

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

***DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE ÀS MARGENS DO NEGRO***

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO**

**Ademar Leão**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2005**

**DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE ÀS MARGENS DO NEGRO**

por

**Ademar Leão**

Dissertação apresentada ao Curso de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Linha de Literatura, História e Identidade da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Letras.**

**Orientador: Prof. Dr. Pedro Brum Santos**

**Santa Maria, RS, Brasil**

**2005**

**Universidade Federal de Santa Maria  
Programa de Pós-Graduação em Letras**

A Comissão Examinadora, abaixo assinada,  
aprova a Dissertação de Mestrado

***DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE ÀS MARGENS DO NEGRO***

elaborada por

**Ademar Leão**

como requisito parcial para obtenção do grau de  
**Mestre em Letras**

**COMISSÃO EXAMINADORA:**

**Pedro Brum Santos, Dr.**  
(Presidente/Orientador)

**Orlando Fonseca, Dr. (UFSM)**

**Inara de Oliveira Rodrigues, Dra. (UNIFRA)**

Santa Maria, 27 de julho de 2005.

## **AGRADECIMENTOS**

Registro aqui minha gratidão ao professor Dr. Pedro Brum Santos, cuja orientação tornou possível a realização deste trabalho; aos meus pais, pelo incentivo que sempre manifestaram para com minha formação acadêmica; e à Valéria, minha companheira, com cuja valiosa colaboração muito se enriqueceu minha análise, com quem divido a paixão pelos livros, o prazer das coisas simples e, sobretudo, o amor por nossa pequena Luísa, que nasceu junto com este trabalho.

Não importa que a tenham demolido: a gente continua morando na velha casa em que nasceu.

*Mário Quintana (Quem disse que eu me mudei?)*

## RESUMO

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### ***DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE ÀS MARGENS DO NEGRO***

AUTOR: ADEMAR LEÃO

ORIENTADOR: PEDRO BRUM SANTOS

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 27 de julho de 2005.

As obras literárias inspiradas nas sugestões do universo amazônico representam, em seu conjunto, um aspecto interessante no panorama da literatura brasileira em função dos traços de originalidade que as circunscrevem. A natureza exuberante e portentosa da região, caracterizada geograficamente pela vastidão incomensurável de seus domínios, suscitou desde sempre o fascínio e a admiração de todos quantos se propuseram a registrá-la discursivamente.

A despeito da diversidade de orientações estético/ideológicas que orientaram seus autores, um elemento de coesão aproxima tais representações, conferindo-lhes, assim, unidade, qual seja: a caracterização enfática do meio geográfico como forma de afirmar/enaltecer valores locais.

Posicionando-se contrariamente a essa postura exótica, porque fundamentada numa perspectiva restritiva da substância narrativa a um espaço determinado, Milton Hatoum elege a Amazônia como cenário da coexistência e do entrecruzamento de línguas, de culturas e de tradições. Habitado por imigrantes, o universo ficcional do autor amazonense destaca-se pela apreensão de um espaço/tempo marcado pela dissolução e pela ruptura, elementos que avultam como horizonte privilegiado em sua obra.

Indelevelmente marcado pelo signo da exclusão, o narrador de *Dois irmãos* percorre o itinerário afetivo que o conduz ao passado no qual, supostamente, esconde-se a identidade paterna, uma ambigüidade jamais desfeita na fatura narrativa.

Palavras-chave: Amazônia, transculturalidade, memória

## ABSTRACT

Dissertação de Mestrado  
Programa de Pós-Graduação em Letras  
Universidade Federal de Santa Maria

### **DOIS IRMÃOS: UM ROMANCE ÀS MARGENS DO NEGRO (TWO BROTHERS: A NOVEL BY NEGRO'S RIVERSIDE)**

AUTHOR: ADEMAR LEÃO

ADVISER: PEDRO BRUM SANTOS

Date and place of presentation: Santa Maria, 27<sup>th</sup> July 2005.

For the originality that surround it the whole of literary works inspired in the Amazonian universe represent an interesting aspect in the Brazilian literature panorama. The exuberant and portentous nature of this region, geographically characterized by vast immeasurable lands, have always suggested fascination and admiration of all those who have proposed to discursively register it.

Despite of the esthetical/ideological orientations that guide these authors, there is a cohesion element that closes up such representations and gives them a unity: the emphatic characterization of the geographic environment used as a way of affirming/exalting local values.

Having a contrary point of view about this position which is based in a restrictive perspective of the narrative content to a determined space, Milton Hatoum elects the Amazon as a scenery of coexistence and intercrossing of languages, cultures and traditions. Inhabited by immigrants, the fiction universe of the Amazonian Author is highlighted by the apprehension of a universe marked by the dissolution and the rupture, elements that represent a privileged horizon in his work.

Essentially marked by the sign of exclusion, the narrator of *Two Brothers* goes through the affective way that guides him to the past, a time where the father's identity is purposely hid. Such an ambiguity has never been undone in the narrative.

Key words: Amazonian, transculturality, memory

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>9</b>
<b>I. ORIENTES DE UMA GEOGRAFIA INVENTADA .....</b>	<b>13</b>
<b>II. O DISCURSO AMAZÔNICO, O MITO, A ORIGEM. ....</b>	<b>24</b>
<b>III. A LITERATURA NA AMAZÔNIA: DO MITO À RUÍNA .....</b>	<b>37</b>
<b>IV. O PASSADO E O PRESENTE PELOS OLHOS DE NAEL .....</b>	<b>54</b>
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>84</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>88</b>
<b>Obras Gerais .....</b>	<b>88</b>
<b>Amazônia: ensaio e ficção .....</b>	<b>91</b>
<b>Sobre Milton Hatoum .....</b>	<b>92</b>



## INTRODUÇÃO

As ricas sugestões do universo amazônico, sua natureza portentosa e exuberante, há muito constituem motivo literário de larga exploração. Impressionados pelo caráter exótico da paisagem, inúmeros foram os que se debruçaram sobre as imagens pitorescas desse mundo potâmico para, através de suas narrativas, atribuir significados possíveis a um universo particularmente complexo e misterioso.

Em sua intenção de apreender os sentidos subjacentes à paisagem, diversos discursos foram sendo engendrados. Marcados indelevelmente por toda a sorte de estereótipos redutores, muitos desses registros, subordinados à exposição sistemática de aspectos exteriores da vida selvática, pouco contribuíram para a compreensão da complexidade que circunscreve o tema.

Cingidas a um modelo de representação/performance de caracteres da paisagem, tais obras, porque fundamentadas no elemento geográfico *local*, esquecem-se, no mais das vezes, de conferir o devido valor ao drama humano que a verdade do texto ficcional deve encerrar. Assim, a exploração enfática do meio acaba por constituir-se num elemento restritivo da fatura narrativa, visto que sua presença se justifica somente como veículo de afirmação de “valores” regionais.

De acordo com Lúcia Miguel Pereira (1973:175), o aspecto mais particular do regionalismo manifesta-se na exploração sistemática da “cor local”, uma vez que essa tendência se define justamente pelo registro de um determinado espaço geográfico cujas peculiaridades exercem influência decisiva sobre o tipo humano que nele habita, conferindo-lhe hábitos tais que o singularizam.

Para Pereira, o que resulta dessa perspectiva é a sobreposição do caráter particular ao universal, do local ao humano, atitude que, por conferir importância extrema às exterioridades, incorre, no mais das vezes, no artificialismo e na caricaturização da realidade representada.

A leitura de alguns textos que concorreram para a formulação do vasto repertório de representações do universo amazônico constitui uma etapa importante deste trabalho. Para tanto, intentamos aqui refletir acerca dos elementos forjados ao longo do percurso literário que envolve a região a fim de compreendermos, para além das imagens exóticas de sua natureza, a complexidade cultural que caracteriza esse universo.

Para ilustrar o aspecto exótico das configurações discursivas que circunscrevem a região, procederemos à análise de alguns relatos de viajantes representativos do século XVI e do século XIX. Ainda que redutora, a escolha desse *corpus* de análise objetiva especificamente sublinhar o caráter mítico/maravilhoso que essas produções encerram a fim de, posteriormente, confrontá-lo com o nosso principal objeto de análise, o romance de Milton Hatoum.

A compreensão dos códigos erigidos pelos autores-viajantes mencionados anteriormente e por seus respectivos sucessores fornece os subsídios necessários para refletirmos acerca de uma outra representação do universo amazônico, de todo contraposta ao exotismo e à idealização regionalista: a que comparece na obra do autor de *Dois irmãos*.

Espaço por excelência do entrecruzamento de culturas, da confluência de línguas e de saberes, porto que se abre para a cidade de Manaus, mas que também acolhe outros tantos espaços e entrecruza diferentes valores e tradições, a Amazônia de Hatoum apresenta-se como um elemento de interação com o enredo de suas narrativas, jamais como um adorno a afirmar e/ou enaltecer valores locais.

No contexto contemporâneo, encontramos um oriente imaginário que se insinua entre as águas do Mediterrâneo e as do Negro, entre o Brasil e o Líbano, lugar propício para as personagens debruçarem-se sobre a memória da infância em busca de referenciais para sempre perdidos nos desvãos do passado. Um espaço caracterizado antes pela precariedade e pela ruína do que pelo exotismo e pela exuberância próprios do discurso comumente conhecido sobre a região amazônica, sempre a dar conta da perplexidade do homem diante da exuberância da paisagem.

Habitado por imigrantes, o universo ficcional do autor de *Dois irmãos* caracteriza-se pela apreensão de identidades fortemente marcadas pela condição do exílio. Posicionando-se contrariamente à postura restritiva do regionalismo literário, cuja lógica sustenta-se na circunscrição da obra a uma geografia e a um vocabulário determinado, o texto de Hatoum põe em questionamento a inviabilidade, no mundo contemporâneo, da manutenção de concepções identitárias aprisionadas em contornos unívocos, fixos, e reivindica, assim, um espaço para a manifestação da diferença e da alteridade na literatura brasileira.

Ao debruçar-se sobre a experiência de personagens exilados<sup>1</sup>, o trabalho literário de Milton Hatoum concebe à condição errante do deslocamento um motivo estético por excelência, apontando, na esteira desse posicionamento, para o caráter provisório e permanentemente aberto das construções identitárias no mundo contemporâneo. Acerca da condição móvel do imigrante, bem como das relações entre identidade e diferença, pretendemos discutir no primeiro capítulo deste trabalho, intitulado *Orientes de uma geografia inventada*.

No capítulo seguinte, *O discurso amazônico: o mito, a origem*, procuramos lançar luzes sobre a origem - ou as origens – de um vasto repertório de imagens a partir das quais a região amazônica passou, desde o século XVI, a ser compreendida e, sobretudo, representada discursivamente.

No terceiro capítulo, *A literatura na Amazônia: do mito à ruína*, procedemos à análise de um *corpus* de representações literárias de inspiração amazônica com o objetivo específico de observar os diferentes matizes a partir dos quais se foi logrando a fixação de um significado possível à paisagem, “principal personagem de quase todos os livros sobre a Amazônia”, de acordo com Afrânio Coutinho (2002:240).

No capítulo final do trabalho, *O passado e o presente pelos olhos de Nael* desenvolvemos a análise propriamente dita de nosso objeto de estudo, o romance *Dois irmãos*. A experiência intersticial do narrador no plano das ações encenadas,

---

<sup>1</sup> Entenda-se por “personagens exilados” os sujeitos em condição de isolamento geográfico de seus referenciais de origem (como é o caso das personagens imigrantes que povoam o imaginário ficcional de Milton Hatoum), bem como aqueles que, a despeito de sua identificação com o espaço por onde transitam, marginalizados socialmente, nele não encontram um lugar para si (como ocorre no caso particular do narrador de *Dois Irmãos*, Nael).

na condição de filho bastardo de um dos irmãos gêmeos que comparecem no título da obra, permite-lhe, paradoxalmente, o acompanhamento sistemático dos conflitos que o ódio fraterno, somado às convulsões resultantes do processo de modernização da cidade, acabam por disseminar no âmbito familiar e social.

Situado numa fronteira mal definida entre o afeto e a subserviência, confinado à condição periférica, Nael testemunha as ações alheias para, das fraturas das relações que estabeleceu com a família e a sociedade, retirar o material que, após trinta anos, consistirá na base sobre a qual empreende o resgate do tempo vivido. Atitude que se afirma na narrativa de Nael como um gesto de recusa à finitude e ao esquecimento imposto pela modernidade, mas, sobretudo, como forma de encontrar, nas ruínas do passado, um lugar para si mesmo e, em última instância, como uma tentativa de imprimir um significado ao irreversível transcurso do tempo.

## I - ORIENTES DE UMA GEOGRAFIA INVENTADA

Nos ensaios que compõem a obra *A Invenção das tradições*, os historiadores ingleses Eric Hobsbawn e Terence Ranger (1997) promovem uma profunda reflexão acerca dos elementos envolvidos no processo de construção e institucionalização das tradições. A hipótese que preside o trabalho dos autores apóia-se na compreensão de que muitos dos valores e práticas sociais erigidos em nome da tradição representam, no mais das vezes, instrumentos de legitimação de determinados valores que, sustentados pela idéia de continuidade histórica, justificam sua permanência e manutenção.

No capítulo de abertura de seu trabalho, Hobsbawn (1997) utiliza-se do conceito de *tradição inventada* para atribuir à referência sistemática a um passado histórico as bases sobre as quais se edificou todo o aparato simbólico que circunscreve o universo de convenções de um dos seus objetos de estudo, a realeza britânica. Aparato esse que, a despeito de toda a cerimônia e formalidade de que se reveste - elementos que lhe asseguram a idéia de uma essência pretérita e imemorial – é produto, segundo o autor, do século XIX e XX.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. (Hobsbawn e Ranger, 1997: 9)

A partir dessa consideração, observa-se que, muitas vezes, a cristalização de tradições no imaginário social de determinado grupo corresponde antes a uma necessidade de estabelecimento de seus mitos fundadores (reais ou “inventados”) do que à expressão autêntica de um sentido historicamente construído, pois, como afirma Hobsbawn, “não raro, tradições que parecem ou são consideradas antigas

são, na verdade, bastante recentes, quando não inventadas” (Hobsbawn e Ranger, 1999: 9).

O conceito de *tradição inventada* cunhado por Hobsbawn e Ranger torna-se particularmente importante para se pensar o processo de construção de representações a partir das quais o Ocidente elabora e perpetua historicamente a sua concepção do Oriente.

Edward W. Said (1991) sustenta que o estabelecimento radical de pontos limítrofes de separação entre o Ocidente e o Oriente caracteriza menos um dado de coordenadas geográficas do que uma produção conceitual do homem, a qual o ensaísta palestino denomina *geografia imaginativa*. De acordo com tal produção, tanto o Ocidente como o Oriente não passariam de uma elaboração discursiva empreendida pelas potências européias, alimentada por toda a sorte de concepções estereotipadas e generalizantes, com o objetivo precípua de legitimar seus empreendimentos coloniais.

Em *Orientalismo*, Said questiona a perspectiva segundo a qual os estudiosos do Oriente representam este espaço geográfico tomando-o, via de regra, como uma espécie de “palco teatral anexo à Europa” (Said, 2001: 73). Para o autor, o discurso orientalista<sup>2</sup>, a partir do qual o Oriente passa a ser representado, fundamenta-se num repertório vasto de configurações discursivas que determinam, por oposição, a compreensão do Oriente como uma outra face do Ocidente, o seu “Outro”, a partir do qual a Europa apreende sua identidade na tensão que estabelece entre o olhar sobre si própria (civilizada, imperialista) e o olhar sobre seu “Outro”, (atrasado, colonizado).

O Orientalismo pode ser discutido e analisado como a instituição organizada para negociar com o Oriente – negociar com ele fazendo declarações a seu respeito, autorizando opiniões sobre ele, descrevendo-o, colonizando-o, governando-o: em resumo, o orientalismo como um estilo ocidental para dominar, reestruturar e ter autoridade sobre o Oriente. A minha alegação é que, sem examinar o orientalismo como um discurso, não se pode entender a disciplina enormemente sistemática por meio da qual a cultura européia conseguiu administrar – e até produzir – o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente. (Said, 2001:15)

---

<sup>2</sup> Said utiliza-se tecnicamente do termo *orientalista* para se referir aos estudiosos do Oriente.

De acordo com as assertivas de Said, pode-se afirmar que, desde os primórdios da Europa, o Oriente foi representado pelo Ocidente como algo mais para além daquilo que era empiricamente conhecido a seu respeito e apresentou-se-lhe sempre categoricamente demarcado em relação a si. Tal demarcação corresponde ao esforço de construção de uma identidade que só pôde ser alcançada através da experiência do contraste, da alteridade, uma vez que o que distingue é justamente aquilo que singulariza.

Estabelecer relações entre identidade e diferença implica, portanto, na construção de determinados índices (simbólicos ou materiais) a partir dos quais torna-se possível o cotejo de elementos capazes de conferir singularidade ao que quer que seja.

Assim, o Ocidente elabora uma série de representações do Oriente que lhe possibilitam não apenas classificar o seu Outro de um ponto de vista eminentemente hierárquico, como também lhe autorizam rotulá-lo como a face ameaçadora de um mal que se insinua permanentemente e que, portanto, deve ser combatido, uma vez que dele emana a traição, a discórdia, a heresia. Mesmo as páginas imortais da *Divina Comédia*, de Dante Alighieri, não escapam a estes códigos e, tomadas pelo furor teológico medieval, punem sem misericórdia o profeta islâmico - Maomé - reservando-lhe o oitavo dos nove círculos do *Inferno*:

Próximo a nós estava um condenado com as entranhas à vista, rasgado do nariz à garganta e com os intestinos pendurados entre as pernas. Eu o olhava, hesitante, quando ele, me olhando de volta, rasgou o peito com as mãos, dizendo: Vês, tu, como eu me maltrato? Vês como Maomé e Ali estão desfeitos, gemendo, e todos estes semeadores de discórdia e heresias? Todos aqui estão continuamente rasgados, cruelmente, por um diabo que aqui nos tortura eternamente. Em vão saram as feridas, pois logo ele volta e nos dilacera outra vez! - Depois ele me perguntou: - E tu, quem és, tentando retardar a tua pena aí sobre a ponte? (Alighieri, 2004: 96)

É a partir da utilização contínua de índices de representação sobejamente negativos que a Europa fomentará durante séculos o seu imaginário sobre o Oriente, impondo-lhe uma identidade a partir da qual, na expressão de Said, ele é

“orientalizado” mediante “um processo que não apenas o marca como província como também força o leitor não-iniciado a aceitar estas codificações como o *verdadeiro Oriente*” [grifo meu] (Said, 2001: 77).

Ao lançar mão da estrutura narrativa na elaboração de seu discurso, o orientalismo recorre à literatura não apenas como mecanismo privilegiado de inculcação de seus valores e práticas, mas também como instrumento de construção e legitimação de sua identidade, pois, de acordo com Paul Ricoeur:

A identidade não poderia ter outra forma que a narrativa, pois definir-se é, em última análise, narrar. Uma coletividade ou um indivíduo se definiria, portanto, através de histórias que ela narra a si mesma (...) e, destas narrativas, poder-se-ia extrair a própria essência da definição implícita na qual esta coletividade se encontra. (Ricoeur, 1997:432, *Apud*: Bernd, Zilá, 2003: 19).

As narrativas que concorrem para a construção das matrizes identitárias do Ocidente apresentam um aspecto relevante em comum: o etnocentrismo que circunscreve a sua representação do Outro. Esta visão etnocêntrica, que opera uma radical divisão do mundo entre “civilizados” e “bárbaros” e que recusa a reconhecer o Outro em sua alteridade, corresponde a um expediente a partir do qual, negando ao Oriente uma possibilidade de representação, o Ocidente atribui-lhe uma identidade construída à sua imagem e semelhança.

Desse modo, a despeito de sua profunda diferença, o Oriente estará sempre a representar a encarnação repetitiva de algum valor original do Ocidente que, supõe-se, ele estará a imitar, uma vez que *este* é o valor consagrado, legitimado pelo discurso hegemônico, eurocêntrico:

Para o ocidental, o oriental era sempre “parecido” com algum aspecto do Ocidente; para alguns dos românticos alemães, por exemplo, a religião indiana era essencialmente uma versão oriental do panteísmo germano-cristão. Mas o orientalista impõe-se como tarefa estar sempre convertendo o Oriente de alguma coisa para outra diferente: ele faz isso por ele mesmo, pela sua cultura e, em alguns casos, pelo que ele acredita ser bom para o oriental. (Said, 2001: 77)



A circunscrição do Oriente a uma realidade o mais próxima possível da visão do mundo ocidental constitui um dos pilares de sustentação do discurso orientalista, segundo o qual “eles são incapazes de representar a si mesmos e devem, portanto, ser representados por outros”.<sup>3</sup> A sentença que determina a incapacidade do Outro de representar a si mesmo não resulta, em absoluto, de algum intercâmbio de pontos de vista, senão da autoridade hegemônica que solapa quaisquer possibilidades de enunciação por parte do Oriente, impondo-lhe, assim, o total silêncio; “o Oriente não era um interlocutor do Ocidente, mas seu Outro silencioso”, afirma Said. (2003:65)

A partir do século XIX, esse Oriente, inventado sob o signo da diferença como registro da desigualdade e da hierarquia, torna-se um verdadeiro mito moderno, positivo e romântico e o orientalismo, por sua vez, erige-se à categoria de princípio epistemológico. Em articulação com os interesses das grandes potências do Ocidente, uma série de pesquisas eruditas de cunho sociológico, psicológico e filológico não apenas reforçaram os limites geográficos que separam Oriente e Ocidente, como também domesticaram um saber “científico” a partir do qual o Oriente passou a ser deliberadamente definido e explicado.

