

UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MATO GROSSO
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
CÂMPUS UNIVERSITÁRIO DE TANGARÁ DA SERRA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ESTUDOS LITERÁRIOS
MESTRADO ACADÊMICO

LUAN PAREDES ALMEIDA ALVES

AS CRÔNICAS DE MILTON HATOUM EM PERSPECTIVA:
UM ESTUDO SOBRE O FAZER CRONÍSTICO DE
UM SOLITÁRIO À ESPREITA

TANGARÁ DA SERRA-MT
2021

LUAN PAREDES ALMEIDA ALVES

**AS CRÔNICAS DE MILTON HATOUM EM PERSPECTIVA:
UM ESTUDO SOBRE O FAZER CRONÍSTICO DE
*UM SOLITÁRIO À ESPREITA***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEI, da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT – como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Estudos Literários, na área de Letras. Linha de pesquisa: Literatura, história e memória cultural.

Orientadora: Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva.

**TANGARÁ DA SERRA-MT
2021**

Luiz Kenji Umeno Alencar CRB 1/2037

A474a ALVES, Luan Paredes Almeida.
As Crônicas de Milton Hatoum em PerspectivaUm Estudo
Sobre o Fazer Cronístico de um Solitário à Espreita / Luan Paredes
Almeida Alves – Tangará da Serra, 2021.
110 f.; 30 cm.

Trabalho de Conclusão de Curso
(Dissertação/Mestrado) – Curso de Pós-graduação Stricto Sensu
(Mestrado Acadêmico) Estudos Literários, Faculdade de Ciências
Sociais Aplicadas e Linguagem, Câmpus de Tangara da Serra,
Universidade do Estado de Mato Grosso, 2021.

Orientador: Walnice Aparecida Matos Vilalva

1. Crônicas. 2. um Solitário à Espreita. 3. Milton Hatoum. 4.
Memória. I. Luan Paredes Almeida Alves. II. As Crônicas de Milton
Hatoum em Perspectiva: Um Estudo Sobre o Fazer Cronístico de
um Solitário à Espreita.

CDU 821.134.3.09

LUAN PAREDES ALMEIDA ALVES

**AS CRÔNICAS DE MILTON HATOUM EM PERSPECTIVA:
UM ESTUDO SOBRE O FAZER CRONÍSTICO DE
*UM SOLITÁRIO À ESPREITA***

Dissertação de mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Universidade do Estado de Mato Grosso – UNEMAT, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de mestre em Estudos Literários.

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Walnice Aparecida Matos Vilalva

UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso
(Orientadora)

Prof. Dr. Helvio Gomes de Moraes Junior

UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso

Profa. Dra. Divanize Carbonieri

UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso

**TANGARÁ DA SERRA-MT
2021**

Dedico à minha família, aos meus amigos.
E também para o meu “eu” de **22/04/2027**
(Querido Luan, está tudo bem por aí?
Finalmente chegamos aos 30. Alegre-se!
Essa é a nossa idade da razão. Veja o que
conquistamos! Abraços da sua versão de
22 anos – 03/04/2020).

AGRADECIMENTOS

É difícil elencar todos aqueles que de alguma forma contribuíram para a escrita deste trabalho. Digo isso porque toda seção de agradecimentos envolve uma escolha emblemática. O que hoje sou, aquilo que me tornei, aquilo que deixei de ser, certamente envolveu uma quantidade absurda de pessoas incríveis e inspiradoras. Nesse sentido, a minha gratidão vai muito além destas palavras digitadas no meu *notebook* numa tarde ensolarada de sábado. Peço desculpas se omiti o nome de alguém, saibam que não foi a minha intenção. Bem-aventurados aqueles que não se magoam fácil pelas pequenas falhas humanas.

Curiosamente, eu tenho uma teoria particular de que tudo ficará melhor conforme eu for amadurecendo, de que serei uma versão melhor de mim mesmo quando chegar aos 30, aos 40, aos 50. Minha luta constante pelo conhecimento tem por objetivo orgulhar um Luan mais velho, mais sábio, mais experiente. Minha esperança é de que isso realmente aconteça. Por isso farei algo diferente do que é o costume em agradecimentos. O primeiro nome que será elencado será o meu mesmo: Luan Paredes Almeida Alves. Narcisismo? Talvez. Porém, como diz Caetano Veloso: “Cada um sabe a dor e a delícia de ser o que é”. Esta dissertação foi trabalhosa. Foram dias batalhando para trazer à luz palavras que só existiam no mundo das ideias. Luan, meu caro, você é um forte. Orgulhe-se!

E como não podia deixar de ser, agradeço do fundo do meu coração à Luiza da Silva Paredes, minha querida *che mamá paraguaya*. Somos tão diferentes um do outro. Nem sempre fui o melhor filho. Tenho consciência dos meus defeitos, da minha impaciência, mas ainda assim sou feliz, porque tive a oportunidade de ter uma mãe que me deu de tudo. Meus estudos sempre foram a prioridade. Se sou excepcional é porque tive uma mãe excepcional. Como se diz na sua língua materna: *che rohayhu!*

Agradeço também ao meu pai, Ailton Almeida Alves, baiano de Mandacaru, distrito de Baixa Grande, o homem mais trabalhador que já conheci, por ter me possibilitado ter uma vida que ele mesmo não teve oportunidade de ter quando jovem. Tanto ele quanto minha mãe não tiveram a melhor infância e adolescência do mundo. Os tempos eram outros, reconheço meus privilégios. Eu sei que não foi fácil pagar as minhas mensalidades da escola, sei que não foi fácil peregrinar entre os estados em busca de emprego, sei que não foi fácil ajudar na minha criação, mas o senhor sempre se dispôs a me dar de tudo um pouco. Meu muito obrigado, paiinho!

E agora vamos à clássica lista de nomes:

Agradeço à minha orientadora, Walnice Vilalva, que me acompanha desde os meus tempos da graduação. Boa parte do que sou academicamente se deve a ela.

À CAPES, pela bolsa concedida.

Aos membros da banca, pelas contribuições.

Ao André Rodrigo Vaz da Luz, de cuja competência jamais me esquecerei.

Aos meus amigos, companheiros da mesma turma de mestrado: Fábio Vieira, Jaíne Tavares (Minas Gerais), Felipe Camargo, Alzinéia Monteiro, Mayara Landim, Pamela Calente, Eliane Costa. Pessoas realmente valiosas, cada uma à sua maneira.

Não posso me esquecer dos colegas calouros e veteranos que também me acompanharam até aqui: Adrieli Ferreira Nogueira (S.S.L.C.C.), Adeilton Alexandre (exemplo de mansidão), Renatto Bonin (tio), Polyana Sampaio da Silva Scrimim (*miss* Lambari D'Oeste, melhor acontecimento de 2018), Natália Marques (poderosíssima), Eliane Chieregatto (carisma em pessoa) e a todos do Núcleo Wladimir Dias-Pino.

À Even Nayre, minha grande amiga e a pessoa mais adorável deste mundo.

Ao Edson Flávio, pela amizade, pelo livro de poesia, pela acolhida em Cáceres, pelo afeto. É muito bom ter um amigo poeta. Simplesmente, sem igual!

Aos meus amigos dos tempos de Letras (e para toda vida): Lorraine Santos (senpai), Aline Reginatto (*lives in my heart*) e Cristiano Barretos (clorofila *boy*). Vocês foram a melhor coisa que herdei da graduação. Sou muito sortudo por tê-los.

Dentre os amigos de longa data, meu agradecimento a Caio Cesar (paulista) e Leticia Barros (advogada comunista). Os dois são chacotas, mas eu amo vocês.

Agradeço também à Thaiendy Marques, Samira Marques, Larissa Rozala Folle e Thayná Vieira (idade desconhecida) pela força que me trazem.

E aos meus professores queridos: Alexandre M. Botton (Totoro benjaminiano), Wérica Duarte, Ivana Ferigolo Melo, Norma Gisele, Irene Severina Rezende, Rogério Makino, Helvio Moraes e todos os demais que participaram da minha formação.

Enfim, a todos, meu muito obrigado!



Na onda leve da brisa do dia
Na onda longa do trem
Na brisa leve da vida do dia
Eu encontrei o meu bem
Não era fogo nem alegoria
Não era fuga também
Não era medo da melancolia
Era o dia de bem
O jeito dela levando meu tento
Iluminura no breu
O mundo dela lançando doçura
Na amargura do meu
A calma dela mudando meu rumo
As curvas dela também
Na estação do acaso
Eu encontrei o meu bem
E tudo foi desbotando até desaparecer
E tudo foi desbotando até desaparecer
E tudo foi desbotando até desaparecer
E tudo foi desbotando até desaparecer
E tudo foi desbotando até desaparecer
E tudo foi desbotando até desaparecer
E tudo foi desbotando até desaparecer

(Cícero – *De passagem*)

RESUMO

ALVES, Luan Paredes Almeida. **As crônicas de Milton Hatoum em perspectiva**: um estudo sobre o fazer cronístico de *Um solitário à espreita*. Dissertação de mestrado. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, Brasil, 2020. Orientadora: Walnice Aparecida Matos Vilalva.

Esta pesquisa se propõe a analisar a produção cronística do escritor contemporâneo Milton Hatoum. Por meio da leitura da coletânea *Um solitário à espreita* (2013), a qual reúne um total de noventa e seis crônicas, aventamos uma discussão acerca do fazer cronístico hatouniano. Para tal propósito, estabelecemos no percurso desta dissertação um estudo sobre a crônica enquanto gênero, bem como enveredamos sobre a fortuna crítica do escritor manauara. Após essas perquirições, investigamos o *modus operandi* de Hatoum, focando principalmente no que concerne a um possível modelo gerador para as suas narrativas. Subsequentemente, a fim de tecer uma microanálise, escolhemos como recorte a configuração da memória. Para isso, elencamos cinco crônicas de viés memorialista que possuem particularidades recorrentes ao longo da coletânea estudada, a saber: “Um jovem, o Velho e um livro”, “Elegia para todas as avós”, “Crônica febril de uma guerra esquecida”, “Um ilustre refugiado político” e “Cartões de visita”. Essas cinco narrativas possuem um narrador que retoma fatos do passado à luz do presente, o que é bastante comum ao longo das demais crônicas, mas com algumas diferenças nos mecanismos engendrados. Nesse ínterim, boa parte da fundamentação teórica em relação às reminiscências deu-se sob os estudos de Halbwachs (2006), Gagnebin (2006) e Benjamin (1987), sem nos esquecermos das contribuições de Candido (1992), Coutinho (1999), Arrigucci Júnior (1987), Nadaf (2002) e Moisés (2007) para o estudo do gênero.

Palavras-chave: Crônicas. *Um solitário à espreita*. Milton Hatoum. Memória.

ABSTRACT

ALVES, Luan Paredes Almeida. **Milton Hatoum's chronicles in perspective**: a study on the chronistic labor of *Um solitário à espreita*. Master thesis. Graduate Program in Literary Studies – PPGEL/UNEMAT. Tangará da Serra/MT, Brazil, 2020. Advisor: Walnice Aparecida Matos Vilalva.

This research proposes an analysis of the chronistic production by the contemporary writer Milton Hatoum. By reading the collection *Um solitário à Espreita* (2013), which brings together a total of ninety-six chronicles, we started a discussion about hatounian chronistic labor. For this purpose, we established in the course of this master thesis a study on the chronicle as a genre, as well as on the critical fortune of the writer from Manaus. After these inquiries, we investigated Hatoum's *modus operandi*, focusing mainly on what concerns a possible generating model for his narratives. Subsequently, in order to weave a microanalysis, we chose the configuration of memory as the object of research. For this, we list five chronicles of memorialist bias that have recurring particularities throughout the collection studied, namely: “Um jovem, o Velho e um livro”, “Elegia para todas as avós”, “Crônica febril de uma guerra esquecida”, “Um ilustre refugiado político” and “Cartões de visita”. These five narratives have a narrator that takes up facts from the past in the light of the present, which is quite common throughout the other chronicles, but with some differences in the mechanisms engendered. In the meantime, much of the theoretical foundation in relation to reminiscences took place under the studies of Halbwachs (2006), Gagnebin (2006) and Benjamin (1987), without forgetting the contributions of Candido (1992), Coutinho (1999), Arrigucci Júnior (1987), Nadaf (2002) and Moisés (2007) for the study of genre.

Keywords: Chronicles. *Um solitário à espreita*. Milton Hatoum. Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 PROPEDÊUTICA EM TORNO DE UM GÊNERO.....	14
1.1 Histórico e esforços em conceituação	16
1.2 Limites, classificações e autonomia do gênero.....	22
1.3 A crônica em Milton Hatoum	29
2 VISLUMBRE DE UM FAZER CRONÍSTICO	36
2.1 O problema da retrodição e a intertextualidade homoautoral	38
2.2 À guisa de um modelo gerador	43
3 UM MEMORIALISTA À ESPREITA.....	62
3.1 A memória-rapsódia em “Um jovem, o Velho e um livro”	65
3.2 A memória-legado em “Elegia para todas as avós”	73
3.3 A memória-caleidoscópio em “Crônica febril de uma guerra esquecida”	80
3.4 A memória-denúncia em “Um ilustre refugiado político”	87
3.5 A memória- <i>chiffonnier</i> em “Cartões de visita”	94
CONSIDERAÇÕES FINAIS	101
REFERÊNCIAS.....	106

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar a produção cronística do escritor brasileiro contemporâneo Milton Hatoum. Na atual conjuntura acadêmica, é visível que uma boa parte dos trabalhos de pós-graduação *stricto sensu* que estudam a prosa hatouniana acabam utilizando os romances desse autor como *corpus*, relegando a sua contística e cronística a um plano de pouco relevo. Tendo em vista esse cenário, tomamos como objeto desta dissertação a coletânea *Um solitário à espreita* (2013), que reúne um total de 96 crônicas. Levando em conta que o percurso de Hatoum como literato inicia-se efetivamente em 1989 com a publicação de seu primeiro romance, nota-se que a sua trajetória no cronismo¹, iniciada em 2004, é um tanto recente, por isso o próprio autor se descreve no prefácio da coletânea como um “cronista tardio”. Nesse seguimento, a nossa tarefa consiste em identificar como Hatoum elabora o seu fazer literário em um gênero cuja concisão impera enquanto fator gerativo.

É importante ressaltar ainda que as análises que se seguirão só foram possíveis graças à estratégia metodológica que adotamos, a qual vai do geral ao particular, afunilando nosso entendimento sobre o fazer cronístico hatouniano, a partir de um recorte que ora compreende toda coletânea, ora compreende um *corpus* bastante específico. Alguns empréstimos linguísticos também foram realizados, por isso, antes de utilizarmos algum termo que pudesse vir a causar má compreensão, escolhemos manter uma postura didática que antecipasse o leitor em relação às nomenclaturas. No que tange à estrutura deste trabalho, dividimos nossa investigação em três capítulos, os quais foram intitulados: “Propedêutica em torno de um gênero”, “Vislumbre de um fazer cronístico” e “Um memorialista à espreita”.

Quanto ao primeiro capítulo, decidimos formular uma propedêutica² acerca da crônica enquanto gênero lítero-factual. O hibridismo característico desse tipo de produção por vezes suscita dúvidas no que diz respeito aos seus limites enquanto literatura – posto que este trabalho incide na esfera dos estudos literários, nada mais natural do que sair em defesa do gênero. Outrossim, nossos argumentos foram calcados sob a égide dos estudos de Antonio Candido (1992), Afrânio Coutinho (1999), Massaud Moisés (2007), Jorge de Sá (1985), Bender e Laurito (1993), Yasmin

¹ Segundo Afrânio Coutinho (1999), esse termo foi cunhado pelo crítico Alceu Amoroso Lima. Nesta dissertação, tomamo-lo como sinônimo de atividade cronística, que é a acepção mais usual. Sabemos que o sufixo “-ismo” pode não ser benquisto pela academia, mas pesquisas recentes que adotam essa nomenclatura demonstram que “cronismo” é recorrente dentro do nicho dos estudos de crônicas. Um exemplo disso é o livro *Cronismo de Resistência*, de Maurício Guilherme Silva, lançado em 2014.

² De acordo com Japiassú e Marcondes (2001, p. 157), propedêutica é um “estudo introdutório ou preparatório que serve de iniciação a uma ciência. Tratado científico de caráter introdutório e geral”.

Jamil Nadaf (2002) e Davi Arrigucci Júnior (1987). A compreensão desses teóricos ajudou a embasar nossas conjecturas, além de fomentar discussões prementes, como a noção de literariedade, a criação e estabelecimento do gênero em território brasileiro, a legitimação da crônica enquanto objeto passível de crítica literária, entre outros aspectos. Posteriormente, ao fim do capítulo, fizemos também uma breve revisão sistemática qualitativa, com base no banco de dados da CAPES, usando as quatro dissertações que estudaram as crônicas de Hatoum até o presente momento, a saber: Ahad (2016), Guerra (2018), Figueiredo (2019) e Gremião Neto (2019).

No segundo capítulo, trabalhamos com uma macroanálise da coletânea de crônicas. A ideia de estudar o fazer cronístico só era possível, a nosso ver, caso percebêssemos os padrões, as reiteraões, as tendências estilísticas de um grande conjunto de publicações. Nosso propósito com isso era o de desenvolver uma espécie de modelo gerador para que, por meio dele, refletíssemos sobre quais características estéticas, temáticas e estruturais estariam na base da maneira como Hatoum percebe o seu trabalho enquanto cronista. Para tanto, ocupamo-nos de conceitos como retrodição, intertextualidade homoautoral, focalização, espaço toposférico, aberturas dêiticas e especulativas, entre outros. Tentamos, assim, identificar os paradigmas mais recorrentes e visíveis na coletânea, sem grandes generalizações que pudessem tornar falaciosas nossas especulações. A vantagem da macroanálise, a nosso ver, é justamente a percepção dessas regularidades que não seriam notadas numa leitura fechada, que olhasse crônicas particulares, sem perceber o todo.

Para afunilarmos ainda mais esses debates, foi também necessária uma abordagem mais restrita de perquirição. Como mencionamos, a macroanálise possui vantagens ao perceber padrões gerais; porém, ela tem como prejuízo o fato de se apegar em demasia à totalidade, ficando esmorecida qualquer exceção à regra. Logo, entendemos que existam paradigmas, mas sem examiná-los, fica difícil entendê-los na prática, por isso uma microanálise também se torna importante. Como será visto no segundo capítulo, um dos aspectos mais recorrentes na prosa hatouniana é o uso de mecanismos memorialísticos por parte do narrador e personagens. Tamanha a reincidência desse padrão que passamos a tachar a memória como um *leitmotiv* característico do escritor. Para verificar tal assertiva, e também aproveitar o ensejo microanalítico, escolhemos esse recorte para ser a base da inquirição do terceiro capítulo, desenvolvendo, a partir de múltiplos olhares, uma forma de compreender essa que provavelmente é a marca registrada de Hatoum em sua prosa.

No caso, escolhemos cinco crônicas para esse recorte, quais sejam: “Um jovem, o Velho e um livro”, “Elegia para todas as avós”, “Crônica febril de uma guerra esquecida”, “Um ilustre refugiado político” e “Cartões de visita”. A microanálise do terceiro capítulo, oposta à macroanálise desenvolvida no segundo, aqui toma como objeto as minúcias, o olhar atento à estrutura, aos artifícios narratológicos. Desse modo, elencamos cinco prismas diferentes para analisar as cinco crônicas que integram o *corpus*, todas sob o viés da memória. Logo, foi-nos possível compreender como Hatoum engendra as reminiscências nessas circunstâncias. Para tal tarefa, fizemos uso de um cabedal teórico vasto, entre os quais se situam Walter Benjamin (1987), Gaston Bachelard (1989), Maurice Halbwachs (2006), Ecléa Bosi (1994), Paul Ricoeur (2007), Jacques Le Goff (1992) e Jeanne Marie Gagnebin (2006).

Como a atividade memorialística é complexa de ser entendida, utilizamos também algumas analogias de apoio, como a da “memória involuntária” suscitada pela *madeleine* de Marcel Proust e a figura do *chiffonnier* de Charles Baudelaire tomada de empréstimo por Walter Benjamin. Esse exercício foi uma tentativa de compreender algumas abstrações próprias desse *leitmotiv*. Um exemplo disso é a maneira com a qual as imagens do passado trazidas à tona pela memória são concatenadas a partir de um gatilho em comum. Se a obra *Em busca do tempo perdido* já consagrara esse recurso, nada melhor que um breve cotejo para compreender em partes a atuação do mesmo mecanismo. Esses paralelos dinamizaram nossa investigação, fornecendo parâmetros sólidos inspirados no próprio cânone.

Destarte, acreditamos que esta dissertação, da maneira como a arquitetamos, permitirá perceber as idiossincrasias próprias desse cronista cuja produção cresce todos os anos na forma de publicações em jornais e revistas. Sabemos que apenas a coletânea selecionada não corresponde a tudo o que Hatoum publicou, porém ela constitui uma boa amostra, já que essa compilação de narrativas passou pela seleção e revisão do autor. Além disso, não pretendemos esgotar o tema, o que seria impossível, mas sim demonstrar que – no contexto de análises constantes da prosa romanesca hatouniana – há um gênero cuja relevância passará a despontar ainda mais à medida que novas pesquisas acadêmicas, como esta que aqui foi realizada, evidenciarem todo o potencial que a atividade cronística brasileira tem frente ao universo literário do século XXI.

CAPÍTULO 1

PROPEDÊUTICA EM TORNO DE UM GÊNERO



Não posso dizer positivamente em que ano nasceu a crônica; mas há toda a probabilidade de crer que foi coetânea das primeiras duas vizinhas. Essas vizinhas, entre o jantar e a merenda, sentaram-se à porta, para debicar os sucessos do dia. Provavelmente começaram a lastimar-se do calor. Uma dizia que não poderia comer ao jantar, outra que tinha a camisa mais ensopada do que as ervas que comera. Passar das ervas às plantações do morador fronteiro, e logo às tropelias amatórias do dito morador, e ao resto, era a coisa mais fácil, natural e possível do mundo. Eis a origem da crônica.

(Machado de Assis – *História de Quinze Dias*)

A decisão em que nos colocamos ao escrever este capítulo propedêutico pode parecer dispensável, dado que o gênero analisado, à primeira vista, não necessita de grandes explicações. Um trabalho que analise um romance do século XXI, por exemplo, não precisa forçosamente remontar a sua gênese séculos atrás, traçando paralelos com a ascensão da burguesia. Os estudos diacrônicos têm propósitos específicos e nem sempre é algo útil para um pesquisador que se dedique a um escritor contemporâneo, como é o nosso caso. No entanto, acreditamos que a crônica de Hatoum possui particularidades cuja compreensão só é possível ao assimilarmos minimamente o seu contexto enquanto gênero *sui generis*; daí a necessidade deste capítulo, o qual surge tanto para fins didáticos, quanto para fins metodológicos.

Longe de esmiuçar a historiografia dos cronistas que antecederam Hatoum, ou detalhar com excesso de zelo a transição do folhetim para a crônica, ou até mesmo pormenorizar sobre a diferença entre conto e crônica, o que realmente intentamos nesta pesquisa é estabelecer uma investigação sumária, mas com cuidado suficiente para não pecarmos pela concisão. Teremos, portanto, como pedra de toque, um roteiro que parte do século XIX, bem como dos estudos do gênero que surgiram principalmente entre as décadas de 1960 e 1990, e de alguns limites suscitados pelas características da crônica — tudo isso para chegarmos, por fim, ao cenário do cronismo contemporâneo em que se encontra o nosso objeto de estudo. Tal estratégia impera na busca de compreender esse caráter incômodo e instável que o gênero suscita no meio acadêmico, além de ajudar-nos a criar um alicerce *a posteriori*.

Outrossim, fundamenta-se aqui também alguns outros princípios norteadores deste capítulo. Quanto ao critério investigativo, tentaremos evidenciar apenas as perspectivas singulares de cada teórico. Isso se deve ao fato de que dentre os poucos estudiosos que teorizaram sobre o gênero, ainda há muita reincidência de ideias e concepções, as quais retroalimentam constantemente as análises, tornando cíclica ou desnecessária qualquer revisão bibliográfica pormenorizada. Além disso, salientamos que a fortuna crítica de Milton Hatoum, no que compete a sua produção cronística, ainda possui pouco relevo na esfera da pós-graduação, o que impossibilita nos ampararmos apenas no que foi dito e nos lança, conseqüentemente, ao campo do desconhecido, daí surge a preocupação em palmilhar sobre a crônica desse escritor sem incorreremos no risco de produzir posicionamentos tautológicos que não contribuam significativamente para a inquirição que neste momento se inicia.

1.1 Histórico e esforços em conceituação

Normalmente, impõe-se como árdua a tarefa do pesquisador que se lança na busca de reunir os estudos em torno de um gênero. Por vezes, percebe-se sem êxito tal empreendimento, dado o volume de informações e pesquisas que determinada produção suscitou ao longo das décadas. Todavia, isso não ocorre em grande escala com a crônica quando comparada a outros ramos da literatura. Pela sua autonomia e flexibilidade, poucos teóricos se debruçaram sobre essa que, nascida dos folhetins do século XIX, viria a ser considerada como um “gênero menor”. Tal assertiva sobre a condição da crônica é abalizada por Antonio Candido, em seu clássico *A vida ao rés-do-chão*, no qual ele afirma que:

A crônica não é um “gênero maior”. Não se imagina uma literatura feita de grandes cronistas, que lhe dessem o brilho universal dos grandes romancistas, dramaturgos e poetas. Nem se pensaria em atribuir o Prêmio Nobel a um cronista, por melhor que fosse. Portanto, parece mesmo que a crônica é um gênero menor. “Graças a Deus”, — seria o caso de dizer, porque sendo assim ela fica perto de nós. (CANDIDO, 1992, p. 13)

Esse ponto de vista supracitado, em que a existência da crônica não parece ser algo vantajoso quando comparado a outras modalidades literárias, tal qual o romance, não é apenas uma perspectiva depreciativa do autor, mas uma realidade à qual o gênero está muitas vezes atrelado. No entanto, é evidente que a expressão “gênero menor” usada pelo autor configura-se como um mero artifício retórico, pois logo adiante ele usa esse mesmo argumento em defesa do caráter despretensioso da crônica, pois isso tem como proveito o fato de ela elaborar “uma linguagem que fala de perto ao nosso modo de ser mais natural” (CANDIDO, 1992, p. 13).

É curioso pensar em como *A vida ao rés-do-chão* tornou-se uma das maiores referências no estudo do gênero, integrando a fundamentação da grande maioria das pesquisas na área. Isso é atípico, dado que o seu propósito inicial era apenas o de prefaciar uma coletânea, intitulada *Para gostar de ler: crônicas*, lançada pela editora Ática. O feitio empírico com que Candido instaura certas conjecturas demonstra bem essa função introdutória, como quando diz: “Acho que foi no decênio de 1930 que a crônica moderna se definiu e consolidou no Brasil, como gênero bem nosso, cultivado por um número crescente de escritores e jornalistas” (CANDIDO, 1992, p. 17).

Como exemplificado no excerto acima, o tom casual, as imprecisões em relação aos períodos e a pouca referência a questões estruturais corroboram com a ideia de que o prefácio foi feito com pretensões muito mais preambulares do que didático-científicas, ainda que o autor tenha um bom apuro com a linguagem e alguns comentários sejam bem fundamentados quanto ao que se pesquisava na época – como quando ele perpassa alguns aspectos historiográficos do século XIX. Em vista disso, a crônica, ao contrário de outras produções no âmbito dos estudos literários, carece fortemente de um conjunto teórico que lhe dê profundidade epistêmica. Contudo, isso não é totalmente responsabilidade da academia, mas também da configuração do gênero, cujas fronteiras não são tão definidas quanto desejaríamos.

Além de Candido, outros estudiosos versaram sobre a crônica. Um dos mais conhecidos trabalhos de fôlego a respeito foi o de Afrânio Coutinho, em “Ensaio e Crônica”, o qual se encontra no sexto e último volume da coleção *A Literatura no Brasil*. Nesse capítulo, publicado originalmente em 1969, Coutinho traz uma grande contribuição em relação à natureza do gênero, denotando sua importância para a literatura brasileira. Inicialmente, ele remonta as origens da crônica ao ensaio, o qual era cultivado largamente pela cultura anglófona, mas que se revestiu de um sentido mais acadêmico do que artístico no Brasil, como ele bem explica:

O que designamos atualmente por crônica é o que, na literatura inglesa, se chama “ensaio”, o do primeiro tipo, o original ou “familiar”, informal. Se compararmos as características dos dois tipos, veremos que as da “crônica” brasileira são as mesmas que os ingleses atribuem ao *personal* ou *familiar essay*. Isso resultou certamente do uso generalizado no Brasil de tornar sinônimos “ensaio” e “estudo”, abandonando-se o sentido primitivo, para o qual foi sendo reservado o termo “crônica”. (COUTINHO, 1999, p. 122)

Por conseguinte, essa tese levantada sobre a origem em comum entre a crônica literária e os ensaios informais ingleses cria uma possível raiz para o gênero anterior ao folhetim, dado que modernamente o ensaio já era cultivado desde o século XVI, com Michel de Montaigne. Esses pressupostos lançados por Coutinho também justificam a princípio o porquê de a crônica ter prosperado na América Latina, enquanto em países de língua inglesa o gênero praticamente inexistiu, pelo menos não sob a égide que aqui a inserimos. Contudo, há quem não concorde totalmente com essa comparação, como é o caso de Massaud Moisés, em *A Criação Literária*:

Não obstante, há quem sublinhe o parentesco da crônica com o ensaio informal. Trata-se, contudo, de semelhança apenas quanto ao impulso de origem ou na sua mecânica geratriz; mas depois se afastam. Com efeito, a crônica e o ensaio caracterizam-se pela subjetividade, envolvem idêntico movimento do “eu”, mas enquanto o ensaio guarda sempre uma intenção, ainda que sob o disfarce da informalidade, a crônica, ou repele a intencionalidade ou deixa de ser crônica. É que a crônica, como vimos, embora procure vencer a efemeridade do jornal, somente encontra ali a sua guarida: é escrita no e para o jornal (ou revista), depende do dia a dia momentoso e/ou da memória do escritor. Ao passo que o ensaio aspira a uma relativa perenidade, visto que se destina ao livro, ou revista especializada, mais do que ao jornal. (MOISÉS, 2007, p. 109)

O conceito de intencionalidade de Massaud Moisés pode ser um pouco movediço, tendo em vista que a crônica nem sempre fica presa à efemeridade do jornal, podendo angariar até o mesmo *status* de perenidade que o ensaio, a julgar pela quantidade de coletâneas que se afiguram atualmente no mercado editorial. No entanto, o autor não discorda integralmente da semelhança entre crônica e ensaio, pelo menos não em relação a algumas características, como a pretensa autonomia dessas modalidades: “A crônica goza, porém, da mesma liberdade do ensaio: não há dois cronistas iguais, nem duas crônicas idênticas” (MOISÉS, 2007, p. 110).

Essa disposição libertária do ensaio também é percebida por Adorno (2003, p. 37), ao notar que esse gênero, no cenário alemão de sua época, era paradoxalmente muito “mais aberto na medida em que, por sua disposição, ele nega qualquer sistemática, satisfazendo a si mesmo quanto mais rigorosamente sustenta essa negação”. Nessas circunstâncias, o caráter oscilante, um tanto ametódico, tão duramente criticado ao ponto de permitir que o ensaio sofresse de certa difamação no século XX, é comparável nesses aspectos à índole irrequieta que a crônica conformou no plano literário, daí a possibilidade de aproximação entre esses dois gêneros.

