, a publicar na revista "EntreLivros", em que tenho uma coluna mensal. Também assino uma crônica no site "Terra Magazine". Hoje, vivo de direitos autorais e atividades ligadas à literatura.

PB – Você pode ser considerado uma feliz exceção no meio literário nacional, por conseguir sobreviver de literatura. Você é defensor da profissionalização do escritor? Que medidas podem ser tomadas nesse sentido?

MH – Sou a favor porque vivo disso. Mas não dependo do governo para viver de literatura. Hoje, por exemplo, não vejo razão para ganhar uma bolsa do governo para escrever. Porém, acho que há muitos jovens que têm talento, mas não têm tempo. Ora, se o Ministério da Cultura subvenciona em parte o cinema, o teatro, a dança, a música, por que não a literatura? É uma forma de estimular os jovens. Em 1988, ganhei uma bolsa para fazer *Dois Irmãos* que me ajudou muito. Tive tempo para pesquisar e viajar pelo interior do Amazonas.

PB – E as editoras, as empresas? Elas não poderiam dar mais apoio à literatura?

MH – Acho que sim. Mas no Brasil, infelizmente, a filantropia e o mecenato são muito tímidos. Se eu fosse um escritor americano ou europeu, estaria rico. Criaria uma bolsa para jovens escritores ou já teria construído várias creches na periferia de Manaus para mulheres pobres que não têm com quem deixar seus filhos. Nos Estados Unidos e na Europa, quem ganha prêmios literários importantes tem um público grande. Várias empresas poderiam premiar jovens escritores, ou mesmo escritores que já publicaram. Isso no Brasil é triste. Aliás, o Sesc é uma das exceções. Mas para um país da dimensão do Brasil ainda é muito pouco.

PB – Você aproveita experiências pessoais nos seus livros? Dos seus três romances, existe algum que fale com mais profundidade sobre Milton Hatoum?

MH – Os traços da vida pessoal existem sempre, mas estão disfarçados nos livros, não aparecem de forma ostensiva. Eu não poderia falar e escrever sobre coisas totalmente alheias à minha vida. Porém, o que é de fato autobiográfico é trabalhado, inventado, adquire nova tintura. É muito difícil encontrar uma correspondência direta entre vida e obra porque a linguagem transcende e reinventa o real. Mas a realidade é sempre um ponto de partida. *Cinzas do Norte*, nesse sentido, talvez seja o meu romance mais autobiográfico, em que expus o drama moral de uma geração – a minha geração.

PB – As referências à Amazônia e à cultura árabe são matérias-primas básicas dos seus romances. No entanto, você vive há um bom tempo em São Paulo e já morou em cidades da Europa e dos Estados Unidos. É possível imaginar um livro seu com outros cenários, ambientado, por exemplo, em uma grande metrópole?

MH – Tudo é possível. Já tenho uma vida em São Paulo, ao todo são 17 anos. São Paulo é uma cidade familiar para mim, mas ainda tenho muita coisa para tirar do meu passado amazônico. Enquanto isso não se esgotar completamente, minha obra vai ficar por lá mesmo – e não vejo nenhum problema nisso. Já escrevi contos que se passam em Paris e no Rio de Janeiro. Há outros contos inéditos que não são ambientados em Manaus. E trechos em *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* que se passam em São Paulo, no Rio de Janeiro, na Inglaterra e na Alemanha.

PB – Esse distanciamento de Manaus permite a você uma análise mais rica do seu passado na Amazônia?

MH – A distância espacial e temporal estimula mais ainda. Parece dar mais liberdade para inventar. Foi importante ter saído de Manaus para escrever *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. Porém, às vezes, sinto necessidade de voltar para respirar aquele mormaço, como se fosse uma espécie de elixir para a alma e para a imaginação. Porque os desastres e os traumas estão lá. E a gente escreve sobre isso. A gente não escreve para dignificar nada, nem para consertar o mundo. Literatura é uma espécie de cisão, de ruptura com o mundo. Quanto mais escabroso for o seu mundo, mais literária será a sua visão sobre ele. Literatura não é uma missão nem uma redenção.

PB – Você já afirmou em outras entrevistas que sua produção não se enquadra no que se convencionou chamar de "regionalismo" – considerando, inclusive, essa corrente uma espécie de camisa-de-força. Porém, não se pode ignorar a força que o ambiente amazônico imprime à sua obra.

MH – O regionalismo trabalha com elementos limitados, é circunscrito a uma geografia e a uma inflexão de voz muito específicas. Se o romance for apenas um inventário de paisagens e valores locais, ele não dá um salto. Entretanto, alguns dos grandes romances brasileiros escritos no nordeste, por erro, foram chamados de regionalistas. *Vidas Secas* não é regionalista. Nada na obra do Graciliano Ramos é, nem na de José Lins do Rego. Nem em Jorge Amado. Aqueles personagens são baianos e universais, tanto que são lidos no mundo todo. O regionalismo pode ser até mesmo uma terminologia preconceituosa da metrópole em relação aos escritores de outras regiões. O Brasil é o único país do mundo em que ouço falar de regionalismo e romance urbano. Acho que é um vício muito arraigado na nossa mentalidade, talvez pelo fato de o país ser muito grande. O maior escritor americano do século 20, William Faulkner, só escreveu sobre o sul dos Estados Unidos. Ele criou uma literatura inovadora, poderosa, mas nunca foi tachado de regionalista.

PB – No seu mais recente romance, *Cinzas do Norte*, a tensão entre pai e filho, capital e arte, liberdade e repressão, enfim, domina a atmosfera da trama do começo ao fim. Essa preocupação libertária é essencial em sua produção?

MH – Pode ser. Em todos os livros, os narradores são personagens que de alguma forma foram sufocados, humilhados, emparedados pelas circunstâncias sociais e familiares. O narrador de *Cinzas do Norte* é um órfão, o de *Relato de um Certo Oriente* é uma mulher que enlouqueceu e voltou a Manaus para fazer um acerto de contas com o passado. Em *Dois Irmãos*, o narrador não sabe quem é seu pai. Então, acho que essa busca de uma identidade, de uma liberdade, é comum aos três livros. É sempre uma situação opressiva, um personagem que se sente de certa forma acuado, e que tenta se libertar através das palavras.

PB – O grande escritor argentino Jorge Luis Borges dizia que, depois dos russos do século 19, os escritores perderam a capacidade de criar grandes aventuras e se focaram demais na subjetividade. O que você pensa disso?

MH – O romance de aventuras, que Borges menciona, é uma das narrativas mais difíceis de serem construídas, porque tudo tem de ser pensado em função dos detalhes da trama. O Mario Vargas Llosa tem grandes romances que podem ser considerados de aventura, como *A Casa Verde*. Acho que o romance psicológico é mais raro hoje em dia. O que tento fazer é uma

mescla do romance de aventuras com o psicológico. E isso devo muito a Joseph Conrad. É um escritor que, para mim, sintetizou esses dois lados da narrativa, combinando peripécias com estados da alma.

PB – O intervalo entre *Relato de um Certo Oriente* e *Dois Irmãos* é de mais de dez anos. *Cinzas do Norte*, por sua vez, saiu cinco anos depois de *Dois Irmãos*. Como sua literatura se relaciona com o tempo?

MH – Simplesmente não consegui publicar outras coisas. Não gostei do que escrevi. Poderia ter publicado cinco ou seis livros, mas já existe tanto livro por aí... Nesse ponto, acho que sou um ecologista radical. Eu não tenho um pingão de pressa, para nada.

PB – Você já jogou fora algum livro inteiro?

MH – Vários, sem a menor pena.

PB – E pressão de editor? Você já enfrentou?

MH – Nunca fui pressionado pelo meu editor. É claro que eles perguntam como é que está o romance. Mas sempre me deram tempo. Há um ditado ibérico muito bonito: "Hay que dar tiempo al tiempo". Agora, estou escrevendo uma novela sob encomenda, a primeira. Mas já estava praticamente pronta na minha cabeça.

PB – Como funciona seu processo de criação?

MH – Faço muitas anotações sobre aquilo de que quero falar, escrevo sobre os personagens. Tenho de redigir o começo e o fim, senão não consigo. Quando escrevo essas extremidades, aí ataco. Sempre fiz isso nos meus romances. Os finais dos meus livros são, de certa forma, os começos. Eles começam pelo fim.

PB – A preocupação com a forma é determinante em sua literatura? Sua produção tem um quê de experimentação?

MH – Acho que sim, desde que a forma expresse aquilo que há de importante para ser dito. O experimentalismo gratuito, a forma pela forma, é totalmente artificial. Isso não faço.

PB – Sua literatura permite ao leitor uma boa visualização dos espaços onde transcorrem as tramas. Essa é uma influência da arquitetura?

MH – É provável. O arquiteto pensa através da representação e da construção do espaço. Algumas coisas dos meus romances, desenhei antes de escrever. A casa de *Relato de um Certo Oriente*, por exemplo. Muita coisa também é inventada, não faz referência direta a Manaus. É Manaus e não é. É a minha Manaus, da minha imaginação. Mas tento ser preciso do ponto de vista do espaço. Talvez seja uma mania realista também.

PB – Você é muito requisitado para entrevistas, participa de diversos seminários, encontros e palestras – ao contrário de escritores reclusos, como Rubem Fonseca e Raduan Nassar. Até que ponto a exposição na mídia ajuda ou atrapalha um escritor?