Este saber pretensamente científico sustentou-se na construção de dicotomias que operaram subliminarmente no sentido de legitimar a necessidade do colonialismo e de inculcar um estigma social de inferioridade ao Outro, pois, como afirma o sociólogo Norbert Elias:

Afixar o rótulo de “valor humano inferior” a outro grupo é uma das armas usadas pelos grupos superiores nas disputas de poder como meio de manter a superioridade social. Nessa situação, o estigma social imposto pelo grupo mais poderoso ao menos poderoso costuma penetrar na autoimagem deste último e, com isso, enfraquecê-lo e desarmá-lo. (Elias, 2000:24)

De acordo com esse estigma, a força e a riqueza das grandes civilizações ocidentais contrastaria diretamente com que seria o caos e a pobreza do Oriente, a

---

<sup>3</sup> Não por acaso Edward Said utiliza-se desta máxima, tomada de empréstimo *d'O dezoito brumário de Luís Bonaparte*, de Karl Marx, como uma das epígrafes de abertura de sua obra *Orientalismo*.

racionalidade ocidental se destacaria do raciocínio tortuoso e falho do oriental, fatores que legitimariam, portanto, as práticas intervencionistas do império sob pretexto de um impulso progressista capaz de “civilizar” o mundo colonizado.

Reagindo a modelos de representação identitária fundamentados numa lógica binária de oposições (colonizador/colonizado, autóctone/estrangeiro, negro/branco), porque essencialmente reducionistas e excludentes, Homi K. Bhabha adverte quanto à natureza eurocêntrica do discurso colonial como instância de promulgação de poder que, segundo ele,

se apóia no reconhecimento e repúdio das diferenças raciais / culturais / históricas. Sua função estratégica preponderante é a criação de um espaço para “povos sujeitos” através da produção de conhecimentos em termos dos quais se exerça vigilância (...) O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. (...) Estou me referindo a uma forma de governabilidade que, ao delimitar uma “nação sujeita”, dirige e domina suas várias esferas de atividade. (Bhabha, 2003:111)

Para Bhabha, os problemas decorrentes de uma identidade concebida pela – e a partir da – diferença e as exclusões necessariamente implicadas neste processo devem ser compreendidos para além de um mero binarismo. Sua contribuição teórica, nesse sentido, revela-se de extrema importância, uma vez que o autor introduz um conceito a partir do qual a identidade polarizada e estigmatizada do discurso colonial cede terreno à diferença e à diversidade, mediante a abertura de um espaço intersticial<sup>4</sup> de enunciação do Outro “que abre a possibilidade de um hibridismo cultural que acolhe a diferença sem uma hierarquia suposta ou imposta”. (Bhabha, 2003: 22).

O interstício proposto por Bhabha representa o cruzamento possível de culturas e seres heterogêneos que abre um espaço para a enunciação de vozes até então recalçadas, porque periféricas. Trata-se, portanto, de um processo de negociação que permite a uma cultura considerar a outra em sua alteridade sem que

---

<sup>4</sup> Bhabha elabora a sua noção de *interstício* na introdução de seu livro *O local da Cultura*. Belo Horizonte, ed. UFMG: 2003)

para isso necessite lançar mão de quaisquer pressupostos hierárquicos, uma vez que neste entrelugar intersticial, nessa terceira margem<sup>5</sup>, a diferença antes acolhe do que separa.

A abertura desse espaço intersticial, segundo Homi Bhabha (2003), opera no sentido de inscrever o discurso do colonizado num sistema de representações que, negando as estruturas binárias de sustentação do pensamento ocidental, inaugura a possibilidade de enunciação de vozes periféricas que reivindicam a legitimação da diversidade cultural como fator de estruturação de sua identidade. Identidade essa construída “a partir de uma posição de marginalidade ou em uma tentativa de ganhar o centro: em ambos os casos excêntrica”. (Bhabha, 2003:247)

A cultura representa, para Bhabha, “uma estratégia de sobrevivência” (2003: 241) cujo sentido – distanciando-se dos paradigmas estético/ideológicos ocidentais – emerge de expressões não-canônicas, produzidas às margens do discurso hegemônico e repositórias de um saber problematizador quanto aos modelos de representação identitária que apontam para homogeneização e a negação das diferenças:

Há uma convicção crescente de que a experiência afetiva da marginalidade social transforma as nossas estratégias críticas. Ela nos força a encarar o conceito de cultura exteriormente aos *objets d'art* ou para além da canonização da idéia de estética, a lidar com a cultura como produção irregular e incompleta de sentido e valor, freqüentemente composta de demandas e práticas incomensuráveis, produzidas no ato de sobrevivência social. (Bhabha, 2003: 240 in Fonseca)

A partir desse espaço intersticial, revela-se a presença de um *ethos* periférico que denuncia a arbitrariedade dos signos canônicos, desestruturando a aparente estabilidade de um modelo padrão de representação identitária e alçando o discurso híbrido das margens à condição plena de existência e representação. A pureza do discurso oficial esvazia-se, assim, na sua própria imobilidade e cede

---

<sup>5</sup> Registre-se aqui a semelhança deste conceito teórico cunhado por Homi Bhabha com o tema desenvolvido por Guimarães Rosa em seu clássico conto *A terceira margem do rio*, em que o personagem, entre duas margens, cria o espaço ficcional de uma terceira onde ele “só se executava a invenção de permanecer naqueles espaços de rio, de meio a meio, sempre dentro da canoa, para dela não saltar, nunca mais”.(Rosa, 1988:33)

espaço para a renovação praticada por uma discursividade rebelde que se manifesta na expressão da pluralidade e ganha corpo à medida que se abre à diversidade.

A inscrição desta diversidade não apenas denuncia uma crise dos paradigmas representacionais de identidade como abre um espaço de captação de valores híbridos que evidenciam a emergência da formulação de um cânone outro, cuja ideologia harmonize-se com a realidade presente, lugar de circulação de vozes múltiplas em relações cambiantes e multivalentes de (o)posição. O lugar de enunciação do híbrido refuta, assim, as oposições binárias clássicas que estão na base de sustentação de muitos dos antagonismos da modernidade, como afirma Nestor Garcia Canclini:

Las definiciones clásicas de la identidad se han establecido en torno de dos movimientos: la ocupación de un territorio y la formación de colecciones – de objetos de monumentos, de rituales – mediante las cuales se afirmaba y celebraba los signos que distinguían a ese grupo. Tener una “identidad” era, ante todo, tener un país, una ciudad o un barrio, una “entidad” espacialmente delimitada donde todo lo compartido por quienes habitaban ese lugar se volvía idéntico o intercambiable. Los que no compartían esse territorio, ni tenían los mismos objetos y símbolos, los mismos rituales y costumbres, eram los otros, los diferentes. Esa manera de definir la identidad esta em la base de muchos antagonismos modernos: nacionalismo vs. cosmopolitismo, periferia vs. centro, colonizados vs. colonizadores.(Canclini, In: Fonseca, 1993: 43)

O hibridismo cultural resultante de processos coloniais depara-se, portanto, com a necessidade de ruptura com um passado marcado pelo signo da tradição e da ancestralidade como fatores de afirmação de uma identidade pretensamente hermética e homogênea. A força dessa tradição, apoiada no mito de pureza étnica e cultural, responde pela construção de um histórico de conquistas e aniquilações cujo desfecho, ainda que potencial, insinua-se tangencialmente através de uma experiência híbrida de visão do mundo em que a diferença passa a ser vista em termos de igualdade.

As culturas híbridas resultantes da tensão estabelecida pelo contato de elementos culturais díspares - postos em circulação pelo fato colonial – concorrem para a formulação de novos objetos culturais correspondentes à tentativa subversiva

de inscrição de uma cultura de origem no centro da experiência de representação de uma outra cultura determinada.

Tal contato não implica, no entanto, num esforço de fusão ou assimilação arbitrária das culturas envolvidas no processo, mas na interação de elementos oriundos de ambas no sentido de configurar novas – e, no mais das vezes, inovadoras – práticas culturais que, como adverte Peter Burke,

podem ser consideradas como interculturais, não apenas resultantes de encontros, mas também de sobreposição ou interseção entre culturas, nas quais o que começa como uma mistura acaba se transformando na criação de algo novo e diferente. (Burke, 2004:73)

As dualidades culturais inerentes aos conceitos de alteridade e hibridez desafiam, assim, noções de totalidade e homogeneidade e apontam para a transculturalidade como um traço característico das culturas de nossa época. De fato, os contatos culturais são, hoje, uma realidade concreta e manifestam-se em todas as esferas do conhecimento, mesclando formas de saber hegemônicas com formas populares, dando ensejo ao estabelecimento de novos parâmetros de cooperação e à concepção de uma nova práxis, alheia aos reducionismos de um modelo unívoco, como observa Canclini:

Todas as culturas são de fronteira. Todas as artes se desenvolvem em relação com outras artes: o artesanato migra do campo para a cidade, os filmes, os vídeos e canções que narram acontecimentos de um povo são intercambiados com outros. Assim as culturas perdem a relação com seu território, mas ganham em comunicação e conhecimento.(Canclini, 1993:348)

A propósito desse fenômeno, Stuart Hall (2000) salienta que os contextos de crise observados no século XX respondem pela formulação de novas matrizes identitárias como parte de um amplo processo de mudanças a partir das quais noções de classe, gênero, raça, etnia e sexualidade foram sendo, gradativamente, postos em questionamento.

Para o autor, o processo a partir do qual construímos nossas identidades culturais tornou-se de tal forma provisório, variável e problemático que é impossível conceber-se hoje a existência de uma identidade fixa e integrada uma vez que foram significativamente “abalados os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social” (Hall, 2001:7)

Ainda segundo Hall, as identidades culturais devem ser compreendidas dentro de um contexto em que a circulação cada vez mais intensa e freqüente de pessoas, capitais e mensagens, no mundo moderno, nos relaciona cotidianamente com culturas distintas, de modo que nossa identidade não pode, em absoluto, definir-se hoje pela pertença a uma comunidade particular, mas sim pela busca permanente pela inteireza, pois

a identidade é realmente algo formado ao longo do tempo, através de processos inconscientes, e não algo inato, existente na consciência no momento do nascimento.(...) Ela permanece sempre incompleta, está sempre “em processo”, sempre “sendo formada”. (...) Assim, em vez de falar de identidade, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento. A identidade surge de uma falta de inteireza que é preenchida a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros. (Hall, 2000: 38-39)

O espaço intersticial, aludido anteriormente por Bhabha, agencia a enunciação de uma voz periférica até então silenciada, dotada de uma subjetividade particularíssima, que põe em questionamento proclamações tradicionais sobre totalidade identitária e nos coloca diante de uma questão fundamental para a compreensão da realidade contemporânea: a impossibilidade de apreensão de identidades únicas num mundo que, como afirma Hall, se apresenta cada vez mais em configurações cambiantes.

A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas. Se sentimos que temos uma

identidade unificada desde o nascimento até a morte, é apenas porque construímos uma cômoda história sobre nós mesmos ou uma conformadora “narrativa do eu”. A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. (Hall, 2000: 12-13)

A emergência dessa discursividade excêntrica, nascida da confluência de expressões múltiplas, põe a descoberto a dimensão ideológica subjacente a concepções que, apoiadas no prestígio da tradição, recalcam hierarquicamente a alteridade em nome da manutenção de um discurso dominante fundamentado, sobretudo, na “verdade” histórica de seus mitos fundacionais.

É das margens, portanto, que se apresenta, em sua forma sempre provisória - porque adequada à cena contemporânea - essa discursividade rebelde, de todo infensa à fixidez de uma representação homogênea, em sua busca constante por uma inteireza para sempre inalcançável nestes tempos de fronteiras móveis e de identidades múltiplas. E é exatamente através desse impasse, dessa aporia, que a obra *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, ao debruçar-se sobre a experiência da migração, configura-se como espaço privilegiado de confluência do múltiplo, da enunciação de vozes híbridas, compósitas, próprias de uma subjetividade marcada pela errância, pela fissura identitária, que, para além da encenação de dramas de personagens deslocados de seus referenciais, inscreve-se na narrativa como elemento poético por excelência, impelindo o sujeito da migração a toda a sorte de negociações em busca de uma reelaboração que, em última análise, resulta de um processo que se caracteriza pela eterna incompletude.

## II - O DISCURSO AMAZÔNICO: O MITO, A ORIGEM

De acordo com Neide Gondim (1994), no que concerne ao imaginário mítico criado em torno da Amazônia pelo pensamento ocidental, o princípio de tudo encontra-se no verbo, uma vez que antes mesmo da paisagem há um discurso elaborado em torno dela. Discurso construído mais a partir de uma tradição que buscava decifrar os “Novos Mundos” descobertos pelos europeus em suas expedições, do que pelo contato efetivo desses estrangeiros com a natureza amazônica.

Assim, pode-se depreender que os registros realizados por viajantes e cronistas acerca da região estabeleciam diálogo direto com vários outros relatos, seus predecessores, que pretendiam imprimir as primeiras imagens da natureza exuberante de “mundos desconhecidos” do homem europeu (China, Índia, etc.) As imagens veiculadas por esses discursos constituem um *corpus* considerável de representações a partir das quais se busca dar forma, no caso amazônico, a uma paisagem e a uma realidade carentes de definição discursiva.

Os primeiros discursos de viajantes acerca da região amazônica revelam, portanto, que, antes mesmo de um contato com a terra e sua proclamada exuberância, há um registro matriz que sustenta sua argumentação sobre essa possível realidade. O que nos autoriza a sustentar que seus autores já possuíam, de antemão, uma imagem construída e que é justamente essa imagem que eles procuram resgatar e reafirmar quando se deparam com a paisagem em si. Mitos como o do paraíso terrestre, do rio da eterna juventude, etc. são, assim, recuperados e reapropriados, a fim de criar uma representação que possibilite organizar essa região à margem.

Observa-se essa particularidade, por exemplo, quando da leitura de alguns dos viajantes do século XVI. Nesses discursos, nota-se que a Amazônia por eles descrita é, antes de tudo, o resultado de um imaginário historicamente construído e



que o mito das *amazonas* ou do *El Dorado* representam, sem dúvida, recriações de outros “Novos Mundos” descobertos pelos europeus. Observe-se o relato do Frei Gaspar de Carvajal:

Quero que saibam o real motivo de se defenderem os índios de tal maneira. Hão de saber que eles são súditos e tributários das amazonas, e, conhecida a nossa vinda, foram pedir-lhes socorro e vieram dez ou doze. A estas nós as vimos, que andavam combatendo diante de todos os índios como capitãs, e lutavam tão corajosamente que os índios não ousavam mostrar as espáduas, e ao que fugia de nós, o matavam a pauladas. Eis a razão por que os índios se defendiam. (Carvajal, 1941: 60)

No excerto acima, Carvajal apropria-se do mito grego das mulheres guerreiras, descendentes de Ares, o Deus da guerra, contextualizando-o na região amazônica, assim denominada pelos viajantes em alusão direta a *amazonas*, vocábulo que, de acordo com Ruth Guimarães, “deriva de *mazos* (seio, mama) e *a*, alfa privativo, que significa *não*; ou seja, mulheres sem um seio, pois se contava que, para manejar mais facilmente o arco, elas suprimiam o seio direito”. (Guimarães: 1995, 39).

Essa apropriação do mito grego pode ser atribuída a um esforço empregado pelo autor para melhor caracterizar a belicosidade das índias ou mesmo a sua tentativa de imprimir ao relato um caráter fantástico, inusitado, ainda que em detrimento da verossimilhança dos fatos narrados.

Ainda sobre as Amazonas, afirma Alonso de Rojas:

Disseram esses índios ao soldado que os entendia, que nas bandas do Norte, aonde iam uma vez por ano, havia umas mulheres, e ficavam com elas dois meses e se dessa união tinham parido filhos, os traziam consigo, e as filhas ficavam com as mães. E que eram umas mulheres que não tinham mais de um seio, muito grandes de corpo, e que diziam que os homens barbados eram seus parentes, e que os levasse ali. A estas índias chama comumente Amazonas. (Rojas, 1941: 111)

O discurso de Rojas também lança mão da mitologia grega na caracterização das índias guerreiras, acrescentando, no entanto, novos dados ao material narrativo: essas mulheres “que não tinham mais que um seio”, legitimavam apenas a concepção de fêmeas que, exercitadas desde a infância para as lides guerreiras e a caça, incumbiam-se também da tarefa de assegurar a continuidade do grupo. Aos machos gerados no ventre de uma amazona, rechaçados, cabia-lhes, segundo Rojas, a sorte de acompanhar os pais ou, em última instância, a morte.

A linguagem, em ambos os relatos, se enriquece à custa da exposição de detalhes descritivos que, não raro, recorrem à fantasia e ao exagero. Carvajal, por exemplo, não se esquiva de observar a forma através da qual as guerreiras eliminavam os índios que se mostrassem covardes: “matam-nos a pauladas”, afirma o cronista. Os vocábulos utilizados para caracterizar as amazonas merecem igual destaque: as índias são *capitãs* e os índios, por sua vez, meros *súditos* da figura feminina.

Essa superioridade explícita exercida pelas índias poderia ser explicada porque, tradicionalmente, todas as metáforas vinculadas à natureza são retiradas do universo feminino. Alçar as amazonas à condição de *capitãs* insinua, portanto, a grandiosidade da paisagem e a conseqüente subjugação do homem a ela.

A Amazônia, de acordo com tais registros, constitui-se de imagens tão insólitas quanto improváveis: índias com apenas um seio, guerreiras selvagens e astutas capazes de subjugar o homem aos seus desígnios, etc. É interessante notar que a substância narrativa de que se vale o cronista não resulta, em tese, de quaisquer elementos que lhe cheguem por uma via indireta, senão que de sua própria “observação” dos fatos, tanto é assim que em nenhum momento suas palavras deixam margem à dúvida sobre a veracidade dos eventos narrados. Essa é a Amazônia construída pelos viajantes: um paraíso eivado de mitos, de fantasias e de lendas.

Quando da caracterização da terra, a linguagem não é menos efusiva. Comparam-na à Terra Prometida, o que também remete à hipótese que preside nossa argumentação: a de que esses viajantes utilizam-se de representações já empregadas em outros relatos (e em outros momentos históricos). A metáfora da

Terra Prometida ressalta o caráter maravilhoso que se pretende imprimir ao texto, por se tratar de uma imagem vinculada ao idílico, ao divino, ao edênico<sup>6</sup>. Em outro momento de seu relato, observa Rojas acerca da paisagem:

Há muitas frutas silvestres na montanha e nas margens do rio, e nos troncos das árvores se colhe grande quantidade de mel de abelha. A cera é preta e, beneficiada, passa à cor amarela. No Maranhão e Pará não se gasta de outra para missas. Acha-se mel em todo o rio, que é um regalo navegar-se por ele. Todos os anos são aprazíveis e a terra é um retrato da que Deus prometeu ao seu povo, e se tivesse os gados da Judéia, diríamos que regavam arroios de leite e mel. (Rojas, 1941:119)

Para o viajante, a paisagem representa um “retrato do que Deus prometeu ao seu povo”, a terra prometida, onde o homem encontra a possibilidade de uma vida de bem-aventurança. Uma terra, em suma, onde tudo é agradável e prazeroso, o Éden tropical. Também Carvajal descreve as bonanças da terra e sua feição paradisíaca:

Do rio das Amazonas afirmam os que o descobriram que seus campos parecem Paraísos e suas ilhas, jardins, e que se a arte ajudar a fecundidade do solo serão paraísos e jardins bem tratados. Não necessitam as províncias vizinhas do rio das Amazonas dos estranhos bens; o rio é abundante de pesca, os montes de caça, os ares de ave, as árvores de frutos, os campos de messes, a terra de minas, como depois veremos. (Carvajal, 1941:98)

Persiste a imagem de uma paisagem paradisíaca, um remanso onde o homem encontra descanso e paz. O tom é de deslumbramento, quase de adoração; religioso, bíblico. A Amazônia desses relatos é fruto desse maravilhamento; é a imagem concreta desse paraíso na Terra: os campos parecem etéreos, as ilhas são jardins, há fecundidade, fartura e, sobretudo, beleza. A Amazônia constitui a representação própria do *locus amoenus*. A linguagem utilizada reforça esse sentido,

---

<sup>6</sup> Observa-se a clara remissão de Rojas ao texto bíblico, segundo o qual o Éden representa uma planície fértil, local onde “Deus plantou um jardim e ali pôs o homem que havia formado. (...) Ali o Senhor Deus fez brotar da terra toda sorte de árvores de aspecto atraente e saborosas ao paladar.” (Gen. 2,8)

principalmente pelo emprego excessivo de adjetivos que caracterizam a terra como um lugar aprazível e paradisíaco.

Esse olhar a natureza como *locus amoenus* resulta da postura meramente contemplativa do viajante diante da paisagem que descreve. Poucos são os indícios de uma atitude de interação e mesmo de dominação do território, pois, nesse momento, primordialmente, a Amazônia é um lugar de contemplação.

Pode-se depreender da leitura dessas obras que a imagem construída sobre a região, no século XVI, recobre-se de um sentido mítico, maravilhoso. É possível, inclusive, apontar em sua linguagem contornos “paradisíacos”, alcançados mediante o emprego excessivo de adjetivos e metáforas que remetem, não raro, à bonança e à riqueza. Uma linguagem que traduz a sobreposição de imagens de uma memória da paisagem numa tentativa de encaixar referenciais distintos. O que resulta desse constructo, no entanto, é a caracterização sistemática do meio a partir da apropriação deliberada de representações já presentes em outros textos.

