

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA**

NORIVAL BOTTOS JÚNIOR

O RITORNELO DO HORROR EM MILTON HATOUM

**GOIÂNIA-GO
2018**

**TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO PARA DISPONIBILIZAR
VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES
NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG**

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei nº 9610/98, o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou *download*, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

1. Identificação do material bibliográfico: ☐ Dissertação ☒ Tese

2. Identificação da Tese ou Dissertação:

Nome completo do autor: NORIVAL BOTTOS JÚNIOR

Título do trabalho: O RITORNELO DO HORROR EM MILTON HATOUM

3. Informações de acesso ao documento:

Concorda com a liberação total do documento ☒ SIM ☐ NÃO¹

Havendo concordância com a disponibilização eletrônica, torna-se imprescindível o envio do(s) arquivo(s) em formato digital PDF da tese ou dissertação.


Assinatura do(a) autor(a)²

Ciente e de acordo:


Assinatura do(a) orientador(a)²

Data: 24 / 04 / 2018

¹ Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. A extensão deste prazo suscita justificativa junto à coordenação do curso. Os dados do documento não serão disponibilizados durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

² A assinatura deve ser escaneada.

NORIVAL BOTTOS JÚNIOR

O RITORNELO DO HORROR EM MILTON HATOUM

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás para obtenção do título de Doutor em Letras e Linguística.

Área de concentração: Estudos Literários. L. P. 2: Estudos Culturais, comparativismo e tradução – Estudos das manifestações literárias numa perspectiva intertextual, compreendendo a relação identidade/alteridade e suas representações.

Orientador: Professor Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca.

GOIÂNIA-GO
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do
Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Bottos Jr, Norival
O Ritornelo do Horror em Milton Hatoum [manuscrito] / Norival
Bottos Jr. - .
243 f.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Carlos L. Fonseca.
Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de
Letras (FL), Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia,
. Bibliografia.

1. Horror. 2. Silêncio . 3. Memória. 4. Testemunho. 5. Milton
Hatoum. I. L. Fonseca, Pedro Carlos , orient. II. Título.

CDU 82.091



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E LINGUÍSTICA

ATA Nº 07/2018

ATA DA SESSÃO DE JULGAMENTO DA TESE DE DOUTORADO
DO ALUNO NORIVAL BOTTOS JÚNIOR

Aos dezesseis dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito, a partir das quatorze horas, na Sala 33 da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, nesta capital, realizou-se a sessão pública de Defesa de Tese intitulada "O RITORNELO DO HORROR EM MILTON HATOUM". Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca (Presidente/PPGLL/FL/UFG) com a participação dos demais Membros da Banca Examinadora: Professor Doutor Antonio Corbacho Quintela (PPGLL/FL/UFG), Professor Doutor Flávio Pereira Camargo (PPGLL/FL/UFG), Professor Doutor Augusto Rodrigues da Silva Júnior (POSLIT/UNB) e Professora Doutora Márcia Maria de Melo Araújo (POSLLI/UEG). A Banca Examinadora reuniu-se em sessão secreta a fim de concluir o julgamento da Tese, tendo sido o candidato aprovado pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Pedro Carlos Louzada Fonseca, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que vai assinada pelos Membros da Banca Examinadora e visada pelo Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Goiânia, dezesseis dias do mês de março do ano de dois mil e dezoito.

Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca - Presidente

Prof. Dr. Antonio Corbacho Quintela

Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo

Prof. Dr. Augusto Rodrigues da Silva Júnior

Profª. Drª. Márcia Maria de Melo Araújo

Visto:

Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior

RESUMO

Este estudo busca refletir sobre o tema do horror neocolonial na região amazônica nos romances de Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente* (2014), *Dois Irmãos* (2007), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *Cinzas do Norte* (2012). O objetivo principal desta pesquisa é analisar de que maneira a impressão do horror é indissociável das mazelas do mundo amazônico contemporâneo. De acordo com Luiz Costa Lima (2003), a origem do horror moderno remete à expansão colonial europeia nos continentes africanos e asiáticos desde o século XVI até atingir as margens do continente americano, precipitando o homem moderno, vítima da exploração colonial e pós-colonial, para o abismo do qual não poderá retornar. O horror se constituiria, nesse caso, numa parte inseparável da experiência do homem que nasce nas regiões marginalizadas do mundo, incluindo o próprio Ocidente. Analisamos nesta tese três aspectos fundamentais do horror moderno e como se conectam na formação do ritornelo: em termos de território, desterritorialização e reterritorialização, física ou em termos existenciais. Nesta perspectiva, as ressonâncias da aventura colonial no continente africano refletidas nas obras de Joseph Conrad, especialmente o romance *No Coração das Trevas* (2010), prefiguram as bases do horror de extração pós-colonial que se refletirá nas obras de autores surgidos nas regiões periféricas do mundo ocidental, como nos parece o caso do escritor amazonense Milton Hatoum; também se discute o papel do “escritor menor”, termo cunhado por Gilles Deleuze (2014) e que diz respeito ao estatuto político do escritor que deve assumir o papel na resistência contra a imagem petrificada das formas autoritárias de dominação através da linguagem oficial, caberia ao escritor das margens sabotar e desestabilizar o discurso do colonizador, rompendo com seus preceitos culturais, políticas e culturais. Por fim, reflete-se sobre a figura extrema do horror, a saber, a imagem do narrador que deve resgatar o passado e a memória através do recurso da testemunha, figura intervalar, presente e ausente ao mesmo tempo, aquele que cabe relatar o que, no entanto, pertence ao indizível, a experiência do inaudito e do silêncio, a exigência suprema dos narradores em Milton Hatoum residem nesta tarefa ambígua, a obrigação de relatar o que não pode de forma alguma ser dito, a memória dos narradores se torna insuficiente na tarefa de resgatar dos escombros do passado o mundo amazônico que desapareceu. Tal ideia remete ao conceito de ritornelo proposto por Deleuze e Guattari (2011) um retorno sem retorno de um ciclo arruinado que, no entanto, não chega a seu termo. Como metodologia, servimo-nos de pesquisa bibliográfica, especialmente a corrente epistemológica que se insere na chamada filosofia da diferença, como Jacques Derrida (2005), Edward W. Said (2009), Michel Foucault (2010), Giorgio Agamben (2008), Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011). Entre as conclusões possíveis, observamos que nestes quatro romances que tratam de um período histórico recente na história do Amazonas, constituem uma verdadeira cartografia da violência física e psíquica perpetradas pelas sucessivas ondas de colonização e exploração europeias na região. Pôde-se concluir que a forma como a região se posicionou contra a opressão foi pela via do silêncio, instrumento de resistência capaz de transformar até mesmo a memória em um intrigado sistema de ruínas. A última conclusão é de os narradores não são capazes levar a termo a forma final do testemunho de destruição e violência do horror. Testemunhar, nesse caso, significa dar testemunho da experiência limite do indizível.

Palavras-chave: Horror, silêncio, memória, testemunho, Milton Hatoum.

ABSTRACT

This study seeks to reflect on the theme of neocolonial horror in the Amazon region in the novels of Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente* (2014), *Dois Irmãos* (2007), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *Cinzas do Norte* (2012). The main goal of this research is to understand how the impression of horror becomes inseparable from the ills of the contemporary Amazonian world. According to Luiz Costa Lima (2003), the origin of modern horror refers to the European colonial expansion in the African and Asian continents from the sixteenth century until it reached the shores of the American continent, precipitating to the modern man, victim of colonial and postcolonial exploitation, into the abyss from which he can not return anymore. Epistemologically the horror could be considered an inseparable part of the experience of mankind born in the marginalized regions of the world, including the marginalized of the West itself. We analyze in this thesis three fundamental aspects of modern horror and how they are connected in the formation of the ritornello: be it in terms of territory, deterritorialization and reterritorialization, physical or in existential terms. In this case, the resonances of the colonial adventure on the African continent reflected in the works of Joseph Conrad, especially the novel *In the Heart of Darkness* (2010), which prefigures the foundations of the horror of postcolonial extraction that will be reflected in the works of authors appearing in the peripheral regions of the Western world, as seems to be the case of the Amazonian writer Milton Hatoum; the role of the "minor writer", a term coined by Gilles Deleuze (2014), and which concerns the political status of the writer who must assume the role in resisting the petrified image of authoritarian forms of domination through official language, is also discussed to the writer of the margins to sabotage and to destabilize the discourse of the colonizer, breaking with its political and cultural precepts. Finally, it is reflected on the extreme figure of the horror, namely, the image of the narrator who must rescue the past and the memory through the use of the witness, an interval figure, present and absent at the same time, the one who has to report what , however, belongs to the unspeakable, the experience of the unheard and silence, the supreme requirement of the narrators in Milton Hatoum reside in this ambiguous task, the obligation to report what can not in any way be said, the memory of the narrators becomes insufficient in the task of salvaging the debris of the past the Amazonian world that disappeared. This idea refers to the concept of ritornello proposed by Gilles Deleuze and Félix Guattari (2011) and meaning a return without return of a ruined cycle that, however, does not come to an end. As a methodology, we use bibliographical research, especially the epistemological current that is part of the so-called philosophy of the difference, such as Jacques Derrida (2005), Edward W. Said (2009), Michel Foucault (2010), Giorgio Agamben (2008), Gilles Deleuze and Félix Guattari (2011). Among the possible conclusions, we observe that in these four novels dealing with a recent historical period in the history of the Amazon, they constitute a true cartography of the physical and psychic violence perpetrated by the successive waves of European colonization and exploration in the region. It was also possible to conclude that the way the region stood against oppression was by way of silence, an instrument of resistance capable of transforming even memory into an intriguing system of ruins. The last conclusion is that the narrators are not able to carry through to the final form of the testimony of destruction and violence of the horror. Witnessing in this case means witnessing to the limitless experience of the unspeakable.

Key-words: Horror, silence, memory, testimony, Milton Hatoum.

Dedico o presente trabalho, com todo amor e carinho a minha mãe, Ana Maria Peres e minha esposa, Natalia da Silva Barbosa, que sempre me apoiaram durante todo o percurso desta caminhada.

Agradecimentos

Agradeço especialmente ao meu orientador, professor Pedro Carlos Lousada Fonseca, pela confiança, pela dedicação, erudição compartilhada, amizade e pela forma sempre segura e precisa com que me orientou neste trabalho.

À minha família; meu pai Norival Bottos (*in memorian*), meu padrasto Guilherme Francisco Cabral, meu irmão Rogério Peres Bottos, minha avó Gerônima Rosa Peres (*in memorian*), minha tia Susana Rosa Peres (*in memorian*), meu tio Rubens Cardoso (*in memorian*).

À minha sogra Valda da Silva Almeida, minhas cunhadas, Venessa e Nayara. Ao meu sogro Raimundo Nonato Pereira Barbosa.

À minha cunhada Allyne Cardoso Peres e minha sobrinha Ana Laura.

Aos amigos Carlos Humberto Cardoso, Maria de Lourdes Cerezer, Esdras Teixeira Costa, Marcus Vinícius Leal Gondin, João Manuel Soares, Alexandre Rabelo Silva, Rosemar Raulino, Almiro Franco Neto, Jonas Scopel, Cleide Araújo Machado, Waldevira Bueno Pires de Moura, Gina Bueno Noleto.

Quero registrar minha gratidão a todo o corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística da Universidade Federal de Goiás, aqui representado pelos professores com os quais realizei meus créditos ou mantive rico diálogo durante o doutorado: Profª Dra. Goiandira de Fátima Ortiz de Camargo, Prof. Dr. Flávio Pereira Camargo, Prof. Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Profª Dra. Zênia de Faria, Prof. Dr. Jamesson Buarque de Souza, Profª Dra. Suzana Yolanda Lenhardt Machado Cánovas, Profª Dra. Sueli Maria de Oliveira Regino.

Aos professores Dr. Antonio Corbacho Quintela, Dra. Márcia Maria de Melo Araújo pelas importantes contribuições e colocações efetivadas no exame de qualificação e na minha defesa.

Agradeço a excelente contribuição dos professores do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, Prof. Dr. Márcio Pizarro Noronha, Dra. Ana Carolina Eiras Coelho e Dr. Leandro Mendes Rocha.

Quero agradecer também a todo o corpo administrativo da Secretaria de Pós-Graduação da Faculdade de Letras da UFG, aqui representado nas pessoas de Consuelo de Lourdes Costa e Bruno Rafael Cesário Calassa, por sua impecável solicitude.

Aos meus colegas e professores da PUC-GO, Dr. Aguinaldo José Gonçalves, Dra. Albertina Vicentini Assumpção, Dra. Lacy Guaracyaba Machado, Ms. Daura Maria Guimarães Aguiar, Ms. Divina Pinto Paiva, Dr. Divino José Pinto, Dra. Edna Silva Faria, Ms. Helen Suely Silva Amorim, Dra. Maria Aparecida Rodrigues, Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima, Dra. Maria Luiza Ferreira Laboissière de Carvalho, Dra. Maria Teresinha Martins do Nascimento, Ms. Telma Mendonça Loures e Dr. Éris Antônio Oliveira.

À minha orientadora de mestrado, Prof. Dra. Maria Aparecida Rodrigues, uma referência intelectual e fonte de inspiração contínua.

Aos amigos da Pós-Graduação: Alessandra Fabrícia Conde, Gilson Vedoin, Analice de Sousa Gomes, Átila Arruda Teixeira, Fabiana Valadão Macena, Cloves da Silva Júnior, Francisco Perna, Kelly Beatriz do Prado Delgado, Meire Lisboa e Poliana Queiroz Borges.

Um agradecimento muito especial também à Coordenação do CNPq Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, pela Bolsa concedida à pesquisa cujo resultado ora é apresentado em forma de Tese de Doutorado.

O grande ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá mais quando voltarmos.

Gilles Deleuze & Félix Guattari, *O que é a filosofia?*

O que é você?

Eu sou o que você quer que eu seja.

Cena do filme *Madame butterfly*.

[...] Tudo parece indicar uma continuidade quase mecânica entre dramas reais e ficcionais. Mas talvez seja o caso de dizer sobre Nelson Rodrigues _ e sobre qualquer outro grande escritor _ o mesmo que disse Marleau-Ponty sobre Cézanne: não se trata de buscar as razões dessa obra em uma biografia, mas de ver, nos acontecimentos dessa vida, a biografia que essa obra exigiu.

Manuel da Costa Pinto, *editorial da revista Cult, nº41*

A um peso na consciência, uma confissão necessária. A obra é uma confissão, tenho que prestar testemunho. [...]

Albert Camus, *A desmedida na medida*.

[...] O canto do abismo que, uma vez ouvido, abria em cada fala uma voragem e convidava fortemente a nela desaparecer.

Maurice Blanchot, *O espaço literário*.

[...] Mas nem mesmo com referência às mais insignificantes coisas da vida somos nós um todo materialmente constituído, idêntico para toda a gente e de que cada qual não tem mais do que tomar conhecimento, como se se tratasse de um livro de contas ou de um testamento; nossa personalidade social é uma criação do pensamento alheio. Até o ato tão simples a que chamamos “ver uma pessoa conhecida” é em parte um ato intelectual. Enchemos a aparência física do ser que estamos vendo com todas as noções que temos a seu respeito; e, para o aspecto total que dele nos representamos, certamente contribuem essas noções com a maior parte.

Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swan*

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
PARTE 1 - ANTE FESTUM: O NASCIMENTO DE UM ETHOS ORIENTAL NO LIMIAR DO OCIDENTE	33
1.1 <i>A experiência marginal e o deslocamento nômade em Edward Said e Milton Hatoum</i>	34
1.2 <i>Figura e pré-figuração do romance pós-colonial a partir do exemplo do romance colonizador No coração das trevas, de Joseph Conrad</i>	57
PARTE 2 - INTRA FESTUM: ESQUECIMENTO E MEMÓRIA, O ESPÓLIO DO HORROR E SUAS VÁRIAS VOZES NOS ROMANCES DE MILTON HATOUM	80
2.1 <i>Memória, escritura e esquecimento: o espólio do horror pós-colonial em Milton Hatoum</i>	80
2.2 <i>Gênero e diáspora: o discurso formativo do horror na configuração da imagem da mulher indígena nos romances de Milton Hatoum</i>	106
PARTE 3 - DIE FESTUM: A ESCRITA COMO TESTEMUNHO DO MUNDO AMAZÔNICO: O FRACASSO DO ETHOS CIVILIZADOR NOS ROMANCES DE MILTON HATOUM	130
3.1 <i>O “escritor menor”: nomadismo e mímica desarticuladora em Milton Hatoum</i>	133
3.2 <i>As sobrevivências dos signos, a memória involuntária do estrangeiro e espaço urbano em ruínas: as representações dos signos de mundanidade, amor, de qualidades sensíveis e arte em Milton Hatoum</i>	155
PARTE 4 - POST FESTUM: A DANÇA DO LABIRINTO SOBRE AS RUÍNAS DO AMAZONAS	180
4.1 <i>Supertestis e Testis. Silêncio, linguagem e experiência. O testemunho do muçulmano: entre o vazio da vida nua e o exílio da palavra</i>	182
4.2 <i>Sobrevivência, culpa, vergonha: a “zona cinzenta” do dilema moral dos narradores em Milton Hatoum.</i>	203
CONSIDERAÇÕES FINAIS	219
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	226

INTRODUÇÃO

O horror não é apenas uma categoria estética, mas também, e, sobretudo, um problema político. Tratar do horror nos romances de alguns escritores contemporâneos como Milton Hatoum configura-se como um trabalho de investigação que tem por objetivo compreender o ponto onde o horror final se converte na possibilidade da amnésia total, onde a violência se converte num estado de exceção permanente, conversão final também no sentido benjaminiano, na incapacidade de escritores convocados a dar testemunho das margens de narrar a Amazônia como um oriente para sempre perdido, isto é, eliminando-o completamente, humana e geograficamente do horizonte do representável. O horror é o verdadeiro estado de exceção, onde a violência se efetiva como regra absoluta, nesse sentido, tratar do horror significa investigar a natureza do domínio dos corpos, do dilaceramento das culturas locais e por fim, de suas sobrevivências.

Seguindo na esteira das teorias de Hayden White sobre a indistinção entre historiografia e ficção, este trabalho não ignora que tanto a ficção quanto a representação histórica não podem ser analisadas de maneira independente, porque ambas são possibilidades de interpretação, nunca fatos petrificados, não deixando nunca de se efetivarem, portanto, como rastros e imagens daquilo que poderia ou não ser concebido como a experiência limítrofe entre o real e a ficção. O material que surge desse “rastro” do passado, como diria Jacques Derrida (2009, p.17) emerge dessa união entre o signo ficcional e o signo da escritura oficial, ou seja, escritura como registro documental de um “foi assim”, por vezes inexorável. Porém, como o percurso teórico deste trabalho tenta deixar claro, ambas não passam de narrativas possíveis, se os fatos narrados ocorreram ou não, pouco importa, o que vale é o papel da memória na modelagem dos signos evocados, das memórias que são, antes de tudo, indecíveis acertos de conta com o passado. Nesse sentido, Hayden White nos diz que:

Quer os eventos representados num discurso sejam interpretados como partes diminutas de um todo molar, quer como possíveis ocorrências dentro de uma totalidade perceptível, o discurso tomado na *sua* totalidade como imagem de alguma realidade comporta uma relação de correspondência com aquilo de que ele constitui uma imagem. É nesse duplo sentido que todo discurso escrito se mostra cognitivo em seus fins e mimético em seus meios. Isto vale também para o discurso mais lúcido e aparentemente mais expressivo, para a poesia tanto quanto para a prosa e até para aquelas formas de poesia que parecem querer iluminar apenas a própria “escrita”. Neste aspecto, a história não é menos uma forma de ficção do que o romance é uma forma de representação histórica. (WHITE, 1993, p. 138. Grifos do autor).

Tanto a ficção quanto a historiografia formam, portanto, uma arqueologia possível de um determinado tempo e um determinado espaço geográfico, no sentido que Michel Foucault dá ao termo e, posteriormente, no sentido que Giorgio Agamben rediscute-o:

[...] a Arqueologia do Saber, que terá como objetivo especificar um método de investigação que visa entender a ordem interna que constitui um determinado saber. Muitas vezes, para determinar um saber, a análise arqueológica tem de transitar por diferentes formulações conceituais, pertencentes a diferentes saberes [...] Todavia, a Arqueologia do Saber não é apenas a formulação de um método destas pesquisas anteriormente realizadas, e muito menos apenas uma proposta para as próximas pesquisas. Ele encerra uma fase, até certo ponto dotada de características próprias. O interesse de Foucault centra-se no discurso real, pronunciado e existente como materialidade. A definição de todo seu método se construirá na definição dos principais objetos: o discurso, o enunciado e o saber. Por correlato, ele inaugura, ao menos em termos de método, uma nova história. (GIACOMINI & VARGAS, 2010, p. 121-122).

Dito de outro modo, trata-se de um conjunto de saberes que são produzidos indiferentemente como realidades históricas ou ficcionais, mas que emergem num determinado momento a partir de outros pontos de vista, não como uma cópia do mundo, mas nos moldes de conjuntos de possibilidades narrativas, mas que, no entanto, provêm do mesmo contexto. Sobre um fundo que só aparentemente pode parecer refratário ao conteúdo histórico, o mundo ficcional¹ se apresenta como um espaço privilegiado para o pensamento da arqueologia do saber produzido a respeito das características e das práticas do horror praticadas nas regiões periféricas do mundo, como a região amazônica, que a obra de Milton Hatoum abarca, ficcional, mas também historiograficamente.

No conjunto da obra do autor amazonense de origem libanesa os saberes se apresentam como discursos heterogêneos, se deixam ver como ponto de convergência entre história e ficção, entre a regra e o estado de exceção, passado e memória, por isso optou-se por denominar esse movimento de ritornelo, afinal, a própria narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (2014) se refere ao passado como uma canção para sempre perdida: “O ritornelo ergue-se à medida que nos afastamos de casa, mesmo que seja para ali voltar, uma vez que ninguém nos reconhecerá quando ali voltarmos”. (DELEUZE, 2012, p. 139). Dito de outro modo, ao tratar o material narrado sobre o passado como uma formação discursiva de personagens marginais e refletir a respeito das relações de poder entre grupos dominantes e

¹ O conceito de arqueologia pode ser compreendido, segundo Giorgio Agamben, como: “A prática que, em toda investigação histórica, não se ocupa da origem, mas do ponto de insurgência do fenômeno”. (AGAMBEN, 2010, p.90).

grupos dominados. Segundo Maurice Blanchot:

O primeiro livro de Foucault (*A história da loucura*), admitamos que foi o primeiro, ressaltou, portanto, relações com a literatura que seria preciso depois corrigir. A palavra *loucura* foi uma fonte de equívocos. Foucault só tratava indiretamente da loucura, mas tratava em primeiro lugar desse poder de exclusão que, um belo dia (ou um dia feio), foi complementado por um simples decreto administrativo, decisão que, dividindo a sociedade entre bons e maus, entre razoáveis e irrazoáveis, nos permitiu reconhecer as impurezas da razão e as relações ambíguas que o poder _ aqui, um poder soberano _ manteria com o que há de mais dividido, dando a entender que não lhe seria tão fácil assim reinar sem compartilhar. O importante é, efetivamente, esse compartilhamento; o importante é a exclusão _ e não aquilo que se exclui ou se compartilha. (BLANCHOT, 2011, p. 115).

Nesse sentido é importante identificar os processos de subjetivação que conduzem à noção de sujeito do discurso e que servem como parâmetro para analisar as causas da violência da colonização branca na região amazônica a partir de uma arqueologia do pensamento.

Como consequência, se impõe também a tarefa de refletir a respeito de um insuspeito clima de euforia histórica, de certo clima de festa que em alguns momentos tomou conta da região sob o signo do progresso e da industrialização, tempo fugaz, no entanto, porque durou o tempo de um entreato numa peça destinada a ser representada como uma verdadeira tragédia, mas com o efeito de uma peça bufa, assim foi o período em que a região amazônica se viu envolta pela euforia da riqueza instantânea do chamado “milagre da borracha”².

Esse “milagre” que trouxe à região fortunas inesperadas no final do século dezenove já havia se transformado em cinzas na primeira década do século vinte, com a perda do monopólio do comércio da borracha, o “ouro amazônico”, com a Europa para o mercado asiático, a província voltava a se apresentar historicamente como um espaço destinado ao ostracismo político, social e cultural, não apenas em relação ao resto do país, mas esquecido do resto do mundo.

Após o surto inicial de prosperidade, a região mais econômica e socialmente isolada do Brasil volta suas costas para o resto do mundo, tornando-se, assim, a região mais oriental dentro do espaço geográfico ocidental. A violência extrema, a pobreza e as mazelas políticas e culturais vão se constar, nessa região em particular, como um exemplo raro dos efeitos causados pelo horror colonialista e neocolonialista.

No final do século XIX, durante o “ciclo da borracha” e de forma bastante abrupta, a necessidade de mão de obra no Amazonas passou a absorver uma gigantesca quantidade de

² WAGLEY, 1957, p.134).

imigrantes europeus e migrantes indígenas do estado do Amazonas, mas como também de outros países vizinhos, além de migrantes da região nordeste do Brasil. Embora os séculos anteriores não raro seguissem o fluxo letárgico de uma colonização, cujos interesses não ultrapassaram minguados e precários pontos estratégicos de manutenção das fronteiras do Brasil na região, a euforia em torno da extração do látex da borracha durou poucas décadas, mas tempo suficiente para produzir na região amazônica um paradoxal sentimento de euforia e isolamento, de miséria e riqueza, de valorização cultural e acultramento. É nesse sentido que Márcio Souza comenta de forma profunda os paradoxos da região:

Virando as páginas de uma história aparentemente sem importância, veremos pular uma nova espécie de amortecimento: o conformismo dos centros sem importância. Foi sempre uma cidade isolada, com grandes chances, florescendo numa das regiões mais fantásticas do planeta. Manaus: o delírio da cidade de arrivistas, onde tudo foi sempre feito às pressas e pela metade. Um centro político de importância menor que radicalizou suas contradições sociais, impondo aos homens os gestos capazes de transformá-los em vegetais. Uma cidade que sempre mereceu o desprezo da República, sempre assumida como uma cidadela colonial e ponta avançada dos apetites da metrópole, (...). Cercada pela selva, Manaus institucionalizou o isolamento como um preciso aspecto ornamental, tomando tudo por uma linguagem insólita e estéril, pela qual gerações inteiras viveram e morreram encarceradas. Manaus: o aglomerado urbano que emudeceu no centro do choque cultural mais fantástico que o Brasil já assistiu. (SOUZA, 1977, p.25-26)

É fato que a província conheceu esse breve período de festa, o chamado “Ciclo da Borracha”, que foi capaz de integrar o Amazonas. Essa região então quase desconhecida até mesmo dos brasileiros virou-se, de repente, em direção à Europa, que na época era o centro do império Colonial. Como efeito imediato, essa aproximação produziu fortunas da noite para o dia entre os fazendeiros locais, ocasionou um efeito de entusiasmo na região que jamais foi encontrado em qualquer outro lugar do país. Manaus acolheu, a partir de então, várias ondas de imigração europeia, árabe e asiática, além de migração de povos indígenas ou de nordestinos atraídos pelo surto de oportunidades que a região passou a oferecer. Este período de desenvolvimento milagroso, como se sabe, durou muito pouco tempo, entre o final do século dezenove e o início do século vinte.