Deixando um pouco de lado a possível relação ensaística da crônica moderna, é praticamente unívoca a opinião de que os folhetins foram os maiores responsáveis pelo estabelecimento do cronismo em território nacional. Vale ressaltar de antemão que o termo “crônica” possui, em seu cerne etimológico, séculos de existência. Aqui nos referimos àquela definição clássica, advinda do grego *chronikós* e do latim *chronica*, referente ao tempo, cujo verbete no Dicionário Aurélio (2010, p. 210) é assinalado como uma “narração histórica, por ordem cronológica”. Desse modo, muito antes do surgimento da imprensa, as crônicas, assim como os anais, tinham uma função que se sujeitava bem mais ao campo da História do que da literatura em geral.

Esse gênero histórico, cujo ápice, segundo Moisés (2007), deu-se por volta do século XII, ainda na Idade Média, teve uma vida longa, chegando até mesmo a ter uma relativa importância no Brasil. No contexto dos países de língua portuguesa, podemos mencionar, no século XV, a atuação de Fernão Lopes, guarda-mor da Torre do Tombo e o primeiro cronista profissional de Portugal, o qual foi incumbido de registrar os feitos da monarquia em ordem cronológica até o reinado de D. Duarte. Um século depois, no nosso país, a crônica também cumpriu a sua função historiográfica ao retratar as impressões dos primeiros colonizadores da outrora Terra de Santa Cruz.

Jorge de Sá, em seu livro *A crônica*, uma das poucas dedicadas exclusivamente ao estudo do gênero, bem como outro manual intitulado *Crônica: história, teoria e prática*, de Flora Bender e Ilka Laurito, ambos com funções introdutórias, partem exatamente do mesmo ponto ao afirmarem que a crônica histórica brasileira se inicia com a Carta de Pero Vaz de Caminha, no ano de 1500. Porém, mais do que um relato de viagem, Sá (1985) imbui a epístola de “achamento” do Brasil como um gênero cujos aspectos estéticos e literários primam ao ponto de se sobressaírem no que diz respeito a suas características historiográficas, como podemos constatar no excerto abaixo:

Indiscutível, porém, é que o texto de Caminha é criação de um cronista no melhor sentido literário do termo, pois ele recria com engenho e arte tudo o que ele registra no contato direto com os índios e seus costumes, naquele instante de confronto entre a cultura europeia e a cultura primitiva. [...]. A história da nossa literatura se inicia, pois, com a circunstância de um descobrimento: oficialmente, a Literatura Brasileira nasceu da crônica. (SÁ, 1985, p. 5-7)

Excessos à parte, a visão de Jorge de Sá capta bem os prenúncios literários da crônica histórica, por mais que a questão de literariedade e identidade nacional possam ser colocadas em xeque a depender de quem estuda o Quinhentismo brasileiro. Por conseguinte, no século XIX, o cronismo ganhou um duplo significado com a ascensão do jornalismo em terras brasileiras. Segundo Capelato (1988), até a chegada da Família Real ao Brasil, em 1808, era vedada a publicação de qualquer material impresso, o que refreava o surgimento dos meios de difusão na América Portuguesa. Nessa conjuntura, o desenvolvimento do jornalismo nacional só viria a ocorrer efetivamente a partir da Independência do Brasil, em 1822, posto que até então a imprensa sofria de grande censura por parte da coroa de D. João VI.

Não obstante, a crônica historiográfica perseverou aqui durante um bom tempo, sendo produzida até mesmo concomitantemente ao folhetim e à crônica moderna. Bender e Laurito (1993) exemplificam isso ao mencionarem obras híbridas como *Memórias da Rua do Ouvidor*, de Joaquim Manuel de Macedo, lançada em 1878, ou as *Crônicas da Província do Brasil*, de Manuel Bandeira, lançada em 1937. Ambas são produções que vieram a lume num período em que a crônica de jornal passava a se assentar no país, haja vista que a preexistência de um gênero não obriga necessariamente a extinção de outro. Nessas circunstâncias, era comum que os liames entre a Literatura e a História reincidissem sobre a crônica, expandindo suas fronteiras, como bem observa Davi Arrigucci Júnior:

O cronista moderno, é claro, está mais perto dos fatos do dia do que da tradição oral ou histórica, como comentarista que é dos acontecimentos do cotidiano; mas de vez em quando retoma, por assim dizer, a *persona* de seus ancestrais. É sabido o fraco que Machado de Assis tinha pela prosa do cronista medieval português Fernão Lopes. E, à medida que a crítica avança no conhecimento de sua obra, vai-se vendo o quanto havia de penetração histórica numa simples crônica do velho bruxo, escrita com ponta fina e malignamente irônica como tantas de suas melhores páginas de ficcionista. Nas crônicas de Carlos Drummond de Andrade, é comum retornar um narrador rigoroso e preciso de fatos históricos que faz lembrar o antigo significado da palavra, como já notou Antonio Candido. Outro caso parecido é o Manuel Bandeira, sobretudo o das *Crônicas da Província do Brasil*, reunidas em livro em 1937. Ali o grande poeta se torna também um cronista à moda antiga. (1987, p. 54)

Nesse seguimento, antes da crônica se estabelecer no formato de livro, como foi o caso apontado acima por Davi Arrigucci Júnior no que se refere à obra de Bandeira, o Brasil historicamente demorou um certo tempo para avançar na consolidação de seu mercado editorial. De acordo com Santos (2009), enquanto nos países europeus o vínculo entre literatura e jornalismo ficava cada vez menor devido ao surgimento da prensa tipográfica, no Brasil essa relação se manteria durante várias décadas na forma dos chamados “artigos de fundo”, os quais encontraram sua expressão máxima no folhetim importado da França. Foi por meio desse gênero que o país teve acesso a alguns lançamentos do que hoje faz parte do nosso cânone literário. Para a autora, o jornal nesse período retinha “a dialética de um tempo em que a escritura tornada mercadoria convivia lado a lado com a escritura sagrada do livro, cuja aura relutava em desaparecer” (SANTOS, 2009, p. 12).

Conforme Yasmin Nadaf (2002), a primeira crônica folhetinesca que surgiu no país foi a de Martins Pena, pelo *Jornal do Commercio*, no ano de 1846. Descendente do *feuilleton*, o qual nasce na França como uma forma de escapismo à censura do período napoleônico, esse gênero teve o rodapé do jornal como morada e sua função servia basicamente ao entretenimento. Desse modo, o folhetim foi amplamente usado, segundo Nadaf (2002, p. 17), para publicar “artigos de crítica, crônicas e resenhas de teatro, de literatura, de artes plásticas, comentários de acontecimentos mundanos, piadas, receitas de beleza e de cozinha, boletins de moda, entre outros”. Notadamente, o que mais prosperou foram as ficções seriadas, que depois eram lançadas em forma de romances, como foi o caso de várias obras de Machado de Assis, José de Alencar, Manuel Antônio de Almeida e Aluísio Azevedo.

Assim, situar o momento exato em que a crônica se distanciou completamente da sua condição enquanto folhetim é um exercício de difícil precisão. Na verdade, pensar em um ponto nevrálgico de ruptura dos gêneros é uma atitude simplista, tendo em vista que o surgimento da crônica moderna não se deu de imediato. Todavia, como marco histórico, sabemos que a crônica como a concebemos já estava até certo ponto consolidada no início do século XX. No que compete à troca de nomenclatura, podemos nos situar a partir de 1859, no jornal *Correio Mercantil*, quando Machado de Assis, então com 20 anos, escreveu alguns textos que hoje se afiguram em coletâneas de crônicas, mas que versavam ainda sobre a profissão do então “folhetinista”. O termo “crônica” somente vai aparecer nas publicações machadianas a partir do início da década de 1860, como nos jornais *Semana Ilustrada* e *Diário do Rio de Janeiro*. E é justamente nesse *fin de siècle* oitocentista que o vocábulo se estabiliza.

Ademais, se a crônica literária prosperou até os dias de hoje, o mesmo não ocorreu com o folhetim. De acordo com Nadaf (2002, p. 63), “o modismo folhetinesco encerrou a sua longa travessia pela imprensa carioca no terceiro decênio do século XX”. Nada impediu, porém, que essa modalidade seriada fosse transposta para outros meios, como podemos averiguar pelas suas descendentes diretas: as radionovelas, a partir do decênio de 1940, e as novelas televisivas, a partir dos anos de 1960. Após esse momento de rápido declínio, passamos a vivenciar um dos períodos mais prósperos para a crônica, o que foi determinante para a sua popularidade e consolidação como gênero nacional, aclimatado por décadas de transição e moldado ao gosto do povo brasileiro.

É nesse entremeio que temos o surgimento de cronistas como João do Rio, Lima Barreto, Rubem Braga, Carlos Drummond de Andrade, Nelson Rodrigues, Clarice Lispector, Paulo Mendes Campos, Fernando Sabino, entre tantos outros que fizeram do século XX um período bastante oportuno para o assentamento dessa modalidade literária tão ligada às efemérides do cotidiano. Por fim, a crônica nos chega ao século XXI como um gênero já consagrado. Se antes ela era praticamente presa aos periódicos, hoje em dia a crônica se funda em várias mídias, o que incluem revistas, redes sociais, *blogs*, coletâneas, além da própria folha de jornal – que não necessariamente precisa ser impressa, como no passado. A partir disso, a crônica demonstrou ser um objeto curioso de estudo, pois com mais de um século e meio de existência, ainda não se permite classificar ou instaurar seus próprios limites. Todavia, isso não ocorre por falta de iniciativa, como bem veremos a seguir.

1.2 Limites, classificações e autonomia do gênero

O título acima enseja algumas considerações relativas ao termo “gênero”. Não que essa discussão possa influenciar sobremaneira a forma como vemos nosso objeto, mas estabelecer este adendo evita futuras incongruências terminológicas, pois cada escolha lexical possui um propósito. Basicamente, entendemos que “gênero crônica” é equivalente à expressão “espécie literária crônica”. Diferenciá-las seria reforçar a ideia de que tal controvérsia importa para a pesquisa. Entretanto, como estamos usando um suporte acadêmico para darmos voz a esta investigação, devemos lançar luz sobre essa problemática a fim de não invalidarmos o que até este momento denominamos de “propedêutica em torno de um gênero”.

Dentro das discussões genológicas, temos uma categorização clássica, de origem aristotélica, a qual se divide em três gêneros: épico, lírico e dramático. Posteriormente, esse trinômio incluirá também o chamado gênero narrativo, do qual o romance faz parte. Outrossim, no interior de cada grupo, há o que alguns teóricos, como Antônio Soares Amora (1969) e Hênio Tavares (1981), chamam de espécies, que seriam as variações dentro do grupo maior. É aí que se inserem o romance, o conto, a fábula, a epopeia, a ode, o haicai, o ensaio, entre tantos outros. Portanto, nessas categorias, o mais apropriado seria se referir à crônica como uma espécie literária que se enquadra no gênero narrativo. Minúcias à parte, justificamos nossa escolha terminológica por meio de alguns critérios puramente pragmáticos.

A princípio, um dos argumentos seria o de que não há unanimidade quanto a essas nomenclaturas. Por exemplo, os autores supramencionados, Amora (1969) e Tavares (1981), estabelecem classificações que incluem a divisão clássica, mas são discordantes quanto à disposição das espécies, às tipologias e às subclassificações que derivam de cada grupo. Além disso, a nossa justificativa está em harmonia com os autores basilares em que nos fundamentamos. Moisés (2007), Candido (1992) e Coutinho (1999) usam o sintagma “gênero crônica”, deixando de lado esse preciosismo linguístico, sem que isso resulte em algum prejuízo para as suas assertivas. Em outras palavras, nossa escolha lexical não advém do desconhecimento tácito acerca dos debates genológicos, isto é, em torno das teorias do gênero, mas apenas de considerações de ordem prática.

Tendo em vista essa conjuntura, aproveitamos o contexto de discussões formais para descrever alguns pontos acerca do caráter flexível do gênero. O primeiro aspecto, nesse sentido, diz respeito ao seu aparente hibridismo lítero-factual. Candido (1992, p. 14) afirma que a crônica é “filha do jornal e da era da máquina”. Por conseguinte, a relação jornalística acaba por transmitir-lhe atributos das duas esferas, o que conduz os estudos do gênero a investigar essa obscuridade – no caso, a existência de um texto inserido num suporte informativo, referencial, mas com características que denotam um projeto estético, ficcional. Contudo, por mais híbrida que seja a condição do cronismo literário, por mais imbrincadas estejam suas fronteiras no que concerne ao jornalismo, ainda assim existem alguns limiares visíveis que se sobressaem. É justamente nesse espaço fronteiro que reside a particularidade da crônica, como nos aponta Caroline Becker:

Mesmo diante dessa possibilidade intertextual e de fronteiras quase anuladas, em geral ainda distinguimos o discurso jornalístico do discurso literário, tendo em vista seus objetivos e intenções, bem como seus dispositivos de linguagem. Isso nos remete a nomeações como linguagem literária e linguagem jornalística, o que pode causar desconforto, pois traz uma antiga reflexão teórica sobre o que, afinal, é a literatura. Por isso, reitero: a literatura e o jornalismo podem criar uma miscelânea, apagar fronteiras e misturar certezas quanto a usos de linguagem ou quanto a delimitações de gênero – caso específico da crônica. Dessa maneira, o quando pode ser produtivo: quando, afinal, uma crônica torna-se mais literária – ou melhor, mais narrativa e ficcional? Por que ou como identifico essa deriva estilística? Em meio ao trânsito de linguagem e de meio de publicação, a crônica assume um caráter híbrido. (2013, p. 14)

Pelo que percebemos nas colocações acima, a existência da crônica enquanto produção literária, e não puramente jornalística, recai sobre a ideia de literariedade. Essa característica seria uma condição *sine qua non* para que o cronismo se afigurasse no mesmo espaço que os demais gêneros literários. Um cronista que não elabore esteticamente a sua própria linguagem, que se atenha unicamente às notícias, à primeira vista estaria mais a serviço do factual do que da literatura. Porém, é aí que reside a ambiguidade da discussão. Compagnon (2010, p. 41), por exemplo, dirá que “como não existem elementos linguísticos exclusivamente literários, a literariedade não pode distinguir um uso literário de um uso não literário da linguagem”. Por consequência, diferenciar a crônica literária da não literária torna-se tarefa laboriosa, como podemos verificar:

A literariedade não é questão de presença ou de ausência, de tudo ou nada, mas de mais e de menos (mais tropos, por exemplo): é a dosagem que produz o interesse do leitor. Infelizmente, mesmo esse critério flexível e moderado de literariedade é refutável. Mostrar contraexemplos é fácil. Por um lado, certos textos literários não se afastam da linguagem cotidiana (como a escritura branca, ou behaviorista, a de Hemingway, a de Camus). Sem dúvida, é possível reintegrá-los, acrescentando que a ausência de marca é, ela mesma, uma marca, que o cúmulo da desfamiliarização é a familiaridade absoluta (ou o cúmulo da obscuridade, a insignificância), mas a definição de literariedade no sentido restrito, como traços específicos ou flexíveis, como organização específica não é menos contraditória. Por outro lado, não somente os traços considerados mais literários se encontram também na linguagem não literária, mas ainda, às vezes, são nela mais visíveis, mais densos que na linguagem literária, como é o caso da publicidade. (COMPAGNON, 2010, p. 42).

A nosso ver, esse princípio é um dos maiores obstáculos no que diz respeito à caracterização do gênero. Como mencionado pelo autor de *O demônio da teoria*, até mesmo alguns textos que utilizam uma linguagem mais trivial, são considerados textos literários. E a contradição fica mais premente ao notarmos que a publicidade também faz uso desses mesmo artifícios, por mais que não a consideremos como arte literária. A mesma situação poderia ser aplicada à crônica, que utiliza um suporte semelhante à publicidade, e usa uma linguagem também cotidiana – tal qual Camus e Hemingway usados como exemplo –, e que mesmo assim não deixa de ser vista como literatura. Assim sendo, essas ambiguidades e imprecisões que despontam do hibridismo característico do gênero fez com que por vezes ele fosse tratado como sublitteratura, ou uma literatura dita inferior, “menor” – daí aquela afirmação de Candido (1992).

Marcus Soares (2014), em seu livro *A crônica brasileira do século XIX: uma breve história*, comenta sobre essa discussão em torno da literariedade a partir de Massaud Moisés e Afrânio Coutinho. Para aquele, a crônica é literatura por conta do seu caráter transcendente, o que Soares (2014) entende como sendo um argumento problemático, afinal “se a noção de transcendência não se sustenta no livro, ela é ainda mais prejudicial em relação ao entendimento do próprio gênero em questão, pois a transcendência, na verdade, descaracteriza-o, pois desfaz a ambiguidade que lhe constitui” (p. 68). Já no que diz respeito a Afrânio Coutinho, o argumento seria um tanto mais simples: se os críticos tendem a considerar a crônica como passível de ser objeto de crítica literária, logo ela é literatura. Discordâncias à parte, tratamos a visão axiomática de Coutinho como em consonância com o nosso entendimento.

Evidentemente, nem todo jornalista que se aventura no cronismo tem êxito em produzir crônicas de boa qualidade literária. Todavia, com isso acabamos entrando na esfera do juízo de valor e da crítica qualitativa, o que foge das nossas intenções propedêuticas. Nesse quesito, ainda há também o problema do sofisma indutivo. Não é porque as crônicas de determinado autor são parte de um sistema literário que necessariamente todas as crônicas também o sejam. Um exemplo disso seria dizer que as crônicas esportivas, como aquelas que se prestam a comentar um determinado campeonato sem pretensões estéticas, sejam, por conseguinte, crônicas literárias. Seguindo essa lógica, é como se o signo “crônica” fosse condição suficiente para denominar quaisquer textos, que estejam sob essa égide, como arte literária – o que é uma falácia, tendo em vista o número de exceções.

Assim sendo, após discutirmos o conceito de literariedade, é imprescindível que tenhamos algumas considerações sobre a forma do gênero. No atual contexto, a concepção mais comum que temos é de que a crônica é uma modalidade em prosa, de curta extensão e que é veiculada em colunas de jornais, revistas e periódicos em geral. Porém, conceituar o cronismo com base nessas três características não é algo preciso. Primeiro, porque o suporte não é determinante para a classificação do gênero, ou pelo menos não é mais, graças à modernização dos meios de difusão. Além disso, há ressalvas no que pese à crônica ser um texto em prosa. Evidentemente, é essa a tendência, como notamos pela categorização de Amora (1969), em que se coloca a crônica como sendo uma espécie prosaica. Apesar disso, há vários casos que fogem desse padrão.

Assim, podemos citar, à guisa de contraexemplos, os estudos inseridos na obra *A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil*, organizada pela Fundação Casa de Rui Barbosa. Nessa coletânea de artigos, temos a análise de cronistas que romperam com o estilo em prosa tradicional, como é o caso mencionado por Lyra (1992) sobre as produções de Olegário Mariano, sob o pseudônimo de João da Avenida, que durante a década de 1920 publicou diversas crônicas em versos na revista quinzenal *Para Todos*. Outro ponto fora da curva aparece nos estudos da crônica fotográfica de Andrade (1992), em que aí temos o lado imagético preponderando em relação à palavra escrita. Isto posto, das três características supracitadas, apenas a ideia de extensão do gênero aparenta ser um lugar-comum. Contudo, mesmo o critério da quantidade de páginas pode trazer incertezas, dada a proximidade da crônica com outro gênero – o conto –, como bem afirma Jorge de Sá:

Muitos pensam que narrativa curta é sinônimo de conto, perdendo de vista os gêneros que, por tradição ruim, continuam à margem da nobreza. Acontece que o conto tem uma densidade específica, centrando-se na exemplaridade de um instante da condição humana, sem que essa exemplaridade se refira à valoração moral, já que uma grande mazela pode muito bem exemplificar uma das nossas faces. A crônica não tem essa característica. (1985, p. 7)

Essas considerações trazidas acima são bastante recorrentes nos debates sobre a diferença entre conto e crônica. Mas como toda conjectura teórica, diferenciar essas duas narrativas curtas também envolve alguns empecilhos. Historicamente, ambas surgem no Brasil no contexto do século XIX, junto ao romance. Não são raros os contistas que também foram romancistas e cronistas – a título de ilustração: Machado de Assis e Lima Barreto. Todavia, tendemos a não misturar os gêneros, como se existisse algo de divergente entre eles, um denominador não comum. Essa baliza é tão instável que não é difícil a perda da identidade do texto ficcional durante o processo de criação, como atesta Massaud Moisés:

Quando se aproxima do conto sem nele se metamorfosear, mantendo intactas suas características de base, a crônica corre o risco de constituir-se na mera literalização de acontecimentos verídicos: estes funcionam como o estopim que deflagra o comentário, estabelecendo-se uma aliança entre o “eu” e o “não eu”, que preserva a crônica de sua identidade. Quando, porém, o “eu” se encolhe para deixar que o acontecimento prevaleça, de molde a cavar-se um fosso entre o cronista e os eventos, expresso no emprego da terceira pessoa, – a

crônica pode resultar em simples reportagem, e nesse caso os extremos se tocam. Fugiria, assim, não só da crônica como da arte literária. (2007, p. 115)

Basicamente, a separação entre conto e crônica trazida por Sá (1985) e Moisés (2007) orbita em torno de um equilíbrio nenhum pouco esclarecedor. Usar conjecturas vagas como “densidade específica” ou a relação do “eu” com o “não eu” tendem mais a indeterminar o conceito do que a fundamentá-lo, haja vista a ausência de maiores exemplos por parte dos autores. Entrementes, Werneck (2005), no prefácio “Um gênero tipicamente brasileiro”, da coletânea *Boa companhia*, relembra a clássica definição de Fernando Sabino de que a crônica é tudo aquilo que chamamos de crônica. Essa concepção mais pragmática também é compartilhada por muitos cronistas que não consideram relevante a diferenciação das nomenclaturas.

Um caso mais contemporâneo desse relativismo genológico seria o do escritor Milton Hatoum (2013, p. 9), que, na sua coletânea de crônicas, afirmava que os seus textos podiam “ser lidos como crônicas, contos ou breves recortes da memória. Não poucas vezes o gênero literário depende da expectativa do leitor”. Tendo em vista essa indeterminação, percebe-se que as terminologias perderam seu rigor com o passar do tempo, tamanha a dificuldade em manter a “pureza” das espécies. Uma amostra dessa incapacidade definidora pode ser citada em relação à *Companhia das Letras*, que em 2016, num cenário de relançamentos, optou pelo uso da expressão “cronicontos” para se referirem às narrativas da obra *70 historinhas*, de Carlos Drummond de Andrade, denotando ainda mais a intersecção dos gêneros³.

Por fim, ainda no contexto classificatório, é importante percebermos também o modo como as crônicas foram categorizadas ao longo do tempo. Não que essas tentativas tragam soluções estáveis, posto que é difícil prescrever divisões conclusivas na literatura, mas elas ajudam de alguma maneira a conformar uma visão panorâmica sobre como os estudiosos a interpretavam em sua época. Um trabalho que prestou bastante contribuição nesse sentido foi o de Ferreira (2005), em *A crônica: problemáticas em torno de um gênero*, no qual a autora localizou 26 subclassificações, retiradas tanto da literatura especializada quanto de livros didáticos. Ao fim, o esforço resultou na compilação de diversas tipologias e definições que, na visão da pesquisadora, são em sua maioria inócuas, ineficazes e contraditórias.

³ Esse neologismo não consta em nenhum dicionário de termos literários. Bibliotecas eletrônicas como a SciELO e repositórios de dissertações e teses também não retornam resultados para esse vocábulo.

No tocante às categorias engendradas pelos nossos teóricos basilares, podemos aludir às tipologias de Afrânio Coutinho, o qual classificou o gênero em cinco tipos, a saber: crônica narrativa, crônica metafísica, crônica poema-em-prosa, crônica-comentário e crônica-informação. Todas elas surgiram com o intuito de abalizar a produção de Rubem Braga. Notadamente, essa categorização, como afirma Coutinho (1999, p. 133), “não implica o reconhecimento de uma separação estanque entre os vários tipos, os quais, na realidade, se encontram frequentemente fundindo traços de uns e outros”. Esforços à parte, esse autor foi o que mais se empenhou em instituir múltiplas classificações ao gênero. Moisés (2007), por exemplo, numa perspectiva reducionista, criou apenas a dicotomia crônica-conto e crônica-poema:

Quando o caráter literário assume a primazia, a crônica deriva para o conto ou a poesia, conforme se acentue o aspecto narrativo ou contemplativo. De onde os dois tipos fundamentais de crônica: a crônica-poema e a crônica-conto. Há quem considere o debate das ideias como um possível terceiro tipo de crônica, mas a rigor trata-se de prosa doutrinária em forma de artigo de jornal, como poderia ser de revista ou capítulo de livro, e não de crônica. De contrário, toda matéria jornalística que não se ativesse a relatar fatos verídicos, seria crônica. (MOISÉS, 2007, p. 109)

Outra classificação, também arrolada por Ferreira (2005), a qual foi retirada de *A vida ao rés-do-chão*, de Candido (1992), traz à baila quatro tipos: crônica diálogo, crônica narrativa, crônica de exposição poética e crônica biográfica lírica. Essas categorias são mencionadas por Antonio Candido, mas não especificadas. Assim sendo, ao cotejarmos as três categorizações supramencionadas, não é difícil perceber que elas não conseguem comportar todas as manifestações do gênero. Quiçá, a divisão de Moisés (2007) seja a mais exitosa, por ser a mais genérica.

De resto, por essas tentativas de sistematização estarem inseridas em manuais introdutórios, quando não em prefácios de livros, percebe-se que a intenção desses autores está mais alicerçada a uma espécie de proposta didática. Não que isso desqualifique o empreendimento, mas assevera um objetivo ocasional, geralmente com o fito de demonstrar as diferentes formas que esse gênero pôde assumir dentro de um dado contexto. Outro ponto a se mencionar é a questão temporal. Essas subclassificações surgiram entre os decênios de 1960 e 1990. Mais de três décadas depois, o cronismo, no século XXI, tornou-se ainda mais complexo e vasto, difícil de se enquadrar em tão poucas categorias.

Em suma, na efervescência do terceiro milênio, graças ao efeito globalizante, ao avanço dos meios de comunicação, o modo como lidamos com o cotidiano mudou bastante desde que Rubem Braga começou a consagrar o gênero décadas atrás. E isso afeta a própria literatura, principalmente a crônica, uma vez que ela usa os *faits divers* do dia a dia como insumo para a sua criação. Se a realidade muda, o gênero se adequa a ela. Compreender essas metamorfoses é essencial para esclarecer o que mudou neste século de transições tão abruptas. Assim, nada mais natural que investiguemos a produção de algum cronista contemporâneo profícuo para elucidar esse fenômeno. No caso desta pesquisa, o escritor escolhido foi Milton Hatoum.

1.3 A crônica em Milton Hatoum

Para concluirmos o trajeto propedêutico enveredado até aqui, faz-se necessário delinear algumas considerações acerca das crônicas produzidas por Milton Hatoum. Esse escritor amazonense, nascido na cidade de Manaus, em 19 de agosto de 1952, ficou bastante conhecido após a publicação do seu primeiro romance, *Relato de um Certo Oriente*, em 1989, pelo qual recebeu o Prêmio Jabuti no ano seguinte. Além dessa obra, Hatoum também conta com mais cinco romances, a saber: *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008), *A noite da espera* (2017) e *Pontos de fuga* (2019). Além disso, ele também publicou duas coletâneas de narrativas curtas: *A cidade ilhada* (2009), de contos, e *Um solitário à espreita* (2013), sendo esta última a que nos serve como objeto de estudo.

Publicada pela Companhia das Letras, em formato de livro de bolso, *Um solitário à espreita* reúne 96 crônicas, divididas em quatro seções. Grande parte desses textos foram lançados a partir do ano de 2004, que é quando Hatoum passa a exercer a função de cronista com certa regularidade. Inicialmente, ele publica suas crônicas em duas revistas: *EntreLivros* e *Terra Magazine*, ambas já fora de circulação. Posteriormente, ele também passa a publicar em jornais: quinzenalmente em *O Estado de S. Paulo*, desde 2008; e mensalmente no jornal *O Globo*, desde abril de 2017. Excetuando a crônica “Dilema”, todas as demais vieram a lume entre 2004 e 2013, ano de publicação da coletânea, bem como todas também foram reescritas pelo autor antes de irem para o formato de livro, por isso há divergências entre as versões lançadas em periódicos e as que foram reeditadas com fins editoriais.

Neste cenário, os livros de Milton Hatoum possuem uma grande repercussão no meio acadêmico. No domínio da pós-graduação *stricto sensu*, por exemplo, são mais de 190 dissertações e teses que usam as suas obras como objetos de estudo, segundo o Catálogo de Teses e Dissertações⁴, o qual está vinculado aos bancos de dados da CAPES. Contudo, desse total registrado, apenas dez dissertações – e nenhuma tese – estudam as narrativas curtas de Hatoum. E das dez, seis utilizam os contos como objeto, sobrando apenas quatro dissertações que se debruçaram sobre o estudo das crônicas. Conclui-se, portanto, que quantitativamente a ênfase na academia se dá muito mais sobre os romances do que sobre as coletâneas.

A primeira dissertação que temos registro sobre a cronística de Milton Hatoum é a da professora mestre Ana Maria Abdul Ahad, do curso de mestrado em Linguística, pela Universidade de Franca, em São Paulo. Defendida em 2016, esse trabalho teve como foco analisar três crônicas de *Um solitário à espreita* que versavam sobre Brasília no período da Ditadura Militar. Ademais, a fundamentação teórica do trabalho foi calcada nas concepções da semiótica greimasiana, por isso essa dissertação não teve como ponto central os estudos em Teoria Literária, ainda que tome de empréstimo alguns conceitos narratológicos antes de elaborar as suas análises acerca das estratégias enunciativas utilizadas nas crônicas de Hatoum. Quanto ao objetivo geral e à conclusão a que chegou a pesquisa, assim descreve a autora:

Nosso objetivo geral era observar a relação entre enunciação e memória nas três crônicas, o que empreendemos por meio da utilização do conceito de memória do acontecido e memória-acontecimento, [...] uma vez que nos três textos, o narrador, como simulacro do enunciador, se projeta no presente da enunciação enunciada a rememorar acontecimentos pretéritos que vivenciou à época da ditadura militar no Brasil. Observamos que nos três textos o intuito do narrador era criticar, de forma irônica, o modo como os efeitos nefandos do regime militar repercutem no Brasil atual e, mais especificamente, na Brasília contemporânea. (AHAD, 2016, p. 90)

De certa forma, essa é a dissertação que mais destoa das outras, posto que é a única de um mestrado em Linguística. Por ser a primeira numa pós-graduação a analisar a produção cronística de Hatoum, a pesquisadora não teve fortuna crítica específica em que se amparar. Todavia, destaca-se o fato de Ana Maria Abdul Ahad

⁴ Até novembro de 2020, foram registradas 143 dissertações de mestrado e 49 teses de doutorado que mencionam o nome de Milton Hatoum nos títulos e/ou resumos dos trabalhos catalogados no sistema.

perquirir a ideia de memórias, regime militar e ironia o que demonstra uma interdisciplinaridade na forma como ela investigou as narrativas que lhe serviram de objeto. Intitulada *Enunciação e memória em crônicas de Milton Hatoum: uma leitura semiótica*, esse trabalho presta também algumas contribuições ao estudo do gênero.