Num outro extremo, já no século XIX, nota-se um movimento relativamente diferente do observado nos trechos dos relatos citados anteriormente no que tange à representação da paisagem amazônica. Observa-se uma mudança significativa de tom na abordagem do tema, embora o objetivo permaneça o mesmo, qual seja, recolocar determinados referenciais a fim de explicar um território carente de registro discursivo.

Isso porque os viajantes do século XIX vão à Amazônia com o objetivo precípuo de obter respostas às suas inquietações quanto a este território. A paisagem por eles descrita é repositória de mistérios insondáveis de uma natureza que necessita ser inscrita no mundo civilizado, e, para isso, precisa ser devidamente compreendida. Diferentemente dos viajantes do século XVI, para quem parecia absolutamente aceitável uma natureza dotada de tantos elementos do sobrenatural, o homem do século XIX necessita de respostas racionais e objetivas aos seus questionamentos, uma vez que o ímpeto cientificista desses viajantes já não pode conviver com as imagens inverossímeis do passado. O mundo exige razão e é isso que eles irão imprimir aos seus relatos acerca desse território à parte que a Amazônia representa.

A mudança de tom operada pelos viajantes do século XIX demonstra uma alteração intensa na perspectiva a partir da qual se dá o contato do europeu com a paisagem. Esfuma-se, a partir de então, a imagem do *locus amenus* e inicia-se a tentativa de caracterização de uma natureza enigmática, circunscrita a toda a sorte de mistérios que devem ser desvelados. Dada essa mudança, passa-se da contemplação pura e simples para o início do processo de dominação desse território. Há, pois, uma necessidade de demarcá-lo, quantificá-lo, para, enfim, dominá-lo. Posteriormente, essa dominação culmina na exploração desenfreada de que a região será objeto. Observe-se um trecho do relato do casal de Agassiz quando de sua viagem à Amazônia, nos fins do século XIX:

Agassiz voltou esta tarde de sua excursão à barra, mais profundamente impressionado do que nunca da grandeza da entrada do Amazonas e da beleza de suas inúmeras ilhas. É, diz ele, um arquipélago num *oceano* de água doce. (Agassiz, 1938:191) [grifo meu]

O excerto ilustra o sentimento que invadia o viajante em sua procura por revelar e desvelar a região. A imagem recorrente é a de um mundo grandioso e deslumbrante que exerce fascínio e fortes impressões, muito embora, e talvez por essa razão, seja um mundo de todo carente de definições. A descrição da grandiosidade do rio é exemplo da necessidade de inscrever a região numa lógica de mundo, uma vez que o referencial por ele resgatado é o oceano. Não obstante a admiração que expressa, já não se observa nesse discurso uma profusão de adjetivos caracterizadores da região como um oásis tropical, como ocorre, freqüentemente, nos registros de viajantes do século XVI. Em outro trecho, diz o casal:

Hoje, porém, é impossível fazer outra coisa que não seja olhar e admirar. Agassiz se mostra surpreso; 'este rio não parece um rio; a corrente geral, neste mar de água doce, é dificilmente perceptível à vista e mais se parece com as vagas dum oceano do que com o movimento dum curso d'água mediterrâneo'. (...) Atravessando este arquipélago, é um encanto para nós contemplar essa vegetação estranha com que teremos ainda de nos familiarizar. (Agassiz, 1938:204)

Diante da necessidade de compreender/explicar a grandiosidade das águas, Agassiz se questiona quanto ao fato de que “este rio não parece um rio”. A surpresa aqui é contida e a familiaridade com a selva é uma realidade iminente que será alcançada a partir do trabalho a que esse viajante se impõe: o de catalogar, registrar espécies e toda a riqueza natural da região. O deslumbramento perde vigor e a linguagem, por sua vez, mostra-se mais direta e menos fantasiosa.

O viajante não consegue reagir frente à grandiosidade e exuberância da paisagem, mas resta o olhar que inquire e busca explicações. A ele cumpre a tarefa de organizar esse mundo tão magnífico, porém ausente de significação. Logo, ele não se familiariza apenas para conhecer, mas, sobretudo, para, a partir de um saber, da produção de um conhecimento, melhor dominar.

Esse estrangeiro busca, assim, construir imagens que possam atribuir um significado à paisagem. O que se descortina a seus olhos é a exuberância de um mundo novo, diferente e desconhecido que se desloca de seus eixos referenciais e que, em razão desse deslocamento, necessita ser caracterizado através de um discurso capaz de representar e organizar essa natureza.

Ouvimos dizer muitas vezes que a viagem subindo o Amazonas é monótona: a mim, no entanto, parece delicioso marginar essas florestas, de aspecto tão novo para mim, olhar através de sua sombria profundidade, ou por uma clareira onde apenas se erguem aqui e ali algumas palmeiras ou, num relance, surpreender as gentes que vivem nessas povoações isoladas, constituídas por uma ou duas choças situadas nas margens. (Agassiz, 1938:207)

O viajante mostra-se insaciável dessa paisagem, pois, para ele, não há lugar para a monotonia e o tédio, uma vez que necessita organizar esse mundo caracterizado pelo caos. Invariavelmente é este o tom empregado nesses discursos, muito embora a linguagem, bem como o seu efeito estético, estejam sujeitos a alterações. O que primeiro se depreende da leitura desses relatos é o fato invariável de todos convergirem para um mesmo ponto: uma Amazônia desconhecida, inexplorada, à espera de significações; uma terra de deslumbre e magnitude. E parece ser essa a “grande missão” desses viajantes: inscrever essa paisagem,

atribuir a ela uma significação, uma forma através da qual possa ser compreendida na sua inteireza.

Simon Schama, em *Paisagem e memória* (1989), afirma que uma paisagem nunca é tão somente ela, uma vez que há em sua anterioridade a cultura e a história de um povo. A partir desse argumento, traça estratégias na tentativa de reconstruir a mitologia da natureza do Ocidente. Assim, segundo ele, uma paisagem carrega séculos de memória e, portanto, variadas significações são dadas a essa paisagem em diversas épocas e lugares. Nessa perspectiva, pode-se considerar que a Amazônia também carrega séculos de memória paisagística e que as imagens construídas sobre essa região e sua natureza representam as várias significações que a ela são atribuídas nos variados momentos históricos.

Dessa forma, os discursos construídos sobre a região manifestam uma relação dialógica com uma tradição européia antiga e medieval, e, por isso mesmo, com uma memória anterior a qualquer contato que o viajante tenha tido com essa paisagem. Logo, não parece forçoso afirmar que esses discursos estão impregnados por imagens recorrentes em discursos outros que tentaram revelar regiões desconhecidas para o europeu e que essas imagens variam de acordo com as possíveis significações e explicações que o estrangeiro imprimia a terra com a qual travava contato.

Há, também, dois aspectos que devem ser considerados quando se pensa a região e sua constituição: o isolamento e a identidade.<sup>7</sup> Ambos colaboram para a construção de discursos que vão se pautar por um tom exótico/pitoresco muito intenso, resultante das condições inóspitas da região, que contribuem para a impressão do caráter insólito de que ela se recobre. Ocorre que, dado esse distanciamento geográfico e o próprio desconhecimento sobre essa “terra perdida”, se institui uma representação que terá como parâmetro, como já foi observado, a memória de vários outros discursos, que, por sua vez, constituíram outras várias regiões no mundo (inclusive o próprio Brasil). Regiões essas que, assim como a Amazônia, suscitavam no estrangeiro o desconforto do desconhecido, do inexplorado.

---

<sup>7</sup> Loureiro, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica - Uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995. p. 17.

A paisagem amazônica, composta de rios, florestas e devaneio, é contemplada pelo caboclo como uma dupla realidade: imediata e mediata. A imediata, de função material, lógica, objetiva. A mediata, de função mágica, encantatória, estética. A superposição dessas duas realidades se dá à semelhança do que acontece com um vitral atravessado pela luz: ora o olhar se fixa nas cores e formas; ora, na própria luz que os atravessa; ora simultaneamente nos dois.(...) O olhar não se confina no que vê. O olhar, através do que vê, vê o que não vê. Isto é, contempla a realidade visual que ultrapassa os sentidos práticos e penetra numa outra margem do real. (Loureiro,1995:119)

Loureiro, como deixa claro no excerto acima, acredita nesse poder mágico da paisagem sobre o caboclo e confirma uma postura de encantamento e deslumbre na relação que esse caboclo estabelece com a natureza que o cerca. O emprego dos adjetivos - *mágica e encantatória* – define essa simbiose perfeita entre o homem e a natureza, uma simbiose cercada de impressões que privilegiam uma perspectiva quase irreal do ambiente amazônico. Sobre essa relação, afirma o autor: *o caboclo vê o que não vê.*

Além do isolamento, que colabora para a construção de um discurso que prima por uma interpretação maravilhosa e/ou exótica da região, há a necessidade do “homem potâmico” de se constituir enquanto sujeito no mundo, buscando firmar/afirmar uma identidade. Esse talvez seja um aspecto reforçador do discurso do maravilhoso ou do exótico, uma vez que, não se sabendo enquanto ser no mundo, o amazônida se pauta pelo olhar do estrangeiro que tenta organizar esse mundo natural. Nesse movimento, assume o discurso desse outro e acaba, também, por reafirmá-lo, isto é, une-se à necessidade de se colocar enquanto ser no mundo uma imagem que se constrói sob os auspícios do diferente, que preenche o espaço vazio daquele que não sabe ainda ao certo quem, de fato, é.

Para o nativo da Amazônia, a contemplação é um estado de sua existência. O princípio e o fim de suas relações com a vida cotidiana e a raiz de suas peculiaridades de expressão.(...) Confere à natureza uma dimensão espiritual, povoando-a de mitos, recobrando-a de suposições, destacando-lhe uma emotividade sensível, tornando-a lugar do ser, materializando nela sua criatividade, ultrapassando sua contingência na medida em que faz dela um lugar de transcendência. (Loureiro, 1995:195)



Novamente Loureiro deixa clara sua postura de defesa desse particular/diferente que é a relação do caboclo com a paisagem que o cerca. A atitude contemplativa em nenhum momento supõe reflexão, é apenas um estado extático da existência, que conflui numa dimensão espiritual. Essa relação caracteriza-se, portanto, como um momento mágico/maravilhoso em que o caboclo, dada a grandiosidade da natureza, cria um mundo de transcendência, um mundo-à-parte, povoado de mitos, lendas, fantasia. Pode-se explicar, dessa forma, a forte tendência em construir-se um discurso de exploração e intensificação do exótico, do pitoresco e do diferente para caracterizar o ambiente amazônico.

Depreende-se dessa relação que, concomitantemente à construção de um discurso do estrangeiro que se pauta pela memória das várias imagens que povoam o seu imaginário, num movimento, pois, de fora para dentro; há, também, a presença de um habitante isolado que busca uma identidade e que promove um movimento, pois, de dentro para fora. Ambos os movimentos acabam por completar-se na construção do imaginário mítico/maravilhoso construído em torno da região amazônica. Sobre essa construção argumenta Loureiro:

Observa-se na cultura amazônica o resultado de uma atitude de admiração do homem diante da natureza magnífica em torno. A presença do homem diante de algo que ele sente como elevado e superior. Suas interpretações da natureza têm caráter de elevação, de criação de um mundo sensível no plano teogônico e mais perfeito investimento de mitologias que acentuam o sentido da função estética que, por seu turno, é também uma forma de elevação. A mitologia amazônica hedonística, amorosa, heróica, revela o entusiasmo das relações do homem com a natureza. (...) A contemplação do rio, da curva horizonte líquido, da floresta, da chuva e do sol, do dia e da noite, traduz-se numa densidade emocional intensa, dando uma colaboração de entusiasmo, de encantamento diante da natureza, evidenciando seu sentido interior. ( Loureiro,1995:199-200)

Segundo o autor, o sentimento do caboclo é elevado e superior, uma vez que compreende a natureza como algo magnífico que deve, portanto, constituir-se como objeto de culto e contemplação. Todas as manifestações acerca desse mundo estão vinculadas a esse sentimento e representam esse estado contemplativo e extático do homem em relação à paisagem em torno. Evidencia-se, assim, um

caráter permanente deslumbramento a circunscrever os discursos construídos sobre a natureza amazônica.

Há, ainda, que se ter claro quando se fala em Amazônia que a paisagem é um aspecto fundamental para se compreender o movimento que permitiu a constituição da região, ou seja, é a natureza grandiosa que incitará todas as sucessivas tentativas de desvelamento. Logo, tal qual a esfinge, a floresta incita o homem a decifrá-la, evitando, assim, ser por ela devorado. Nesse embate, inúmeros discursos vão sendo engendrados.

Interessa-nos saber que imagens contribuíram para a construção desse *corpus* de representações através do qual o mundo amazônico chegou até nós. É fato que a Amazônia constitui-se de imagens que sugerem desde o “paraíso da eterna juventude” até o “inferno habitado por monstros horríveis e homens com um só olho”. É, assim, a região do misterioso, do inatingível que carece de definição/conceituação. E é, em suma, o lugar do desejo, do devaneio, do exótico, onde o caboclo se perde e padece das agruras e sonhos de um mundo de águas e florestas. Essas imagens, ao que parece, ajudam-nos a lidar com um provável espaço vazio. Elas se repetem porque conseguem preencher esse vazio e, sobretudo, sustentar esses discursos, tornando-os, num dado momento, registros que nos dão conta da realidade dessa região.

Além disso, essas imagens acabam por formar conjuntos que circulam nos vários momentos históricos do processo civilizatório. Há, pois, uma circulação dessas imagens que, embora apresentem o mesmo significado, estão sujeitas a toda a sorte de mudanças na sua constituição estilística e/ou semântica, de acordo com o registro discursivo adotado pelos autores. Dessa forma, o que se pode observar é que há determinadas imagens que foram “privilegiadas” para dar conta da representação desse universo, não obstante o fato de assumirem contornos diferenciados levando-se em conta o momento em que são lançadas no espaço de debate sobre a região.

Daí, a idéia de que existe uma circulação dessas imagens que, apesar de recorrentes (paraíso, inferno, natureza potâmica, etc), no momento em que se concretizam em discurso podem assumir variações de estilo e de intenção. Não se

deve, seguramente, afirmar que a maneira como um viajante do início do século XIX constrói seu discurso corresponda com a de um viajante do fim desse mesmo século. É forte a probabilidade de ambos serem movidos por concepções diferenciadas do mundo. Isso, no entanto, não significa que as imagens que eles acabam por explicitar em seus textos não sejam as mesmas.

O que se constata é que as imagens são recorrentes, embora existam variações de abordagem explicáveis exatamente por tratar-se de discursos construídos em momentos históricos particulares. Portanto, ainda que se possa afirmar que as representações criadas em torno da Amazônia sejam as mesmas, a idéia de circulação também é pertinente, pois o quadro cultural construído acerca da região não é fixo, imutável; ele vai se adequando e se modificando nos vários momentos do devir histórico.

Além das imagens aqui elencadas (uma Amazônia maravilhosa, uma misteriosa e uma exótica) podemos perceber que existem algumas representações que surgem com freqüência tanto nos relatos de viajantes quanto nas narrativas ficcionais. Entre essas representações, as mais marcantes são: a água (o rio), a selva, o tempo, o homem e a cidade.

Desde sempre a maior preocupação desses viajantes, cronistas, críticos e escritores foi a de revelar a região para o mundo. Nessa tentativa de revelação, as representações desse “mundo-à-parte” estão baseadas nas imagens que habitam o pensamento desses “decifradores de enigmas”<sup>8</sup>. Devido a esse ideário de revelação é que se pode explicar a imagem da Amazônia como um enigma a ser decifrado ou como a “última página, ainda por escrever-se, do Gênesis”<sup>9</sup>; tarefa que esses desbravadores tomaram para si. Sobre o mistério amazônico, diz Euclides da Cunha:

---

<sup>8</sup> “Durante a fase da conquista e da penetração, o relato pessoal e surpreendido dos viajantes desempenhou na cultura o papel que o garimpo econômico e pesquisador da selva representou para o mercantilismo.(...) A Amazônia abria-se aos olhos do Ocidente com seus rios enormes como dantes nunca vistos e a selva pela primeira vez deixando-se envolver. Uma visão de deslumbrados que não esperavam conhecer tantas novidades. As narrativas dos primeiros viajantes imitaram essa perplexidade e, como representação – quer fossem como lição ou necessidade – ofereciam ao mundo uma nova cosmogonia: dramaturgia de novas vidas ou espelho de novas possibilidades, tal era o espírito de todas elas, enunciando e formulando o direito de conquistar dos desbravadores portugueses.” (Souza, Márcio, 1977: 33)

<sup>9</sup> Cunha, Euclides da. In Rangel, Alberto. Inferno verde (Scenas e Cenários do Amazonas) 4 ed. Livraria Francisco alves.1927.

A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton; esconde-se a si mesmo. Anula-se a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados adscrita à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traçoeiro de seus aspectos imutáveis. (...) É a guerra de mil anos contra o desconhecido. O triunfo virá ao fim de trabalhos incalculáveis, em futuro remotíssimo, ao arrancarem-se os derradeiros véus da paragem maravilhosa, onde hoje nos esvaem os olhos deslumbrados e vazios. (Cunha: 1979:04)

Na passagem, Euclides reforça a imagem de “um lugar fora do lugar”, a terra é misteriosa, esconde-se. Cabe ao homem que com ela trava contato lutar contra esse desconhecido. Desvelar. E para isso é preciso um árduo trabalho que permita a dominação e a exploração desse manancial.

Muito mais do que invenção, essas imagens, que constituem os discursos sobre a Amazônia, compõem modelos de representação sobre a região, que precisa sair do nível da abstração para tornarem-se algo mais palpável, passível de discussão e, principalmente, de estudo crítico. Nessa perspectiva, para além da invenção, o que existe são maneiras de representação que variam conforme o momento histórico em que esses discursos foram construídos e das intenções, até mesmo políticas, desses escritores, críticos, etc. Assim, as variadas imagens representativas dessa realidade particular se movimentam de acordo com as necessidades de respostas para problemas que surgem em cada momento histórico. Na verdade, as imagens amazônicas e sua concretização via linguagem são uma maneira de organizar esse mundo considerado “à-parte”, a-histórico; ou, numa outra instância, uma tentativa de reorganizar esse mundo caracterizado pelo caos.

### III - A LITERATURA NA AMAZÔNIA: DO MITO À RUÍNA

Ainda que não seja o objetivo precípua deste trabalho discutir a existência ou não de uma literatura amazônica e que tampouco se pretenda abordar aqui a questão do regionalismo na literatura brasileira, há que se mencionar, à guisa de registro, que muitos foram os autores, nativos ou não, que elegeram a Amazônia como cenário privilegiado para a construção de suas histórias. O conjunto dessas narrativas constitui um *corpus* significativo de representações da região a partir do qual se pode pensar a obra *Dois irmãos*, de Milton Hatoum, como uma representação que foge aos modelos consagrados pela tradição, impondo um olhar sobre a região amazônica que se pauta por uma perspectiva outra, qual seja: a que empreende a criação de um universo de significações a partir da reconstrução do sujeito das memórias.

É pertinente observar que, embora as obras analisadas privilegiem, em grau maior ou menor, um discurso em que a imagem da Amazônia oscila entre o caráter mítico/maravilhoso ou o exótico/pitoresco, há que se ter em mente que se tratam de narrativas que se inscrevem num momento histórico determinado e que apresentam um apuro estético irregular. Assim, diante da impossibilidade de se considerar essas narrativas sob os mesmos parâmetros de qualidade estética, o que seria, obviamente, incorrer num erro, adota-se a recorrência ou não de representações da paisagem como critério particular de análise.

A argumentação desenvolvida até aqui buscou mostrar como a Amazônia constituiu-se no decorrer de seu processo histórico e de que maneira foram sendo tecidas imagens acerca desse território a partir das quais ele foi, gradativamente, logrando uma significação. O objetivo, a partir de agora, orienta-se para a localização dessas imagens na literatura de ficção da e sobre a região a fim de observar como essas narrativas se apropriam dessas referidas imagens (afirmando-as ou negando-as), construindo, pois, novas significações para essa paisagem.

A publicação, em 1857, do romance histórico *Simá*, de Lourenço Amazonas, constitui, no panorama da literatura brasileira, uma das primeiras tentativas de registro de uma concepção do mundo amazônico, das relações entre índios e brancos, etc. A narrativa baseia-se nos modelos vinculados ao projeto romântico, fato que se constata pela natureza dos sucessos heróico-passionais em que os personagens estão envolvidos, bem como pelo epílogo que, muito ao gosto da época, num ato essencialmente redentor, reserva a morte trágica para a heroína da trama.

O que, de fato, confere valor a esta obra é o alcance de um registro crítico da realidade, bem como a abertura que promove para a confrontação de posicionamentos em relação à maneira como se dá o processo de colonização da região. A relação entre brancos e índios, o poder do clero e as disputas políticas atuam como pano de fundo às ações, ao qual se atrela uma intensa descrição da paisagem e, sobretudo, a preocupação com a construção do perfil do homem amazônico, fruto da miscigenação.