MH – Para ser sincero, estou bem cansado de tudo. Jamais seria um músico popular, não agüentaria. Tudo começa a ficar muito repetitivo. Aí, na décima entrevista, você acaba odiando seu próprio romance [risos]. Não agüento mais falar sobre *Dois Irmãos*. Se você me pedir para falar desse livro, certamente vou ficar mudo, porque já fui a muitas escolas e universidades, já conversei com muitos leitores, professores e jornalistas. E, quando você pensa que tudo acabou, começam as traduções. E os tradutores fazem dezenas de perguntas, e você tem de reler pela milésima vez aquilo que parece uma imagem na parede esquecida no tempo. Se eu publicasse muito, até faria sentido. Mas minhas obras completas cabem em oito centímetros da estante. Prometi a mim mesmo que neste ano termina minha exposição na mídia. Portanto, esta é uma das minhas últimas entrevistas.

PB – Mas essa exposição não faz com que você seja bem lido e bastante vendido? Vivemos em um país de poucos leitores, onde a literatura não dá retorno para a maior parte dos escritores...

MH – É um mito dizer que não há leitores no Brasil. Para uma boa publicação, há, sim. O que acontece é que existem poucas bibliotecas públicas, e os livros são caros para milhares e

milhares de brasileiros pobres que gostam de ler. Pergunto: falam tanto de educação, por que não constroem boas bibliotecas com acervo renovável? Não precisam ser enormes, caríssimas, mas pequenas bibliotecas, de bairro. São duas coisas de que as nossas periferias precisam no Brasil: creches e bibliotecas.

PB – Os intelectuais e artistas brasileiros têm se portado com relação a questões políticas e ideológicas de maneira adequada ou se eximem da responsabilidade?

MH – Acho que muitos gostariam de participar, escrever e publicar, e não conseguem. Sou crítico com o que houve no governo Lula, a corrupção que rodeou o presidente. É preciso falar das coisas como elas são. Às vezes, o preço que se paga é o isolamento, talvez o ostracismo e a solidão. Mas eu, que votei no Lula, não posso deixar de criticar o que houve no governo dele. Porque todo mundo que conheço votou nele no primeiro mandato. Mas houve problemas, então você tem de falar.

PB – E nesta última eleição?

MH – No primeiro turno, não votei no Lula. Votei no segundo porque acho que o outro candidato é muito conservador.

PB – De que maneira você se relaciona com outros campos da arte? Já pensou em escrever o roteiro de um filme, por exemplo? Uma peça de teatro? Você toca algum instrumento?

MH – Fui cantor quando era jovem. Tinha uma banda de iê-iê-iê, de rock'n'roll, Beatles, Rolling Stones. Mas cantava de tudo: Roberto Carlos, bossa nova, música italiana, bolero. Hoje canto para mim. Mas minha grande frustração é não tocar piano. Também pintava um pouco, não deu certo. E me interesse por teatro. Escrevi uma pequena peça, inédita no Brasil, que foi publicada na França. Agora, estou fazendo o argumento para um filme do Jorge Bodansky. Não o roteiro, porque é uma outra linguagem. E o Luiz Fernando Carvalho vai fazer uma microssérie com *Dois Irmãos*, na Rede Globo.

PB – O que mudou no seu dia-a-dia e na sua literatura com o nascimento de seu primeiro filho, João?

MH – Ele está com quase três anos. Tive meu primeiro filho aos 50 anos, mas acho que nunca é tarde: um filho muda completamente a vida, dá muito ânimo, nos faz mais tolerantes. A literatura me cansa mais do que meu filho. Porque o cansaço mental é mais profundo. O cansaço físico pode ser superado pelo sono. O João me deu mais energia, mais força, tive de me desdobrar para arranjar mais tempo. Por isso, falo para os cinquentões que estão bloqueados: tenham um filho. Acho que a única obra da sua vida é um filho. O resto é literatura.

Hatoum: “A literatura é a arte da paciência”

Por Claudio Leal

Terra Magazine

19 set. 2007

Escolhido por críticos e jornalistas como o melhor romance brasileiro publicado entre os anos 1990-2005, em eleição realizada pelos jornais Correio Braziliense e O Estado de Minas, "Dois Irmãos", do escritor e colunista de Terra Magazine, Milton Hatoum, acaba de ganhar as letras argentinas.

A história dos gêmeos Yaqub e Omar, que faz da memória um manancial literário, levará Hatoum pela primeira vez a Buenos Aires.

"Dos Hermanos" (Beatriz Viterbo Editora) será lançado amanhã, às 19h, na Fundación Centro de Estudos Brasileiros.

- Às vezes, a gente conhece a cidade imaginária antes de conhecer a cidade real. E muitas vezes a cidade real é decepcionante. Não será o caso. Buenos Aires é belíssima - diz o escritor, que reside, atualmente, em São Paulo.

Em entrevista a Terra Magazine, Hatoum fala sobre a nova edição de seu livro e a importância da memória na construção de seus romances.

- A memória é o tema essencial da literatura. Não saberia escrever sobre algo totalmente alheio ao meu passado.

Descendente de libaneses, Hatoum nasceu em Manaus, em 1952, e escreveu "Relato de um certo Oriente" e "Cinzas do Norte". Venceu os prêmios Portugal Telecom de Literatura Brasileira e o Jabuti.

Professor de literatura, desenvolveu ainda a atividade de tradutor. Entre os livros que traduziu para o português, "Três Contos", de Gustave Flaubert (CosacNaify), e "Representações do Intelectual" (Companhia das Letras), de Edward W. Said.

Este último, com as seis conferências de Said transmitidas pela BBC, em 1993, é referência pessoal para Hatoum, que pediu à editora para traduzi-lo. Autor e tradutor não se distanciam ao acreditar que um intelectual, na sociedade contemporânea, deve estar ao lado de valores universais, em vez de aderir a dogmas religiosos e políticos.

Autor de três romances, Hatoum confessa que a lentidão é uma das suas heranças amazônicas. E não dá pelota aos que têm pressa:

- A literatura é a arte da paciência.

Leia a entrevista completa.

CL – Como surgiu a edição argentina de "Dois Irmãos"?

MH – Eles decidiram fazer uma nova tradução. Havia a da editora Akal, da Espanha, mas preferiram uma nova por causa da particularidade da língua espanhola na Argentina. É como um romance traduzido do espanhol para o português de Portugal ou do Brasil. O trabalho ficou com uma boa tradutora (Adriana Kanczewska). Acompanhei a tradução e gostei muito.

CL – Em geral, o senhor acompanha o trabalho do tradutor?

MH – Bom, quando se trata do grego, do holandês e do árabe, eu prefiro não opinar, porque não conheço essas línguas... Mas quase todos tradutores fazem perguntas e têm dúvidas. Quer dizer, é um diálogo muito vivo entre o tradutor e o escritor. E isso eu fiz com vários tradutores, porque há muitas palavras e expressões da Amazônia.

CL – Guimarães Rosa fez o mesmo com o tradutor alemão.

MH – Com o italiano também, Edoardo Bizzarri. Mas Rosa é um caso extremo. Trata-se do maior inventor da literatura brasileira. Tinha um nível de texto extremamente inventivo e com arcaísmos, expressões em desuso, do português antigo, que ele recupera e mesmo os portugueses já não conhecem mais. Guimarães Rosa é o limite do traduzível.

CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA

CL – Em seus romances há um desfazimento do passado, que aponta para a importância da memória em sua escrita. Quais são os conflitos ao trabalhar com ela?

MH – A memória não é muito diferente da própria imaginação. Se você lê a obra de Proust, o "eu" de Proust não é ele. O autor, esse eu que evoca o passado, não é o autor empírico. A memória é uma construção, faz parte do processo de imaginação. Por isso que é importante para o romancista escrever sobre um tempo distante. Porque o tempo recente vai falar de fatos e os fatos não interessam para a literatura.

CL – É preciso um tempo para maturar a memória?

MH – Claro. Esse é o tempo do esquecimento. A memória é uma espécie de esquecimento recuperado pela linguagem. E essa lacuna da lembrança volta com outra densidade. Meus três romances têm alguma coisa a ver com minha vida, não sendo a minha vida.

ORIGENS

CL – Tanto em "Relato de um certo Oriente", como em "Dois Irmãos", há o regresso de personagens...

MH – Sim. De alguma forma, isso aí revela também o meu próprio movimento de sair de Manaus e voltar para Manaus. De sair do seu lugar e voltar para o seu lugar. É a epígrafe de Guimarães Rosa, em "Cinzas do Norte": "Eu sou donde nasci. Sou de outros lugares". Temos a nossa origem, mas ela é difusa.

CL – A epígrafe de Dois Irmãos é também representativa: "A casa foi vendida com todas as lembranças", de Carlos Drummond de Andrade.

MH – Porque o Drummond trabalhou com isso. Trabalhou com o passado de Itabira, a fazenda, os antepassados, os retratos, os fantasmas dos retratos. Isso é forte em Drummond e em Manuel Bandeira.

CL – A poesia brasileira não é fortemente marcada pela memória?

MH – Para a lírica, a memória é tão importante quanto para a narrativa. E a memória possibilita o desdobramento de um eu lírico. João Cabral fala de suas experiências na Andaluzia, em Sevilha, e escreve sobre os canaviais, os rios. A memória é o tema essencial da literatura. Não saberia escrever sobre algo totalmente alheio ao meu passado. E o passado de cada um é histórico, o ser humano é um ser histórico, você não pode se desvincular de seu tempo, da sua sociedade, da época em que você vive. Isso é fundamental. Quer dizer, tem que estar atento a tudo que está acontecendo.

NO PRINCÍPIO, O ROMANCE

CL – Quando se deu sua opção pelo romance?

