

ENTREVISTA

Questões para Milton Hatoum

Lucia Ricotta
Marília Librandi Rocha
(Organizadoras)

Entrevistadores

Stefania Chiarelli (UFF)
Luiz Costa Lima (PUC-RJ)
John Gledson (Univ. de Liverpool)
Marília Librandi Rocha (Univ. de Stanford)
Mirella Márcia Longo (UFBA/CNPq)
Susana Scramin (UFSC)

CHIARELLI. Em sua obra, comparece a idéia da leitura como viagem e a noção da viagem como leitura. Para muitos de seus personagens, os livros propiciam um lar permanente, em contraponto aos deslocamentos geográficos, psíquicos e culturais. Nessa perspectiva, como se dá a relação do Hatoum/leitor com as próprias obsessões literárias, com as obras que fazem parte de seu repertório afetivo?

M. H. Viagem e literatura fazem parte da minha vida. Muito jovem, saí de Manaus para estudar em Brasília; depois morei em várias cidades do Brasil e da Europa, numa época em que eu tentava ser escritor, depois de ter publicado em 1978 um livrinho de poesia. Morei também um semestre em Berkeley, como professor visitante, e passei um mês em New Haven (Yale) e Palo Alto (Stanford), como escritor residente.

Claro que um escritor não precisa viajar para escrever ficções. O leitor é um viajante imóvel e todo escritor, antes de publicar qualquer coisa, deve ler bons livros. Mas a viagem é uma abertura para outro mundo, outras culturas. É um tópico importante e recorrente na literatura. É um dos temas centrais da poesia de Baudelaire, em que o desejo da viagem é uma das formas poéticas da experiência amorosa. Viajar é traduzir, interpretar, e isso vale para as duas culturas: a do viajante e a do país estrangeiro. Tentei abordar esse tema no conto *A natureza ri da cultura*. Os livros que li na minha primeira juventude me marcaram muito: contos de Machado de Assis e Flaubert, e o romance *Vidas Secas*, de Graciliano Ramos. Li esses livros em Manaus quando eu tinha uns 13, 14 anos. Ter lido Flaubert naquela época foi um milagre. Estudei francês ainda jovem porque minha avó libanesa queria a todo custo que eu falasse francês. Li também, por obrigação – uma punição de um professor de português do colégio Pedro II, em Manaus – trechos de *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Lembro que um dos meus tios comprava livros da antiga editora Globo, e passava a noite lendo, deitado numa rede no quintal da nossa casa. Depois, em 68/69, no colégio de aplicação de Brasília, li primeira vez Sartre, Guimarães Rosa, João Cabral, Carlos Drummond de Andrade, Bandeira, e duas tragédias gregas, de Ésquilo. Foi na década de 1970, em São Paulo, que me tornei um leitor mais disciplinado. Uma disciplina relativa: a brutalidade repressiva da ditadura atingia a USP, de modo que os leitores tranquilos e disciplinados eram poucos, ou não se envolviam com o movimento estudantil. Eu estudava arquitetura na USP e frequentava cursos de teoria literária e literatura hispano-americana. Um dia nós pedimos ao Davi Arrigucci Jr. que nos indicasse uma lista dos *great books*. Essa lista me serviu de bússola. Era uma seleção de clássicos, de livros indispensáveis para quem quer escrever. Alguns autores, como Beckett e Céline, só li quando morava na Europa. Na França, descobri a obra de um autor que releio até hoje: Marcel Schwob. E até traduzi para o português *A Cruzada das Crianças*. Na verdade, me interessei por Schwob porque Jorge Luis Borges escreveu um prefácio a uma edição de *Vidas Imaginárias*. Não sei quais desses autores me influenciaram.

Quando você gosta muito de um livro, corre o risco de tentar escrever esse mesmo livro, só que de uma forma lamentável, porque os grandes livros são únicos. Então é melhor procurar uma voz própria, que será muito mais modesta, mas será sua.

CHIARELLI. Os romances *Relato de um Certo Oriente* (1989) e *Dois Irmãos* (2000) associaram seu nome a uma certa literatura de temática imigratória e de deslocamento cultural. Entretanto, percebe-se a tendência de minimizar a presença da imigração em seus outros escritos. É possível falar de um esgotamento desse viés memorialístico de uma comunidade árabe-amazônica?