A natureza é caracterizada como uma dádiva divina, metáfora do Éden cuja descrição é objeto de uma recorrência sem medida. O motivo principal da narrativa recai, como sugere o título, sobre a trajetória da heroína, Simá; sua vida, seus amores, suas amizades, seu destino trágico. A linguagem que dá corpo à obra reproduz as convenções românticas e se enriquece à custa do emprego indiscriminado de adjetivações e de mitificações em torno da paisagem.

*Simá* é um texto que incorpora fórmulas de outros autores brasileiros e a essas fórmulas adiciona um tom regional a partir da inscrição da paisagem e dos saberes locais na narrativa, procedimento este que irmana quase todos os escritores regionalistas da Amazônia, que, como observa Afrânio Coutinho, “deram-nos também a descrição exata de tipos, tradições, costumes, fala, peculiaridades de toda a ordem, o que concedeu às suas obras capacidade de duração e de importância documental.”(2001:242) Não obstante o valor documental que a obra de Lourenço Amazonas representa, o reconhecimento da literatura da região só seria alcançado quase duas décadas após a publicação de *Simá*, com Inglês de Sousa e seus romances naturalistas.

*O Coronel Sangrado* (1876) e *O missionário* (1888) vão introduzir a Amazônia na tradição literária brasileira. Romances de cunho analítico, seguem à risca os modelos propostos por Zola e absorvem todas as fórmulas preconizadas pelo Naturalismo. Inglês de Sousa compõe nessas obras, “sem qualquer centelha de paixão romântica pela matéria de sua arte”, no julgamento de Alfredo Bosi (1994:215), um importante quadro da vida social amazonense, bem como expõe toda a hostilidade e o desconforto que as forças da natureza impõe, sem pausa, ao caboclo.

No que tange às imagens, parece que tanto a narrativa romântica de Lourenço do Amazonas quanto a naturalista de Inglês de Sousa apresentam um traço comum: ambas enfeixam uma Amazônia inferno/paraíso, uma paisagem luxuriante, um universo telúrico que a um só tempo fascina e amedronta, provê e retira.

Tudo saiu das mãos da natureza, que nela se corresponde e coadjuva, prefere, contudo, um a outro lugar, a outro clima, a outra perspectiva, conquanto não passa isso menos de importar uma reprovação, uma condenação a uma parte da Criação.(Simá: s/d,41)

A natureza em *Simá* é a mãe provedora, “tudo saiu das suas mãos” e tudo se deve a ela. Trata-se, como se depreende das narrativas dos viajantes do século XVI, do *locus amoenus*, do Éden tropical cujos encantos, não obstante, escondem perigos insondáveis.

Inglês de Sousa utiliza-se de uma representação recorrente em muitas narrativas que elegem a Amazônia como cenário, inclusive na de Milton Hatoum: a da selva como prisão, ambiente que oprime, que circunscreve o homem a um espaço exíguo paradoxalmente porque vasto demais, singular demais em seu universo paradoxalmente plural. Sobre essa particularidade afirma Afrânio Coutinho:

Por todos os lados a melancolia dos mesmos horizontes,- chatos, fechados e tristes,- ora fugindo rasos na linha indolente das águas mansas ora erguendo-se para o alto no verde vertical das florestas bravas. Repetindo-se indefinidamente na sombra das matas que aterram as raízes nos pântanos

coagulados dos igapós; nas águas turvas de óleo pesado dos igarapés e dos paranás (...) – a terra amazônica amedronta e cansa pela monotonia invariável do grandioso. (Coutinho,2002:241)

Observe-se no trecho abaixo um exemplo desse caráter opressor da paisagem em *O missioário*:

Aí, sobre o solo tapetado de rica folhagem, árvores gigantescas investiam para o céu, originais soberbos das pobres colunas egípcias, transformadas pela arte fina da Grécia, apresentando todo o desenvolvimento do processo artístico da Hélade, desde a coluna dórica nos robustos dendezeiros até a coluna coríntia nas elegantes palmeiras-régias. As palmas entrelaçadas com as folhas formavam a abóbada sombria, as cúpulas, os zimbórios, os tetos de várias formas, sobrepostas às arquivoltas e às arquivates dos galhos e dos ramos. O canto dos pássaros, as vozes dos animais, o murmúrio dos regatos, o ciciar da brisa, os rumores confusos da mata entoavam o hino da criação num conjunto inimitável de harmonias divinas. (Sousa, s/d: 209)

A caracterização das palmas que se entrelaçam para formar uma “abóbada sombria” de galhos, ramos e árvores gigantescas suscita a imagem de grandes tentáculos a subjugar o homem às forças elementares da natureza. A selva, em sua força inexorável, representa a um só tempo o paraíso e o inferno; tanto fascina e deslumbra como agride e sufoca. Paraíso/inferno, lugar de morada e perdição, a selva amazônica impinge ao homem, esse “ser destinado ao terror e à humilhação diante da natureza”, como afirma Afrânio Coutinho (2002:240), o permanente reconhecimento da fragilidade de sua condição.

É interessante observar no fragmento citado que as constantes referências à Grécia - Hélade, colunas dórica e coríntia, cúpulas – sugerem que, para além do maravilhamento do narrador, há uma tentativa de explicar a grandiosidade da paisagem a partir de elementos colados a uma referência de mundo determinada, o mundo grego, isto é, o berço da civilização ocidental.

Como se percebe, nessas narrativas há uma significativa apropriação das imagens presentes nos relatos de viajantes. De um lado, a prosa de Lourenço Amazonas, com seu *Simá*, ostentando o mesmo tom mítico observado nos relatos dos viajantes do século XVI; e, de outro, os romances naturalistas de Inglês de



Sousa, *O coronal sangrado* e *O missionário*, que, embora impregnados do caráter cientificista/positivista tão caro ao século XIX, não raro incorrem numa adjetivação exagerada da paisagem, caracterizada, via de regra, em tom superlativo. A literatura, portanto, apropria-se dessas imagens e as utiliza como moldura sob a qual se tecem os dramas humanos que o texto, em sua expressão ficcional, encerra.

Há que se registrar que, embora haja uma descrição dessa paisagem, nem sempre ela comparece em sua devida medida, ou seja, ela se faz presente, ainda que sua inscrição narrativa configure apenas um dos elementos trazidos à luz pelo discurso, o que se observa, sobretudo, em Inglês de Sousa. Acerca dessa particularidade, afirma Lúcia Miguel Pereira:

Considerada em conjunto, a obra de Inglês de Sousa apresenta-se como um documento social, fixando aspectos vários da Amazônia, da Amazônia do cacau e da pesca, região meio selvagem onde a vida era sempre uma luta (...); luta do homem contra o homem, e contra a natureza que o ameaça física e moralmente, pelos animais que o atacam, pela água que o afoga, pelo sol que o queima, pelo amolecimento que lhe derreia a energia. Aqui é, porém, necessário distinguir evocação da natureza nos seus efeitos sobre os indivíduos, e nos seus aspectos próprios; porque Inglês de Sousa marcou muito bem os primeiros, mas, em regra, falhou com os segundos. (Pereira, 1950:156)

A leitura da autora aponta para uma mudança significativa de perspectiva em relação à natureza. Em Inglês de Sousa, a paisagem passa, pois, de *locus amoenus* a inferno verde e a relação que se estabelece entre o homem e o seu ambiente natural é, por sua vez, de embate, de “luta física e moral”. A floresta representa, assim, uma permanente ameaça ao homem, expondo-o, insidiosamente, a toda a sorte de perigos e desafios à sobrevivência.

As grandiloqüentes descrições da natureza cedem terreno à análise das relações estabelecidas entre o homem e o ambiente. A contemplação passiva da paisagem é substituída por um olhar outro, em que o calor, os animais, as sombras e os mitos da selva configuram forças hostis que subjagam o homem e contra as quais, impotente, ele não pode lutar. A presença da natureza articula-se, assim, ao efeito que suscita no indivíduo que com ela trava contato, o que se observa nitidamente em *O missionário*.

Nessa narrativa, a natureza apresenta-se intimamente associada à perdição da personagem principal, Padre Antônio, que, a despeito da verdade da intenção evangelizadora que o conduz à Amazônia, acaba por ceder aos encantos de uma cabocla que lhe desperta profundo desejo, levando-o a atentar contra os votos que o prendiam ao mundo eclesiástico. Da interação entre o homem e o meio instaura-se um embate que implica, necessariamente, na impotência do primeiro diante das forças do segundo. Sobre essa particularidade de *O missionário*, observa Massaud Moisés:

(...) Típico romance de tese, salta aos olhos a descrição minuciosa da vegetação equatorial, primitiva, hostil e sufocante, em meio a qual o homem se volve pigmeu, impotente para resistir ao chamado dos instintos, como que reconduzido, naquele cenário tão velho como o despontar do mundo, à condição de ser pré-histórico. (Moisés, 1997:242)

Em relação aos comentários desenvolvidos por Lúcia Miguel-Pereira, há dois aspectos a serem ressaltados. O primeiro diz respeito ao caráter documental dos textos de Inglês de Sousa, reprodução fiel de uma variante muito recorrente nas narrativas ambientadas na região amazônica que, a fim de alcançar um registro fidedigno de sua realidade, acabam por lançar mão de esquematismos e estereótipos que acentuam uma perspectiva mítica, tais como: natureza luxuriante, homens subjugados aos instintos, personagens vitimados pela libido, etc.

O segundo aspecto está relacionado à linguagem que dá corpo a essas narrativas, uma vez que sua forma denuncia uma excessiva carência de sutileza descritiva. Os termos empregados reiteram a visão esquemática da região aludida anteriormente e impossibilitam, por sua vez, o alcance de uma reflexão fundamentada no distanciamento emocional de seus autores. É justamente nessa particularidade que as narrativas demonstram sua fragilidade estética e seu acentuado teor sentimental, regionalista.

Levados em consideração, esses dois aspectos ressaltam a singularidade da obra de Milton Hatoum, que, como se observará no decorrer dessa análise, alcança um olhar sobre a região amazônica capaz de extrapolar as limitações impostas pelo esquematismo regionalista e alçar a natureza e suas forças à

condição de argumento estético que, muito embora retome representações presentes em Inglês de Sousa, Ferreira de Castro e Dalcídio Jurandir, expressa inquietações, apelos e necessidades de todo o ser humano.

Ferreira de Castro marcará definitivamente o lugar da Amazônia no cenário literário brasileiro quando da publicação, em 1930, de seu romance *A selva*, obra que se tornou referência na análise da literatura produzida sobre a região. Texto de forte apelo social, *A selva* representa a realização plena desse escritor ao lançar luz sobre as mazelas do homem/seringueiro que, abandonado à própria sorte, com seu trabalho, sustenta o então vigente – e distorcido - sistema extrativista da borracha. De um lado, o enriquecimento e a fartura do *boom* econômico que transformou Manaus, de aldeia indígena, em capital industrial do país; do outro, a pobreza e o incerto destino de uma sociedade de párias à margem de qualquer possibilidade de realização.

Outra representação recorrente na obra de Ferreira de Castro é a do rio, que comparece, sempre, vinculada a uma imagem idealizada, quase romântica. A água é o elemento constante e o rio, principal meio de transporte, desempenha papel fundamental na narrativa, metáfora que aponta para a plenitude que a imensidão de suas águas constantemente insinua. Em determinada passagem, Castro assim caracteriza a paisagem: “rios de lendárias fortunas, estradas líquidas”. Ainda que sucinta, a descrição sugere serem os rios os responsáveis pela corrida ao ouro negro, bem como serem eles os grandes provedores das necessidades humanas, o que confere ao discurso um acentuado caráter sentimental que em muito o aproxima das caracterizações elaboradas pelos viajantes do século XVI.

Não o atraíam esses rios de lendárias fortunas, onde os homens se enclausuravam do mundo, numa labuta de martírio para a conquista do ouro negro – e até onde os ecos da civilização só chegavam muito difusamente, como de coisa longínqua, inverossímil quase. (...) Algumas vezes também o haviam tentado essas estradas líquidas que cortavam a selva imensa, mas sempre um pavor instintivo, amálgama, talvez, do que se dizia de febres perigosas, de vida bárbara e instável, o detivera em Belém. Era, então, o Amazonas um ímã líquido na terra brasileira e para ele convergiam todas as ambições dos quatro pontos cardeais, porque a riqueza se apresentava de fácil posse, desde que a audácia se antepusesse aos escrúpulos. (Castro, 1967: 9)

O trecho ilustra a idéia de isolamento que a natureza impõe ao homem. Os adjetivos caracterizadores da paisagem revelam a sensação dominante de quem, largado à própria sorte, a mercê de sua prisão natural, observa o meio como uma “coisa longínqua”, uma “selva imensa”, uma “vida bárbara”. Mais uma vez a floresta é sinônimo de aprisionamento, o que pode ser depreendido do emprego do verbo “enclausurar” – “os homens se enclausuram do mundo”, a floresta é, antes de tudo, clausura, prisão onde “os ecos da civilização chegavam muito difusamente”.

A Amazônia que comparece em *A selva* é a “terra do sem fim” onde o homem padece do desajustamento imposto pelo choque com a floresta e o meio social, o lugar da riqueza, da glória e também – ou sobretudo – da perdição. Ferreira de Castro agudiza essa imagem infernal da natureza pondo em relevo um processo de exploração que impele o homem a sujeição àquilo que Euclides da Cunha denominou de “a mais imperfeita organização de trabalho que engendrou o egoísmo humano (Cunha,1966:189)”. A exploração da região é objeto da ganância oriunda dos mais diversos pontos, o que, conseqüentemente, acarretará na predação desmedida do território, como observa o autor: “era o Amazonas um imã líquido e para ele convergiam todas as ambições dos quatro pontos cardeais”.

O texto de Ferreira de Castro apresenta uma crítica social que revela a ilusão que moveu o progresso econômico e expõe a decadência humana que se agigantava nos seringais no momento áureo da extração da borracha. A floresta amazônica é fator determinante na mudança comportamental que se opera no homem/seringueiro, representando forças que ameaçam sua integridade física e moral e contra as quais, não obstante, ele não pode opor resistência.

O ambiente da selva é, portanto, responsável pelas ações que ocorrem no decorrer da narrativa, num processo semelhante ao apontado por Lúcia Miguel-Pereira em seu comentário acerca da obra Inglês de Sousa, muito embora Ferreira de Castro não “falhe” na descrição da paisagem em seus “aspectos próprios”. N’*A Selva* há a descrição de particularidades da paisagem e sua conseqüente influência sobre o homem aliada à exploração de caracteres peculiares do cenário amazônico que intensificam a sua visibilidade aos olhos do leitor. Assim, mais do que Inglês de Sousa, Ferreira de Castro alcança maior equilíbrio nas descrições da paisagem, tanto

quando explora a relação do homem com a natureza como quando restringe seu interesse às caracterizações da natureza em si.

Era um aglomerado exuberante, arbitrário, louco, de troncos e hastes, ramaria pegada, multiforme, por onde serpenteava, em curvas imprevistas, em balanços largos, em anéis repetidos, todo um mundo de lianas e parasitas verdes, que fazia de alguns trechos uma rede intransponível.(...) Crescia a mata até a altura de dois homens, posto um em cima do outro, e só em branco, riscado, ainda assim, pelos coleios dos cipós que iam de tronco a tronco, fornecendo ponte e demais macacaria pequena, que não quisesse saltar. De lá para cima abriam-se as umbelas seculares e constituíam série interminável os seus portentosos cabos. (Castro, 1967: 64-5)

A imagem, novamente, é de prisão, “aglomerado de troncos”, “mundo de lianas”, “rede intransponível” que a tudo engole, a tudo restringe ao seu domínio, desconstruindo qualquer possibilidade de evasão. Contrariamente ao que a política extrativista apregoava, a floresta amazônica representada n’*A selva* é o lugar por excelência da degradação humana, onde o homem, permanentemente, se depara com a dor, a humilhação e o desengano. O ideal de progresso, porque ilusório, esfuma-se na imensidão da floresta, os sonhos de riqueza fácil evadem-se para muito longe, restando ao seringueiro a dura realidade de trabalhador escravo que se deixa aprisionar aos azares de uma vida de agruras e sofrimentos de toda ordem.

Assim se constrói a imagem da Amazônia na narrativa de Ferreira de Castro; tanto do contato da personagem principal - Alberto - com a selva e sua natureza primitiva e hostil, como de sua submissão à estrutura socioeconômica do seringal, não menos ingrata e injusta para com o caboclo. Como ambiente, a floresta é descrita à semelhança de um inferno verde capaz de modificar sensivelmente o caráter dos seus habitantes, que, de civilizados, assumem a condição de animais em sua busca incessante pela sobrevivência.

Mas a Alberto tudo se apresentava fácil nesse dia em que se lhe abriam, de novo, as fronteiras da terra distante. Várias vezes já, quando a sua carne rugia mais, admitia a hipótese de abraçar aquele corpo envelhecido e sofrera o mesmo desejo que via assomar aos olhos dos seringueiros, sempre que topavam nhá Vitória. Mas resistira sempre, pesando, no vácuo deixado pelo pudor foragido, todas as dificuldades da empresa. Agora,

porém, tudo isso se diluía. A velha preta estava ali, a sós com ele; no seu peito enfebrecido soavam mil vozes de triunfo e era propícia, como nunca, a sombra da noite que caía.

Levantou-se e dirigiu-se para a sua mala, em cuja tampa havia lugar para dois.

- Sente-se aqui, nhá Vitória.

E pôs-se a cavilar ao lado dela, preparando invólucro tentador para o lúbrico convite.

Mas, compreendida a intenção, a velha ergueu-se de súbito:

- Você é um sem-vergonha! E é você meu compadre! Se isso é coisa que se diga a uma mulher da minha idade! Deus lhe há de castigar! Lave você sua roupa, que eu, de hoje em diante não pego mais nela...

Alberto tentou acalmá-la, prodigalizando desculpas e desfazendo o agravo.

Mas ela estava irritadíssima:

- Marinheiro safado! Só não conto tudo ao meu Alexandrino, porque ele lhe tirava a vida!... (Castro, 1967:186-7)

O excerto transcrito ilustra a extrema suscetibilidade de um homem - Alberto – que, vitimado pelas insistentes solicitações do instinto, incapaz de opor resistência, queda, subjugado, ante a (im)possibilidade de extravasar suas pulsões. Presa de sua libido, animalizado, Alberto abdica de quaisquer princípios morais e investe, “num lúbrico convite”, contra “o corpo envelhecido” da preta nhá Vitória, sua comadre. A atitude desmedida da personagem reflete o sentimento de inferioridade que as forças da natureza impingem ao homem, obliterando-lhe os sentidos e corrompendo-lhe a moral.

A Amazônia exposta na narrativa de Ferreira de Castro configura um ambiente exótico por excelência, onde, a despeito de todas as adversidades impostas pela natureza, o homem se depara com uma realidade que de igual modo fascina e deslumbra, encanta e amedronta.

A selva era, agora, um jogo fantástico e espetaculoso de sombras e claridades. O sol, onde encontrava furo, derramava-se em cataratas e vinha por ali abaixo, em linhas irregulares, vestindo de prata os troncos, galhos e folhas e dando transparência aos rincões obscuros. Na própria terra, ao longe, vislumbravam-se, por esta e aquela fresta, grandes toalhas de luz, sobre as quais se branqueavam asas policromas. E à esquerda e à direita, surgiam, constantemente, galerias, salões e criptas, de colunas e cúpulas arbitrárias, que a outras horas do dia, quando a floresta parecia una e totalmente cerrada sob o domínio da sombra, não se assinalavam. Assim iluminada, a brenha causava menos pavor e perdia grande parte do mistério que exalava às horas mórbidas da tarde. (Castro, 1967:79-80)

A passagem revela uma Amazônia oculta pela vastidão de seus próprios domínios, um cenário hermético, cujas feições ganham corpo na medida em que se abre, "num jogo de sombras e claridades", o espaço a partir do qual se insinua a visão do todo. Há que se registrar o sentimento do narrador ao compor a cena: ansioso por desvelar a exuberância de paisagem, ele não deixa de observar o "pavor" que ela, com seu "mistério", exerce sobre ele.

A exemplo de autores que exploraram as sugestões do universo amazônico sob uma perspectiva exótica e exuberante, Osvaldo Orico publica, em 1937, o romance *Seiva*. Fortemente marcado por uma visão romântica, a obra lança um olhar investigativo sobre a região que se configura a partir da eleição de uma narradora estrangeira - a norte-americana Miss Elen Gray - em viagem de exploração pelo rio Tapajós.

O registro alcançado por esse olhar estrangeiro sobre a região evidencia desde já que o propósito da empresa é desvelar o caráter enigmático da selva, fato que se observa claramente através da alusão que o próprio título da obra promove, aproximando os vocábulos *selva* e *seiva* numa clara intenção de caracterizar a natureza amazônica como repositória da essência do universo.

No excerto que segue ilustra-se o caráter romântico que marca profundamente a visão do narrador sobre "o mundo misterioso e primitivo, sugestivo e feiticeiro" que compõe a paisagem. Desde o princípio, a narrativa aponta para o caminho que pretende traçar; o de uma natureza exótica, luxuriante e feiticeira, que reserva ao homem que dela se assenhora o caminho do paraíso e/ou da perdição.

Depreende-se, assim, que um dos aspectos que se fizeram presentes quando da análise da obra de Inglês de Souza repete-se em Osvaldo Orico, qual seja, o de que a temática abordada em ambos encontra-se irremediavelmente presa a uma visão esquemática do universo amazônico. Desta forma, pode-se afirmar que a obra *Seiva*, na sua busca por imprimir os contornos de uma Amazônia marcada pelo signo do exotismo e da exuberância, reproduz formulações recorrentes desde os relatos de viajantes do século XVI.