MH – Olha, eu tentei a poesia. Meu primeiro poema foi publicado quando eu tinha 16 anos e morava em Brasília, entre 1968 e 1969. Escrevi um poema-protesto contra a Guerra do Vietnã (ri). E foi publicado no Correio Braziliense. Eu me lembrei disso há poucos anos, quando voltei a Brasília. Escrevi textos poéticos, poemas em prosa, no livro *Imagens e Palavras* (fiz os textos e três fotografos publicaram fotografias). E tentei alguns contos, nos anos 70, quando morava em São Paulo. Mas tudo saiu meio torto. Aí, quando eu viajei, quando eu quis pular o muro e fui morar fora do Brasil, nos anos 80, percebi que a distância me ajudou a pensar de outra forma meu passado, minha família, o Brasil. Foi muito importante ter saído. Percebi que tinha matéria para um romance. Ao contrário da maioria dos escritores, não comecei pelos contos, ataquei logo de romance. Demorou para sair. Sou muito lento, meu ritmo é muito amazônico. A minha maior herança, minha amazonidade está na meditação, na lentidão e no absoluto desprezo pela pressa.

CL – Entre "Relato" e "Dois Irmãos", há uma lacuna de onze anos.

MH – Entre eles, publiquei vários ensaios, traduções, contos, em jornais e revistas daqui e do exterior. Escrevi também um manuscrito que não publiquei. Vou um dia retrabalhar.

CL – Um romance?

MH – É. Mas não era o momento para ele. Às vezes, a gente calcula mal, o momento daquele livro não é aquele que você pensa que é.

CL – Pode ser seu próximo livro?

MH – Ele está guardado. Está descansando. Se ele pedir pra ser retrabalhado, aí eu volto. E depois acabei escrevendo "Dois Irmãos", de 1997 a 2000. Na edição argentina, a capa ficou bonita, com a pintura da cidade flutuante. Será minha primeira viagem a Buenos Aires. Já estive nos países andinos, na Bolívia, no Peru, Colômbia, Venezuela, conheço as três Guianas... É curioso porque, na minha primeira vez em Buenos Aires, vou lançar um livro.

CIDADES IMAGINÁRIAS

CL – Já tinha sido publicado na Argentina?

MH – Já. "Relato de un cierto Oriente" saiu no ano passado. Ia ao lançamento, mas tive um problema, adoeci, e na última hora tive que cancelar.

CL – Imagina o que vai encontrar em Buenos Aires?

MH – Olha, eu tenho agenda de imprensa pesada. Em todos os dias, tenho entrevista pro Clarín, La Nación, Página/12, rádio, televisão, muita coisa. Não sei se vou conhecer Buenos Aires (risos). Mas é interessante que, de alguma forma, eu a conheço de textos, dos escritores e poetas. Às vezes, a gente conhece a cidade imaginária antes de conhecer a cidade real. E muitas vezes a cidade real é decepcionante. Não será o caso. Buenos Aires é belíssima, com muitos atrativos, muita leitura. Falam muito da morte do romance, da literatura, mas não é preciso ir a Buenos Aires para saber que, lá, essa idéia da morte do romance é uma piada. Porque o livro e a literatura ainda fazem parte do cotidiano das pessoas.

DOIS IRMÃOS

CL – O senhor concorda com parte da crítica que põe "Dois Irmãos" como seu melhor romance?

MH – Isso é uma tarefa da crítica. Fiquei contente com essa eleição dos críticos e jornalistas. O problema é o seguinte: a gente não deve se entusiasmar com os elogios, nem se deprimir com as críticas. Se a gente se achar um grande escritor, será patético. Porque a literatura brasileira já tem um monte de nomes consagrados: Guimarães Rosa, Graciliano Ramos, Machado de Assis... Vamos dizer que o "Dois Irmãos" foi um livro que eu trabalhei muito. Não sou hipócrita para desprezar os prêmios. Alguns escritores desprezam, acham que nada disso vale... Prêmio não salva um livro ruim. Mas, quando você tem um prêmio, é uma forma de reconhecimento.

CL – A vaidade limita o artista?

MH – A vaidade vem do latim - é um vazio. A vaidade é um vazio. Não tem nenhuma essência. Ela é apenas uma coisa de momento. O "Dois Irmãos" teve muita aceitação e a prova disso é que ele entrou na lista de livros do vestibular do Rio Grande do Sul, de Santa Catarina, de Goiás... É legal ser lido por jovens. E foi publicado em livro de bolso (Companhia das Letras), que é mais barato. Uma das razões da falta de leitura é que o livro é caro. Segundo, não há bibliotecas. Deveria haver mais bibliotecas de bairros. Falta política editorial ampla.

CL – Isso se reflete na baixa qualidade dos textos dos jovens escritores?

MH – Há também muita pressa, né? E a literatura é a arte da paciência.

CL – Em sua última coluna publicada em Terra Magazine, "Escrever em qualquer lugar" (leia aqui), há uma confissão de escritor sobre a troca da realidade pela ficção. Isso o angustia?

MH – É, porque tem tanta coisa acontecendo nas ruas, nos bares, na cidade, e você passa oito, dez horas do dia sozinho, escrevendo, cheio de papel... E o mundo está vibrando. No entanto, você não pode participar da vida exterior. Você tem que se dedicar ao trabalho com a linguagem. A vontade de escrever tem que ser tão grande, tão intensa, que ela acaba substituindo esse contato direto com o mundo exterior. Mas o escritor cultua a solidão de alguma forma. Depois, não há literatura sem trabalho.

Daniel Galera e Milton Hatoum

Revista Malagueta

26 nov. 2007

A Revista Malagueta começou no dia 19 uma entrevista com treze escritores. Nossa intenção é mostrar a diferença de opiniões, o que cada escritor pensa sobre os pontos que levantamos e abrir discussões sobre o que apresentaram em suas respostas.

Inclusive sobre questões bastante comuns. A sinceridade era o nosso principal objetivo e conseguimos um ótimo resultado.

A entrevista foi criada com base em parte do ensaio *Fail better*, da escritora inglesa Zadie Smith, publicado em janeiro deste ano no jornal *The Guardian*. Tendo, portanto, alguns trechos traduzidos.

Lembramos que as respostas de cada escritor são unicamente de cada escritor, não tendo relação (ou intervenção) com opiniões dos editores da revista ou de qualquer autor publicado, a não ser que se pronunciem nos comentários. As perguntas foram enviadas por e-mail e os escritores tiveram total liberdade para responder.

As publicações serão feitas por ordem alfabética de sobrenome e cada uma terá as respostas de dois escritores. As próximas serão nos dias 28 e 30 deste mês. No último dia, serão publicadas as respostas de três escritores.

Para saber quais autores participam da entrevista, continue acompanhando o blog.

- Zadie Smith disse que “para os escritores, escrever bem não é simplesmente questão de habilidade mas, sim, de caráter”. E pergunta: “o que é preciso para escrever bem? Quais qualidades pessoais isso exige?” A visão de literatura é ponto central ou único?

DG: Não entendi bem o que seria uma “visão de literatura”, mas concordo com o que diz a Zadie no sentido de que escrever exige muito mais do que técnica. A técnica, na verdade, é instrumento para satisfazer uma necessidade de expressão que se resolve numa combinação meio paradoxal de egoísmo e compaixão. Bons escritores sempre me dão a impressão de terem partido de uma necessidade egoísta para chegar num texto compassivo, que estende os braços ao leitor, busca sua participação e reconhecimento. Se tomarmos esse impulso contraditório como um traço de caráter, a frase da Zadie faz sentido. Por trás da boa literatura parece sempre haver a voz de alguém que recusa-se a estar sozinho, uma certa revolta contra as prisões da subjetividade. Acredito que esse impulso importa mais do que a técnica.

MH: Escrever bem exige talento e muito esforço. Quem escreve é movido pelo desejo, pela uma inquietação. Mas escrever bem não basta. O desafio é transformar o texto em boa ficção. Um texto bem escrito tem que dar um passo adiante e dizer ao leitor: isso não é jornalismo, e sim literatura.

- Antes de saber escrever bem, é preciso saber por que se escreve? Por que você escreve: para ser lido, para ler ou pela pura necessidade da escrita, que talvez esteja além da expressão? Enquanto escreve, sua vontade maior é agradar ou se satisfazer?

DG: Seguindo o raciocínio da resposta anterior, escreve-se para agradar e satisfazer-se. Se um livro faz apenas uma das duas coisas, carece de algo vital. É crucial saber por que se escreve um determinado livro ou texto, ou pelo menos realizar essa investigação enquanto se cria o texto, mas acho desnecessário, como autor, ficar me perguntando por que escrevo como um todo, ou seja, porque no fim das contas exerço essa atividade que chamamos escrever, que me torna um escritor. Isso não me preocupa. Nunca acordei de manhã me perguntando “por que diabos faço isso?”, mas já acordei inúmeras manhãs tentando entender de onde veio uma idéia ou por que motivo ela me assombra e pede para ser elaborada e escrita.

MH: Não penso em agradar. A mão do afago não é a mesma que escreve. Demoro muito tempo para escrever um livro porque espero os personagens e a trama se manifestarem. O desejo de escrever faz o resto, ou seja, quase tudo. Não miro um leitor, não sei a quem se destina o que escrevo. O leitor é o maior mistério da literatura. No entanto, não existe literatura sem leitor. É o leitor exigente que faz a literatura.

- Colocando-se apenas no papel de leitor de sua obra, existe a possibilidade de considerar qualquer trabalho seu um fracasso? Ao terminar de escrever um texto, você aceita e gosta do resultado unicamente porque é responsável por ele? Smith disse que “em algum lugar entre a superficialidade necessária do crítico e a desonestidade natural do escritor, a verdade com a

qual julgamos o sucesso ou fracasso literário está perdida”. Como leitor e escritor, você concorda? Por quê?