M. H. Talvez não tenha se esgotado, porque a infância e a juventude são decisivas para um escritor. Se eu espremer o passado, acho que ainda consigo extrair duas ou três cuias de prosa. Mas quando um escritor com mais de 50 anos de idade olha para trás, ele percebe que sua vida aos 25, 30 anos é uma espécie de infância ou juventude tardia. Em alguns contos de *A Cidade Ilhada* há traços da minha vivência na Europa durante a década de 1980. Mas ainda não escrevi nada sobre a década de 70, quando morei em São Paulo. A experiência de um ser humano, difusa e ubíqua, às vezes se parece com a memória, que não pede licença para bater à porta da imaginação.

COSTA LIMA. Com *Ulysses* e *Finnegans Wake*, o alto modernismo alcançou o ápice do experimentalismo. Em exploração de sentido contrário, pela exploração da pobreza lexical e sintática o Beckett teatrólogo e romancista assume idêntica radicalidade. Não lhe parece que, mesmo os romances de ponta mais recente (como o de Philip Roth e o de J. M. Coetzee) estabelecem um recuo quanto àquelas linhas de extremo experimentalismo? Se estiver de acordo, como explicaria o recuo? Se discorda, como explica a diferença entre a linhagem Joyce – Beckett e a mais recente?

M. H. Concordo que houve um recuo. É difícil encontrar as razões para isso, mas talvez haja duas ou três básicas. A primeira é que a literatura do alto modernismo inibiu os seus sucessores. Quando morava

na França, meus amigos franceses me perguntavam: como posso escrever depois de Proust, Céline e Beckett? Eu respondia com outra pergunta: como escrever depois de Guimarães Rosa?

A obra de Rosa explora os limites da nossa língua. Esse é o grande impasse da vanguarda. Autores como Cortázar e Osman Lins inovaram na estrutura da narrativa, na sua composição interna, inovaram no modo de narrar e explorar certos temas, mas na sintaxe e no léxico não oferecem muitos problemas de leitura. Acho que há muitas maneiras de construir uma narrativa ficcional, mas inovar na linguagem, sem artificialismo, sem que isso seja um mero exercício estilístico, é preciso ser iluminado. Rosa e Joyce são escritores geniais. Mas há um romance muito inovador do escritor espanhol Julián Ríos: *Larva*. Um romance experimental, muito joyceano, um texto ousado, assombrosamente ousado. Lembro que numa conversa com Haroldo de Campos – na verdade quase um monólogo, pois Haroldo era um *scholar* eloquente –, ele ficou surpreso quando lhe disse que tinha lido *Larva*. Li esse grande romance por acaso. Conheci Julián numa Feira do Livro de Miami, e logo nos aproximamos, como se fossemos dois naufragos perdidos naquela feira de vaidades, ou de veleidades. Quando ele soube que era brasileiro, começou a recitar de cor em português a primeira página do *Grande Sertão*. Julián é galego, de Vigo, fala português, aliás, fala várias línguas. Foi assim que li *Larva*, uma leitura difícil, mas que valeu a pena. Os outros romances de Ríos são menos experimentais, mas sempre inventivos, sempre dialogando com outros escritores, fazendo da paródia um gênero literário ou um modo de narrar com humor. Outros romances importantes, como *Porta do Sol*, de Elias Khoury, ou *Tempo de Migrar para o Norte*, de Tayeb Salih, os romances de Sandor Márai são exemplos de que a narrativa contemporânea está viva. Os dois últimos autores já morreram, mas a obra deles serão lidas por muito tempo.

Há também a pressão do mercado, que cresceu exponencialmente nas três últimas décadas. Escritores que vivem do que escrevem talvez pudessem ser mais ousados, mas correriam o risco de não ser publicados ou de ter poucos leitores. Antes, o lema nas universidades

americanas era “publish or perish”. Hoje, o lema da globalização (um eufemismo que tenta dissimular a exploração vergonhosa do capital) é: “Sell or perish”. Às vezes, até mesmo ótimos romances, escritos numa linguagem convencional, não atraem um grande público leitor. Um romance brasileiro de grande qualidade literária, como *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, não foi traduzido para a língua inglesa. Como explicar isso? Há alguns anos, quando Don DeLillo esteve no Brasil, ele me disse que agora, além de escrever um livro, ele tinha que divulgá-lo, viajando pelos Estados Unidos. Borges, com sua habitual ironia, escreveu no prólogo do livro *O Informe de Brodie*: “Cada linguagem é uma tradição, cada palavra, um símbolo compartilhado; é irrisório o que um inovador é capaz de alterar”.