Suas predileções iam para um mundo misterioso e primitivo, ao qual desejava chegar quanto antes. (...) Sentada na *terrasse* do Grande Hotel, vendo nas mesas em trono, japoneses garatujando com a boca palavras exóticas; alemães falando marcialmente e ingleses distraíndo-se com wiskies, ficava em dúvida se havia, realmente, transposto o pórtico daquela amazônia sugestiva e feiticeira, cujas descrições se haviam acumulado em sua memória para uma possível verificação. (Orico, 1937:13-14)

O excerto revela o desejo que domina o viajante americano em terras tropicais. Espera ele a confirmação de todas as fantásticas narrativas acerca da região com as quais travou contato e que, de alguma forma, sedimentaram no seu imaginário um extenso – e estereotipado - repertório de representações desse cenário. Imprime-se na narrativa o apelo intenso pelo exotismo de uma Amazônia magnífica e exuberante, seiva da vida, do amor, da perdição (registre-se que miss Elen apaixona-se por um caboclo, fato que aponta para a noção de que a vida nos trópicos pode, deliberadamente, corromper o homem “civilizado”).

Percebe-se até aqui que muitas imagens e temas abordados nas narrativas que tomam as sugestões do mundo amazônico como objeto de efabulação são recorrentes e representam uma interação do homem com a paisagem fortemente identificada com o signo do conflito, manifesto, entre outros fatores, através da noção de isolamento geográfico. Outro dado significativo a irmanar essas obras manifesta-se na carregada estereotipia que marca o perfil de suas personagens. Em Osvaldo Orico, para citar um exemplo, esse é um traço revelador de um certo maniqueísmo: de um lado comparece uma mulher loira, estrangeira, virginal; do outro, o caboclo, brutalizado pelo meio, rude, lascivo.

A compreensão de uma nova perspectiva de olhar sobre a região amazônica e o homem que a habita talvez possa ser apreendida a partir da obra de Dalcídio Jurandir, “o mais complexo e moderno de todos os escritores do regionalismo amazonense”, nas palavras de Alfredo Bosi (1997:481-2). Autor de vasta obra, Jurandir elege como modelo para a sua ficção uma Amazônia outra, a cujos encantos naturais soma-se uma visão social da condição humana, manifesta, sobretudo, na preocupação com o a fixação, em termos ficcionais, das mazelas que vitimam o caboclo das regiões ribeirinhas de Marajó.



Nessa perspectiva, sua obra desloca-se sensivelmente do eixo tradicional inferno/paraíso - aquele que apreende um olhar a um só tempo contemplativo e temeroso sobre a paisagem - para representar uma Amazônia menos marcada pelo exotismo do sabor local do que pelo vasto repertório de conflitos que acometem o habitante da região. Desta forma, encena dramas que ilustram a luta permanente do homem em sua faina diária pela sobrevivência numa sociedade limitadora, cujas possibilidades apresentam-se cada vez mais exíguas, quando não de todo extintas. Seus títulos amazônicos – *Chove nos campos de cachoeira; Marajó; Três casas e um rio; Belém do Grão Pará; Passagem dos inocentes; Primeira Manhã; Os habitantes; Ponte do Galo; Chão de Lobos, Ribanceira* - revelam, portanto, esse comprometimento com a caracterização da realidade social de sua aldeia: seus conflitos, suas especificidades, seu modo de pensar e agir, etc.

A obra de Dalcídio Jurandir introduz, assim, uma outra Amazônia na cena literária. Imprimindo aos motivos de sua narrativa um caráter diferenciado daquele que tradicionalmente apreendia o universo amazônico sob um olhar contemplativo, o autor alcança o mérito de alçar a literatura da região à condição de exemplo inquietante da fragilidade da condição humana. Diminuem-se as descrições da paisagem e seu proclamado exotismo e acentua-se a elaboração de atmosferas psicológicas através das quais dá vazão, o autor, à ressonância interior dos acontecimentos, o que denuncia desde o princípio a matriz autobiográfica de seus romances, como observa Afrânio Coutinho:

Seus romances, embora de cunho regionalista, com aproveitamento dos localismos, são introspectivos e de base autobiográfica. Entre o pitoresco da região e da sua linguagem, e a visão social da condição humana, o autor desenvolveu sua ficção, que para alguns às vezes se apresenta algo hermética, confusa. Mas o fato é que Dalcídio Jurandir trabalha um outro nível de linguagem literária, mais para a recriação artística do que para a repetição regionalista. (Coutinho,2001:891)

A introspecção aludida por Coutinho manifesta-se, sobretudo, nos estados melancólicos que constituem o traço característico das personagens dalcidianas, fato que se coaduna perfeitamente com a atmosfera de ruína, de decadência do ambiente que de igual modo comparece em sua ficção. O que, aliás, consistirá numa das

principais imagens presentes na obra de Milton Hatoum que logo passaremos a analisar: a ruína como metáfora de um tempo e de um espaço decomposto pela ação predatória do homem.

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também, aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as chuvas nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo queimado, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. (Jurandir, 1991:15)

O excerto, que introduz o romance *Chove nos campos de Cachoeira*, primeira obra de sua série amazônica, ilustra a preocupação que se fará presente em todas as demais obras do autor: a interrogação acerca da fragilidade da condição humana, a necessidade permanente de adaptação à adversidade e ao conflito como forma única de autopreservação num mundo fadado ao insucesso e ao tormento.

Uma intensa melancolia perpassa a narrativa e uma resignação surpreendente diante da morte torna a personagem como que “feliz” com seu destino. Aqui a sensação de impotência e de inevitabilidade dos fatos distancia a visão do mundo do autor daquela sustentada por Ferreira de Castro e Osvaldo Orico, por exemplo, para quem a sorte das personagens estava diretamente relacionada ao meio físico da floresta. Em Jurandir, o destino das personagens encontra-se associado, antes, aos seus estados de alma e à sua condição existencial, ainda que estes elementos estabeleçam relação íntima com o espaço circundante.

A água – do rio e das chuvas - constitui um elemento de extrema importância no contexto da trama, recobrando-se, em muitos momentos, de um duplo significado, uma vez que representa a possibilidade de eliminação das impurezas do mundo, bem como, paradoxalmente, a destruição que a intensidade de suas forças pode promover. O excerto abaixo ilustra esse poder que a chuva exerce sobre as personagens, aprisionando-as, confinando-as em limites estreitos:

Chove. O vento zune. A chuva bate com violência nas janelas do chalé. Mariinha dorme e Alfredo se remexe na rede, sem sono. Eutanásio ainda não veio. Major Alberto deixa os catálogos na estante e bocejando recita baixinho, como sempre gosta de recitar quando chove: ó aspérrimo dezembro... (Jurandir,1991:63)

A obra de Dalcídio Jurandir distancia-se, desta forma, do maravilhamento que distingue as narrativas amazônicas anteriores a sua ao instaurar um outro olhar sobre a concepção narrativa. Pautado não mais pela postura contemplativa de uma paisagem que inspira enlevo e deslumbre, o autor assume uma atitude documental característica de quem, senhor absoluto do seu espaço, domina um saber somente alcançado pela experiência e pelo entendimento dos limites impostos pelo seu isolamento.

Na esteira desse posicionamento, desenvolve-se o trabalho de Márcio Souza, autor de *Galvez, imperador do Acre*, de 1976, obra que abre espaço para o debate acerca de uma literatura de expressão amazônica de cunho mais amplo e, conseqüentemente, menos restrito ao âmbito do regionalismo. A originalidade da obra do autor resulta do rechaço aos paradigmas tradicionais de construção narrativa e do investimento na fragmentação, na sátira e na expressão folhetinesca como forma de captação de um universo que, por estar em vias de extinção, clama por uma abordagem crítica, de todo oposta ao deslumbramento que convencionalmente cingiu os escritos amazônicos à esfera do exótico e do pitoresco.

A linguagem empregada em *Galvez, imperador do Acre* é outra e o inusitado de sua concepção, erguida sobre o pastiche e a galhofa, cumpre a tarefa de desvelar os interesses envolvidos no processo desenvolvimentista da região. Implicitamente, a obra de Márcio Souza aciona um processo de reversão das grandezas amazônicas a partir da desconstrução de um de seus tantos mitos: o do progresso fácil que, segundo Eduardo Bueno (2003:166), “faria Manaus se transformar, quase que da noite para o dia, de aldeia indígena em capital industrial”. Através da troça, o autor alcança um olhar desmistificador desse progresso e expõe o descomprometimento e a ambição sem freio que o movia.

O primeiro trabalho do Ministro da Saúde foi curar o imperador de uma terrível ressaca. Ele me deu um preparado de guaraná que ainda hoje considero um santo remédio. Revelo aos leitores o segredo do Dr. Nobre:

Guaraná em pó.....5 a 20 gramas  
 Piramido.....10 a 40 gramas

Para uma cápsula.

Importante: o pó do guaraná deve ser obtido ralado na língua do pirarucu.  
 (Souza,1977:175)

A construção da personagem do Imperador é representativa do caráter excêntrico que se imprime à narrativa; trata-se, como bem expresso no excerto citado, de uma autoridade corrompida, um indivíduo irresponsável e fanfarrão, incapaz de inspirar o respeito que emana de sua condição de nobre, à frente de um império construído, de igual forma, sob o signo da errância. Errância que se manifesta, ironicamente, na desilusão e na descrença em relação às formas institucionais de governo e no caráter degradado de uma sociedade presa das condições hostis de uma geografia sufocante, impotente diante do poder inexorável da natureza e, sobretudo, vítima da corrupção e da incoerência que marcaram o processo de colonização da Amazônia.

Observe-se que a reversão das grandezas amazônicas empreendida pela narrativa de Márcio Souza, aludida anteriormente, manifesta-se não somente na degradação física e moral imposta ao homem, como também, e, concomitantemente, na destruição indiscriminada do espaço que o abriga, convertendo, ambos, a ruínas.

Claro está que o signo da degradação que comparece sobejamente nas obras de inspiração amazônica reveste-se de múltiplos sentidos; ora associado à natureza (como nas obras *A Selva* e *Seiva*, por exemplo), ora identificado com o perfil degenerado das personagens, cujas ações acabam por determinar o progressivo desgaste do espaço a que estão circunscritas (como ocorre em *Galvez, Imperador do Acre*).

Em síntese, poder-se-ia afirmar que a literatura produzida sob a influência das sugestões amazônicas obedece a um duplo postulado: num primeiro momento, compõe-se de obras que se apóiam na exploração da exuberância natural da paisagem lançando mão de toda a sorte de convenções e estereótipos legados pela literatura dos viajantes do século XVI; posteriormente, reveste-se de uma postura

crítica de registro da realidade social, humana e econômica da região em que o caráter documental irá substituir o tradicional exotismo da paisagem, configurando, assim, o contraponto a partir do qual tomamos contato com um universo hostil que põe a descoberto todo um repertório de mazelas impostas ao homem e ao meio.

Na esteira desse posicionamento crítico acerca da realidade amazônica, desenvolve-se o trabalho literário de Milton Hatoum. Apontado por Luis Costa Lima (2002:317) como “um dos grandes ficcionistas do final do milênio”, o escritor amazonense, autor de *Relato de um Certo Oriente* e *Dois Irmãos*, lançados respectivamente em 1989 e 2000<sup>10</sup>, encontra nas origens libanesas intenso referencial simbólico para a elaboração de sua prosa. Habitado por imigrantes, o universo romanesco do autor articula espaços e culturas diversos através da configuração de uma Manaus oriental, contornada pela imensidão do rio Negro, onde os expatriados misturam-se aos “nativos” da terra em sua busca permanente por uma representação identitária.

---

<sup>10</sup> As duas obras do autor foram vencedoras do Prêmio Jabuti de melhor romance dos respectivos anos de suas publicações.

## IV – O PASSADO E O PRESENTE PELOS OLHOS DE NAEL

O desdobramento do *eu* como objeto de representação literária encontra-se diretamente relacionado a inquietações que acompanham a humanidade desde as suas origens e representa, metaforicamente, a peregrinação do homem em busca de si mesmo, a perda de uma unidade lógica que presidia a sua concepção de sujeito e que lhe assegurava, assim, a apreensão de uma identidade unívoca.

Para Ana Maria Lisboa de Melo (2000), a presença do duplo nas narrativas contemporâneas surge como elemento de representação de uma cisão interna no sujeito. Enxergar-se como outro em face de um ser com quem nos identificamos constitui uma experiência extremamente inquietante, capaz de suscitar reações as mais inesperadas. A imagem especular que devolve ao indivíduo as suas próprias feições se por um lado pode provocar angústia e desconforto, por outro pode representar justamente o encontro necessário para o alcance da unidade perdida do eu.

Melo afirma que a recorrência do emprego da noção do duplo na literatura contemporânea se deve, sobretudo, à capacidade que recobre este signo de concentrar a essência do ser humano, sua unidade/subjetividade, tão mais intensa quanto mais se fragiliza.

Através da noção da duplicidade a problemática da identidade pessoal e das relações que nós temos com as imagens parentais, mas também com nosso EU profundo, nossa obscuridade e nossos medos se acham reunidos. (...) É na alteridade revelada em diferentes situações, que o EU descobre faces inusitadas de si mesmo. (2000, p.123)

Em *Dois irmãos* a temática do duplo, representada através da atualização do conflito bíblico entre irmãos gêmeos<sup>11</sup>, inscreve a obra de Hatoum numa longa tradição literária que confere à duplicidade um peso mítico, signo que representa o

---

<sup>11</sup> Ao debruçar-se sobre a temática do duplo em *Dois irmãos*, Milton Hatoun dialoga, intertextualmente, com a narrativa bíblica de *Caim e Abel* e de *Esau e Jacó*, esta última também motivo artístico que ensejou a concepção de obra homônima por Machado de Assis, em 1904.

lado sombrio e desconhecido do *eu* e que, em última instância, se erige como metáfora adequada para definir a fragmentação da modernidade.

Todas as culturas e mitologias testemunham um interesse particular pelo fenômeno dos gêmeos. Quaisquer que sejam as formas pelas quais eles são imaginados: perfeitamente simétricos; ou bem um escuro e o outro luminoso (...) exprimem, ao mesmo tempo, uma intervenção do Além e a dualidade de todo o ser ou o dualismo de suas tendências, espirituais e materiais, diurnas e noturnas. (CHEVALIER, J. et GEERBRANT, 1991, 465)

Essa dualidade de instâncias, essa cisão identitária, que Machado de Assis tão bem imprimiu ao caráter de seus personagens em *Esaú e Jacó*<sup>12</sup>, comparece em *Dois irmãos* como moldura sobre a qual emerge a figura de Nael, narrador-testemunha, cuja voz articula a narrativa a partir de um olhar retrospectivo sobre um universo que o tempo incumbiu-se de destruir. Trata-se, assim, de um relato que se erige e sustenta sobre os frágeis fios da memória, matéria informe, carregada de sentimentos por longo tempo sufocados pelas circunstâncias da vida e que, decorridos 30 anos, se presentificam em emoção no ato da escrita/narração.

Dispersa de sua terra natal, a primeira geração de imigrantes libaneses estabelecida em Manaus manifesta uma relação quanto ao seu sentimento de pertença à nova pátria de eleição em que o *ser* e o *estar* apresentam-se como instâncias que não participam da mesma prerrogativa. Inscritas num espaço de choques culturais, as personagens de Milton Hatoum embatem-se entre dois universos que lhes são igualmente estranhos, uma vez que não se integram efetivamente a suas realidades. O desenraizamento a que estão submetidas essas personagens, geográfica e culturalmente, configura o drama humano próprio do imigrante: a melancolia de não pertencer a lugar nenhum, de saber que a sua unidade, porque impossível, é um horizonte suspenso, a um só tempo presente e ausente, pois, como observa Stuart Hall

essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem

---

<sup>12</sup> Título que evoca, ironicamente, os filhos de Isaac, gêmeos cujas divergências - intensas - se manifestam já no ventre materno.

assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. (Hall, 2000:88)

Divididos entre dois universos geográficos, Brasil e Líbano, os narradores/personagens de Hatoum sedimentam seus dramas humanos mediante um processo de deslocamento e distância espaço/temporal através do qual a enunciação se faz ouvir sob a forma de experiência, recolhendo do passado o seu substrato constitutivo. A restauração do passado representa, portanto, um elemento fundamental na obra do autor, uma vez que seu trabalho com o texto literário investe sensivelmente no resgate da memória, na esfera da infância, da idade primeira, como atestam suas palavras:

A memória é o único desafio ao passado, de prestar contas com ele, seja através de uma imagem, de uma história oral ou escrita. É como se, diante de uma ruína, a gente tentasse imaginar a casa antes de sua demolição ou destruição: quem morava ali, como e em que tempo viveram aquelas pessoas, como elas se relacionavam entre si, etc (Hatoum, 2003, 62)

Trata-se, portanto, de uma narrativa que, ao recompor eventos pretéritos, reconstitui um universo marcado pela dissolução e pela ruptura, elementos que se configuram como horizonte privilegiado da escrita do autor, impondo-se sobre os afetos familiares, sobre a integridade do espaço e, mais intensamente, sobre a constituição identitária do sujeito.

Os versos de Carlos Drummond de Andrade<sup>13</sup> impressos na epígrafe de abertura de *Dois Irmãos* conduzem o leitor a uma tensão recorrente em ambas as obras do autor<sup>14</sup>, a dissolução do universo familiar representada alegoricamente através das ruínas da casa, espaço dotado de sentido emocional e afetivo:

---

<sup>13</sup> O mote epigráfico utilizado por Milton Hatoum na abertura de *Dois irmãos* não por acaso é retirado à *Boitempo*, obra de Carlos Drummond de Andrade que, segundo Antonio Candido, apresenta um propósito autobiográfico explícito, constituindo-se unicamente de poemas memorialísticos organizados em torno da infância do poeta mineiro. CANDIDO, Antonio. A autobiografia poética e ficcional na literatura de Minas. In Candido\_\_\_\_\_, et alli. IV Seminário de Estudos Mineiros. Belo Horizonte, Imprensa universitária da UFMG, 1997.

<sup>14</sup> *Relato de um certo Oriente*, de 1989; e *Dois Irmãos*, de 2000.



A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os móveis todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/ a casa foi vendida com o seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis. (Andrade, 1979: 157)

De acordo com Gaston Bachelard (1993) o interior de uma casa pressupõe um sentido de intimidade, de segurança, que se recobre de um significado poético, uma vez que representa, independentemente de suas particularidades de riqueza ou pobreza, “o nosso canto no mundo, o nosso primeiro universo (p.24)”. Para o filósofo, cada recanto da casa, do porão ao sótão, encontra-se dotado de um valor simbólico capaz de mimetizar os estados do homem, daí, segundo ele, a casa estar fisicamente inscrita no sujeito e representar o objeto por excelência de sua lembrança:

A casa mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. Ela é o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “atirado ao mundo” (...) o homem é colocado no berço da casa. E sempre, em nossos devaneios, a casa é um grande berço. (Bachelard, 1999, p. 26)

É justamente a partir do desmoronamento desse “berço” que o narrador de *Dois Irmãos* pretende reatar os fios partidos da vida em busca de uma origem carente de unidade, porque pluralizada, flutuante. Dessa forma, o resgate do passado impõe-se como possibilidade de reconstrução de uma história cujo tecido narrativo se compõe e revela pelo desejo de completude, pela busca obstinada por um referencial para sempre perdido.

Os valores engendrados no seio familiar constituem paradigmas de ação e conduta que, no mais das vezes, norteiam o indivíduo para o resto de sua existência, provendo-o dos subsídios necessários para o enfrentamento de toda a sorte de dificuldades e conflitos que a vida lhe reserva. O núcleo familiar e sua respectiva tradição avultam na obra de Hatoum como elemento central de estruturação narrativa, uma vez que constitui o motivo principal do texto, ou seja, é na família e por causa da família que a sua obra ganha corpo, como observa o próprio autor:

Eu parto da família. O núcleo familiar é importante porque faz parte de uma história local. (...) a literatura fala do particular. A literatura sobre generalidade não aprofunda muita coisa. Então, minha vivência na família árabe-amazônica de *Dois irmãos* foi importantíssima. Não só a minha família, mas a dos vizinhos, dos caboclos, dos empregados, dos pescadores. Eu saía muito para pescar em Manaus com meu avô, que era um grande contador de histórias. Então, meu primeiro livro foi “ouvido”. (Hatoum. In: Gonçalves Filho, 2000:13)

No início do século XX, Manaus recebeu estrangeiros como o jovem Halim, um aprendiz de mascate que se embriagava para vencer a timidez e conquistar o amor de Zana, a mulher pela qual estará eternamente apaixonado e com quem constituiu a família que enfeixa o conflito narrado. Este casal teve três filhos, os gêmeos - e antípodas – Omar e Yaqub, e Rânia.