DG: Gosto desse raciocínio da Zadie. O texto dela trata de um fracasso relativo. Um livro sempre será um fracasso no sentido de que o objetivo maior de um romance, que, na visão da autora do artigo em questão, é promover o compartilhamento de uma visão de mundo particular por meio de uma obra de arte e sacudir um pouco o barquinho da subjetividade, jamais será atingido por completo, pois é impossível experimentar o mundo do ponto de vista de outra pessoa. Chegar o mais próximo possível desse ideal é o desafio de todo escritor, e nesse sentido o que ele busca é fracassar o melhor possível. Como autor, sempre experimento essa espécie de fracasso no sentido de que o texto final, por mais trabalhado que seja, nunca dá conta de tudo que se pretendia expressar. Mas mesmo essa insuficiência é assombrosamente mais poderosa do que o tipo de comunicação que se alcança nas relações pessoais cotidianas. O que um romance realiza não é muito diferente, em essência, do que acontece numa daquelas eventuais conversas de bar entre dois ou três amigos, nas quais de repente a densidade do que se pode compartilhar fica muito maior do que o comum. Nesse caso a alteração se dá pela combinação de camaradagem e álcool. Quando se escreve um livro, busca-se algo análogo por meio de uma elaboração paciente de idéias, um tremendo esforço de imaginação e exploração da linguagem cujo efeito final, além de prazer estético, preenche um espaço que parecia condenado ao silêncio.

MH: Já joguei fora muitas páginas. Aliás, mais páginas do que as que foram publicadas. E tenho palavras guardadas, escondidas, que só eu li. Mário de Andrade dizia que guardar manuscritos é também um ato de vaidade. Publico coisas de que gosto. As duvidosas permanecem no caderno. Mas não sei o que Zadie Smith quer dizer com “superficialidade necessária do crítico”. Será que ela confunde impressão de leitura com análise crítica? Acho que não, pois estudou literatura inglesa em Cambridge e leu os manuscritos de *White teeth* aos amigos da universidade. A impressão de leitura é uma intervenção do momento. Há uma diferença entre o comentário e a crítica. Uma análise crítica bem argumentada não é superficial. Como autor, não posso nem devo julgar meu trabalho. Como primeiro leitor dos meus manuscritos, tenho liberdade de publicá-los ou não. Depois da publicação, a última palavra é do leitor-crítico.

- Alguns autores sentem necessidade de justificar seus estilos literários, muito mais quando algum crítico questiona sua validade. Naturalmente, pode ser uma tentativa de defender o que foi escrito. Tais explicações são essencialmente verdadeiras sempre? Até que ponto o estilo pode ser justificado? Há limites ou a liberdade de criação é prioridade?

DG: Há algo que se costuma chamar de voz literária. É a forma particular que cada autor tem de escrever, não apenas em termos de estilo, mas também de temas, de efeitos, etc. A voz literária é injustificável. Temos ou não temos. Se temos, ela é o que é. Faz parte de uma personalidade. Seria preciso nascer de novo para alterá-la. Outra coisa são estilos consagrados, fórmulas estéticas que um escritor pode explorar por opção. Isso pode ser questionado e discutido, é claro. Às vezes me parece que escritores, críticos e leitores passam por cima dessa distinção na hora de escrever ou julgar um texto. Um escritor pode defender uma escolha de estilo, mas é ridículo que se espere dele que justifique a sua voz (o que não impede que a voz seja julgada, é claro — podemos concluir que a voz de um determinado autor é enfadonha ou equivocada, que não merece atenção alguma, mas tratá-la como se dependesse de escolhas do autor é uma distorção crítica).

MH: Não defendo nada do que escrevi, nem tenho paciência ou pendor para polêmica. Octavio Paz dizia que as polêmicas exarcebadas passam, e o que conta é a obra, o tempo da leitura, que faz parte da história de um livro. O estilo não deve ser justificado. Não pelo autor. Cada texto pede um ritmo, um modo de narrar. Às vezes você erra o tom, resvala aqui e ali, entra numa pista inadequada. Mas a vida não é assim? A história do romance enquanto gênero

literário é a história de um fracasso, de uma perda ou frustração. Isso pode ocorrer com a própria escrita. A liberdade de criação é uma escolha do narrador. Mesmo um texto de fato inovador, como o Grande sertão: veredas, mantém um grau razoável de comunicabilidade com o leitor.

- A escritora inglesa considera a seguinte visão de TS Eliot limitada: “poesia não é uma expressão da personalidade, mas uma fuga dela”. E ela explica: “personalidade é muito mais do que detalhes autobiográficos, é o nosso próprio modo de processar o mundo, nossa maneira de ser, e não pode ser artificialmente retirado de nossas atividades: é nosso jeito de ser ativos”. Você acha que é preciso ter conhecimento e aproveitar um pouco dos dois lados na criação, ou apenas trabalhar com um deles é suficiente? A personalidade é um auxílio inevitável ao criar histórias e personagens, mas não é essencial que se saia dela para chamar esse processo realmente de criativo?

DG: Não, não é essencial. Ninguém foge de si mesmo para fazer nada, e a escrita não é exceção. Há escritores que disfarçam isso em diferentes graus, de propósito ou naturalmente, mas os disfarces em nada alteram a verdade.

MH: Toda linguagem ficcional é uma construção, um artifício. Ela pode ser mais ou menos autobiográfica, e é muito difícil saber até que ponto a vida ou a personalidade do autor foi falseada, inventada. Até o relato autobiográfico é uma grande mentira. Muitos leitores vêem traços da minha vida nos dois primeiros romances, mas Cinzas do Norte é o meu romance mais “autobiográfico”. Na ficção você despista e engana a si mesmo, e às vezes o leitor acredita nesse engano. “O nosso modo de processar o mundo” não depende apenas de nós mesmos. É a nossa relação com os outros seres humanos e com a sociedade que nos estimula a inventar situações, conflitos, personagens. O Outro da literatura é um desdobramento complexo de uma pessoa: a pessoa e suas máscaras. Ou seja, o escritor na sociedade, na história, no tempo em que vive.

- Os autores que, como Smith escreveu, fazem parte da geração pós-moderna foram criados para pensar que autenticidade é algo insignificante. O que faz um escritor ser autêntico hoje em dia? A recorrência ao clichê pode ser considerada parte de um possível fracasso? Por que?

DG: Não se deve confundir autenticidade com originalidade. Originalidade tem mais a ver com ineditismo, enquanto autenticidade tem mais a ver com honestidade. Originalidade, a meu ver, é uma qualidade muito bem-vinda num texto. Autenticidade é necessária. Mesmo entre os pós-modernos mais porraloucas encontra-se autenticidade: são textos que falam com o leitor em vez de contentarem-se com pirotecnia formal, combinações temáticas esdrúxulas e fragmentação sem limites (me vêm à mente um conto famoso do Donald Barthelme, “The Balloon”, que é um momento antológico do pós-modernismo literário norte-americano, um conto pós-moderno com efeito emocional devastador. David Foster Wallace já disse que começou a escrever após lê-lo). E é possível usar clichês com autenticidade. Um clichê bem usado é um recurso poderoso.

MH: Penso que o pós-moderno é mais uma terminologia do nosso tempo, mais um excesso terminológico. Lyotard não acreditava mais nas grandes narrativas, mas ele estava errado, porque elas existem, continuam a ser escritas. A recorrência ao clichê traduz a ausência de uma experiência. É uma capitulação precipitada e talvez preguiçosa diante da experiência histórica, pessoal e coletiva, e também da experiência de leitura. A paródia e o pastiche podem enriquecer a linguagem do escritor, e a prosa contemporânea fez bom uso desses recursos. Mas os clichês são repetições do que já existe, não lançam mão de uma energia inventiva.

- No ensaio, a autora diz: “No mercado da ficção contemporânea, o escritor precisa entreter e ser reconhecível, menos que isso é visto como fracasso e rejeição dos leitores”. Que tipo de leitor você tem em mente quando escreve? O objetivo do escritor contemporâneo é apenas entreter quem lê seus livros? Por que?

DG: Não, nada a ver. Não sinto isso que a Zadie menciona. Não meço meu fracasso pelo reconhecimento da imprensa ou desempenho de mercado do que publico. O objetivo do escritor contemporâneo é continuar girando e ampliando essa roda meio desgovernada do desejo humano de interpretar o mundo e compartilhar essas impressões de uma maneira que nos engrandece o, digamos, hm, espírito. O que é quase o mesmo que dizer que não há objetivo nenhum. Não escrevo para ninguém específico. Escrevo para aquele ente absurdo que é a combinação do meu ego com todos os outros seres humanos.

MH: Não tenho um leitor em mente. É impossível conhecer o leitor ou pensar num tipo de leitor. Há escritores que querem apenas entreter os leitores. Outros consideram a literatura uma forma de conhecimento do mundo, de si mesmo e do outro. Entretenimento não é sinônimo de prazer. Você pode ler com prazer um livro complexo, mas essa leitura pede concentração e empenho intelectual. O ideal seria unir prazer e conhecimento por meio da linguagem.

- Você acha que o único dever do escritor é expressar sua visão de mundo? Por que? Se não é o único, quais são os deveres do escritor?

DG: É o único. E mesmo ao consegui-lo, pode ser que não interesse a ninguém. Ups, lamento. Ninguém está interessado. Adoro essa idéia, ela aproxima a literatura da inutilidade total. Acho isso incrivelmente estimulante.