Destarte, se o cerne da pesquisa foi o processo de enunciação, a autora também não deixou de delinear certas reflexões sobre a ideia de reconstrução literária de acontecimentos históricos. Provavelmente, esse é um dos pontos centrais da produção de Hatoum, dada a quantidade de crônicas que utilizam como cenário o período da ditadura e espaços importantes para a história do país, como Brasília, São Paulo, sem esquecer a sua Manaus da infância. E é justamente este último espaço urbano, o da capital amazonense, que acabou sendo o objeto de investigação da subsequente dissertação, a qual dessa vez se deu no plano dos estudos literários.

No caso, referimo-nos ao trabalho da professora mestre Manoelle Gabrielle Guerra, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP de Araraquara, em 2018. No entanto, o *corpus* dessa dissertação não é constituído apenas pela coletânea de crônicas, mas também pelo primeiro romance de Hatoum. O título do trabalho sintetiza bem o seu objetivo com as duas obras: *Espaço e sujeito, narrativa e identidade: Relato de um certo oriente e Um solitário à espreita, de Milton Hatoum*. A averiguação basicamente girou em torno do espaço da cidade de Manaus e a maneira como ela se relaciona com a memória e as identidades dos seus habitantes ficcionais. Quanto ao estudo das crônicas nesse contexto, a hipótese geratriz é assim descrita pela pesquisadora:

A hipótese que fundamenta esta discussão é a de que o espaço da cidade é representado na obra do autor por meio de diferentes vozes, cada uma atrelada a determinadas esferas sociais, delimitando, a cada narrativa, traços urbanos que fazem parte de um quadro maior, por meio do qual é possível recuperar a história de Manaus, seus processos de modernização, e também a composição de sua população. Nesse contexto, o conjunto de crônicas possibilitou uma análise que se ateve ao modo como esse processo de transformação do espaço urbano ocorreu. (GUERRA, 2018, p. 8)

Bem como a pesquisa de Ahad, a dissertação de Manoelle Guerra também percorreu a noção de memória histórica e urbana. Para tal, ela fez uso de algumas narrativas, como: “Estádios novos, miséria antiga”, “Segredos da Marquesa”, “História de dois encontros”, “Crianças desta terra”, “Adeus aos quintais e à memória urbana”,

“Morar, não ilhar e prender” e “Um enterro e outros carnavais”. A partir das crônicas da coletânea, a autora percebeu que a representação de Manaus em Hatoum “baseia-se em um processo de rememoração por parte das personagens, entrecruzando as imagens de um mesmo espaço em diferentes tempos” (GUERRA, 2018, p. 97).

Assim sendo, a miscelânea de vozes que emergem das crônicas hatounianas fortaleceram essa análise ao mostrar um vasto panorama de narrativas que possuem um fio condutor em comum. A correlação entre cenários, sujeitos e identidades possibilitou que esse trabalho de 2018 se aprofundasse no que compete às crônicas que problematizam o espaço em confluência com o ser humano, apoiado em um recorte bastante específico. Posteriormente, no ano seguinte, foram defendidas mais duas dissertações com o mesmo objeto de análise, mas a partir de um suporte externo à coletânea *Um solitário à espreita* e numa perspectiva um tanto mais abrangente.

Nesse ínterim, se o trabalho de Manoelle Guerra problematizava o espaço urbano dentro de um contexto metodológico e temático restrito, a dissertação de Ana Carolina da Conceição Figueiredo, intitulada *Milton Hatoum no parlatório: entre crônicas e paratextos digitais*, e defendida em 2019 pelo Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, se propõe a investigar as crônicas a partir da própria escrita de Milton Hatoum, sem um mote literário específico, mas por meio de um outro *corpus*. No caso, a pesquisadora coletou as 56 narrativas que o cronista publicou na revista eletrônica *Terra Magazine*, cujo *site* não se encontra mais disponível para acesso. Esse resgate, como ela explica, só foi bem-sucedido graças à colaboração dos arquivos pessoais de um antigo assinante.

Ao contrário das duas dissertações anteriores, esse trabalho não utilizou as versões das crônicas que foram refeitas para a coletânea, o que não necessariamente invalida a investigação. Vale salientar que das 56 narrativas compiladas, a pesquisadora usou apenas 12 para a sua análise, as quais foram divididas em três categorias: autobiográficas, metanarrativas e metaideológicas. Ademais, foram também utilizados como discussão alguns conceitos narratológicos, como a relação entre crônicas e paratextos, mas sem que isso tivesse grande relevo na pesquisa. O foco da análise de Figueiredo (2019) envolveu a ideia de fruição e atemporalidade das crônicas de Hatoum, associada à metáfora dessa literatura enquanto parlatório, que, nas palavras da autora, constitui-se como “um lugar onde o escritor procura ‘dar a cara a tapas’, ao militar, criticar e denunciar os problemas sociais do país e do mundo, seja nos meios digitais, impressos ou nas redes sociais” (FIGUEIREDO, 2019, p. 9).

Em linhas gerais, a crônica hatouniana, nesse prisma aludido, seria um espaço para debate, um lugar em que o escritor teceria suas críticas sobre o mundo externo ao ficcional. Em outras palavras, essas narrativas seriam uma forma de diálogo entre o público, o escritor e o contexto que os cercam, mas de um modo bem mais peremptório, haja vista a função do cronismo frente ao cotidiano que lhe serve de matéria-prima. Desse modo, as discussões sobre o gênero também são levantadas e fortalecidas ao se perceber como o hibridismo característico dessas narrativas dão margem para uma outra maneira do cronista engendrar a sua própria mundividência, atestando a singularidade desse gênero na prosa de Milton Hatoum. De modo similar, na mesma esteira – e coincidentemente no mesmo ano e programa de pós-graduação – outro pesquisador também fez uma análise sobre as publicações de Hatoum em revistas, mas por intermédio de outro *corpus*: a extinta *EntreLivros*.

De vida breve, entre maio de 2005 a dezembro de 2007, a revista *EntreLivros* contou com um total de 32 edições antes de ser cancelada. Ela foi o local em que Hatoum deu os seus primeiros passos na publicação periódica de crônicas. Afortunadamente, antes que o *site* saísse do ar, tal qual ocorreu com a *Terra Magazine*, o professor mestre Aídes José Gremião Neto, com a autorização do autor, compilou as crônicas da extinta revista na forma dos anexos de sua dissertação intitulada *Campo intelectual e projeto literário: as crônicas de Milton Hatoum na revista EntreLivros*. Assim como a professora Ana Carolina Figueiredo, esse pesquisador também defendeu em 2019, pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, o seu trabalho com o mesmo objeto: as crônicas de Hatoum. Posto que ambos fizeram parte do mesmo projeto de pesquisa durante a graduação, com o mesmo orientador, isso justifica a aparente coincidência.

Dessa forma, o recorte estabelecido por Gremião Neto (2019) versa sobre o projeto estético-literário de Milton Hatoum. Para isso ele usa o conceito de relações paratópicas e lança um olhar sobre o papel e configuração do narrador no cronismo hatouniano. A partir de um apanhado de teóricos da Linguística e da Sociologia, além dos autores voltados aos estudos literários, o pesquisador tentou desenvolver uma visão panorâmica sobre as crônicas, sem deixar de se atentar às estratégias estilísticas e à dimensão temática das narrativas como um todo. Também há um enfoque maior nas crônicas que tratam sobre o processo da escrita, o qual é lugar-comum de várias publicações. Outro ponto perquirido seria aquilo que mais salta aos

olhos em Hatoum, que é a questão da memória, ali posta como parte do estatuto ficcional que funda o seu processo criativo, como Gremião Neto aponta:

Analisadas em conjunto com outras produções do escritor, as crônicas apresentam uma característica importante no projeto literário de Hatoum: reescrever histórias reais e ficcionais sob o crivo da memória e, assim, promover uma abertura da história e das possibilidades estéticas que surgem frente a uma escrita autorreflexiva. Há outra relação imbricada nessa autorreflexividade que a linguagem hatouniana opera que não poderia deixar de ser mencionada: um certo diálogo com estratégias autoficcionais, que revela rastros dispersos do autor empírico e do caminhar da própria escrita, sem que se esgote na descrição dos índices de realidade desta vida, operando uma espécie de poética do testemunho (testemunho perdido da infância e da juventude). (2019, p. 11)

Nesse sentido, é representativa a relação entre o narrador e autor empírico dentro das crônicas que possuem um aspecto autoficcional, e essa é uma das problemáticas motrizes da dissertação, além da própria configuração da memória no discurso literário. Por conseguinte, assim como o outro trabalho defendido no mesmo ano, essa pesquisa teve como ponto forte o olhar sobre a escrita em detrimento à especificidade de investigar uma só temática – por mais que isso resulte em uma abordagem mais superficial – bem como teve por mérito a sua função compilatória, considerando que os respectivos *sites* das revistas não se encontram mais disponíveis em rede, mas, graças a esses trabalhos, as publicações voltaram ao domínio público. Assim, no presente momento, são essas as dissertações que nos precedem na investigação das crônicas hatounianas.

Notadamente, ao olharmos em retrospecto, alguns detalhes nos chamam a atenção. Por exemplo, as quatro pesquisas brevemente comentadas são todas de programas de pós-graduação da região Sudeste do país – duas de São Paulo, duas do Rio de Janeiro. Além disso, ao observar os anexos dos trabalhos em que estão catalogadas as produções de Hatoum em revistas, percebe-se que nem todas entraram na coletânea. Das 32 publicadas na *EntreLivros*, apenas seis estão em *Um solitário à espreita*. Das 56 lançadas na *Terra Magazine*, oito foram escolhidas para integrar a obra de 2013. Assim sendo, a fonte mais utilizada foram os jornais, sendo três crônicas originárias da *Folha de S. Paulo* e o restante todas do jornal *O Estado de S. Paulo*, com exceção de quatro narrativas lançadas em revistas estrangeiras e nos livros avulsos em que houve colaboração do autor.

Ressalta-se ainda que a ausência de textos do jornal *O Globo* se deve ao fato de que Milton Hatoum só começou a publicar em 2017 nesse periódico. A conclusão a que se chega é de que as 96 crônicas de *Um solitário à espreita* não representam a totalidade do cronismo desse escritor, sendo que de todos os gêneros pelos quais ele perpassou nas últimas décadas, certamente esse é o que ele foi mais profícuo. Sem contar que a todo momento esse número aumenta, uma vez que Hatoum não parou de publicar desde que a coletânea foi lançada, o que torna a crônica o objeto mais inédito em termos de exploração acadêmica. Feito esse apanhado no terreno das pesquisas de pós-graduação, nosso desafio aqui reside no âmbito tanto da inquirição do fazer cronístico hatouniano, quanto da análise das cinco crônicas escolhidas. Duas propostas que só serão possíveis de um modo mais contundente graças à colaboração daqueles que nos antecederam.

CAPÍTULO 2

VISLUMBRE DE UM FAZER CRONÍSTICO



Um poema deve ser perfeito, ou quase perfeito, mas um romance é, com frequência, uma obra imperfeita, um calhamaço com vários deslizes ou momentos de frouxidão. Nessa batalha de fôlego longo, cada página é uma batalha, uma tentativa de pôr de pé alguns personagens, de ir até o fundo de uma questão, de transferir aos personagens todo o ódio, paixão, frustração e ressentimento do narrador. No fim, quando o livro é publicado, os personagens vivem nas páginas e passam a existir na imaginação do leitor; mas o narrador está seco, exaurido na noite sem lua, sem sopa de cenoura, apenas com uma baguete adormecida e fatias murchas de presunto espalhadas sobre a escrivaninha.

**(Milton Hatoum -
Tantos anos depois,
Paris parece tão distante...)**

Como todo processo de apreensão de sentido, a tarefa de analisar um objeto literário envolve o estabelecimento de um método capaz de trazer à superfície aspectos que não estejam tão evidentes na malha textual. Com isso queremos dizer que precisamos demarcar previamente alguns procedimentos que serão utilizados em uma investigação antes de enveredarmos pela análise do *corpus*, para assim evitar de cometer algum tipo de impropriedade metodológica. Até este momento, partimos inicialmente de um capítulo que versava sobre o gênero para estabelecer um alicerce acerca da crônica no contexto acadêmico. Já neste capítulo, elencaremos toda a coletânea na busca de compreender os padrões que regem o fazer cronístico de Hatoum e tornar visível aquilo que apenas uma visão panorâmica, que compreende o todo, sem se ater a detalhes, pode concluir.

Assim, nosso intento com esta seção é fazer uso de uma macroanálise. Essa abordagem não é inconcebível, pois mesmo ao trabalhar com toda a coletânea, ainda assim estamos lidando com a ideia de fragmentação do objeto, pois as unidades mais elementares serão todas as 96 crônicas que compõem a obra. Assim, a desvantagem mais evidente é o fato de não podermos nos aprofundar em cada crônica. Todavia, os benefícios da macroanálise residem em podermos encontrar paradigmas no fazer cronístico Hatouniano que dificilmente seriam vislumbrados numa análise mais particularizada. Outrossim, os dois processos de perquirição são complementares, posto que “a microanálise deve forçosamente levar à macroanálise, e esta assenta obrigatoriamente sobre os pormenores, ao menos quando se trata de exemplificar” (MOISÉS, 2005, p. 36).

Justificativas à parte, a definição de Massaud Moisés acima dialoga bem com nossas intenções. Mesmo que não possamos detalhar ao máximo a macroanálise, haja vista a extensão deste trabalho, ao menos ela servirá de base para algumas exemplificações. Isto é, ao partirmos da coletânea *Um solitário à espreita* enquanto objeto, por vezes teremos de fazer alusão a um grupo de crônicas para servir de exemplo em nossas conjecturas, sem que seja necessário arrolar todas aquelas que possuem as mesmas características. Essa estratégia evita que criemos longos compêndios e impede que entremos em excessivas discussões no que se refere às particularidades de cada crônica. Desse modo, ao partir de algumas generalidades, afunilaremos a investigação até chegarmos aos denominadores comuns de todas as narrativas – aquelas reincidências que denotam um padrão, um *modus operandi*.

Contudo, antes de iniciarmos tal atividade, convém ressaltar alguns pontos – um de caráter interpretativo, e outro, metacrítico. Quanto ao primeiro tipo, colocamo-nos sob a égide de um conceito retirado da História, cujas discussões também são válidas ao analisarmos um texto literário inserido em um dado espaço-tempo. No caso, adotaremos o debate acerca da chamada “retrodição” para entendermos inicialmente os nossos limites quanto à macroanálise. No que tange ao segundo tipo, visaremos averiguar a ideia de intertextualidade homoautoral, que, por vezes, aparece nas análises das obras de Milton Hatoum. Nesse cenário, essas discussões importam para embasar a tarefa que aqui se inicia, guiando-nos na delimitação de nossa abordagem.

2.1 O problema da retrodição e a intertextualidade homoautoral

Dentro dos estudos acadêmicos, não é incomum encontrar teóricos que tomam de empréstimo de outras áreas as nomenclaturas que lhe servem de suporte. A título de exemplo na literatura, podemos mencionar o caso da polifonia. Empregado por Mikhail Bakhtin (2013), em sua obra *Problemas da Poética de Dostoiévski*, esse termo originalmente surgiu na Idade Média a fim de nomear uma técnica de composição que despontou por volta do século IX, para contrapor à chamada música monofônica, típica do cânone eclesiástico. Nesse enleio, o efeito característico que a polifonia tinha na música erudita acabou sendo transposto para rotular a amálgama de vozes independentes vinculada às obras de Fiódor Dostoiévski. Dadas as características únicas desse escritor quanto ao chamado heterodiscurso, Bakhtin usou o conceito de “romance polifônico” para descrever esse fenômeno até então nunca estudado. Assim, na ausência de vocabulário específico, o empréstimo foi necessário.

Tendo em vista esse precedente, propomo-nos a pensar a macroanálise das crônicas de *Um solitário à espreita* por meio de uma discussão advinda da História, mas aqui tomada com o intuito de perceber alguns problemas derivados da análise linear de um recorte disperso no tempo. No caso, referimo-nos ao conceito de “retrodição”, o qual foi criado para problematizar a noção teleológica de progresso. Resumidamente, existe uma tendência entre os historiadores que se debruçam sobre um objeto do passado a percebê-lo em função do presente. Em linhas gerais, pesquisadores que incorrem no erro da retrodição costumam observar os acontecimentos como um conjunto de eventos que seguem uma linha comum, como se as ocorrências históricas fossem influenciadas por aquilo que viriam a ser. Assim,

a retrodição seria uma previsão às avessas, induzida pelo conhecimento prévio do historiador-intérprete, como ressalta José D'Assunção Barros:

O moderno conceito de “retrodição” foi criado para iluminar uma peculiar situação que se produz em função das especificidades do trabalho do historiador. Trata-se, se pudermos empregar esta imagem, de uma espécie de “profecia” ao avesso. Na “profecia”, o profeta faz previsões relacionadas a um futuro que ainda não conhece – o *seu* futuro. O historiador, por outro lado, acha-se em uma posição peculiar quando analisa um período histórico qualquer. Através das fontes e de seu conhecimento prévio sobre a história de vários períodos, ele está na singular posição que o permite analisar um passado do qual já se conhece o futuro. (2015, p. 21)

O maior problema dessa ocorrência no estudo da história, como afirma Barros (2015), seria a análise enviesada e linear de acontecimentos, como se eles fossem apenas fruto de um encadeamento único, sem bifurcações. Essa visão não apenas simplifica toda a complexidade da historiografia enquanto ciência, como também cria uma perspectiva de que todas as coisas surgiram ou foram criadas com o objetivo de se chegar a um mesmo fim, forçando uma ótica determinista de mundo. Benjamin (1987) também aponta para esse problema em seu ensaio intitulado *Teses sobre o Conceito de História*, como uma crítica às noções mecanicistas da época, derivadas em parte do materialismo histórico, antes mesmo de adotarem o vocábulo “retrodição” para definir esse entrave metodológico.

Contextualizado o termo em sua origem, partamos para a nossa analogia com os estudos literários. Como determinamos anteriormente, o espaço amostral que foi tomado como objeto neste capítulo compreende uma série de crônicas lançadas entre 2004 e 2013. Nessa conjuntura, investigar o fazer cronístico de Hatoum a partir de um material que veio a lume de modo tão espaçado envolve uma série de ressalvas. Assim como os historiadores enfrentam o problema da retrodição quando observam um conjunto de eventos históricos linearmente, o pesquisador que se debruce sobre o fazer cronístico de um dado escritor também corre esse risco ao perceber todas as narrativas como resultado de um único trabalho. Entrementes, ao compararmos a organização de *Um solitário à espreita* com o ano de publicação de cada crônica, não é difícil notar que não houve uma tentativa por parte da editora em estabelecer uma ordem cronológica na disposição das narrativas que compõem a coletânea.

Nesse apanhado, perceber as mudanças de estilo espreiadas ao longo de 96 crônicas, priorizando a cronologia, é uma tarefa hercúlea, mas não inviável. Contudo, analisar anos de trabalho fora do seu contexto original pode ser um problema durante a percepção do fazer cronístico, por isso não podemos tomar todas as crônicas como uma só unidade. Ademais, ao investigarmos toda a coletânea, seria fácil associar as inúmeras repetições e reincidências de Hatoum a um vício estilístico, porém essa noção fica um pouco instável ao notarmos que as repetições não ocorreram em sequência, mas de modo disperso ao longo de uma década. Assim como a retrodição na história, a macroanálise vista pelos olhos do presente pode intuir interpretações dissonantes no que concerne à ação do tempo sobre o objeto.

Desse modo, enumerar os traços costumeiros e as divergências internas sem criar esses adendos previamente, pode gerar, em quem lê, a falsa ideia de que a repetição de padrões está mais para uma limitação do autor. Nesses termos, evitar a “retrodição literária” consiste em não enviesar a nossa macroanálise criticando aquilo que pode ser justificado pelo distanciamento temporal. É claro que isso pode ser problematizado se pensarmos nos contratempos enfrentados pelos cronistas que possuem uma cota de produção pré-estabelecida. No caso de Hatoum, é salutar dizer que ele se apresenta como um escritor bastante diligente, basta observar o tempo que ele leva entre as publicações de seus romances. O cronismo, por sua vez, é uma realidade distinta, pois há prazos exíguos a serem respeitados, logo, é normal que ele lance mão de algum molde, dado que a inovação nem sempre é possível.

Um outro ponto a se ressaltar quanto à maneira como nos apropriamos da retrodição é a nossa tendência a um viés mais estrutural de análise. É difícil estabelecer uma ideia reguladora de interpretação do fazer cronístico sem nos atentarmos a uma concepção de modelo, cuja égide conforma a noção particular que o escritor tem a respeito de como produzir crônicas. Não que haja um distanciamento brusco entre os diferentes gêneros produzidos por Hatoum, mas cada qual se insere em circunstâncias e suportes característicos. Acreditamos que reter certas idiossincrasias a partir da estrutura é uma boa maneira de elucidar esse fenômeno. Por mais que saibamos das críticas que se fazem ao método estruturalista, não o vemos como inapropriado a este intento. A nossa justificativa para apreensão de um modelo segue o mesmo raciocínio estabelecido por Leyla Perrone-Moisés:

À semelhança do que se faz nas outras áreas, o estruturalista literário procura extrair da obra particular as estruturas gerais de um gênero, de um movimento ou de uma literatura nacional; visa, portanto, ao estabelecimento de modelos. Ora, o conceito de modelo, fundamental para o estruturalismo, tem sido atacado como um conceito a-histórico, imobilista. Entretanto, devemos precisar que não é ao modelo em si que visa a análise estrutural. O modelo, assim como as distinções acima citadas, é uma abstração com fins aplicativos. Procura-se, por exemplo, estabelecer o protótipo de determinado tipo de narrativa não para alcançar este protótipo ele mesmo, mas para aplicá-lo a obras particulares. Cria-se, pois, um movimento circular: das obras particulares extrai-se o modelo, que será em seguida aplicado a obras particulares. Realizando esse circuito, elucidam-se a natureza e as características do fenômeno literário. (2006, p. 10-11)

Nessa conjuntura, a ideia de formular uma “abstração com fins aplicativos” cria a possibilidade de engendrarmos uma maneira de identificar os alicerces do fazer literário de um dado autor. Assim, direcionar nosso olhar sobre as bases também contribui para se ter uma melhor noção sobre as especificidades, posto que, segundo Perrone-Moisés (2006, p. 11), “aquilo que fica para fora do molde é o específico, o original, o elemento gerador de transformações ulteriores”. Contudo, não rejeitamos outras abordagens de investigação do objeto literário. A quase ausência de levantamentos estruturais no próximo capítulo demonstrará isso; afinal, na microanálise, não há a necessidade de estabelecer modelos prévios. Perscrutar as exceções só se torna infrutífero em um prisma globalizante, como é o atual caso.

Notadamente, existe um *continuum* teórico que vai desde a obsessão com a forma até a fixação com a imanência. Todavia, não intentamos nos prender aos extremos. Tomaremos vantagem do aporte temático-estrutural para demarcar o fazer literário, mas sem nos desligarmos totalmente do estético, do subjetivo, dos liames próprios do discurso literário. Essa aparente bricolagem de perspectivas evita o enrijecimento conceitual e abre margem para olhares mais ajustáveis às limitações da macroanálise. Logo, ressaltados esses pontos em relação às condições particulares da nossa macroanálise, resta-nos agora estabelecer uma breve introdução a uma perspectiva singular no que compete à reincidência de personagens.

Nesse seguimento, a produção de Hatoum apresenta um diferencial curioso em relação ao seu nível atorial. Quem investigou isso pela primeira vez com as narrativas curtas foi Aíla Maria Leite Sampaio (2010), em seu artigo intitulado *Personagens em trânsito, espaços subjetivos e intertextos em A cidade Ilhada, de Milton Hatoum*. No caso, referimo-nos à chamada intertextualidade homoautoral, identificada por essa

pesquisadora ao analisar os contos da coletânea *A Cidade Ilhada*, lançada em 2009, pela Companhia das Letras. *Grosso modo*, após fazer algumas correlações entre as obras de Hatoum, Aíla Sampaio percebeu que havia na prosa desse escritor uma tendência a recuperar personagens e espaços em diferentes universos literários, não por desatenção do autor, mas por alusões intertextuais. E tudo isso não está circunscrito apenas às narrativas breves, como quando ela conjectura que “a errância das personagens, física e existencial, atinge contornos estéticos quando se dá dos romances para o conto e, até, de conto para conto” (SAMPAIO, 2010, p. 37).

Basicamente, ela encontrou um trânsito constante de personagens entre as narrativas de *A Cidade Ilhada* e, por vezes, entre os contos e as obras romanescas. Uma amostra disso trazida por Sampaio (2010) é a do narrador Olavo, originário do romance *Cinzas do Norte*, o qual reaparece nos contos “Dois tempos”, “Varandas de Eva” e “Uma estrangeira da nossa rua”. Mesmo que o nome dele não seja demarcado, a pesquisadora percebe com certa facilidade os vários paralelos entre o Olavo do romance e o Olavo dos contos. Até os seus familiares acabam retornando, como é o caso da tia Ramira e do tio Ranulfo, também presentes em *Cinzas do Norte*. É claro que há um cuidado em se elaborar a suposição de que os personagens são os mesmos, independentemente da diegese, mas esse fenômeno também é percebido entre os próprios romances, como menciona Majda Bojić:

No conjunto da obra de Milton Hatoum, existem várias relações intertextuais entre as próprias obras do autor. Referem-se principalmente à repetição das personagens, narradores e espaços. Assim, nos dois primeiros romances de Hatoum (*Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*) encontramos a mesma personagem de Emilie. Tendo uma posição central no primeiro romance, no segundo ela meramente exerce uma parte secundária. Também, é nestes dois romances que encontramos o casal Benemou. Em *Dois irmãos* o casal é referido em relação à casa onde se organizavam festas que Omar frequentava e que foi o lugar do último baile de Yaqub. No *Relato*, uma simples menção aos Benemou como vizinhos estrangeiros. A repetição de personagens aumenta a impressão do espaço ficcional comum, reforçada também por outras ocorrências partilhadas como o mesmo cenário manauense e a temática retratando a vida de imigrantes libaneses. (2016, p. 178)

Assim sendo, não se configura como uma novidade a possível presença de personagens compartilhando o mesmo universo. Isso causa uma sensação de entrelaçamento entre as narrativas de Hatoum. Naturalmente, essa técnica não é algo

inédito desse escritor. No âmbito da literatura nacional, poderíamos citar Machado de Assis como alguém que um século antes utilizou do mesmo artifício. Um exemplo disso é o personagem Quincas Borba que aparece tanto em *Memórias Póstumas de Brás Cubas* (1881), quanto no romance que leva seu nome, *Quincas Borba* (1891). É aqui que surge uma hipótese: se essa recorrência aparece nos contos e romances de Hatoum, quiçá também apareça nas crônicas de *Um solitário à espreita*. Destarte, isso e outros possíveis paradigmas, fundamentados na metodologia percorrida até aqui, serão os nossos próximos objetos de perquirição.

2.2 À guisa de um modelo gerador

Um dos grandes entraves em se analisar uma coletânea é o fato de que não há, a princípio, um fio condutor único que una todas as narrativas. Cada crônica é uma unidade com configuração *sui generis*, e, normalmente, não necessita da leitura de outras para que seja compreendida. No entanto, esses microcosmos estão sempre subordinados às singularidades da escrita do autor, pois a elaboração literária faz parte de um processo humano, vinculado à linguagem, à visão de mundo, à ideologia do indivíduo que se expressa artisticamente. Por esse motivo, *Um solitário à espreita*, mesmo com histórias individualizadas, mantém um padrão baseado na forma como Hatoum engendra o seu fazer cronístico. Perceber essa padronização é uma boa maneira de investigar as narrativas sem entrar no mérito de nos tornarmos prolixos, detalhando cada uma das crônicas em suas respectivas dimensões ficcionais.

Para iniciarmos essa busca por paradigmas, é interessante observar o suporte no qual Milton Hatoum estabelece a sua criação. Algo muito particular ao cronismo brasileiro é o fato de que geralmente há uma limitação imposta ao escritor que produz para jornais e revistas, como é o nosso caso. Ao contrário dos romances e dos contos, as crônicas não podem se estender para além do espaço disponibilizado por quem contrata os serviços do cronista. Essas restrições afetam o trabalho do autor, pois ele precisa criar narrativas com começo, meio e fim e que caibam dentro de um certo número de palavras. No caso da coletânea, o tamanho de cada crônica varia bastante – jornais normalmente oferecem menos espaço que revistas. Para termos como referência, a menor crônica de *Um solitário à espreita* é “A barata romântica”, publicada originalmente no jornal *O Estado de S. Paulo*, que contém 2.406 caracteres.

Já em relação à maior crônica, constatamos que é a narrativa “A parasita azul e um professor cassado”, publicada inicialmente na revista *EntreLivros*, que possui 6.980 caracteres, contabilizando letras e espaços. É claro que isso varia conforme o suporte, mas geralmente não se ultrapassa duas laudas de extensão, caso tomemos o sulfite A4, o espaçamento simples e a fonte tamanho 12 como parâmetros tipográficos. Porém, para termos um balanço geral, é preferível que adotemos toda a coletânea como base de cálculo. A partir da soma de todos os caracteres úteis, divididos pelas 96 narrativas, constatamos que as crônicas de Hatoum possuem uma média de 4.058 caracteres. Isso denota que dentre todos os gêneros, a atividade cronística é aquela em que mais pesa a aptidão para a concisão.

Se a principal característica da crônica é a sua brevidade, provavelmente a maior marca do fazer literário de Hatoum seja a narração em primeira pessoa. Porém, antes de afirmar que quase todos os narradores das crônicas de *Um solitário à espreita* são autodiegéticos, é importante distinguir as duas tipologias textuais que são utilizadas pelo escritor – no caso, crônicas que usam a tipologia narrativo-descritiva e crônicas que usam a tipologia dissertativo-expositiva. De certa forma, notamos que esta é menos preponderante que aquela. No caso, a maioria das crônicas observadas se encaixam na classificação de “crônica narrativo-descritiva”, caracterizada por Ferreira (2005, p. 53) como aquela em que se “predomina a narração e os trechos descritivos caracterizam o cenário e os personagens”. Assim, o uso de narração em primeira pessoa é o mais usual, com raras exceções – como é o caso de “Dilema”, uma das poucas de verve literária com um narrador heterodiegético.