Aparentemente idênticos, os gêmeos manifestam personalidades e destinos extremamente diversos. A oposição estabelecida entre ambos manifesta uma das maiores qualidades da obra em análise: a sua capacidade de fugir à lógica maniqueísta de uma construção antitética entre o bem e o mal, entre o positivo e o negativo, pois antes de apontar para uma síntese acerca do caráter das personagens, a antítese aqui estabelece o contraponto entre duas existências irmanadas por um único elemento de coesão: a afeição pelas mesmas mulheres - a mãe, a irmã, a empregada, a vizinha, esta última elemento chave na deflagração de rancores e enfrentamentos ao longo da trama.<sup>15</sup>

Relegado ao segundo plano no afeto materno, Yaqub, o primogênito, é vitimado por um trauma que o marcará indelevelmente para o resto de seus dias, o de ser apartado da família e enviado, ainda adolescente, ao Líbano, de onde retornará um homem sombrio e ensimesmado. A preservação da integridade do

---

<sup>15</sup> Livia é a personagem que cedo desperta a atração dos gêmeos e é também o motivo principal da separação de ambos. Movido pelo ciúme, Omar investiu sobre o irmão atingindo-o com os estilhaços de uma garrafa de vidro, gesto que levou seus pais a deliberarem a viagem de Yaqub ao Líbano a fim de preservar a integridade de ambos. A cicatriz resultante dessa agressão representa ao longo da trama um importante signo da discórdia, da repulsa e do conflito estabelecido na arena familiar. Outro dado a ser registrado acerca da cicatriz de Yaqub consiste na sua clara remissão ao conflito bíblico entre Caim e Abel: após matar o irmão, Caim é castigado pelo *Senhor* que o condena a “ser um fugitivo errante sobre a terra. (...) O *Senhor* então pôs um sinal no rosto de Caim para que ninguém, ao encontrá-lo, o matasse. Afastando-se da presença do Senhor, Caim foi habitar na região de Nod, ao Oriente do Éden”. (Gênesis: 4-5, Antigo Testamento, Bíblia Sagrada)

irmão quanto a possíveis agressões suas é o pretexto dessa separação e o principal motivo de seu inconformismo com ela.

Temiam a reação de Yaqub, temiam o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que o engendrou. Yaqub partiu para o Líbano com os amigos do pai e regressou a Manaus cinco anos depois. Sozinho. (...) Halim queria mandar os dois para o sul do Líbano. Zana relutou, e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub. Durante anos Omar foi tratado como filho único, o único menino. (Hatoum,2000:28-9)

Omar, o Caçula, (convenientemente anagrama de “amor”, remissão direta às suas diversas conquistas amorosas) é o filho preferido da mãe, com quem mantém uma relação de cumplicidade à beira do incesto. Irresponsável, extrovertido e boêmio, a personagem é desde cedo objeto de toda sorte de atenções e privilégios que o distinguem sensivelmente na “gangorra” do afeto materno:

Zana orgulhava-se do filho doutor [Yaqub], mas nas conversas com as vizinhas venerava Omar. Punha os filhos numa gangorra e fazia loas ao Caçula, elogiando-o até a cegueira. (Hatoum,2000;127)

Dividida entre esses dois pólos eternamente opostos, encontra-se Rânia, a filha caçula do casal Halim e Zana. Subjugada pela força desagregadora que o ódio fraterno dissemina no seio da família e incapaz de posicionar-se parcialmente diante da dualidade, a irmã dos gêmeos acaba por apagar-se, estéril, tanto no plano doméstico como no social. A relação que estabelece com os irmãos, dividida ora entre a adoração dos impulsos de Omar, ora entre a admiração da racionalidade calculada de Yaqub, parece sugerir aquilo que representaria o seu ideal de homem: exatamente aquele que reproduzisse o híbrido entre as qualidades de um irmão e de outro. Como um ideal dessa natureza se mostrasse impossível de cumprir entre seus inúmeros pretendentes, coube a Rânia a eterna adoração aos irmãos, seus únicos “amores”:

Talvez Rânia quisesse pegar um daqueles pamonhas e dizer-lhe: Observa o meu irmão Omar; agora olha bem para a fotografia do meu querido Yaqub. Mistura os dois, e da mistura sairá o meu noivo. Ela nunca encontrou essa mistura. Contentou-se em idolatrar os gêmeos, sabendo que os laços sanguíneos não anulavam o que neles havia de irreconciliável. (Hatoum,2000:98)

A casa que habitam é servida por Domingas, a empregada que gerou um filho com um dos gêmeos. A essa criança não será dado conhecer a identidade do pai, muito embora ela seja, veladamente, atribuída a um dos irmãos, pairando, assim, a eterna dúvida sobre qual dos dois - Omar ou Yaqub - de fato responde por essa paternidade jamais reconhecida. E será justamente essa lacuna que levará o narrador a contar/inventar as histórias que testemunhou calado durante os 30 anos em que conviveu com essa família.

As inquietações do narrador quanto à sua origem paterna põem em movimento as engrenagens da memória, de onde emerge, do híbrido emaranhado de vozes imigrantes e manauaras, o vasto repertório de reminiscências que darão suporte à narrativa. Reminiscências essas entendidas aqui como empresa resultante de um processo contínuo de deslocamento discursivo a partir do qual o sujeito das memórias, Nael, (re)constrói o tempo perdido mediante a imbricação de discursos outros, de cuja expressão depende, necessariamente, todo o seu trabalho de subjetivação via linguagem.

O espaço periférico ocupado pelo narrador – na sua condição de filho bastardo – apresenta-se como objeto de análise da enunciação de uma subjetividade marcada pelo signo do silêncio, da subalternidade. Filho da empregada com um dos irmãos que comparecem no título da obra, cabe a Nael transformar as experiências alheias em material narrativo a partir do qual (re)constrói uma história da qual ele fez parte sem, no entanto, ter sido agente direto de seus acontecimentos.

Inominada até as páginas finais da narrativa<sup>16</sup>, a figura de Nael é marcada pela distância que o afasta dos domínios da ação narrada. Essa circunstância ressalta a natureza subalterna de sua condição no plano familiar, o que significa

---

<sup>16</sup> Registre-se que a obra apresenta 266 páginas e que o nome do narrador torna-se conhecido apenas na página 241.

dizer que a personagem ocupa o espaço doméstico na mera condição de um “agregado”, de um indivíduo destituído de identidade com o espaço familiar e que nele vive como se fora um estranho:

Podia freqüentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. Saía a qualquer hora para fazer compras, tentava poupar minha mãe, que também não parava um minuto. (Hatoum,2000:82)

É justamente porque na condição de estranho dentro desse espaço que o narrador se descobre em lugar impróprio, sempre como um invasor que nunca poderá ter compensação devido a sua condição própria de errante. A propósito da condição de errância, esclarece Edward Said:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (2003:46)

Essa compreensão do exílio como uma “tristeza essencial” constitui o elemento deflagrador das inquietações que atormentam o narrador e o impelem a percorrer o itinerário afetivo que, supostamente, o conduzirá à identidade paterna. O caminho a ser percorrido, no entanto, revela-se sempre tortuoso, uma vez que o traço dominante da narrativa de Nael é marcado por um pacto de verossimilhança da ambigüidade a partir do qual a identidade paterna avulta sempre como um objeto de especulação e de dúvida, jamais como resultado de uma predileção. Isso porque os dois irmãos representam uma escolha que o narrador recusa-se, peremptoriamente, a fazer:

A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada. (Hatoum,2000:264)

Eterno coadjuvante das ações que encena via linguagem, silenciado pela condição periférica que ocupa no plano familiar e social, cumpre ao narrador lançar mão de outras vozes que com a sua se amalgamam para tecer o fio que o conduz ao passado. Para tanto, faz-se ouvinte privilegiado dos fatos a partir de um espaço limiar de observação e testemunho - mediado, obviamente, pela exclusão e pelo sofrimento - que lhe permite acompanhar atentamente os movimentos dos atores principais da saga familiar que dá corpo à sua narrativa.

Irremediavelmente marcada pela sorte alheia, é justamente nos interstícios da individualidade e da experiência do outro que a identidade do narrador melhor se revela, de modo que os traços de sua individualidade e dos conflitos que ela encerra delineiam-se, sobretudo, sob a perspectiva da alteridade.

Isso Domingas me contou. Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (Hatoum,200:29)

Como observador atento deste universo de contornos tão plurais, Nael sofre agudamente as conseqüências de uma dupla exclusão: o não reconhecimento oficial por parte da família de imigrantes a qual, de fato, pertence, bem como a subserviência a ele legada pelo papel exercido por sua mãe, Domingas<sup>17</sup>, índia domesticada, “escrava fiel” (2000:29), na condição de empregada desta família. Situada numa fronteira indefinida entre a sujeição e o afeto, Domingas vive a servidão sem perspectivas que, no contexto social brasileiro, tão intensamente caracteriza os indivíduos de sua classe:

---

<sup>17</sup> Ao conceber a personagem Domingas, em *Dois irmãos*, Milton Hatoum se declara em diálogo intertextual direto com o conto *Um coração simples*, de Gustave Flaubert, em cuja trama comparece a figura de uma outra empregada cujo destino assemelha-se muito ao da índia amazonense, a criada Félicité. “Assim como aquela mulher não poderia se chamar Felicidade, a minha não poderia se chamar Domingas, pois ela nunca descansa, nem mesmo aos domingos.”(Milton Hatoum, *Treze perguntas para Milton Hatoum*. Revista Magma, São Paulo, Humanitas/FFLCH-USP,2002,p.68.)

(...) Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (Hatoum,200:67)

É justamente essa ausência de liberdade que retira ao narrador a possibilidade de elaborar a sua própria história, situando-o, assim, diante de uma carência a ser suprida pela via do discurso. Nael escreve/narra a história de sua família como meio de depuração, forma de lidar com o sofrimento, mas, sobretudo, como possibilidade aguda de reflexão sobre o estar no mundo.

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A *origem: as origens*. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens o acolhe. (Hatoum, 2000,73) [grifo meu]

A busca pela origem associa-se diretamente à angústia da não-identidade, o que justifica a ânsia do narrador em revelar o passado familiar em cuja base, supostamente, encontra-se a gênese de sua existência, a possibilidade de constituir-se enquanto sujeito. Nesse processo de reconstituição do vivido - tarefa sempre impossível - Nael demonstra-se tributário das inúmeras contribuições do espaço freqüentado em sua infância, pois é a esse manancial caracterizado pela coexistência de culturas, línguas, saberes e tradições, muitas vezes irreduzíveis entre si, que o narrador recorre quando de seu processo de subjetivação/elaboração discursiva.

Desde a inauguração, o Biblos<sup>18</sup> foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol e dessa algaravia surgiam histórias que cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldasse as dívidas. (2000:47-8)

Empenhado em compreender as razões do declínio da arte de narrar, Walter Benjamin, em conhecido estudo sobre o narrador<sup>19</sup>, de 1936, estabelece uma disjunção entre arte narrativa e relato em que a primeira representa um desdobramento da tradição oral, enquanto o segundo configura um novo modelo de expressão, marcadamente moderno, erigido a partir do desenvolvimento da imprensa e da ascensão do romance. Para o filósofo alemão, a experiência comunicável, elemento basilar da tradição oral, torna-se cada vez mais empobrecida e rarefeita a partir do pós-guerra, uma vez que este episódio responde pela gradativa privação de uma faculdade que até então parecia segura e inalienável ao homem, a de intercambiar experiências. (Benjamin: 1996:198)

De acordo com as considerações de Benjamin, o declínio da arte de narrar se deve ao arrefecimento dos laços que vinculam o homem moderno à sua comunidade de experiências vividas e, conseqüentemente, passíveis de transmissão à coletividade. O caráter coletivo da narrativa se explicita, assim, pela dimensão utilitária que subjaz à sua mensagem, em cujo conteúdo o leitor/ouvinte encontra paradigmas de ação e conduta que o orientam em diversas situações concretas de sua existência. Uma vez desprovido desses laços, o indivíduo moderno vê-se apartado dos referenciais que lhe asseguravam, pela via fecunda da tradição, o sentimento de pertença a uma comunidade de valores e, dimensionado pelo ritmo da técnica, empreende sua busca solitária por discursos outros, em que o passado, gradativamente, deixa de constituir um referencial de continuidade.

---

<sup>18</sup> Biblos; o nome do restaurante de propriedade de Galib, integrante da primeira geração de imigrantes libaneses estabelecida em Manaus, pai da matriarca da família que encabeça o conflito da trama, homenageia a cidade libanesa de Byblos localizada “a meio caminho entre Beirute e Trípoli e que figura entre as cidades mais antigas do mundo, com citações na Bíblia. Além disso, foi o centro mais importante da Fenícia e o berço do alfabeto na forma que o usamos hoje. (Marcaro, Cristiano. “Líbano de volta à vida”. Revista Terra. São Paulo. Ed. Peixes, 2004)

<sup>19</sup> O Narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In Obras escolhidas, volume I. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1996



Transposta esta reflexão para a leitura do romance de Milton Hatoum, observa-se que o percurso do narrador em *Dois irmãos* se revela menos por suas ações do que por sua omissão, por sua permanente incapacidade para atuar no âmbito familiar e social. Nesse sentido, a história de que Nael nos dá notícia em nada concorre para a compreensão daquilo que Benjamin denomina como “arte narrativa”, aquela que, transmitida de pessoa a pessoa, assume a tarefa de assegurar aos pósteros a permanência do patrimônio cultural de uma comunidade a partir da disseminação de práticas e valores que alicerçam a sua tradição.

A experiência que passa de pessoa a pessoa é a fonte a que recorrem todos os narradores. E, entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos. (Benjamin,1996:198)

Carente justamente desse substrato de experiência comunicável, parte significativa dos eventos que dão corpo à narrativa de Nael resulta de fontes secundárias e terciárias. O estatuto do narrador-testemunha acentua, assim, o caráter descentrado de sua identidade ao revelar, nas arestas do tecido narrativo, a impossibilidade de constituição da personagem enquanto sujeito das ações que encena. Ao narrador cumpre apenas “juntar os cacos dispersos” do passado na tentativa de encontrar um lugar para si mesmo. Essa circunstância justifica os sucessivos empréstimos tomados pelo narrador às reminiscências ora de uma personagem ora de outra, numa atitude permanentemente vacilante que remete à sua própria condição identitária.

Dessa vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado. Certas coisas a gente não deve contar a ninguém, disse ele, mirando nos olhos. (Hatoum,2000:134)

A alteridade, como se depreende do excerto acima, configura um elemento decisivo do tecido narrativo composto por Nael, uma vez que a história da desintegração de sua família - e por extensão, da ruína gradual do espaço

amazônico - depende dos sucessivos depoimentos colhidos aos vários personagens que atuam na trama. Dessa forma, a memória do outro se inscreve na escrita do narrador como um componente capaz de suprir a ausência de experiências que caracteriza a sua existência. A menção sistemática às ações alheias, a condensação de cenas da vida particular dos integrantes de sua família, de seus vizinhos, etc, distingue, assim, a sua lógica discursiva daquela concepção benjaminiana de narrativa tradicional referida anteriormente, na qual se destaca, sobretudo, a lição da experiência pessoal como fonte geradora de narrativas.

Na narrativa de Nael, inversamente, avulta o aparente vazio que caracteriza a sua subjetividade, daí a necessidade do narrador de lançar mão de uma estratégia discursiva que, em última instância, consiste na invenção e na imitação das aventuras de outrem. O percurso individual de Nael espelha, assim, a miséria e a desolação, tão característica do indivíduo moderno, de saber-se incapaz de apropriar-se de uma experiência no sentido pleno, dadas as múltiplas restrições que tão intensamente o afastaram do domínio da realização pessoal.

O modelo narrativo adotado por Nael comporta uma lógica discursiva que pode ser associada aqui àquela empregada pelos narradores modernos, os quais, de acordo com as assertivas de Walter Benjamin, vivem e escrevem em condição de isolamento social, impelidos por uma práxis eminentemente individualista e solitária.

O que distingue o romance de todas as outras formas de prosa é que ele nem procede da tradição oral nem a alimenta. O romancista segrega-se. A origem do romance é o ser isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los. (Benjamin,1994:201)

Interessa-nos essa assertiva de Benjamin, sobretudo, se levarmos em conta o espaço físico ocupado pelo narrador de *Dois irmãos* no plano doméstico: sua área de circulação e de ação no âmbito familiar restringe-se ao exíguo “quartinho dos fundos”, espaço fronteiro entre a casa e o cortiço vizinho. É, portanto, nesse espaço - marco cartográfico de seu exílio e único quinhão da herança familiar que lhe coube - que Nael escreve/inventa solitariamente sua história.

no projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal. (Hatoum, 2000:256)

Ao analisar o que denominou como “O breve século XX”, Eric Hobsbawn (1995:13) afirma que “a destruição do passado, dos mecanismos sociais que vinculam as nossas experiências às das gerações anteriores, constitui um dos fenômenos mais característicos e lúgubres do século em questão” Para este historiador, o século XX instaurou um presente contínuo a partir do qual as relações orgânicas com o passado e com a tradição apagaram-se deliberadamente.

Neste contexto de emergência do presente, o desgaste é a instância inexorável a qual nada escapa: os afetos, o trabalho, o amor, enfim, tudo obedece à lógica imediatista e superficial do *agora*. Alçada à condição de modelo de organização do mundo moderno, a rapidez nega ao tempo a sua fluência natural, impondo-lhe a pressa – não há ocasião para o amadurecimento de idéias, sentimentos e ações, estes já devem nascer prontos.

O que resulta deste ideário é um pragmatismo que sonega ao homem o espaço da experiência, que se consubstancia justamente nas relações sociais e afetivas. Daí a desorientação do indivíduo moderno que, destituído dos vínculos convencionais de agregação que lhe permitiam reconhecer-se como integrante do todo, individualiza-se, e, em decorrência disto, perde seus referenciais, fragiliza-se.

Há que se registrar que a adoção de uma escrita da memória constitui um recurso recorrente nos textos que, como o de Hatoum, centralizam a figura do imigrante<sup>20</sup>. Tal expediente narrativo confere ao *locus* de enunciação a condição de modelo expressivo a partir do qual avultam os impasses e as fissuras do mundo contemporâneo, pondo a descoberto a evidência da precariedade de concepções identitárias centradas na fixidez e no hermetismo. O correr das lembranças que Nael recolhe aos seus familiares imprime à narrativa os contornos do espaço de origem

---

<sup>20</sup> Registramos aqui outros exemplos de obras que abordam a figura do imigrante e que se debruçam sobre a memória como expediente narrativo: *Amrik*, de Ana Miranda; *República dos sonhos*, de Nélide Piñon; *Nur na escuridão*, de Salim Miguel; *A majestade do Xingu* e diversos outros romances e contos de Moacyr Scliar.

desses indivíduos, muitos dos quais deslocados de seu centro, salientando, assim, a concepção de fluidez e mobilidade tão característica da condição do imigrante.

Quando voltaram ao Biblos, Zana sugeriu ao pai que viajasse para o Líbano, revisse os parentes, a terra, tudo. Era o que Galib queria ouvir. E partiu, a bordo do *Hildebrand*, um colosso de navio que tantos imigrantes trouxe para a Amazônia. Galib, o viúvo. (...) Ele preparou e serviu o último almoço: a festa de um homem que regressa à pátria. Já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas. Sonhava com os cedros, seu lugar. Para lá voltou, reencontrou partes distantes do clã, os que permaneceram, os que renunciaram a aventurar-se em busca de outro lugar. (2000:55)

Não identificado inteiramente com o Outro e nunca o Mesmo, o imigrante condensaria, mediante os meandros da memória, este entre-lugar discursivo que, ao expor simultaneamente o leitor a mundos, culturas e tradições tão díspares, se revela como uma forma de se posicionar opositivamente à retórica homogeneizadora do discurso oficial. O rastreamento do passado pode ser compreendido também como uma estratégia discursiva apropriada para a expressão dos impasses e fissuras da memória no mundo contemporâneo.

A reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite acontecimentos de geração a geração. (...) Ela inclui todas as variedades da forma épica. Entre elas encontra-se em primeiro lugar a encarnada pelo narrador. Ela tece a rede que em última instância todas as histórias constituem entre si. Uma se articula na outra, como demonstram todos os outros narradores, principalmente os orientais. Em cada um deles vive uma Sherazade, que imagina uma nova história em cada passagem das histórias que está contando. (Benjamin,1996:211)

Essa qualidade narrativa de que Nael é tributário, como coletor de memórias alheias que se faz detentor da memória familiar, cria um espaço de enunciação que articula as reminiscências da pátria de origem de sua família, o Líbano, às lembranças do país de adoção desses indivíduos, o Brasil amazônico. Ancorado na cidade de Manaus, mas aberto indiscriminadamente ao contínuo deslocamento/intercruzamento de geografias, temporalidades e saberes, o discurso tecido pelo narrador se enriquece intensamente deste constante - e criativo -

contraste de identidades a partir do qual o espaço da origem de seus familiares avulta, sempre, como objeto de rememoração, paisagem afetiva.

Trata-se de um espaço que se insinua e impõe de modo a compor o mapa particular de uma geografia que a um só tempo constitui-se do amálgama de dois referenciais em diálogo constante, Oriente/Ocidente, Brasil/Líbano.

Deitados na rede, conversavam sobre Galib, a infância de Zana em Biblos, interrompida aos seis anos, quando ela e o pai embarcaram para o Brasil. O pai a levava para banhar-se no Mediterrâneo, depois caminhavam juntos pelas aldeias (...) visitavam amigos e conhecidos, cristãos intimidados e mesmo perseguidos pelos otomanos. Em cada casa visitada (...) Galib preparava um prato de raro sabor. O homem que deixara a clientela do restaurante manauara com água na boca já era um exímio cozinheiro na sua Biblos natal. Cozinhava com o que havia nas casas de pedra da Jabal al Qaraqif, Jabal Haous e Jabal Laqlouq, montanhas onde a neve brilhava sob a intensidade do azul. (...) E quando visitava uma casa à beira-mar, Galib levava seu peixe preferido, o sultan ibrahim, que temperava com uma mistura de ervas cujo segredo nunca revelou. (2000:63)

A preservação de uma memória da aldeia no imaginário do imigrante constitui um forte elemento de coesão identitária, pois, além de representar a possibilidade de tornar perenes os vínculos com o espaço da origem, constitui um importante índice de compensação da fraca identidade com os bens culturais da nova pátria de eleição. Enquanto figuras híbridas, as personagens do excerto acima resgatam para o presente episódios longínquos, recolhidos a um passado além mar. Não por acaso, avulta nessa passagem a importância da culinária como sinônimo de afirmação de um patrimônio cultural que assume particular relevância no contexto da obra.