COSTA LIMA. Como lhe parece que o tratamento da matéria-prima da viagem faz com que sua obra ficcional se situe quanto ao documentalismo - de que o regionalismo é apenas uma variante - entre nós dominante?

M. H. Há escritores que viajam para escrever, ou seja, a viagem faz parte de um projeto literário, de algo mais ou menos premeditado, que conduz a uma narrativa de viagem ou a uma ficção. Os livros de Bruce Chatwin e *Mongólia*, de Bernardo Carvalho, são bons exemplos, pois não são obras documentais. No meu caso, saí de Manaus porque intuí que a vida intelectual na província era estreita, limitada, e podia me aniquilar. Aliás, é isso o que diz um professor ao personagem Yacoub, do *Dois Irmãos*. Depois quis morar longe do Brasil, longe da ditadura, que marcou muito minha geração. Esses deslocamentos não tinham um objetivo literário, e só anos depois serviram de matéria para alguns romances e contos. Se o documental aparecer ostensivamente na narrativa de ficção, esta perde sua qualidade estética, porque o romance não deve ser explicativo. O documento e a pesquisa interessam menos que os conflitos morais e sociais das personagens, muito menos que a coerência interna da narrativa. No limite, eles não interessam nada ao leitor experiente. Acho que o grande desafio de um romancista é transformar sua experiência de vida e leitura em linguagem. Os fatos e

episódios do passado, a experiência individual e a dimensão histórica, tudo isso é apenas pretexto para futuras ficções. A experiência só adquire espessura quando a linguagem transcende os fatos.

GLEDSOON. Você traduziu Flaubert, entre outros, para o português. Para você, qual a relação, se existe, entre as duas atividades, traduzir e escrever ficção?

Desde o Romantismo, grandes poetas e narradores foram também tradutores. Na *Recherche*, Proust escreveu que “o dever e o trabalho do escritor são também os de um tradutor”. Tudo é tradução: um ficcionista traduz sua experiência em linguagem, um tradutor reflete sobre essa experiência e constrói um texto paralelo, mas é um paralelismo que contém um paradoxo, pois nele há um ponto de fuga que converge para o texto original. Num ensaio notável sobre tradução, Antoine Berman critica as traduções francesas que buscam apenas a transmissão do sentido do original e se limitam a traduzir as equivalências, a fim de tornar o sentido mais claro, “limpando” as zonas estranhas, o ritmo, as aliterações, enfim, o estilo do original. É a tradução embelezada, escrita num francês clássico, bem comportado. Berman critica essa tradução que ele chama “etnocêntrica”, e insiste no fato de que a tradução deve ser ao mesmo tempo “experiência e reflexão, sujeito e objeto de um saber próprio”. Por isso, escrever e traduzir são trabalhos afins. O texto traduzido é uma imagem que se reflete no outro lado do espelho, mas essa imagem reflete também a essência da obra original.

GLEDSOON. Qual o papel da ficção erudita, séria (adjetivos insatisfatórios, mas mesmo assim...) num mundo cada vez mais dominado por outros meios de comunicação? Gostaria que os seus livros fossem filmados?

M. H. Eu ainda penso que a boa literatura resiste ao tempo e às inovações tecnológicas. *Crime e Castigo* e *Dublinenses* serão lidos daqui a vinte ou cinquenta anos, mesmo se for uma leitura em livro eletrônico. Bom, eu não consigo ler mais de dez páginas numa tela de computador, pois sofro de fotofobia crônica. Tenho certeza de que há milhões de

leitores com graus variados de fotofobia. Por isso escrevo com uma caneta, e talvez por isso demore tanto para passar do manuscrito para o computador, como estou fazendo agora. Quanto à adaptação dos romances para o cinema, há várias propostas. O cineasta Marcelo Gomes gostaria de filmar o *Relato de um Certo Oriente*. Luis Fernando Carvalho ia adaptar o *Dois Irmãos* para a TV, em quatro capítulos. Não sei em que pé está esse projeto. E agora soube que ele quer adaptar o *Órfãos* para o cinema. Gosto muito do trabalho desses dois diretores. Caso façam essas adaptações, sei que não serão filmes meramente “comerciais”. Melhor assim, pois não escrevi nem pretendo escrever romances comerciais.