No que tange à tipologia dissertativo-expositiva, e aqui aludimos a crônicas como “Viagem, amor e miséria” e “Morar, não ilhar e prender”, temos uma certa dificuldade em aplicar conceitos de narração e ficção. Nesses textos de Hatoum não há personagens, não há tempo e espaço definidos, apenas a voz do narrador que descreve fatos amalgamados a sua opinião. Na crônica “Euclides da Cunha: um iluminado”, por exemplo, o narrador usa teóricos como Walnice Nogueira Galvão, Antonio Candido, Augusto Meyer e Gilberto Freyre para fundamentar suas ideias acerca de Euclides da Cunha, tamanha a objetividade do escritor, cuja crônica mais se assemelha aos moldes de um artigo de opinião ou ensaio do que de um texto ficcional. Nesses casos, em que a terceira pessoa parece predominar, há algo de singular na aparente impessoalidade de Hatoum, que talvez possa ser elucidada em

partes pela hipótese que Julio Cortázar fez acerca de sua própria ficção, na obra *Valise de Cronópio*:

Faz muitos anos, em Buenos Aires, Ana María Barrenechea me censurou amistosamente um excesso no uso da primeira pessoa, creio que com referência às narrativas de *Las armas secretas*, embora talvez se tratasse das do *Final del juego*. Qual lhe fiz ver que havia várias em terceira pessoa, insistiu que não era assim e tive que prová-lo de livro na mão. Chegamos à hipótese de que talvez a terceira pessoa atuasse como uma primeira pessoa disfarçada, e que por isso a memória tendia a homogeneizar monotonamente a série de narrativas do livro. (CORTÁZAR, 1993, p. 229)

A maneira como Hatoum formula seu discurso na terceira pessoa é notadamente vinculada à sua percepção da realidade. A hipótese de uma primeira pessoa disfarçada de Cortázar (1993) é passível de aceitação nas crônicas de *Um solitário à espreita* quando percebemos que a voz do narrador, em alguns pontos de inflexão, deixa de ser a de um observador, mero descritor aquém da diegese, para se sobressair no texto ficcional como uma voz autônoma que se relaciona com aquilo que descreve, demarcando um certo grau de pessoalidade. Contudo, não utilizamos a terminologia de “narrador intruso” de Friedman (2002), pois o caráter dissertativo-expositivo das crônicas aludidas torna instável a aplicação dessas nomenclaturas.

De certa forma, enveredar por essa discussão não é algo propício por dois motivos. O primeiro é o fato de que essas características narratológicas são um tanto raras, excepcionais, não configurando assim um padrão. E o segundo motivo, como mencionamos, é a feição mais objetiva e factual dessas crônicas que torna imprecisa qualquer tentativa de análise que coadune esses textos a alguma teoria voltada aos estudos literários. Por conseguinte, as poucas narrativas que não apresentam personagens, mas que se prestam apenas a críticas de cinema, ensaios políticos, estão muito mais ligadas a uma tentativa de Hatoum em adotar um viés mais jornalístico em sua prosa, do que exercer a atividade literária, como é o habitual.

Essa linha de pensamento gera como consequência a assertiva de que nem todas as 96 crônicas da coletânea são textos fictícios. Como vimos no nosso primeiro capítulo propedêutico, a crônica se situa no limiar entre o jornalismo e a literatura. O hibridismo característico do gênero tem como proveito a diluição, ainda que parcial, de certos estatutos que temos como atrelados à atividade jornalística e literária. É aqui que entra algo curioso em Hatoum. Ao contrário de seus contos e romances, o

cronismo lhe dá a possibilidade de aumentar o nível de experimentação com suas narrativas de um modo bastante único e diversificado. À guisa de exemplaridade, podemos mencionar a crônica “Adeus aos quintais e à memória urbana”, em que praticamente todo o texto se afigura como um artigo de opinião. Todavia, no último parágrafo, após o cronista/articulista compor inúmeras considerações factuais sobre a realidade sociopolítica dos patrimônios urbanos brasileiros, ele acaba inserindo um pequeno discurso direto de uma fala de uma amiga fictícia que encerra a crônica dando a sua opinião. Caso não houvesse esse fragmento final, facilmente diríamos que essa crônica é um texto opinativo, sem traços ficcionais. Desse modo, verificamos que a liberdade cronística resiste, em partes, aos rótulos acadêmicos.

Por conseguinte, é notável o experimentalismo de Hatoum em suas crônicas. Essa tendência vai desde as escolhas de enredo até alterações na forma. Uma amostra disso seriam as narrativas que são escritas quase que inteiramente em discurso direto, como é o caso de “Um solitário à espreita”, que nomeia a coletânea. Outrossim, temos também crônicas que são redigidas na forma de epístolas como ocorre em “Carta a uma amiga francesa”, bem como crônicas que fogem à estrutura usual como em “Quando nos conhecemos, ele não vivia assim”, que adota um fluxo de consciência ininterrupto, sem paragrafação. Há também aquelas que usam recursos tipográficos para expressar uma ideia, como nas crônicas “O magistrado e um coração frágil” e “Um artista de Shangai”, as quais usam uma fonte em itálico para dar voz a um segundo narrador, bem como narrativas em que há a intercalação de poemas – também em itálico – inseridos em meio à prosa.

A heterodoxia denota um certo padrão, mas não perfaz o *modus operandi* tradicional. Para além dessas exceções que empregam um fazer cronístico menos ortodoxo, Hatoum faz uso de uma série de procedimentos bastante recorrentes, haja vista a quantidade de crônicas que se parecem quanto à forma e recursos estilísticos. O único elemento que não conseguimos rastrear as reincidências é o conteúdo, cujo leque é bastante vasto, por mais que alguns motes se repitam. Para ilustrar isso, tomemos alguns casos. “Cartões de visita” e “Brasileiros perdidos por aí”, por exemplo, possuem a mesma premissa: o narrador se lança na tarefa de limpar a casa e acaba por encontrar objetos que lhe remetem a certas lembranças. Por mais que os enredos envolvam outros personagens e tramas, o ponto de partida é o mesmo.

Um outro caso de motes similares seria entre “Sob o céu de Brasília” e “Poema gravado na pele”, em que o narrador observa uma moça que chama a sua atenção,

e, mesmo de longe, começa a elucubrar sobre essa figura desconhecida, sem nunca se aproximar. Nesse enleio, por vezes, essas relações também ocorrem de maneira mais explícita, como quando o narrador deixa avisado sobre a possibilidade de futuramente utilizar um mote específico. Percebemos isso na crônica de Hatoum (2013, p. 129), “Domingo sem cachorro”, que se inicia assim: “Um dia vou contar numa crônica a lenta agonia do meu gato amazonense quando tive de me separar dele para viver em São Paulo”. Um ano após lançar essa narrativa, o cronista cumpre a sua promessa ao publicar “Elegia a um felino”, em que versa sobre um gato de estimação que fora deixado em Manaus aos cuidados de uma zeladora e que morre, literalmente por conta da saudade, pela ausência do companheiro que migrou para São Paulo.

Entrementes, esse gato manauara faz parte do rol de personagens que atuam dentro do fenômeno da intertextualidade homoautorial. Leon, como é chamado, aparece tanto em “Elegia a um felino”, quanto em “Meu gato e os búlgaros”. Apenas essa amostra já ilustra que Hatoum faz uso dessa técnica em todos os gêneros com os quais trabalha, confirmando nossa hipótese de que isso não seria diferente com as crônicas. Para Vítor Manuel de Aguiar e Silva (1999), essa forma de intertextualidade ocorre num processo de autoimitação, que pode ser tanto algo narcísico quanto voltado à alteridade, pois mesmo quando um autor reutiliza personagens, muitas vezes ele acaba também dando um outro significado a essas entidades ficcionais. Assim, o que era para ser cópia, torna-se uma outra versão adaptada à nova diegese.

É importante demarcar essa noção de alteridade, pois por mais que haja essa conexão no nível atorial das narrativas, a participação do mesmo personagem em tramas distintas em Hatoum obedece a lógicas diferentes. Além disso, a repetição de personagens em *Um solitário à espreita* normalmente não ocorre em mais do que duas crônicas, o que demonstra um certo comedimento por parte do autor em fazer uso dessa estratégia. Isto posto, quando nos referimos a lógicas diferentes, podemos exemplificar a partir do próprio gato Leon. Em “Elegia a um felino”, ele é o personagem central, foco de toda a atenção do narrador e responsável por dar o apelo sentimental ao enredo. Já em “Meu gato e os búlgaros”, sua presença é secundária, mero acessório para as digressões, um simples felino cor de açafraão que brinca pela casa.

Leon é um bom exemplo, mas é evidente que precisamos analisar um personagem humano, que interaja verbalmente no discurso, para fazer jus ao estudo desse mecanismo intertextual. Ao avaliar toda a coletânea, podemos mencionar mais três personagens que incidem em crônicas distintas: Tâmara, Adam e Bandolim.

Poderíamos aludir também ao tio Ranulfo, que aparece em “Escorpiões, suicidas e políticos”, porém, dentro da coletânea, ele é um caso isolado, que aparece uma única vez. Nesse caso, a relação homoautorial só seria possível se usássemos também o personagem tio Ranulfo do romance *Cinzas do Norte*, mas isso iria estender o nosso recorte para além de *Um solitário à espreita*. Na coletânea, Adam e Tâmara aparecem pela primeira vez em “Dança da espera”. Nessa crônica, o narrador relata sobre sua grande paixão da juventude, de nome Sálvia Belamar, e suas sessões de *voyeurismo* exercidas em segredo. Tâmara é apenas a tia que descobre essas indiscrições do sobrinho e o dedura. Já tio Adam tem um papel mais ativo e é ele o responsável por contar detalhes sobre Sálvia e dar a base para o *plot twist* que compõe o desfecho.

Após essa crônica, originalmente lançada em 2008, tia Tâmara e tio Adam reaparecem separadamente em duas narrativas de 2010. Da mesma forma como aconteceu com Leon, Hatoum converte personagens secundários em principais ao reutilizá-los, denotando a ideia de alteridade de Aguiar e Silva (1999). Tâmara continua sendo a tia do narrador em todas as diegeses, mas enquanto ela possuía apenas uma fala rápida em “Dança da espera”, em “Um rapaz à paisana” é Tâmara que monopoliza o discurso. O mesmo fenômeno ocorre com tio Adam. Na crônica de 2008, ele é apenas o responsável por contar aquilo que o narrador em primeira pessoa desconhece, como um complemento ao enredo. Em “Tio Adam em noites distantes”, sua participação torna-se a base da trama, posto que o narrador se dedica a construir uma breve biografia sobre as principais peripécias financeiras desse ente familiar.

Bandolim já é um caso singular. A noção de personagens secundário e principal fica um tanto dissolvida em suas aparições. Para além da intertextualidade enquanto reincidências particularizadas – como vimos até então – essa é provavelmente a reiteração mais atípica. No caso da crônica intitulada “Bandolim”, percebemos uma espécie de continuidade quando lemos “Viajantes e apaixonados em transe”. Em ambas Bandolim é um personagem fundamental para o enredo. O que nos chama atenção é que ao final de “Bandolim”, algo fica sem resposta. A última sentença da crônica é exatamente esta: “Bandolim me encarou e murmurou: ‘Minha amada, ela sumiu...’” (HATOUM, 2013, p. 126). O contexto envolve o reencontro do narrador com esse artista de rua após oito anos sem vê-lo, mas quando ele indaga sobre a tristeza que naquele momento abatia o amigo, o motivo relatado é o sumiço da esposa. Assim, a crônica se encerra abruptamente, sem nos informar sobre como tal fato ocorreu.

Já em “Viajantes e apaixonados em transe” o encontramos novamente e, após um rápido resumo sobre quem era Bandolim, o narrador da crônica de Hatoum (2013, p. 274) nos traz esta informação: “Nas vésperas do Natal eu o encontrava triste e lacônico, vendendo violas que ele mesmo fazia com dejetos fígados na metrópole, esse vasto museu do consumo. Mas agora Bandolim havia encontrado uma amada”. Ao contrário do que ocorreu com Tâmara e Adam, esse personagem transita entre narrativas que de alguma forma são interdependentes. É claro que não há um grande prejuízo em tomar as duas crônicas de modo isolado, mas a intertextualidade se evidencia muito mais ao conjecturarmos que uma narrativa é seguimento da outra. Isso demarca que Hatoum tem consciência desses intertextos, o que por vezes torna seu fazer literário muito mais interconectado do que suporíamos à primeira vista.

Ressaltadas essas convergências pontuais, já estamos relativamente aptos a conjecturar acerca do cronismo hatouniano e seus fatores gerativos que constituem um fazer cronístico, os quais objetivamos vislumbrar neste capítulo. Como havíamos mencionado, o foco narrativo mais usual em Hatoum é a primeira pessoa. Nesse contexto, por haver algumas correspondências entre os narradores autodiegéticos e o autor, há quem especule acerca da existência de um viés autoficcional nas crônicas, como é o caso de Gremião Neto (2019). Não duvidamos de que haja signos extratextuais que remetam à vida de Hatoum ao longo das narrativas, porém, é difícil precisar tal hipótese, posto que os narradores são anônimos. E mesmo que houvesse similitudes, ainda haveria um distanciamento em relação ao autor empírico, pois nada impede que elementos biográficos possam ser modificados e ficcionalizados.

Um outro argumento que podemos utilizar vem do próprio Milton Hatoum, que em entrevista⁵ fornecida pelo canal da UNIVESP (Universidade Virtual do Estado de São Paulo), nega essa assertiva autoficcional. É claro que, na ótica contemporânea, a obra é um objeto acabado em si mesmo, cuja autonomia e interpretações independem das opiniões do escritor. Contudo, como essa hipótese levantada envolve questões biográficas, nada mais natural que a discordância do possível biografado seja usada como alegação para desvincular a vida do escritor da diegese ficcional. Resolvido esse breve impasse, fiquemos com a ideia de ausência de identificação dos narradores das crônicas, o que ocorre em todas as narrativas, sem exceção.

⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=o2b7nFLkL_4. Último acesso em: 10 jul. 2020.

Isso na verdade é uma consequência da primeira pessoa, como nos aponta Tzvetan Todorov: "O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação de um texto em que o personagem diz 'eu', está apenas disfarçado. A narrativa na primeira pessoa não explicita a imagem de seu narrador, mas, ao contrário, torna-a mais implícita ainda" (2006, p. 47). O apagamento onomástico do proprietário da voz principal que narra é o primeiro padrão sem ressalvas da crônica analisada. Em nenhuma ocasião, os narradores das crônicas de Hatoum se autoidentificam. Quando eles precisam passar a narração para outrem, como em "Um artista de Shangai", o segundo narrador também tem seu nome omitido, apenas sendo qualificado quanto ao grau de proximidade com o primeiro – além de se fazer uso do itálico para diferenciar as duas instâncias de elocução. Até mesmo quando os personagens se dirigem ao narrador, eles não o chamam pelo nome, mas geralmente por algum pronome de tratamento.

O narrador anônimo hatouniano possui uma vantagem pragmática frente à brevidade da crônica. Por dispensar apresentações, essa voz que narra tem a possibilidade de ir direto ao ponto, sem floreios ou formalidades. Ademais, esse quesito também acaba por caracterizar um outro padrão narratológico quanto à forma como são introduzidas as narrativas por esses narradores. Após conferir todas as aberturas, verificamos que há duas formas tradicionais utilizadas por Hatoum para o introito, ambas com feições preambulares, mas com objetivos diferentes. De modo preliminar, podemos nomeá-las, a título de categorização, como "aberturas dêiticas" e "aberturas especulativas". Evidentemente que há aquelas formas que se sobressaem e não configuram uma padronização, contudo, na busca de um modelo, apenas essas duas são suficientes, haja vista a preponderância e recorrência.

Quanto às aberturas dêiticas – as mais comuns em *Um solitário à espreita* –, referimo-nos à estratégia de se começar situando a narrativa em um dado espaço e/ou tempo. Vejamos alguns exemplos nas crônicas de Hatoum (2013): "Na primavera do ano passado fui visitar uma amiga em Dijon, aonde eu só tinha ido uma vez, em 2002" (p. 159); "Às duas da manhã do primeiro dia do ano escutei num bar a conversa de um casal" (p. 230); "Numa manhã de setembro do ano passado, eu estava no jardim do térreo e olhava um pássaro azul que dançava no ar de fuligem" (p. 276); "Naquela noite de 1982, quando fui com uma amiga franco-brasileira assistir ao filme *Fitzcarraldo*, quase nada conhecia da vida desse barão da borracha peruano" (p. 87). Esses fragmentos são uma amostra desse padrão que perfaz grande parte das

produções. Dezenas de crônicas da coletânea são introduzidas por meio desses dêiticos que ajudam a situar o leitor no cronotopo que servirá de base ao enredo.

No que tange às aberturas especulativas, a primeira frase serve como introdução a uma tese que será utilizada para desenvolver a trama. Assim, o narrador lança uma sentença declarativa e, a partir dela, formula sua linha de raciocínio. Eis alguns casos que ilustram essa configuração em Hatoum (2013): “A primeira frase da crônica é quase sempre a mais difícil, mas, quando as palavras aparecem no papel, a mão que segura a caneta fica mais leve e envereda para um lugar desconhecido...” (p. 11); “Para um solitário ou desesperado, um cigarro na boca é uma válvula de escape” (p. 106); “Nada parece incrível quando o assunto é política ou religião” (p. 119). Como vemos, não há qualquer referência a tempo-espço nessas introduções, mas apenas uma sentença que abre para uma linha argumentativa.

Ao averiguarmos essas duas circunstâncias enunciativas, percebemos que normalmente as aberturas dêiticas fornecem o ponto de partida para crônicas que lidam com relatos de viagens, recortes de lembranças do passado; enquanto aberturas especulativas dão margem para crônicas políticas ou elucubrações sobre hábitos do cotidiano. É claro que não há regra sem exceção, mas a maioria das narrativas do *corpus* analisado possuem esse comportamento. Uma terceira possível configuração que podemos mencionar, a qual possui potencial para se tornar uma tendência, é a abertura com discurso direto. Nessas crônicas, a primeira frase corresponde à própria fala do personagem, e não a do narrador, como em “Um brasileiro em Boston”, “Um rapaz à paisana”, “O céu de um pintor” e “Na garganta do diabo”. Essa estratégia não é tão comum quanto às duas formas supramencionadas, mas possui uma prevalência em ascensão.

À vista disso, se conseguimos encontrar padrões nas aberturas, não seria muito diferente nos encerramentos. Na verdade, a maneira como Hatoum encerra suas crônicas tem muito mais a ver com um efeito estético do que com a abordagem dêitica ou especulativa, como nas aberturas. Entrementes, para fornecer algumas amostras desse fenômeno, podemos verificar, respectivamente, os desfechos das crônicas “Lembrança do primeiro medo”, “Nove segundos” e “Tarde de dezembro sem nostalgia” localizadas na coletânea de Hatoum (2013): “Um dia percebi que o rio não era um abismo, mas então eu já não era criança, nem acreditava em todas as palavras dos mais velhos” (p. 52); “Mesmo assim, ainda posso imaginá-los no outro lado do espelho: essa sala eternamente escura e silenciosa, visitada pelas memórias dos

vivos” (p. 89); “Este é um dos lugares da ficção: o lugar a que se destina o viajante imóvel numa tarde barulhenta de dezembro” (p. 100).

O primeiro indício de padrão é o fato de todas as sentenças serem revestidas por algum grau de poeticidade. Ademais, o uso de uma linguagem polissêmica dentro de um sintagma que concilia a trama fornece indícios de que o desfecho funciona como uma espécie de “chave de ouro” – se pudermos pegar de empréstimo esse conceito da lírica à guisa de analogia. Vê-se que há um empenho por parte do autor em esmerar a última frase, a fim de trazer a síntese do jogo dialético empregado no desenvolvimento da crônica. Em “Tarde de dezembro sem nostalgia”, por exemplo, após o narrador tecer um retrato sobre a cidade de São Paulo, ele encerra de modo a informar sobre o que ele chama de “lugar da ficção”, mas tudo isso pelo crivo de algum tipo de aforismo, como um provérbio memorável que surge das circunstâncias vividas.

Nesses termos, percebe-se no discurso dos encerramentos esse pendor à reverberação de uma imagem que sintetiza toda a crônica e/ou abre margem para reflexões. Além disso, essas técnicas relacionadas ao encerramento já vêm sendo discutidas há algum tempo na literatura. No século XIX, Edgar Allan Poe (2008) relata em seu ensaio, *Filosofia da composição*, sobre a tendência de se pensar a ficção a partir do desfecho para só daí se preocupar com a casualidade da trama. O efeito que uma narrativa causa está muito ligada à maneira como ela termina, do contrário, toda a composição acaba sendo prejudicada. Nada mais natural que Hatoum conclua suas crônicas com alguma sentença que amarre toda a sucessão de eventos e que isso evoque algum tipo de sentimento no leitor – o que é algo subjetivo e variável.

Nessa conjuntura, seria complicado tentar caracterizar a estruturação dos desfechos. Esse mecanismo está bem mais ligado à semântica, aos efeitos de sentido, do que necessariamente à maneira como Hatoum se apropria de algum modelo prévio. O *modus operandi* reside na busca por desfechos memoráveis, e não numa fórmula que sirva para quase todos os contextos, como evidenciamos nas aberturas. Também temos o caso daquelas crônicas em que o encerramento se dá de modo abrupto a partir de alguma fala do personagem em discurso direto. Na verdade, o efeito é semelhante a qualquer outro desfecho, porém, simultaneamente, cria-se a visão de continuidade, como se a narrativa fosse apenas um recorte de algo maior. Por vezes essa ruptura torna-se gancho para outra crônica, como ocorreu em “Bandolim”, mas não é regra. O padrão continua sendo o efeito, a tentativa de amarrar as circunstâncias enunciadas a partir de alguma sentença bem elaborada.

Destarte, dentro das reiteraões, não podemos deixar de mencionar o enredo e o espaço. Assim, três pontos se sobressaem nas crônicas de Hatoum e que podem ser descritos como padrões generalizantes: filoginia, topofilia e memória enquanto *leitmotiv*. Mas antes de examinar esses elementos, é imprescindível compreender o modo como a linguagem é empregada por esse escritor. Vale ressaltar que todas as crônicas são permeadas por um alto grau de formalidade quanto ao plano da enunciação. Independentemente da classe social, nível de escolaridade e local de origem, boa parte dos personagens se expressam de modo relativamente semelhante. Não queremos com isso problematizar a noção de verossimilhança; contudo, as tentativas do cronista em modular a linguagem para se adaptar a diferentes contextos nem sempre são bem-sucedidas. Há também uma diligência em se manter o decoro no discurso – a filoginia, por exemplo, é influenciada por esse fator.

No que tange a esse conceito supracitado, referimo-nos ao modo como os narradores de Hatoum lidam com as mulheres. Todos, sem exceção, são filóginos, isto é, possuem um grande apreço à natureza feminina. Sejam elas avós, amigas, mães, ex-colegas de trabalho, figuras históricas ou até mesmo desconhecidas encontradas ao acaso, nunca uma mulher é descrita de modo negativo na prosa hatouniana. Sempre que um personagem possui um defeito grave de caráter, é muito provável que ele seja um personagem masculino, como o pai rancoroso de “O pai e um violinista” ou o ditador impune de “Um ilustre refugiado político”. Contudo, essa particularidade um tanto maniqueísta não significa que os narradores sejam adeptos à misandria – há personagens masculinos que são descritos com características louváveis, bem como reprováveis –, mas o oposto não é verdadeiro. Até mesmo quando uma personagem feminina apresenta alguma singularidade não aprazível aos olhos do narrador, ainda assim ele faz uso de uma linguagem amena para não a infamar, como podemos ilustrar nesta passagem de “A senhora do sétimo andar”:

Numa manhã de setembro do ano passado, eu estava no jardim do térreo e olhava um pássaro azul que dançava no ar de fuligem. De repente uma voz aguda me despertou: “O que você está olhando? Não se vê nada, as nuvens passam e se dissolvem como a vida”. Era uma moradora de um apartamento do sétimo andar. Achei o comentário impertinente e um tanto poético. Não lhe perguntei nada sobre poesia, mas as nuvens e suas formas mutáveis me aproximaram de D. Valéria, uma senhora de uns noventa e poucos anos. Foi uma aproximação lenta, que se estreitou em janeiro deste ano, quando ela me convidou para conversar em seu apartamento. (HATOUM, 2013, p. 276)

O comentário tachado de impertinente logo é qualificado como poético. Esse *ethos* dos narradores persiste em todas as crônicas. O profundo respeito às mulheres, o qual também é diretamente proporcional à idade delas, não varia. Dona Valéria, de figura ocasional impertinente, torna-se grande amiga do narrador. Com relação às características físicas, sempre que ressaltadas, são positivas e muito ligadas à beleza dessas personagens. A professora de “Lições de uma inglesa” era uma “ruiva inesquecível”, grande paixão da adolescência do narrador vivida em Manaus. De modo semelhante, Sálvia Belamar de “Dança da espera” era um “convite ao sonho”. Já em “Saudades do divã”, a psicanalista lacaniana é qualificada como uma moça “bela, alta, chique, que tinha ombros largos, mãos delicadas e olhos de coruja” (HATOUM, 2013, p. 90).

No campo atorial, são esses os padrões mais evidentes. É difícil prever como será a psique, a aparência dos personagens masculinos em cada crônica, mas quanto às personagens femininas, não importa o contexto, suas características sempre serão as mais idealizadas. Hatoum possui um fazer cronístico bastante comedido ao lidar com o lado feminino, e até mesmo em questões sexuais. O decoro do discurso ao qual nos referimos anteriormente está ligado ao fazer literário hatouniano. No plano vocabular, não há uso de impropérios, as críticas são todas estilizadas e até certo ponto poéticas. Quando Hatoum tenta se apropriar de uma forma de expressão menos formal, ele acaba tendo por resultado algumas passagens um tanto extravagantes, como vemos em “Uma carta virtual da Catalunha”:

Porque ver e abraçar um amigo tornou-se uma coisa complicada, quase uma façanha numa cidade cujos moradores só se deslocam com rapidez por baixo da terra. E há poucas estações de metrô numa metrópole do tamanho de São Paulo. Uma mensagem eletrônica é um contato muito mais rápido, quase instantâneo. Mas será mais humano? E o diabo é que os bloqueadores dos provedores são driblados o tempo todo. Não há bloqueador infalível, de modo que as mensagens indesejáveis proliferam que nem atos secretos. Por que eu me interessaria em comprar um apartamento em Cingapura ou em ter um emprego em Dubai, Bangcoc ou na Costa do Marfim? E esses malucos que oferecem um elixir que garante uma potência sexual até os 96 anos de idade? Sem contar as fotografias de gatas assanhadas, que mais parecem quadros de um museu pornô-kitsch eletrônico. (HATOUM, 2013, p. 116-117)

O sintagma “gatas assanhadas” do excerto acima demonstra o pudor que o narrador tem ao se referir a corpos femininos representados nas fotografias recebidas

por *e-mail*. Mesmo num contexto de enunciação mais coloquial envolvendo pornografia, a linguagem empregada por Hatoum é muitas vezes casta, pueril. Podemos conjecturar que isso se relaciona ao rigor envolvido em se publicar crônicas em jornais sem restrição de idade, mas esse padrão não é incomum de ser encontrado em outros gêneros do autor. Essa marca está muito mais relacionada a uma particularidade do escritor do que uma incapacidade de mimetizar outras formas de discursos. Como todos os enredos – principalmente histórias de vida de personagens –, passam pelo crivo da narração em primeira pessoa, é uma consequência que a linguagem adotada reproduza essas singularidades, posto que muitos narradores das crônicas de Hatoum, de modo geral, são inibidos para assuntos de cunho sexual.

Outrossim, no que concerne ao âmbito dos cenários das crônicas, encontramos dois padrões principais: o toposílico – bastante comum e ligado à região manauara – e o não toposílico. Aqui entramos no conceito de toposilia aludido anteriormente. Esse termo, cuja etimologia nos remete à junção das palavras gregas *tópos* (lugar) e *philia* (amor), foi utilizado por Gaston Bachelard (1989), em seu *Poética do espaço*. O estudo fenomenológico proposto por esse filósofo francês versava sobre alguns microcosmos intrinsecamente atrelados a espaços felizes do imaginário coletivo. Assim, ele formula reflexões sobre elementos cotidianos, como a casa, as gavetas, os armários, tudo aquilo relativo à intimidade. O seu ponto de partida é tanto a imaginação quanto a ideia de espaço vivido, o qual é “vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 1989, p. 19).

Nossa hipótese gira em torno de um paradigma não apenas recorrente nas crônicas, mas também nos romances e contos de Hatoum. No caso do cronismo, pelo menos um terço das narrativas de *Um solitário à espreita* se passam na cidade de Manaus, ou a ela se referem indiretamente. Há um contraste significativo entre as crônicas situadas na região amazônica e aquelas situadas em outras regiões do país ou do mundo. Manaus remete sempre à infância, à juventude, às memórias de um passado remoto. É inegável que dentre todas as regiões, a capital amazonense é aquela em que o cronista mais ressalta os pontos positivos e negativos. Os narradores de Hatoum versam com propriedade sobre Manaus, mais do que qualquer outro lugar por onde as diegeses peregrinam – como podemos verificar pelas críticas de “Estádios novos, miséria antiga”:

Destruir um patrimônio da arquitetura amazônica é um lance de extrema crueldade e ignorância. O que há por trás dessa crueldade e incultura? A ganância, a grana às pencas, o ouro sem mineração, sem esforço. O Tribunal de Contas da União já descobriu um superfaturamento na demolição do Vivaldo Lima e em todas as etapas da construção do novo estádio. Aos 580 milhões de reais do orçamento previsto, será acrescido um valor astronômico. Afora o superfaturamento e a demolição de uma obra premiada, há outra questão, demasiadamente humana: Manaus é uma das metrópoles brasileiras mais carentes de infraestrutura. Os serviços públicos são péssimos, na zona leste da cidade proliferam habitações precárias (eufemismo de favelas), a violência atinge níveis alarmantes. Depois da Copa, o novo estádio será um monumento vazio, ou um desperdício monumental. Quem paga a fatura (ou a superfatura) são os mais pobres, que necessitam de serviços públicos eficientes, e não de obras grandiosas. (HATOUM, 2013, p. 172)

As descrições detalhadas sobre problemas sociais – como visto acima – e hábitos culturais da região indicam que Manaus não é apenas um paradigma corriqueiro, mas também um espaço vivido e significativo para o fazer cronístico do autor. É claro que o escritor por vezes cria crônicas que não envolvem narradores que tenham conexão com o Norte do país, mas isso não é tão usual, o que configura uma tendência do projeto estético hatouniano. Mesmo quando o enredo se passa em outro lugar, em outras circunstâncias, não é incomum o narrador remeter a essa origem. Isso pode ser observado, por exemplo, na narrativa “Capítulo das Águas”:

Quando voltava de Poços de Caldas para São Paulo, dei uma parada em Águas da Prata e acabei fazendo uma breve viagem ao passado. Não fazia frio, como naquele inverno paulista de 1961, quando fiquei impressionado com as serras que cercam a estância hidromineral. Era uma paisagem exótica demais para um menino de Manaus. O rio que atravessava a pequena cidade, paralelo aos trilhos da estrada, o mesmo rio que agora vejo com outro olhar, era, para mim, um córrego, ou um simples igarapé. Mas as serras, sim, eram colossais, em contraste com as colinas suaves de Manaus. (HATOUM, 2013, p. 64)

Como vemos nesse excerto, o espaço toponímico acaba por interagir com o espaço desconhecido na tentativa de se criar um alicerce para compreender uma situação totalmente nova. No caso acima, as lembranças evocam o ano de 1961, quando o narrador visita, ainda na infância, a região serrana de São Paulo. Como não conhecia outras paisagens além daquelas a que estava habituado, ele passa a engendrar comparações. Esse deslumbramento é comum frente ao desconhecido. Manaus é vista como sua casa natal, e a ela sempre retorna em busca de parâmetros.