O código alimentar, caracterizado pela prática indiscriminada de misturas, reciclagens e transformações que lhe dão suporte, remete à própria condição dos sujeitos da ação encenada<sup>21</sup>, marcados indelevelmente pela precariedade identitária, divididos entre a experiência do exílio e o desejo de enraizamento no país alheio.

---

<sup>21</sup> Segundo Boris Fausto (Fausto, in Schwarcz, 1998) a comida representa, sociologicamente, um fator de afirmação identitária para o imigrante, assegurando-lhe, mediante os prazeres da mesa, um forte elo com a memória da pátria e também com a figura materna, com o afeto familiar e com as lembranças afetivas.

A restauração do passado empreendida na narrativa associa-se intensamente às modificações que o ritmo da modernidade imprimiu ao esquadramento urbano da cidade de Manaus, de modo que a desintegração do universo familiar do narrador associa-se diretamente à contínua destruição que se opera na geografia da cidade. Na consciência do narrador, a sensação de perda, de irreconciliabilidade com um passado auspicioso e simbólico, projeta-se, no presente, na imagem hostil e brutal de uma cidade sem raízes, arruinada pela ação do tempo e, sobretudo, pela ambição desmedida de um projeto de modernização malfadado.

A presentificação do passado pode ser tomada, portanto, como uma estratégia de resistência frente à inevitabilidade da ação do tempo e à ameaça de que tudo seja reduzido a ruínas. Os eventos oriundos do processo de transformação da cidade e do seu crescimento desordenado ressaltariam o caráter de perplexidade do discurso do narrador frente às profundas intervenções levadas a efeito a pretexto da modernidade.

Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado. (Hatoum,2000:264)

O narrador sabe que recordar é sobrepor o passado ao presente e que quanto mais recuada a vida pregressa, tanto mais imperfeita sua reconstituição e, conseqüentemente, tanto maior a necessidade de ser retocada, aperfeiçoada. Essa característica abre um espaço privilegiado à intervenção da imaginação criadora, cuja atuação transfigura a natureza empírica dos acontecimentos recolhidos ao passado. Para exemplificar a impossibilidade de um resgate factual dos acontecimentos, Nael recorre a uma observação bastante esclarecedora quanto à própria natureza do discurso memorialista, sempre um híbrido de realidade e ficção: “(...) Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado.” (2000:90)

Acerca dessa particularidade, Maria Zilda Ferreira Cury (1999) observa que o processo de enunciação literária fundamentado nas sugestões da memória implica o preenchimento de lacunas e hesitações que, necessariamente, imprimem

à matéria narrada um caráter ficcional. Isso porque nem mesmo o registro dos eventos no instante exato em que ocorrem é capaz de assegurar ao discurso o estatuto de verdade, uma vez que temos que levar em consideração o fato significativo de que, ao falar de si, o narrador transforma-se, também ele, numa personagem e, portanto, num objeto de fabulação.

Seria interessante refletir sobre o processo enunciativo das figuras autobiográficas, investigando o lugar aí ocupado pelo autor, pois mesmo a narrativa de memórias que se quer verdadeira não escapa ao ficcional. O pacto autobiográfico presente nas memórias propõe uma identidade entre o autor empírico e o narrador que também é personagem, ou seja, um ser de papel. (Cury, 1999:43)

Exatamente por gravitar pela imprecisão daquilo que já não existe, o discurso memorialista representará sempre um mero cotejo, uma simplificação dos eventos pretéritos alcançada por meio de um processo de seleção dos fatos recuperados. As lembranças retiradas ao passado jamais corresponderão, assim, à realidade daquilo que existiu outrora, uma vez que a sua presentificação implica o mascaramento dos eventos, a imprecisão do que se perdeu, esfumado pelo permanente devir do tempo. O passado não pode ser fielmente resgatado justamente porque partir ao seu encontro significa deixar que se interpenetrem presenças e ausências, sombras e lacunas que minam qualquer possibilidade de ordenação possível dos eventos.

O sujeito das memórias, ao resgatar o seu eu pretérito, lança mão de um considerável repertório de recursos, invadindo, necessariamente, o terreno imaginoso e criativo da ficção. Dessa forma, real e factual apresentam-se de tal modo imbricados no discurso memorialista que, na insuficiência de subsídios de um, o outro imediatamente apresenta-se para preencher-lhe os vazios e as hesitações. Afonso Arinos afirma a esse respeito que

o que é peculiar ao gênero literário das memórias é que a reconquista do vivido não é somente um trabalho de restauração, mas, sobretudo, um esforço de renovação. Ao narrar tão fielmente quanto puder o que fez, ouviu, sentiu na vida, o homem observa os acontecimentos e as pessoas com a inteligência e a sensibilidade que são dele, no momento em que

escreve e não aquelas que eram suas, nos momentos que procura arrancar do olvido. Em tais condições, a presentificação dos fatos passados incute-lhes, sem dúvida, um sentido renovado, ou, pelo menos, extrai deles um conteúdo vital, que poderia não ser identificável, quando ocorriam. (Arinos,1979:67)

Cumpra mais uma vez lembrar que o sujeito destas memórias, no esforço de reconstituir o passado, de resgatar às ruínas do presente o tempo perdido da infância, projeta sua subjetividade nos espaços em que ocorreram os eventos narrados, de modo que esses espaços e a vida que neles pulsava assumem importância vital no tecido narrativo composto pelo narrador.

Sendo assim, não seria demasiado afirmar que, no imaginário de Nael, o mundo externo ao espaço doméstico, a cidade de Manaus e seu entorno, constitui um componente de extrema relevância para constituição do drama humano que sua história encerra. Isso porque é a partir das ruínas destes dois espaços - a casa e a cidade - que emerge toda a sorte de conflitos que resultarão no desfecho inevitável da obra: a dissolução total de uma família concomitantemente ao malogro de um projeto desenvolvimentista irresponsável e inseqüente a revelar que o tempo não termina só com os homens, mas também com suas construções.

Os dramas encenados na casa estendem-se à cidade e ao rio, transformando Manaus e o Negro em signos do fluxo contínuo do tempo a reduzir tudo a ruínas. O desgaste da cidade espelha-se, assim, no esgarçamento dos laços de união familiar, de modo que assistimos, na esteira dos conflitos domésticos deflagrados pela rivalidade dos irmãos gêmeos, ao declínio de uma época áurea, marcada pelo apogeu de uma elite gomífera que inscreveu Manaus numa espécie de *Belle Époque*<sup>22</sup> tupiniquim. Acerca desse período, observa Eduardo Bueno que

em 1830, Manaus se chamava Barra e era uma vila de três mil habitantes. Em 1880, a cidade tinha 50 mil habitantes e exportava doze mil toneladas de borracha para a Europa. (...) As ruas, hotéis e cafés de Manaus fervilhavam, repletas de banqueiros ingleses, investidores americanos e prostitutas francesas. Em 1896 foi inaugurado um dos primeiros teatros do Brasil, o fabuloso Amazonas, decorado com opulência. Mas em 1904, quando Manaus estava no zênite, as sete mil sementes de seringueira que

---

<sup>22</sup> Acerca da Manaus *Belle Époque*, consultar a obra de Ana Maria Daou, *Descobrendo o Brasil, A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.



o inglês Henry Wickham contrabandeara trinta anos antes enfim brotaram na Malásia. Em breve, fariam a produção brasileira ruir como um castelo de cartas. Em 1906, Manaus havia virado uma cidade-fantasma. Seu teatro fechou-se e com ele acabou-se a farsa do lucro fácil. (Bueno,2003:167)

A Manaus do final do século XIX experimentou a fase de maior prosperidade ocorrida em toda a sua história. A súbita ascensão do preço da borracha, numa época em que o Brasil detinha o monopólio da produção da resina extraída dos seringais, breve batizada de látex, trouxe grandes repercussões demográficas e econômicas para a região.

Na esteira dessas repercussões, grandes ondas migratórias, instadas pelas promessas de progresso e de fortuna fácil, dirigiram-se para a Amazônia dando início a um intenso processo de ocupação econômica da região. Primeiramente assistiu-se a um deslocamento interno de populações para os seringais, que não tardaram a receber também habitantes de outras regiões brasileiras, sobretudo nordestinos, e mesmo do estrangeiro (europeus, sírio-libaneses e norte-americanos).

Manaus (...) crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus crescera assim: no tumulto de quem chega primeiro. Desse tumulto participa Halim, que vendia coisas antes de qualquer um. Vendia sem prosperar, mas atento à ameaça da decadência, que ele um dia garantiu ser um abismo. (Hatoum,2000:41)

A presença desses indivíduos no Amazonas é resultado direto desse *boom* econômico promovido pelo comércio da borracha, que será responsável pela povoação intensa de áreas até então consideradas inóspitas, como as regiões ribeirinhas ao Negro. As implicações catastróficas dessa súbita mudança obviamente se farão notar, sobretudo, nas populações indígenas, que, impotentes frente ao progresso, não tardam a submeter-se a uma lógica cujas regras não dominam. É o caso da mãe do narrador, Domingas, privada desde cedo do convívio

com seus pares<sup>23</sup>, de sua cultura e de suas crenças e entregue a um orfanato de freiras que deixará somente para cumprir a sina que a irmana a tantas outras “cunhatãs”, a de servir.

Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhatã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras. (...) Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou em casa, e, quem sabe, ao mundo. (Hatoum, 2000: 64-65)

Acerca das mudanças registradas na paisagem amazônica e suas conseqüências no plano social, Luiz Costa Lima, em sua leitura de *Dois irmãos*, observa que

estamos diante de uma cidade sem raízes, formada por extratos que se dissipam e desaparecem quase sem vestígios. Ambiência em que o tempo não forma história ou a história não contém densidade, pois a mudança desconhece estabilidade (Lima, 2002:318)

Outra consideração relevante a respeito desse fenômeno pode ser encontrada no poético ensaio de Vitor Leonardi, que se utiliza, coincidentemente, da mesma metáfora empregada por Hatoum para referir-se ao passado, o referencial para sempre perdido nas ruínas do presente.

As miragens da *Belle Époque* se esfumaram , nos anos 1920, e todos – seringalistas, seringueiros, e ribeirinhos em geral – perceberam que Manaus não era a Paris dos trópicos (...). Desgarre, desplante, extravagância, tudo isso havia em Manaus em 1910. Já nas décadas de 20 e 30 do século XX, só restaram lembranças, reminiscências. (...) É como se a modernidade tivesse intuído o seu fim. Ali naquele pedaço do Amazonas, no entanto, tudo terminou em ruína. (Leonardi, 1999:173)

---

<sup>23</sup> É importante registrar que as modificações geográficas e sociais levadas a termo por ocasião do ciclo da borracha implicaram na dizimação total da numerosa população indígena cujo nome deu origem à cidade de Manaus, a tribo Manaó.

Na segunda década do século o XX, o modelo extrativista, que alçara Manaus à condição de metrópole européia, entra em vertiginoso colapso devido à concorrência com o mercado asiático. A produção brasileira perde o monopólio, o preço da borracha baixa bruscamente no mercado internacional e a “Paris dos trópicos” sucumbe a uma nova fase de estagnação econômica, decretando a falência dos barões da borracha e o fim de sua *Belle Époque* tupiniquim.

À decadência dos barões da borracha e da *Belle Époque* amazonense segue-se um longo período de estagnação econômica a ser interrompido pela não menos predatória “era desenvolvimentista”, instituída por Juscelino Kubitschek de Oliveira<sup>24</sup> em 1955. A corrida pelo progresso promovida por Kubitschek<sup>25</sup> imprime mudanças intensas no quadro político e econômico do Brasil. A industrialização - compreendida como sinônimo de desenvolvimento - em conjunto com a ausência total de políticas sociais e a má distribuição de renda resultou na concepção de um ideário político marcado por fortes contradições. Assim, se de um lado o ritmo galopante da modernização representava o caminho possível para o progresso nacional; do outro encontrava seu correlato no crescimento da miséria e da dependência econômica do país.

O descompasso entre o euforia modernizante e a estagnação sem perspectivas marca-se na narrativa de Hatoum pela descontinuidade espacial que separa a região Norte da Centro-Oeste do Brasil. Índice maior do impulso progressista, entre a nova Capital Federal e o território amazônico instaura-se o hiato eivado de perdas e rupturas que a memória do narrador acaba por transformar em linguagem.

Noites de blecaute no Norte enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a idéia de um futuro promissor, dissolvía-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. (Hatoum,2000:128)

---

<sup>24</sup> Observa-se que as teorias desenvolvimentistas que grassaram no país nos anos 50 e 60 são originárias, não por acaso, da Europa Ocidental e dos E.U.A. que, a pretexto de “promover o progresso dos países subdesenvolvidos”, justificavam, assim, sua expansão imperialista.

<sup>25</sup> Lembremos que Juscelino Kubtschek sustentava como lema político o desenvolvimento rápido e intenso do país e que sua pretensão maior era fazer o Brasil “progredir 50 anos em cinco anos”.

Impotente frente às exigências do ideário progressista legado por Juscelino Kubitschek, Manaus é tomada de assalto por uma nova leva de imigrantes, estes atraídos pelas possibilidades alvissareiras que o comércio de produtos eletrônicos acaba por promover<sup>26</sup>. É com sobressalto que o narrador registra sua reação ao assistir ao desmantelamento dos valores mais tradicionais do passado e à instauração de uma nova ordem cuja lógica se efetua no curso das mudanças que se fazem notar na geografia da cidade.

O Café Mocambo fechara, a praça das Acácias estava virando um bazar. A novidade mais triste de todas: o Verônica, lupanar lilás, também fora fechado. Manaus está cheia de estrangeiros. Indianos, coreanos, chineses... O centro virou um formigueiro de gente do interior... Tudo está mudando em Manaus". (Hatoum,2000:223)

As transformações urbanísticas e tecnológicas promovidas pela modernidade eliminam do cenário da cidade os espaços públicos de agregação, como se depreende do excerto acima. Esses espaços, representados, sobretudo, pelas praças, já não manifestam importância nem sentido sob o ponto de vista da lógica do urbano. De acordo com tal lógica, a cidade moderna promove antes a dispersão do que a agregação dos indivíduos. É o que ocorre, por exemplo, com a loja de Halim, tradicional ponto de encontro de amigos reduzido a um mero comércio de quinquilharias eletrônicas após a reforma financiada pelo gêmeo Yaqub.

Halim não teve tempo de recusar a ajuda providencial. Uma boa amostra da indústria e do progresso de São Paulo estacionou diante da casa. Os vizinhos se aproximaram para ver o caminhão cheio de caixas de madeira lacradas; a palavra *frágil*, pintada de vermelho num dos lados, saltava aos olhos. Vimos, como dádiva divina, os utensílios domésticos novinhos em folha, esmaltados, enfileirados na sala. Depois da reforma, Rânia tomou mais gosto pela loja. Mandava e desmandava, cuidava do caixa, do estoque e das dívidas dos caloteiros. Acabou de vez com a venda a fiado, "uma filantropia que não combina com o comércio". Fez uma promoção de mercadorias e torrou o encalhe, as coisas velhas, de um outro tempo. (Hatoum,2000:129-30)

---

<sup>26</sup> Registre-se que muitos imigrantes dirigem-se a Manaus em busca das possibilidades de trabalho abertas por ocasião da instituição da "Zona Franca", em 1967.

A idéia de progresso alcançado através do trabalho árduo, como a que moveu a geração de Halim, o patriarca da família do narrador, mascate<sup>27</sup> cujo ofício baseava-se antes na busca pela construção de uma rede de relacionamentos do que na simples ambição do lucro, cede lugar a pretensões de outra ordem. Impulsionada pelas promessas de riqueza trazidas no bojo da modernidade, a nova leva de imigrantes que se estabelece em Manaus fundamenta sua atividade - e sua visão do mundo - no acúmulo crescente de poder e de riqueza. É o caso da personagem Rochiram, comerciante indiano, que, atraído pelas possibilidades abertas pela instituição da Zona Franca, dirige-se a Manaus com o propósito precípua de explorar o novo potencial econômico da região.

Ele vivia em trânsito, construindo hotéis em vários continentes. Era como se morasse em pátrias provisórias, falasse línguas provisórias e fizesse amizades provisórias. O que se enraizava em cada lugar eram os negócios. Ouvira dizer que Manaus crescera muito, com suas indústrias e seu comércio. Viu a cidade agitada, os painéis luminosos com letreiros em inglês, chinês e japonês. Percebeu que sua intuição não falhara. (Hatoum, 2000:226)

Acerca da implantação do pólo industrial, da crescente densidade populacional decorrente desse processo e, sobretudo, de suas implicações na geografia da cidade, observa Milton Hatoum que

com a Zona Franca, a industrialização e o urbanismo selvagem acabaram com o charme de Manaus e criaram uma periferia que lembra uma paisagem depois de uma guerra. Não houve planejamento urbano, nem plano diretor, nada. Um prefeito-coronel mandou cortar as mangueiras centenárias e asfaltar as ruas revestidas de macadame e pedras. No *Dois irmãos* tentei mostrar, pelo viés ficcional, essa passagem abrupta de um espaço urbano e social digno à decadência generalizada, ao mundo em ruínas. (Hatoum: entrevista concedida ao jornal *O Globo*, sem data)

---

<sup>27</sup> No exercício diário do comércio ambulante, que caracteriza o ato de “mascatear”, evidencia-se o caráter provisório de uma estratégia de sobrevivência e negociação fundamentada na credibilidade da palavra do outro, na mútua confiança entre vendedor e comprador. O imigrante Halim sobrevive durante muitos anos desse ofício até inaugurar seu próprio estabelecimento comercial, num espaço contíguo ao de sua casa.

Despida da idealização tão cara à literatura produzida sob a influência das sugestões do mundo amazônico, a paisagem em *Dois irmãos* é apreendida com melancólica lucidez pelo olhar do narrador. A reflexão sobre o espaço já não se efetua através dos códigos vazados pelo exotismo e pelo deslumbramento que tão amiúde caracterizaram a literatura dos viajantes mencionados nos capítulos anteriores deste trabalho.

Milton Hatoum incorpora a região amazônica à ficção contemporânea antes pela apreensão de conflitos íntimos que acometem suas personagens do que pela exploração sistemática de aspectos exteriores da vida selvagem. A reação do velho Halim ao observar, impotente, a destruição abrupta de sua cidade, do núcleo de agregação que lhe assegurava um sentido de pertença a uma comunidade de valores<sup>28</sup>, é sintomática desse caráter da obra de Hatoum. A modificação do espaço que adotou como “seu” e onde projetou uma grande etapa de sua existência suscita na personagem um sentido de perda irreparável.

Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpe de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabaram, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. (Hatoum,2000:211)

O antagonismo entre tempos distintos é registrado na narrativa através da desestruturação espacial que se impõe sobre a casa e a loja da família, espaços antes indistintos quando sob a administração do patriarca Halim que o seccionamento do tempo capitalista incumbiu-se de separar. Essa passagem de uma geração para outra, de uma ordem social para outra gera o que Anthony Giddens

---

<sup>28</sup> Baseio-me aqui nas considerações de Ecléa Bosi em sua obra *Memória e Sociedade. Lembranças de Velhos* (3ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 1994), segundo as quais “ há algo na disposição espacial que torna inteligível nossa posição no mundo, nossa relação com outros seres, o valor do nosso trabalho, nossa ligação com a natureza. Esse relacionamento cria vínculos que as mudanças abalam, mas que persistem em nós como uma carência.”(Bosi,1994:251)

chama de “descontinuidades”, isto é, “os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social.” (Giddens, 1990: 21 *apud* Hall, 2000:16).

Quando Halim se deu conta, já não vendia quase nada do que sempre vendera: redes, malhadeiras, caixas de fósforos, terçados, tabaco de corda, iscas para corricar, lanternas e lamparinas. Assim, ele se distanciava das pessoas do interior, que antes vinham à sua porta, entravam na loja, compravam, trocavam ou simplesmente proseavam, o que para Halim dava no mesmo. (Hatoum,200:132)

Frustrado diante da realidade presente, Halim sofre intensamente as conseqüências dessa passagem. À medida que se amplia a dimensão utilitarista do processo de modernização por que passa a sua loja, o patriarca da família vai gradativamente sendo confrontado com a sua incapacidade de dominar a lógica do moderno. Sua larga experiência profissional no comércio é compulsoriamente descartada quando da intromissão da filha à frente dos negócios, restando-lhe a segregação e o isolamento do “esconderijo da sobreloja” (2000:133), único espaço preservado pelas reformas promovidas pelo filho engenheiro.

A descaracterização do espaço representado pela loja de Halim, outrora uma extensão de sua casa, ilumina a cena da decadência do intercâmbio de experiências entre os indivíduos. De acordo com a lógica do moderno sustentada por Yaqub, o espaço da loja já não deve pressupor o encontro e, sim, a circulação e o fluxo contínuo dos clientes, pois de acordo com suas palavras “o comércio não se alimenta de prazeres fortuitos.” (2000:116).