Definir o que pode significar a relação entre estética e política como uma forma diferenciada de horror exige o esforço de refletir a respeito deste tropo que sugere, de antemão, ser de natureza incomum, extraído de uma ordem diferenciada do que tradicionalmente é atribuído à categoria do horror³. O horror está comumente ligado às

³ (CARROLL, 1999).

qualidades estéticas de certas obras de arte que floresceram, sobretudo, a partir da noção do grotesco até atingir seu auge durante o período barroco⁴. Porém, na produção literária contemporânea, é impossível negar que o horror também seja percebido como elemento ético de enorme importância para a reflexão sobre o modo como a arte pode repensar o discurso colonialista que impera como forma de lei e como norma em regiões marginais do mundo.

Porém, o horror tratado neste trabalho estaria mais adequadamente ligado à relação contemporânea entre o que há de político e de ético dentro de uma abordagem que não desmerece os elementos estéticos, mas que entende o estético num plano sociocultural dentro de um quadro que tem como pano de fundo as atrocidades da colonização em países do chamado Terceiro Mundo. Portanto, é dessa relação, ainda pouco estudada e raramente articulada fora dos parâmetros metodológicos puramente relacionados aos estudos culturais, que se pretende estabelecer as bases sobre o horror da colonização e da neocolonização nas margens do mundo ocidental.

De qualquer modo, definir o tema não deixa de ser um trabalho problemático, pois os rastros seguidos sugerem o de uma prática de dominação e aculturação que pouco se nos deixa ver para além de certos indícios e, menos ainda em termos factuais, uma vez que a história do horror nas margens do mundo ocidental raramente se encontra documentada e, no caso específico da colonização e da implantação do *ethos*, para o filósofo italiano Giorgio Agamben assume o sentido de:

[...] uma passagem da potência ao ato, da língua à fala, do comum ao próprio acontece a cada vez nos dois sentidos segundo uma linha de cintilação alternante na qual natureza comum e singularidade, potência e ato trocam de papéis e se penetram reciprocamente. O ser que se gera nessa linha é o ser qualquer e a maneira na qual ele passa do comum ao próprio e do próprio ao comum se chama uso _ ou seja, *ethos*. (AGAMBEN, 2013, p. 28)

Já na região amazônica, os registros beiram a nulidade completa⁵. Na ficção de Milton Hatoum esta dificuldade está exposta de vários modos, talvez pela experiência lacunar que a ausência identitária proporcionada pela noção de diáspora se mostre mais dificultosa do que em outros autores amazonenses contemporâneos a Milton Hatoum, como parece ser o caso de Márcio Souza, por exemplo, ou ainda pelas raras evidências que a violência extrema tome, de fato, corpo na obra de Milton Hatoum.

⁴ (KAYSER, 2003).

⁵ (SOUZA, 1977, p.11)

Assim, a definição do tema abordado passa por aquela, sempre paradoxal, cartografia opaca e cheia de rasuras, de imprecisões, da historiografia brasileira _ principalmente a ausência de documentos escritos _ acerca do que atualmente se entende como o horror, neste caso, o horror praticado naquela que é a região mais afastada do resto do país e, portanto, também considerada este trabalho como a mais oriental, como consequência também é a região mais economicamente menos desenvolvida. Além disso, o horror da história da colonização e seus efeitos podem fazer entrever em sua aparência inelutável, no recurso combinado de memória e relato, os elementos que suportam a experiência ficcional de Milton Hatoum dentro do contexto da colonização na região amazônica.

Trata-se, no entanto, de uma arte da esquivia, de uma escritura repleta de fissuras e do proceder de um pensamento que transita entre o limite da experiência de uma memória destinada ao esquecimento de um mundo em ruínas e da busca por trazer à tona, através da subversão da linguagem que o testemunho suporta, pois aquilo de que se trata, antes de tudo, é o que há de inaudito _ a memória e o testemunho como experiências impossíveis. Assim, a nossa hipótese se desdobra na experiência do horror como um “espaço limítrofe” entre a necessidade de recuperar certas experiências do horror da colonização branca no vale e sua impossibilidade, ou seja, a ausência de um testemunho possível capaz de dar conta do relato e da memória do outro, de um “outro” a bem dizer, como um “si mesmo”⁶, porque o testemunho se baseia no fato de que alguém sobreviveu para contar a história.

Mesmo assim, trata-se, seguindo a perspectiva adotada neste trabalho, do único tema possível para esse conjunto de narrativas que se constituem num relato e num complicado mosaico de sucessivos fracassos na tentativa de colonizar e expropriar o vale, um esquivo jogo de linguagens sem perspectivas definitivas, e que por fim, persegue e também concerne aqueles que se colocam na condição de leitores. O tema desse trabalho pode ser entendido a partir da reflexão de como a falsa noção de ausência de uma definição clara sobre o “qualquer um”, o uso em que a violência extrema se decodifica nas mais diversas estratégias de dominação do “Outro”⁷. Acredita-se que a percepção da existência do horror moderno pode

⁶ (RICOER, 2014, p. 145)

⁷ O tema do horror nas margens do Ocidente surgiu como proposta de trabalho a partir de uma nota de rodapé do professor e crítico literário Luiz Costa Lima. Diz ele: “Na falta de uma explicação que me convença a mim mesmo, limito-me a constatar que a questão da propagação moderna do horror como resultante de uma interação com a ação do império do momento não se põe em nossa literatura. Talvez isso apenas comece a se modificar com os romances recentes de Bernardo de Carvalho e Milton Hatoum. (COSTA LIMA, 2003, p. 350)”.

ser evidenciada como o ápice de uma *práxis* da ação imperialista do Ocidente sobre outros povos do globo que se configura como corolário de práticas culturais, políticas, econômicas e ideológicas de um modo de pensar imperialista, cujo objetivo central é a subjugação irrestrita.

A possibilidade de uma ética imperialista permitiu, desde o surgimento do comércio ultramarino moderno, uma extensa produção romanesca de obras como *Robinson Crusoé* (2009), de Daniel Defoe; *Cinco semanas em uma balão*, de Júlio Verne (2015); *Lord Jim* (2003), de Joseph Conrad entre outros tantos romancistas realistas ligados direta ou indiretamente a serviço do empreendimento colonial inglês⁸. Esta extensa produção de romances de “aventura” evidencia o fenômeno do sucesso da expansão colonial inglesa, mas torna clara, principalmente, a transferência do *ethos* europeu para outras regiões do mundo, a sua ideologia e o aparato que propicia a seus atores colocarem em prática uma dinâmica própria de dominação de outros povos através de uma política cultura de intervenção que incluía, de modo privilegiado e em larga escala, essa grande quantidade de romances que tinham como tema as dificuldades encontradas pelo homem europeu no mundo exótico das regiões ainda desconhecidas pelo Ocidente:

Os romances coloniais não têm bifurcações. Tampouco tavernas bem iluminadas, ou oficiais brilhantes, ou castelos pitorescos, que possam induzir alguém a desviar do caminho prescrito. Nessas histórias _assim como em sua imagem arquetípica: a expedição que se move lentamente, em fila única, em direção ao horizonte _há apenas um movimento linear: para diante ou para trás. Não há desvios, nem *alternativas* ao caminho prescrito, mas só obstáculos _ e, portanto, antagonistas. Amigos e inimigos. De um lado, os homens brancos, seu guia, a tecnologia ocidental, um velho mapa descolorido, do outro [...] Do outro, leões, calor, vegetação, elefantes, moscas, chuva, doenças _ e nativos. Todos misturados e, no fundo, todos intercambiáveis em sua função de obstáculos: todos igualmente desconhecidos e ameaçadores. Confusão desdenhosa do natural e do humano, que expressa a mensagem final dos romances colonial: os africanos são animais. O texto nem ao menos precisaria dizer isso (embora quase sempre o faça, até mesmo em Conrad): o enredo linear é uma modalização tão forte do espaço que os leitores não podem senão “ver” esses seres humanos como uma raça de (perigosas) bestas. A ideologia e a matriz narrativa, aqui, são verdadeiramente uma única e mesma coisa” (MORETTI, 2003, P. 70-71).

Essa política de expansão, sobretudo econômica, também veio acompanhada de uma política de expansão de valores culturais e morais que pertenciam somente ao Ocidente. A expansão forçada desses valores tornou possível ao Ocidente sobrepujar a existência cultural, econômica e política _ considerando que sempre tenha havido certo modelo de organização

⁸ Diz Edward W. Said: “O protótipo do romance realista moderno é Robinson Crusoé, e certamente não é por acaso que ele trata de um europeu que cria um feudo para si mesmo numa distante ilha deserta”. (SAID, 2011, p. 11).

política em sociedades afastadas do Ocidente _ embora, dentro dessas comunidades ultramarinas, raramente os conquistadores europeus tenham deixado de enfrentar certa oposição e reação, muitas vezes convertida em vitória, pois esses povos alvos da ação colonizadora estabeleceram, ao longo do tempo, várias formas de resistência que ultrapassavam em grande medida a noção imperialista de dominação pela força. Essa reação, muitas vezes inominada, transformou-se no horror do empreendimento colonizador.

Há, na natureza do horror moderno, uma indissociável relação entre o estético, o social e uma política própria de expansão comercial que fracassa diante de um cipal de idiossincrasias. O fenômeno da resistência autóctone seria uma espécie de apanágio do horror, uma forma de resistência que não se deixa entrever senão através do inaudito ou, dizendo de outro modo, pela via da impossibilidade de alienar e expropriar completamente o “devir outro”, mesmo que esse “outro” não possa conceber a situação como um modo de alteridade.

Desse modo, um dos elementos mais presentes no conjunto da obra de Milton Hatoum é o horror capaz de fazer com que os explorados e expropriados das regiões marginais do mundo sejam capazes de formular algum tipo de resistência, mesmo que, quase sempre inconsciente, tal como a mímica da língua oficial do colonizador que se observa no modo como o subalterno subverte a língua oficial para fins próprios, ou mesmo a ressignificação de termos da língua oficial para os propósitos ordenadores de uma cultura não apenas marginal, mas também híbrida e subversiva.

A noção de aporia que se nota na descrição, na narração e nos recortes históricos da província ao longo de sucessivos, e, de certo modo, fracassados processos de colonização e neocolonização, é que não parece haver uma epistemologia da resistência colonial marcada sob o signo excruciante do horror.

Trata-se de um fenômeno que perpassa este estudo e que se pode deduzir como sendo a noção da formação de um saber “outro”, semelhante ao saber intransmissível da figura do louco a partir da Idade-Média, estudada por Michel Foucault (2012). Assim, o horror poderia também ser configurado através de uma genealogia e de uma arqueologia próprias, formuladas no compasso das contradições próprias de uma topologia do saber *ex-cêntrico*⁹ das centenas de povos e grupos étnicos que foram dizimados, subjugados ou aculturados ao longo dos últimos três séculos e que emergem através das fissuras deixadas

⁹ (AGAMBEN, 2016)

pela implosão do saber oficializado.

Num sentido que se pode unir o elemento de análise estética à abordagem de cunho político, o horror alinha-se ao sentimento de mal-estar cultural, como o sentimento de não pertencimento, tema muito caro a escritores pós-coloniais que, em maior ou menor grau de intensidade, dedicaram-se a refletir sobre o não pertencimento a uma cultura em particular.

A ideia de não pertencimento no mundo contemporâneo acaba gerando duas formas diferentes de horror, a saber, o horror psíquico e o horror físico (COSTA LIMA, 2003, p. 18-19). A primeira delas seria o não pertencimento ao mundo como resultado de um horror psíquico, profundamente mapeado na literatura Ocidental durante toda a modernidade. Os exemplos são variados e perpassam tanto a prosa quanto a lírica. Têm-se, como exemplos: *Madame Bovary*, de Gustave Flaubert, o *Dom Quixote*, de Miguel de Cervantes, *O Estrangeiro*, de Albert Camus, ou ainda de modo mais enfático, os poemas de Paul Celan e os contos e romances de Franz Kafka, como *A Metamorfose*. São apenas alguns exemplos de uma longa série de obras que teriam como *Leitmotiv* a distopia da modernidade.

Já o horror físico traria o traço marcante da colonização do Terceiro Mundo. Nesse caso, a predominância da violência física parece aliada ao que se pode entender como a “falta de abrigo”, o não-ter-lugar-no-mundo como um ser-no-mundo:

[...] Um ente só poderá tocar em outro ente simplesmente dado dentro do mundo se, por natureza, tiver o modo de ser-em, se, com sua presença, já se lhe houver sido descoberto um mundo. Pois a partir do mundo o ente poderá, então, revelar-se no toque e, assim, tornar-se acessível em seu simplesmente dado. Dois entes que se dão simplesmente dentro do mundo e que, além disso, são em si mesmos destituídos do mundo, nunca podem “tocar-se”, nunca um deles pode “*ser e estar junto*” ao outro. Não pode faltar o acréscimo: e, além disso, são em si mesmos “destituídos do mundo”, porque também o ente não é destituído do mundo, por exemplo, a própria presença se dá simplesmente no mundo, ou mais precisamente, também pode ser apreendido, com certa razão e dentro de certos limites, com algo simplesmente dado. (HEIDEGGER, 2006, p. 101, grifos do autor).

Esta é uma noção bastante cara ao filósofo alemão Martin Heidegger. De acordo com Luiz Costa Lima (2003), é na união dessas duas formas de horror que o mal-estar no mundo contemporâneo se efetiva, pois é o traço que separa a forma de representação entre colonizados e colonizadores:

... o horror nas terras marginais não era idêntico ao gerado na Europa desenvolvida e nos Estados Unidos. Ao passo que o primeiro [o horror físico] é basicamente o horror provocado por condições sociais que favorecem a violência física e relaciona-se com a dependência, o atraso e a instabilidade político-econômica, o segundo [o horror psíquico], como já se mostra no *Madame Bovary* (1857), é motivado pelo

tédio, pela angústia, pela falta de sentido de uma ambiência no entanto tranquila; o horror basicamente do mal-estar psíquico, de que Samuel Beckett (1906-1989) seria o outro polo. (COSTA LIMA, 2003, p. 18-19)

Julia Kristeva (1982), por sua vez, caracteriza o horror como um valor metafísico, embora seus efeitos digam respeito, à priori, à ação física da violência em seu caráter mais desmedido, o “abjeto” ou as “excrecências”. Porém, são justamente seus efeitos psíquicos que lhe caracterizam de modo predominante como natureza mais íntima e incisiva. Neste sentido, o horror não é apenas fruto da experiência daquele que pratica o horror, mas principalmente, a impossibilidade de se ordenar, para a vítima, a percepção e a superação premeditada desse tipo tão peculiar da violência elevada ao paroxismo. Segundo Homi K. Bhabha:

Ao criar um espaço temporal frente a um espaço sem tempo, o colonizador, ao desenraizar-se, depara-se com o horror. O horror é a momentosa, embora momentânea, extinção do objeto de cultura reconhecível no perturbado artifício de sua significação, na extremidade da experiência. (BHABHA, 2013, p. 209).

Ao colonizador _ e este é o paradoxo do horror _ resta o desenraizar-se. Como instaurador da dinâmica histórica, sua vitória sobre o colonizado é apenas parcial, pois só há a via da indiferença do colonizado em relação às práticas culturais e econômicas que formam a base do processo de colonização.

Quando o colonizador confronta-se com o silêncio e com a inércia do colonizado, o horror se dá a ver nas formas de resistência que se avizinham rapidamente da percepção das dificuldades e do iminente fracasso do projeto de expansão colonial. Abeirando-se da noção de horror proposta neste trabalho, embora sem tratá-lo nesses termos, Homi K. Bhabha lança a mais clara advertência a respeito do improvável sucesso de qualquer empreendimento colonizador. Diz ele: “... É um silêncio que transforma o triunfalismo imperial no testemunho da confusão colonial; aqueles que ouvem o seu eco perdem suas memórias históricas” (2013, p. 203).

O horror, como se pretende caracterizar daqui para frente, pode ser entendido como este elemento capaz de fazer operar uma fratura, um rasgo no processo de supressão da constituição identitária daquele que se vê como subalterno no embate cultural entre povos distintos, mas principalmente, no modo como o colonizador se vê diante do processo inevitável de comparação com esse “outro” inexplicável. Desse modo, trata-se o horror, não como um ato de revolta do colonizado, mas antes, como uma reação por parte do colonizador diante do fracasso da impossibilidade de eliminar a pluralidade volitiva cultural dos povos

alvos de dominação. Portanto, são os valores da ação imperialista, da *práxis* do mundo civilizado, que sucumbem, gradativamente, à resistência silenciosa em nome de uma política da existência híbrida, ou dito de outro modo, diante de uma alteridade irreconhecível para o colonizador.

No conjunto das obras de Milton Hatoum, o paradoxo da presença/ausência obsessiva de suas personagens nômades e diaspóricas, de Manaus e do Amazonas, demarcam um possível tema explorado pelo autor, a saber, a ruína dos sucessivos processos de colonização branca na região amazônica, mas representa, ao mesmo tempo, a configuração do horror como um tipo de discurso na região, capaz de construir representações historicamente estabelecidas pelo *ethos* do colonizador. Este aspecto da colonização é mais presente em Manaus, a metrópole construída no seio da floresta amazônica. Referindo-se a esse aspecto em relação a Manaus, Luiz Costa Lima nos constata 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. (COSTA LIMA, 2002, p.318).

Uma das intenções deste trabalho é discutir e refletir a respeito dos processos de hibridismos culturais e da produção de uma “*difference*¹⁰” cultural a partir de narrativas que sejam capazes de identificar o espaço amazônico com as teorias do pós-colonialismo, enfocando o horror como condição pós-colonial e como alienação do condicionamento histórico, pois a alienação favorece a ideia de que o centro e a periferia podem ser expressos segundo categorias prévias como colonizado e colonizador. Além disso, há a produção de uma espécie de “terceira margem” a partir da mistura de diferentes línguas e diferentes saberes dentro desse hibridismo cultural. Nesse caso, a figura ambígua que reside entre duas culturas, entre o “eu” e o “outro”, habita uma “zona cinzenta”, um entre-lugar, espaço de produção de uma linguagem híbrida. É neste sentido que, comentando a hibridização cultural em *Dois Irmãos*, Daniela Birman afirma:

¹⁰ Segundo Ivan Teixeira: “Desenvolvendo criticamente a teoria do signo saussuriano, Derrida criou o vocábulo *différance* como também para complementá-lo. [...] O neologismo do filósofo deriva do *différer*, que tanto pode significar *diferenciar* quanto *adiar*. Diferenciar pressupõe a geometria dos corpos, espacialidade, pois o signo se explica pela configuração de seu contrário; adiar implica temporalidade, pois o signo também retarda continuamente a ideia da presença. [...] O vocábulo *différance* foi inventado para caracterizar esse processo de geração de sentido, em que um significado continuamente se refere a outro significado e a toda rede de significados da língua, processo também designado de suplementaridade do signo”. (TEIXEIRA, 1998, p. 34).

A língua aprendida, portanto, “o terceiro rio”, não constitui nem aquela que poderia ser considerada natural (o português ou o árabe, caso este fosse a língua primeira do narrador) nem aquela irremediavelmente do Outro, pois Hakim, neste momento, está preste a se apropriar dela, de implantar uma nova prótese. Ela adquire, nesse contexto, o caráter fronteiriço da “terceira margem”: não é (mais) nem exclusivamente do Outro nem necessariamente minha. E a identificação por meio desta, como vimos, é mais arriscada, na medida em que as águas não são fixas e que muitas vezes não sabemos ou podemos controlar aonde nos levarão. (BIRMAN, 2007, p.117).

São inúmeras as fronteiras que permeiam o Amazonas e, especificamente, a Manaus de Milton Hatoum. Fronteiras culturais, linguísticas, políticas e geográficas. Nas obras de Milton Hatoum pode-se perceber o *corpus* privilegiado dessas relações de cruzamento de culturas geralmente muito díspares, pois acredita-se que no conjunto da obra do autor amazonense de origem libanesa está expresso o que se discutirá mais à frente como o aspecto central do horror nas margens do mundo ocidental, a saber, o fracasso concomitante dos empreendimentos colonialistas brancos em representar e dominar o colonizado amazônico.

A retórica da colonização, nesse sentido, converter-se-ia num sistema de signos amorfos que se desmancham sob o rigor do clima equatorial da região ao longo de mais de trezentos anos de contatos forçados entre o homem branco e o indígena. Metodologicamente, percebe-se que essa relação conflituosa está sempre presente na “descrição” do local, na criação de “estereótipos” e, sobretudo, na fratura do projeto fracassado daquilo que poderia se converter num projeto bem-sucedido de uma autêntica “civilização” nos moldes europeus para a região, em especial, para o caso de Manaus, conhecida nos anos de euforia da extração do látex da borracha como a “Paris dos Trópicos”:

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, p. 173).

Ao tema da ruína desse Amazonas edenicamente ligado à expansão comercial, no início do século vinte, somam-se grandes séries de signos cambiantes, tais como o desencontro, o exílio, a memória, o passado, em suma, em *Relato de um certo Oriente* (2014), *Dois irmãos* (2007), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *Cinzas do Norte* (2012), além do livro de

contos *A Cidade ilhada* (2009). Nessas obras, acompanha-se a reconfiguração obsessiva de um mundo em ruínas; aborda-se o passado como fruto de um amplo legado de desilusões, de investimentos pessoais fracassados em contínuas diásporas: a procura de um pai, a endogamia, a violência extrema contra a mulher indígena, são apenas alguns exemplos de um mundo feito de ruínas que, nesse caso, teria como resultado último o horror do mundo que o Ocidente recriou monstruosamente no interior da floresta amazônica.

E estes são elementos que se apresentam ao leitor como o porvir, talvez até mesmo o alento que, no entanto, nunca chega, nem mesmo no último encontro entre Nael e um de seus prováveis pais, Omar, o “caçula”, o responsável pela destruição da própria família, mas este também filho dos desencontros inumeráveis. O tom da narração é fluido, mas nota-se o ritmo especial de seu modo de narrar, da alternância da revelação, descoberta e, por fim, da decepção. Quase sempre a memória de Nael encontrará, nesse ritornelo, uma ordem rigorosa e implacável.

Numa ordem maior, o que contará é o modo como aquele que assume sua própria voz marginal apresenta-se ao “outro”, seus agenciamentos estratégicos, suas táticas de guerrilha, que devem assumir o papel de recontar não o passado, mas o tom de uma linguagem intervalar capaz de renegociar estratégias de sobrevivências no caldeirão de culturas do mundo amazônico contemporâneo. Essas são as estratégias sociais e coletivas que se utilizam para que as diásporas, as identidades, os deslocamentos, os pertencimentos temporários e fluidos, enfim, esse espaço intervalar em que narrativas memorialísticas nada dizem além de um significado que é sempre adiado, deixado ao relento, dentro de uma cadeia muito maior de outros significados.

Escrevendo, narradores nômades apagam-se na forma de um rosto, como se anotassem nas margens de outras escritas, há muito desaparecidas, a sobrevivência do indizível, as escrituras da “*differánce*”, escritas feitas de ruídos, de rasgos, rasuras, de traduções imperfeitas daquilo que se perpetuou na região na forma do “foi assim” que o relato, o testemunho e a memória, em toda sua imperfeição e incompletude, tentam trazer à tona.

De acordo com Edward Said (2011), há uma relação intrínseca entre cultura e imperialismo, mais propriamente no modo como o Ocidente metropolitano moderno relaciona-se com suas ex-colônias. Inicialmente, é preciso mapear a cartografia cultural desse imperialismo histórico, reconhecer como praticaram durante tanto tempo suas políticas de

imposição econômica, social e cultural em terras e povos muito distantes da realidade eurocêntrica. Neste ponto, interessa-nos relacionar os diferentes modos como o mundo europeu descreveu aquele “outro mundo”, que ficava visivelmente “fora” do eixo central do poder.

Observa-se, a partir daí, como a cultura manifesta-se em tomada de poder e decisão sobre o outro, através da retórica do discurso do mais forte; através do acréscimo de estereótipos e de ideais civilizacionais que levaram a cabo o modelo de colonização mais longo e cruel de que se tem notícia. Segundo Edward W. Said:

[...] em quase todos os lugares do mundo não europeu a chegada do homem branco gerou algum tipo de resistência. O que deixei fora em *Orientalismo* foi a reação ao domínio ocidental que culminou no grande movimento de descolonização em todo o Terceiro Mundo. (SAID, 2011, p.10)

Ainda para Edward Said (*Op.cit*, p.10): “O contato imperial nunca consistiu na relação entre um ativo intruso ocidental contra um nativo não ocidental inerte ou passivo; sempre houve algum tipo de resistência ativa...”. O horror como pretende-se defender neste trabalho é uma reação contra uma ideologia de dominação especificamente relacionada com o Terceiro Mundo: a *ideia* redentora, a ideia capaz de agir contra a anomalia do modo de vida do “outro”, algo como um corpo exterior que precisa ser expelido.

Tratar-se-ia de um tropo no qual figuraria a metáfora do fracasso colonizador, cuja tentativa de representar e autorizar a existência do colonizado geraria uma contra-narrativa dentro do próprio projeto de narrativa eurocêntrica, em outras palavras, seria a aporia de uma retórica que se desmancha a olhos vistos ao longo de trezentos anos de ocupação branca na região amazônica. A imagem do horror está, portanto, impregnada de “descrições”, de estereótipos e, mais importante, eivada de noções de civilidade. Sobre tais aspectos Paulo Mendes Campos diz:

Buscou uma mentira, o marfim, e encontrou uma verdade: o horror. É a palavra que ele murmura e repete ao morrer: “O horror! O horror!” significando uma súplica metafísica, uma fé sem esperança, uma revolta implacável, um juízo final. Kurtz era um homem notável, um homem que tinha alguma coisa a dizer. Isto: “O horror! O horror!”. (CAMPOS, 2005, p.110)

Assim, este trabalho pretende analisar os efeitos do horror, tanto em suas dimensões físicas quanto psíquicas em sociedades periféricas na contemporaneidade a partir de sua cartografia, compreendida, segundo nosso entendimento, numa complexa relação entre

espaço, memória e representação de outridades múltiplas. Da análise de três romances de Milton Hatoum, *Órfãos do Eldorado*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, busca-se refletir sobre o estatuto do horror como categoria estético-política. A categoria do horror seria então, uma categoria tropológica intervalar, um meio termo entre a alegoria e a ironia.