O retorno às origens cabe bem neste contexto, caso pensemos no peso simbólico que uma casa ou a região de pertencimento têm na vida de uma pessoa:

A casa é um dos maiores poderes de integração para os pensamentos, as lembranças e os sonhos do homem. Nessa integração, o princípio que faz a ligação é o devaneio. O passado, o presente e o futuro dão à casa dinamismos diferentes, dinamismos que frequentemente intervêm, às vezes se opondo, às vezes estimulando-se um ao outro. A casa, na vida do homem, afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela, o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser "atirado ao mundo", como o professam os metafísicos apressados, o homem é colocado no berço da casa. (BACHELARD, 1989, p. 201)

Nesse enleio, a ideia de habitação – a que remetemos a cidade de Manaus da crônica – é consideravelmente forte em Hatoum pois, como afirma Bachelard (1989), é a casa que fornece a noção de continuidade ao ser humano. Se é no lar da infância que surgem as primeiras impressões de mundo, nada mais natural que esse local seja o parâmetro que fundamenta a mundividência do indivíduo. Essa configuração aparece outras vezes em narrativas que não se passam no Amazonas, mas que a ele regressam na maioria das vezes em que os narradores precisam de uma mola propulsora para suas reflexões. Na crônica “O nome de uma mulher”, por exemplo, o narrador retorna de uma viagem feita pela América Latina e, quando passa pela cidade peruana de Iquitos, assim a descreve: “Na manhã do dia seguinte descii o rio num barco de linha e vi Iquitos como se fosse um bairro pobre de Manaus, ou um bairro que lembrava a Vila da Barca, em Belém” (HATOUM, 2013, p. 28).

O espaço tofófilico de Manaus é um dos padrões mais visíveis nas crônicas de *Um solitário à espreita*. Quando o cronista versa sobre outros países ou estados brasileiros, a sensação que se tem não é de familiaridade, mas de expatriamento. A grande discrepância entre as narrativas que se passam em Manaus e as que não se passam demonstra que a tofília não é apenas parte do fazer cronístico, mas também uma necessidade latente do escritor. As lembranças da infância e juventude raramente se passam fora da região amazônica. Por vezes podemos extrapolar o espaço tofófilico para o Brasil como um todo, quando nos remetemos às narrativas que transcorrem fora daqui, como nos Estados Unidos, França ou Espanha. No contexto internacional, estados como São Paulo ou a cidade de Brasília também

possuem influência sobre os narradores. Contudo, ainda assim, o Norte muitas vezes prevalece como ponto de retorno, como vemos em “Perto das palmeiras selvagens”:

Em New Orleans algumas coisas me fizeram lembrar Belém e o Norte do Brasil: a culinária picante, herança das culturas indígena, africana e europeia; o clima quente e úmido; uma indolência sem culpa; pequenas casas de madeira onde morava a pobreza. No *Vieux Carré* da cidade, entre a *Jackson Square* e a *Royal Street*, procurei e encontrei ruas estreitas com casas avarandadas. Não senti o cheiro de jasmim, nem de açúcar, bananas ou maconha. O ar parecia parado: o ar do porto, úmido e morno. Tampouco ouvi acordes de piano de alguma composição de Gershwin. Mas, diante de uma casa avarandada no Bairro Francês, uma palmeira estranhamente agitada projetava sombras também estranhas na calçada. (HATOUM, 2013, p. 79)

Por fim, como visto na crônica acima, o conceito de regresso ao espaço topofílico é permeado por outro mecanismo que evoca o lar amazônico: a memória. Isso fica claro quando o narrador usa o verbo “lembrar” para se referir a Belém. Assim, é a partir das lembranças que os narradores conseguem remeter a um lugar estando fisicamente em outro. Contudo, vale salientar que o mecanismo memorialístico não serve apenas para referenciar o Norte do país, mas para quase todos os propósitos das crônicas de Hatoum. Na verdade, essa configuração não é inédita no cronismo hatouniano, pois perpassa também seus contos e romances. Provavelmente esse é o padrão mais comum e praticamente o mote central de toda a prosa desse escritor manauara. O seu projeto estético ligado à memória é percebido também em quase todos os estudos que se debruçam sobre as suas obras, como podemos evidenciar, por exemplo, nesta análise de Sylvia Helena Telarolli acerca da ficção hatouniana:

Expressão fértil de uma das modalidades de resistência à reificação do homem, da arte, das relações sociais tão comuns na vida contemporânea, inclusive à avassaladora exigência da cultura do mercado, é a recuperação da memória, não apenas voltada à crítica de problemas nacionais, sociais, políticos, mas especialmente filtrada pela experiência pessoal, verdadeira, de cada autor. Nessa vertente podemos enquadrar a ficção de Milton Hatoum; não se trata, entretanto, apenas do resgate da memória pessoal, de tonalidade intimista. Na verdade, o autor associa ao percurso das personagens a abordagem de traços definidos por sua feição individual, mas também forjados por características que brotam da vivência coletiva, seja do universo manauara, seja das origens vinculadas ao universo cultural do imigrante árabe. (2010, p. 19)

Essa é uma ilustração de como a crítica acadêmica percebe Hatoum na seara romanesca, o que pode ser levado também para o contexto das narrativas curtas, com algumas ressalvas. Nesse ínterim, a relação entre memória e vivência também emerge nas crônicas, basta observar a quantidade de narrativas que enveredam por um período distante no tempo-espço. É impossível formular um modelo gerador sem pensar na ideia de rememoração. Até poderíamos palmilhar por exemplificações, mas as cinco narrativas a serem analisadas no terceiro capítulo desta dissertação já nos servirão como amostra de como as lembranças são prementes para Hatoum, visto que usualmente seus narradores “detêm o poder do segredo e do anúncio, funcionam como os áugures que decifram os indícios ao seu redor, recuperando-os pela memória ou reconstruindo-os na imaginação” (PELLEGRINI, 2004, p. 132).

Tendo em vista todo esse apanhado de ponderações, podemos conjecturar acerca de alguns procedimentos que formam os alicerces do fazer cronístico de Hatoum. Sumariamente, um possível modelo gerador para o cronismo hatouniano – e aqui entramos no campo das generalidades – será composto por um narrador em primeira pessoa anônimo; começará por meio de uma sentença que remeta a uma demarcação temporal-espacial ou formulação de alguma hipótese a ser provada ao longo da narrativa, e terá por cenário a região amazônica. Além disso, todas as personagens femininas terão características idealizadas e os desfechos sintetizarão a trama da crônica ou abrirão margem para reflexões. No campo estrutural, a narrativa possuirá uma média de 4.058 caracteres, raramente ultrapassando cinco mil, haja vista o suporte em que normalmente é lançada.

Nesse seguimento, a linguagem a ser utilizada seguirá a norma padrão, com raras modulações ou desvios. O uso de discurso direto pode variar, mas é pouco comum que as crônicas literárias não possuam ao menos uma fala transcrita entre aspas. A incidência de crônicas em que prevalecem o monólogo do narrador, sem nenhuma interferência, está mais ligada às narrativas em terceira pessoa, típicas das crônicas ensaísticas ou que figuram puramente como críticas a obras literárias, filmes ou comentário político. Contudo, a ausência de discurso direto não entra no campo das exceções porque há crônicas que se atêm a processos de rememoração desvinculados de qualquer contexto de interlocução entre personagens, mas que são enunciadas em primeira pessoa, como é o caso de “Um inseto sentimental”. Ademais, o *leitmotiv* principal, isto é, o motivo condutor mais usado por Hatoum, certamente será a memória, a busca por reconstruir fatos do passado à luz do presente.

O enredo das crônicas de Hatoum segue o modelo circunstancial. Uma viagem pelo interior do país, o encontro casual com uma amiga que há muito tempo não via, uma leitura feita na juventude, um caso engraçado dentro do núcleo familiar, o vislumbre de uma moça bonita e até uma simples faxina pela casa, tudo isso vira matéria para as crônicas desse escritor manauara. As tramas complexas ou que pretendem resumir informações intrincadas ficam de fora, pois além de não se adequarem ao gênero, criam a sensação de superficialidade dada a extensão das narrativas. Nesse sentido, o lirismo das ações do cotidiano é a base dos motes hatounianos. Isso é típico do gênero, o qual “em vez de oferecer um cenário excelso, numa revoada de adjetivos e períodos candentes, pega o miúdo e mostra nele uma grandeza, uma beleza ou uma singularidade insuspeitadas” (CANDIDO, 1992, p. 14).

Notadamente, quando empreendemos essa tentativa de estabelecer o esboço de um modelo gerador, estamos tendo por base diversas crônicas que foram selecionadas para uma coletânea lançada em 2013. De lá para cá, há grandes chances de que Hatoum tenha alterado características do seu *modus operandi*, afinal, a experiência acumulada com a passagem dos anos pode modificar a percepção que um escritor tem sobre o seu trabalho. Nada impede que Milton Hatoum comece a dar preferência a crônicas em terceira pessoa ou que narrativas que se passem em Manaus comecem a se tornar mais raras. A média de caracteres é suscetível a alterações conforme as diretrizes dos jornais e revistas nos quais ele costuma publicar. Provável que o *leitmotiv* memorialístico continue, visto que essa tendência se mantém até nos romances mais recentes, porém, os mecanismos inerentes a esse fenômeno podem enveredar por outros trajetos.

Assim, esta macroanálise e investigação de padrões serviu-nos apenas para compreender como que, nesse espaço de tempo (2004-2013), Hatoum se apropriou desse gênero e fez dele uma atividade periódica. O escritor deixa claro na abertura da coletânea que demorou para escrever crônicas e, por esse motivo, ele se rotula como um “cronista tardio”. É evidente que muitos desses padrões elencados também aparecem nos romances e contos, mas acreditamos que o cronismo desse escritor trouxe duas novidades. A primeira é que as narrativas curtas não costumam ter a mesma profundidade que costumamos encontrar nas obras romanescas. Por consequência, a crônica de Hatoum tornou-se mais apegada a recortes do dia a dia, que não necessitam de grande fôlego estrutural para ter começo, meio e fim. O segundo ponto é o experimentalismo, como comentamos.

Outrossim, Hatoum se abre a novas possibilidades e até se reinventa quando escreve crônicas. Romances são projetos a longo prazo, os quais são escritos com bastante diligência. Já as crônicas podem prosseguir por caminhos bem menos ortodoxos, dada a efemeridade do suporte em que se estabelecem. Por ser um gênero fruto de um trabalho contínuo e periódico, a sua natureza permite algumas variações, mudanças ocasionais de estilo a cada nova publicação. É aí que habita o diferencial desse “gênero menor” em Hatoum. A nossa busca por um modelo possibilita compreender o básico sobre como ele normalmente engendra suas narrativas, quais são seus alicerces, o que é útil em certos aspectos, mas é na exceção, nas pequenas mudanças que reside o caráter inovador do seu cronismo. Talvez daí a necessidade de uma microanálise, como a que empreenderemos no próximo capítulo, a partir de um recorte pautado na configuração da memória.

CAPÍTULO 3

UM MEMORIALISTA À ESPREITA



No pequeno depósito de coisas velhas, entregue aos meandros da memória, porque sorria e gesticulava, ficava sério e tornava a sorrir, afirmando ou negando algo indecifrável ou tentando reter uma lembrança que estalava na mente, uma cena qualquer que se desdobrava em muitas outras, como um filme que começa na metade da história e cujas cenas embaralhadas e confusas pinoteiam no tempo e no espaço.

(Milton Hatoum - *Dois Irmãos*)

Não é difícil notar a relevância que tem o papel da memória em Milton Hatoum. Suas narrativas são em sua maioria povoadas de personagens reminiscentes, *flashbacks*, digressões, nostalgia, saudosismo. Os narradores autodiegéticos – denominador comum da maioria das histórias – prezam frequentemente pelo passado e dali retiram boa parte da matéria-prima que serve de alicerce e força-motriz para os contos, romances e crônicas desse escritor manauara. Para se ter noção da reincidência desse fio condutor, basta observar alguns dados quantitativos. O termo “memória”, por exemplo, aparece 42 vezes ao longo das 96 crônicas de *Um solitário à espreita* – sem contar várias outras expressões que atestam a força desse *leitmotiv*.

Na crítica, outro ponto em comum, tão forte quanto às reminiscências presentificadas nos enredos, é a marca regionalista de Hatoum. Se a memória molda o tempo e o ponto de partida da narração, a região do Amazonas introduz o cenário em que essas memórias se afiguram na mundividência do escritor. É importante ressaltar esses dois pontos, pois tanto o discurso memorialístico quanto o espaço estão imbrincados quando se fala da prosa hatouniana. Separá-los seria problemático, além de poder implicar uma visão parcial de como esses mecanismos narratológicos são concebidos. Assim é entendida essa relação ambivalente por Tânia Pellegrini:

O regionalismo revitalizado de Hatoum repousa, assim, em dois pontos centrais, a memória e a observação, sendo aquela inteiramente responsável pela carga afetiva que a esta dinamiza. A memória, nesse sentido, tanto pode ser entendida como a do autor, que revisita ficcionalmente a Amazônia de sua infância, quanto a dos narradores, que buscam por meio de um relato, os traços perdidos de sua identidade. Trata-se de um processo mental duplamente trabalhado, se assim se pode dizer, o qual, como quer Candido, elabora “conscientemente uma realidade humana, extraída da observação direta” de seus territórios materiais. (2004, p. 134)

Na conjuntura dessa autora, temos uma memória que conflui em identidade, que parte da capital da infância e deságua na trama vivida pelos personagens. A união dessas duas instâncias é percebida desde a obra de estreia do escritor, *Relato de um certo oriente*, perpassando também as suas narrativas curtas. Se até a década de 1980, a tradição literária amazonense era voltada às dissidências do Ciclo da Borracha, conflitos entre seringueiros e o embate de indígenas contra não indígenas, Hatoum passa a inovar por meio da sua escrita literária ao fornecer “ao leitor, como um tecido de memórias, uma sequência às vezes fantasmagórica de estilos de alma, que lembra a tradição do nosso melhor romance introspectivo” (BOSI, 2015, p. 466).

A ideia do título “Um memorialista à espreita” vem da crônica homônima à coletânea de Hatoum. Nela, o narrador é alguém que se senta a uma mesa de bar e ouve conversas alheias, as quais posteriormente tornam-se o fio condutor da narrativa. Como todo relato perpassa por uma busca em rememorar o ocorrido, o cronismo acaba por fornecer uma miscelânea de retratos do dia a dia, tudo pelo filtro das reminiscências e imaginação do escritor. Assim, o espaço da crônica acomoda bem a escrita memorialística, haja vista o seu passado enquanto gênero histórico, a sua relação com o tempo, a memória e as circunstâncias em que ela está inserida:

São vários os significados da palavra crônica. Todos, porém, implicam a noção de tempo, presente no próprio termo, que procede do grego *chronos*. Um leitor atual pode não se dar conta desse vínculo de origem que faz dela uma forma do tempo e da memória, um meio de representação temporal dos eventos passados, um registro da vida escoada. Mas a crônica sempre tece a continuidade do gesto humano na tela do tempo. **Lembrar e escrever: trata-se de um relato em permanente relação com o tempo, de onde se tira, como memória escrita, sua matéria principal, o que fica do vivido.** (ARRIGUCCI JÚNIOR, 1987, p. 51, grifo nosso).

Entrementes, aqui nos colocamos diante de cinco crônicas, todas dentro dessa intersecção entre literatura e memória. O vínculo mencionado por Arrigucci toma força na prosa hatouniana, porquanto nosso recorte é fundamentado em função das reminiscências dos personagens. Para deixar o panorama mais diversificado, o *corpus* deste capítulo possui características bastante singulares quanto ao espaço, as lembranças e o modo como essas configurações são engendradas e articuladas. Todas unidas pelo mesmo mote, mas com diferenças suficientes para expressar a maneira como Milton Hatoum lida com o discurso memorialístico em suas crônicas.

Não tencionamos, neste íterim, excluir totalmente o meio extradiegético das investigações. Na visão de Candido (2014), a obra sofre influência do contexto, e como ela representa um constructo simbólico de comunicação, pensá-la dentro de uma perspectiva sociocultural seria uma consequência. Portanto, tendo em vista o quão amalgamado está o fazer literário em relação à vida em sociedade, acreditamos ser essencial essa contextualização, ainda mais com um gênero que se liga tanto ao cotidiano. Ademais, propomo-nos a usar um cabedal teórico que dê um suporte mais acurado quanto aos diferentes tipos de memória que assomam de cada narrativa, a começar pela crônica mais antiga do nosso recorte: “Um jovem, o Velho e um livro”.

3.1 A memória-rapsódia em “Um jovem, o Velho e um livro”

A primeira crônica que será objeto de investigação deste capítulo foi publicada originalmente em 13 de maio de 2006, na revista *EntreLivros*. Basicamente, a narrativa versa sobre as memórias da juventude do narrador na cidade de Manaus durante a década de 1960 e a sua relação com um idoso cujo nome não é declarado. Ao compararmos as duas versões – coletânea de 2013 e revista – notamos apenas algumas alterações de ordem sintática, bem como a troca de algumas palavras por outras mais eufônicas, além da exclusão de pequenos trechos que não influenciavam sobremaneira o enredo. Isso denota que a revisão de Milton Hatoum para a inserção de “Um jovem, o Velho e um livro” em *Um solitário à espreita* apenas incidiu sobre a estilística do texto, o que não nos causa impacto ao pretermirmos a versão mais antiga.

No caso do plano fabular, temos dois marcos temporais bem definidos. No contexto do narrador, ele deixa explícita a data de 30 de março de 1973 para nos situarmos em relação ao tempo enunciativo⁶. Já o passado a ser rememorado se situa nove anos antes, em 1964. O modo como esses dois períodos se correlacionam gira em torno de um acontecimento que é logo mencionado no início da crônica, por meio de uma curta sentença: “Ontem o velho morreu” (HATOUM, 2013, p. 184). No início, não se sabe muito sobre o recém-falecido – visto que a história começa de modo declarativo, sem preâmbulos –, então o narrador assume a função de nos colocar a par sobre quem foi esse idoso e quais foram os acontecimentos que fizeram dele alguém tão excepcional em sua vida, como podemos observar no introito da narrativa:

Ontem o Velho morreu. Dizem que ele passara dos noventa anos sem perder a noção do espaço e do tempo. Sempre usava um paletó branco e encardido, na lapela um broto de antúrio que, de longe, parecia um objeto vermelho cravado no lado esquerdo do peito. De perto, o broto invocava um membro diminuto e obscuro que irradiava comentários maldosos. Sabíamos pouco de sua vida: era um professor aposentado, solteirão e invisível nas noites de Manaus. Aos sábados visitava filhos e netos de amigos, porque os amigos, mesmo, já repousavam no fundo do rio, como ele costumava dizer. [...]. Eu o conheci em 1964, quando ele sentava num banco da praça Balbi, contava histórias, gracejava com as garças e trocava olhares com os jacaretingas no laguinho, inertes como troncos apodrecidos. Quantas histórias! Sobretudo trechos de uma ficção que ele recitava a contagotas. (HATOUM, 2013, p. 184)

⁶ Algo a se salientar sobre a data escolhida por Hatoum é que 20 anos antes, em março de 1953, falecia Graciliano Ramos – escritor cujas obras são de suma importância para a compreensão dessa narrativa.

Essa introdução nos ajuda inicialmente a caracterizar tanto o personagem “Velho” quanto o narrador da crônica. Nesse sentido, o primeiro aspecto que salta aos olhos nos diz respeito à ausência. A narrativa apenas faz uso de pronomes para se referir tanto ao “eu” que fala, quanto sobre de quem se fala. O narrador é um anônimo. O idoso, por outro lado, recebe o epíteto de “Velho”, com letra maiúscula – adjetivo tornado substantivo próprio –, como se sua idade avançada lhe servisse de alcunha. Na esfera da psique, esse ancião é uma figura atípica. Ele está sempre de paletó branco encardido com uma flor na lapela que remete a um símbolo fálico, o qual é motivo para zombaria. Além disso, é um professor aposentado, solteiro, bom contador de histórias, cujo passado é tão desconhecido quanto seu nome.

Por ser idoso, o personagem visitava periodicamente filhos e netos de amigos, pois seus amigos já estavam mortos, ou, como ele diz: eles já repousam no fundo do rio. Essa metáfora já denota uma característica da prosa hatouniana. A imagem do rio é algo latente na maneira de Hatoum engendrar suas narrativas, como se observa em seus romances. Esse cenário simbólico, tão forte no imaginário amazonense integra a crônica como espaço de transcendência, onde os amigos do Velho foram repousar antes dele. Aqui inaugura a confluência entre espaço e passado. Vê-se como o estado do Amazonas, sua cultura, suas tradições afluem na memória do narrador. O personagem está inserido num cenário de relevância. O primeiro contato entre o menino e ele dá-se na Praça Heliodoro Balbi, que fica no Centro de Manaus, rodeado de signos nostálgicos como “garças” e “jacaretingas no laguinho”. Mais adiante, antes de voltar aos anos de 1960, o narrador nos expõe a sua vida em 1973 e o contexto em que foi anunciada a notícia fúnebre:

Ontem era 30 de março de 1973. Eu morava em São Paulo e participava de uma festa maluca, em que o rock alternava com a bossa-nova e ninguém se entendia com ninguém porque não valia a pena falar. [...]. Naquela noite a dança e os sons foram interrompidos por uma chamada de muito longe, e a voz de minha tia informou, séria e sem tremor, que o Velho acabara de morrer. Disse assim mesmo: “O Velho da praça foi embora e vai ser enterrado amanhã”. Desligou antes de mim, não por pressa ou descaso, mas por ter sido sempre concisa e exata quando a notícia era alarmante. Então saí da festa e dos anos 1970 e caminhei na madrugada quieta do bairro paulistano ainda sem prédios, andando de volta no tempo e no espaço, lembrando as palavras do Velho na praça e sua caminhada à livraria Acadêmica onde esperava os livros que iam chegar do sul. (HATOUM, 2013, p. 184)

O telefonema é o gatilho para o *flashback*. Percebemos também por esse excerto que há um terceiro tempo de enunciação. No caso, o narrador parte de um presente não datado, que retorna a 1973 – enunciado no pretérito imperfeito –, quando recebe a notícia, para depois voltar à década de 1960, em Manaus. É esse movimento que a cronoanálise nos indica e que prefigura uma espécie de *mise en abyme* (narrativa em abismo) temporal, em que o passado se revela por camadas. Outrossim, o trecho em discurso direto que mostra o que foi dito pela tia corrobora com a noção de personagem sem nome, posto que até ela o denomina como “Velho da praça”. Após esse enleio, a narrativa se abre em retrospecto, nos tempos em que o narrador manauara saía da escola e ia se encontrar com o idoso à sombra de um *flamboyant*.

Assim, voltando à crônica, seria num contexto de infância, imerso em um deslumbramento pueril, que o narrador constrói a relevância que teve esse personagem ancião durante a sua formação intelectual. O Velho ali é descrito como um contador de histórias, capaz de perfilar cenas de livros com exatidão e evocar sentimentos de toda ordem, sempre amparado por sua paixão pela literatura. É justamente nessas circunstâncias que entramos em contato com dois pontos centrais da crônica no que tange à configuração memorialística. O primeiro está relacionado à capacidade do Velho em reter os livros de Graciliano Ramos de cabeça; o outro, acerca da própria concepção do narrador sobre o funcionamento da memória – esses dois aspectos englobam o âmago das discussões sobre os limiares da reminiscência humana da narrativa. Isto posto, eis a maneira como é descrita a relação entre as obras de Graciliano e a memória do idoso:

Então o Velho falava de uma infância maior que o mundo porque não era uma infância qualquer, e sim uma das mais poderosas e belas ficções autobiográficas da nossa literatura. Recitava com a memória de ator de teatro: a primeira lembrança era um vaso de vidro, cheio de pitombas, e em seguida as caras e palavras insensatas, e assim o Velho ia desfiando cenas e seres em tempos e lugares entrelaçados. Isso me fascinava. Quantas vidas e dramas cabiam nas páginas memorizadas pelo Velho! Quanto sofrimento e humilhação! Quantas cenas de perplexidade, dor e brutalidade! Tudo de cor e salteado, como se dizia. Ainda se diz? “A palavra foi feita para dizer”. As palavras de *Infância* diziam um mundo desconhecido que transitava de Alagoas a Pernambuco e chegava ao Amazonas por meio de uma voz áspera. Um mundo povoado por personagens inesquecíveis: padres, professores, advogados, senhores de engenho, mucamas, sinhás, pequenos comerciantes, primos, tios, pais, avós, irmãos, uma bela irmã natural, crianças. E uma criança. Um menino perplexo, tímido e tantas vezes humilhado. (HATOUM, 2013, p. 185)

Como podemos notar pelo fragmento acima, o idoso anônimo se constitui como um *rapsodo* da infância do narrador. Aquele professor aposentado conseguia recitar de memória centenas de páginas de romances, o que demonstra uma enorme capacidade mnemônica. De acordo com Schittine (2017), os contadores de histórias profissionais, bem como os *aedos* dos tempos homéricos, não apenas recitam, como também conseguem criar performances para emocionar o público. As palavras proferidas precisam não apenas serem ditas, mas também projetar imagens que serão interpretadas de modo diverso por quem os ouve. Seria então aquele momento ideal “em que os dois imaginários se encontram – o do narrador e do ouvinte – e o encontro proporciona, aos dois, outras possibilidades de existir” (SCHITTINE, 2017, p. 62).

Entrementes, é essa capacidade de encantar o ouvinte que tornava as récitas do idoso algo tão marcante; afinal, “a palavra foi feita para dizer” – ali posta no discurso entre aspas por ser uma frase de autoria do próprio Graciliano, de quem ele tanto gostava. Dentre todos os livros que o Velho era capaz de recitar, o que mais se evidenciou na memória do narrador foi o romance *Infância*, publicado em 1945. Denominada na narrativa como ficção autobiográfica, essa obra lida com o processo de descoberta do protagonista da infância até a puberdade. Candido, em *Ficção e confissão*, também concorda com essa tipologia, além de acentuar o sofrimento do protagonista, também aludido na crônica, uma vez que em *Infância* prevalece a “humilhação de um menino fraco e tímido, maltratado pelos pais e extremamente sensível aos maus-tratos sofridos e presenciados” (CANDIDO, 2006, p. 71).

O universo literário de Graciliano perpassa as reminiscências do narrador à medida que relembra a sua própria juventude. Ele também tece considerações sobre a profundidade da obra, seu preciosismo com os adjetivos, e até arrola quais eram os capítulos do romance memorizados pelo Velho, a saber: “A criança infeliz”, “D. Maria”, “José da Luz”, “Venta-Romba”, “Jerônimo Barreto”. Logo adiante, ele cita aquele que foi o quadro que mais lhe impressionou: “O inferno”. Aqui o cronista traz para a narrativa alguns trechos, como que extraídos da narração do Velho da praça. A inocência do menino que, desconhecendo a natureza punitiva da religião cristã, acaba sendo ignorado pela mãe, pois a dúvida tem como resposta o silêncio. O narrador não apenas relembra os excertos, como também se propõe a interpretar a obra, tanto que caracteriza a evasiva da mãe sobre o inferno como uma “aporia”. Assim, é no meio dessas digressões que entramos em contato com um conceito estético de memória:

Mas há incongruência e dúvida em tudo, pois a memória não recupera o passado com exatidão: lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. **A memória é o lugar da hesitação e da ambiguidade: o móvel da imaginação. O movimento é sinuoso, construído por quadros que formam microcosmos, mas que se remetem a outros quadros e se relacionam com o todo. Uma técnica de montagem, arquitetura que lembra a de *Vidas secas*.** Mas em *Infância* a vida se expande para fora e para dentro, como se fosse um mergulho nas brumas e na incerteza, no mundo hostil dos adultos, na escola, na casa, na fazenda, na cidade. Movimento de uma origem ágrafa à leitura e à escrita, que se tornam apuradas com o tempo e se constroem como visão crítica de si mesmo e dos outros. (HATOUM, 2013, p. 186, grifo nosso)

Nesse seguimento, a acepção acima denota a instabilidade da memória humana, a qual não avigora as lembranças em sua plenitude. O excerto surge como um comentário ao processo autobiográfico em que o narrador adulto do romance retoma os tempos de infância. Ademais, essa função psíquica é descrita como atrelada à imaginação, o que não é um conceito incomum, como bem alude o filósofo Gaston Bachelard: “Memória e imaginação não se deixam dissociar. Uma e outra trabalham para seu aprofundamento mútuo. Uma e outra constituem, na ordem dos valores, a comunhão da lembrança e da imagem” (BACHELARD, 1989, p. 200).

Se as reminiscências estão num espaço ambíguo e hesitante, a recuperação do passado, por consequência, não se dá de modo regular. O narrador da crônica, a título de esclarecimento, descreve o processo da memória como sendo um movimento sinuoso, em que a sua construção é feita a partir de quadros correlacionados, unidades singulares que quando reunidas formam microcosmos – a extensão disso é feita por uma analogia a outra obra de Graciliano Ramos. Essa comparação entre o romance modernista e a fragmentação da memória é até apurada, haja vista o que se percebe sobre a montagem de *Vidas Secas*, como se vê pela ótica de Candido:

Como nos outros livros, é perfeita a adequação da técnica literária à realidade expressa. Fabiano, sua mulher, seus filhos rodam num âmbito exíguo, sem saída nem variedade. Daí a construção por fragmentos, quadros quase destacados, onde os fatos se arranjam sem se integrarem uns com os outros aparentemente, sugerindo um mundo que não se compreende e se capta apenas por manifestações isoladas. Os seus capítulos foram escritos e publicados inicialmente como episódios separados, à maneira do que se daria também com *Infância*. Ao reuni-los, o autor não quis amaciar a sua articulação, mostrando que a concepção geral obedecia de fato àquela visão tateante do rústico. (2006, p. 121)

A analogia sobre fragmentação, como podemos associar, vem da maneira como a obra *Vidas Secas* foi publicada. Cada capítulo veio a lume em tempos diferentes e todos possuem uma certa independência, sem que isso torne segmentada a compreensão do enredo. No caso, esse romance tende ao episódico, mas sempre mantendo um elo entre os “quadros”, que de alguma forma estão concatenados. Como relatado por Candido (2006), *Infância* também possui essa característica de montagem, com capítulos autônomos, o que revela um estilo próprio de Graciliano. A memória, nesse sentido, se constituiria por pequenas porções de lembranças arbitrariamente interligadas e não de blocos inteiriços, daí a característica de ser uma atividade oscilante, por vezes contraditória e incongruente, que se fundamenta no móvel da imaginação e que “lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar” (HATOUM, 2013, p. 186).