LIBRANDI ROCHA. Em sua obra há uma pregnância sensória de odores, cores e sabores que tornam o mundo de Manaus presente para o leitor, além das tramas e personagens. Quais textos e filmes (ou outros materiais) você considera cruciais para um conhecimento letrado da Amazônia que a tornem presente à distância?

M.H. O crítico e filósofo Benedito Nunes publicou uma plaqueta em que constam os livros fundamentais sobre a Amazônia. É uma ótima seleção de livros de história, ficção e poesia, muitos deles desconhecidos. Poderia citar a obra poética de Max Martins, uma obra quase desconhecida, ou totalmente desconhecida. Há muitos relatos de viajantes, naturalistas e missionários, de João Daniel a Alfred Wallace, e também os ensaios de Euclides da Cunha, do livro “À Margem da História” (1909). E há também relatos e romances estrangeiros, como *La Casa Verde*, de Vargas Llosa, e *Ecuador*, de Henri Michaux. Gosto muito do filme “Iracema, uma Transa Amazônica”, de Jorge Bodanzky e do documentário “Um Cineasta da Selva”, de Aurélio Michiles.

LIBRANDI ROCHA. No século XIX, a obra do maranhense Sousândrade contrapõe o universo indígena da floresta ao universo da cidade de Nova Iorque e ao mundo da bolsa de valores. Em *O Guesa*, ambos, floresta e cidade, se interconectam e se alteram mutuamente, com conseqüências na configuração formal do poema (como os versos que tomam a forma de manchetes de jornais anunciando, por ex., a dança

do Tatuturema). Como você vê, tanto como cidadão brasileiro nascido em Manaus como ficcionista, a conexão floresta e cidade hoje, quando sabemos que a Amazônia tornou-se o centro das principais questões contemporâneas de sobrevivência global?

M. H. Essa relação é histórica, faz parte do processo de colonização. Manaus e Belém foram fundadas no século 17, quando os portugueses disputavam a posse da região com os colonizadores espanhóis. Eram fortalezas, como tantos outros núcleos da costa marítima e do interior da Amazônia. Hoje, são metrópoles com dois milhões de habitantes, sendo que Manaus tornou-se o maior pólo de indústria eletro-eletrônica da América do Sul. As duas cidades dependem dos rios, por onde circulam milhares de pessoas e mercadorias. A floresta tem seus dias contados. Apesar da pressão dos ambientalistas e de vários setores da sociedade, o que prevalece é a força e a ganância do agronegócio. Soja e pasto em áreas desmatadas. Um desenvolvimentismo a qualquer preço, não muito diferente da época do milagre econômico durante a ditadura. A natureza foi banida de Manaus. Não me refiro a uma visão idílica, a uma espécie de *retour à la nature*, e sim ao fato de que nossas cidades foram destruídas pela especulação imobiliária. Isso você vê em todas as cidades brasileiras. Em Manaus é gravíssimo. Uma cidade equatorial sem vegetação, sem sombra. Todos os igarapés estão poluídos. Quando os ambientalistas protestam contra o desmatamento, eu concordo com eles, mas o que mais me revolta é a extrema miséria de milhares de famílias de Manaus e Belém. Se você focar só a floresta ou o meio ambiente, você pode perder a dimensão da catástrofe humana, a visão crítica sobre a desigualdade social.