Se alguns dos desdobramentos da experiência da modernidade apresenta-se, sobretudo hoje, muito imprevisíveis e fragmentários, o que não dizer, então, do fenômeno não menos problemático da pós-modernidade? Além de provisórias, suas características mais marcantes parecem apontar para um posicionamento largamente político diante dos dilemas históricos de uma nova época fadada a reconfigurar as ruínas morais da experiência anterior.

Neste caso, a nova historiografia é a marca que permite cindir os mais amplos planos monolíticos como, por exemplo, os conceitos de identidade, cultura, raça, etnia e nação. Enfim, o que se denominará a partir deste ponto como o conjunto de características observáveis da experiência pós-moderna é formado pela noção de diferença cultural. O filósofo anglo-indiano Homi K. Bhabha, na esteira da *differánce* derridiana, inicia o ensaio *O Pós-Colonial e o Pós-Moderno* com um parágrafo animador sobre o alcance do tema:

A crítica pós-colonial é testemunha das forças desiguais e irregulares da representação cultural envolvidas na competição pela autoridade política e social dentro da ordem do mundo moderno. As perspectivas pós-coloniais emergem do testemunho colonial dos países do Terceiro Mundo e dos discursos das “minorias” dentro das divisões geopolíticas do Leste e Oeste, Norte e Sul. (...) Elas formulam suas revisões críticas em torno de questões de **diferença cultural, autoridade social e discriminação política** a fim de revelar os momentos antagônicos e ambivalentes no interior das “racionalizações” da modernidade. (BHABHA, 2001, p. 239, grifo do autor).

O caráter excludente do termo “minorias” obriga Homi K. Bhabha a colocá-la em destaque junto de seu análogo político, a “racionalização” da modernidade. Para ele, o uso de termos como Pós-Modernismo e Pós-Colonialismo leva-se àquela dimensão sem garantias da contingência, em que o avanço e o recuo diante da luz opaca do passado, visto como representação binária de conceitos como: passado e presente, Primeiro Mundo e Terceiro Mundo, entre outros, só podem nos deixar cada vez mais ao relento. Isto acontece porque o princípio binário do mundo moderno não pode dar conta da diferença cultural, das novas formulações em nome das diferenças, das reconfigurações identitárias provisórias e performáticas que a contemporaneidade produz incessantemente como manobra de diferença cultural.

Linda Hutcheon (1991), plenamente consciente da implicação das questões que norteiam as novas formulações epistemológicas da pós-modernidade, leva-nos ao movimento de desleitura da ironia em torno da imensa aporia da modernidade, o problema do “centro” e sua relação conflituosa com as “margens”:

Como sugeriram Foucault e outros, a essa contestação do indivíduo unificado e coerente se vincula um questionamento mais geral em relação a *qualquer* sistema totalizante ou homogeneizante. O provisório e o heterogêneo contaminam todas as tentativas organizadas que visam a unificar a coerência (formal ou temática). Porém, mais uma vez a continuidade e o fechamento históricos e narrativos são contestados a partir de dentro. A teleologia das formas de arte _ desde a ficção até a música _ é sugerida e transformada ao mesmo tempo. O centro já não é totalmente válido. E, a partir da perspectiva descentralizada, o “marginal” e aquilo que vou chamar (...) de “ex-cêntrico” (seja em termos de classe, raça, gênero, orientação sexual ou etnia) assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que na verdade nossa cultura não é o monólito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido... (HUTCHEON, 1991, p. 29).

Sendo correta a premissa de que o racionalismo da modernidade, cada vez que se volta para algo a fim de conhecê-lo através da imensidão circundante do centro, também é verdade que esse centro lhe escapa tão logo o caráter metodológico da perquirição se aproxima-se dele. Este trabalho é dividido em três partes e seccionados por dois capítulos nas duas primeiras partes e por três capítulos na última parte.

Na primeira parte: *ANTE FESTUM. O NASCIMENTO DE UM ETHOS ORIENTAL NO LIMIAR DO OCIDENTE* busca-se uma abordagem que privilegie o lugar outorgado pelo pós-colonialismo ao intelectual das “margens”, composta por dois capítulos, sendo o título do primeiro: *A experiência marginal e o deslocamento nômade em Edward Said e Milton Hatoum*.

O foco nesta etapa do trabalho é estabelecer, para além do diálogo entre os dois intelectuais, uma reflexão sobre o modo como Milton Hatoum, tendo sido bastante influenciado pela episteme do chamado pensamento “orientalista”, busca construir seus personagens e narradores nômades, paradoxalmente presos e em deslocamento constante, e como essa desterritorialização produz o problema da representação estética e política do mundo das margens do Ocidente; margem que se encontra em Milton Hatoum já em processo final de ruína. Além disso, a ruína sugere se configurar como um dos temas privilegiados de Edward Said.

No caso dos narradores em Milton Hatoum, percebe-se que o problema do intelectual

contemporâneo, que deve assumir a fala do “outro”, parte de um espaço ocupado pelo nômade, pois, sendo estrangeiros, seus narradores se apresentam como personagens que estão sempre nos “entre lugares”, “entre culturas” e “entre tempos”. São narradores quase inominados, marcados de modo ambivalente pela presença *in loco* e, ao mesmo tempo, *in abssentia*, ou seja, como agentes de negociação dos discursos daqueles que foram silenciados pelo processo de colonização e neocolonização na região amazônica.

Traçar a cartografia que une o pensamento nômade desses intelectuais pode ajudar-nos a compreender o enigma de uma espécie de errância contínua dos narradores e personagens nos romances de Milton Hatoum. Note-se, inicialmente, que se trata de criaturas ambíguas, vivendo ao mesmo tempo entre a solidão e a cumplicidade. Este caráter dúbio que remete-se à seguinte questão: por que o nômade-escritor não pode abandonar o mundo em ruínas? O problema todo reside no fato de que esse apego à terra natal é o apego ao vazio como preenchimento, o narrador torna-se naturalmente nômade num espaço como a máquina de guerra opera no espaço estriado do Estado, criando ranhuras onde somente restam ruínas de um espaço em que antes coabitavam, segundo a terminologia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), o Estado e as máquinas de guerra.

No segundo capítulo da primeira parte: *Figura e pré-figuração do romance pós-colonial a partir do exemplo do romance colonizador No coração das trevas, de Joseph Conrad*, busca-se cartografar o horror como forma de resistência histórica e profética. Considera-se relevante a análise do percurso pelas sendas da ficção de Milton Hatoum que passa pela junção de uma abordagem de cunho filológico e patrístico do conceito de *figura*, tropo recuperado por Erich Auerbach (1998). Por outro lado, estabelece-se um campo intertextual com a Desconstrução de Jacques Derrida, tais como, a noção de rastro e *différance* que, apesar de não se configurar como abordagem crítica propriamente, confere as implicações entre o preenchimento figural de Auerbach e os problemas éticos e políticos que cingem nossa contemporaneidade.

Sugere-se que, num primeiro movimento em direção à gênese do horror da experiência colonial, há o tropo que pode ser interpretado como figura profética do horror causado pelo fracasso da experiência colonial e que exercerá influência na forma de sombra profética na literatura pós-colonial. Para tanto, começaremos por analisar o romance de Joseph Conrad, *No coração das trevas*, como figura a ser preenchida pela experiência paródica das narrativas contemporâneas de espaços marginalizados, como acreditamos ser o caso exemplar dos três romances de Milton Hatoum analisados ao longo deste trabalho: *Dois*

Irmãos (2007), *Cinzas do Norte* (2012) e *Relato de um certo Oriente* (2014), e a novela *Órfãos do Eldorado* (2008).

O conceito do horror como figura de preenchimento de um fato histórico que se vê realizado pela diferença com o passado histórico que o revelará profeticamente será demonstrado no destino dos descendentes dos colonizadores da região Amazônica. O caráter profético do duplo fracasso se espelha, de modo particular, nos destinos trágicos das diversas famílias colonizadoras que povoam o imaginário hatouniano, como as famílias de Halim, dos Cordovil e do milionário Jano.

Na segunda parte: *INTRA FESTUM. ESQUECIMENTO E MEMÓRIA, O ESPÓLIO DO HORROR E SUAS VÁRIAS VOZES NOS ROMANCES DE MILTON HATOUM* cujo primeiro capítulo é *Memória, escritura e esquecimento: o espólio do horror pós-colonial em Milton Hatoum* procura-se analisar certos processos de subjetivação e construção identitária das figuras narrativas nos romances pós-coloniais. Através da análise do papel da memória e do esquecimento nos narradores-personagens Nael (*Dois Irmãos*), Lavo (*Cinzas do Norte*) e Arminto Cordovil (*Órfãos do Eldorado*), verificam-se as duas formas de subjetivação recorrentes: o hibridismo cultural e a desterritorialização. O exercício da memória e do relato, embora não seja capaz de restituir o passado, cria uma região intervalar, de interação e divagação. A memória recuperada pelos narradores marginais em Milton Hatoum não se lança aos fatos pretéritos em busca da recuperação do passado, mas sim, em busca de um eterno vir-a-ser¹¹ de um sistema de signos em ruínas.

Na experiência desses narradores é que se pretende analisar como o sujeito pós-colonial subverte o discurso colonial, transformando em mímica o conjunto de histórias de outros personagens cujos processos de identificação cultural estão igualmente fraturados pela experiência diaspórica. Nesses romances, cada narrador elabora, através da urdidura memorialística, um rigoroso ajuste de contas com os sistemas culturais criados pela hierarquia social e histórica dominantes.

As figuras híbridas desses narradores criam, assim, espaços de enunciação resultante de um processo de subjetivação capaz de transgredir as práticas de dominação políticas e culturais na narrativa memorialística, é a mímica cultural elevada ao paroxismo da estratégia política. Tratando do tema da memória e do esquecimento, estaremos também ancorados pelo

¹¹ (HEIDEGGER, 2012, p. 207)

aporte teórico de autores como Gilles Deleuze, Jacques Derrida, além de outros autores que também tratam do tema, como Giorgio Agamben, Walter Benjamin, Paul Ricoer.

No segundo capítulo da segunda parte, intitulado *Gênero e diáspora: o discurso formativo do horror na configuração da imagem da mulher indígena em Milton Hatoum*, discute-se a respeito do horror causado pelas relações de poder possivelmente resultantes de questões complexas relacionadas ao gênero e impressas, principalmente, em corpos femininos indígenas, principalmente de sociedades marginalizadas e que resultam em efeitos sociais e políticos que contemporaneamente se denomina, não sem certo incômodo epistemológico, de feminicídio indígena.

Nosso enfoque abordará o modo como o gênero _ e sua desconstrução _, permitem observar diferentes instâncias fundadoras de intencionalidades de produção de subjetividades; analisar diferentes construções de sujeito e modos como essas construções identitárias se exprimem ou se calam para sempre tanto nos espaços de exclusão do mundo amazônico como nos confins dos subúrbios de Manaus e, por fim, buscar refletir sobre as perspectivas que sejam capazes de se opor ao caráter político-estético do horror moderno nessas sociedades. Deseja-se, dessa forma evidenciar o fato de que o capital cultural da história possui um excesso que transborda dos registros acumulados ao longo dos séculos e que não mais pertencem à economia da linguagem daquilo que está sendo narrado em nome do “outro” na História.

A impunidade do feminicídio é reproduzida interminavelmente na região amazônica. Neste sentido, falar especificamente do ponto de vista do corpo feminino como território reinventado pela soberania do patriarcalismo significa falar também do horror da colonização _ e da neo-colonização _ de povos indígenas, porque o mundo-aldeia, metaforicamente, pode ser entendido como o lado feminino da história, ao passo que o mundo colonial, articulado em torno da dominação do “outro” que é evidentemente inferior, pode ser percebido pela forma expressiva da dominação masculina.

Na terceira parte, *DIE FESTUM. A ESCRITA COMO TESTEMUNHO DO MUNDO AMAZÔNICO: O FRACASSO DO ETHOS CIVILIZADOR NOS ROMANCES DE MILTON HATOUM* em cujo primeiro capítulo, *O “escritor menor”: nomadismo e mímica desarticuladora em Milton Hatoum* discute-se a questão de uma abordagem do conceito de Gilles Deleuze a respeito do artista das margens como um autor “menor”. O termo “escritor menor” não diz respeito a escritores inferiores ou mesmo uma língua menor, mas antes, o que

cada escritor é capaz de fazer e construir numa língua maior carregada de fluxos, de vitalidade e intensidade poética. O “escritor menor” é aquele capaz de subverter parodicamente a língua oficial do dominante em benefício próprio.

O artista menor, posicionando-se hibridamente dentro do valor cultural das margens e do transnacional, apresenta-se na condição de tradutor, pois busca elaborar novas formas de negociações de significados e valores no interior da textualidade colonial. A recusa nativa de não adesão à interpelação do poder dominante pela escrita menor tem a vantagem de causar um rasgo, ou um corte, na própria tessitura da escrita oficial, rompendo assim, com seus valores, deslocando-os através da mimese paródica à experiência do não dito.

O artista menor, como parece o caso de Milton Hatoum, nega-se a restaurar a imagem de autoridade por trás da linguagem oficial e petrificada, recusando-se, pela projeção, a permitir que o nativo se alinhe ao discurso oficial, rompendo com seus preceitos culturais, estéticos e políticos. A escritura, no sentido que Jacques Derrida dá ao termo, diz respeito à possibilidade, mas principalmente, à impossibilidade de dizer o “outro”, ou seja, de traduzi-lo sem traí-lo:

A escritura é o filho *miserável*. O miserável. O tom de Sócrates é um tanto acusador e *categórico*, denunciando um filho desviado e revoltado, uma desmedida e uma perversão, tanto compadecido e condescendente, apiedando-se de um ser desguarnecido, um filho abandonado por seu pai. De qualquer modo, um filho *perdido*. Cujá impotência é tanto aquela de um órfão quanto a de um parricida perseguido, e, por vezes, injustamente. Na comiseração, Sócrates deixa-se levar longe o bastante: se há discursos vivos perseguidos e desguarnecidos do socorro de um logógrafo (foi o caso da fala socrática), também há discursos semimortos _ escritos _ perseguidos porque a fala do pai morto lhes falta. Pode-se então atacar a escritura, dirigir-lhe reprovações injustas (*ouk en diké loidoretheís*) que apenas o pai poderia remover _ assistindo assim seu filho _ se, precisamente, seu filho não o tivesse matado. (DERRIDA, 2005, p. 97-98. Grifos do autor).

No segundo capítulo da terceira parte, *As sobrevivências dos signos, a memória involuntária do estrangeiro e espaço urbano em ruínas: as representações dos signos de mundanidade, amor, de qualidades sensíveis e arte em Milton Hatoum*, nossa intenção é, partindo dos pressupostos teóricos de Gilles Deleuze sobre os modos de interpretação dos signos de memória: os signos de amor, sensíveis, mundanidade e de arte, este último, responsável por reunir as outras formas de signos busca-se refletir sobre a qualidade e a pluralidade dos signos emitidos por Milton Hatoum.

Deseja-se evidenciar que as modulações de produção de intensidade e individuação

não segmentadas em binarismos possibilitam entender que na obra do escritor amazonense o tema não é a memória, mas as sobrevivências das imagens traumáticas, os sintomas da violência, os fantasmas e as sobrevivências de signos. Os signos de amor, por exemplo, além de ligarem-se aos signos de arte, nos permite-se interpretar como sobrevivem os amores incestuosos, tema recorrente em Milton Hatoum. Enfim, essas estas novas formas de individuação e produção de subjetividades não retornam, no complexo jogo de ruínas na forma de memória, mas sim, segundo assevera Gilles Deleuze, em práticas de produção de signos que afetam e se deixam afetar por outras subjetividades plurais. O resultado é que a apreensão desses signos nos romances de Milton Hatoum não podem ir além daquilo que se encerra dentro dos próprios signos que se repetem, repelem-se e dialogam-se entre si incessantemente.

Na quarta e última parte: *POST FESTUM. A DANÇA DO LABIRINTO SOBRE AS RUÍNAS DO AMAZONAS*, os dois últimos capítulos *Supertestis e Testis. O testemunho do muçulmano: entre o vazio da vida nua e o exílio da palavra* buscar-se-á, inicialmente, a distinção entre “vida nua” (zoê) e “vida humana” (bios), desde a distinção de Aristóteles até a definição moderna de biopolítica, de Michel Foucault (2007), mas, sobretudo, da noção que faz do termo o filósofo Giorgio Agamben (2008). A noção de “resto” para Giorgio Agamben será importante para que se situe alguns dos personagens de Milton Hatoum como testemunhas no sentido de um “testis”, ou seja, aquele que testemunha na condição de um terceiro, de um estrangeiro, ou mesmo uma figura intervalar entre diferentes culturas.

No segundo e último capítulo da quarta parte: *Sobrevivência, culpa, vergonha: a “zona cinzenta” do dilema moral dos narradores em Milton Hatoum*. Este capítulo final tenta refletir sobre o estatuto da linguagem que anula-se a si mesma na impossibilidade de transmitir através do testemunho a ilusão da voz que pode dizer algo sobre o “outro”. Nesses romances, toda a experiência dissipa-se na voragem insólita da linguagem que finda nela mesma.

Testemunhar para enfim desaparecer. Na reconstrução ficcional de Milton Hatoum, analisar-se-á a figura da testemunha como o “testis”, essa figura que não pode abrir mão do imperativo de narrar o que viveu na condição de “testemunha”, embora, paradoxalmente, apenas seja capaz de narrar o que não faz parte da economia narrativa, a experiência limite de narrar o indizível, ou seja, certo tipo de conhecimento que não pode ser transmitido, mas que

também não pode, de todo modo, deixar desaparecer.

Cabe ao “testis” narrar a experiência do “muçulmano”, termo que designa, segundo Giorgio Agamben (2008), aquele que se encontra em algum momento da vida, dilacerado e desprovido das qualidades que normalmente se atribui ao ser humano. Figura intervalar, o muçulmano, como são os índios e os descendentes de imigrantes árabes e portugueses em Milton Hatoum, abriu mão da vida, porém, não está morto, é o não-homem, o abjeto, a figura extrema do horror, enfim, o trabalho se encerra na figura desse narrador que é a testemunha impotente de um mundo que desapareceu diante de seus olhos, resta-lhe a vergonha e a culpa de ter sobrevivido, seu espaço é a zona cinzenta do exílio, exterior, mas sobretudo, interior, um exilado convertido em testemunha do abismo inumano do horror.

PARTE 1

ANTE FESTUM. O NASCIMENTO DE UM *ETHOS* ORIENTAL NO LIMIAR DO OCIDENTE

No final do século XIX, a região amazônica foi sacudida inesperadamente de sua atrofia histórica pelo chamado *surto da borracha*¹²e, da noite para o dia a região mais isolada e economicamente atrasada do Brasil, cuja historiografia é ainda hoje escassa, fez com que a capital Manaus se tornasse a segunda cidade mais próspera do país. Torna-se importante então, em poucos traços, delinear em que momento na incipiente historiografia do Amazonas, a região mais oriental do Brasil, passou a ser marcada pelo clima de euforia e pela promessa de um futuro glorioso. Poder-se-ia considerar que o “clima de festa” teve, de fato, início com o período áureo da borracha. O tempo de euforia foi relativamente curto, do final do século dezenove até os primeiros anos do século vinte. O que salta aos olhos é que o resultado deste “surto” de autoconfiança jamais se repetiria na história do país e ainda menos com os resultados que se verificaram após o declínio da extração do látex, o “ouro” amazônico.

As marcas desse período estão presentes até hoje, em certo sentido, nem tudo se perdeu por completo. Não seria exagero considerar que, para além das ruínas que ainda restam daquele período, alguns traços da arquitetura desse passado suntuoso mantêm-se de modo razoavelmente bem cuidados, como é o caso de alguns _ raros na verdade _ prédios públicos do centro da cidade, poucas praças, o Teatro Amazonas, de renome internacional e que fora construído com material e mão-de-obra vinda da Europa, especialmente da Itália. De resto, a cidade continua seu ciclo de miséria, com um crescimento populacional sem precedentes e sem qualquer controle ambiental¹³.

Entre essa euforia inicial e a última esperança de modernizar a região, a saber, modernizar no sentido de fazer com que o *ethos* branco finalmente deixassem de ser uma voz

¹² “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 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. Grifo nosso).

¹³ (CASTELLO, 2009).

vinda de “outro lugar”, a região experimentou um novo fracasso, a chamada Zona Franca de Manaus. Caso se julgue importante e em poucos traços delinear em que momento na incipiente historiografia do Amazonas passou a ser marcada pela euforia e pela ideia de que a floresta amazônica seria o novo “Eldorado”, poder-se-ia contentar-se em afirmar que o tempo em que durou o ciclo milagroso da extração do látex da borracha e a esperança de modernização já na segunda metade do século, com a instalação da Zona Franca de Manaus, com a abertura da Transamazônica, foram sempre tentativas malogradas de conectar a região ao resto do país, ou seja, uma região que, segundo Márcio Souza (1977, p. 198): “[...] sempre desafiou a tecnologia temperada do Ocidente”. Esses sucessivos fracassos de colonização e neocolonização puderam ser notados mais especificamente a partir dos anos sessenta, a cidade tornou-se um entreposto comercial com várias fábricas multinacionais de aparelhos eletrônicos. Nessa época, também marcada pela forte presença da ditadura militar na região, Manaus passa a “... crescer de maneira irreconciliável com o seu passado. (HATOUM, 2014, p. 264).

O conjunto da obra ficcional de Milton Hatoum conjuga historicamente esses dois momentos numa verdadeira cartografia do horror, ou dito de outro modo, do fracasso dos estamentos, da burocratização da vida urbana local, da dominação e exploração econômica da floresta, da colonização e escravização da população indígena, por fim, do fracasso de se fazer da região um pólo próspero de comércio exploratório.

Muito provavelmente, pode-se afirmar que jamais tenha sido a intenção do autor ou de qualquer outro romancista da região tratar explicitamente do horror da colonização da região amazônica como um tema propriamente, não se pode negar que o horror resultante das sucessivas tentativas de estabelecer um *ethos* branco na região gerou sempre um intrincado sistema de relações histórico-sociais que culminaram em fracassos e ruínas.

1.1. A experiência marginal e o deslocamento nômade em Edward Said e Milton Hatoum

Pensadores criados nas regiões marginais do mundo, com parece sugerir o caso de Edward Said e Milton Hatoum, tendem a fazer do deslocamento de povos periféricos, do nomadismo causado por problemas sociais e econômicos relacionados à colonização e neocolonização, a própria estrutura de suas narrativas. Para Noemi Campos Freitas Vieira:

Edward Said em suas “Reflexões sobre o exílio” tece observações contundentes sublinhando que o tema do exílio, a despeito do horror e da violência que verdadeiramente representam para a humanidade, [...] tem servido de mote para a proliferação de grande parte da produção literária do século XX (VIEIRA, 2007, p.136).

A literatura pós-colonial seria, partindo dessa perspectiva, uma narrativa do espólio. Tratando dos problemas dos deslocamentos, do não-pertencimento, do tema da imigração, esses intelectuais estabelecem um espaço intervalar, um “entre lugar” físico e existencial como condição primordial para a existência e resistência de uma hermenêutica que poderíamos denominar, segundo as palavras de Gilles Deleuze, de deslocamento nômade:

Esta é uma distribuição de errância e até mesmo de “delí-rio”, em que as coisas se desdobram sobre toda a extensão de um Ser unívoco e não dividido. Não é o ser que se divide segundo as exigências da representação, mas todas as coisas que se dividem nele na univocidade da simples presença” (DELEUZE, 2012, p.54). “O que caracteriza o deslocamento nômade é que toda a matéria é colocada do lado do conteúdo, enquanto toda forma passa para o lado da expressão. Parece que a existência nômade é imediatamente mais sensível à conexão do conteúdo e da expressão por si mesmos, cada um desses dois termos tendo forma e matéria. É assim que para a ciência nômade a matéria nunca é uma matéria preparada, portanto, homogeneizada, mas é essencialmente portadora de singularidades (que constituem uma forma de conteúdo). E a expressão tampouco é formal, mas inseparável de traços pertinentes (que constituem uma matéria de expressão). É um esquema inteiramente outro, [...] já que podemos fazer uma ideia dessa situação se pensarmos no caráter mais geral da arte nômade, onde a conexão dinâmica do suporte e do ornamento substitui a dialética matéria-forma. Assim, do ponto de vista dessa ciência que se apresenta tanto como arte quanto técnica, a dimensão do trabalho existe plenamente, mas não adota a dualidade forma-matéria (mesmo nas correspondências biunívocas). Ela antes *segue* as conexões entre singularidades de matérias e traços de expressão, e se estabelece no nível dessas conexões, naturais ou forçadas. É uma outra organização de trabalho e do campo social através do trabalho. (DELEUZE & GUATTARI, 2011, p.37-38).

O ponto de partida deste trabalho busca, então, privilegiar o espaço outorgado à figura do intelectual do século vinte como figura marcadamente diaspórica. São intelectuais inscritos em regiões ditas “marginais” que, mesmo vivendo em grandes centros urbanos do Primeiro-Mundo, seu traço marcante, de todo modo, seria o efeito indissociável de experiências coletivas que sofreram a influência dos sucessivos processos de colonização ocidental.

A tarefa desses intelectuais em constante deslocamento se constituiria, segundo Pierre Bourdieu (1989, p. 23), no campo de tomadas de posições e na construção de epistemologias capazes de dar conta das múltiplas e complexas dinâmicas político-sociais do mundo fragmentado da contemporaneidade. É nesse sentido que se busca tratar inicialmente

dos diálogos-traduições entre o pensamento desses dois intelectuais de ascendência libanesa, formados igualmente pela experiência de um saber às margens do Ocidente: o filósofo Edward Said e a influência de seu pensamento sobre o mundo ficcional de Milton Hatoum.

Há alguns dados biográficos de Milton Hatoum que podem ser imediatamente relacionados a seu vínculo com o Oriente e, principalmente, com a teoria desenvolvida por Edward Said a respeito das aporias relacionadas ao modo como o Oriente seria uma criação do Ocidente¹⁴ como forma de reconhecer esse novo território como um espaço exótico e distópico do Ocidente. Considera-se, assim, importante manter presentes algumas informações a respeito do problema de “quem fala”, sob a condição de não procurar aplicar ou adequar essas informações à interpretação do romance que não se confunda com a ideia de explicar a obra pela biografia do autor. Nesse contexto, não pretendemos, ao apresentar esses dados, examinar ou imaginar supostos sentimentos, intenções que estariam ligados aos modos de subjetivação do escritor em relação às obras.