A ideia de memória em quadros suscitada pelo narrador de “Um jovem, o Velho e um livro” é familiar ao pensamento do sociólogo francês Maurice Halbwachs. Epígono de Émile Durkheim, esse teórico concebe as reminiscências humanas dentro de um espectro social, e sua principal tese envolve a noção de memória coletiva, em complemento à chamada memória individual. Basicamente, Halbwachs (2006) interpreta a memória como um elemento que se constitui como fruto de uma atividade social, em que as histórias rememoradas não partem só do indivíduo, mas principalmente do grupo ao qual ele pertence. Dessa maneira, o ato de rememorar se constitui por quadros individuais, em que a formação de uma história se faz por meio de um referencial externo, seja ele a família, a escola, a igreja, entre outros. Curioso pensar por esse viés em relação à infância, dado que é daí que surge aquela acepção descrita na crônica. Halbwachs, nesse sentido, também elabora considerações sobre essa fase da vida que, paralelamente, dialoga bem com a narrativa de Hatoum:

Pode-se distinguir realmente de um lado uma memória sem quadros, ou que não disporia para classificar suas lembranças senão palavras da linguagem e de algumas noções emprestadas da vida prática, e de outro lado um quadro histórico ou coletivo, sem memória, isto é, que não seria construído, reconstruído e conservado dentro das memórias individuais? Não cremos. Desde que a criança ultrapasse a etapa da vida puramente sensitiva, desde que ela se interesse pela significação das imagens e dos quadros que percebe, podemos dizer que ela pensa em comum com os outros, e que seu pensamento se divide entre os conjuntos das impressões todas pessoais e diversas correntes de pensamento coletivo. (HALBWACHS, 2006, p. 62)

Em consonância com a assertiva acima e o enredo de *Infância*, entende-se que o protagonista do romance de 1945 se constitui como um ser histórico e remanescente, mesmo que os fatos tenham ocorrido quando ele tinha tenra idade. Logo, as considerações do narrador da crônica são bem abalizadas conforme a crítica da obra de Graciliano e as concepções mais em voga de memória. Percebamos também que a rememoração do personagem está integrada a sua vida em Manaus e precisa da alteridade, como a existência do Velho, para estabelecer sua narração. Por isso, nesse viés de Halbwachs (2006), seria bastante acurado caracterizar esse tipo de memória da crônica como sendo mais coletiva do que individual, por mais que tudo seja da perspectiva de um só remanescente, sob apenas um prisma. Nessa oportunidade, tamanha foi a influência do idoso na vida do narrador que as palavras proferidas uma década antes permaneceram reverberando em sua mente durante anos: “Quanto tempo, Velho. Você não foi meu professor, mas lançou ao ar palavras que nos atraíram para sempre” (HATOUM, 2013, p. 186).

Aliás, é importante salientar a maneira como o próprio idoso percebe a sua capacidade mnemônica. Ele não apenas memorizou centenas de páginas dos romances, como também deu um significado a essas histórias em relação a sua própria vida, como também é percebido em Hatoum (2013, p. 186): “Querem saber mais do Graciliano? Leiam *Angústia*. Assim de memória só sei pedaços de *Infância*. De tanto ler, de tanto viver... porque vim de lá, sou de lá. Fui aquele menino”. Nota-se que memória e identidade se ligam na mundividência do idoso falecido em 1973, ao ponto de o personagem perceber-se como o próprio protagonista da obra. Nesse contexto, ainda na diegese da crônica, a capacidade do Velho da praça enquanto contador de histórias insere-se numa circunstância muito singular, em que a literatura é apresentada ao jovem não por meio da escrita, mas a partir da oralidade. Tanto que a crônica se encerra com o narrador pegando o livro do Graciliano em mãos. Porém, antes, há um breve comentário sobre o papel do Velho em sua formação como leitor:

Movimento de uma origem ágrafa à leitura e à escrita, que se tornam apuradas com o tempo e se constroem como visão crítica de si mesmo e dos outros. **Ter escutado essas histórias antes de ler o livro nesse mesmo ginásio me parecia um milagre.** Até o dia – era meio-dia e nossas sombras pediam trégua – em que ele trouxe o livro e ofereceu-o ao grupo de ginasianos que iam lê-lo dois anos depois. (HATOUM, 2013, p. 186, grifo nosso)

Em vista de todo esse apanhado de reflexões, justifica-se aqui a escolha do termo “memória-rapsódia” para se referir à crônica investigada. Essa correspondência vem da maneira como as lembranças do narrador são amparadas na habilidade de memorização do Velho. Segundo Moisés (2004, p. 378), em seu *Dicionário de Termos Literários*, a palavra rapsódia, de origem grega, significava a arte de recitar “poemas épicos, notadamente homéricos, pelos rapsodos, poetas ou declamadores ambulantes, que iam de cidade em cidade, propagando a *Ilíada* e a *Odisseia*. Surgidos no século VII a.C., os rapsodos não recitavam composições próprias”. O paralelo se evidencia porque a memória do velho não era composta apenas pelas suas palavras, mas de trechos *ipsis litteris* de livros que foram sendo decorados ao longo dos anos.

Figura misteriosa, anônima, tachado de biruta e senil, que chega aos noventa anos gozando plenamente de suas faculdades mentais, o Velho é aquele que não apenas aprecia a boa literatura, como a conhece de cor. Em paralelo aos rapsodos que recitavam poemas épicos e causavam o sentimento de catarse ao ouvinte por meio da descrição dos feitos dos grandes heróis contra o destino traçado pelos deuses, na crônica “Um jovem, o Velho e um livro” as desventuras deixam de ser homéricas e passam a ser introspectivas, na narração de um livro que trata da infância sofrida de um protagonista que cresce exposto às mais diversas humilhações. Nesse sentido, revela-se o caráter intimista da expressão literária, capaz de trazer à tona, pelo ato de proferir, sentimentos de toda ordem, similar ao que os *aedos* intentavam séculos atrás. Assim, essa atividade tem-se tornado cada vez mais rara em um mundo tão preso ao imagético e à palavra escrita, daí a excentricidade desse ancião.

Tal qual um rapsodo do século XX, o Velho da praça promovia a literatura aos jovens que iam lhe fazer companhia. Com a sua morte, as páginas do romance nunca mais poderão ser recitadas por ele novamente. No entanto, as obras de Graciliano continuarão existindo, como podemos constatar pelo narrador que lê o livro do “velho Graça” ao final e relembra os tempos da juventude daquele que o incentivou na leitura. Não obstante, nem sempre a memória de um indivíduo consegue ter correspondência com obras da literatura. Muitas vezes, as reminiscências de um ancião trazem consigo décadas de história pessoal e tradições. Quando esses idosos porventura morrem, se a sua história não for registrada ou legada aos seus descendentes antes, ela se perde para sempre. Isso é algo premente, por exemplo, em outra crônica intitulada “Elegia para todas as avós”, a qual será, doravante, alvo de nossa perquirição.

3.2 A memória-legado em “Elegia para todas as avós”

Na manhã do dia 15 de dezembro de 2008, mais precisamente às 7h54min, é lançada no *site* da revista eletrônica *Terra Magazine* a crônica “Elegia para todas as avós”, de Milton Hatoum. Em 2013, na coletânea *Um solitário à espreita*, ela foi uma das escolhidas para integrar a primeira seção “Dança da espera”, sendo que a sua reedição contou com quase nenhuma mudança em comparação ao original. Narrada em primeira pessoa, o ponto central da narrativa orbita em torno de um comentário soturno e enternecedor sobre o papel das avós na vida familiar. Isso pode ser intuído a partir do próprio título, em que a palavra “elegia”, originária do grego, significa, segundo Norma Goldstein (2005, p. 56), uma “composição destinada a exprimir tristeza ou sentimentos melancólicos”, também por vezes associada a ritos fúnebres.

Uma elegia, tradicionalmente, é uma produção feita em versos, mas Hatoum subverte a palavra do ponto de vista estrutural, ao criar uma elegia em prosa. Outro adendo é que essa narrativa se aproxima também da ode por sua tendência em exaltar a imagem das avós – além disso, a nostalgia é o elemento mais preponderante em relação à tristeza. É claro que as fronteiras são maleáveis e não descartamos o tom solene da crônica, o que justifica em partes a escolha do título pelo autor. Ademais, o sintagma “para todas as avós” remete-nos à ideia de generalidade, o que prenuncia a amplitude do enredo ao discorrer sobre essas mulheres. Basicamente, a crônica parte de um processo de construção que lembra o método indutivo de raciocínio, em que se começa por casos específicos para se tecer considerações sobre a totalidade. Assim, como podemos perceber neste excerto, o primeiro caso particular usado por Hatoum foi a partir de um conto de Gabriel García Márquez:

Uma das avós mais terríveis do mundo é também uma das mais populares e continua viva no conto *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*. Nenhuma avó é mais vingativa e punitiva do que a personagem desse relato de Gabriel García Márquez. Os leitores das memórias do escritor colombiano sabem que sua avó verdadeira não inspirou *la abuela* diabólica da ficção. Ao contrário: D. Tranquilina contava histórias e anedotas mirabolantes para o neto. Muito tempo depois, García Márquez transformou essas histórias em literatura. Avós são seres inesquecíveis. Raramente são frágeis ou indiferentes, quase sempre são poderosas, ativas, afetuosas além da conta e dispostas a dar tudo pelos netos. (HATOUM, 2013, p. 58)

Percebe-se o tom elegíaco da abertura da crônica ao se discorrer sobre uma avó caracterizada como sendo de natureza terrível. À guisa de exemplo, o narrador menciona a personagem do conto *A incrível e triste história da Cândida Erêndira e sua avó desalmada*, localizado no livro homônimo de 1972, para encetar o prelúdio da narrativa. Resumidamente, Erêndira é uma moça de 14 anos, órfã de pais e que vive a sós com a sua avó numa mansão. Ela trabalha dia e noite, incansavelmente em função da sua tutora. Um dia, após uma longa jornada de trabalho, a casa pega fogo por um descuido seu, e a avó, movida por vingança, pede que seja indenizada pelo prejuízo. Logo, como forma de restituir a perda, passa a prostituir a neta. Dali em diante temos várias desventuras da personagem, sujeita a todos os desmandos da avó que, como o próprio título nos indica, é uma desalmada. Tamanha a crueldade dos atos perpetrados contra Erêndira e o impacto dessa avó na vida da neta que o cronista a utiliza como mola propulsora de suas reflexões.

Nesse contexto de alusão literária, o narrador institui um contraste entre a ficção e a realidade. Pelo que se sabe da biografia de Gabriel García Márquez, a sua avó, dona Tranquilina Iguarán Cotes, teve uma boa influência na sua vida, tendo sido ela a responsável pela sua criação até o falecimento de seu avô, Nicolás Ricardo Márquez Mejía. Claramente, pelo que se descreve sobre Tranquilina, não se pode concluir que a avó do conto seja inspirada nela, pelo menos não no que pese à conduta da personagem. Além disso, a criação dessa avó também trouxe algumas consequências ao escritor, contudo positivas, benéficas, ao contrário do que ocorre no texto ficcional. Assim, é por meio desse contraponto que o cronista passa a esboçar considerações elogiosas sobre o papel das avós, descritas como “seres inesquecíveis”, além de “dispostas a dar tudo pelos netos” (HATOUM, 2013, p. 58). Nisso, instaura-se alguns comentários jocosos sobre o carinho das avós para com os netos, ao ponto de educá-los de um modo bem diferente do desejado pelos pais:

“Tua avó prepara esse prato melhor do que eu”. “Só a tua avó tem paciência contigo”, diz a mãe ao filho pequeno. E quando essa mãe ralha com a criança, esta responde: “Minha avó não me trata assim”. **Claro, avós geralmente não impõem limites, sua tolerância tende ao infinito, seus netos já nascem anjos, que são seres perfeitos.** Às vezes, o mimo e a tolerância excessivos de uma avó transtornam os pais do anjo, mas cada família resolve isso a seu modo. (HATOUM, 2013, p. 58, grifo nosso).

Vê-se no excerto acima uma visão antitética sobre as avós. Enquanto sua presença é benéfica aos netos devido ao seu tratamento condescendente, o oposto ocorre com os pais, que precisam lidar com as exigências das crianças acostumadas aos mimos dos mais velhos. Nesse ínterim, cada família lida com esses empecilhos de um modo particular. Outrossim, seguindo essa mesma linha de raciocínio, o prejuízo também pode ser estendido para a economia. De acordo com o narrador da crônica, que possui duas amigas donas de restaurantes de comida típica, as avós são concorrentes diretas no campo gastronômico, causando até um certo agravo financeiro, posto que os netos, na maioria das vezes, acham que a comida preparada pelas suas avós são sempre as melhores e, “quando vivas, ninguém troca a comida que elas preparam por um almoço num restaurante” (HATOUM, 2013, p. 59).

Provavelmente, uma das passagens mais significativas em relação ao papel dessas anciãs é aquela em que se percebe a memória como uma espécie de legado da família/clã de origem do idoso remanescente. Aqui o narrador relembra um dia em que uma indígena da etnia Uanano contou a ele sobre a sua avó de idade avançada que reunia os netos para contar sobre as histórias da tribo. Os mitos, que porventura poderiam ser perdidos na ausência da oralidade, eram repassados aos mais jovens, e ela, enquanto admiradora das tradições de seu povo, queria registrar as palavras da avó em um livro, impedindo que suas raízes pudessem ser esquecidas pelo tempo. Com o processo de aculturação cada vez mais acentuado, a preocupação da jovem era compreensível, dado o apagamento constante que a cultura dos nativos tem sofrido em território brasileiro. Essa necessidade torna-se também ainda mais premente em função da desvalorização constante dos idosos, os quais são vistos muitas vezes como um fardo, um estorvo para a coletividade (BEAUVOIR, 1970).

Na esteira do pensamento dessa filósofa existencialista, em seu livro *A velhice: realidade incômoda*, Simone de Beauvoir (1970) reconhece que durante muito tempo, principalmente em sociedades as quais ela denominou de “primitivas” – termo aceitável na época – eram prezados os anciões que possuísem, em sua memória, conhecimentos úteis para o seu povo. Era o caso dos chefes das tribos, por exemplo, que pela experiência acumulada ao longo de décadas podiam ser reconhecidos como os mais aptos a exercer a liderança. No entanto, com a ascensão das sociedades capitalistas, esse tipo de conhecimento tornou-se cada vez mais desnecessário, ao ponto de fazer com que aqueles de idade avançada se tornassem um incômodo, dadas as suas limitações físicas e o desapeço cada vez maior pelas suas memórias.

Uma das consequências disso foram os danos para o conhecimento empírico e as tradições como um todo. Walter Benjamin (1987), no século XX, ao avaliar um contexto de pós-guerra, também percebeu uma perda considerável no que tangia à troca de experiências. No desenrolar daquilo que Hobsbawm (1995) chamou de “era dos extremos”, que se inicia com a Primeira Guerra Mundial, houve um declive na transmissão de fatos ocorridos. Paradoxalmente, imaginava-se que um marco histórico de tamanha amplitude como uma guerra mundial poderia estimular o compartilhamento de vivências, enriquecendo-nos de narrativas, mas não foi o que ocorreu. Essa pobreza invariavelmente tornar-se-ia, na concepção do autor, em uma nova forma de barbárie, já que ao subtrairmos a experiência, perdemos também vínculos com a nossa própria cultura, o que causa um grande impacto, pois a transmissão de narrativas sempre teve um papel relevante na nossa identidade:

Tais experiências nos foram transmitidas, de modo benevolente ou ameaçador, à medida que crescíamos: “Ele é muito jovem, em breve poderá compreender”. Ou: “Um dia ainda compreenderá”. Sabia-se exatamente o significado da experiência: ela sempre fora comunicada aos jovens. De forma concisa, com a autoridade da velhice, em provérbios; de forma prolixa, com a sua loquacidade, em histórias; muitas vezes como narrativas de países longínquos, diante da lareira, contadas a pais e netos. Que foi feito de tudo isso? Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração em geração? (BENJAMIN, 1987, p. 114)

Nesse enleio, notamos a disparidade entre o cenário exposto por Walter Benjamin e aquele inserido na crônica, pelo menos no que compete à avó indígena. Diríamos que essa idosa é uma exceção por se encontrar em um contexto propício para que as suas experiências, sob a autoridade dos anos vividos, pudessem ser compartilhadas a outra geração. Uma hipótese plausível pode ser suscitada pelo fato de que uma tribo isolada nem sempre estará suscetível às mesmas intempéries culturais que os não indígenas. Aquela idosa provavelmente não viveu a Primeira Guerra Mundial ou os horrores da ascensão nazifascista. Por não estar situada no espaço europeu ou não ter influências diretas do sistema capitalista, a avó não sofreu da mesma pobreza de experiências; ou seja, aquela anciã não vivenciou a barbárie benjaminiana – o que não é uma garantia de que seus descendentes estarão também isentos, por isso a conveniência em se registrar as histórias em um livro.

Nessa ocasião, percebemos que o modo de interpretar as lembranças dos mais velhos na crônica está em consonância com o que Ecléa Bosi (1994, p. 75) estabelece ao perceber que o idoso é um intermediário entre o passado e o presente, entre o vivido e o não vivido, em suas palavras, “é a essência da cultura que atinge a criança através da fidelidade da memória. Ao lado da história escrita, das datas, da descrição de períodos, há correntes do passado que só desaparecem na aparência”. A história transmitida de geração em geração, como uma herança familiar, necessita do indivíduo reminiscente, ainda mais na fase da infância, considerada uma circunstância favorável para adquirir esse conhecimento, na concepção de Maurice Halbwachs:

A criança também está em contato com seus avós, e através deles é até um passado ainda mais remoto que ela recua. Os avós se aproximam das crianças, talvez porque, por diversas razões, uns e outros se desinteressam dos acontecimentos contemporâneos sobre os quais se fixa a atenção dos pais. (2006, p. 65)

Assim, a função dos anciões seria o de cumprir aquelas atividades que os pais não têm tempo ou mesmo interesse em realizar. Adultos tendem a ter outras prioridades, diferentes daquelas tidas pelos idosos já aposentados ou as crianças em fase de desenvolvimento. Desse modo, a avó daquela indígena tornou-se responsável por relegar seu conhecimento àqueles que ainda estavam dispostos a ouvir. Mais do que uma simples memória, os mitos trazem consigo as origens de um povo, daí a considerável relevância dessas avós-matriarcas para as novas gerações. Ademais, esse hábito é bastante comum em várias tradições indígenas, em que “geralmente, os velhos instrutores comunicam os mitos aos neófitos, durante seu período de isolamento na mata, e isso faz parte de sua iniciação” (ELIADE, 1991, p. 15).

Mais adiante, em Hatoum (2013, p. 59), é trazida para o enredo a ideia da ausência: “Até mesmo uma criança que não conheceu sua avó, constrói aos poucos uma imagem dessa mulher ausente”. Disso resulta a concepção de que as avós são seres mitológicos, que existem até mesmo nas lacunas da memória, evocadas pelas lembranças daqueles que conviveram com a figura já falecida. Aqui entra tanto a ideia de memória enquanto legado, quanto a noção de memória coletiva. No caso desta em consonância com aquela, podemos constatar essa correlação por intermédio da reconstrução das memórias do ausente feita pelo contexto familiar:

De onde vêm realmente que, uma vez que o acaso nos coloca em presença daqueles que participaram dos mesmos acontecimentos, que deles foram atores ou testemunhas ao mesmo tempo que nós, quando nos contam ou descobrimos de modo diferente o que se passava então em torno de nós, preenchemos essas aparentes lacunas? [...]. Uma vez que nos indiquem com precisão o caminho que temos que seguir, esses traços se evidenciam, os ligamos um ao outro, aprofundam-se em si mesmos. Então eles existem, porém mais marcantes na memória dos outros do que em nós mesmos. Sem dúvida, reconstruímos, mas essa reconstrução se opera segundo linhas já demarcadas e delineadas por nossas outras lembranças ou pelas lembranças dos outros. (HALBWACHS, 2006, p. 77)

Em vista disso, a ausência não seria completa, pois enquanto houver quem relembre certos fatos do passado, de alguma forma esses acontecimentos continuarão ligados à memória – no caso, coletiva. Em relação a avós, enquanto existirem familiares que relembrem suas histórias, elas não serão esquecidas, mesmo pelas gerações seguintes. Para corroborar com essa hipótese levantada, o narrador cita como exemplo a sua bisavó paterna, Salma, a qual ele nunca conheceu. Tudo o que se diz a respeito dela vem das histórias do pai e suas memórias de infância no Líbano. Para opor à imagem da avó do conto de García Márquez, a desconhecida bisavó libanesa era tida como um modelo para a família, a qual, por criar o neto órfão, “reunia os atributos de avó e mãe numa só mulher” (HATOUM, 2013, p. 59).

Nesse ponto, é necessário atentar para o caminho percorrido pelo cronista em sua elegia/ode à figura matriarcal. Percebamos que as avós – ali exemplificadas por personagens literárias, passando pela anciã que guarda consigo as histórias de sua tribo, até chegar à Salma, avó-mãe libanesa – apresentaram em si características um tanto idealizadas. Mesmo o ponto negativo, como mimar os netos, não aparece de modo a desqualificar as avós, pois a maneira de se expressar do narrador é formulada de modo bastante eufêmico. Na verdade, o fato de que a única avó da crônica que realmente não possuía atributos de boa qualidade ser a personagem do contista colombiano fomenta, mesmo que indiretamente, a conjectura de que as péssimas avós existem apenas na ficção. O introito da narrativa, como vimos, menciona rapidamente a personagem para logo em seguida contrapor ao fato de que a avó de García Márquez não era comparável à avó ficcional. Assim, fica evidente no discurso a disposição do narrador em argumentar em prol dessas senhoras “poderosas, ativas, afetuosas além da conta” (HATOUM, 2013, p. 58).

Salma, a bisavó libanesa que carregava consigo a função de mãe e avó, é descrita por meio de um filtro nostálgico, quase onírico. Na construção da crônica, a menção a essa bisavó tem como possível intuito o de introduzir o interlocutor ao argumento final do narrador. Se a figura da avó era significativa para García Márquez, bem como para a indígena uanano, então ela também é importante para o “eu” que fala. Partindo do geral ao particular, a função de Salma é o de amarrar a tese de que avós são sim figuras relevantes na vida das pessoas, o que inclui o próprio narrador, que mesmo não tendo conhecido a bisavó em vida, recria a sua existência por intermédio das memórias do pai, num discurso demarcadamente sentimental:

Meu pai contava que ela fazia uma armadilha para os passarinhos que frequentavam o pomar da casa da infância, em Beirute; de manhãzinha, os netos viam as tamareiras cheias de pássaros, os pés presos ao galho pela resina de uma fruta. Salma deixava a turma de crianças soltar as aves, brincar com elas, engaiolá-las, fazer o diabo com os bichinhos. No almoço, os netos comiam outros pássaros, temperados com alho e limão; as crianças sequer suspeitavam da relação entre o cativado noturno das aves e o cardápio do almoço. Salma chorou quando meu pai, ainda jovem, migrou para o Brasil, onde viveu mais de meio século. (HATOUM, 2013, p. 59)

Por fim, após esse apanhado sobre as qualidades das avós, o narrador encerra a crônica formulando considerações sobre a saudade dos tempos em que passava as festividades ao lado da única avó que conheceu. Não temos tantos detalhes sobre a identidade desse ente familiar, apenas sabemos do carinho que ela despendia aos netos na época do Natal e que, em sua opinião, são bem-aventurados aqueles que têm ambas as avós por companhia. Por conseguinte, ele nos relata também sobre um amigo que havia perdido a mãe recentemente e a reação do seu filho de cinco anos, que pensou no falecimento da sua avó como um sonho eterno.

Se levarmos para o lado da psicologia infantil, a reação do neto é muito natural. Segundo Torres (1999), uma criança de cinco anos ainda tem dificuldade em perceber a morte como algo definitivo, diferente dos adultos. Provavelmente, comparar o falecimento a um sonho, além de uma característica pueril do psiquismo impúbere, acaba também por ser um achado semântico ingênuo e poético para um estado de coisas que normalmente suscita dor e sofrimento. Com essa imagem da criança diante da morte da avó, o narrador encerra acentuando o tom nostálgico da crônica, e afirma que isso é válido, “afinal, a nostalgia é também humana” (HATOUM, 2013, p. 60).

Logo, diante do exposto, com o fito de concluir esta verificação, retomamos à ideia de memória enquanto legado levantada nesta análise. Assim, sublinhamos a importância das histórias sobre o ente ausente aliadas a objetos que remetem a ele – legado físico –, como quando se diz que a figura da avó é “admirada nas fotografias dos álbuns de família” ou quando se fala da bisavó que ficou no Líbano, “mas dela ficaram fotos antigas e histórias que lampejam na minha memória” (HATOUM, 2013, p. 59). Nesse quesito, em paralelo à memória, cogitar que as fotografias são objetos úteis à rememoração pode parecer senso comum, afinal, a imagem está ligada ao momento em que foi registrada. Todavia, a própria menção à imagem fotográfica não é um recurso gratuito, posto que este é um objeto simbólico fortemente presentificado na prosa de Hatoum, afigurando-se no enredo de várias crônicas – particularidade a qual destacaremos e elucidaremos em nosso próximo objeto de análise.

3.3 A memória-caleidoscópio em “Crônica febril de uma guerra esquecida”

Na miríade de narrativas inseridas na coletânea *Um solitário à espreita*, há algumas que se destacam pelo fio condutor metalinguístico. O cronista, imbuído pelo compromisso da produção literária em um espaço curto de tempo, por vezes usa como tema o próprio processo de escrita para compor aquilo que é o seu ganha-pão. Ferreira (2005, p. 53) até menciona essa prática sob a égide de “crônica metalinguística”, definida como aquela “que fala sobre o próprio ato de escrever, o fazer literário, o ato de criação”. No caso de “Crônica febril de uma guerra esquecida”, publicada originalmente no dia 21 de agosto de 2009, no jornal *O Estado de S. Paulo*, temos uma narrativa consciente da sua condição enquanto crônica de jornal.

Em linhas gerais, essa narrativa possui como força motriz uma série de intercalações de imagens do passado, por vezes desconexas, derivadas de uma perturbação causada pela febre que acometia o narrador. Segundo Adorno (2003, p. 53), “o fluxo de pensamento, no qual se configura o sacrifício do discurso, é a fuga da linguagem de sua prisão”. Nesse sentido, o fluxo de palavras, bem como a mistura de rememorações possibilitam uma maior liberdade na composição da narrativa, assim como a doença propicia uma justificativa para o mergulho nas memórias da infância. Desse modo, o mal-estar descrito torna-se o ponto de partida em que o narrador deixa clara a condição deletéria em que se encontra:

Não sei se foi a gripe suína, quem sabe a bovina ou mesmo a equina, o fato é que acordei meio leso, com o corpo moído, e fiquei ouvindo o ruído monótono da chuva nesta manhã campestre. Depois senti calafrio; não encontrei o termômetro e, resignado, imaginei uma temperatura não muito alta. O resto é tremedeira e desejo de me encasular neste domingo que mal começou, ou começou mal. Agora que o calafrio parece uma coisa horrível e convulsionava, me lembro das tremedeiras do meu pai encasulado na rede, e da voz da criança (minha voz) perguntando à minha mãe o que estava acontecendo com ele. “Malária, filho”. Então soube que meu pai contraíra malária quando viveu no Acre durante a Segunda Guerra. (HATOUM, 2013, p. 114)

Percebemos no excerto acima a forma como se dá o encadeamento do enredo. O narrador parte de algumas conjecturas sobre a gripe que contraíra para, a partir disso, retornar aos tempos de criança, quando presenciou o seu pai padecer de um mal semelhante ao dele. O gancho utilizado tem como efeito o adentrar da narração nos meandros da memória. Os calafrios e o desejo de se encasular lembravam-nos das tremedeiras e a própria lembrança do pai encasulado na rede, devido à malária, como informado pela mãe. Esse é o ponto em que as divagações vão se tornando mais extensas. Logo o narrador passa a nos situar sobre a sua história familiar, informando-nos que o pai vivera no Acre, e que foi nesse contexto que ele contraiu a doença, ao navegar pelos rios amazônicos, vendendo mercadorias aos ribeirinhos. Da história do pai, rapidamente ele parte para a do avô, o qual “se uniu aos seringueiros-soldados comandados pelo gaúcho Plácido de Castro e combateu contra os bolivianos numa guerra quase esquecida” (HATOUM, 2013, p. 114).

A guerra à qual o narrador se refere, e que também é aludida no título da crônica, foi o conflito ocorrido no início do século XX pela posse do território onde hoje se encontra o estado do Acre. Segundo o historiador Boris Fausto (2012, p. 143), por conta da alta valorização da borracha e o fato de a área, outrora território boliviano, estar ocupada por brasileiros, fez com que se desencadeasse uma série de conflitos armados na região que só foram resolvidos no Tratado de Petrópolis, em 1903, “pelo qual a Bolívia reconheceu a soberania brasileira no Acre, recebendo em troca uma indenização de 2,5 milhões de libras esterlinas”. A alusão histórica é bem precisa, posto que o narrador menciona Plácido de Castro, o líder da chamada Revolução Acreana. Por conseguinte, percebemos na narrativa que o avô, partícipe desse embate, tornou-se o herói da família, cujos feitos são retransmitidos de pai para filho:

Lembro da voz do meu pai narrando episódios de guerra que ele ouvira do meu avô: o assalto e a tomada de Puerto Alonso, os soldados que saltavam dos barcos e mergulhavam no rio e depois subiam o barranco como loucos, a retirada dos bolivianos, os tiroteios noturnos no meio da floresta, onde os combatentes comiam carne de macaco, comiam até cérebro e olhos de macaco. Eram tantas façanhas que eu pensei: meu pai exagera, ou meu avô era um fabulador de primeira. Mas não. A conquista do Acre foi assim mesmo, disse meu pai. (HATOUM, 2013, p. 115)

Se quem conta um conto aumenta um ponto, então é natural a desconfiança do narrador. Para Ecléa Bosi (1994, p. 60), a “memória é fuga, arte, lazer, contemplação”. Os exageros – ou não – por parte do pai enriquecem as narrativas que marcam as suas digressões, afinal, *se non è vero, è ben trovato*. Tamanha a proporção desse evento histórico em sua vida que a sua existência continua se perpetuando mesmo após algumas décadas. Além disso, uma das críticas estabelecida na crônica dá-se pelo fato de que esse conflito pelo território do Acre foi algo que teve pouco relevo no cenário nacional, por isso ele o chama de “guerra quase esquecida”. O contraponto demarca o seu descontentamento, pois as histórias do avô possuíam uma boa influência em sua relação com a figura paterna.

À vista disso, algo que também salta aos olhos na crônica são os liames entre a memória que permeia a linhagem masculina e os objetos simbólicos da infância. Assim, o álbum de fotos e os espólios do avô fornecem a base na qual as reminiscências vão tomando forma. As imagens registradas pela câmera resgatam do passado longínquo uma amostra de como eram aqueles tempos que permeavam as histórias da família. Elas são mais do que objetos de recordação, são também provas factuais que dão força às suas origens. Desse modo, as fotografias antigas também alimentam a imaginação do narrador, que passa a divagar sobre o seu antepassado e os seus companheiros de peleja. Isso fica bastante evidente a partir das especulações que se seguiram:

Vi a fotografia borrada do rosto do meu avô: o bigode escondia a boca, o nariz tão grande que talvez desequilibrasse o corpo, o olhar assustado de combatente improvisado, um combatente que ainda nem falava português, e na parte superior da foto essas palavras em arco: O Acre é nosso. No mesmo álbum vi o rosto de outros soldados, quase todos nordestinos, alguns pareciam ter ressuscitado depois do massacre de Canudos, sertanejos paupérrimos que haviam fugido da seca e da miséria e agora elegiam sua nova pátria naqueles confins da Amazônia. (HATOUM, 2013, p. 114-115)

Nesses termos, é possível que adotemos uma maneira particular de perquirir a configuração da memória nos excertos trazidos até aqui. A noção de memória coletiva, de Halbwachs (2006), também é útil para a análise, assim como foi para com as outras narrativas, já que as histórias contadas pelo pai ajudam na reconstrução dos feitos do avô. No entanto, em “Crônica febril de uma guerra esquecida”, há elementos que nos remetem a alguns aspectos dos estudos sobre a obra de Marcel Proust. A associação que fazemos é passível de validação, quando, por analogia, trocamos a *madeleine* do protagonista de *Em Busca do Tempo Perdido*, responsável pelo início das reminiscências, e que marca uma das passagens mais célebre dos sete volumes, pelos delírios febris da crônica alvo de nossa investigação, posto que, como afirma o narrador: “com febre alta a memória se anima” (HATOUM, 2013, p. 115).