M. LONGO. Em *Cinzas do Norte*, o relato é acompanhado pelas descrições das formas plásticas criadas por Mundo: desenhos, a seqüência dos “Corpos Caídos”, o projeto do “Campo de Cruzes” e, sobretudo, “Os Sete Quadros: Memórias de um Filho Querido”. Situadas no meio de uma escrita realista, tais descrições parecem indicar outra forma de representar uma vida. Gostaria de ouvi-lo falar sobre as referências que

ajudaram a conceber essas formas plásticas projetadas na tela mental do seu leitor. E mais: gostaria também que falasse sobre o papel que essas descrições adquirem, quando pensadas em confronto com a recuperação dos fatos empreendida por Lavo.

M. H. “Corpos Caídos”, “Campo de Cruzes” e “Memórias de um Filho Querido” foram opções do título do romance, mas quando surgiu o título *Cinzas do Norte*, as três opções anteriores permaneceram como títulos da obra artística de Mundo, relacionados com o destino da personagem e com as memórias visuais do filho (ironicamente “querido”). As referências vêm da vida e da arte. Admiro muito a obra de Francis Bacon, que expressa em sua pintura o horror e o dilaceramento do ser humano, o horror que ele, Bacon, testemunhou durante a Segunda Guerra. Li várias entrevistas que ele deu a jornalistas ingleses e franceses. Tenho um amigo paulista que viveu por uns dez anos em Londres e conheceu Bacon, frequentavam o mesmo pub etc. Um outro amigo, amazonense, e também artista, foi preso e torturado no Rio, em 1974. Depois foi internado num hospital psiquiátrico. Ele sobreviveu, exilou-se na Alemanha, onde morou por muito tempo. Esses dois amigos foram importantes quando comecei a pensar na construção do personagem Mundo. As descrições dos desenhos, da instalação (Campo de Cruzes) e dos sete quadros expressam a linguagem do personagem, em suas várias modalidades: caricatura, pintura, desenho, intervenção urbana. Alguma coisa (ou muita coisa) que Mundo (ou Lavo) não pode dizer através da palavra escrita é insinuada pelas imagens. Os sete quadros das Memórias compõem uma síntese visual da vida desse filho “querido”. O que não pode ser lido, pode eventualmente ser “visto”. Um leitor me disse que as caricaturas e a série de desenhos de *Corpos Caídos* são modos de sublimar a humilhação que Mundo sofre na juventude. Não sei. Porque aí você já está lidando com a interpretação. Mas há outras referências veladas. Outro leitor percebeu na personagem Mona, uma exilada em Londres, traços da artista libanesa (de origem palestina) Mona Hatoum. Conhecia e admiro a obra dessa artista, mas não pensei nela. Enfim, o inconsciente faz suas incursões sem que a gente saiba.

M. LONGO. *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado* põem em cena pais autoritários. Embora contemplem a ambivalência dos sentimentos que esses pais despertam em seus filhos e, assim, ganhem em complexidade, os dois romances não lastimam explicitamente a decadência desses patriarcas cujos poderes declinam, mesmo que mantidos na memória e, no caso de *Cinzas*, projetados nas instituições. No entanto, algo diverso parece ocorrer em “O Adeus do Comandante”, conto de *A Cidade Ilhada*. No centro da história contada por um avô – cujo enredo evoca o relato que Francesca faz a Dante, no Inferno – há o poder da paixão, mas há também a potência de um pai capaz de legar aos filhos uma honra lavada com sangue. Se o contador triunfa sobre o fascínio da tela cinzenta, no dia em que todos aguardavam o primeiro sinal da televisão, seu triunfo deve-se a esse comandante da família; é ele o protagonista do mundo potente e passional cujo adeus é sentido no conto como uma perda. Gostaria de ouvi-lo falar sobre essa ambivalência em relação aos mundos patriarcais; e também sobre sentimentos ambivalentes em relação a figuras paternas. Marcando o íntimo de suas personagens, eles tornam-se importantes em sua obra.