Essas observações biográficas são feitas no sentido de apontar o lugar de partida dos romances. A primeira dessas informações biográficas consiste na ascendência árabe de Milton Hatoum¹⁵:

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

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

¹⁴ Segundo o próprio Milton Hatoum: O Orientalismo, livro de Edward Said, foi uma das leituras mais importantes sobre essa questão da construção imaginária do discurso sobre o outro oriental, sobretudo sobre o mundo islâmico. O Orientalismo é um dos ensaios seminais sobre as relações entre o Oriente e o Ocidente, sendo que o Oriente, como Said mostrou, é uma construção, é uma invenção do Ocidente. É um tipo de representação que o discurso orientalista teceu ao longo da história, sobretudo a partir do século XVIII. Pode ser que haja, inconscientemente, uma influência do Edward Said no título. A verdade é que foi difícil encontrar este título. Para mim foi um achado. Eu já havia praticamente terminado o romance e tinha outros títulos em mente, como “Retratos da memória”. Eu lembro que esse era um dos títulos possíveis, mas gostei desse título Relato de um certo oriente, porque nele há várias perguntas. De que Oriente nós estamos falando? De um determinado Oriente? Mas qual deles? É isso que o livro insinua. É o mistério em torno desse Oriente que está um pouco nebuloso, e ainda não se sabe qual é o Oriente do romance. Entrevista concedida a Maged T.M.A.El Gebaly. 2010. Revista Crioula, nº 7. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>. Data de acesso: 13/08/2015.

¹⁵ Entrevista concedida a Aida Hanania. 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Data de acesso: 17/09/2016.

lado brasileiro? Para os índios, o território, a terra deles não tem fronteiras...

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

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

Neto de libaneses, Milton Hatoum viveu em Manaus até os 15 anos. Seus primeiros anos longe da terra natal foram em Brasília, entre 1968 e 1969, anos conturbados do golpe militar. Em seguida, mudou para São Paulo, formou-se em arquitetura e partiu para uma temporada na Europa, vivendo em Barcelona, Madri e Paris, só retornando a Manaus em 1984, quando passou a lecionar Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas - UFAM. Em 1999, após quase vinte anos decide se mudar para São Paulo e vive lá desde então. Há breves passagens do autor amazonense por universidades norte-americanas na condição de escritor-residente nas universidades de Yale, Stanford e Berkeley.

O que é interessante notar nesse breve resumo biográfico é o modo como Milton Hatoum pode ser identificado como o típico pensador pós-colonial, ou seja, o intelectual que não apenas opera a força de seu pensamento partindo da noção de que há na história do pensamento uma margem, ou mesmo um espaço circunscrito à relação com um “fora”, como também o caráter híbrido que essa noção implica dentro de uma hermenêutica da contemporaneidade, noção que Jacques Derrida chama de gramatologia:

É a tentativa de apreender um sistema de pensamento sempre aberto, (...) e por essa razão, necessita de uma arquitetura estratégica, para fugir da economia conceitual tradicional da filosofia, que sempre levaria o pensamento de um filósofo a fechar-se em torno de seu próprio sistema. (...) Derrida, sem poder abrir mão totalmente de conceitos, direciona suas forças em cunhar o que viria a chamar de “indecidíveis”, ou “quase conceitos”, ou seja, termos que não carregam em si nenhuma definição precisa, definitiva, mas que funcionam numa cadeia de remetimentos, do mesmo modo como funcionam os conceitos. (...) Conceitos que não conceituam; que não pretendem dar conta de um sentido ou de um significado fechado e que, por isso, inauguram uma nova forma de relação entre as palavras e as coisas. E é assim que surge a ideia da desconstrução, um gesto que pretende mostrar a violência autoritária de um sistema fechado que se apresenta como a única maneira de compreensão do real e não se mostra, de maneira alguma, como mais uma construção na História das Construções (ou fábulas, como dizia Nietzsche) que é a história da filosofia. (HADDOCK-LOBO, 2014, p. 26).

O oriental, como bem salientou o próprio autor a respeito do que significa ser árabe, libanês-brasileiro, numa região afastada do próprio Brasil, e em que as típicas noções arcaizantes de território, de nacionalidade e de espaço acabam se tornando, além de problemáticas, insuficientes. O Amazonas, ou o Norte, seria então como um território oriental dentro do espaço subalterno do Brasil como parte geográfica do Ocidente¹⁶.

Milton Hatoum parece sugerir, desde o início de sua produção literária, que há em sua formação a profunda consciência e a consequente preocupação em questionar certos paradigmas arcaizantes e conjuntos de classificação binários. E esse é o mesmo caminho traçado por Edward Said em seu projeto acadêmico. É preciso ressaltar, no entanto, que não se trata, por parte do escritor amazonense, de uma tentativa de apropriação teórica para uso de uma prática literária ou artística. Trata-se, na verdade, não apenas de uma aproximação teórica e ontológica, mas, sobretudo, de uma continuação da ideia postulada por Edward Said a respeito dos povos marginalizados do mundo.

O empreendimento teórico também é habitualmente denominado de Estudos Pós-Coloniais e pode ser visto como o elemento mais importante que liga o trabalho acadêmico de Edward Said ao conjunto da obra ficcional de Milton Hatoum mapeado neste capítulo, uma cartografia que funcionaria segundo os termos de uma agenda intelectual em comum. Em ambos percebe-se a ênfase na pluralidade e na desconstrução dos saberes institucionalizados, tanto no projeto teórico de Edward W. Said quanto na prosa de Milton Hatoum nota-se o predomínio da metalinguagem e da intertextualidade. É preciso, no entanto, considerar que a questão da burocracia e letargia estamental, da natureza e da estrutura da noção de Terceiro Mundo, ou mesmo da relação marginal da região amazônica como margem do Ocidente é mais problemático do que uma simples questão de isolamento territorial ou falta de um projeto político sustentável para a região.

A primeira questão a ser abordada é se, de fato, as preocupações em relação ao chamado Terceiro Mundo sempre devem ser vistas em termos de colonialismo. Ou ainda, o problema que o colonialismo nos propõe na contemporaneidade não é mais o problema da relação com o outro povo, mas um problema do povo em comum? Além disso, o que faz com

¹⁶ HATOUM, M. (2017). Em entrevista: <http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum>, (6/5/2009. Acessada em 20/02/2017).

que sejam do modo que são, ou dizendo de outro modo, como são moldadas suas identidades? Edward Said leva essas questões em consideração tentando descobrir em *Orientalismo*, como o chamado “orientalismo alemão” poderia se parecer em grande medida com o orientalismo inglês ou francês, embora a historiografia nos mostre que os alemães não tiveram, propriamente, interesses coloniais no Oriente Médio. Mas Edward Said concentra-se nessa questão como ponto de partida para um empreendimento teórico mais amplo, capaz de englobar a noção de orientalismo a todas as regiões colonizadas pelo Ocidente.

No início do século dezenove, em particular, quando o orientalismo alemão era praticamente indiscernível do francês, mantendo as mesmas preocupações e as mesmas orientações, a questão tornou-se a seguinte: como os franceses podem ser, sob o ponto de vista de Edward Said, em determinados momentos, levados a agir efetivamente sobre a região chamada de Oriente e guiada por seus interesses coloniais, ao passo que, por outro lado, os alemães, por exemplo, que parecem refletir as atitudes francesas, não demonstravam os mesmos interesses coloniais?

A resposta de Edward Said é que o orientalismo alemão não poderia ser outra coisa que um produto de derivação, em termos acadêmicos, do orientalismo francês. E que sua tarefa reduzir-se-ia em manter as características desse pensamento e refletir, por postergação, a partir do prisma do conjunto epistemológico francês sobre o que seria, então, catalogado como o Oriente. Trata-se, então, do mesmo pensamento, porém, derivado. Este é o ponto crucial da resposta de Edward Said, pois não afirma que certo modo de pensar em relação ao Terceiro Mundo seja capaz de determinar um modo de estruturar o pensamento sobre esse mundo, havendo interesses coloniais ou não.

É nesse momento que o filósofo e professor de literatura de origem palestina volta-se para os interesses da Companhia Britânica das Índias Orientais¹⁷, que pode ser vista tanto como um empreendimento do programa nacionalista quanto globalizante¹⁸. Porém, uma confusão que aparece na história mais recente do colonialismo é o problema das verdadeiras motivações do colonialismo. Seria sempre o nacionalismo, ou como parece ser cada vez mais interessante pensar que a motivação e o modo de agir dos povos colonizadores tinham e ainda mantém, cada vez mais interesses transnacionais de produção em larga escala, é interessante

¹⁷ É preciso ter em vista que essa companhia inglesa de navegação comercial citada acima exercerá importante papel no processo de colonização da região amazônica, como veremos na análise dos romances de Milton Hatoum, especialmente em *Órfãos do eldorado* (2008) [N.A].

¹⁸ (RIBEIRO, 2007).

notar que nas narrativas de Milton Hatoum a Companhia das Índias Ocidentais aparece como uma “marca” da ruína de famílias de fazendeiros colonizadores que enriqueceram com o comércio da borracha.

A relação entre o colonizador e o colonizado seria, dessa perspectiva, um tipo de conexão de uma nação metropolitana e suas províncias. Não se trata de desmerecer a importância do nacionalismo como componente fundamental no processo de colonização porque, na verdade, o nacionalismo parece reaparecer com mais intensidade na contemporaneidade.

Nos estudos Pós-Coloniais, em especial entre aqueles que representam os diversos interesses dos colonizados do mundo, há a questão que Gayatri Spivak (2010, 18) propõe: “Como o colonizado deve falar?” ou “Que língua o colonizado deve falar? Se é que o colonizado pode realmente falar”.

Edward Said, por sua vez, levanta a mesma questão, porém em outros termos. Para ele, supondo que o subordinado seja capaz efetivamente de apropriar-se da fala, de assumir uma autoria, essa fala subalterna que busca seu espaço de enunciação seria, neste caso, um forte elemento de ligação entre a teoria do filósofo palestino e o mundo ficcional de Milton Hatoum, que também levanta a mesma questão: em que língua deveria ser escrita a obra de ficção confeccionada nas margens da civilização? É uma questão mais difícil do que parece a princípio, pois essa linha de pensamento deve seguir a trajetória de desenvolvimento entre Edward Said e a ficção de Milton Hatoum, especificamente para as questões desenvolvidas nos capítulos seguintes.

A tese que Edward Said defende em *Orientalismo*, portanto, é que há um vasto conjunto de informações, muitas delas acadêmicas, e não raro uma série de trabalhos de caráter puramente doxológico que pouco tem o que dizer a respeito da região do mundo denominada de Oriente. O Oriente seria, então, sob o olhar do homem europeu, sobretudo a partir do século dezenove, esse grande conjunto de saberes capazes de organizar não apenas o que se sabe, mas, sobretudo, o conjunto de experiências culturais, sociais e econômicas que não podem ser compreendidas ou assimiladas, por mais perscrutadora e obsessiva que seja sua preocupação em termos de arquivo, por mais enfático que seja o olhar do colonizador.

O que o autor palestino defende é que, similar ao conceito de loucura elaborado por Michel Foucault (2012), que via na experiência da loucura um conjunto de saberes que não podiam ser transmitidos, haveria, também, para o conceito de orientalismo uma série de

“saberes outros”, desordenados ou deixados à margem do pensamento sobre o assunto e que estão muito longe de se configurar simplesmente como compartimentos e categorias estanques e ordenadas como um arquivo.

Esta seria, de certo modo, a principal preocupação de Edward Said a respeito dos povos do Oriente Médio: evidenciar o modo como o termo “orientalismo” fora utilizado para dizer não o que seria efetivamente o Oriente, mas, sobretudo, o que ele não poderia ser de modo algum, principalmente se a perspectiva adotada fosse a mesma daquele que detém o direito à fala.

Também há outro fator, o poder do discurso criado sobre o Oriente, a saber, todo o material extensamente produzido e catalogado pelo Ocidente sobre esses “outros povos” que, de um modo quase obsessivo, permaneceram no imaginário do Ocidente e passaram, em algum momento, a ser construídos pelo discurso do Ocidente numa variedade quase infinita que não tinha como fundamento apenas o controle político e econômico, mas havia toda uma ampla rede de interesses que passava, quase que invariavelmente, pela dominação cultural:

Tomando o final do século XVIII como um ponto de partida muito grosseiramente definido, 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 europeia conseguiu administrar, _ e até produzir _ o Oriente política, sociológica, ideológica, científica e imaginativamente durante o período pós-Iluminista. (SAID, 1996, p. 15)

Nesse sentido, tanto Edward Said como o escritor amazonense, Milton Hatoum, constituem uma espécie de sequência subterrânea dessa ampla rede discursiva que gira a respeito do que seria uma ideia capaz de redimir a tragédia da colonização. Edward Said ocupar-se-ia, assim, de como o Ocidente cria uma representação convincente do que seria o Oriente. Milton Hatoum, na esteira de Edward Said, busca, a partir da senda deixada pelo intelectual palestino, refletir estética e politicamente, em nome de uma escritura da diferença e em nome da desconstrução dos modelos ocidentais. Ou seja, em nome de toda a rede discursiva que pesa sobre o intelectual das margens, sobretudo porque seria praticamente impossível para um escritor amazonense de origem libanesa, não proceder à estranha referência a um “fora”.

O “fora” seria, no conjunto da obra do escritor amazonense, um espaço privilegiado de reflexão. O “fora” como marca da potência que a escrita traria em si mesma, além de sua própria noção de finitude, suas próprias nervuras e sua própria ruína. O intelectual que busca refletir a partir desse “fora” teria também o papel de trazer à tona um conjunto de memórias que tenderiam naturalmente a desaparecer em nome do silêncio ancestral que impera sobre as vozes do passado. Para Denis Leandro Francisco:

A linguagem, aqui, está a serviço da memória e, portanto, já de saída fracassa duplamente: tanto maior será o vazio irrecuperável dessa linguagem, tanto maior o silêncio que a funda e preenche. O caráter lacunar da memória, no romance hatoumiano, está, como não poderia deixar de ser, íntima e indissociavelmente ligado à instância da linguagem, ou, mais exatamente, à dimensão também lacunar e precária da linguagem. A problematização que o romance irá estabelecer funda-se, precisamente, nessa área de contato entre ambas, ou, antes, entre a face lacunar de uma e de outra, a insuficiência ou ponto de impossibilidade que há em uma e em outra. (FRANCISCO, 2007, p.11)

A ideia da ruína, para escritores pós-coloniais, pode ser entendida como uma maneira de se relacionar com um tema que, desde o momento em que passou a ser marcado por uma inscrição, por uma determinada organização, passou a operar como um apagamento, uma exclusão, um silenciamento tanto do que foi dito como daquilo que jamais poderia ser expresso em qualquer época, ou seja, haveria uma consciência por parte do autor pós-colonial acerca de sua relação de inclusão e de exclusão pela escrita.

O tema da inclusão do silêncio, por exemplo, tão marcante na escritura de Milton Hatoum traria, desde o início, a busca pela escritura a partir de sua posição de que é possível ao colonizado assumir a autoria de seu discurso. Em *Cinzas do Norte* (2012), os diários escritos por Ranulfo, tio do narrador Lavo e amante de Alicia, mãe do protagonista Mundo, parecem evocar um itinerário da recuperação de um fato enquanto recapitulação, reparando a ordem inviolada ou imperfeita de uma temporalidade silenciosa e misteriosa, como neste trecho de uma carta de Ranulfo, endereçada ao personagem chamado Mundo. O tema é a origem desconhecida da família de Alicia, provavelmente trazida de algum lugar do Alto Solimões a Manaus:

Algiza e Ozélia [mãe e irmã de Alicia] não se davam com ninguém, se entendiam por meio de gestos, e os novos moradores do bairro pensavam que elas eram surdas-mudas; sentadas na rua de terra, tomavam caçuma de abacaxi na mesma cuia e depois iam, juntas, ver o rio e a cidade no fim da tarde; voltavam para casa ao anoitecer e se embrenhavam no castanhal para apanhar pedaços de madeira. Não iam

aos arraiais da igreja nem às festas de São João, e se não fosse a ajuda do meu cunhado, não sei como conseguiriam comida e roupa. Tua mãe convidava Algiza para passear no porto ou conhecer outros bairros; ela nunca ia, e só abria a boca para dizer: ‘Espero a visita do nosso pai’. (HATOUM, 2012, p.137)

Em suas obras, Milton Hatoum não ignora a posição do colonizador em conflito com a figura do colonizado, porque vê as duas como sendo radicalmente interligadas, mas ao mesmo tempo, é possível notar seu interesse nas variadas formas de falar que constituem esse complexo jogo de sobrevivência de saberes e de tradições do colonizado em seu processo de hibridização com o discurso do colonizador. Nesse processo, a narrativa ganha um espaço estratégico, pois, ao escutar, olhar e observar, a narrativa de ficção busca compreender um determinado complexo imagético através do ato de criação como ato de potência.

Para a ficção, é necessário pensar na escolha das imagens e também na sua materialização, ou seja, a maneira como se expõem determinados fatos a partir do tom dado a essas imagens, como na novela *Órfãos do eldorado* (2008), cujo narrador, Arminto Cordovil, conta não apenas seu caso de amor pela misteriosa índia Dinaura, mas também a modulação que ele utiliza para falar da fauna local e dos nomes indígenas.

Vê-se nesse processo de hibridização cultural um complexo jogo em que a tradição cultural torna-se efetivamente uma rede de fluxos rizomáticos, pois o conhecimento das tradições não pertencem mais apenas ao mundo do colonizador, mas antes, um amplo comércio cultural sem raízes definidas – Arminto Cordovil é neto de colonizadores portugueses. O que resta nesse processo de hibridização parece-nos configurar-se na problemática relação da memória como representação visual do passado e o estatuto ontológico dessas imagens como resultado dessa operação. A divisão entre os limites do que pode o colonizado falar é implodida a partir de dentro do próprio discurso do colonizador, como no trecho abaixo:

Quando olho o Amazonas, a memória dispara, uma voz sai da minha boca, e só paro de falar na hora que a ave graúda canta. Macucauá vai aparecer mais tarde, penas cinzentas, cor do céu quando escurece. Canta, dando adeus à claridade. Aí fico calado, e deixo a noite entrar na vida. (HATOUM, 2008, p. 14)

Há outra aproximação necessária entre esses dois intelectuais das margens do globo. O orientalismo de Edward Said posiciona-se muito bem no momento histórico que busca colocar entre parênteses a efetividade dos binarismos recorrentes na tradição estruturalista. Não parece haver a interdependência mútua do modelo binário do indivíduo centrado em si e

de um “outro” descentralizado, incluindo o modo como a construção da alteridade do outro é, na verdade, e secretamente, ao mesmo tempo um meio de construir, de definir e delimitar a natureza da individualidade, o “ser” ocidental ou oriental. O que se pode notar é que há, em especial nos dois primeiros romances de Milton Hatoum, a saber, *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* e o conjunto da obra de Edward Said uma preocupação em desconstruir o pensamento tradicional entre oposições binárias e imutáveis. É neste sentido que Daniela Birman busca,

[...] sugerir que Hatoum explora e brinca no *Relato* -procedimento ao qual dará prosseguimento em *Dois Irmãos* - com a diferenciação e separação entre Oriente e Ocidente que marca os textos nomeados por Edward Said de *orientalistas*. Esta distinção foi incorporada ao nosso olhar, discurso e conhecimento sobre esse imenso território que constituímos como nosso Outro – e cuja oposição a nós está, portanto, na base de nossa “identidade ocidental” (BIRMAN, 2007, p.25-26, grifos da autora).

O olhar eivado pela consciência da existência de um discurso sobre o território do “outro” é uma marca bastante presente na literatura de Milton Hatoum, que se apropria dessa figura desconstruída por Edward W. Said, ou seja, a do “oriental”, e a traduz em termos literários, demonstrando, a seu modo, que as diferenças não são construções naturais, mas antes, deixadas como rastro de uma construção cultural dominante sobre outra, oculta, silenciada e destinada ao esquecimento. O sentido que ambos dão ao ponto de vista do “oriental” sobre os “outros”, os ocidentais, busca refletir sobre a maneira como essas relações decompõem-se e, num sentido redobrado, identifica uma consciência dupla, para que não se distinga claramente o colonizador e o colonizado como uma oposição binária. Nesse sentido, Milton Hatoum relata¹⁹:

Eu apreciava alguns escritores europeus que, sintonizados com o renascimento oriental, escreveram obras que valorizam a cultura “excêntrica”, em oposição a uma cultura que se pretende mais complexa e artificial, produzida no “centro”, na Europa. Nossas peregrinações ao Oriente procuravam às vezes uma outra pátria, ou um lugar ideal para o sonho e o devaneio, como alguém que busca na paisagem estrangeira o avesso da casa em que habita. Para Gerard Nerval, o Egito é um país de mistérios e enigmas [...]. Outras vezes esses escritores se armam de um projeto etnocêntrico, em que a glória pessoal de uma descoberta geográfica se mescla aos serviços prestados à pátria. O projeto literário serve ao expansionismo colonial. [...] Diante de textos tão díspares, fiz como um leitor que pratica um ritual de canibalismo literário, assimila o que lhe dá prazer. Com isso, quero dizer que a literatura árabe foi tão importante quanto os textos orientalistas, e esse duplo interesse residia sobretudo no encanto da linguagem, como nos contos de As Mil e

¹⁹ HATOUM, Milton. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de São Paulo*. São Paulo, 19 de outubro. 1991. Cultura: 1, p. 12.

Uma Noites ou na Viagem ao Oriente, de Nerval.

Alguns outros autores já identificaram a intensidade do diálogo e da influência que o escritor amazonense estabelece com o trabalho de Edward Said, como Lourival Cury, em sua análise do romance *Dois irmãos*:

No romance que analisamos, o narrador assume também a figura do intelectual. Nael torna-se professor. Deve-se assinalar que Milton Hatoum foi tradutor de algumas obras de Edward Said, o pensador contemporâneo que desenvolveu uma muito aguda reflexão sobre a função do intelectual, ao qual atribui um papel político no nosso mundo dominado por divisões e intolerância. É necessário lembrar que a autobiografia de Edward Said tem como título *Out of Place*, livro em que, como em outras publicações, desenvolve a ideia de que o intelectual deve falar a partir da margem da produção das ideias, evitando o pensamento central e levando em conta os marginalizados do conjunto social. A condição do intelectual é a do exílio, a do “fora-do-lugar”, deslocando a frente da cena. Ocupar este lugar é igualmente o papel do narrador do romance de Milton Hatoum _ o inominado, o bastardo, o ilegítimo, _ simultaneamente engajado e distanciado, deslocado, mediador de seu próprio discurso e do discurso alheio, criando lugar à margem. (CURY, 2009, p.49, grifos do autor).

A condição de intelectual nas margens, em sua tentativa de refletir sobre o papel dos narradores deste novo mundo, é construída a partir do diálogo que se faz através das chamadas contranarrativas (BHABHA, 2013, p. 211), espécies de espaços intervalares de reflexão e crítica ao poder central. Para Homi Bhabha, Edward Said e Stuart Hall, por exemplo, o Oriente ou mesmo um entreposto oriental na região amazônica representam o lugar privilegiado de contestação dos valores socioculturais dominantes, _ lembremos que o título do primeiro romance de Milton Hatoum é *Relato de um certo Oriente* (2014) _ e já nesse primeiro romance uma profusão de vozes marginais e dissonantes entra em cena, buscando renegociar seus espaços de enunciação.

Esta é uma característica importante que une o pensamento dos dois autores de modo intrínseco, pois ambos pensam a noção contemporânea de contranarrativa como algo que está preso ao problema da representação ética, estética e política produzida nas partes marginalizadas do mundo, pois, nessas regiões em especial, as fronteiras já estão, de antemão, rasuradas e as identidades essencializantes tornam-se, por sua vez, mais problemáticas, pois, nesses espaços de fronteira, a ficção de característica pós-colonial teria a capacidade de operar um modo peculiar de questionamento quanto ao problema das representações ficcionalizadas de povos silenciados pelo discurso dominante.

Em ambos os autores _ no caso de Edward Said, o tema da contranarrativa está

presente, especialmente em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios* (2003), obra traduzida para o português por Milton Hatoum, além de *Orientalismo* (1996), obra da qual Milton Hatoum também foi tradutor e conselheiro editorial. Mas a importância das teses de Edward Said na produção ficcional de Milton Hatoum pode ser identificada, sobretudo, no esclarecimento de certas noções aporéticas em torno do termo *orientalismo*, através do qual o Ocidente não apenas buscou representar o “outro” a partir de suas próprias crenças naquilo que o outro deveria ser, mas também um:

[...]modo de resolver o Oriente que está baseado no lugar especial ocupado pelo Oriente na experiência ocidental europeia. O Oriente não está apenas adjacente à Europa; é também onde estão localizadas as maiores, mais ricas e mais antigas colônias europeias, a fonte das suas civilizações e línguas, seu concorrente cultural e uma das suas mais profundas e recorrentes imagens do Outro. [...] Contudo, nada desse Oriente é meramente imaginativo. O Oriente é parte integrante da civilização e da cultura *materiais* da Europa. [...] O orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica feita entre “o Oriente” e (a maior parte do tempo) “o Ocidente”. Desse modo, uma enorme massa de escritores, entre os quais estão poetas, romancistas, filósofos, teóricos políticos, economistas e administradores imperiais, aceitou a distinção básica entre o Oriente e o Ocidente como o ponto de partida para elaborar teorias, épicos, romances, descrições sociais e relatos políticos a respeito do Oriente, dos seus povos, costumes, “mente”, destino e assim por diante. (SAID, 1996, p.14, grifo do autor)

Essa tentativa por parte do Ocidente em criar uma epistemologia e uma ontologia que deem conta de estabelecer parâmetros estanques e ficções essencializantes capazes de classificar a “realidade oriental” também contribui para refletir sobre a maneira como Milton Hatoum busca introduzir a problemática da questão da condição subalterna da região amazônica no cenário nacional e internacional, a partir da mesma perspectiva adotada por Edward Said em suas teses. Nesse caso, o Amazonas também seria uma espécie de Oriente. Parece-nos importante notar, de antemão, como o espaço amazônico constitui-se num caso único no processo de colonização no Brasil. É o que nos atesta Márcio Souza, outro grande romancista amazonense:

A Amazônia morre pelos pecados dos brancos. Há 300 anos foi estabelecido um conflito que ameaça a integridade do grande vale. Um conflito que sentimos na pele e que se revela diariamente nas ruas de nossas cidades, nas estradas que abrem o caminho do desmatamento. E nestes longos anos de conflito, nossa expressão artística parece recusar-se a reconhecer o perigo. Movidos pelas necessidades econômicas da empresa colonial, instigados pela ideologia da contrarreforma, os portugueses nos ensinaram a ver naquilo que há de mais originário, um inimigo desprezível. Sistemáticamente banida de nossa investigação artística, a cultura mais autêntica e viva da região recolheu-se para os arquivos etnográficos. O que era para

ser esteio, viga-mestra e estrada luminosa, tornou-se curiosidade e folclore para especialistas. Poucos foram os que vislumbraram esse universo, a maioria preferiu a rota confortável do aniquilamento pela importação desenfreada de estéticas alienantes. A Amazônia índia é um anátema, um purgatório onde culturas inteiras se esfacelam no silêncio e no esquecimento. E quando essa entidade heroica e sofredora deixar de existir, será necessário encontrar outro nome para o vale: já não mais teremos a Amazônia. Mas a Amazônia é paciente, ela já viveu milênios. Para os índios, que sofrem e morrem esses 300 anos de presença “civilizada”, isso não é mais que alguns séculos no grande tempo dos milênios. Outras ameaças já atravessaram seus caminhos, se bem que nenhum tivesse o cristianismo e bombas de *napalm*. (SOUZA, 1977, p.28-29)

O esfacelamento a que Márcio Souza se refere também pode ser aplicado às culturas hibridizadas por insistentes processos de dominação cultural, religiosa e econômica. Nas obras de Said e Hatoum, o Oriente seria menos uma região ou um espaço geográfico definido do que produto de uma construção imperialista do Ocidente cuja ideologia central se configuraria no modo especial como a expansão colonial teria livre acesso ao *locus* de usurpação, podendo, desse modo, reconfigurá-lo, reestruturá-lo de acordo com suas diretrizes culturais, mas, sobretudo, comerciais, enfim, uma dominação ampla e irrestrita, impossível de revogar.