Desse modo, convém explicar sucintamente o contexto da obra de Proust para testarmos essa hipótese sobre a memória do narrador. Nosso recorte incide sobre o primeiro volume: *No Caminho de Swann*. É memorável a cena em que o protagonista, que em outra ocasião reconhecemos como sendo Marcel, personagem homônimo ao escritor, leva à boca uma *madeleine* (pequeno bolo de origem francesa) misturado a uma colher de chá, e do gosto, do aroma daquele aperitivo surgem as lembranças de sua infância na cidade de Combray. As recordações daqueles eventos do passado não vieram à tona até que a *madeleine* pudesse ser apreciada, daí surge uma aplicação do conceito que teóricos, como Benjamin (1987), denominaram como “memória involuntária”. Toda essa conjuntura parte da premissa de que certas evocações do passado demandam de um referencial externo, que remeta a certo período. Essa assertiva pode ser corroborada com a crítica da obra proustiana em relação a essa característica específica da memória engendrada:

Proust procura embaralhar a vida cotidiana à vida lembrada, preencher a vida presente que é frustração de seus ideais, com os fatos difusos perdidos em alguma esquina do inconsciente. Ele se aproxima do esquecido através da irmã do esquecido: a memória afetiva, involuntária, se usarmos a terminologia proustiana. O esquecimento está para o agir assim como a memória involuntária está para a contemplação da totalidade da experiência. No entanto, como o próprio nome torna óbvio, a memória involuntária não é ativada por uma livre vontade do sujeito. Sua dependência do acaso torna incerto e talvez impossível o momento no qual a totalidade se presentifica. Portanto, a memória involuntária não depende das vontades da senhora inteligência: espera, às vezes impaciente, o capricho da revelação. (BARBOSA, 2001, p. 16-17)

Barbosa (2001), no fragmento acima, demonstra o caráter irrequieto desse tipo de rememoração. Ela não está à mercê do sujeito, mas depende de algo que a desperte. Ademais, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 146), nesse mesmo contexto, ressalta que o fenômeno da memória involuntária de Proust não era uma novidade literária, pois o próprio escritor “nos indica, em passagens do último volume, *O tempo redescoberto*, que vários outros autores antes dele descreveram a mesma experiência”. Todavia, mesmo que não seja algo original de Proust, mantemos a analogia anteriormente estabelecida, pois foi o romance *No Caminho do Swann* que despertou o entusiasmo para os estudos sobre essa configuração da memória, como observamos pelos interesses de Walter Benjamin e Henri Bergson, por mais que esses filósofos discordem em suas interpretações. Franklin Leopoldo e Silva (1992) declara, por meio da leitura de algumas entrevistas, que o próprio Proust não estabelecia vínculos com a teoria bergsoniana, achando-a contrária a ideia de memória involuntária, de Walter Benjamin, a qual ele tinha mais afinidade.

Sob esse prisma, Benjamin (1987, p. 37) declara que o trabalho de Proust não foi o de descrever “em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem de fato a viveu”. Nisso se estabelece a noção de esquecimento atrelada à reminiscência. Benjamin usa a metáfora do trabalho de Penélope, personagem da Odisseia, para demonstrar que a memória está mais para um trabalho de reconstrução, entre lembranças e esquecimentos, do que apreensão do real. Nesse sentido, a *madeleine* tornou-se o motivo geratriz, mas isso não significa que a rememoração apreenda a totalidade dos fatos. Entrementes, na crônica perquirida, temos um narrador que traz à baila suas memórias sem que haja, *a priori*, um relato sequencial, mas sim um caleidoscópio imagético fabricado pela lembrança vaga do pai que agonizava de febre na rede, força motriz de suas reminiscências. As fotografias, por sua vez, seriam o ponto de contato com o avô, bem como outros objetos que também tinham a mesma função:

Ele me mostrou alguns objetos que meu avô lhe dera: cinco cápsulas de uma Winchester, o uniforme de combate com um rasgo na ombreira, uma bandeirinha com o símbolo do novo território nacional, o brasão da república bordado num pedaço de brim, objetos que ganhei do meu pai depois de um de ser surtos de malária, uma das recaídas que mais me impressionaram, porque eu pensei que ele ia morrer de tanta tremedeira. (HATOUM, 2013, p. 115)

Essa herança simbólica, como podemos constatar, relaciona-se diretamente à guerra vivida pelo seu antepassado. Cápsulas de bala, brasão e bandeira são signos bélicos que evocam as intempéries da vida do avô, cujas histórias fomentam a imaginação do narrador febril. O tecido do brasão, feito de brim, as condições do uniforme, atrelado à imagem fotográfica do ex-combatente, cujo olhar é descrito como assustado, nos fornecem uma miríade de informações que intensificam as nossas impressões sobre as adversidades daquele tempo. A memória do narrador, nesse ínterim, carrega consigo os traumas da família, tanto que a condição em que se encontra é facilmente vinculada às experiências de seus pai e avô, os quais também padeceram de mal semelhante:

“Mas isso é o de menos”, ele disse, tremendo na rede. “Teu avô pegou malária sete vezes. Quando contraiu tifo, pensou que ia enlouquecer, porque sonhava com combates ferozes na floresta, com homens degolados por golpes de terçado, com urros de guaribas nas noites de trevas. Uma tarde ele sonhou que subia uma montanha de Beirute; na mesma tarde sonhou que Beirute inteira estava dentro dele. Quando acordou, estava deitado numa maca, no corredor de um ambulatório improvisado de Beirute. Só que Beirute era um bairro de Rio Branco onde viviam dezenas de família sírias e libanesas”. (HATOUM, 2013, p. 115)

Vemos nesse fragmento uma característica curiosa. As histórias do avô, do pai e do filho estão interligadas, como numa espécie de ciclo que se renova. O avô contraiu tifo ao ponto de quase enlouquecer e se imaginar de volta ao Líbano; o pai, por sua vez, sofreu de malária e padeceu de fortes recaídas acompanhadas de tremedeiras; enquanto o filho, como nos aponta o introito da narrativa, desconfia da gripe suína. Notamos, desse modo, que o caleidoscópio de imagens aleatórias, que compõe a trama da crônica, possui uma direção bem definida, mesmo que faça uso de lembranças aparentemente desconexas, alternando histórias do pai e do avô.

Por conseguinte, a *madeleine* misturada ao chá, que tomamos por analogia, leva o protagonista de Proust aos tempos de infância, quando ele consumia esse mesmo bolinho aos domingos, acompanhado de sua tia-avó. No caso do narrador da crônica, é a febre que involuntariamente traz à tona situações semelhantes que foram testemunhadas na juventude. Assim, mesmo que involuntária, essa configuração da memória acompanha uma sucessão de eventos amparado na ideia de contiguidade, por isso o desenrolar das lembranças desembocam em algum mal-estar comum sofrido pelos homens de sua família, em vez de temas totalmente ocasionais.

Outrossim, no desfecho da crônica, o narrador retorna ao tempo presente, emergindo das suas digressões. Ele tenta se recuperar da febre usando a medicina tradicional, mas a impossibilidade de ir à farmácia retira essa ideia de sua cabeça. Por esse motivo, como um último resquício do processo de rememoração empregado até pouco antes, ele tem um breve vislumbre das recomendações de sua avó, que sempre o indicava um chá feito de limão e alho para tratar a febre alta. Essa bebida, que em sua opinião tem sabor de purgante, o faz transpirar em excesso. Não ficamos sabendo se o chá fez efeito, pois logo o narrador encerra aludindo à dolorosa tarefa de se escrever uma crônica enquanto padece de um grande mal-estar: “Cabeça pesada, mal consigo segurar a caneta. Melhor deixar a mão começar sozinha esta crônica febril, movida pela memória dos que já se foram” (HATOUM, 2013, p. 115).

O encerramento da narrativa nos traz algumas interpretações sobre o seu caráter metalinguístico. O narrador, o qual só sabíamos até então sobre o seu passado, quando retorna de seu mergulho memorialístico, passa a exercer uma atividade que o identifica como um cronista. Aqui entramos em duas possibilidades aparentes: 1) A crônica “movida pela memória dos que já se foram” a qual ele se refere é a própria “Crônica febril de uma guerra esquecida”; ou 2) Toda a crônica até então seria um prólogo, uma introdução do contexto, das circunstâncias vividas pelo narrador-cronista que antecederam a escrita de uma outra crônica que naquele momento se inicia. Quanto à primeira possibilidade, o efeito metalinguístico nos dá uma noção de ciclo, no qual o desfecho torna-se o início da própria narrativa. No caso da segunda hipótese, o narrador por coincidência assume também a função de personagem-cronista, cuja história foi transformada na matéria-prima de Hatoum, ressignificando, desse modo, a experiência do leitor.

Independentemente da hipótese de interpretação, essa crônica fornece um bom exemplo do uso criativo da metalinguagem na literatura. O fato de o próprio título remeter ao gênero já denotava a possibilidade de estarmos diante de uma narrativa consciente da sua função enquanto crônica, ou pelo menos indicar alguma relação com o cronismo literário. Logo, vê-se em “Crônica febril de uma guerra esquecida” a forte influência do espaço amazônico na prosa hatouniana, assim como também ocorreu em “Um jovem, o Velho e um livro” e “Elegia para todas as avós”. No entanto, esse não é o único cenário em que as memórias das crônicas de Hatoum se estabelecem, como poderemos constatar em nossa próxima análise.

3.4 A memória-denúncia em “Um ilustre refugiado político”

Dentre as inúmeras conjecturas que podemos propor acerca da crônica, constitui-se quase como um truísmo declarar que ela é um gênero de natureza imanentemente social. É claro que formular um axioma tão generalizante acerca de uma modalidade tão instável representa um certo risco. Reformulemos então esse postulado: a crônica, por fazer uso de fatos do cotidiano como fio condutor para suas narrativas, é um gênero que expressa uma natureza social, a qual é passível de ser investigada por intermédio de uma análise que se diga sociológica. Notadamente, essa conceituação é a mais usual, e incorpora em si mesma aquela clássica definição sobre o gênero, na qual se vê o cronista como um artífice do cotidiano, e que “embora possa apoiar-se em fatos acontecidos, transforma a realidade do dia a dia pela força criadora da fantasia” (D’ONÓFRIO, 2006, p. 123).

Todavia, não há nada que impeça um cronista de produzir um texto de cunho hermético e que pareça alheio à sociedade, mas a literatura nasce no seio da vida social, o que acaba por determiná-la em sua imanência. Tomemos essa premissa como ponto de partida para justificar doravante o uso da análise sociológica como alicerce na inteligência da crônica “Um ilustre refugiado político”, de Milton Hatoum. Esse adendo é importante, pois essa narrativa demanda, até certo ponto, um detalhamento de fatos extrínsecos a ela para seu entendimento, bem mais do que as outras crônicas do nosso *corpus*, em que priorizamos um prisma puramente interno. Antes de adentrarmos na diegese da narrativa, é importante destacar o contexto que a circunda, o qual importa “não como causa, nem como significado, mas como elemento que desempenha um certo papel na constituição da estrutura, tornando-se, portanto, interno” (CANDIDO, 2014, p. 14).

Dentro dessa conjuntura, a qual se percebe a obra como um produto da interação entre autor e sociedade – e não como constructo isolado –, podemos estabelecer um vínculo entre as circunstâncias que cercam a produção de uma crônica e a sua materialização enquanto narrativa. A partir do estudo dessa força centrípeta, isto é, da ação de fora para dentro, do social para o literário, podemos entender como Milton Hatoum usou de certos fatos provenientes da história sociopolítica de um país como mote para a escrita de “Um Ilustre Refugiado Político”, a qual foi originalmente publicada na revista eletrônica *Terra Magazine*, em 16 de fevereiro de 2009, e depois relançada dentro da coletânea *Um solitário à espreita*.

Nesse contexto, a crônica elencada para a nossa análise veio a lume em um período considerado de vitória para os partidos de esquerda do Paraguai, com a eleição do ex-bispo Fernando Lugo para presidente daquele país, em abril de 2008. De viés populista, esse candidato venceu as eleições após uma acirrada disputa contra a candidata Blanca Ovelar, que fazia parte da ala conservadora de direita. Por quase 70 anos, o partido Colorado, da opositora, esteve no poder, e teria continuado se não fosse a vitória de Lugo. A crônica “Um Ilustre Refugiado Político” versa em parte sobre a história política desse país, mas em vez de partir para a atualidade, o cronista optou por uma perspectiva memorialística como mote, inter-relacionando o espaço de Brasília, a longa ditadura militar no Paraguai e um fato controverso ocorrido no ano de 1989: o exílio do ditador Alfredo Stroessner em terras brasileiras.

Isto posto, o governo de Stroessner foi marcante para a história paraguaia. Conhecida também como *El Stronato*, a ditadura militar no Paraguai durou de 1954 a 1989. Considerado um dos regimes totalitários mais longos da América Latina, esse governo foi assinalado por forte repressão política, fraudes, corrupção, tortura e desaparecimento de opositores. Após um golpe liderado por Andrés Rodríguez, Stroessner é expulso do país e acaba exilado no Brasil, onde viveu até 2006, quando falece por conta de uma pneumonia. Antes disso, em 1992, Martin Almada encontra documentos secretos conhecidos posteriormente como “Os arquivos do terror”, nos quais eram relatadas as atrocidades cometidas pelo ex-presidente. São justamente essas informações supramencionadas que serviram de base para a produção da crônica de Hatoum, cuja força-motriz se estabelece ao denunciar, sob o filtro literário, os malefícios do fascismo e da impunidade.

Severo crítico da ditadura, tanto brasileira quanto de outros países da América Latina, Milton Hatoum utiliza essas informações para ambientar a crônica objeto da nossa perquirição. No caso de “Um Ilustre Refugiado Político”, temos inicialmente, em seu nível fabular, a presença de um narrador que retorna ao Distrito Federal, no ano de 2002, com o objetivo de escrever um texto para o jornal *Correio Braziliense*. A princípio, a crônica envereda por uma descrição da cidade de Brasília atual em contraposição à capital do país na década de 1960. O narrador até introduz no meio da fabulação um poema de Nicolas Behr, poeta mato-grossense da geração mimeógrafo, intitulado “Brasília Enigmática”, o qual traz um eu lírico que anseia por voltar à capital do país, como podemos observar na abertura da narrativa:

Não visitava Brasília havia mais de trinta anos. Voltei para o Distrito Federal em 2002, quando o *Correio Braziliense* me convidou para escrever um texto sobre o biênio 68-9. Estava ansioso para rever amigos e também lugares que havia frequentado. A cidade, que na década de 1960 provocava medo e angústia, agora era um espaço de liberdade. Antes de irmos para o hotel, o jornalista do Correio deu uma volta pelo Plano Piloto. Me lembrei do poema “Brasília enigmática”, de Nicolas Behr: Brasília, faltam exatos 3232 dias / para o nosso acerto de contas / me debes um poema / te devo um olhar terno / na beira do Paranoá pego um pedaço de pau / entre um pneu velho e um peixe morto / (uma garça por testemunha) / não me reconheces / não te reconheço. (HATOUM, 2013, p. 137)

Esse poema supracitado alude às mudanças ocorridas em Brasília com o passar dos anos. No caso de Nicolas Behr, o poeta menciona a poluição do lago Paranoá, que serve como contraposição à imagem bonita que a cidade suscitava ao eu lírico, a qual ele devia um “olhar terno”. A crítica reside justamente no descuido dos governantes, que deixaram um dos principais pontos turísticos da cidade chegar a um estado deplorável, o que implicaria o não reconhecimento daquele que ansiava pelo seu “acerto de contas”. Em relação a Hatoum, a mudança também é visual, mas envolve as reminiscências de uma Brasília da década de 1960, durante um período crítico para a história do país. E é nesse cenário, à beira do lago Paranoá mencionado por Nicolas Behr, enquanto andava acompanhado de um jornalista do *Correio Braziliense*, que o narrador da crônica encontrará um homem de idade avançada, cuja presença desempenhará um papel fulcral na narrativa:

Não me reconheces, não te reconheço. E então paramos diante do Lago Norte, de onde avistei a cidade que escondia sua periferia pobre: as outras cidades habitadas pelos filhos e netos dos candangos, migrantes que construíram a Novacap. Quase não reconheço a Brasília da década de 1960, mas minha memória girava e dava cambalhotas e, aos poucos, comecei a relembrar passagens e cenas do passado: o colégio de aplicação, o campus da UnB, os namoros no cerrado, as peças de teatro, os primeiros poemas, os amigos presos, alguns torturados. Os amigos mortos. Relembro, olhando o Paranoá e a Asa Norte, quando notei, perto da beira do lago, uma figura sentada entre dois sujeitos altos e fortes. Me aproximei da beira do lago e observei o ombro caído e a cabeçorra de um homem muito idoso, que parecia um velho javali sentado numa cadeira de rodas. Era um desses quadros que inspiram um poema sobre a decadência, o fim, a fugacidade de tudo. Perguntei ao jornalista quem era aquele pobre ancião com focinho de javali. “Você quer saber? É Alfredo Stroessner, nosso mais ilustre refugiado político”. (HATOUM, 2013, p. 137-138)

Essa ocasião em que o narrador encontra com Stroessner acaba por ressignificar a sua ida a Brasília, pois “ali estava o personagem em carne e osso, um dos ditadores mais sanguinários desta América” (HATOUM, 2013, p. 138). Isso abre, dentro da narrativa, espaço para as conjecturas do narrador em torno do que aquele idoso estaria pensando ao contemplar o lago Paranoá. Todo o restante da narrativa gravita em torno das retomadas históricas que nortearão a crítica tecida pelo narrador a respeito daquele ancião cujas ações foram tão abomináveis. O narrador até mesmo lança mão de alguns dados reais do relatório da Comissão de Verdade e Justiça sobre esse período, no qual houve “128 mil vítimas de perseguições, quase 20 mil registros de tortura e detenções arbitrárias, mais de 3 mil exilados forçados, além de centenas, talvez milhares de mortos e desaparecidos” (HATOUM, 2013, p. 138).

Por fim, antes de concluir suas reflexões, o narrador relata outro dado extrínseco, mas dessa vez voltado para a historiografia literária. No caso, o narrador tece na crônica um breve comentário acerca do romance *Yo el Supremo*, de Augusto Roa Bastos, de 1974, no qual o protagonista, o ditador homicida Gaspar Rodríguez de Francia, claramente apresentava traços que podiam ser relacionados a Stroessner, numa velada crítica que o romancista fazia aos horrores da ditadura latino-americana, e, por esse motivo, o livro de Bastos acabou sendo censurado no Paraguai. Entrementes, essa junção entre política e literatura torna-se de vital importância, caso estejamos falando de um estado de exceção. Não é de se espantar que *Yo el Supremo* tenha sido proibido, o que demonstra a força que o meio literário tem enquanto instrumento na luta contra o totalitarismo, como bem descreve Ítalo Calvino:

Em primeiro lugar temos de lembrar que, onde os escritores são perseguidos, não apenas a literatura é perseguida, mas são proibidos também diversos outros tipos de discurso e de pensamento (e de pensamento político, antes de mais nada). A narrativa, a poesia, a crítica literária, adquirem naqueles países um peso específico político especial na medida em que dão voz àqueles que estão sem voz. Nós que vivemos numa condição de liberdade literária sabemos que essa liberdade implica uma sociedade que se move, em que muitas coisas estão mudando (para melhor ou para pior, esse é outro problema), e, também nesse caso, o que está em questão é a relação entre a mensagem literária e a sociedade, ou, mais precisamente, entre a mensagem e a possível criação de uma sociedade que a receba. [...]. **A literatura é um dos instrumentos de autoconsciência de uma sociedade, decerto não o único, mas um instrumento essencial porque suas origens estão vinculadas às origens de diversos tipos de conhecimento, de vários códigos, de várias formas do pensamento crítico.** (2009, p. 204, grifo nosso)

Nesses termos estabelecidos por Calvino, a crônica de Hatoum sublinha bem um fenômeno recorrente nesse limiar político-literário. A sociedade que passa por um fenômeno que reprima os direitos individuais, acaba muitas vezes por suscitar forças que vão na contracorrente desses eventos antidemocráticos. Isso é característico de certos grupos, que pelo uso consciente do discurso literário contrapõem-se à perda das garantias fundamentais, dando voz àqueles que não possuem a força necessária. Nesse prisma, torna-se imprescindível uma crítica de viés sociológico que evidencie essas características, posto que, segundo Costa Lima (1975, p. 661), a análise “sociológica se volta para a área dos discursos e, dentro dela, aponta para a da literatura, frequentemente com o propósito de ilustrar, exemplificar ou comprovar uma interpretação de caráter bem mais abrangente: a interpretação de certa sociedade”.

Pelo fato da realidade social constituir-se como a matéria-prima ou o motivo gerador da crônica, é evidente que essas informações, suscitadas pelo texto, partem de uma conjuntura real e verossímil, no sentido de que, por mais que a crônica faça uso de uma linguagem artisticamente elaborada dentro de um contexto ficcional, a narrativa não necessariamente precisa se desprender do meio no qual foi gerada. Mais para frente, o narrador até traz outras informações extrínsecas reais, mescladas ao seu juízo de valor, para fundamentar a sua visão, como quando relata que Alfredo Stroessner “morou quase dezessete anos em Brasília, onde morreu no dia 16 de agosto de 2006. Não sei se dormia com sonhos nostálgicos do poder tirânico, ou se despertava com os gritos de homens e mulheres torturados” (HATOUM, 2013, p. 139).

O desfecho da crônica incide basicamente sobre os escrúpulos daquele idoso, que, naquele dia, descansava à beira do lago Paranoá: “O velho sentado numa cadeira de rodas pensava nos milhares de paraguaios assassinados, torturados, exilados?” (HATOUM, 2013, p. 138). Nesse caso, é perceptível o descontentamento do narrador ao pensar em alguém como Alfredo Stroessner saindo impune de todos os seus atos. A crítica basilar fica em função do papel desempenhado pelo Brasil nesse contexto político. Em 1989, após ser deposto, o ditador paraguaio consegue abrigo político no país. O narrador ignora o responsável, mas culpa a política brasileira em acolher um tão inclemente ditador, como bem se observa neste excerto que finda a narrativa: “Não sei se isso aconteceu no fim do governo Sarney ou no começo do governo Collor. Isso tem alguma importância? Muda o nosso pendor à bondade e à política da boa vizinhança?” (HATOUM, 2013, p. 139).

De acordo com Jacques Le Goff (1992, p. 49): “Tal como o passado não é a história, mas o seu objeto, também a memória não é a história, mas um dos seus objetos e simultaneamente um nível elementar de elaboração histórica”. Desse modo, quando lidamos com a memória do narrador sobre a ditadura paraguaia, estamos lidando com uma perspectiva, um recorte que emerge da própria maneira de pensar daquele que nos fala. Para Bakhtin (1998, p. 137), a ação de um personagem é sempre destacada pela sua ideologia, pois “ele vive e age em seu próprio mundo ideológico (não apenas num mundo épico), ele tem sua própria concepção do mundo, personificada em sua ação e em sua palavra”. O narrador da crônica é alguém consciente de uma determinada falha histórica e a sua narrativa, de certa forma, acaba por trazer à baila uma discussão antiga, até pouco divulgada.

É bastante comum que as crônicas hatounianas se voltem para processos internos, puramente subjetivos, como pudemos notar em nossas análises anteriores. Não que “Um ilustre refugiado político” oblitere esse lado, pois tudo parte das reminiscências do narrador que retorna ao Distrito Federal. Porém, nessa crônica em específico, há uma tentativa de estabelecer vínculos com uma história política bastante incômoda. Por mais que estejamos analisando uma obra ficcional, é impossível deixar de perceber que as denúncias do narrador não são fictícias. A historiografia e as informações arroladas como um todo descrevem muito mais a nossa realidade do que uma simples quimera literária. Trazer à tona esses fatos, para além do entretenimento do leitor, evoca também um contexto de testemunho que impede que determinados eventos caiam no esquecimento.

De acordo com Régine Robin (2016, p. 82), “os esquecimentos sistemáticos em forma de perdões ou de anistias são uma outra maneira de realizar o apagamento do passado das sociedades”. Stroessner, considerado pela justiça paraguaia como um foragido desde 1989, nunca voltou para o seu país. Todas as tentativas de extradição com o governo brasileiro ao longo dos anos foram vãs. Os seus crimes, por consequência, nunca foram julgados, e o seu corpo, após sua morte em decorrência de uma complicação cirúrgica e uma pneumonia, foi enterrado sem nenhuma honraria em Brasília mesmo, onde viveu por anos numa mansão próxima ao lago Paranoá. Esse “perdão” do Brasil frente ao passado de Stroessner privou o Paraguai de julgar seu opressor. Devido à passividade e à postergação do governo brasileiro, esses fatos foram lentamente obliterados pelo tempo. A função do narrador foi trazê-los à superfície novamente, impedindo que caíssem no esquecimento.

Tal assertiva acerca da recuperação e preservação da memória aludida pode ser corroborada no último parágrafo da crônica de Hatoum (2013, p. 139), quando se encerra utilizando-se de uma retomada histórica: “Aos leitores que desconheciam a longa e tranquila temporada desse ilustre senhor em Brasília, convém lembrar que, em 1989, o governo brasileiro concedeu abrigo político a Alfredo Stroessner”. O narrador assume a sua função de interlocutor e se abre num diálogo “aos leitores”, dirigindo-se a quem inadvertidamente não conhecesse esse lado da história. A função didática de tal explanação deixa exposto o viés político e crítico do narrador. Ele não está ali apenas para descrever lembranças, como normalmente ocorre nas crônicas de Hatoum, mas também para deixar claro seu posicionamento quanto a esse ilustre refugiado – ou foragido – político.

Evidentemente, essa crônica em específico, por trazer à baila questões emblemáticas da nossa realidade, como até então ressaltamos, precisou ser investigada levando em conta o meio extradiegético. Isto é, por mais que a crônica tenha propósitos ficcionais, ela lida com inquições que são próprias do nosso meio. Nesse sentido, o uso de uma análise sociológica, tal qual foi a nossa proposta, tornou-se imperativa para que pudéssemos evidenciar todos os pormenores da narrativa, sem correremos o risco de tratá-la como um constructo isolado em si mesmo. Entender o contexto sociocultural não apenas fortaleceu a nossa investigação, como também nos fez entender, em um nível mais profundo, a crítica tenaz que Hatoum engendrou acerca da impunidade fomentada por certas políticas do nosso país.

Por fim, essas reflexões demonstram que a literatura e a sociedade, em certas conjunturas, são duas instâncias tão imbricadas que separá-las pode resultar em perdas analíticas bastante substanciais, tal qual seria se ignorássemos a história da ditadura paraguaia ao analisarmos a crônica aqui perquirida. Ademais, o cenário de Brasília e as rememorações que se seguiram evidenciam a importância de um ambiente que suscite essas lembranças. Por esse motivo, a maior parte das crônicas se passam em alguma região simbólica, seja a Manaus da infância ou outras cidades, e por vezes até em outros países. Sem o retorno ao Distrito Federal não haveria contexto para aquele encontro casual. Nesse sentido, o espaço físico impera na busca de situações que remetam a outras do passado. Porém, há crônicas em que a topoanálise pode se dar em uma mixórdia de espaços, dado o poder fragmentário da memória, como poderemos constatar em nossa próxima investigação.

3.5 A memória-*chiffonnier* em “Cartões de visita”

A última crônica a ser perscrutada é também a mais recente do nosso recorte. Publicada originalmente em 28 de maio de 2010, no jornal *O Estado de S. Paulo*, “Cartões de visita” é uma narrativa que se estabelece a partir de uma série de recordações. Muito provavelmente, o seu grande diferencial reside na miscelânea de personagens que são evocados, sem que haja, a princípio, alguma relação entre eles. O narrador consegue tal feito por meio de um fato cotidiano, corriqueiro: a limpeza de um antigo baú. No caso, o que suscita o gatilho para as lembranças são alguns cartões de visita que foram sendo acumulados ao longo do tempo. Desses pequenos papéis encontrados ao acaso durante uma rápida faxina, o narrador cria a seguinte hipótese: “A biografia mais breve do mundo talvez não seja uma carteira de identidade, e sim um cartão de visita. Nesse diminuto retângulo de papel reconhecemos o nome de um amigo que sumiu. Ou de um gatuno que nos deu um golpe e anda escondido por aí...” (HATOUM, 2013, p. 70).

A primeira personagem que nos é apresentada na crônica é a sua ex-colega de departamento, Gwen P. W. Ele a conheceu em 1994, quando frequentara o Câmpus da universidade de Berkeley. O seu paradeiro é desconhecido, haja vista o tempo transcorrido, mas o narrador conjectura que talvez ela esteja na costa leste dos Estados Unidos, pois era uma de suas vontades se mudar para lá. O cartão de visita dessa antiga companheira é o ponto de partida para que o narrador revise a década de 1990 e passe a ressaltar as particularidades dessa amiga querida. Uma de suas características era o fato de ser simpática e conhecer com certa profundidade a literatura colonial da América espanhola. Tamanho o empenho no estudo dessa temática que ela até falava um pouco de quéchua – língua indígena presente em vários países da América do Sul. Além disso, os seus gostos musicais também eram uma característica forte, como é possível verificar:

Gwen era simpática e tinha um riso solto; conhecia muita coisa sobre literatura colonial da América hispânica, falava um pouco de quéchua e gostava de conversar sobre Sam Cooke, autor da música “A change Is Gonna Come”, inspirada por “Blowin’ in the Wind”, de Bob Dylan. Quando li o ótimo livro *Like a Rolling Stone*, de Greil Marcus (Companhia das Letras), me lembrei de um encontro com Gwen. (HATOUM, 2013, p. 70)

A conversa entre os dois, no entanto, ia bem além das canções do *The king of soul*, Sam Cooke. Mais adiante, na crônica de Hatoum (2013, p. 70), vê-se que havia uma tensão entre aquela época do início dos anos de 1990 e o momento histórico anterior: “Gwen me perguntou como era o Brasil nas décadas de 1960 e 1970. Eu disse que não queria falar desse tempo. Não agora”. O trauma do narrador o impede de falar sobre o que vivera, mas isso não intimida Gwen, que passa a discorrer sobre as consequências dos governos do presidente Ronald Reagan e da Primeira-Ministra Margaret Thatcher no contexto norte-americano. A novidade para 1994 era o que a ex-colega chamou de “politicamente correto”, uma espécie de nova onda de puritanismo que se espalhou pelos Estados Unidos na época, e que foi vivenciada pelo próprio narrador, como ele bem relata:

Em 1994, quando morei em Berkeley, já era proibido encarar uma aluna por mais de cinco segundos; eu liçionava com os olhos no teto ou na parede do fundo da sala: o olhar fixo em algum ponto em que eu imaginava uma aranha tecendo sua teia. Num átimo de devaneio, podia admirar o céu maravilhoso da Califórnia. Mas nada de olhar com insistência para alguém, isso nem pensar. No começo do semestre letivo caí na besteira de fechar a porta do meu escritório quando atendia aos alunos. Fui advertido pelo chefe do departamento: a porta devia ficar aberta, para que todos vissem que eu e aluna (ou aluno) estávamos conversando sobre questões da matéria ensinada ou sobre a avaliação. Quando contei esse episódio para Gwen, ele me disse: “Se o chefe não tivesse agido assim, ele seria delatado por algum aluno ou professor. Depois seria advertido”. Nunca mais vi Gwen, rasguei o velho cartão da UC Berkeley e dezenas de cartões de pessoas de quem não recordava o nome nem o rosto. (HATOUM, 2013, p. 71)

A contextualização é bastante precisa. O termo *Political Correctness* realmente começou a ter uma maior popularidade naquela época. Segundo Weigel (2016), articulista do *The Guardian*, a maioria dos estadunidenses só começaram a ouvir falar sobre o “politicamente correto” no início da década de 1990, quando surgiu uma série de publicações em jornais e revistas sobre o assunto. Um dos artigos sobre isso de maior relevância na época foi o do filósofo Richard Bernstein, publicado no *The New York Times*, em outubro de 1990, em que denunciava essa nova crise de intolerância. Esse clima de conservadorismo verdadeiramente rondava os *campi* das universidades norte-americanas, tal qual foi exposto pelo narrador da crônica, o que a torna verossímil. Mais adiante, após relatar esses fatos e rasgar o cartão de Gwen, a crônica passa a descrever uma outra história do passado, envolvendo outro cartão de visita:

Fiz uma pausa para observar um cartão tosco e amarelado, em que estava escrito: “Adamastor – o marceneiro pontual”. Em janeiro de 1992, ele me prometeu entregar uma estante no prazo de três semanas ou 22 dias. Lembro isso porque Adamastor era obcecado por prazos de entrega, o que lhe dava notoriedade entre os seus pares. Esperei 22 dias, esperei dois meses, e nada. Telefonei para o marceneiro pontual, ninguém atendeu. Um vizinho de Adamastor me disse que ele tinha vendido sua marcenaria e fugido para Belém com a namorada de um empregado. E com a minha grana, pensei, insultando esse marceneiro pontualíssimo. Depois soube que ele tinha dado trambique em vários clientes, que até hoje sonham com mesas, estantes e guarda-roupas. (HATOUM, 2013, p. 71).