MH: Há muitas maneiras de ver o mundo, e a literatura é apenas uma delas. Não se deve confundir a visão do autor com a do narrador e outros personagens. Céline, um dos grandes escritores do século passado, era um racista, mas seus livros falam de um mundo sórdido e de personagens desgraçados, que só encontram paralelo na obra de alguns poucos escritores russos do século XIX. Não acredito em literatura missionária. A literatura se alimenta de indagações e conflitos, é uma sondagem da alma, uma releitura inventiva de mitos. Mas enquanto escritor, procuro defender princípios éticos, de justiça social. Por isso traduzi o livro *Representações do intelectual*, do pensador e crítico palestino-americano Edward Said. Os escritores e os intelectuais devem ter coragem de criticar todo tipo de poder abusivo, todo tipo de terrorismo, inclusive o terrorismo de Estado. Isso é muito difícil hoje em dia, porque quase não há espaço nos meios de comunicação para quem quer exercer a crítica à violência de governos considerados “democráticos”, mas que são extremamente truculentos quando invadem territórios e até países.

- A vontade de atingir a perfeição num texto, do gênero que for, é algo que persegue o autor? Por que? “O sonho do livro perfeito é, na verdade, o sonho da revelação perfeita de si mesmo”? Somente os escritores considerados gênios conseguem “dizer a verdade de sua própria concepção”?

DG: Não acredito na perfeição de um texto, embora já tenha lido alguns contos, estrofes e parágrafos por aí que quase me fizeram mudar de idéia. Me contento com a aproximação.

MH: Até mesmo um bom romance revela alguma imperfeição. Uma falha ou deslize é inerente à maioria dos romances. A gente tenta evitar as falhas, os momentos de frouxidão, mas nem sempre consegue. Não acredito em genialidade, e sim em talento e trabalho com a linguagem. Claro que há obras perfeitas. Alguns poemas de Drummond, João Cabral, Wallace Stevens, Auden. Alguns contos de Machado de Assis, Jorge Luis Borges e Maupassant são, a meu ver, perfeitos. Na nossa literatura, Guimarães Rosa e Graciliano Ramos escreveram livros irretocáveis. A lista não é muito extensa: Flaubert, Kafka, os contos de Joyce, alguns contos do Livro das mil e uma noites... Há perfeição por toda parte, mas ela não prevalece. Os grandes livros nos ensinam a errar menos.

Para escrever o *Fail better*, Zadie Smith conversou com outros autores. Um deles disse que seria fascinante saber de escritores vivos o que eles acham que está errado com sua escrita ou como imaginavam seus livros antes de criá-los; ou seja, sugerir um “mapa de

desapontamentos”. Como seria esse mapa para você? Mencionando algum texto seu (romance, conto, poema, etc.), quais seriam os aspectos principais?

DG: Note que a Zadie prometeu anonimato aos autores com quem conversou, hehe. Não é o caso aqui. Mas eu não tenho problemas em dizer que o Até o dia em que o cão morreu, meu primeiro romance, acabou se transformando em algo bem mais sucinto e esquemático do que a idéia completa que eu tinha na cabeça. Ao escrever o livro, fui socando algumas idéias no texto, torcendo para que o leitor as captasse, e não sei se fui tão bem-sucedido quanto gostaria. Foi um livro escrito com pressa, e esse atropelamento é até visto com bons olhos por muitos leitores. É impressionante como de vez em quando o retorno de um leitor traz à tona coisas que eu julgava estarem meramente esboçadas no livro. Mesmo com seus defeitos, ainda o adoro, tanto que aceitei republicá-lo. Na revisão, me deparei com inúmeras passagens que gostaria de alterar ou reescrever, mas achei que fazer isso seria trair o livro e os leitores. Acredito que a relação que estabelecemos com um livro depende também de seus defeitos. O tal mapa de desapontamentos de um autor também contém certas verdades sobre o que ele pretendia expressar. Os defeitos de nascença de um livro podem ser parte de seu charme.

MH: Não consigo imaginar um livro “pronto”. O livro que estou escrevendo não é o livro imaginado. Faço um esboço e escrevo, sem ter idéia do conjunto, da totalidade. Isso surge aos poucos, e é um trabalho posterior. Porque escrever significa sobretudo reescrever. E quando termino um manuscrito, fico tão cansado e saturado que não penso mais no que escrevi. Quando você gosta de um texto, do seu texto, deve publicá-lo. Se eu tivesse publicado livros só por publicá-los, só por vaidade ou para ganhar muito dinheiro, teria motivo para frustração e desapontamento. Minha vaidade literária não chega a tanto. Eu me frusto, me desaponto e me entristeço com um amor fracassado, ou com a promessa de uma grande amizade que ficou apenas nisso: promessa.

Entrevista com Milton Hatoum

Mestres da literatura

P: Onde você mora e qual é a sua profissão?

R: Bom, sou Milton Hatoum. Eu sou professor universitário, professor da Universidade Federal do Amazonas. Comecei a dar aula em 1984 e até hoje sou professor de literatura dessa universidade. E sou também escritor, autor de dois romances: o primeiro, *Relato de um Certo Oriente*, publicado em 89; e o segundo, *Dois Irmãos*, publicado em 2000, ambos pela Companhia das Letras.

P: Ok, Milton. Para você, o que é Graciliano Ramos dentro da literatura brasileira?

R: Olha, Graciliano, a meu ver, é uma das figuras centrais da literatura brasileira. Quer dizer, a nossa literatura já tem, vamos dizer, grandes nomes, grandes obras, e a obra de Graciliano eu acho que está no centro do vértice dessa pirâmide. Ela é uma obra que parte do local para alcançar o universal e ela, ao mesmo tempo, foi uma ruptura na literatura brasileira dos anos 30. Quer dizer, o impacto maior foi quando eu li a obra do Graciliano. 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. Os dois livros me impressionaram muito, porque *Vidas Secas* era o avesso do meu mundo, que é o mundo das águas, o mundo da Amazônia. E *Os Sertões* falava também de um mundo que eu desconhecía. Quer dizer, tanto *Vidas Secas* quanto *Os Sertões* foram para mim uma descoberta de um Brasil que eu desconhecía. Ou seja, eu sabia que havia uma presença de nordestinos na Amazônia, por causa do ciclo da borracha; essas famílias nordestinas já estavam miscigenadas. Poucas famílias amazonenses não têm, vamos dizer, um

ascendente nordestino. De modo que a leitura de *Vidas Secas* foi uma descoberta: primeiro, de um mundo, o mundo do sertão e dos problemas sociais de que o livro fala; e, depois, de uma linguagem, vamos dizer, de um estilo, que era totalmente diferente do estilo do Euclides da Cunha, de *Os Sertões*. Então, foi um fascínio, pelo contraste, pelo contraste da linguagem, dos estilos entre os dois escritores, e também pela descoberta desse mundo, do sertão que estava tão longe, era tão longe do Amazonas. Esse foi meu primeiro contato com Graciliano Ramos.

P: Nos fale de como ele enxuga a literatura.

R: É porque... eu acho que é difícil você falar só o essencial. Há uma perspectiva realista na literatura de Graciliano, que é falar de dramas humanos, do embrutecimento do homem... porque são personagens embrutecidas as dele... É o caso do Paulo Honório... As personagens de *Vidas Secas* são personagens embrutecidas pelo meio social e pelo meio geográfico... A tendência, às vezes, de um escritor é se alongar, é esticar, é descrever, e o Graciliano não descreve muito. Em poucas palavras, ele fala do essencial, e nisso eu acho que ele foi um mestre. O sentimento e o drama humanos, eles são trabalhados de uma forma muito sintética, muito concentrada. E isso ele conseguiu depois de muito exercício, quer dizer, não sei... é que nem o João Cabral. Isto é, o João Cabral, para chegar onde ele chegou, naquela concisão, do quarteto, sobretudo do poema de quatro versos, para chegar àquilo, ele treinou muito, ele penou muito... e certamente o Graciliano soube estabelecer um diálogo entre essa aridez do sertão e a aridez da linguagem. E nisso não há nenhum demérito. Ao contrário, eu acho que isso é uma coisa nova na literatura brasileira. Já vi exemplos como *O Quinze*, da Raquel de Queirós, mas ele consegue ir ao extremo! Isso foi uma busca, porque a linguagem é sempre uma busca. O estilo é sempre uma busca. Não quero dizer com isso que um escritor que escreva com frases longas e sinuosas seja melhor ou pior. Não se trata exatamente disso, mas se trata de adequar os dramas humanos... adequar a trama, a paisagem, o ambiente a essa linguagem concisa. E então, quando você citou os diálogos, nisso ele funciona muito... ele é um cara de muita subtração, quer dizer, em vez de dizer mais alguma coisa, ele diz menos, quer dizer, é a linguagem do menos, é o estilo do menos, mas é um menos muito... muito concentrado, que tem um poder de... convicção muito grande também, porque ali as personagens... por exemplo, de cara, em *São Bernardo*, ele nos apresenta dez, doze personagens e aquilo tudo parece embaralhado. Mas quando você começa a ler o livro, a partir do terceiro e quarto capítulos, essas personagens vão se mostrando, vão se mostrando a partir do mundo interior do Paulo Honório. Quer dizer, tudo converge para ele, para essa vida embrutecida, terrível, essa espécie de falta de humanismo que só é colocada no fim, mas tarde demais, como sempre. Então, ainda é a história de um anti-herói desencantado, embrutecido por essa corrida da vida. Ou seja, ele se joga numa empreitada embrutecedora e eu acho que isso tem a ver com o sistema, com o sistema capitalista, com a propriedade, com o livro, com... enfim, há aí toda uma leitura social, econômica desse livro; como pode haver também nos outros. Mas aí é o drama interno dele, do Paulo Honório, que conta... que é uma coisa que vem muito do, como falou o professor Antonio Candido, do “homem subterrâneo” do Dostoievski, e Graciliano foi um grande leitor do Dostoievski.