Nas teses de Edward Said, consideramos importante o papel da institucionalização acadêmica na organização daquilo que se pode entender como a construção negativa do Oriente em oposição aos valores positivos _ e positivistas _ do Ocidente. O orientalismo acadêmico teria como função primordial espelhar certa visagem da organização da ação cultural sobre tudo aquilo que diz respeito à região oriental do mundo _ como veremos mais adiante no exemplo que nos oferece Joseph Conrad num de seus textos mais densos, *No coração das trevas*, (2008), _ tornando, assim, a autoridade sobre o que se entende afinal por Oriente não apenas plausível ou incontestável, mas, sobretudo, plenamente capaz de outorgar ao Ocidente qualquer tipo de ação sobre esse espaço de intervenção.

Em Edward Said e Milton Hatoum há, portanto, três modos de aproximá-los: primeiramente, o fato de que ambos se posicionam para além de uma geografia preestabelecida. São os entre-lugares que contam na identificação dos espaços liminares; em segundo lugar, Milton Hatoum sempre se preocupou em difundir a obra de Edward Said no Brasil, e por fim, e talvez o aspecto mais relevante desse contato, a relevância das teses orientalistas na formação intelectual e posteriormente na criação ficcional das narrativas pós-coloniais do escritor amazonense. Defende-se neste trabalho a ideia de que as obras de Milton Hatoum, na condição de uma profunda ironia do discurso dominante podem ser vinculadas ao

chamado pós-colonialismo, pois representam uma leitura e uma continuação das questões problematizadas por Edward Said. Deseja-se, portanto, designar um conjunto de agendas intelectuais para ambos como estudos orientalistas. Eis um elucidativo do conceito de orientalismo.

Se para ambos, o intelectual do século vinte apresenta-se como o estrangeiro, em Milton Hatoum há o diferencial da ordem de quem assume o lugar de fala, pois são principalmente seus personagens narradores, assumidamente deslocados da hegemonia da ordem social do *ethos* branco e civilizador do universo amazônico, que assumem a tarefa do testemunho, como assegura, por exemplo, Ademar Leão ao tratar da condição subalterna do narrador Nael, de *Dois irmãos*, que, segundo ele seria:

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. (LEÃO, 2005, p.31)

Narradores das margens: Nael, em *Dois irmãos* (2007), é o filho mestiço; a narradora inominada, em *Relato de um certo Oriente* (2014), filha adotiva de uma família libanesa; Arminto Cordovil, em *Órfãos do eldorado* (2008), que dilapida a fortuna da família intencionalmente e Lavo, narrador e sobrinho da costureira em *Cinzas do Norte* (2012). Tratam-se, desse modo, de vozes cujos personagens são ambivalentemente marcados tanto por sua presença marginal quanto por serem os agentes responsáveis pelas renegociações identitárias daqueles que ficaram marginalizados pelo silêncio. Além de tudo isso, atuam através da linguagem escrita _ exceto Arminto Cordovil, o único narrador branco e que prefere a oralidade _ na reconfiguração dos diversos discursos que permeiam o contato de diferentes culturas em constante processo de hibridização.

Nessas obras, os narradores fazem uso, geralmente, da comunhão de relatos e memórias, sempre marcada pela imperfeição, pelo silêncio e pela ausência, características típicas do memorial e do relato, mas que definem também e, não raro, redefinem a existência de pessoas e lugares que há muito desapareceram ou deixaram de ter voz ativa. Tomemos como exemplo o caso do narrador Nael, em *Dois irmãos* (2007).

Esse filho bastardo, que vive com a mãe índia na edícula de uma casa de família

libanesa, mas que também frequenta o interior da casa, essa comunhão de detalhes na caracterização do personagem marginalizado, desde o início, desvela-se, ao longo do romance, como a contrapartida que se nota pelo modo que a narrativa se transforma, pouco a pouco em suas mãos, graças a sua fome de imaginação de narrador enquanto que, paralelamente, torna-se mais visíveis o conjunto fragmentado de imagens, fios de lembranças e opacos acontecimentos que, de certo modo, precisam permanecer à margem do mundo “real”.

É um problema de consciência o que ele enfrenta, pois Nael nos narra sua história imperfeita, transfigurada, cuja consciência se mostra, por vezes, isolada de todo resto e pode ser justamente a tentativa de “despertar” que faz com que ele busque de modo tão obsessivo recolher o máximo possível dos relatos e de memórias de outros personagens da casa, que representam também o que o historiador da arte, Georges Didi-Huberman (2013, p.271), chama de o conjunto de fantasmas, de sobrevivências da realidade a qual ele sabe que de algum modo pertence. Segundo Holanda,

Milton Hatoum, desde *Relato de um certo Oriente*, persegue uma prosa cuidada, que adere a diversos níveis de realidade. Nele é bem visível como o leitor precede o escritor: o labirinto das relações humanas toma configuração clara, segura, aliás, como a fala de Milton. *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* o confirmam como escritor da catástrofe calma de um mundo amazônico nem tão remoto. A Amazônia foi, durante muito tempo, o “Oriente” da cultura brasileira: lugar onde nossa ignorância projetava fantasmagorias que a distância soldava em indiferença. (HOLLANDA, 2009, p.28).

A catástrofe assume um sentido histórico tanto para a produção romanesca de Milton Hatoum quanto para a filosofia da diferença de Edward Said. Trata-se de um olhar cuja perspectiva do passado também tem o poder de propor novas visagens para os dilemas no mundo pós-colonizado. Simbiose do que há de mais poroso, livre de um centro centrífugo e sem um começo capaz de reabilitar toda a noção de origem essencializante. A ironia narrativa, nesse sentido, é característica importante para a literatura pós-colonial porque desestabiliza qualquer possibilidade de se estabelecer uma visão hegemônica e monológica dentro de uma “zona de instabilidade oculta” (FANON Apud BHABHA, 2013, p. 215).

Edward Said (2011, p. 36) aborda a relação do passado no presente nos seguintes termos: “... A maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas percepções do presente.” O que tanto Franz Fanon quanto Edward Said parecem alertar é para o perigo de não se inocular as manifestações do pensamento

imperialista do passado na nossa própria maneira de enxergá-lo. Deve haver, desse modo, um complexo de forças múltiplas que delimitam o antigo imperialismo europeu, principalmente no século dezenove, cujo positivismo atávico foi elevado ao paroxismo, lançando assim, através de suas bases uma crítica ao capitalismo tardio e ao processo de globalização como seus frutos mais perenes.

O resultado, se pensado a partir da assunção da perspectiva que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) na maneira como denominam esse pensamento, ou seja, como um “deslocamento nômade”, o resultado configura-se na relação intersticial entre espaços lisos e espaços estriados, que significa dizer que se chega ao problema de dizer o “outro” como uma possibilidade de representação de alteridade apenas justificável por sua relação de proximidade com esse “outro” que, por sua condição de subalterno não pode dizer nada de si mesmo, pois ele vive num espaço liso. Eis o que, ao final deste primeiro capítulo tentar-se-á defender como uma das ações do horror: anular a credibilidade do colonizado, estriando o poder institucionalizado a ponto de destruir a memória daqueles que não têm voz ativa, o espaço estriado teria o poder de afetar a dimensão ética, política e cultural do aculturado.

O trabalho do intelectual das margens, portanto, teria de produzir outra cartografia através da representação memorialística capaz de não apenas se opor ao poder do Estado, mas, principalmente, subvertê-lo. Nesse sentido, Gilles Deleuze e Félix Guattari afirmam:

O Estado não confere um poder aos intelectuais ou aos conceptores; ao contrário, converte-os num órgão estreitamente dependente, cuja autonomia é ilusória, mas suficiente, contudo, para retirar toda potência àqueles que não fazem mais do que reproduzir ou executar. O que não impede que o Estado encontre dificuldades com esse corpo de intelectuais que ele mesmo engendrou, e que, no entanto, esgrime novas pretensões nomádicas e políticas. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 37)

Como ou por onde se deve começar a pensar o problema da colonização e da descolonização do terceiro mundo? Esta tarefa une Edward Said e Milton Hatoum no modo como evidenciamos anteriormente. Acreditamos que a natureza desse problema da representação dos excluídos do mundo se dá em nome da escritura, da noção problemática que a escritura representa, ou dito de outro modo, do logocentrismo que lhe encarna e da noção que Jacques Derrida (2009, p.4) lhe outorga como existência epistemológica autônoma do que habitualmente se compreende por escrita.

Assim, quase tudo o que se diz sobre a experiência marginal no campo epistemológico procederá de um “fora”, de uma maneira de pensar o papel da reconfiguração

da memória a partir de certa noção de cultura híbrida, dos problemas sociais nessas regiões causados pelo colonialismo e pelo processo também marcante de descolonização.

Desconstruir envolve a árdua tarefa de fazer valer a passagem pelo espaço liminar, _ o espaço liso de Gilles Deleuze _ seja também a consolidação da memória como testemunha, pois a ficção chamada de pós-colonialista parece sugerir a possibilidade de se habitar, ao mesmo tempo, tanto a partir de “dentro” do relato como partindo do “fora”, o deslocamento do testemunho para o espaço da ficção, do inaudito da experiência que, para Jacques Derrida (2002, p.70) significa um campo que ultrapassa o limite da escritura como forma de testemunho. Seguindo a esteira de Jacques Derrida, Beatriz Sarlo (2007, p.50) considera que o testemunho “é inseparável da autodesignação do sujeito que testemunha porque ele estava ali onde os fatos aconteceram [...]”.

A teoria do orientalismo de Edward Said aproxima-se do plano temático-ficcional de Milton Hatoum de modo bastante regular no modo como ambos compreendem a dimensão quase sempre conflituosa da ação colonizadora. Os lugares marginalizados do mundo acabam funcionando segundo o condicionamento econômico-político imposto de “fora”. O resultado na obra de Milton Hatoum é a reação da ficção sobre a natureza positiva da miscigenação no Brasil, pois, para as personagens desviantes de seus romances, o *ethos* branco traz consigo a marca da mentira, como é o caso de Yaqub, de *Dois irmãos*, que se muda para São Paulo, torna-se um próspero engenheiro, ao mesmo tempo em que não apenas passa a trair a família, mas se empenha também em destruí-la, até que, por fim, o leitor vê Yaqub aliando-se à ditadura militar.

Trata-se, portanto, de uma postura irônica do autor amazonense, centrando-se na defesa de uma ideia: “o *ethos* branco carrega a inerente marca da mentira” (SAID, 2011, p. 11). É possível perceber ao longo da narrativa o modo como a memória dos narradores processa os fatos que lhes são narrados ou que eles mesmos testemunham. O diferencial dessa perspectiva é que, na literatura, como nas outras formas de arte, a ficção efetiva-se como trabalho de articulação, cuja única filiação é sua relação com a linguagem e não exatamente com o “foi assim” do discurso oficial logocêntrico que precisa dizer a “verdade”. Para Edward Said,

A cultura é uma espécie de teatro em que várias causas políticas e ideológicas se empenham mutuamente. Longe de ser um plácido reino de refinamento apolíneo, a cultura pode até ser um campo de batalha onde as causas se expõem à luz do dia e lutam entre si, deixando claro, por exemplo, que, dos estudantes americanos, franceses ou indianos ensinados a ler *seus* clássicos nacionais antes de lerem os

outros, espera-se que amem e pertençam de maneira leal, e muitas vezes de maneira acrítica, às suas nações e tradições, enquanto denigrem e combatem as demais (SAID, 2011, p.12).

Dois parágrafos à frente, Edward Said preocupa-se apropriadamente com a consequência desse modo de se ocupar com a cultura, quando trata da relação conflituosa entre o teor político da cultura e sua apreciação estética. Diz ele:

Tomo nos romances e outros livros aqui considerados como objeto de análise porque, em primeiro lugar, eu os considero obras de arte e de conhecimento respeitáveis e admiráveis, que proporcionam prazer e são proveitosos para mim e para muitos outros leitores. Em segundo lugar, o desafio é relacioná-los não só com esse prazer e esse proveito, mas também com o processo imperial de que fazem parte de maneira explícita e inequívoca; mais do que condenar ou ignorar sua participação no que era uma realidade inconteste, sugiro que o que aprendemos sobre esse aspecto, até agora ignorado, na verdade *aprofunda* nossa leitura e nossa compreensão dessas obras. (SAID, 2011, p. 13, grifo do autor)

O modo como o sujeito se aproxima da cultura como um capital cultural não está isento, seguindo o raciocínio do filósofo palestino, de uma expropriação do modo como o “outro” pode representar a si mesmo. Mas surge, então, a questão que pode dar margem a essa linha de pensamento: por que é tão importante que o Ocidente se ocupe de ocidentalizar o resto do mundo? Essa questão pode passar por respostas diferentes e podem ser percebidas, como tentaremos demonstrar, interligadas.

A primeira hipótese é que se trata, principalmente, da dominação de um espaço geográfico alienígena cujo intuito é a exploração de seus bens materiais. Nesse caso, o contingente que ocuparia esse espaço teria como tarefa manter inalterada a posição central do poder. A segunda, mais sofisticada, atuaria de maneira sub-reptícia na tarefa de ratificar o que pode ser considerado pelo centro como culturalmente valioso para a posição da ação imperialista.

A imposição cultural, de acordo com nossa leitura de Edward Said, estaria de fato ligada à visão que Milton Hatoum elabora em suas narrativas e que deseja-se denominar, neste trabalho, como a experiência do horror nas margens do ocidente, a saber, que o retorno à cultura original do marginalizado não é apenas improvável, mas também perigoso e indesejável, porque é fruto de um pensamento igualmente ocupado com a noção de uma essência, como qualquer proposição que soe falsa seja qual for o ângulo que o problema apresente.

O horror dar-se-ia como um revés, quando aqueles que representam o mundo

ocidental se defrontam com formas de resistência inesperadas, como é o caso da assimilação antropofágica. Isto significa dizer que há, em algum momento no processo de dominação, um esfacelamento gradual ou abrupto do projeto inicial, uma resistência autóctone inesperada, em que o dominador se vê expelido ou deslocado do próprio universo conceitual e territorial criado para servi-lo. Trata-se, portanto, de um estranhamento em face de uma inesperada reação daquele que seria, teoricamente, mais fraco. Esta, então, seria a gênese antevista por Joseph Conrad, sobretudo em seu romance mais emblemático, *No coração das trevas* (2008). Para Savian Filho (1996, p. 34), “o outro só é aceitável enquanto se submeter à imagem do todo que é introjetada; o outro que interroga e desestabiliza é abominável”.

A desestabilização da noção de fronteira é outra marca importante em Edward Said e Milton Hatoum. Com as reticências que não indicam o limite para a demarcação do espaço geográfico, também a desarticulação das fronteiras culturais canônicas dá a entender que o tema do horror que tratamos neste trabalho pode ser percebido também como a sensação de não-pertencimento, ou o estar-entre [íon] _ termo utilizado por Homi Bhabha (2013, p.227) e também por Stuart Hall (2013, p. 453) para indicar menos um estágio do que um impasse dos temas em que a epistemologia tradicional se mostrasse ineficaz.

Além disto, o “estar-entre” também pode corresponder a um privilégio inesperado por aquele que não alcança as margens. O pensador marginal teria a vantagem, neste caso, de tornar efetivo o espaço privilegiado de uma forma de pensar mais apta a perceber as fraturas e os efeitos dos deslocamentos das questões primordiais do momento histórico. Ou seja, pelo viés do “jogo” derridiano, da “*differánc*”, a reflexão surgida nas margens ultrapassa as noções que frequentemente deixam de problematizar a episteme ocidental sobre o que seria, exatamente, a margem como pensamento binário, noção esta radicalmente criticada pelos filósofos da diferença, sobretudo a partir da noção de *Vontade de potência*, de Friedrich Nietzsche.

As diferenças culturais e o conceito de identidade cultural são espécies de campos de negociação e de intercâmbio. Representam a busca pela origem da identidade cultural. Não se trata de buscar revalidar o que foi supostamente perdido com o processo de interação cultural, mas ao contrário, sabendo que não existem valores originais a serem resgatados historiograficamente, o que resta é a tarefa de realinhar os processos contínuos delimitados por amplas possibilidades contingenciais de fronteiras culturais e políticas na forma de narrativas paralelas ao discurso oficial.

Para efeitos positivos, o deslocamento nômade produz certas práticas culturais que podem ser bastante úteis no processo antropofágico de resistência por parte do colonizado. A hibridização, por exemplo, põe em causa a crítica a conceitos como o de raça, classe social, gênero, questões que esperamos discutir a partir de nossa abordagem dos dois primeiros romances de Milton Hatoum.

O mundo colonizado é dominado pelo ponto de vista do “outro”. Nesse sentido, há dominação e também desumanização das pessoas colonizadas; perda de identidade, desafios à fé, à linguagem e aos valores éticos e políticos do colonizado. No aspecto da identidade individual, nota-se a desumanização do “eu”, a inabilidade de proteção e suporte da família ancestral. Há, ainda, a dúvida em relação aos valores identitários do que se pode compreender como o “eu” que não consegue mais ligar-se a seus ancestrais e nem mesmo aos colonizadores. É a perda de referência que liga esses habitantes do mundo “oriental”.

Embora os empreendimentos teóricos recentes, denominados de pós-culturalismo, estejam necessariamente vinculados às necessidades e perspectivas epistemológicas e ontológicas muito específicas do mundo contemporâneo; e ainda que a tensão que a mantém, até certo ponto, distinta e paradoxal torne a enumeração de suas características algo sempre provisório e fluido e também alvo de contestações das mais diversas, no entanto, sem que a noção de ação pós-colonial e seu caráter eminentemente crítico em relação ao passado colonial, esteja posta em questão, não será possível compreender a complexidade das relações de poder entre história e ideologia, entre a tradição e o provisório.

Desse modo, o que se sabe é que não se pode atribuir à atitude contestatória do pós-colonialismo um lugar seguro no percurso do discurso da História sem que seus antecedentes e suas contradições sejam obviamente postos em destaque como força negativa, capaz de reverberar e problematizar o tema da própria crise. O que torna problemático é a tarefa de refletir sobre os dilemas do mundo contemporâneo que se denomina, neste trabalho, como o horror da colonização, e que se configura como um topo cada vez mais frequente na revisão historiográfica das produções ficcionais pós-modernas. Nesse sentido, Linda Hutcheon afirma que:

o pós-modernismo é um empreendimento fundamentalmente contraditório: ao mesmo tempo, suas formas de arte (e sua teoria) usam e abusam, estabelecem e depois desestabilizam a convenção de maneira paródica, apontando autoconscientemente para os próprios paradoxos e o caráter provisório que a elas são inerentes, e, é claro, para sua reinterpretação crítica ou irônica em relação à arte do

passado. Ao contestar implicitamente, dessa maneira, conceitos como originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcação da fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambos e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é capaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, p. 43)

O caminho do pós-modernismo estaria infalivelmente ligado ao mesmo paradoxo do tempo e do espaço, campos de enunciação da desleitura do passado oficial. Os paradigmas já bastante evidentes do movimento modernista, em relação ao movimento em que o pós-modernismo se reconhece como imediatamente posterior, embora não possa se posicionar como forma de corte em relação aos valores do passado, caindo facilmente no engano do jogo de afirmação e negação, de ruptura e transgressão, ou seja, cairia facilmente na esterilidade do binarismo caso não se aceitasse que a problematização entre Pós-Modernismo e os modelos do passado vão muito além de certos padrões de interpretação.

Segundo a perspectiva de Linda Hutcheon (1991, p.11), não se trata de uma maneira absolutamente nova de se reler o passado, de reescrevê-lo como História, ou seja, como registro confiável e confirmador dos acontecimentos. O que se percebe de novo no fenômeno do Pós-Modernismo e no Pós-Colonialismo, segundo Linda Hutcheon, é o caráter abertamente irônico diante da veracidade da História, alijada da veemência e da violência do discurso oficial. Este pensamento está em consonância com a proposta de Homi K. Bhabha que diz que:

A significação mais ampla da condição pós-moderna reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes – mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora colonial, cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, a prosa austera dos refugiados políticos e econômicos. É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente [...] do além. (BHABHA, 2013, p.24-25, grifos do autor).

Como a aporia da sucessão de opostos seria também uma relação problemática e difícil de sustentar na contemporaneidade para além do tema prefixal e da mera nomenclatura catalogadora, é impossível que se pense a ambos sem a intervenção da desconstrução. É nesse sentido que ligamos a prosa de Milton Hatoum tanto ao Pós-Modernismo quanto ao Pós-Colonialismo, pois o processo de urdidura de sua escrita desconstrói o que há de

inconfundível e plano na escrita da História e reforçado pela ficção sobre o mundo amazônico.

Estudar o conjunto da obra de Milton Hatoum significa cartografar o modo particular como a região amazônica foi concomitantemente alvo de ações coloniais estrangeiras e mesmo nacionais. Os romances de Milton Hatoum perpassam um período histórico que vai do chamado “boom” da borracha no final do século dezenove até a ditadura militar no Brasil, que coincide com a criação da Zona Franca de Manaus e da Transamazônica.

Nos binômios memória e esquecimento percebem-se os temas contrapontuais responsáveis pela eclosão do horror: as políticas identitárias do mundo amazônico que emergem do centro do processo de colonização moderna costumeiramente falham no processo de interação de identidades múltiplas, o que gera o nomadismo e a hibridização cultural do colonizado, na virada do século dezenove para o século vinte. O que se perdeu ou o que foi excluído pelo relato oficial ganha novo contorno na escrita memorialística e não raro poética de Milton Hatoum. Esta é a tese defendida por Noemi Campos Freitas Vieira:

Em *Relato de um certo Oriente* (1989) a narrativa se constrói do ponto de vista de uma narradora tão enigmática quanto a própria história que, aos poucos, procura tecer. Sua identidade, buscada na infância, é o enigma que perpassa todo o romance e que balança sobre o fio maleável da memória. O esquecimento, ao construir lacunas em meio às passagens lembradas, incute as forças de tensão experimentadas por essa narradora inominada na busca de suas origens. As passagens da infância são pequenas peças que *a priori* não se encaixam, pois o tempo impõe barreiras por vezes intransponíveis. (VIEIRA, 2007, p. 21, grifos da autora).

A memória, no plano individual, pode ser constituída dentro de um arcabouço muito mais amplo de memórias e de outros sistemas de signos que formam _ e também deformam _ outros sistemas de culturas e enraizamentos de representação, que poderiam ser considerados razoavelmente isentos de problemas. O material extraído daquilo que se “lembra” é moldado a partir da diferença entre diversos interesses dentro do espaço social. Maurice Halbwachs (2006, p. 32) enfatiza que as comunidades têm grande influência sobre o conteúdo das memórias individuais e criam, a partir daí, várias ilusões, condensações e distorções. O ato de trazer à tona a memória não está nunca dissociado das mais diversas formações de poder do jogo identitário, porque operam dentro de rigorosas e amplas formas de autoridade e normas culturais.

As literaturas pós-coloniais desafiam, pelo jogo da diferença, as lembranças e a

própria certeza do passado, subvertendo-as, descobrindo traços escondidos, lembranças, influências que determinam quais as narrativas que vão escapar do controle das margens pela violência de um centro. Nesse sentido, a memória depende do modo como ela mesma busca agenciar as imagens do passado que devem perfazer o local da cultura na esfera do público e do privado. Milton Hatoum parece-nos especialmente relevante porque sua narrativa, apenas aparentemente memorialística, busca desconstruir os signos inconfundíveis da escrita da história oficial do mundo amazônico.

Por meio da reescritura da História e, mediante o surgimento problemático de narradores que experimentam, no processo de ruínas dos valores civilizatórios nas margens do mundo, evidenciando que há sempre outra história dentro da História, quase sempre partindo do espaço mais familiar.

A ficção de Milton Hatoum posiciona-se como releitura e reescritura fluida mediante a participação sempre problemática de narradores que experimentam os processos de colonização / territorialização, descolonização / desterritorialização e recolonização como um ritornelo (DELUZE & GUATTARI, 2012, p.110) de ruínas, cuja música se torna indistinta entre o canto dos antepassados dos colonizados e o canto que prega os valores “civilizadores” do colonizador. O canto que resulta dessa fusão, dessa reencenação de espaços de valores e atos de fala performáticos, pode ser percebido no seio da família de orientação ocidental, pronta a reconstruir as ruínas de um mundo indígena concomitantemente esquecido dos novos valores éticos, culturais e morais para o mundo amazônico.

Mas a mimese dos narradores dos romances de Milton Hatoum acaba subvertendo os valores dessa construção civilizatória por meio de uma ação mimético-irônica, que se percebe no modo como surgem, nos interstícios da narrativa, respostas mais complexas do que se poderia esperar de grupos sociais historicamente marginalizados que, através da ironia pós-colonizadora, dão o tom ao fracasso dos valores ocidentais nos trópicos.

1.2. Figura e pré-figuração do romance pós-colonial a partir do exemplo do romance colonizador No coração das trevas, de Joseph Conrad

O conceito patrístico de “*Figura*”, recuperado pelo filólogo e crítico literário Erich Auerbach (1997) apresenta-se, neste trabalho, como instrumento de análise do modo e do

processo de colonização pelo Ocidente ao redor do globo como uma espécie moderna de prefiguração profética, bem como seu movimento contrário, a resistência pós-colonial, que se efetiva como figuração por preenchimento. A *figuração* do horror como preenchimento profético é também histórico e, na cartografia do horror da colonização europeia é preciso comparar um de seus modelos mais importantes, o romance *No coração das trevas* (2010), de Joseph Conrad, pela via da aproximação profética auerbachiana, como parece o caso, com os romances de extrato pós-colonial, em que se situa, neste trabalho, a obra de Milton Hatoum. Nesse sentido, é sugestivo o paradoxo do horror colonial sentido por Lacoue-Labarthe em sua leitura do romance supracitado de Joseph Conrad:

Quando digo: *No Coração das Trevas* é um dos maiores textos da literatura ocidental, simultânea e indissociavelmente, em duas coisas: em sua potência mítica e naquilo que o constitui como acontecimento do pensamento. É impossível, legitimamente, fazer a separação: o mito do ocidente, que essa história recapitula (mas para significar que o Ocidente é um mito), é literalmente o pensamento do Ocidente: aquilo que o Ocidente conta que ele precisa pensar sobre si mesmo: que ele é o horror _ vocês sabem, vocês leram essas páginas. (LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 329-330).