Depois de relembrar esse infortúnio ocorrido em 1992, o narrador retorna à tarefa de rasgar os cartões. A destruição desses objetos simbólicos tem por consequência a destruição daquilo que o motivou inicialmente em seu processo de recordação. Sem esse cartão, há grandes chances de que a história do marceneiro Adamastor tenha caído definitivamente no esquecimento, já que o “gatilho” que trouxe à tona essa memória foi jogado fora. Por vezes, mesmo com a existência do cartão, isso não é garantia de que as lembranças serão evocadas, como notamos neste excerto, quando o narrador encontra cartões de escritores que ele encontrou em colóquios, congressos do passado: “Esqueci o rosto de todos os participantes, procuro nomes de amigos e só encontro desconhecidos, nomes de espectros, fantasmas que vi ou pensei ter visto em viagens tediosas, inúteis” (HATOUM, 2013, p. 71-72).

Para Paul Ricoeur (2007, p. 435), em se tratando “do esquecimento definitivo, atribuível a um apagamento de rastros, ele é vivido como uma ameaça: é contra esse tipo de esquecimento que fazemos trabalhar a memória, a fim de retardar seu curso”. Essa noção fornecida pelo filósofo francês dá-se em torno da ideia de preservação das lembranças, da luta contra o apagamento de fatos do passado. Em certos contextos, é realmente preferível que sejam guardadas para a posteridade informações úteis, boas recordações, como quando colecionamos objetos de valor emocional. Todavia, na crônica de Hatoum, a tarefa do narrador vai na contramão dessa tendência. Os rastros são apagados pela vontade e total arbítrio do indivíduo reminescente. A obliteração, nesse sentido, não é uma ameaça, mas um imperativo. Sua memória apresenta falhas e o único elo entre ele e esse passado remoto são os cartões de visita que, a seu bel-prazer, são rasgados e jogados no lixo, muito provavelmente por não cumprirem mais a sua função, posto que estão desatualizados.

Entrementes, antes de findar a limpeza do baú, o narrador encontra um novo nome: Sophie Le Goff. O primeiro ponto que ele ressalta é o fato de que ela não era parente de Jacques Le Goff, o famoso historiador. Além disso, Sophie era estudiosa da obra de Francisco de Quevedo, importante poeta e político espanhol nascido na segunda metade do século XVI. Outra característica apontada é o seu espanhol típico da região da Castilla, o qual o narrador apreciava justamente pela pronúncia sibilante, que abusa das consoantes fricativas. Pelo que se entende, essa amiga do passado trabalhava como tradutora, tendo até realizado algumas traduções em companhia do narrador. Ademais, a crônica estabelece um breve paralelo entre Sophie e Gwen, justamente por terem personalidades diametralmente opostas:

Ao contrário de Gwen, Sophie era séria, o rosto quase sempre tenso. Traduzíamos a quatro mãos. Quer dizer: quatro olhos no mesmo texto chatíssimo e duas mãos em cada máquina Smith Corona. Não se incomodou nem sorriu quando lhe dei um apelido carinhoso: Sophie Le Gouffre. Tampouco tive notícias dessa amiga. Traduzíamos juntos – mas separados – no outono e inverno de uma Europa que vivia seu delicado crepúsculo. Quem sabe se o destino dessa sábia Sophie não era mesmo o abismo? Mas isso faz três décadas... (HATOUM, 2013, p. 72)

Para o entendimento do gracejo do narrador, é necessário traduzir o trocadilho com o sobrenome de Sophie. A palavra “Goff” graficamente lembra a palavra “Gouffre”, que em francês significa algo como precipício, abismo. Uma possível interpretação para isso é relacionar a ideia de abismo com o jeito taciturno da amiga, sempre séria e de rosto tenso, tal qual a reação que se tem diante do vazio. Tamanha a excentricidade dessa companheira que até o processo de tradução era feito de um modo individualista, por mais que o trabalho envolvesse a atuação de ambos. Logo adiante, após terminar de revisitar essas memórias e se desfazer do cartão de Sophie, o narrador leva um susto ao se deparar, durante a faxina, consigo mesmo:

Como o tempo passa... E quantos cartões são jogados impiedosamente no lixo! Sobram poucos. Tomei um susto quando li, num dos últimos, o meu nome e endereço. O nome continua o mesmo, mas agora é um nome sem profissão, com outro endereço. Eu mesmo não sei se ainda sou aquele sujeito de 1997, que vivia sozinho com um gato melancólico, bebia vinho barato e lia todas as noites o poema “Gazal em louvor de Hafiz”. Talvez para isso sirva uma faxina: reencontrar um poema que diz muito sobre o nosso passado. (HATOUM, 2013, p. 72)

Esse excerto corresponde também ao desfecho da crônica. Assim, a tarefa de limpar o baú e jogar os cartões no lixo chega ao fim quando o narrador encontra um antigo cartão seu de 1997. Se até aquele momento ele revisitava as memórias relacionadas à alteridade, agora ele se vê diante de uma versão diferente de si mesmo. No caso, aqui entra em jogo uma intersecção entre memória e identidade. Com a passagem do tempo, vamos acumulando experiências que, de alguma forma, acabam alterando o nosso *modus vivendi*. No caso do narrador, o seu “eu” atual não correspondia mais ao seu “eu” do final da década de 1990, quando morava sozinho com seu gato e lia todas as noites um poema de Manuel Bandeira. Outrossim, essa percepção entre memória e identidade da crônica pode ser compreendida por meio dos estudos do antropólogo Joel Candau:

Não seria equivocado pensar memória e identidade como dois fenômenos distintos, um preexistente ao outro? Mesmo que ontológica e filogeneticamente a memória é necessariamente anterior em relação à identidade – essa última não é mais do que uma representação ou um estado adquirido, enquanto que a memória é uma faculdade presente desde o nascimento e a aparição da espécie humana –, torna-se difícil consentir sobre a preeminência de uma sobre a outra quando se considera o homem em sociedade. De fato, memória e identidade, se entrecruzam indissociáveis, se reforçam mutuamente desde o momento de sua emergência até sua inevitável dissolução. Não há busca identitária sem memória e, inversamente, a busca memorial é sempre acompanhada de um sentimento de identidade, pelo menos individualmente. (2011, p. 18)

Analisar essa ligação entre identidade e memória acima é imprescindível para se compreender o estranhamento do narrador. Se ambas estão entrecruzadas, é inevitável que o acúmulo de memórias com o passar dos anos colabore na mudança gradual de características identitárias. A profissão que consta no cartão mudou, o endereço também, apenas o nome continua o mesmo. O processo de reelaboração do indivíduo, nesses termos, implica um distanciamento entre as diferentes versões de si, criando até mesmo a dúvida se as características do “eu” do passado ainda se mantêm no “eu” atual. Esse fato é notável, posto que “a memória, ao mesmo tempo em que nos modela, é também por nós modelada. Isso resume perfeitamente a dialética da memória e da identidade que se conjugam, se nutrem mutuamente, se apoiam uma na outra para produzir uma trajetória de vida” (CANDAU, 2011, p. 25).

A sentença que finda a narrativa fornece um toque especial à tarefa empenhada pelo narrador. A faxina elaborada, no caso, poderia servir tanto para questões de limpeza quanto para reencontrar um poema que diga algo sobre a sua história. Metonimicamente, o poema representaria não apenas o objeto literário, mas todos esses fragmentos do passado que de alguma forma contam detalhes sobre a vida de quem rememora. Ao reativar a sua memória por meio de objetos simbólicos, o narrador toma consciência do que ele foi um dia. Curiosamente, na crônica “Cartões de visita”, esse processo ocorre a partir de pequenos retângulos de papel encontrados em um baú que, logo após serem encontrados, são imediatamente jogados no lixo. Percebemos, assim, que a memória nem sempre precisa ser despertada por meio de objetos que têm valor sentimental, mas também pode ser evocada por intermédio daquilo que é jogado fora, que não possui mais valor em si mesmo.

Desse apanhado de ponderações, acreditamos que uma maneira de analisar a configuração memorialística em específico dessa crônica seria a partir do conceito de narrador *chiffonnier*, formulado pelo filósofo Walter Benjamin. Essa terminologia foi criada por ele a partir do poema “Le vin des chiffonniers”, publicado por Baudelaire em sua obra *Fleurs du Mal*. Basicamente, o termo *chiffonnier* pode ser traduzido em língua portuguesa como “trapeiro”, “sucateiro”, “catador”, e vem de uma figura típica da França do século XIX. Segundo Leite (2013, p. 223), “bastava um cesto, um gancho e uma lanterna para se tornar um *chiffonnier* da cidade que exibia um número cada vez maior de detritos, resultado da rápida industrialização”. A analogia consiste, na teoria de Benjamin (1989, p. 78), justamente na ideia dos poetas que “encontram o lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo o seu assunto heroico”. Nesse contexto, segundo Jeanne Marie Gagnebin, o narrador sucateiro:

Deve muito mais apanhar tudo aquilo que é deixado de lado como algo que não tem significação, algo que parece não ter nem importância nem sentido, algo com que a história oficial não sabe o que fazer. O que são esses elementos de sobra do discurso histórico? A resposta de Benjamin é dupla. Em primeiro lugar, o sofrimento, o sofrimento indizível que a Segunda Guerra Mundial levaria ao auge, na crueldade dos campos de concentração (que Benjamin, aliás, não conheceu graças a seu suicídio). Em segundo lugar, **aquilo que não tem nome, aqueles que não têm nome, o anônimo, aquilo que não deixa nenhum rastro, aquilo que foi tão bem apagado que mesmo a memória de existência não subsiste – aqueles que desapareceram por completo que ninguém lembra de seus nomes.** (2006, p. 54, grifo nosso)

É claro que, historicamente, o conceito de narrador sucateiro aludido no fragmento acima visava muito mais à figura do artista do século XX, por isso a menção à Segunda Guerra Mundial. No entanto, Gagnebin (2006, p. 116) atualiza e ressignifica o termo quando revê a noção de “rastro” na contemporaneidade, em que “desprovido da durabilidade que podia ligá-lo à escrita, entregue à caducidade e mesmo à clandestinidade, o rastro se aproxima dos restos, dos detritos, da sucata, do lixo”. Esse processo de ajuntar as sobras, aquilo que é jogado fora, para daí constituir a arte pode, analogamente, nos remeter ao processo de composição da narrativa “Cartões de visita”, em que os cartões encontrados ao acaso no fundo do baú conduzem a memória do narrador e, também, por conseguinte, o desenrolar da trama.

Com o passar das décadas, o narrador perdeu o contato com diversas pessoas que um dia passaram pela sua vida. Isso é perceptível na crônica de Hatoum (2013, p. 71), quando ele observa a pilha de cartões e se indaga: “Quem terá sido Celeste P.? Rosário L.? Chiang Hu...”. Os seus olhos passeiam pelos nomes impressos nos cartões sem saber de quem se tratam. Esses restos recolhidos agora são constituídos de pessoas anônimas, apagadas da memória do narrador hatouniano. Todavia, há aqueles que há muito estavam esquecidos, mas que ressurgiram em sua memória, como foram o caso de Gwen e Sophie. Diferentemente de outras crônicas em que as memórias são despertadas por meio de fotografias ou pela oralidade, “Cartões de visita” faz uso de um gatilho incomum. A lembrança veio por intermédio do descartável, do inútil, daí a necessidade desse narrador que assume temporariamente a função de *chiffonnier*, um catador de papel, ou diríamos, de um *nettoyeur*, limpador – para fazer jus ao contexto da narrativa e ao galicismo benjaminiano.

Dessa forma, findamos este capítulo analítico. Cada uma das crônicas aqui perquiridas possuíam motes e características particulares. O recorte em si priorizou a configuração da memória, no entanto, cada narrativa também possibilitou discussões que iam para além do mecanismo de rememoração. Críticas políticas e construções identitárias são alguns dos fenômenos percebidos em cada diegese. Isto posto, uma microanálise, como a que foi estabelecida, tem por vantagem entender a fundo certos pormenores do projeto estético do escritor, bem como uma macroanálise, como a do capítulo anterior, também teve suas vantagens na percepção de reiterações de estilo. Assim, depois de todos esses esforços, conseguimos compreender, em partes, alguns aspectos do universo cronístico hatouniano – tarefa esta que poderá ser mais aprofundada a partir das futuras investigações que se derivem deste trabalho.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Todo o escrutínio que engendramos até aqui, tentou, na medida do possível, tecer uma investigação que compreendesse o cronismo hatouniano. Se concluímos essa tarefa com destreza ou incorremos em algum lapso, dependerá da compreensão que se pode ter da nossa metodologia um tanto heterodoxa. Diversos são os caminhos que poderíamos ter tomado, as possibilidades se estendem *ad infinitum*. Como se observou, partimos do geral para o particular, da história do gênero até o contexto da coletânea, bem como de uma macroanálise até chegar a uma microanálise, seguindo um trajeto que, a nosso ver, elucidaria a maneira como o escritor elabora o seu fazer cronístico. A propedêutica inicial preparou terreno para discussões genológicas, mais calcadas na visão que teóricos e críticos tiveram da crônica em seu contexto. Já a revisão da fortuna crítica forneceu um alicerce para sustentar nossa pesquisa, visto que houve outros que nos antecederam nesta empreitada.

Ademais, a escolha do termo “propedêutica” do primeiro capítulo não foi gratuita, pois seria impossível fazer uma introdução densa sobre a cronística nacional, afinal são mais de 150 anos de história do gênero e o nosso foco era o século XXI. Asseveramos ainda a ineficiência de todo e qualquer rótulo utilizado. As classificações de Coutinho (1999) e Moisés (2007), por exemplo, funcionam mais como uma curiosidade histórica do que como algo praticável. A própria ideia de literariedade, que foi antes discutida, carrega consigo grandes controvérsias. Nesse ínterim, ainda defendemos nosso enfoque baseado no pragmatismo, em que a crônica pode ser tida como literatura pelo simples fato de ela assim ser respaldada pela crítica nacional. Reconhecemos as vulnerabilidades dessa assertiva, mas também reconhecemos que se tomássemos o sentido contrário, automaticamente invalidaríamos grande parte desta pesquisa, pois se as crônicas que analisamos não puderem ser vistas como literatura, toda a nossa fundamentação tornar-se-á um contrassenso.

Em relação à fortuna crítica, esta dissertação é a primeira a tomar toda a coletânea como objeto de estudo. Ahad (2016) utilizou apenas três crônicas de *Um solitário à espreita* que versavam sobre Brasília no período da Ditadura Militar. O *corpus* de Guerra (2018) foi um pouco maior, contudo, além da cronística, ela dividiu também seu foco de análise com o romance *Relato de um certo Oriente*. Já Figueiredo (2019) e Gremião Neto (2019) olharam apenas para a produção em revistas. É claro que cada qual deu a sua contribuição e alguns deles até tiveram como vantagem uma maior ênfase na microanálise, algo que deixamos parcialmente de lado em vista do segundo capítulo, o qual tratou a coletânea de Hatoum como um todo.

Findado o capítulo “Vislumbre de um fazer cronístico” e retomando a ele após um certo distanciamento temporal, percebemos que o título dado é bastante oportuno. O vislumbre é típico de uma análise que se queira macroscópica, posto que muitas coisas são deixadas de fora ao perscrutarmos um conjunto sem nos atentarmos a todas as individualidades. A noção de modelo gerador, fruto da corrente estruturalista, foi tomada com algumas liberdades. Por ser terreno um tanto arenoso, dispusemo-nos a justificar seu uso com bastante diligência. Talvez, por alguns momentos de frouxidão analítica, tenhamos esquecido algum padrão que possa vir a ser considerado premente na produção de Hatoum. Não que isso invalide toda a busca, porém deixamos claro que essas lacunas são inevitáveis em todo trabalho acadêmico que se dispõe a trabalhar com um objeto tão extenso.

Como foi observado, tentamos não partir para uma crítica qualitativa em torno das repetições e reincidências das crônicas. Como argumento, resgatamos da História o debate sobre a chamada retrodição. Textos que nasceram ao longo dos anos em jornais e em revistas especializadas, quando postos em forma de coletânea, acabam evidenciando tendências de escrita do autor. Essas reiterações, quando em demasia, podem ser vistas como descaso criativo ou vício estilístico. Sabemos que Hatoum publicou durante quase uma década as 96 crônicas que compõem *Um solitário à espreita*, logo o fator temporal devia ser levado em conta. A ideia de retrodição nasce disso, pois estamos diante de uma leitura que deveria ter sido feita periodicamente, pensando no público alvo da época, em um outro suporte, em um outro contexto. Ao nos abstermos do nosso crivo qualitativo nesse exato ponto, descartamos o problema retroditório, tão caro à História, e aqui tão necessário na abordagem do capítulo.

Para além da retrodição, ressaltou-se a intertextualidade homoautoral. Como era necessário um olhar mais atento sobre inúmeros paradigmas, acabamos sumarizando esse conceito por meio de poucos exemplos. Como o nosso foco era a cronística, evitamos comentar possíveis relações homoautorais que *Um solitário à espreita* poderia ter com outros romances. Esse trânsito de personagens é bastante intenso ao longo de todo universo literário de Hatoum, por isso fica aqui a sugestão para uma futura pesquisa que queira contribuir nesse aspecto. Entrementes, como sentimos a falta de uma microanálise, selecionamos a temática mais comentada no que tange às obras hatounianas para servir de escopo do terceiro capítulo. Para diversificar as discussões, trouxemos várias perspectivas de análise, o que parecia ser mais favorável à nossa abordagem panorâmica.

A bem da verdade, poderíamos ter optado pelo mesmo prisma como ponto de partida para a análise de todas as narrativas do terceiro capítulo. Por exemplo, a analogia com a *madeleine* de Proust de “Crônica febril de uma guerra esquecida”, a qual se associa ao conceito de memória involuntária de Benjamin (1987), poderia ter sido utilizada em todas as demais crônicas, mesmo assim optamos por traçar óticas plurais de intelecção. Por conseguinte, preferimos observar essas narrativas como se fossem isoladas da coletânea, já que qualquer inter-relação mais geral teria sido explanada no capítulo anterior. Outro quesito foi quanto à crítica sociológica. Abordamo-la em “Um ilustre refugiado político” com mais intensidade do que nas demais crônicas. Aqui entramos em considerações que se fundamentam no relativismo genológico e na maneira como Hatoum lida com sua prosa.

Alternando crítica intrínseca e extrínseca, queríamos provar que nem sempre precisamos do biográfico, do social, para interpretar uma narrativa. É claro que sabemos da tendência em se perquirir sociologicamente crônicas, justamente por estarem muitas vezes vinculadas a dados factuais, e Hatoum não se exime em trazê-los em alguns textos, como foi o caso da vida e morte de Alfredo Stroessner. Contudo, após verificar cada uma das narrativas de *Um solitário à espreita*, entendemos que as crônicas hatounianas possuem um princípio de atemporalidade que destoa daquela visão clássica que vê o cronismo como fenômeno datado, preso a uma determinada época. É por isso que a cronística de Hatoum pode ser lida tanto sociologicamente quanto por meio de uma perspectiva intrínseca, e isso não afeta drasticamente a compreensão dos enredos.

Uma pista para essa conclusão é o didatismo do escritor. Tomemos como exemplo “Cartões de visita”. O narrador não apenas menciona a onda do politicamente correto que havia nos EUA na década de 1990, como também ilustra esse cenário comentando sobre a proibição de se ter uma conversa a sós com uma aluna e a impossibilidade de olhar fixamente para uma mulher durante muito tempo sem ser mal interpretado. O mesmo ocorre com “Um ilustre refugiado político”, o qual traz em seu bojo várias explicações sobre quem era Stroessner, o que ele fez e como morreu. Essa necessidade de contextualização e didatismo tem como proveito permitir que as crônicas sejam lidas a qualquer tempo. Muito diferente seria se Hatoum pegasse algo recente do noticiário e comentasse livremente, e essa notícia precisasse de notas de rodapé para ser entendida pelos leitores que porventura acabassem lendo a coletânea muitos anos após a sua publicação, como foi o nosso caso.

A atemporalidade talvez seja a característica do fazer cronístico do Hatoum que mais influenciou as nossas decisões metodológicas. Como o autor (2013, p. 9) afirmou no prefácio: “Não poucas vezes o gênero literário depende da expectativa do leitor”. O fato de chamarmos aquelas narrativas de “crônicas” possui motivações muito mais baseadas em convenções editoriais e autorais. É por isso que diferenciar a contística da cronística desse escritor amazonense por vezes é uma tarefa hercúlea, pois o nome que se dá ao gênero, seja conto, seja crônica, seja croniconto, não afeta tanto a sua configuração em determinados momentos. É certo que todo esse relativismo dificulta uma sistematização completa; todavia, arbitrariedades e problemas genológicos à parte, essa dissolução de fronteiras também abre possibilidade para experimentarmos múltiplas formas de investigação, sejam elas mais calcadas em teorias literárias, ou sociológicas, ou jornalísticas – o que, de certa forma, coaduna com aquela clássica visão dialética de *Literatura e sociedade*:

Uma crítica que se queira integral deixará de ser unilateralmente sociológica, psicológica ou linguística, para utilizar livremente os elementos capazes de conduzir a uma interpretação coerente. Mas nada impede que cada crítico ressalte o elemento da sua preferência, desde que o utilize como componente da estruturação da obra. (CANDIDO, 2014, p. 16).

Além disso, se o próprio Hatoum usou vários artifícios narratológicos para construir sua cronística, enveredou por um emaranhado de maneiras de conceber o texto tematicamente e estruturalmente, nada mais justo que também utilizemos um cabedal vasto para entender cada um desses aspectos. Se isso resultou em uma contribuição significativa ou não, vai depender da utilidade que esta dissertação terá para outras pessoas que quiserem tomá-la como referência. Assim como usufruímos do trabalho dos outros quatro mestres que nos antecederam – Ahad (2016), Guerra (2018), Figueiredo (2019) e Gremião Neto (2019) – para compreender esse universo, esperamos poder entrar também no rol de dissertações que tiveram algo a colaborar no meio acadêmico, nem que seja como ponte para os futuros estudantes e professores que, assim como nós, também quiserem usar as crônicas de Milton Hatoum como objeto de suas investigações.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. O ensaio como forma. In: ADORNO, T. W. **Notas de literatura I**. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 15-45.

AHAD, A. M. A. **Enunciação e memória em crônicas de Milton Hatoum**: uma leitura semiótica. 2016. 104 f. Dissertação (Mestrado em Linguística) – Universidade de Franca, São Paulo, 2016.

AMORA, A. S. **Introdução à teoria da literatura**. 4. ed. São Paulo: Cultrix, 1969.

ANDRADE, A. M. Crônica fotográfica do Rio de Janeiro na primeira metade do século XX. In: CANDIDO, A *et al.* **A crônica**: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 491-503.

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

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAKHTIN, M. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2013.

BAKHTIN, M. **Questões de literatura e estética**: a teoria do romance. São Paulo: Hucitec, 1998.

BARBOSA, A. Tempo e memória: A memória involuntária em Proust. **Primeiros Escritos**, n. 4, p. 15-19, 22 dez. 2001.

BARROS, J. D. O problema da retrodição histórica: das críticas de Nietzsche às inquietações de Walter Benjamin. **Problemata**: Revista Internacional de Filosofia, v. 6, n. 2, p. 18-42, 2015.

BEAUVOIR, S. **A velhice**: a realidade incômoda. Trad. Heloysa de Lima Dantas. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970.

BECKER, C. V. A crônica e suas molduras, um estudo genológico. **Estação Literária**, v. 11, p. 10-26, 2017.

BENDER, F. C.; LAURITO, I. B. **Crônica**: história, teoria e prática. São Paulo: Scipione, 1993.

BENJAMIN, W. **Magia e Técnica, Arte e Política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. Paris do segundo império. In: BENJAMIN, W. **Obras escolhidas III**. Trad. José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BOJIĆ, M. Milton Hatoum, intertextualidade e memória da literatura. **Verba Hispânica**, v. 24, n. 1, p. 169-184, 2016.

BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 50. ed. São Paulo: Cultrix, 2015.

BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, I. **Assunto encerrado**: discursos sobre literatura e sociedade. Trad. Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CANDAU, J. **Memória e identidade**. Trad. Maria Leticia Ferreira. São Paulo: Contexto, 2011.

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

CANDIDO, A. **Ficção e confissão**: ensaios sobre Graciliano Ramos. 3. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.

CANDIDO, A. **Literatura e Sociedade**. 13. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2014.

CAPELATO, M. H. R. **Imprensa e História do Brasil**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1988.

COMPAGNON, A. **O demônio da teoria**: literatura e senso comum. Trad. Cleonice Paes Barreto. 2. ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORTÁZAR, J. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Júnior e João Alexandre Barbosa. 2. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1993.

COSTA LIMA, L. A Análise Sociológica. In: COSTA LIMA, L (org.). **Teoria da Literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

COUTINHO, A. Ensaio e crônica. In: COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**: relações e perspectivas. Vol. 6. São Paulo: Global, 1999, p. 117-143.

D'ONOFRIO, S. **Teoria do Texto**: Prolegômenos e teoria da narrativa. São Paulo: Ática, 2006.

ELIADE, M. **Mito e Realidade**. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

FERREIRA, S. C. S. **A crônica**: problemáticas em torno de um gênero. Dissertação (Mestrado em Linguística). Programa de Pós-Graduação em Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 158f. 2005.

FIGUEIREDO, A. C. C. **Milton Hatoum no parlatório**: entre crônicas e paratextos digitais. 2019. 140f. Dissertação (Mestrado em Letras e Linguística) – Faculdade de Formação de Professores, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, São Gonçalo, 2019.

FRIEDMAN, N. O ponto de vista na ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico. Trad. Fábio Fonseca de Melo. **Revista USP**, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons, ritmos**. 13. ed. São Paulo: Editora Ática, 2005.

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

GUERRA, M. G. **Espaço e sujeito, narrativa e identidade**: Relato de um certo Oriente e *Um solitário à espreita*, de Milton Hatoum. 2018. 101 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) — Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2018.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Trad. Laurent Léon Schaffter. São Paulo: Centauro, 2006.

HATOUM, M. **A cidade ilhada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

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

HATOUM, M. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

HOBBSBAWM, E. J. **Era dos Extremos**: o breve século XX: 1914-1991. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOLANDA, A. B. **Aurélio**: o dicionário da língua portuguesa. 8. ed. Curitiba: Positivo, 2010.

JAPIASSÚ, H.; MARCONDES, D. **Dicionário básico de filosofia**. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

LE GOFF, J. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1992.

LEITE, A. B. C. D. **Walter Benjamin, um Diógenes Berlinense em Paris**. 2013. Disponível em: http://www.gewebe.com.br/pdf/cad19/texto_11.pdf. Acesso em: 11 jun. 2020.

LEOPOLDO E SILVA, F. Bergson, Proust: tensões do tempo. In: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e História**. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

LINS, C. R. **De passagem**. Disponível em: <https://www.lettras.com/cicero/de-passagem/>. Acesso em: 10 abr. 2020.

LYRA, H. C. Ba-ta-clan. In: CANDIDO, A; *et al.* **A crônica: o gênero, sua fixação e suas transformações no Brasil**. Campinas: Editora da UNICAMP; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1992, p. 243-254.

MOISÉS, M. **A análise literária**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

MOISÉS, M. **A criação literária: prosa II**. 20. ed. São Paulo: Cultrix, 2007.

MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 2004.

NADAF, J. N. **Rodapé das miscelâneas: o folhetim nos jornais de Mato Grosso (séculos XIX e XX)**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. **Revista Luso-Brazilian Review**, University of Wisconsin System, vol. 41, 2004, p. 121-138.

PERRONE-MOISÉS, L. Apresentação. In: TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

POE, E. A. **A filosofia da composição**. Pref. Pedro Sússekkind. Trad. Léa Viveiros de Castro. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

RICOEUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Trad. Alain François *et al.* Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

ROBIN, R. **A memória saturada**. Trad. Cristiane Dias e Greciely Costa. Campinas: Editora da Unicamp, 2016.

SÁ, J. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

SAMPAIO, A. M. L. **Personagens em trânsito, espaços subjetivos e intertextos em A cidade Ilhada, de Milton Hatoum**. 2010. Disponível em: https://novaserie.revista.triplov.com/numero5/aila_sampaio/index.html. Acesso em: 14 jun. 2020.

SANTOS, J. L. C. Do folhetim à crônica: gêneros fronteiros entre o livro e o jornal. **Estudos em Jornalismo e Mídia**, v. 6, n. 1, p. 11-22, 2009.

SCHITTINE, D. **Ler e escrever no escuro**: a literatura através da cegueira. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2017.

SILVA, V. M. A. **Teoria da Literatura**. 8. ed. Coimbra: Almedina, 1999.

SILVA JÚNIOR, M. G. **Cronismo de Resistência**: Tensões narrativas entre jornalismo, história e literatura em crônicas de Carlos Heitor Cony contra o golpe militar de 1964. Curitiba: Editora Prismas, 2014.

SOARES, M. V. N. **A crônica brasileira do século XIX**: uma breve história. Coordenação de João Cezar de Castro Rocha. São Paulo: É realizações, 2014.

TAVARES, H. **Teoria literária**. 7. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1981.

TELAROLLI, S. H. Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum. **Revista FIKR**, v. 2, p. 16-34, 2010.

TODOROV, T. **As estruturas narrativas**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2006.

TORRES, W. C. **A criança diante da morte**: desafios. São Paulo: Casa do Psicólogo, 1999.

WEIGEL, M. **Political Correctness**: how the right invented a phantom enemy. 2016. Disponível em: <https://www.theguardian.com/us-news/2016/nov/30/political-correctness-how-the-right-invented-phantom-enemy-donald-trump>. Acesso em: 11 jun. 2020.

WERNECK, H. **Boa companhia**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.