P: Sobre os relatórios de Graciliano e a descoberta de Augusto Frederico Schmidt: como alguém lê esses relatórios e desconfia que ali atrás há um grande literato?

R: Eu acho que a linguagem, o estilo dos relatórios já aponta para um grande escritor. Eu acho que os relatórios serviriam assim como uma espécie de pré-texto, de texto que antecede o que vem depois, porque tudo isso faz parte do mundo da linguagem. Eu acho que a gente não pode separar a linguagem de um escritor quando ele escreve uma carta, quando ele escreve uma crônica, quando ele escreve um relatório. Quer dizer, ali já está o homem. No caso de Graciliano, o estilo realmente é o homem que está nos relatórios, que está na correspondência, mas isso acontece também com outros escritores. O Guimarães Rosa também escreveu... a correspondência com o tradutor dele, italiano... a própria Clarice Lispector... há sempre ali

alguma coisa da linguagem que vai ser usada no livro, porque não são pessoas diferentes. O Graciliano está ali se posicionando, ele está inteiro também, não como ficcionista, mas como escritor, como, vamos dizer, o portador de uma linguagem — e muito singular, no caso. Então, eu vejo que há um paralelismo entre os relatórios e a ficção. Mas ele também escreveu memórias. Quer dizer, ele está escrevendo memória na ficção e, ao mesmo tempo, está escrevendo ficção nas memórias. Ou seja, nem tudo nas memórias é confiável. Muita coisa memorialista é também ficção e essas fronteiras entre a ficção e as memórias são geralmente fronteiras não muito fixas, são fronteiras maleáveis. Porque nós somos alimentados pelas memórias, mas, ao meu ver, não existe literatura sem memória.

P: A escassez na linguagem de Graciliano está ligada à escassez em seu ambiente, à escassez de água, de comida...

R: É! O escritor não pode se separar, ele não pode se abstrair do meio em que ele vive. É impossível! Esse drama social que está em *Vidas Secas* se reflete ou interage muito bem com a linguagem, que é também desprovida de qualquer excesso, de qualquer gratuidade. Quer dizer, ali existe quase que uma carência e uma querência. É como se fossem duas carências muito presentes e isso ele percebeu muito bem. Você vê um escritor como Guimarães Rosa, que também fala do sertão, mas fala pelo excesso, de alguma forma. E é genial. E é um dos grandes escritores de língua portuguesa, se não o maior, a meu ver. Então, eu acho que aí não há uma relação geral, quase como se fosse uma norma ou uma lei, entre a paisagem e o estilo. Já um escritor como o Graciliano, ele encontrou nessa junção entre a linguagem e a paisagem e o meio social uma forma muito concisa para falar dos dramas humanos. No Guimarães Rosa, fala-se de tudo isso pelo excesso da linguagem, da descrição, que não é também uma descrição gratuita, ao contrário. Toda a fauna e a flora do Guimarães Rosa, todo o sertão, que é o mundo, se reflete na alma das personagens e isso também é importantíssimo. Senão, nós voltaríamos ao regionalismo raso, ou seja, à descrição do meio-ambiente: a paisagem geográfica de um lado e as personagens do outro lado. E isso daí não dá boa literatura.

P: Em relação à importância de Graciliano Ramos dentro de outros ramos da cultura brasileira que não a literatura: de que forma isso se deu ou como é que você vê essa importância?

R: Bom, a obra dele foi importante para o cinema e para o teatro brasileiros. Eu acho que *São Bernardo* é um dos grandes filmes brasileiros. Eu gosto também de *Memórias do Cárcere*. E a literatura, ela não é apenas um exercício de estilo, ela não é apenas um jogo formal com a linguagem, ela é também uma forma de conhecimento do mundo. Então, quando você lê a obra do Graciliano, você conhece aquele mundo que é distante; é distante para um amazonense, é distante para um brasileiro do sul, do sudeste. A literatura é uma forma também de você conhecer não só a região, mas os dramas humanos que a habitam. E, além disso, há o período do Estado Novo, do começo do Estado Novo, da prisão do Graciliano, eu acho que é importante você conhecer aquele momento histórico da vida brasileira. Quer dizer, há a infância das personagens, há a adolescência das personagens, há personagens já adultas vagando pelo sertão, há dramas existenciais e morais e há também um relato de um momento histórico, através de uma percepção das sensações e das apreensões de um indivíduo, dele, Graciliano, através de um narrador, que não é exatamente o autor... Então, o conhecimento de uma realidade brasileira, mesmo pela via indireta da literatura, é enorme. Aliás, é esse conhecimento que perdura, muito mais do que certos livros de sociologia.

P: Você tinha comentado que, na sua adolescência, aos 13 ou 14 anos, leu *Vidas Secas*, que ficou bem impressionado com o livro. Qual a importância de um escritor como Graciliano ser lido nessa idade? Que descoberta pode ser feita através dele?

R: Olha, em primeiro lugar, eu considero a obra do Graciliano, como eu já falei, uma das mais importantes da nossa literatura do século XX, por tudo que já foi dito e comentado. Eu acho que *Vidas Secas* é um romance que pode ser estudado sob vários ângulos, sob o ângulo da forma mesmo — desses quadros que estão imbricados como se fossem contos, que vão se

encaixando e formam a unidade. Pelo lado da forma, pelo lado do conhecimento da região, do drama social humano, um jovem brasileiro percebe que ali há um drama que perdura. O Brasil é também o Brasil de muitos Fabianos ainda. E pelo lado da linguagem também, ali há um vocabulário que um jovem muitas vezes desconhece, um jovem acostumado só à imagem visual. Ele desconhece aquela linguagem, aquele vocabulário. Isso enriquece muito, porque dá uma enorme contribuição para a língua brasileira, para a língua portuguesa, para a língua portuguesa que tem a ver com a fala do sertanejo e tem a ver com a construção também do próprio Graciliano, com o estilo dele. Quer dizer, ali nada é gratuito, tudo tem uma razão de ser. Então, o mundo da linguagem na obra de Graciliano é também o mundo de um certo Brasil geográfico, social, econômico, humano. E isso é fundamental para o jovem brasileiro, para ele conhecer o seu país através da literatura.

P: Ok.

R: É um conhecimento que se dá pelo prazer, pelo prazer da leitura; não há coisa melhor para o jovem.



ENTREVISTA

POR SUSANA SCRAMEN

CONVERSA COM MILTON HATOUM

Uma das figuras-chave da literatura produzida no Brasil nas duas últimas décadas, poeta, tradutor, autor de narrativas, sendo a mais notória o romance *Relato de um certo Oriente* (1989), Milton Hatoum é também professor de literatura na Universidade do Amazonas. No mês de junho próximo, lança seu segundo romance, *Dois irmãos*, pela Companhia das Letras. Sua obra articula uma relação com a tradição literária na qual o território amazônico desempenha um importante papel. A Amazônia instiga o imaginário do autor ao mesmo tempo em que estimula nele o ensaio sobre o Brasil. O mormaço da região cria uma atmosfera na qual os temas dos debates calorosamente políticos não podem ser reconhecidos facilmente na ficção já que a linguagem de seu texto é elaborada e rigorosa. No entanto, esse mesmo mormaço orienta a obra no seu labor de também pensar a região e o país. Inserido nesse imaginário amazônico, permeado de histórias de imigrantes e viajantes, Milton Hatoum concebe uma identidade multifacetada do brasileiro que lhe vem da memória perdida no território familiar e no geográfico. Nesta entrevista, Milton Hatoum explica por que mantém uma certa reserva quanto aos modismos literários, fala da sua renúncia em escrever um romance explicitamente político e recupera alguns momentos importantes da sua formação como escritor, além de prestar uma homenagem a seu pai.

BABEL

NÚMERO 1, JANEIRO A ABRIL DE 2000

6

Babel: Gostaria de começar nossa conversa com algumas reflexões sobre o caráter da linguagem literária em meio à "avalanche de imagens-mercadorias espalhadas nas ruas", como você mesmo definiu o panorama cultural na sociedade. Roland Barthes fala de um caráter intrínseco da linguagem da obra literária; nesse sentido, ela não possuiria valor de mercado, reforçando o caráter de exceção da arte.

Hatoum: Barthes escreveu nos anos 60, quando o caráter intrínseco da linguagem da obra literária coexistia com um desejo de transformação social, com um desejo, vamos dizer, utópico-revolucionário. Barthes era um bastião do formalismo francês, dos estruturalistas, poetas e escritores que fundaram a revista parisiense *Tel Quel*, que surgiu depois do *nouveau roman*. De lá para cá muita coisa mudou, a pressão do mercado cresceu de forma exponencial e agiu também de uma maneira brutal na arte, na imaginação, nas várias formas de representação do imaginário. Barthes percebeu isso, e talvez Baudelaire antes de todos. Mesmo assim, há um leitor resistente, um leitor obstinado que é o leitor de poesia, essa arte de uma imensa minoria, como disse Octavio Paz citando outro poeta. O leitor de romances clássicos, que não cede à pressão do mercado e à publicidade enganosa. São leitores que sabem distinguir entre um romance e um roteiro, entre a arte e a publicidade.

Babel: Dessa forma, você também não investe na ideia de uma literatura que assuma a função de ponte entre arte e publicidade. O que você pensa da relação, sempre tensa e ao mesmo tempo conciliadora, que o projeto da modernidade propôs entre as dicotomias centro e periferia, dominantes e dominados, orientais e ocidentais, homens e mulheres, entre outras?