M. H. Como você notou, a atitude do pai no conto mencionado é bem diferente da figura paterna dos romances. Em “O Adeus ao Comandante” são a honra e a dor moral do pai que contam. A traição no âmbito familiar, o legado moral que o pai deixa para os filhos. Nos dois romances mencionados, a figura do pai pode muito bem simbolizar, no núcleo familiar, o velho patriarcalismo brasileiro, latino-americano. A loucura autoritária, tirânica do pai, que nós encontramos na figura do político, do burocrata de vários escalões, dos ricos arrogantes, da polícia, dos jornalistas que querem exercer o poder, dos homens que espancam as mulheres... Mas essas figuras podem ser ambivalentes, como você assinalou. Ou seja, podem exercer fascínio em certas pessoas. A figura de Getúlio Vargas é emblemática. E também a de muitos ditadores, populistas, fascistas. São essas ambigüidades ou ambivalências que devem ser exploradas nas personagens, nessas figuras paternas autoritárias. No *Cinzas do Norte*, basta pensar na atitude e nos sentimentos de Jano em

relação à Alicia. Depois de ter lido o *Órfãos*, Raduan Nassar me disse: Esse Amando Cordovil não é tão monstruoso assim... Talvez seja para o filho, ou como o filho vê seu pai, mas não para as outras personagens, não para o leitor.

S. SCRAMIM. Com exceção de *Órfãos do Eldorado*, nos seus romances sempre há um personagem que tem alma de artista, mas nunca acaba assumindo efetivamente esse ser artista, seja ele fotógrafo, como no caso de Dorner, em *Relato de um Certo Oriente*, seja ele o professor de francês Antenor Laval admirador de poetas simbolistas franceses e defensor da liberdade, em *Dois Irmãos*, e o mais forte e personagem de maior impacto em seus romances, Mundo, de *Cinzas do Norte*, esse sim assumidamente artista e em franca oposição ao personagem Arana. Eu gostaria que você comentasse um pouco sobre a sua preocupação com a discussão sobre a arte em seus textos ficcionais.

M. H. Mesmo no *Órfãos do Eldorado* há o personagem Estiliano, um leitor de poesia e tradutor de Kaváfis, cujo poema “A cidade” é epígrafe do romance e reaparece no fim da narrativa, quando Estiliano traduz a segunda parte do poema, que é também a tradução do destino de Amando. Os artistas, alguns deles transtornados, como Mundo – participam da ficção porque são personagens que me são íntimos, familiares. No *Relato*, quis que um fotógrafo estrangeiro tivesse um olhar crítico sobre a família e a sociedade de Manaus. Não é um olhar de turista, pois este é apenas um consumidor de novidades, um cultor de prazeres efêmeros.

S. SCRAMIM. Você poderia comentar a relação entre a prosa e a poesia em seu livro *Dois Irmãos* a partir de considerações sobre o personagem Antenor Laval?

M. H. Admiro os romances que se aproximam da prosa poética, ou que atenuam as fronteiras entre prosa e poesia. As narrativas de Juan Goytisolo, não poucas passagens da obra de Proust, Guimarães Rosa, Virginia Woolf, a parte final do *Ulisses*, de Joyce. Acho que essa relação entre prosa e poesia é mais perceptível no *Relato de um Certo Oriente*, um

texto ficcional movido pela memória. Como se trata de uma narrativa com poucos diálogos ou cenas, a voz da narradora pode discorrer livremente sobre o passado, às vezes recorrendo a uma “estranha poesia”, como assinalou Davi Arrigucci Jr. no texto da orelha. No *Dois Irmãos*, por ser um romance com mais diálogos entre os personagens, não cabia esse tipo de narrativa, em que a prosa memorialista pode ser lírica. Mesmo assim, tentei falar da poesia e do fazer poético, não apenas na figura de Laval, como também na de Abbas, que escreve gazais, um dístico amoroso muito comum na poesia árabe, cujo esplendor situa-se na cultura de Al-Andaluz. Os gazais de Abbas (e o vinho) são decisivos para que Halim conquiste Zana, na cena do restaurante Biblos. Laval é um poeta inédito e professor de francês, barbaramente assassinado pela polícia da ditadura. Quis unir o amor e a morte na figura de dois poetas da província, sendo um árabe, e o outro, um brasileiro afrancesado. Penso que ambos têm algo de mim mesmo, que ouvia poemas árabes recitados por meu pai, e poemas franceses recitados pelos velhos e bons mestres da província. Um pouco como no conto *Dois Poetas da Província*, do livro *A Cidade Ilhada*. Um escritor entra no labirinto da linguagem com o fardo de toda uma vida, e o único modo de encontrar uma saída – se é que encontra – é transformar algo dessa vida em ficção.