O resultado do preenchimento figural, como se pretende evidenciar, dar-se-á na relação entre o destino das figuras do horror colonial. Neste caso, será preciso comparar a maneira como o narrador Marlow, o insano capitão Kurtz e os outros personagens do romance de Joseph Conrad prefiguram criticamente o problema da expansão colonial europeia, não apenas o fracasso e a ruína do projeto de colonização nas regiões marginais do mundo:

Apesar dos nomes e maneirismos europeus dos narradores de Conrad, eles não correspondem ao padrão médio das testemunhas irreflexivas do imperialismo europeu. Eles não aceitam simplesmente o que se passa em nome da ideia imperial: pensam bastante sobre ela, preocupam-se a respeito, na verdade ficam muito ansiosos em fazer com que a coisa pareça rotineira. Mas nunca é. A maneira de Conrad de demonstrar essa discrepância entre sua visão e as visões ortodoxas do império é continuar chamando a atenção para a maneira como as ideias e os valores são construídos (e desconstruídos) por meio de deslocamentos na linguagem do narrador. [...] O resultado evidente é deixar seu público imediato e também o leitor a nítida sensação de que aquilo que está sendo apresentado não é bem como parece ou como deveria ser. [...] Se Conrad consegue mostrar que toda atividade humana depende do controle de uma realidade radicalmente instável, a qual apenas pela vontade ou por convenção pode ser enunciada de maneira aproximativa, o mesmo vale para o império, para a veneração da ideia imperial, e assim por diante”. (SAID, 2011, p. 70-71).

Mas também é necessário atentar para o modo como afetam o destino dos descendentes de colonizadores e colonizados e o caráter profético concluir-se-á nesse duplo fracasso, espelhado nas ruínas do espaço colonizado e nos destinos dessas personagens

dilaceradas pelo horror na contemporaneidade²⁰.

Antes, porém, é preciso definir o conceito de *figura* proposto por Erich Auerbach (1997, p. 27): “*figura* é algo real e histórico que anuncia alguma outra coisa que também é real e histórica. A relação entre os dois eventos é revelada por um acordo ou similaridade”. Portanto, as análises dos romances deverão, ao fim deste capítulo, aproximar-se, por “similaridade”, os textos supracitados, porém, antes se faz necessária uma análise em primeiro plano dos textos individualmente, mas todos examinados à luz de uma pergunta específica e estrutural que servirá, em seguida, como o preenchimento figural. O filólogo alemão descreve a figura de preenchimento nos seguintes termos:

O preenchimento é constantemente designado como *veritas*, (...) e a figura, por sua vez, como *umbra* ou *imago*: mas tanto sombra quanto verdade são abstratas apenas em referência ao significado, a princípio ocultado para ser revelado em seguida; são concretas em referência às coisas ou pessoas que aparecem como veículos do significado. Moisés não se torna menos histórico e real porque é *umbra* ou *figura* de Cristo; e Cristo, o preenchimento, não é uma ideia abstrata, mas uma realidade histórica. As figuras históricas reais devem ser interpretadas espiritualmente (*spiritualiter interpretari*), mas a interpretação aponta para um preenchimento carnal e, por conseguinte, histórico (*carnaliter adimpleri: De resurrectione*, 20) _ pois a verdade fez-se carne ou história. (AUERBACH, 1997, p. 31, grifos do autor)

Levando o conceito adiante, *figura* sugere um significado espiritual mais profundo em relação aos acontecimentos futuros. O que se deseja sustentar é que a soma espiritual e, inequivocamente, *histórica*²¹ da configuração do horror nas margens do Ocidente desconstrói os conceitos cristalizados e estanques, por isso, a perspectiva metodológica que adotada neste trabalho não pode deixar de permanecer até o fim como “quase-conceitos”, ou conceitos que Jacques Derrida define como “indecidíveis”²², ou dito de outro modo, como conceitos que,

²⁰ “Para um escritor que mora longe dos centros irradiadores de cultura, mas perto de uma das regiões mais exóticas do mundo, cabe-lhe responder a uma pergunta: como povoar de signos este espaço branco (a folha de papel), tendo como referência simbólica um outro espaço em branco, konradiano, lugar longínquo, território perdido "num recanto da floresta e num desvão obscurecido da história"?”

Ao invés de discorrer sobre esse dilema, prefiro fazer um breve comentário sobre uma experiência pessoal; ou seja, falar de uma dupla viagem. A primeira, imaginária. O viajante imóvel que durante a sua infância em Manaus, imagina mundos distantes. A segunda, uma viagem real rumo ao sul do Brasil e ao outro hemisfério: deslocamento da periferia para vários centros (o centro é sempre plural), desejo de deixar a margem e navegar no rio de uma outra cultura ou sociedade. Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo”. HATOUM, M. Entrevista concedida a Aida Hanania. 2001. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Data de acesso: 11/08/2016.

²¹ (Grifo nosso).

²² “Derrida, sem poder abrir mão totalmente de conceitos, direciona suas forças em cunhar o que viria a chamar

via de regra, permanecem à disposição de novas aberturas hermenêuticas.

Em primeiro lugar, é preciso considerar com mais detalhes a amplidão metodológica da *figuração* recuperada por Erich Auerbach da patrística e da escolástica medieval. O conceito de Figura é importante porque traça o desenvolvimento de uma ideia, a “ideia redentora” (CONRAD, 2008, p. 98) na cartografia e no papel dos romances do século XIX e XX, no modo como se tornaram particularmente instrumentos bastante eficientes na representação cultural do sistema imperial do Ocidente e de sua permanência sub-reptícia em tempos de pós-colonização nas regiões chamadas de Terceiro Mundo:

Tomo os romances e outros livros aqui considerados como objetos de análise porque, em primeiro lugar, eu os considero obra de arte e de conhecimento respeitáveis e admiráveis, (...). Em segundo lugar, o desafio é relacioná-los não só com esse prazer e esse proveito, mas também com o processo imperial de que fazem parte de maneira explícita e inequívoca; mais do que condenar ou ignorar sua participação no que era uma realidade incontestada em suas sociedades, sugiro que o que aprendemos sobre esse aspecto, até agora ignorado, na verdade **aprofunda** nossa leitura e nossa compreensão dessas obras (SAID, 2011, p.13, grifo do autor).

Em um segundo momento, será preciso, de posse dessa cartografia espiritual e histórica da ação imperial no Ocidente, via expansão cultural, tentar estabelecer a maneira problemática como romances separados por diferentes momentos históricos conjugam-se, cingem-se e, ainda mais importante, como sua análise permite desvelar o processo intrincado do fracasso e das ruínas éticas:

A ética seria aquilo que necessita com urgência de um suplemento, aquilo em que há falta. Essa privação, no próprio gesto que consiste em exprimir uma exigência ética, coloca-se com toda a sua força na afirmação da urgência, que corre constantemente o risco de retirar do pensamento o tempo de sua constituição. À exclusão corresponde assim uma falta. A exclusão e a falta são reações, eu diria, à impossibilidade e à necessidade de uma relação com o outro a qual Derrida retorna com frequência, e que não deixa de ter ligação com questões históricas de nossa época. (SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012, p. 101).

Mais uma vez, seguindo o sentido que Jacques Derrida (2010) confere ao termo e que, no caso específico da região amazônica, reflete-se na natureza problemática que a noção de poder logocêntrico, encarnado na forma do preconceito, do esquecimento e da letargia, cria, assim, um esboroamento da noção de que as identidades no mundo pós-colonizado são

de “indecidíveis”, ou “quase-conceitos”, ou seja, termos que não carregam em si nenhuma definição precisa, definitiva, mas que funcionam numa cadeia de remetimentos, do mesmo modo como funcionam os conceitos. (...) Conceitos que não conceituam, que não pretendem dar conta de um sentido ou de um significado fechado e que, por isso, inauguram uma nova forma de relação entre as palavras e as coisas” (HADDON-LOBO, 2014, p. 25, grifo do autor).

mutáveis e dependem de soluções locais para seus dilemas, como atesta Márcio Souza em seu prefácio à *Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*:

Sem uma visão crítica, o Amazonas tem caminhado sempre aos tropeços. Por isso, cansado de ser um desmemoriado prestes a endossar o beletismo oficial, o autor resolveu enfrentar o desafio de situar-se historicamente, reconhecendo as contradições de sua terra. Descobriu, então, uma tradição de silêncio e de como uma sociedade, cerceada pelo poder, tornou-se um estigma e um reflexo embotado do mundo. (SOUZA, 1977, p.18)

O “embotamento” do processo identitário local de que fala Márcio Souza não apenas empobrece e relega ao silêncio e ao esquecimento, mas transforma-se também em conformismo, resultado da ausência de consciência crítica em relação à ação logocêntrica da história oficial. Portanto, fazer coincidir a cartografia do horror moderno, tendo como base a relação entre romances distantes no tempo, como *No coração das trevas*, de Joseph Conrad, e a resposta pós-colonial de autores como Milton Hatoum, parece útil porque o pensamento intelectual das margens questiona as razões em que se deve pensar um problema há muito relegado ao esquecimento ou mesmo naturalizado ideologicamente.

“Milton Hatoum e Joseph Conrad são escritores de rios, de passagens...²³”. Este tipo de aproximação pode levar a pensar que, além do conceito de figura, torna-se útil problematizar a relação entre esses textos como “rastros”, noção de Jacques Derrida que trata da presença histórica que um determinado texto deixa como possibilidade inacabada em outro. Segundo Evandro Nascimento (2015, p. 245-246), o rastro pode ser entendido no modo “como um certo texto pôde inscrever-se numa determinada época como reenvio a uma presença original. A *différance*, como temporalização e espaçamento, engendra, dentre outras coisas, as formas históricas da presença”, interpelando termos, frases e palavras que possam nos dispor à compreensão crítica das bases que sustentam, até mesmo na contemporaneidade, os interesses de países imperialistas e suas multinacionais ao redor do mundo.

O horror, sobretudo físico, como afirma Luiz Costa Lima (2003), estende-se no interior de regiões e países notadamente periféricos, como na região amazônica, dentro de um contexto do desenvolvimento econômico, político e cultural que, se não se mostra diferente do resto do Brasil, ao menos pode se dizer que é dotado de características ainda mais subalternas, dado seu distanciamento em relação aos grandes centros do país e sua dinâmica de

²³ Revista *Icarabe*. (Http: www.icarabe.org/artigos/presenca-de-milton-hatoum). Data de acesso: 21/05/2017).

colonização própria, pois, o período do “ciclo da borracha”, que trouxe, por cerca de quarenta anos, a prosperidade material só foi igualado no sul do Brasil pela exportação do café. O clima de “festa” do surto do *boom* da borracha seria, então, o ponto de partida de uma longa trama de configuração e reconfiguração dos elementos que entendemos como responsáveis pela propagação do horror na região oriental do Brasil.

Figura implica, portanto, realismo. Para Erich Auerbach, uma das maiores diferenças entre alegoria e figura é o fato de que a alegoria movimenta horizontalmente em termos históricos, enquanto a *figura* atua de modo vertical na história, conectando, desse modo, Paraíso e Terra, sagrado e secular. Para Auerbach,

A interpretação figural estabelece uma conexão entre dois acontecimentos ou duas pessoas, em que o primeiro significa não apenas a si mesmo, mas também ao segundo, enquanto o segundo abrange ou preenche o primeiro. Os dois pólos da figura estão separados no tempo, mas ambos, sendo acontecimentos ou figuras reais, estão dentro do tempo, dentro da corrente da vida histórica. (AUERBACH, 1997, p.46)

A alegoria pode ser entendida de modo horizontal porque lida com uma área temporal e causal, ao passo que a *figura* é vertical, ou seja, radicalmente diferente. Além disso, para Auerbach, suas origens são bastante diferentes. O método utilizado como figurativo remonta às origens do cristianismo, enquanto a alegoria tem suas origens em fontes pagãs. Auerbach considera *figura* como um conceito mais amplo do que a alegoria, pois permite pensar, por exemplo, a relação entre o Velho Testamento e o Novo Testamento. Assenta-se na ideia de que o primeiro prefigura o seu sucessor, o que vem depois na história pode ser entendido como a verdadeira realização profética. Portanto, *figura* torna-se um conjunto de esquemas transcendentais. É importante notar, a exemplo, como Erich Auerbach destaca o conceito de figura em Lucrécio:

Lucrécio usa *figura* no sentido filosófico grego, mas de modo extremamente individual, livre e significativo. [...] A importante transição da forma para sua imitação, do modelo para a cópia, pode ser mais bem observada no trecho que se refere à semelhança das crianças com seus pais, à mistura das sementes e à hereditariedade; às crianças que são *utriesque figurae* [que têm a figura de um e outro], parecendo-se com o pai e a mãe, frequentemente espelhando *proavorum figuras* [a fisionomia dos ancestrais], e assim por diante. [...] Uma variante especial do significado “cópia” ocorre na doutrina de Lucrécio sobre as estruturas que se desgarram das coisas como películas (membranas) e flutuam no ar, sua doutrina democritiana das “imagens de filme” (Diels), ou *eidola*, que ele toma em sentido materialista. A essas chama *simulacra*, *imagines*, *effigies* e, às vezes, *figurae*; por consequência, é em Lucrécio que encontramos pela primeira vez a palavra empregada no sentido de “visão de sonho”, “imagem da fantasia”, “fantasma” (Op.

cit, p.17, grifos do autor).

Complementando, José Abad traça o conceito a partir de sua importância a respeito da pertinência histórico-literária da figura auerbachiana:

Para investir-se de significado, o acontecimento há de ser inscrito na totalidade de uma *trama* de onde cobra sentido, função estrutural e vetorial, donde se “destina” como unidade de um processo cindido pelas relações que estabelecem entre si os distintos elementos de um acontecer completo (ABAD Apud AUERBACH, 1998, p. 28, grifos do autor).

Para a Igreja Católica, a “*figura*” seria uma representação histórica e verídica de algo que se concretiza no futuro a partir de uma profecia do passado, mas que traz consigo uma característica peculiar, o fato de que é também historicamente real. Assim, a figura de Adão ou de Moisés seria uma prefiguração da verdade em Jesus Cristo; a Arca de Noé seria figura da própria Igreja. No espaço da literatura, por exemplo, Erich Auerbach estuda o modo como Dante Alighieri transforma o poeta Virgílio numa figura do poeta Dante.

É a figuração por preenchimento. Mas também pode ser denominado em outros momentos pelo conceito de “rastro” de Jacques Derrida (2014, p.289). A interpretação figural tem como mérito o fato de que a relação entre a literatura e a realidade pode se envolver em diferentes níveis, como da história, da literatura e da política.

Cabe indagar, no entanto, como poderia funcionar o mecanismo de preenchimento profético e histórico da “figura” numa relação que não é apenas histórica e real, mas estética: primeiramente, trata-se da evocação empírica que só existe para justificar a aparição de outra representação real e histórica, esta capaz de fechar o círculo sobre si mesmo, o que torna a abordagem de obras literárias algo problemático. A complexa aplicação do conceito de figura nesse caso depende da compreensão de que o que é revelado pela prefiguração tem sua ligação intrínseca não apenas com a verdade e com a historicidade dos fatos, mas, sobretudo, com o seu poder mimético e aglutinador, como atesta Modesto Carone no prefácio ao livro de Erich Auerbach:

o conceito [de figura] se desdobra e adensa a cada passo, à medida que absorve novos conteúdos. Por exemplo, estabelecendo vínculos tanto com a *verdade* (*veritas*), da qual seria uma mímese ou imitação (*imitatio*), como também com história ou *littera*. Vista por este ângulo, “figura” é o sentido literal ou o acontecimento que se refere a uma realização que está encerrada no seu próprio bojo. Essa realização, por seu turno, tendo, como se disse, afinidade com a ideia de *veritas*, faz com que “figura” possa ser captada por meio-termo entre história e verdade. (CARONE, Apud AUERBACH, 1997, p.8-9, grifos do autor).

Mas qual seria o ponto de partida? Como definir a importância que um conceito como *figura* pode ser útil na construção de uma leitura que integre, pelo signo do rastro da historicidade do horror, o poder justificado e legitimado pela própria produção cultural a partir do século XIX pelo Ocidente? *Figura* sugere, de início, que uma consumação premonitória em torno do rastro “*da ideia* redentora:

A conquista da Terra, que no mais das vezes significa tomá-la daqueles que têm a tez diferente e narizes levemente mais achatados do que os nossos, não é coisa bonita, se a examinarmos de perto. Somente a ideia redime. A ideia por trás da coisa; não a pretensão sentimental, mas a ideia; a crença altruísta na ideia... algo que pode elevar, diante do que se curvar e fazer uma oferenda”. (CONRAD, 2010, p.28).

Trata-se de um elemento que já estava presente desde sua origem, é o que diz Marlow, comparando e distinguindo a ação imperial e altruísta da Inglaterra à ação do Império Romano, baseado, segundo ele, no saque e na destruição sem fins altruístas:

[...] Eles eram homens de sobra para suportar as trevas. E talvez se animassem com a esperança de uma promoção, aos poucos, para a frota em Ravena, se tivesse bons amigos em Roma e sobrevivesse ao clima pavoroso. [...] Desembarcar num pântano, marchar pelos bosques e, nalgum posto do interior, sentir que a barbárie, a completa barbárie, se fechou ao seu redor _ toda aquela vida misteriosa do deserto que pulula na floresta, nas selvas, no coração dos homens selvagens. E não existe nenhuma iniciação nesses mistérios. Ele tem de viver no meio do incompreensível, que é também odioso. O fascínio do mal _ vocês sabem, imaginem o arrependimento crescente, o anseio de fugir, a inversão impotente, a rendição, o ódio. (CONRAD, 2010, p.14).

Por trás da ação colonizadora parece sempre haver a crença na ideia de que se está lutando contra a barbárie. O romance *No coração das trevas* (2010), de Joseph Conrad, não é longo e pode ser dividido em três momentos: uma conversa noturna entre amigos a bordo do Nellie à espera de que a maré baixe próximo ao porto do Tâmesa; em seguida, Marlow, um dos tripulantes narra sua viagem ao coração da África e, por último, é narrado o destino de Kurtz e, muito provavelmente, a prefiguração do destino da própria ocupação ocidental no resto do globo. Para Lacoue-Labarthe,

O romance de Conrad não comporta nenhum personagem. (não digo: nenhuma *figura*), mas somente vozes. Marlow, isso é manifesto, é só uma voz: a voz do “recitante”. Seus ouvintes no convés do barco (“nós”, “eu”), são praticamente afônicos: eles escutam. Os personagens que Marlow diz ter encontrado (o russo, por exemplo, ou a “noiva” de Kurtz no final de sua narrativa), nós só os conhecemos por aquilo que eles disseram. Em um oratório (que é provavelmente a verdadeira forma dessa obra), a intervenção deles resultaria no máximo em duas melodias. A realidade é que tudo é construído, deliberadamente, em torno da oposição de duas vozes: a do indistinto “clamor” dos selvagens (o coro) e, bem entendido, a de Kurtz _ que é certamente a *figura* desse mito ou herói dessa ficção (LACOUÉ-LABARTHE, 2012, p. 331-332, grifos do autor).

Kurtz, o capitão enlouquecido que o narrador Marlow, um burguês que estranhamente decide tornar-se um navegante na África, precisa resgatar em algum ponto impreciso das profundezas do Rio Congo. O fato é que nenhum deles se torna a figura central de que nos fala Lacoue-Labarthe, ou seja, trata-se de uma *figura* que se nos apresenta apenas como uma voz, figuração e oratória da representação ocidental sobre o mundo que deve ser colonizado, eis nosso rastro figural.

É interessante notar também que o capitão Kurtz não prefigura uma aproximação com personagens concretos anteriores da tradição literária, especialmente a romanesca. Ele as afasta para longe, embaralha tudo, inclusive o conhecimento. Não devemos nos esquecer de sua tese a respeito da “Supressão dos costumes bárbaros”, não se pode esquecer que o homem que enlouquece após se tornar um déspota nos confins da África é, além de tudo, um artista. Marlow menciona que Kurtz escrevera poemas, que tinha habilidades artísticas, enfim, a voz de Kurtz não é outra coisa senão o verdadeiro cipoal de atos desconexos e vozes que fazem reverberar o horror oculto por trás de seus atos marcados pela banalidade. Como um dos exemplos marcantes, pode-se cotejar o exato momento em que, após ser resgatado por Marlow, Kurtz, pouco antes de morrer, pôde, enfim, evocar o inaudito: “o horror, o horror!” (2008, p.126). É o que ele tem a nos dizer a respeito de tudo o que viu e viveu no interior da África na condição de colonizador e déspota.

Em *Relato de um certo Oriente* (2014), primeiro romance de Milton Hatoum, é a voz de Donner, um alemão que vive numa espécie de autoexílio em Manaus, que faz ecoar o problema da presença do estrangeiro como uma figura desviante do *ethos* regional. Na voz de Donner, cada palavra evocada ecoa a voz de Kurtz, seus empreendimentos civilizatórios, as aulas de Filosofia e Literatura, a prática de fotografar a fauna e a flora locais, o conhecimento de música clássica, enfim, tudo o que ele tem a dizer na condição de homem branco e europeu esboroa-se, as formas visíveis apagam-se gradativamente e ele não demora a perceber que seu destino é sucumbir e ser esquecido.

Mas não devemos nos esquecer de que suas palavras de homem branco estão carregadas de uma noção um tanto mais complexa que o simples e brutal extermínio da cultura local. Ao contrário de Kurtz que escreve uma tese convocando seus compatriotas a suprimir os costumes bárbaros, Donner, talvez por não ter encontrado na região amazônica nenhum povo bárbaro, tenha escrito, em uma de suas passagens pela Alemanha, um artigo em Colônia, sua terra natal, intitulado “O olhar e o tempo no Amazonas”, onde defendia o modo

de vida do povo do Amazonas em oposição aos valores ocidentais. Trata-se, então, de uma figura preenchida profeticamente, pois, mesmo que sua fala não levasse consigo o signo da dominação ou a destruição, Donner, de todo modo, não estava livre de sucumbir na gratuidade do mesmo projeto redentor de que nos fala Marlow e que levava Kurtz, pela via da violência, pela força de sua voz de homem civilizado, também a desaparecer.

Mas, na fala desse homem civilizado, cada palavra evocada, fosse na floresta amazônica ou mesmo em Manaus, _ que é também uma reverberação do que há de desconhecido e perigoso na ideia de “floresta” _ acaba por levá-lo à ruína, como percebe a narradora inominada numa carta ao irmão, outro autoexilado, que vive na Espanha e que tem notícias da família através unicamente da irmã:

Meu pensamento se dispersou, desordenado, enquanto seguia Dorner como uma sonâmbula. Pensei na tua repulsa a esta terra, na tua decisão corajosa e sofrida de te ausentar por tanto tempo, como se a distância ajudasse a esquecer tudo, a exorcizar o horror: estes molambos escondidos do mundo, destinados a sofrer entre santos e oráculos, testemunhas de uma agonia surda que não ameaça nada, nem ninguém: a miséria que é só espera, o triunfo da passividade e do desespero do mudo. Pensei também em Dorner, esse morador-asceta de uma cidade ilhada, obstinado em passar toda uma vida a proferir lições de filosofia para um público fantasma, obcecado pelo aroma das orquídeas, das ervas com folhas carnosas e das flores andróginas. [...] Não posso saber se a solidão o dilacerava, se alguma morbidez havia na decisão de fixar-se aqui, escutando a sua própria voz, dialogando com o Outro que é ele mesmo: cumplicidade especular, perversa e frágil. Nas tuas raras alusões a Dorner, falavas, não de um ser humano, e sim de uma “personagem misteriosa”, de um naufrago enigmático que o acaso havia lançado à confluência de dois grandes rios, como uma gota de orvalho surge imperceptivelmente na pele de uma pétala escura num momento qualquer da noite. Tu e tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de inventariar ilusões no teu refúgio da Rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do “Bairro Chino” no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível. Eu, ao contrário, não podia nunca fugir disso. De tanto me enfrontar na realidade, fui para onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno. (HATOUM, 2014, p.120-121)

É a mesma forma de horror que faz com que Kurtz e Donner e, ainda, a própria voz da narradora inominada, sucumbam, pois ela mesma, antes de retornar a Manaus, passa um longo período num hospício em São Paulo. Donner é o alemão que, como Kurtz, de Joseph Conrad, aos poucos se deixa tanto fascinar quanto se assombrar e acaba por entregar-se a apatia e a descrença, abandonando aos poucos seus projetos intelectuais, sua curiosidade científica e de pesquisador da natureza amazônica. Em sua longa estadia no Amazonas, intoxicado pelo fascínio por esse mundo²⁴ que para ele nunca deixa de ser exótico, ou seja, que traz consigo a marca de uma diferença irreconciliável. É o mesmo que acontece com

²⁴ SOUZA, Márcio. Entrevista. *Jornal Rascunho*. Paiol Literário. Ed. 137. Curitiba, set. 2011, p.20.

Kurtz, entre o mistério do mundo selvagem e desconhecido do Amazonas e o *ethos* branco civilizador que deve compensar esse estranhamento pela via do preenchimento do conhecimento científico a serviço do *logos*, ou seja, a própria fala da verdade²⁵ que nunca deixa de acompanhar o homem europeu, seja quais forem suas intenções.

É uma marca indelével que os diferencia _ Donner e Kurtz _ “deles”, esse outro incompreensível mas que, de todo modo, tanto Donner quanto Kurtz entregam-se cada vez mais intensa e silenciosamente à miséria e à autodestruição, único resultado possível para o empreendimento colonizador na região, único caminho para o paradoxo do horror, ao mesmo tempo fascínio desprezo por esse “outro”.

Interessante notar que quando Donner, à semelhança de Kurtz e Marlow no Congo Belga, mergulha por meses a fio nos confins da selva amazônica, ou mesmo quando passa a residir em Manaus e deixa-se esvair nos atos mais obsoletos, como aulas de Filosofia para alunos desinteressados, aulas sobre compositores alemães como Gustav Mahler ou a poesia de Hölderlin. Nesse sentido, Donner compartilha, por intuição, do segredo que o une a Kurtz e a Marlow e, por consequência, une-o ao altruísmo da ação civilizadora do Ocidente de que nos falava Marlow com orgulho. Note-se, por exemplo, o modo como a voz memorialística da narradora, ao contrário dos outros narradores em Milton Hatoum, mostra-se não apenas poética como também disposta a refletir sobre o mundo que se desmorona diante de seus olhos, pois sua voz, ironicamente, está bastante longe do “relato” que o título do romance, talvez ironicamente, sugere:

Lembro também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”, dizia. Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha não sei de onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Donner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente por ela mesma. “Sair dessa cidade”, dizia Donner, “significava sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?” (HATOUM, 2014, p. 73, grifos do autor).