Hatoum: Penso que as diferenças entre centro e periferia e todas as outras que você mencionou têm a ver com a forma de dominação do Ocidente ao longo de muitos séculos. O que se convencionou chamar de grande literatura foi produzido no Ocidente, quase sempre por homens brancos, da aristocracia ou da pequena burguesia. Mas há uma literatura oriental, que começou a ser traduzida na Europa durante o século 18. Há também um diálogo muito fértil entre a cultura helênica e todo o mundo mediterrâneo, tanto do Oriente quanto da África. Um livro importante de Martin Bernal (*Black Athens: The afroasiatic roots of classical civilization*), mostra que as várias culturas da Antiguidade interagiram, funcionam como vasos comunicantes. No século XX, dos anos 50 para cá, a literatura latino-americana se impôs na Europa e depois nos Estados

BABEL

NÚMERO 1, JANEIRO A ABRIL DE 2000

7

Unidos e na Ásia. Esse fenômeno inverte ou relativiza, no que se refere à literatura, a relação entre centro e periferia. Essa literatura se impôs primeiro com um forte apelo exótico, é o caso de García Márquez, mas depois vieram Borges, Cortázar, Rulfo, Lispector, Guimarães Rosa e Machado de Assis, em cujas obras o exotismo e o pitoresco contam pouco. Podemos pensar nas literaturas do Caribe e da África, de Aimé Césaire a Tayeb Saleh, um sudanês que escreveu em árabe, autor de um romance importante, *Tempo de Migração para o Norte*, sendo o norte a metáfora do Ocidente. O protagonista faz a viagem inversa de Marlow, e o coração das trevas não é mais a África, mas Londres, um dos centros do Império europeu. O que há e sempre houve é uma máquina publicitária poderosa que privilegia autores dos países desenvolvidos, sobretudo dos Estados Unidos. Isso vale para as artes, a política, a economia, a moda, a ideologia, quase tudo. Chomsky fala muito nisso, é uma obsessão dele, mas nas nossas obsessões deve haver um pouco de lucidez e não apenas paranóia.

Babel: *Como você concebe a sua linguagem de autor num momento em que o projeto modernista está sendo abandonado por ser considerado ineficiente para abordar um mundo globalizado?*

Hatoum: Não vejo por que enterrar o projeto modernista. Octavio Paz pergunta com ironia: O que virá depois da pós-modernidade? Ou seja, qual será o próximo rótulo, a próxima terminologia. O livro *Altas Literaturas*, da Leyla Perrone-Moisés dissecou muito bem esse assunto. Na interpretação do discurso da pós-modernidade ela encontrou vários pontos comuns com o projeto modernista. Quer dizer, os conceitos pós-modernos, suas preocupações estéticas já estão no centro da própria modernidade. Penso que há também um excesso de terminologias. Agora Borges e Kafka são pós-modernos. O que Borges diria sobre isso? Bueno, soy pós-moderno, pero me encanta hablar de Villon, Verlaine, Voltaire. Quais são os grandes romancistas e poetas pós-modernos? Se a pós-modernidade pretende abolir certos valores, a qualidade literária, a História, pensando numa sintonia com o mundo globalizado, então eu me sinto arreado a esse mundo. Na verdade, não me interessam os discursos que pretendem embaralhar tudo, visando sínteses inesperadas, novidades fúteis e supérfluas, como se fôssemos andarilhos circulando num mundo uniformizado pela mídia e pela informática.

Babel: *Falar em modernidade é falar em utopia. A pós-modernidade*

descarta a utopia porque a compreende, valendo-me de um termo utilizado por Leyla Perrone-Moisés, dentro do contexto dos 'metarrelatos totalizantes'. Você acha que não há mais lugar para a utopia na literatura?

Hatoum: O fim da utopia? Prefiro dizer: o fim do determinismo histórico, da ideia de que o progresso é redentor. Acho que não podemos mais falar em revolução, no sentido clássico, pois fracassaram, tomaram-se ditaduras. Mas acredito na mobilização popular como forma de mudanças sociais e políticas, mudanças estruturais visando justiça social, e não mudanças regressivas, como dizia Florestan Fernandes. Acho que uma nova utopia nos traz para mais perto do tempo presente, da nossa mirada crítica do momento em que vivemos. Ainda assim é utopia, pois o seu fim acenaria para o fim da esperança e também para uma sociedade conformada com o seu destino. Seria o triunfo da despolitização e da alienação, reino do conformismo, da resignação e mesmo do cinismo. Há uma tendência para reivindicações pontuais. Tudo tende a ser compartimentado, como se cada questão social fosse isolada por um fronteira rígida. Por exemplo, não posso entender o problema das minorias sem articular essa questão com outras mais estruturais da sociedade e do tempo em que vivemos. Os índios e descendentes de escravos africanos, ainda hoje marginalizados e excluídos, fazem parte da herança de um regime escravocrata... Tudo está implicado no processo histórico... Quando um jogador de xadrez move uma peça, ele deve estar atento ao movimento do conjunto.

Babel: *O que você pensa da literatura que é feita para o consumo imediato?*

Hatoum: A literatura de consumo não me interessa muito. Se eu tivesse sete vidas, talvez tivesse tempo para ler livros de outras bibliotecas. Não posso ler um best-seller se ainda não reli atentamente toda a poesia de Vallejo e Huidobro, não li dois romances de Faulkner e assim por diante. Além disso, há o purgatório de cada dia, não temos tempo para muita coisa, de modo que o romance 'só-consumo' fica postergado para a outra vida, quando eu entrar na sombra, como diz um poema de Borges.

Babel: *Você é um leitor de relatos de viagem. Como eles interferem no seu texto?*

Hatoum: Sou um leitor de relatos de viagem e de poesia. Os relatos de viajantes me ajudam a conhecer o mundo, e, de forma particular, o Brasil e a Amazônia. Um grande romance como *Los*

Passos Perdiídos, de Alejo Carpentier, deve alguma coisa à obra de Humboldt. O escritor cubano era leitor dos relatos de viagem, que ele considerava a ficção inaugural da nossa América. Julio Verne não teria escrito *La Jirganda* sem a leitura dos viajantes naturalistas que estiveram na Amazônia. Guimarães Rosa também deve alguma coisa aos relatos dos viajantes que passaram por Minas Gerais. Franklin Távora e o Visconde de Taunay foram viajantes atentos, perceberam e ilustraram um Brasil profundo que foi repensado por Euclides da Cunha n' *Os Sertões*. Esse movimento de uma continuidade na tradição literária foi muito bem estudado por Antonio Candido na *Formação*.

Babel: E a poesia?

Hatoum: A poesia requer mais disciplina. Ao ler um bom poema, tento aprender e apreender seu ritmo, pois a arquitetura do poema depende muito do ritmo, da marcação temporal. Cada palavra encerra sua música, o que vale dizer seu tempo. Cada verso é som com mais ou menos sentido, e o conjunto deve ser coerente. Quando penso na poesia, no fazer poético, penso também no gesto do arquiteto, no desenho que insinua ou projeta uma forma. Esse projeto tem que ser coerente, pois nele estão contidas as partes e o todo, inseparáveis. O romance é, a meu ver, um trabalho paciente e exaustivo de engenharia, em que as partes vão sendo construídas lentamente. Na poesia, penso que o instante, o insight, o subjetivo contam muito, ao menos como ponto de partida. O aceno do inesperado, que alguns chamam inspiração, não é totalmente irrelevante para a feitura de um poema. O que vem depois já não será obra do acaso, mas do trabalho consciente com as palavras.

Babel: No seu livro de poemas, Amazonas: palavras e imagens de um rio entre ruínas, de 1979, que a revisita BABEL, nesta edição, publica quase que na íntegra, o Oriente está ausente. Como esse imaginário ganhou espaço no seu texto? O que é o Oriente em sua obra?

Hatoum: Esse livrinho de poemas e fotografias foi escrito em 1976 ou 77, num momento em que a Amazônia começou a ser devastada de forma sistemática. Alguns poemas falam disso, mas não de uma maneira ostensiva. Naquela época, o Oriente não estava longe de mim, mas recalçado. A política estava presente de uma forma brutal, e eu não podia escapar a isso, tanto que escrevi um romance político e lancei os originais nas águas do Sena, que depois do Ne-

gro, é o outro rio que mais me emociona. O Oriente veio à tona com a distância dos familiares. As histórias, os costumes, a culinária, a religião, e sobretudo três pessoas muito próximas de mim: meu pai, meu avô e minha avó maternos, todos libaneses. Meus avós falavam mal o português, e minha avó rezava em francês, era uma maronita educada num colégio de freiras, em Beirute. Meu pai cresceu num Líbano sob o mandato francês, de modo que conviveu com a ocupação francesa e chegou a conhecer oficiais e membros da França colonial. Ele passava horas me falando sobre tal personagem, sobre a resistência árabe, e como a França e a Inglaterra dividiram política e militarmente o Oriente Médio, etc. Quando comecei a escrever o *Relato*, a memória da família, dos amigos e conhecidos, toda a memória da infância foi decisiva. E nessa experiência o Líbano e o Marrocos (por causa dos amigos marroquinos) reapareciam com força. Meu certo Oriente faz parte dessa memória. É a imigração na Amazônia, mas recriada nos meandros da ficção. Foi um alívio saber que meus parentes não se reconheceram nas personagens do livro. Sei que alguns deles estão lá, mas mascarados, metamorfoseados. De alguma maneira, eu sou aquela narradora, e essa é a pergunta mais freqüente que me fazem. Por que uma mulher?

Babel: Então... por que a narrativa prioriza a perspectiva feminina?