Agora a fachada da loja exibia vitrines, e pouca coisa restava que lembrasse o antigo armarinho situado a menos de duzentos metros da praia do Negro. Restou, sim, o cheiro, que resistiu ao reboco, à pintura e aos novos tempos. A sobreloja, espaço exíguo onde Halim às vezes rezava ou se refugiava com a mulher, não havia sido reformada. Ali ele empilhou seus badulaques e ali ele se entocava, agora sem Zana, sozinho. (Hatoum,2000:132)

Neste contexto social marcado pelo embate entre temporalidades - o velho e o novo - o conflito irreconciliável entre os gêmeos Omar e Yaqub representa,

alegoricamente, a disjunção que separa o país em duas coordenadas geográficas e econômicas distintas. De acordo com tal separação, o nacional figura como um território de fortes contradições sociais: o Norte amazônico marginalizado, porto de passagem de toda a sorte de aventureiros, lugar da errância; e o Sudeste cosmopolita de São Paulo, ícone da modernidade e do progresso.

A sorte dos dois irmãos estará irremediavelmente associada a essa polaridade e é justamente a ela que o narrador recorre para melhor revelar as fraturas da convivência familiar. Acerca do relacionamento fraterno, afirma Luis Costa Lima que

a trajetória dos irmãos apenas aumenta suas divergências. Yaqub, sério e decidido, é o homem da razão. Não se espere contudo facilidade maniqueísta. Se o Caçula - Omar – é o estróina, o império do desejo que não entende adiamento, Yaqub tornar-se-á o engenheiro calculista pela Politécnica de São Paulo, que, no afã de se vingar do irmão, apressará a destruição da família. (Lima,2002:320)

Assim, se de um lado comparece o ímpeto passional e irresponsável que mantém Omar cativo às raízes clânicas, no extremo oposto figura a instrumentalidade da razão que leva Yaqub ao sucesso como engenheiro em São Paulo. A violência que decorre desse conflito fala, pois, do embate entre o passado idílico e sua tradição pouco a pouco desmantelada e o presente hostil de uma modernidade erigida sob os falsos auspícios do progresso e da riqueza.

Pela via oblíqua da literatura, a voz de Nael documenta ainda um episódio dramático da história brasileira, o golpe militar que, em 1964, instaurou o regime ditatorial no país, revogando leis e direitos individuais. Essa visada política, ainda que sutil, manifesta-se na narrativa, sobretudo, através da trajetória do poeta e professor de francês Antenor Laval, personagem cujo fim trágico parece apontar para a compreensão de que, em tempos de opressão armada, a ruína representa o destino natural das ações humanas. Sobre essa particularidade da narrativa observa Arthur Netrovski que



o episódio da prisão do professor de francês Laval, declamador de *Os cegos*, de Baudelaire, e suposto ex-comunista, é mais um indício de que o livro quer narrar, nas entrelinhas que seja, uma outra história brasileira, que se cruza com as tragédias da família. São ruínas de outra ordem, que também deixam seqüelas de outra ordem. (Netrovski, Folha de São Paulo, caderno *Mais*: 11/06/2000)

A morte brutal dessa personagem pelos agentes da ditadura - em cerimônia pública no coreto da praça das Acácias - constitui um forte índice de representação de tantas outras perdas de que o país foi objeto a partir da irrupção do golpe militar.

Foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril. (Hatoum,2000:189-90)

Em suas teses *Sobre o conceito de História*, Benjamin repudia o ideário de progresso próprio da modernidade associando-o diretamente à catástrofe. Na tese IX o autor refere-se ao progresso como signo de destruição “que acumula incansavelmente ruína sobre ruína.” (Benjamin,1994:226). A dissolução da casa habitada pela família do narrador corresponde ao esgarçamento dos valores mais tradicionais da cidade de Manaus, pouco a pouco desmantelados em favor de uma nova lógica. A história narrada por Nael dá notícia do embate entre dois mundos: o de uma “antiga e ultrapassada” Manaus cuja essência já não pode ser alcançada se não pela memória do narrador; e o de uma nova cidade, “moderna e promissora”, que se faz erigir - e impor - sobre a pretensa idéia do *novo*.

Entre os personagens da história narrada/inventada por Nael, há os que sucumbem deliberadamente à amargura do abandono, como a empregada Domingas, mãe do narrador, desde sempre “uma sombra servil” (2000:34) da família; o velho Halim, apartado dos cuidados da esposa desde o nascimento dos gêmeos; a matriarca Zana, entregue a uma desmedida dedicação aos filhos e ao sonho

impossível de vê-los reconciliados; Rânia, a caçula que se deixa apagar estéril diante do ódio dos irmãos; e aqueles que, cientes da precariedade da nova ordem, escapam à usura do tempo em busca de novas promessas, como o gêmeo Yaqub.

A existência errante de Omar cumpre seu termo nos primeiros dias de abril de 1964. Detido pelos militares sob a acusação de subversivo, o Caçula é julgado e condenado a dois anos e sete meses de prisão. À sua libertação corresponde a cena final da narrativa, quando Nael, no quartinho dos fundos que lhe coube como herança após a destruição da casa, recebe a visita inesperada de Omar, “um homem de meia-idade e já quase velho” (2000:265). Como se esse encontro prescindisse de quaisquer palavras, Omar apenas lança um olhar “à deriva” para Nael, dá-lhe as costas e parte. Diante dos olhos desiludidos do rapaz, Omar torna-se um vulto alquebrado que se desfaz lentamente, signo da decadência de uma época, da dissipação total de uma família e, sobretudo, da perpetuação da dúvida que moveu o gesto discursivo do narrador, a identidade paterna.

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore. Não pude ver com nitidez o seu rosto. Ele ergueu a cabeça para a copa que cobria o quintal. Depois virou o corpo, olhou para trás: não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava. Um muro alto e sólido separava o meu canto da casa Rochiram. Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aquaçal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão. Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora. (Hatoum,2000:265-266)

Minada pelo ódio fraterno, a casa da família torna-se um espaço impróprio para a realização dos vínculos afetivos. Território de conflitos, o espaço doméstico representa, para os gêmeos, a permanente possibilidade de encontro com a alteridade, a iminência da irrupção de dramas que esvaziam qualquer possibilidade de harmonia familiar. Signo daquilo que os gêmeos recusam-se a aceitar - uma vez que aceitar a casa significa aceitar o outro, o seu antípoda - a casa sucumbe lentamente ao aniquilamento de sua estrutura vital.

O conflito entre Omar e Yaqub, somado aos seus desacertos econômicos, resulta em dívidas impagáveis que, não obstante, têm de ser saldadas de alguma forma. Aproveitando-se das circunstâncias, Rochiram, o comerciante indiano, principal credor dos gêmeos, acaba por exigir-lhes a entrega da casa da família como pagamento destas dívidas. A casa é então reformada, transforma-se num outro espaço. Suas ruínas, e também as da cidade e do país, amalgamam-se, assim, com as ruínas do relacionamento fraterno, desde sempre fadado ao embate. Zana, já então viúva, tem de “deixar o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos da infância”(2000:11) e mudar-se com a filha para um pequeno “bangalô num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus”. (2000:247).

Poucos dias depois, um caminhão estacionou em frente da casa e os carregadores fizeram a mudança para o bangalô de Rânia. Zana passou a chave na porta do quarto, e do balcão ela viu a lona verde que cobria os móveis de sua intimidade. Viu o altar e a santa de suas noites devotas, e viu todos os objetos de sua vida, antes e depois do casamento com Halim. Nada restou na cozinha nem na sala. Quando ela desceu, a casa parecia um abismo. Caminhou pela sala vazia e pendurou a fotografia de Galib na parede marcada pela forma do altar. Nas paredes nuas, manchas claras assinalavam as coisas ausentes. (Hatoum,2000:252)

Para o narrador, ironicamente o único elemento de resistência deste mundo em ruínas, o que resta é inventariar as perdas sofridas ao longo desse processo. Perdas irreparáveis que se efetivam na dissolução de uma casa, no curso das mudanças impostas pelo progresso, deixam marcas indeléveis na planta urbana da cidade e descaracterizam aquilo que uma cidade possui de mais caro aos seus habitantes, os valores simbólicos engendrados - e sustentados - pela tradição. Tal como o *angelus novus*, produzido por Paul Klee e analisado por Benjamin, Nael, de face voltada para o passado e irresistivelmente empurrado para o futuro vê apenas ruínas – as ruínas do que já foi, irreversivelmente levado pelo transcurso do tempo.

## CONCLUSÃO

A propósito de sua participação no ciclo de conferências Norton<sup>29</sup>, promovido pela Universidade de Harvard, em 1985, Ítalo Calvino delineou seis propostas para a obra literária alcançar êxito e seduzir o leitor do novo milênio que se aproximava. Calvino defendeu então que as qualidades apresentadas pelo texto literário deveriam obedecer a seis princípios: *leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência*.

A sexta proposta de Calvino, a *consistência*, não chegou a ser desenvolvida em virtude do falecimento do autor antes da conclusão de seu trabalho. Para o escritor argentino Ricardo Piglia esta proposta representaria “la distancia, el desplazamiento, el cambio de lugar. Salir del centro, dejar que el lenguaje hable también en el borde, en lo que se oye, en lo que llega de otro”.(Piglia,2002:1-3)

O deslocamento e a distância, segundo Piglia, constituiriam os valores capazes de assegurar um espaço de enunciação de vozes que, por sua posição descentralizada, não-oficial, estariam, paradoxalmente, autorizadas a dizer/narrar o que outras não conseguem devido à posição hegemônica que ocupam. Esses valores assegurariam, portanto, uma abertura privilegiada para a manifestação do hibridismo e da alteridade e representariam, conforme observa Maria Zilda Ferreira Cury, “um lugar de condensação, uma outra cena, uma outra voz que somente como outra pode enunciar-se”. (Cury, 2003:13)

É à luz desta sexta proposta, consubstanciada pela distância e pelo deslocamento, que se abre o espaço através do qual o narrador de *Dois irmãos* busca dar sentido ao transcurso irreversível do tempo. À procura por um lugar para si mesmo nas ruínas do passado que, aos fragmentos, emerge da substância rememorada, Nael percorre um itinerário afetivo que, em meio aos conflitos e aos

---

<sup>29</sup> Trata-se das *Charles Eliot Norton Lectures*, um ciclo de seis conferências apresentadas durante o ano acadêmico na Universidade de Harvard, em Cambridge. Anualmente, um artista ou cientista de renome é convidado a pronunciá-las, tendo total liberdade na escolha de seus temas.

dramas familiares, supõe conduzi-lo à identidade paterna, um silêncio e uma dúvida jamais aplacados na fatura narrativa.

É justamente a condição errante do narrador que o credencia a lançar um olhar para o passado e reconstituir a memória da família libanesa que o abrigou. O seu relato, escrito tanto tempo após as ações narradas<sup>30</sup>, dá notícia da dissolução dos laços, tão intensos quanto instáveis, que asseguravam um sentido de coesão ao clã; refere-se ao embate entre temporalidades distintas e testemunha o desmoronamento de valores e tradições caras àqueles que, como o patriarca Halim, se recusam a aceitar os ideais de uma modernidade esteada no pragmatismo, no seccionamento e na efemeridade próprios do tempo capitalista.

Fortemente fundamentado na experiência errante do deslocamento geográfico, o universo ficcional de Milton Hatoum inscreve-se num espaço híbrido de confluências e choques culturais que situam as suas personagens diante da necessidade de negociações e arranjos identitários que imprimem à narrativa um rico diálogo entre polaridades: o Brasil e o Líbano, o passado e o presente, a cidade provinciana e o progresso ostensivo. Ao apreender a coexistência paradoxal entre culturas, tradições e línguas, o trabalho literário do autor amazonense propicia a abertura de uma terceira margem discursiva para a ficção contemporânea a partir da qual a multiplicidade de referências étnico-culturais promove encontros, diálogos e interações inéditas e imprevistas.

A manifestação do hibridismo e da alteridade avultam na obra de Hatoum como índice da dualidade cultural inerente ao processo de colonização do país apontando, assim, para a forte presença da transculturalidade como marca indelével de nossa época e também de nossa cultura. A diferença – o *outro* – que comparece no universo diegético de *Dois irmãos* salienta, portanto, a necessidade premente no mundo contemporâneo da valorização e, sobretudo, da legitimação de formulações no mais das vezes recalcadas porque subalternas em relação às hierarquias e aos mecanismos oficiais de poder.

---

<sup>30</sup> Observe-se que o tempo que separa Nael da época dos eventos narrados possibilita a abertura de um espaço privilegiado para a intervenção da imaginação, e, portanto, da fabulação dos eventos, uma vez que o hiato que os distancia do presente da enunciação instaura uma névoa capaz de desconstruir possibilidades de ordenação confiável dos fatos recolhidos ao passado.

Explorando a experiência da migração na vivência de personagens deslocados de seus referenciais de origem, o autor institui um espaço de enunciação da diferença que se faz ouvir através do resgate da memória convertida em matéria literária. Potencializados pelo poder transfigurador das palavras, os vínculos que suas personagens mantêm com a geografia afetiva de sua aldeia misturam-se aos bens culturais do país de eleição salientando a concepção de fluidez, emblemática da condição do imigrante, e agenciando um criativo intercâmbio de valores que problematiza formulações identitárias unívocas e instaura/reivindica um novo conceito de sujeito nacional.

Fugindo à proclamada exuberância da paisagem amazônica e à inscrição da narrativa numa determinada estratificação local, registros comuns na tradição literária regional<sup>31</sup>, como se procurou demonstrar neste trabalho, a obra de Milton Hatoum investe de modo sensível na criação e na dramatização de um microcosmo temático - o desmoronamento da casa familiar - cuja refiguração, diante da irreversibilidade do tempo físico escoado, age no imaginário de seus narradores como uma perturbadora e inquietante ambigüidade<sup>32</sup>.

A Amazônia de Hatoum, de acordo com Alfredo Bosi, “se dá ao leitor como um tecido de memórias que lembra a melhor tradição do nosso romance introspectivo”. (1994: 437). É através do regresso a um passado eivado de traumas e cisões que o narrador de *Dois irmãos* procura mitigar a angústia de não pertencer a lugar algum, de saber que sua existência vicária, sempre à margem do contexto familiar e social, afastou-o de todo dos domínios da ação narrada. Essa falta, experiência comum de quem cumpre um percurso de embate com a realidade, é suprida na narrativa pelo poder de contar delegado a Nael, o único sobrevivente de um passado auspicioso “que o tempo dissipou”. Do “quartinho dos fundos” que lhe coube como herança,

---

<sup>31</sup> Acerca dessa particularidade observa Milton Hatoum que “escrever sobre a floresta exuberante, os índios e os seringueiros pode significar um aceno à imagem que muitos leitores estrangeiros (e brasileiros) esperam de um escritor do Amazonas. Por isso, uma das minhas preocupações foi evitar o exotismo e a descrição da natureza, que, muitas vezes, podem tornar-se uma camisa de força, uma forma de inscrever o texto numa área geográfica. (Hatoum, Milton. *Um certo Oriente*. In: *Estratto: Letterature D’America Rivista Trimestale*. n. 93-94. Facoltà di Scienze Umanistiche Dell’Università di Roma. Roma. 2002. p.11)

<sup>32</sup> Registre-se que a reconstituição do passado através de elementos vinculados a casa, núcleo de agregação familiar, constitui motivo narrativo recorrente em ambas as obras de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000).

cabe-lhe contar a sua história, que é a história de uma família e também de uma cidade transformada em ruínas pelo fluxo inexorável do tempo.

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. (Hatoum,2000:244)

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### I – Obras Gerais

ALIGUIERI, Dante. **A divina comédia**. Porto Alegre: L&PM, 2004.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1979.

ARINOS, Afonso. **A alma do tempo**. Rio de Janeiro, Brasília: José Olímpio, INL, 1979.

ASSIS, Machado. **Esaú e Jacó**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1998.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERND, Ziléa. **Literatura e identidade nacional**. Porto Alegre: Editora da Universidade / UFRGS, 2003.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo horizonte: Editora UFMG, 2003.

BÍBLIA. **A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Traduzida em português por João Ferreira de Almeida. 2. ed. rev. e atual. no Brasil. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 1993.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1994.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade: Lembranças de Velhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.



BUENO, Eduardo. **Brasil: uma história.** A incrível saga de um país. São Paulo: Ática, 2003.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural.** São Leopoldo: Editora UNISINOS, 2003.

CANCLINI, Néstor García. Museos, aeropuertos y ventas de garage (las identidades culturales en un tiempo de desterritorialización). In: FONSECA, Cláudia (org.) **Fronteiras da cultura.** Horizontes e territórios da antropologia na América Latina. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1993.

CANDIDO, Antonio. **A personagem de Ficção.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

COUTINHO, Afrânio & SOUSA, J. Galante de. **Enciclopédia da literatura brasileira.** São Paulo: Global, vol.1 e 2, 2001.

COUTINHO, Afrânio. **A literatura no Brasil.** São Paulo: Global, vol.4, 2001.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção. **Letras / UFSM.** Centro de Artes e Letras. PPGL; [organizador] Tania Regina Tascheto. - nº 26, jan.-jul. de 2003.

\_\_\_\_\_. **Textos sobre textos: um estudo da metalinguagem.** Belo Horizonte: Editora Dimensão, 1999.

ELIAS, Norbert. **Os estabelecidos e os outsiders.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

GUIMARÃES, Ruth. **Dicionário da mitologia grega.** São Paulo: Cultrix, 1995.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais.** Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HATOUM, Milton. Treze perguntas para Milton Hatoum. **Magma** / Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP. São Paulo: Editora da USP, 2003.

HOBBSAWM, Eric & RANGER, Terence (orgs.). **A invenção das tradições**. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

LIMA, Luiz Costa. **Intervenções**. São Paulo: Editora da USP, 2002.

MELO, Ana Maria Lisboa de. As faces do duplo na Literatura. In: INDURSKY, Freda e CAMPOS, Maria do Carmo [orgs.]. **Discurso, Memória, Identidade**. Porto Alegre: Editora Sagra Luzzato, 2000

MIGUEL-PEREIRA, Lúcia. **História da literatura brasileira**. Vol. XII, Prosa de Ficção (de 1870 a 1920). Rio de Janeiro: José Olympio, 1950.

MOISÉS, Massaud. **A literatura brasileira através dos textos**. São Paulo: Cultrix, 1997

MOREIRA, Maria Eunice (org.). **Histórias da Literatura: teorias, temas e autores**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 2003..

PIGLIA, Ricardo. Uma proposta para el nuevo milênio. In: **Margens**, Belo Horizonte, out. 2001, Caderno de cultura, p. 1-3.

QUINTANA, Mário. **Antologia Poética**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SAID, Edward W. **Orientalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **Reflexões sobre o exílio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. **Representações do intelectual**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SCHWARCZ, L. M. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

## **II – Amazônia: Ensaio e Ficção**

AGASSIZ, Luiz & AGASSIZ, Elizabeth Cary. **Viagem ao Brasil (1865-1866)**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1938.

AMAZONAS, Lourenço. **Simá**. (mimeo), s/d.

CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante (do etnólogo). In: NOVAES, Adauto (org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

CARVAJAL, Gaspar de, ROJAS, Alonso de & ACUÑA, Critobal de. **Descobrimientos do rio das amazonas**. Rio de Janeiro: companhia Editora Nacional, 1941.

CASTRO, Ferreira de. **A selva**. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & Cia., 1940.

CUNHA, Euclides da. **Um paraíso perdido, reunião dos ensaios amazônicos**. Rio de Janeiro: Vozes/MEC, 1966.

CUNHA, Euclides da. **À margem da história**. São Paulo. Cultrix/INL/MEC, 1975.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero, 1994.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

JURANDIR, Dalcídio. **Chove nos campos de Cachoeira**. Belém: CEJUP, 1991.

LEONARDI, Vitor. **Os historiadores e os rios: natureza e ruína na Amazônia brasileira**. Brasília: Paralelo 15/ UnB, 1999.

LOUREIRO, João Jesus Paes. **Cultura amazônica - uma poética do imaginário**. Belém: CEJUP, 1995.

ORICO, Osvaldo. **Seiva**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1937.

RANGEL, Alberto. **Inferno Verde**. 4ª Ed. Francisco Alves, 1927.

SCHAMA, Simon. **Paisagem e memória**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

SOUSA, Inglês de. **O coronel sangrado**. Coleção Amazônica. série Inglês de Sousa. Belém: Editora Universidade Federal do Pará, 1968.

SOUSA, Inglês de. **O missionário**. São Paulo: Editora TecnoPrint, s/d.

SOUZA, Márcio. **Galvez, o imperador do Acre**. São Paulo: Marco Zero, 1977.

VERÍSSIMO, José. **Estudos amazônicos**. Coleção Amazônica. Série José Veríssimo. Belém: Editora da Universidade Federal do Pará, 1970.

### III – Sobre Milton Hatoum

CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constança Lima; DUARTE, Eduardo de Assis e BEZERRA, Kátia da Costa. (org.). **Gênero e representação na Literatura Brasileira**. Vol. II. Belo Horizonte: FALÉ - PÓS - LIT, 2002.

GONÇALVES FILHO, Antonio. O evangelho de Hatoum. **Valor**, São Paulo: 28-30 Jun. 2000..

LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. **Folha de São Paulo**, 24 Set. 2000. Caderno *Mais!*, p. 3.

NESTROVSKI, Arthur. Uma outra história. **Folha de São Paulo**, 2 Jun. 2000. Caderno *Mais!*, p. 2.

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