A impossibilidade de sucesso da empreitada civilizatória deve pesar também sobre as

²⁵ (DERRIDA, 2014, p. 7).

costas de Donner na forma do rigor extremo da exclusão. À semelhança de Kurtz, Donner vê-se preso e isolado no âmago das trevas que ele mesmo trouxe ao mundo das margens e, por consequência direta, a si mesmo, na imagem de *figuração* portadora do saber e da práxis civilizatória. Kurtz, em pleno século dezenove, torna-se a voz figural, cuja retórica da colonização deve ser preenchida por outras vozes futuras, como a de Donner, na condição de representante do mundo colonizador, pois ambos estão destinados a fracassar ao horror de suas empreitadas.

Para Lacoue-Labarthe (2012), Kurtz é tanto o mito quanto o herói que ecoará parodicamente como “a voz da colonização²⁶” em muitas narrativas pós-coloniais. Kurtz e o narrador Marlow são, cada um ao seu modo, a forma do herói e do narrador a ser parodiado pelas vozes marginais das narrativas pós-coloniais. No corpo-sem-órgãos de personagens descendentes de colonizadores, como Arminto Cordovil, em *Órfãos do eldorado*; Donner, a família libanesa e a narradora inominada em *Relatos de um certo Oriente*; a família de origem portuguesa de Mundo, em *Cinzas do Norte*; além da família libanesa em *Dois irmãos*, o que se nota é que cada palavra evocada por eles ou em nome deles é arruinada. O empreendimento civilizatório esvazia-se nas formas visíveis em que suas vozes remetem aos valores e sistema de crenças criadas pelo mundo ocidental para, enfim, operar e dominar o chamado corpo-sem-órgãos deleuziano:

A ideia de um Corpo sem órgãos é retrabalhada em *Mil Platôs* em função de um novo material clínico dos quais é extraído o conceito de máquinas desejantes, adquirindo uma complexidade que permite a Deleuze, depois do tema da univocidade e da distribuição nômade, enfrentar, pela segunda vez, o problema maior de seu pensamento: como, para além de Bergson, articular as duas dinâmicas inversas e não obstante complementares da existência, de um lado a atualização de formas e, de outro, a involução que destina o mundo a redistribuições incessantes? Esse conceito será enfrentado uma terceira vez pelo conceito de ritornelo, que se define pela estrita coexistência ou contemporaneidade de três dinamismos implicados uns nos outros. Ele forma um sistema complexo do desejo, uma lógica da existência, _ lógica extrema e sem racionalidade. Ele se expõe em duas tríades ligeiramente distintas. Primeira tríade: 1. Procurar alcançar o território, para conjurar o caos; 2. Traçar e habitar o território que filtre o caos; 3. Lançar-se fora do território ou se desterritorializar rumo ao cosmo que se distingue do caos. [...] Segunda tríade: 1. Procurar um território; 2. Partir ou se desterritorializar; 3. Retornar ou se reterritorializar. [...] A defasagem entre essas duas apresentações deve-se à bipolaridade da relação terra-território, às duas direções _ transcendente e imanente _ nas quais a terra exerce a sua função desterritorializante. Pois a terra serve ao mesmo tempo como esse lar íntimo para a qual se inclina naturalmente o território, mas que, apreendido como tal, tende a repelir este último ao infinito _ assim é a terra natal, sempre perdida. O ritornelo merece duas vezes seu nome: em primeiro lugar, como traçado que retorna sobre si, se retoma, se repete; depois, como circularidade dos

²⁶(Grifo nosso).

três dinamismos _ procurar um território para si é o mesmo que procurar alcançá-lo. Assim, todo começo já é um retorno, mas implica sempre uma distância, uma diferença: a reterritorialização, correlato da desterritorialização, nunca é um retorno ao mesmo” (ZOURABICHVILI, p. 50-51).

É exatamente nessas circunstâncias que a narradora inominada _ ela pode ser vista como uma estranha figura de Marlow preenchida _ encontra Donner pela última vez em Manaus. Donner, nesse momento, é mais um dos inúmeros fantasmas do passado da narradora:

Aos que lhe perguntavam [a Donner] se realmente havia mudado de profissão, respondia: “Apenas alterei o rumo do olhar; antes, fixava um olho num fragmento do mundo exterior e acionava um botão. Agora é o olhar da reflexão que me interessa”. Sei (e creio que todos aqui sabem) que ele passou a vida anotando suas impressões acerca da vida amazônica. O comportamento ético de seus habitantes e tudo o que diz respeito à identidade e ao convívio entre brancos, caboclos e índios eram seus temas prediletos. Numa das cartas que me enviou de Colônia escreveu algumas páginas intituladas “Olhar e o tempo no Amazonas”. Afirmava que o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo. Ele procurava contestar o senso comum bastante difundido aqui no norte: o de que as pessoas são alheias a tudo, e que já nascem lerdas e tristes e passivas; seus argumentos apoiavam-se na sua vivência intensa na região, na “peregrinação cósmica de Humboldt”, e também na leitura de filósofos que tateiam o que lhe nomeava “o delicado território do alter...” (HATOUM, 2014, p.73-74, grifos do autor).

Quais são as imagens que sobrevivem à experiência do horror? Quais são as qualidades que sobrevivem dessa experiência paroxística da violência levada às últimas consequências? Para um pensador que alia antropologia e história da arte como Georges Didi-Huberman a resposta seria de que,

[...] as próprias imagens, nessa óptica de retorno de fantasmas, viriam a ser consideradas como aquilo que sobrevive de uma dinâmica e uma sedimentação antropológicas tornadas parciais, virtuais, por terem sido, em larga medida, destruídas pelo tempo. A imagem (...) deveria ser considerada, portanto, numa primeira aproximação, o que sobrevive de uma população de fantasmas. (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 35)

O sintoma do ocultamento de certas imagens diz respeito basicamente ao processo de desterritorialização, no caso da região amazônica _ essa “população de fantasmas” _ apresenta-se aos narradores no modo como essas imagens sobreviventes retornam às suas consciências na forma de fragmentos de memórias. O verdadeiro horror tem por objetivo a supressão das diferenças e seu rastro mais visível é o assujeitamento tornado estado permanente, o aspecto verdadeiramente trágico do horror não é o escatológico em si, mas a fragmentação quase imperceptível das diferenças dos corpos e dos valores dos povos que

sobrevivem às margens da máquina histórica e ideológica do mundo “civilizado”.

A abjuração das culturas populares, do modo de vida autóctone não desaparece por completo. Mesmo após longos hiatos de silêncio, os fatos acontecidos se convergem na memória fantasmal que vem à tona sem que se possa controlá-la. É ela que faz coincidir a hibridização cultural entre a cultura central do poder e as sobrevivências das culturas populares, ambas conjuradas nas tessituras construídas por narradores marginais que percebem nas ações e crenças dos outros personagens do passado, para sempre perdidos, a necessidade de dar-lhes voz, ou seja, memória fantasmal e hibridização entram em cena para que esses personagens possam, de algum modo, fazer vir à tona, o que há de político em seu desaparecimento, sem torná-los, no entanto, um espetáculo em nome da nostalgia do passado. Esse retorno impossível à origem é um dilema constante nos romances de Milton Hatoum, pois, a identificação cultural com os dilemas das crenças herdadas tanto pelos ancestrais do colonizado quanto pelos valores do invasor, são mimetizados e parodiados pelo autóctone como parte de sua energia vital, energia silenciosa e revolucionária, em outras palavras, a ordem política dos excluídos.

A experiência ancestral do homem amazônico pressentida na forma de um “lugar de origem” acaba transformando-se, bruscamente, no espaço geográfico ocupado pelo colonizador. Eis o ritornelo de que tratam Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012). É possível afirmar que em autores marcados pela experiência do pós-colonialismo, o horror é a melodia da memória colonizada, pois a memória evoca a manifestação do *ethos* branco que está, de antemão, fora do lugar e em confronto com o que está naturalmente “fora”.

Desse modo, o argumento daquele que detém os mecanismos apropriados para intervir no universo da vida do “outro”, vê-se ao relento quando seus valores e crenças se tornam desfamiliarizadas por outras formas de representação que, supostamente, não foram criadas para salvar nem para trazer luz e esperança. Talvez seja exatamente o contrário, o saber inaudito que emerge em meio à escuridão das selvas e dos rios, tanto no caso do rio Congo de Marlow quanto no caso do rio Amazonas dos romances de Milton Hatoum, interfere e modifica radicalmente a percepção antes imutável de vida e morte. Nesse caminho, parece-nos relevante lembrar as palavras de George Bataille (1987, p. 63): “... o horror da morte não se acha unicamente ligado ao aniquilamento do ser, mas ao apodrecimento que lança as carnes mortas na fermentação da vida”.

Tanto Luiz Costa Lima (2008) quanto Lacoue-Labarthe (2012) alertam para o fato de

que *No coração das trevas* (2010) afigura-se como uma das narrativas mais estranhas de Joseph Conrad e da própria produção romanesca do século dezenove. A representação contemporânea do romance metaficcional historiográfico, como figura de preenchimento histórico e, ao mesmo tempo, profético de um espaço de resistência, pode sugerir-nos que a figuração presente no romance de Joseph Conrad é capaz de lançar luz sobre a palavra horror como um tropo e seguindo-o, acompanhamos o percurso histórico dessa palavra e o modo como ela se torna fluida, dispersa, mas que, ao mesmo tempo, carrega consigo e intacto seu verdadeiro alcance, o efeito real do abjeto, a partir de estruturas que se realizam com força total no pós-colonialismo, evocado pela visão perplexa de Marlow diante dos últimos momentos do enlouquecido Kurtz e que ressoa durante os séculos seguintes:

Ocorreu então uma mudança em suas feições diferentes de tudo o que eu já vira e que espero nunca mais ver. Não, eu não estava comovido. Estava fascinado. Era como se um véu fosse rasgado. Vi naquele rosto de marfim a expressão de orgulho sombrio, de poder implacável, de terror covarde _ de um intenso e inelutável desespero. Estaria ele revivendo a sua vida em cada detalhe de desejo, tentação e rendição naquele momento supremo de compreensão absoluta? Ele gritou num sussurro para alguma imagem, alguma visão _ gritou duas vezes, um grito que não era mais que um sopro: O horror! O horror!”. (CONRAD, 2010, p. 121).

Desse modo, é que se pode sugerir que, é possível analisar e refletir sobre as relações que certos textos estabelecem com outros, mesmo que as distâncias temporais e espaciais possam sugerir o contrário. É por isso que se pode aludir à conexão entre as obras de Joseph Conrad e de Milton Hatoum, pois, a partir da tipificação do modelo de expansão colonial pelo Ocidente, atingindo os lugares mais remotos do globo, como a Manaus de Milton Hatoum, transformando em enlace o momento visionário, unindo através do acontecer figural, o instante da recapitulação de um problema relegado ao passado, mas que retorna como um fantasma, como uma sobrevivência problemática desse passado, fazendo com que a narrativa contemporânea de Milton Hatoum efetive-se como, marcadamente, pós-colonial, num mergulho repleto de ruídos do tempo, onde não se sabe bem o que está ganho ou perdido:

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino, golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícies, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. [...] caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam

com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos, querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo. (HATOUM, 2008, p.111-112)

A partir das noções de figuração e de rastros é possível tornar visível para que se possa selecionar, interpretar e expor uma compreensão crítica das bases ideológicas que sustentam até os nossos dias os interesses de países imperialistas ao redor do mundo, e, o que nos parece mais importante, identificar na produção romanesca pós-colonial é uma forma de mímica aos modelos narrativos que servem, direta ou indiretamente, aos modelos de dominação estratégica, como nos indica Edward Said:

localização estratégica, que é um modo de descrever a posição do autor em um texto com relação ao material sobre o qual ele escreve, e a formação estratégica, que é uma maneira de analisar a relação entre textos e o modo pelo qual grupos de textos, tipos de textos e até gêneros textuais adquirem massa, densidade e poder referencial entre si e depois na cultura mais geral.

O que se deve procurar são os estilos, figuras de linguagem, os cenários, mecanismos narrativos, as circunstâncias históricas e sociais, e não a correção da representação, nem a sua fidelidade a algum grande original (SAID, 1996, p.31).

Se no caso já exposto em que Erich Auerbach (1997) localiza em Tertuliano a demarcação específica utilizada pela Igreja no uso de *figura* como um tropo, nossa intenção é mostrar como a figuração por preenchimento utilizado pela Igreja como “revelação da verdade” pode ser relevante para a demarcação do horror no plano estratégico da contemporaneidade, principalmente sobre questões como desterritorialização, nacionalismo, produção de subjetividades identitárias da contemporaneidade e as ações no campo das biopolíticas, como (nos) atesta Márcio Selligman-Silva²⁷:

A figura do horror como modalidade de explicitação da violência que ocorre nas “margens” do Ocidente é uma figura que sem dúvida está na ordem do dia. Ele revela, (...) como essa “margem” é essencial ao “centro” assim como a violência _ com Freud e, depois dele, com Benjamin e Adorno _ é parte de toda a evolução histórica (SELLIGMAN-SILVA, 2004, p.231, grifos do autor).

Tratar o tema do horror significa pensar os efeitos paroxísticos do colonialismo e do neocolonialismo recente. O conceito de *figura* sugere-nos que o colonizador é uma figura a ser preenchida por seus descendentes que experimentam, no fracasso dos sucessivos

²⁷ (SELLIGMAN-SILVA, 2004, p.231-236).

empreendimentos coloniais, a figuração final do horror. Para Gilles Deleuze,

Não retornamos de um presente atual ao passado, não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é, e coexiste consigo mesmo como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si (DELEUZE, 2003, p.55).

A *figura* pode tornar visível uma palavra que evolui dentro de uma situação histórica e dar nascimento a estruturas que só serão efetivas durante séculos depois. Para Giorgio Agamben,

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. [...]. É da nossa capacidade de ouvirmos a essa exigência e àquela sombra, de ser contemporâneo não apenas do nosso século e do “agora”, mas também das suas figuras nos textos e documentos do passado. (AGAMBEN, 2014, pp. 32-33)

Walter Benjamin²⁸ diz que a história daquilo que resta das imagens interpretáveis do passado só alcançarão inteligibilidade em outro momento histórico. Os narradores em Milton Hatoum tentam transformar a colcha de retalhos dos fragmentos de relatos e de memórias uma espécie de ressurreição de um tempo sagrado e insubstituível. Mas, o que se consegue, de fato, reconstituir e salvar tem a ver com o passado? Possivelmente não há nada de factual a se recuperar da vacilação do que é dito sobre o passado.

O que pode restar então desse passado representado por inúmeras vozes dissonantes é sua reapresentação no “agora”. Trata-se de uma ligação subterrânea de intrincados sistemas de signos que se interagem e recriam, partindo dos mecanismos da memória e da reminiscência um gesto reflexivo, um gesto crítico em relação à representação do passado e sua influência no presente:

‘O que resta de Auschwitz’ [sobre o ensaio de Giorgio Agamben] não significa, então, aquilo que ainda poderia sobrar, permanecer desse terrível acontecimento, algo como um famigerado ‘dever de memória’, uma expressão cujos usos e abusos são conhecidos. O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna essencial que funda

²⁸ (BENJAMIN, 2012, p.31).

a língua do *testemunho* em oposição às classificações exaustivas do *arquivo*.
(GAGNEBIN, Apud AGAMBEN, 2008, p. 11, grifos do autor).

Nael, o narrador do romance *Dois irmãos* (2007), tem plena consciência de que a linguagem é ferramenta extremamente poderosa. É a partir da ab-rogação e da apropriação da linguagem do “outro” que o narrador pode combater os paradigmas que formam, ao longo dos séculos de colonização, os sistemas de ruínas que ameaçam engolfar seu trabalho memorialístico, pois a ab-rogação é linguagem posta a serviço do colonizado, daqueles que, como Nael, Lavo, Arminto Cordovil e a narradora inominada, subvertem os valores hierarquizados pela cultura dominante ao seu redor, colocando-os a seu serviço. *Unheimlichkeit*²⁹, este termo usado por Martin Heidegger serve-nos para descrever o “sentimento-de-não-estar-em-casa”, ou seja, o sentimento de deslocamento constante.

Nael e os outros narradores em Milton Hatoum reinventam o passado e a si mesmos através da linguagem. Neles não se vê a intenção de mostrar o processo pelo qual a cultura nativa foi marginalizada, mas sim, hibridizar e fazer da memória o rizoma capaz de estabelecer zonas de contatos onde as diferentes culturas se encontram e se dispersam naturalmente.

Filho de uma índia aculturada e cuja paternidade é desconhecida, Nael é o típico narrador pós-colonial, pois ele se apropria da linguagem através da mímica e da paródia. Isto o torna apto a reescrever a memória a partir do plano subalterno em que sua existência fora relegada desde o início. A condição subalterna do narrador em *Dois irmãos* ou *Cinzas do Norte* significa também um posicionamento estratégico pelo jogo de poder em sua zona de contato rizomática.

A textura do horror apresenta-se, nessa textura rizomática da identidade *in absentia*, ausente ou híbrida. O narrador em Milton Hatoum atua como que dominado por um olhar maligno, que, segundo Homi K. Bhabha (2013, p.101) instaura “a instância subalterna que executa a sua vingança circulando *sem ser visto*. Ele atravessa as fronteiras entre o senhor e o escravo”. Homi K. Bhabha afirma que todos os sistemas culturais são construídos no “terceiro espaço da enunciação”, que é onde Nael se posiciona criticamente, nem o colonizado nem o colonizador, mas o diaspórico por excelência.

Portanto, a identidade cultural revela-se, nesse espaço ambivalente de desterritorialização, parodiando assim, a ideia de diversidade cultural pela ideia de

²⁹ (HEIDEGGER, 2008, 206).

hibridização. Segundo Luiz Costa Lima (2003, p.131) “O horror moderno, (...) depende da pretensa universalidade de uma ideia. Começar a refletir sobre ela no estágio em que se encontra o código de valores do homem ocidental não deixa de ser irônico”. Os romances de Milton Hatoum engendram com grande meticulosidade a cultura híbrida da região amazônica, além de estabelecer estratégias discursivas que promovem uma desleitura da apropriação colonial, ou a ideia redentora de Marlow em *No coração das trevas* e imposta às várias regiões do chamado Terceiro Mundo:

Provavelmente, Conrad nunca poderia usar Marlow para apresentar seja o que for além de uma visão de mundo imperialista, pois nada havia de não europeu acessível aos olhos, fosse de Conrad fosse de Marlow. [...] É verdade que Conrad registrou com escrúpulo as diferenças entre as respectivas ignomínias das atividades coloniais belgas e britânicas, mas ele só conseguia imaginar o mundo embutido numa outra esfera de domínio ocidental. Mas Conrad também possuía alguns resquícios extraordinariamente persistentes de consciência quanto à sua própria marginalidade de exilado, ele teve o máximo (alguns diriam enlouquecedor) cuidado de conferir à narrativa de Marlow a provisoriidade que resulta de se encontrar no exato ponto de junção entre este e um outro mundo, não especificado, mas diferente. [...] O que Conrad percebeu é que se o imperialismo, como narrativa, monopolizou o sistema inteiro de representação – o que, no caso de *No coração das trevas*, permitia-lhe falar não só por Kurtz e pelos outros aventureiros, inclusive Marlow e seus ouvintes, mas também pelos africanos –, a autoconsciência do forasteiro pode lhe permitir compreender ativamente como funciona a máquina, visto que ele e ela não estão, em termos fundamentais, numa perfeita sincronia ou correspondência. Por nunca ter sido um inglês totalmente incorporado e aculturado, Conrad preservou uma distância irônica em todas as suas obras. (SAID, 2011, p. 65).

A consciência da marginalidade e a experiência do exílio estão presentes tanto nos narradores como Marlow quanto nos narradores em Milton Hatoum. Para que se possa estabelecer diálogo com essa estrutura, é necessário considerar os romances de Milton Hatoum como um conjunto de obras de ficção que problematizam, através da revisão crítica da historiografia do Amazonas, os pressupostos que dominaram a criação de uma região chamada de Amazônia. A mimese paródica de Milton Hatoum transforma o exótico em irracionalidade, transforma a periferia do capitalismo, no caso da cidade de Manaus, uma problemática cidade capitalista cercada pela selva amazônica, num próprio centro esquivo. O horror está presente nessa relação, pois o horror tenta converter o território colonizado em um “lar” impossível para o colonizador.

Essa é uma das características de Manaus nos romances de Milton Hatoum. A cidade está sempre autorizando outros espaços sociais a atuarem dentro dela como um fluxo incessante de redes diaspóricas. Este é um traço na narrativa do autor amazonense que acaba por tornar problemática a ideia de um relato que dê conta da experiência do horror de um

mundo que se desvaneceu quase por completo. É neste sentido que Denis Leandro Francisco argumenta:

O texto de *Relato de um certo Oriente* encena todo um universo que se desmancha em uma impossibilidade: a casa morre como as personagens morrem, como um mundo morre. As fronteiras entre interior e exterior, entre casa e mundo confundem-se e o que era essencialmente particular e privado apresenta-se como público e universal. O desmoronamento da casa ecoa sobre um mundo arrasado pelo processo de modernização, sobre uma cidade destruída pelo despertar da modernidade e seu violento e avassalador modo de atuação. A narradora anônima que regressa a Manaus, após quase vinte anos, não mais reconhece o espaço de sua infância (FRANCISCO, 2007, p.100).

O traço mais marcante da obra de Milton Hatoum é falar de um mundo que desaba. O projeto colonizador do mundo amazônico é um mundo em ruínas, que se vê num momento decisivo de sobrevivência. É o horror como poder legitimado e justificado, de antemão, não pelo sucesso de seu empreendimento redentor, mas sim, por seu fracasso na consumação final _ premonição figural_ do mundo em ruínas.

Em *Cinzas do Norte* (2012), ao contrário de *Dois irmãos* (2007), o narrador, um amigo próximo do protagonista, parece permanecer razoavelmente confortável em meio ao turbilhão de acontecimentos que antecipam, não apenas o destino trágico do amigo, mas também a decadência e a ruína de sua própria terra natal. Esta característica do narrador nos sugere um misto de distanciamento e aproximação provavelmente premeditados, nesse sentido, tempo e espaço são igualmente afetados, tanto pela neutralidade do narrador quanto pela virulência dos fatos.

Daquilo que o narrador nos diz, é a justaposição do que se entrevê no círculo fechado o estrato que, posteriormente se abrirá, por um breve instante, à visão do horror, que é também a visão “neutra” e quase fria do narrador de *Cinzas do Norte* (2012). Ao contrário do caráter investigativo e passional de Nael, narrador de *Dois irmãos* (2007) ou da observação minuciosa e poética da narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (2014), Lavo pouco se aproxima dos fatos que vivencia e narra. Mesmo muitos anos depois dos fatos acontecidos, encontramos um narrador que já é um homem bem sucedido _ Lavo é um advogado _ abandonou a cidade natal e vive no Rio de Janeiro. Este narrador não é mais o órfão criado pela tia costureira.

A relação com Marlow, o narrador de *No coração das trevas* (2010), de Joseph Conrad, é marcante, pois, adotando uma modulação oposta a de Marlow, que, embora tenha de emudecer diante do horror, busca expor a dimensão da catástrofe do empreendimento

colonial e a derrocada de todos os valores morais e éticos desse empreendimento. Lavo, por seu turno, adota expediente contrário: o melhor amigo do protagonista, o jovem artista Mundo, é a única testemunha da catástrofe da família colonizadora na região, nada tem a nos dizer, a não ser através de nuances e matizes que cobrem o silêncio, provavelmente ancestral, da maioria dos personagens.

E são esses traços inauditos que obrigam ao leitor alinhar todo esse material construído pelo mutismo e por uma estranha referência à memória de um mundo que se desvanece em silêncio e sem dor. A memória de Lavo é uma memória incolor. A mudança de tom e perspectiva entre Marlow e Lavo é como um declive íngreme que separa a diversidade de material em *Cinzas do Norte* do exotismo narrado por Marlow. A aceitação fria e passiva de Lavo diante do triunfo do horror sobre a vida é um detalhe relevante e, em último caso, não apenas lhe permite desprender-se dos fatos que narra, como lhe permite escapar do registro, negando-se a decifrar o passado. Lavo acaba por fugir às características habituais da subjetividade da memória que tanto atormentaram Marlow.

A modulação do espaço social de Manaus recordado por Lavo é caracterizada pela impassibilidade do círculo colonial lusitano erigido em meio à inacessibilidade da selva amazônica e de seus habitantes, quase todos com raízes profundas numa selva não apenas obscura e inacessível, mas também desterritorializada. Segundo Gilles Deleuze e Félix Guattari,

Não temos ainda um *território*, que não é um meio, nem mesmo um meio a mais, nem um ritmo ou passagem entre meios. O território é de fato um ato, que afeta os meios e os ritmos, que os ‘territorializa’. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos. (DELEUZE & GUATTARI, 2012, p. 127, grifo dos autores).

A desterritorialização do homem vítima da colonização evidencia-se no silêncio e no trato dos aspectos relevantes da vida cotidiana; a subjetividade desaparece com o sinal da crise perpétua, que é um dos signos marcantes do pós-colonialismo, ou seja, a territorialização leva o homem silenciado a fundar novas bases para o sistema de ruínas morais e éticas da tradição. O refúgio da memória na literatura contemporânea efetiva-se a partir do modo como lida com a escuridão da vida, o vazio de sentido e do imediatismo dos gestos e das palavras.

O silêncio que quase leva Marlow a enlouquecer junto de Kurtz é o refúgio reterritorializado de personagens em tudo marginais, como Lavo e Mundo. Segundo Homi K. Bhabha (2013, p.203): “É um silêncio que transforma o triunfalismo imperial no testemunho

da confusão colonial; aqueles que ouvem o seu eco perdem suas memórias históricas”.

Domingas, a testemunha mais silenciosa em *Dois irmãos*, demarca seu lugar territorial na narrativa num curioso contraponto com a figura de Kurtz. À medida que os afazeres domésticos prolongam-se para ela, cresce sua estranha indiferença em relação a quase todos os membros da família libanesa: estranha defrontação mimética que ela mantém entre os dois irmãos gêmeos e rivais, não acusa nenhum deles, mas também não os absolve da culpa. Seu silêncio engendra gradativamente a marca da ruína familiar na forma de uma resistência silenciosa e perturbadora.

Face a face com o silêncio da mãe durante quase toda a narrativa, o narrador que sabe que é o filho bastardo de um dos dois irmãos, graças aos estudos e a observação minuciosa de tudo que o cerca, começa a perceber a verdadeira extensão por trás da rivalidade dos irmãos. Enquanto Yaqub parece calmo e impenetrável como o Rio Negro, Omar é dotado de um vitalismo que o cega para tudo que não se converta na destruição do irmão.