Hatoum: Uma mulher narradora, uma voz feminina... Isso tem a ver com o matriarcado manauara, quer dizer, com as Amazonas da minha infância, da minha história e até da pré-história. "Uma muralha de mulheres", como está escrito em alguma página. Percebi que uma voz feminina, uma narradora teria mais força para contar essa história. Falo de um movimento interior, de uma sensibilidade... Seria mais verossímil. Há também um aceno ao descentramento e à ruptura. Por via de regra, são os homens que partem, os Ulisses. Eu quis dar ênfase a uma ruptura que parte de uma mulher: uma Xerazade que rememora e anota tudo para depois enviar ao irmão distante. Certa vez alguém me provocou, ao afirmar que o romance não tinha sido escrito por um homem. "Esse texto só pode ter sido escrito por uma mulher", ele disse. Então eu respondi: "Claro, como você pode perceber, só o nome do autor é masculino". Depois pedi para que ele lesse *Oriando*.

Babel: Seu romance, Relato de um certo Oriente, é um terreno extremamente fértil, povoado de reflexões, não afloradas na superfície, sobre o fazer poético. Ele não somente dá forma à história de uma família de imi-

grantes libaneses radicada há muito na Amazônia, mas, inversamente, a própria saga familiar parece moldar a forma romanesca. Você constrói uma estrutura para a obra na qual as possibilidades de respostas às questões suscitadas pelo texto estão já pensadas nessa noção de estrutura?

Hatoum: A verdade é que demorei muito para chegar à forma, à técnica que emoldurou o romance. Isso é curioso, porque a gente pensa: o que surge primeiro: o enredo ou a forma narrativa? As vezes a gente tem um enredo, mas não encontra a forma, ou esta sai inadequada. Foi o que aconteceu com os originais que eu joguei fora, os manuscritos do livro citado, que não era propriamente um romance, mas uma crônica política. Com o *Relato* foi diferente. Tinha a minha experiência familiar, tinha um pequeno mundo pulsando na minha memória, ou seja, um traço forte da experiência. Neste caso, mesmo quando a técnica falha, há algo de verdadeiro que o leitor percebe. Então a forma depende dessa experiência, que pode ser vivenciada, sonhada ou ouvida pelo escritor. Eu fiz um projeto para o romance, trabalhei que nem um arquiteto, pois naquela época eu ainda fazia projetos de arquitetura. Fiz gráficos, desenhos, esboços, mas perdi tudo numa das minhas mudanças ou andanças. Eu queria seguir de perto essa estrutura, mas no andamento da narrativa ia alterando muitas coisas, aí eu voltava, dizia a mim mesmo: não, devo ser fiel ao projeto. Mas não deu, não foi assim, não é assim. O próprio movimento do texto te conduz a outros procedimentos técnicos. A forma não vem pronta, acabada, ela é fruto dessa experiência. Quando você muda o ponto de vista, o foco narrativo, tudo muda. E o que eu encontrei, e até certo ponto o que me foi sugerido, faz parte desse diálogo tenso entre a experiência e o desenho por meio do qual ela se revela. Esse parece ser o jogo mais complicado da arte da ficção, jogo em que está implicado o leitor.

Babel: Seguindo um pouco os passos dessa sua reflexão, fico tentada a pensar que o romance político não tem a ver com a experiência. Mas o que dizer da sua experiência nos anos de repressão política no país, ela não foi refletida? Não estava relacionada a uma postura teórica?

Hatoum: O romance político tem a ver com a experiência, mas, no meu caso, acho que você tem razão, ela não foi refletida, não foi ajustada ao gênero romance. O histórico se sedimenta na forma, como disse Davi Arrigucci Jr. numa entrevista (*Outros Achiados e Perdições*. São Paulo: Cia das Letras, 1999). A experiência pede um tempo de reflexão, maturação, intuição... Eu fui direto ao assunto, e quando

você vai direto ao assunto, você cai no imediatismo, nas circunstâncias do momento... Tudo vira muito circunstancial e o documento prevalece sobre a ficção. É curioso porque uns treze anos depois eu dei outra cabeçada. Passei mais de quatro anos escrevendo um romance que misturava muitas coisas: essa experiência política dos anos 70 com a imigração e a minha vida em Paris. Retomei alguns temas do *Relato* e enxertei outros. O texto ficou confuso, meio troncho, mas dessa vez não joguei fora o calhamaço. Há coisas que posso aproveitar, e há também a minha renúncia em escrever um romance político. Serviu para eu me desintoxicar do peso do regime militar. Foi um exorcismo sem muito estilo, mas necessário.

Babel: Você publicou apenas um romance, alguns contos e poucos poemas. Seu romance foi muito bem recebido pela crítica bem como foi traduzido para várias línguas. Você esperava por tal recepção?

Hatoum: Sem falsa modéstia, não. Quem escreve em português sabe que será difícil ser traduzido. Mas muitas coisas me ajudaram. Quer dizer, eu terminei o livro em 1985; os originais ficaram mais de dois anos nas mãos de um editor no Rio e só foi publicado em 89, pela Companhia das Letras. O processo todo levou nove anos. A primeira tradução do *Relato* foi a francesa, as outras surgiram depois. Mas eu tive sorte de ter sido publicado por uma ótima editora e também por ter uma orelha assinada pelo Davi, que gostou do livro. Isso foi importante não só para mim, como também para os professores e alunos da minha universidade. No Amazonas e Norte do Sudeste. Por isso, o romance foi lido e comentado nas universidades do Amazonas, Pará e Acre. Isso me animou, é uma recompensa e tanto. A pior coisa é você não ser lido dentro de casa. Eu me sentiria um desterrado...

Babel: E por falar em desterro... o *Relato* de um certo Oriente foi lido no Líbano pela da tradução francesa. O que isso significou para você?

Hatoum: A maior recompensa que o *Relato* me proporcionou, mesmo se parecer um pouco piegas, foi quando meu pai leu um artigo no jornal *Ar-Nahar*, de Beirute. Isso faz uns cinco ou seis anos. Meu pai começou a ler o artigo em árabe, traduzindo cada frase para o português. Ele se emocionou muito, não esperava que o filho dele, filho de um imigrante que morou dez anos no Acre voltasse ao Líbano por meio de um livro. É uma das muitas imagens do meu pai que rememoro, e sempre com muita saudade dele.

Babel: *De que forma a literatura foi ganhando importância na sua vida?*

Hatoum: Desde pequeno ouvi muitas histórias do meu avô e dos vizinhos. Na Manaus da virada de 1950 a 60, isolada e sem televisão, nós escutávamos as vozes da tribo. Minha infância manauara foi povoada de histórias de viagens, anedotas e dramas dos imigrantes. No ginásio, no Colégio Estadual do Amazonas, o antigo Pedro II, li Alencar, Machado, Raul Pompéia e trechos d'*Os Sertões*. Tínhamos bons professores de literatura. Além disso, minha professora de francês foi importante para mim; ela traduzia poemas e contos, e ainda me lembro quando eu entrava na casa dela, no calorão das duas da tarde... A sala dava para um quintal magnífico, cheio de tajás e árvores frutíferas. Ela me dizia: *Ça va, mon petit?* Eu tinha doze anos, e ela, Madame Liberalina, uns 80. Era esposa do cônsul da França, e aquela casa era como um pedaço da França colonial. Eu gostava do que ela dizia, do sotaque dela, das traduções... Gostava de ver a biblioteca, o mapa da França e a planta de Paris na parede. Tudo isso me impressionou muito, e aquela sala era uma espécie de barco imaginário, eu viajava por muitos portos só de olhar para o mapa e ouvir a voz da professora. Teu pai é libanês? Ela perguntava. Ah, *le Liban*, ela exclamava. Conheço o Líbano... Beirute, La Corniche, o Hamra. O pai dela tinha sido militar no Líbano. Eram coincidências incríveis, um pouco como o acaso objetivo dos surrealistas. Eu era também seresteiro, e fui *crooner* do primeiro conjunto com instrumentos eletrônicos de Manaus. Cantava nos clubes noturnos, nos balneários, nas festas de debutantes.

Babel: *Quando você resolveu deixar Manaus?*

Hatoum: Em 1968, decidi ir embora, fui morar em Brasília. Eu era muito jovem, tinha quinze anos. Foi uma experiência traumática, porque Manaus, a cidade portuária, com sua vida noturna agitada, muito festeira, tudo isso ficou distante. Fui estudar no Colégio de Aplicação da UnB, muito politizado, um colégio de elite, onde a gente lia Sartre, Camus, Graciliano Ramos e os grandes poetas brasileiros... Odiar Brasília, tinha a impressão de que havia um delator em cada superquadra. Havia uma atmosfera opressiva, e uma ameaça constante, que a gente encontra na obra de Kafka. Mas ficar longe de Manaus e da família era um desafio. Por pouco não voltei...

Babel: *Hoje você está morando em São Paulo. Essa cidade já foi sua casa, não é?*

Hatoum: Em 1970 fui a São Paulo e depois ingressei na FAU-USP. Toda a década de 70 morei em São Paulo, onde fiz grandes amizades e fui aluno de Davi Arrigucci Jr, da Irlemar Chiampi, do Alfredo Bosi. E conheci o João Alexandre Barbosa e o João Lafetá.

Babel: *Quais eram as suas leituras nessa época?*

Hatoum: Assistia como ouvinte aos cursos desses professores, que foram importantíssimos na minha formação, nas leituras de textos críticos e literários. Li muita coisa da ficção e poesia hispano-americana naquela época. E também Proust, Faulkner, Conrad, os russos e Rosa, autores que sempre releio. Quase dez anos depois, quando eu já morava em Manaus, depois de passar uns anos na Europa, o Davi, a Irlemar e o João Alexandre leram os originais do *Relatório*. Por uma feliz coincidência, hoje sou vizinho do Davi, a quem devo uma orientação sobre o meu trabalho ficcional e um futuro ensaio sobre Euclides da Cunha e a Amazônia.

* * *