Uma aquiescência, provavelmente eterna, assim nos parece Domingas, buscando viver na intimidade das coisas e das tarefas mais banais. *Dois irmãos* sugere-nos um romance partido ao meio: um longo primeiro momento antes da morte da mãe do narrador, onde se nota o tom de uma revolta interior crescente, a busca pela identidade paterna parece dar o tom do romance, mas num segundo momento, após a morte de Domingas, a matéria-prima dessa revolta se converte em superação dos modelos apreendidos através da observação mimética do narrador. Nesse ponto, Nael suporta a miséria, a solidão, mas principalmente, suporta ver a si mesmo como um escritor bastardo, produto da desordem de seu tempo.

Nesse sentido, o tema do romance não pode ser visto apenas como fruto da busca pela identidade do pai desconhecido, mas sim, um romance que problematiza a força do relato do artista e do conteúdo memorial induzido pela desterritorialização da noção de identidade no contexto pós-colonial. Esse tema, acreditamos, é também a característica que o liga de modo figural e paródico à produção romanesca do século dezenove, já que Kurtz é um modelo de artista para Marlow e o próprio romance de aventuras está marcadamente inscrito dentro de amplos interesses coloniais ao redor do mundo:

Os poetas _ as testemunhas _ fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade _ ou à impossibilidade de falar (...). Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar. (HEIDEGGER Apud AGAMBEN, 2008, p.11).

Para as personagens marcadas pela desterritorialização em Milton Hatoum, o *ethos* branco, ocidental, traz consigo a marca da dominação pelo engodo. Mas, *No coração das trevas*, o fenômeno é inverso. A marca do embuste ainda não nos parece clara sob o ponto de vista de quem quer que seja que esteja falando, seja um narrador como Marlow, um burguês que se põe a serviço dos interesses imperiais no continente africano, sejam as vozes ainda mais perturbadas como a do marinheiro russo ou mesmo do capitão e déspota Kurtz.

Acontece que é preciso ter em mente que Marlow e todos os personagens que aparecem no romance não são outra coisa senão vozes, não há personagens concretos. *No coração das trevas* é a história dos homens brancos obrigados a sacrificarem suas próprias vidas em torno da ideia de poder e supremacia comercial em terras estrangeiras. Não é uma história de “personagens” propriamente. Suas vozes se lançam no sacrifício vão de uma luta, de antemão, desmedida.

A litania da utilidade do empreendimento colonial eleva o sacrifício à categoria de redenção. Se seguirmos atentamente as palavras de Marlow, ainda restará a dúvida se o abominável comentário escrito por Kurtz em sua tese, que defendia o extermínio dos povos bárbaros, refere-se realmente aos povos que habitam as margens obscuras do Rio Congo, ou se o extermínio de todos esses bárbaros se referiria, antes, ao extermínio de todos os colonizadores, os verdadeiros bárbaros, tal como ele via a si mesmo, exausto e enfermo, incapaz de continuar na luta contra a floresta e o horror das trevas indizíveis naquela parte obscura do mundo.

Seria um equívoco se tentássemos simplesmente comparar o romance de Joseph Conrad como prefiguração do horror contemporâneo na forma da miséria e da extrema pobreza que vemos ocorrer nos termos em que o neocolonialismo age nas margens do Ocidente em pleno século vinte e um. Mas, por outro lado, não nos parece equívoco o fato de que os escritores do século dezenove, em termos de um projeto deliberado de expansão cultural, comprometeram-se a discutir e, em grande medida, difundir os valores éticos e morais do Ocidente nas regiões colonizadas.

Escrever um romance de aventuras no século dezenove significava bem mais do que expandir o horizonte do homem ocidental para o que poderia haver de exótico no mundo até então pouco conhecido e documentado. Em grande medida, a produção romanesca visava corroborar os interesses comerciais do Ocidente no restante do globo. Sendo assim, a prefiguração como profecia do fracasso da expansão colonial parece-nos não apenas válida

para se pensar os rumos do projeto civilizacional, como também, nos parece útil para se refletir, dentro de um novo projeto estético-político, novos rumos capazes de promoverem uma reação, na forma de preenchimento premonitório que a ideia de figura representa. A literatura pós-colonial ligar-se-ia a essas obras precursoras promovendo a mimetização crítica das concepções do horror praticado por nações ocidentais nos territórios do Terceiro Mundo.

PARTE 2

INTRA FESTUM. ESQUECIMENTO E MEMÓRIA: O ESPÓLIO DO HORROR E SUAS VÁRIAS VOZES NOS ROMANCES DE MILTON HATOUM

Com a derrocada do monopólio da borracha, o Amazonas viu sua conexão com a Europa desaparecer rapidamente, a província empobreceu com a mesma rapidez com que emergiu como o Eldorado para aventureiros estrangeiros de todo o mundo. A letargia, já observada por viajantes europeus antes do “milagre da borracha”, fez com que a região voltasse a ser semi-abandonada, longe demais do resto do Brasil. A província padecia pelo isolamento durante várias décadas no século passado.

O isolamento deixou o Estado do Amazonas, em particular, quase que totalmente desabitado. O descompasso não se deu apenas com a Europa, mas principalmente, com o Brasil. Nunca foi estranha a sensação de que o Amazonas pouco tinha a ver com o país. Este cenário prolongado de isolamento trouxe também um terrível cenário de pobreza, a falta de importância política da região tornou-se mais flagrante, a cultura local, sempre incipiente, tornou-se um adereço de mau gosto nos salões locais.

O cenário do atraso e da decadência permaneceu inalterado até o novo surto de euforia na região, a saber, com a instalação da Zona Franca de Manaus, durante a ditadura militar. A região experimentou um novo ciclo de euforia. A ilusão de que finalmente entraria no compasso desenvolvimentista do resto do mundo trouxe à antiga província mais um ciclo de desenvolvimento. Dessa vez, Manaus foi a grande vítima.

2.1. Memória, escritura e esquecimento: o espólio do horror pós-colonial em Milton Hatoum

Há um dado inicial que une todos os personagens narradores em Milton Hatoum: Nael, Arminto Cordovil, Jano e a narradora inominada são, ao mesmo tempo, narradores e testemunhas ambíguas de um passado arruinado e, portanto, o espaço e o tempo que buscam a todo custo apreender pela via da memória é o tempo e o espaço limiar, um lugar, mas,

também uma condição temporal inatingível e implacável, a condição do inapreensível³⁰. As teias da memória que ligam suas vidas aos fantasmas de familiares que desapareceram sem deixar revelar seus segredos, de amigos torturados pela ditadura militar, do espaço amazônico, ao mesmo tempo espaço de amplitude e de claustrofobia, (o rio Amazonas e sua imensidão, mas ao mesmo tempo, espaço desértico, prisão existencial), a casa manauara, espaço privilegiado, símbolo da confluência de diferentes culturas e, por outro lado, a casa como espaço claustrofóbico, o cárcere.

Para Roberto Vecchi, partindo de uma leitura bastante precisa do conceito de biopolítica de Giorgio Agamben, desenvolvida a partir de *O reino e a glória* (2016, p.185), que vê o espaço e o tempo limiar como que conjurados pela força da ação de uma biopolítica capaz de produzir as intensidades que influenciam a noção metafórica de liberdade/aprisionamento. Estas são imagens memorialísticas bastante frequentes nos romances de Milton Hatoum, a saber, a metáfora do limiar entre a vastidão dos rios, da floresta e o enclausuramento do lar manauara:

O cárcere, (...) é também um lugar “sacralizado”, marcado diferencialmente, no entanto, pelo prefixo ca-, que indica uma delimitação tanto territorial como temporal, a configuração temporal de um espaço (como por exemplo o de casa, entendida como determinação de um lugar mas também de uma condição temporal, pelo aspecto verbal de estar). Assim, o isolamento do sagrado do cárcere como índice espacial se carrega também de uma legislação do tempo. Como na pena prisional, em suma. [...]. O tempo da exceção e o tempo da detenção, sua extrapolação por dentro do contexto da prisão, trazem à luz um aspecto dos espaços sacralizados: o funcionamento complexo e não exclusivamente espacial do biopoder não como um espaço fechado, (...) mas como uma “intensidade biopolítica fundamental” que pode insistir em espaços diferentes que se coagulam na metáfora espacial do deserto. (VECCHI, 2014, p. 346, grifos do autor).

Todo o esforço da memória dos narradores esbarra quase sempre no mutismo, nas barreiras ancestrais de exclusão social e histórica que construíram as formas de alienação e esquecimento e que dão forma à narrativa do mundo amazônico de Milton Hatoum. Menos

³⁰ BARRETO, Francismar, PIRES, Maria Isabel Edom, PIRES, Mônica Kalil, SIMÕES, Sara Freiro. – “Entrevista com Milton Hatoum”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, p. 141-147. Data de acesso: 14/08/2015. “Manaus é um conjunto de espaços reinventados pela memória. Meus avós maternos falavam de uma cidade que já não existia nem para eles: a Manaus da *belle époque*, exuberante, afrancesada, uma metrópole “cabocla e cosmopolita”, segundo Euclides da Cunha, que andou por lá em 1905. O poeta Henri Michaux ficou deslumbrado com o Teatro Amazonas, que hoje é palco de três grandes festivais internacionais: ópera, jazz, cinema. Misturei tudo: a vivência dos mais velhos, os livros que li sobre a cidade, e muitos lances da minha vida. Um romancista deve saber escutar. As histórias dos outros podem tornar-se outras histórias, inventadas”.

evidente, porém, igualmente importante, é o efeito que o espaço-tempo limiar produz no aprendizado dos narradores excluídos socialmente. Todos eles estão conscientes do efeito que produzem, tanto do ponto de vista ético quanto estético, na articulação liminar de suas narrativas. A sensação de aprisionamento a que são submetidos desde o início, ou seja, a condição de órfãos e de filhos ilegítimos aguça neles a percepção dos mecanismos dos dispositivos de poder que regem suas vidas, além de lhes conferir o estatuto de pensadores a partir do estado de exceção.

Neste ponto, a narrativa de todos eles se converge: suas vidas tanto quanto a das personagens que sobrevivem graças à força da alusão de um “passado” garantido pela recuperação da memória, instaura uma narração das margens, narrativas fraturadas pela violência da desterritorialização, tanto espacial quanto psíquica. Há uma busca quase obsessiva dos narradores em Milton Hatoum de não deixar que não escape nenhum detalhe³¹. Pela visão em profundidade, a reprodução de um objeto em tamanho menor, o olhar converge para os detalhes, os pormenores estão carregados de significações ocultas, o envolvimento do narrador com o material de sua narrativa são sofre com a delimitação aperspectivista. O tempo linear desaparece, o tempo passa a ser vivido apenas na sua interioridade como uma metamorfose entre a imaginação e a realidade. Nesse sentido, para Maurice Blanchot:

[...] a metamorfose do tempo transforma primeiramente o presente em que ela parece ocorrer, atraindo-o para a profundidade indefinida onde o “presente” recomeça o “passado”, mas onde o passado se abre ao futuro que ele repete, para aquilo que vem volte sempre, e novamente, de novo. É verdade que a revelação ocorre agora, aqui, pela primeira vez, mas a imagem que se nos apresenta aqui pela primeira vez é presença de um “já numa outra vez”, e ela nos revela o que “agora” é “outrora”, e aqui, ainda outro lugar, um lugar sempre outro onde aquele que acredita poder assistir de fora a essa transformação só pode transformá-la em poder se deixar que ela o tire fora de si, e o arraste no momento em que uma parte dele mesmo, e primeiramente a mão que descreve, torna-se como imaginária. (BLANCHOT, 2005, p. 23)

Na condição de narradores nômades e desterritorializados, o aprendizado intelectual convoca-os a refletir sobre o papel da memória e o imperativo do esquecimento e do apagamento do passado no sentido em que o próprio passado envolve-se no papel do discurso dominado pela voz do “outro”, a do colonizador, dono da voz centralizadora, voz

³¹ “A memória não é um instrumento para a exploração do passado; é, antes, o meio. É o meio onde se deu a vivência, assim como o solo é o meio no qual as antigas cidades estão soterradas. Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava”. (BENJAMIN, 1995, p. 239).

logocêntrica, detentora da “razão” e que desautoriza, por assim dizer, a evocação de outras formas discursivas, como os discursos míticos das personagens dominadas pelo *ethos* colonizador ou daquelas que se rebelam contra o *ethos* colonizador do *logos* em função de um discurso, ao mesmo tempo mítico e poético, como é o caso de Arminto Cordovil, narrador e protagonista de *Órfãos do eldorado*:

Lembro também da história da mulher que foi seduzida por uma anta-macho. O marido dela matou a anta, cortou e pendurou o pênis do animal na porta da maloca. Aí a mulher cobriu o pênis com barro até ficar seco e duro; depois dizia palavras carinhosas para o bichinho e brincava com ele. Então o marido esfregou muita pimenta no pau de barro e se escondeu para ver a mulher lambar o bicho e sentar em cima dele. Diz que ela pulava e gritava de tanta dor, e que a língua e o corpo queimavam que nem fogo. Aí o jeito foi mergulhar no rio e virar um sapo. E o marido foi morar na beira da água, triste e arrependido, pedindo que a mulher voltasse para ele. (HATOUM, 2012, p. 12)

Os diferentes saberes coagulam-se na fala híbrida de índios, ribeirinhos e brancos. Trata-se, desse modo, de uma abordagem que privilegia o conceito de memória como manifestação do espírito coletivo porque as personagens que encabeçam a tarefa de narrar buscam associar suas narrativas aliando-as às narrativas de outras personagens, geralmente anônimas ou relegadas a plano secundário dentro da narrativa central. São as virtualidades, as potencialidades da memória, recuperadas consciente ou inconscientemente e que alimentam as narrativas de Milton Hatoum de modo bastante intenso. Para o filósofo Frances Henry Bergson, memória virtual, anacrônica, nutrida pelas exceções:

A memória não consiste na regressão do presente para o passado, mas, ao contrário, no progresso do passado ao presente. É no passado que nós nos situamos de chofre. Partimos de um *estado virtual*, que pouco a pouco, através de uma série de planos de consciências diferentes, vamos conduzindo até o termo em que ele se materializa em apercepção atual, ou seja, até o ponto em que se transforma em estado presente e agente, enfim, até o plano extremo de nossa consciência sobre o qual se desenha nosso corpo. A recordação pura consiste nesse estado virtual (BERGSON, 1999, p.245, grifo do autor).

Outro filósofo francês, Paul Ricoer, também une a memória, o esquecimento e a fidelidade ao passado como categorias que se pertencem mutuamente. Esquecer, nesse caso, seria antes uma condição histórica de vários horizontes que se mesclam sem, no entanto, fundirem-se num único horizonte possível. Para Paul Ricoer (2007, p. 423), “horizonte não quer dizer somente fusão dos horizontes, mas também fuga dos horizontes, inacabamento”. Paul Ricoer está lendo Martin Heidegger, que afirma (2006, p. 345): “Assim como a expectativa só é possível na base de um esperar por, também a lembrança só é possível na

base de um esquecer, e não o contrário”.

Segundo Milton Hatoum em entrevista³², seus personagens pertencem não ao passado, mas antes, às potencialidades do passado:

Os personagens agem em um sentido da existência, com paixão, impostura, são movidos por uma angústia – como o Nael, de “Dois Irmãos” – para entender o passado, que é fundamental para entender o presente, (...) Todos os meus narradores são no passado. O romance é uma narrativa sobre a passagem do tempo.

Apesar de se abordar o narrador dos quatro romances de Milton Hatoum, considere-se, no entanto, mais apropriado privilegiar o projeto memorial de Nael, o narrador mestiço de *Dois irmãos* (2007) e não dispersar o trabalho em análises que, não raro, refletem o mesmo projeto do narrador supracitado. Acredita-se que, com exceção de Arminto Cordovil, em *Órfãos do eldorado* (2012) que narra sua própria história a um forasteiro, todos os outros personagens-narradores em Milton Hatoum estabelecem um projeto de costuras de memórias tanto da esfera privada quanto da pública, numa rede de simulacros rizomáticos.

Esses Narradores, embora secundários, dão mostras o tempo todo de que não são apenas capazes de se apropriar da espiritualidade virtual da memória dos outros personagens, mas, principalmente, estão convencidos de que podem lidar com as ruínas de um mundo capitulado de forma prematura.

Pressionados pelos sucessivos deslocamentos que a memória tenta acompanhar são, grosso modo, personagens que transitam entre o imperativo de narrar e a falta, a ausência de sentido que emergem do silêncio e do excesso que transborda da ausência/presença do passado daqueles que foram vencidos, detalhe este que atrapalha e desconcerta aquele que se propõe a tarefa de reconstituir o mundo que se perdeu, nesse vácuo e nesse entre-lugar habitado de recriação através da memória, onde tempo e espaço estendem-se ao infinito. Neste sentido é que alerta a narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (2008, p.19): “A vida começa verdadeiramente com a memória.”

A alienação histórica, ou ainda, o horror do colonizador perante o fluxo incessante de sentidos criados pela magia do mundo amazônico é o elemento que dá margem ao conjunto da obra de Milton Hatoum. Desde seu romance inaugural, pode-se ver a conjugação de uma

³² Revista *Icarabe*. (<http://www.icarabe.org/noticias/milton-hatoum-aborda-literatura-e-politica-no-ciclo-sobre-cultura>). Data de acesso: 15/09/2016.

estranha referência ao que pertence à ordem da simulação do discurso das margens, ou seja, aquilo que está nas margens da representação habitual, e também de uma referência não menos estranha a um espaço limiar e tempo fragmentado. O cerne do pensamento de Milton Hatoum parece-nos o da desterritorialização. Seus narradores pensam a construção da memória a partir desse “fora” e dessa noção de desterritorialização tão cara a todos eles. “Posso passar o resto da minha vida falando do passado”, diz o Tio Hakim à narradora inominada (2008, p.21).

Trata-se também, neste caso, de estabelecer um paralelo entre os três romances além da novela *Órfãos do eldorado*, e o livro de contos *A Cidade ilhada*, como percursos históricos que atravessam o século vinte: do horror causado pelo ciclo da borracha à ditadura militar e a criação da Zona Franca de Manaus. Esses narradores são os únicos personagens que perseveram nas margens do sistema que forma os escombros do mundo amazônico. Esse tipo de procedimento narrativo, o de delegar a um personagem periférico o poder de restituir o memorial de um determinado grupo familiar ou de uma comunidade, é um modo de narrar bastante característico da literatura pós-colonial, pois a voz subalterna _sem cair na simplificação do conceito de identidade subalterna_ mostra-se plenamente consciente de sua tarefa, a busca pela criação de uma identidade para si.

À medida que se aprofunda na apropriação da linguagem do “outro”, ele, a voz subalterna, mimetiza a experiência revivida, parodicamente reata os fios que o ligam ao mundo que desapareceu e à possibilidade de reescrever seu memorial a partir do “fora” e da experiência de estar “entre” culturas diversas, como é o caso de Nael, o narrador de *Dois irmãos* (2000, p. 29):

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 observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. (HATOUM, 2000, p. 29)

Nael, filho da índia empregada na casa de Halim, não se ocupa em saber qual dos dois irmãos é seu pai. Como o leitor, só o percebe no final do romance. Ele é, antes de tudo, alguém que tenta reordenar um mundo ordenado que desabou, o mundo que permanece arruinado mesmo em sua memória. Segundo Ademar Leão,

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. (LEÃO, 2005, p. 29)

O tema central nas obras de Milton Hatoum não é, portanto, a relação conflituosa e trágica dos dois irmãos, ou a relação conflituosa entre pais e filhos, como no romance *Cinzas do Norte* e na novela *Órfãos do eldorado*. Acreditamos que a linha motriz que permeia os romances e a novela de Milton Hatoum seria, antes de tudo, a expressão e o resultado do horror por trás do hibridismo étnico-cultural da região amazônica. Hibridismo capaz de estabelecer estratégias discursivas que promovem uma espécie de desleitura da apropriação colonizadora, imposta à região ao longo de séculos de povoamento e expropriação.

[Florita] aprendeu a gostar dele [Amando Cordovil, pai do narrador], apesar da baixeza. O Amazonas todo aprendeu. Dei a fotografia para Florita e olhei a Boa Vida como quem olha um lugar que não deve mais ser lembrado. [...]. Sei que Amando e meu avô tinham inimigos. Amando contava atos heroicos de Edílio: a coragem com que ele e seis soldados derrotaram mais de trezentos revoltosos na batalha de Uaicurapá. Mas outras vozes desmentiam esse heroísmo, diziam que em 1839 Edílio havia comandado um massacre contra índios e caboclos desarmados. Depois dessa matança, ele tomou posse de uma área imensa na margem direita do Uaicurapá. Um sobrevivente deve ter gravado os crimes do tenente-coronel Edílio Cordovil no tronco de uma árvore secular. Amando queria escrever um livro, “Façanhas de um civilizador”, uma elegia ao pai dele, um dos líderes da contra-revolta. Não escreveu nada, os cargueiros sugaram toda a sua energia e tempo. (HATOUN, 2008, p. 71, grifos do autor).

Para que se possa estabelecer diálogo com essa estrutura do horror da colonização, é conveniente considerar uma obra como *Órfãos do eldorado* como transfiguração paródica dos dilemas e fracassos da colonização branca na região amazônica, algo como uma forma de resistência cuja característica que melhor salta aos olhos é a crítica aos modelos sociais que sucessivamente viram o surgimento tanto do esplendor quanto da decadência, como a riqueza dos seringais e a expansão generalizada da pobreza na Zona Franca de Manaus a partir da década de setenta do século passado.

A presença estrangeira em *Órfãos do eldorado*, como é o caso avô do narrador, mostra-nos como é difícil para o colonizador branco estabelecer fronteiras num espaço geográfico tão inóspito e desafiador. Por um lado, a resistência física do homem branco vê-se subjugada pela natureza hostil da selva amazônica, pelo clima equatorial e, por outro lado, como consequência dessa natureza hostil, em muitos sentidos, é o desenvolvimento

econômico que se desvanece rapidamente, é a noção de progresso que se transforma rapidamente em ruínas babélicas.

O território da fantasia do enriquecimento rápido que levou milhares de aventureiros europeus, árabes e migrantes nordestinos desvela-se na amarga percepção do horror causado pelo fracasso dos mais ambiciosos empreendimentos que se fizeram na região norte do Brasil, seja pelo chamado *boom* da borracha, no início do século, arrastando milhares de estrangeiros e brasileiros para a região, ou mesmo por uma espécie de “favelização”³³ da cidade de Manaus a partir do surgimento da Zona Franca.

Esse horror tão presente nas narrativas de Milton Hatoum dá-se a ver de forma antagônica: o horror é físico quando a vítima é o autóctone, ou mesmo o migrante nordestino, as doenças e o trabalho semiescravo são seus traços mais marcantes; e o horror é predominantemente psíquico para o homem branco, o colonizador, o fazendeiro dos seringais que, após o período de riqueza abundante, acaba por sucumbir aos sucessivos fracassos de expropriar as riquezas naturais e a população da região.

A ruína dos sucessivos projetos de dominação branca na região amazônica é uma característica que também une todos os romances e a novela de Milton Hatoum. É seu modo particular de falar de um mundo que se transforma em cinzas, que se vê, em vários momentos decisivos de sua já longa história de colonização, envolto sob o manto da violência extrema, do atraso e da expropriação.

Ao criar um espaço temporal em confronto com o espaço sem tempo do elemento indígena, o que se percebe é que o elemento colonizador não experimenta a vitória, pois ambos saem invariavelmente, senão derrotados, ao menos bastante modificados pelo conjunto de experiências que são postas em práticas num ambiente hostil e num momento histórico particularmente devoto do imperialismo. Ao colonizador resta, não raras vezes, o desenraizar-se, resta para ele se deparar de frente com a face do horror, o que Homi K. Bhabha (2012, p. 203) traduz nos seguintes termos: “É o silêncio que transforma o triunfalismo imperial no testemunho da confusão colonial; aqueles que ouvem o seu eco perdem suas memórias históricas”.

Relato de um certo Oriente (1989) é o primeiro romance de Milton Hatoum, mas já evidencia a temática da ruína em seu complexo estilo narrativo. O conteúdo é a transição de

³³ (Grifo nosso).

uma família proveniente do Líbano para a cidade de Manaus. As personagens são, portanto, imigrantes que vão sendo, aos poucos, envolvidos pelo estilo de vida do novo mundo. É possível notar que nesse novo ambiente o tempo e o espaço assumem o poder de modificar os destinos de suas vidas, e neste romance, como em todos os demais, as personagens encontram-se condensados num único núcleo familiar, cuja história pessoal tem, em grande medida, o poder de espelhar o fracasso da experiência geral do próprio empreendimento colonizador:

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (HATOUM, 2008, p. 124).

Quem nos narra é a filha adotiva da família libanesa _ que, aliás, nunca se nos diz seu nome, _ e toda história narrada traz a marca da obsessão da narradora inominada por perscrutar cada detalhe, cada possibilidade de resgatar os fios de memória que ligam sua experiência do passado às experiências dos outros membros da família: “Numa noite em que bisbilhotava a conversa, perguntei se conversavam sobre o novo vizinho. Responderam que falavam de mim, da minha curiosidade, do fato de eu querer vagar entre as vozes que escutava sem compreender” (Op.cit, p.44).

A narrativa gira em torno da matriarca Emilie, que não canta em árabe, sua língua nativa, mas em francês, a língua adotada por ela para se comunicar com os diversos viajantes que visitam sua casa em Manaus. Trata-se, portanto, de um modo de sobrevivência de um mundo que resiste à desintegração às margens do Ocidente. Nesse romance, Milton Hatoum introduz múltiplas vozes e, consequentemente, múltiplas memórias. Há vários capítulos narrados por personagens diferentes. Além disso, suas identidades raramente são reconhecíveis desde o início. Nesse sentido, cada capítulo pode ser comparado a um mapa incompleto que, quando justapostos, dão a ver que essas perspectivas caleidoscópicas ligam, não apenas os destinos das famílias de imigrantes libaneses, mas principalmente a decadência da própria cidade de Manaus:

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino, golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícies, de restos de miséria

humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo. (Op. Cit, p. 111)

Relato de um certo Oriente trata, pois, da busca pela origem, mas de uma origem repleta de fantasmas, da denegação da história oficial, ou seja, na esteira desse centro gravitam outros, como o exílio, a solidão, a perda irreparável, o comércio num mundo novo e exótico. A ausência de relação entre o passado e o mundo em ruínas reflete-se não apenas na ausência de nomes para os narradores do presente, _ a narradora inominada retorna de um longo exílio em São Paulo, _ mas seu principal objetivo é tentar reerguer o mundo em ruínas de seu passado amazônico. Para tanto, ela se serve também de cartas e rascunhos de biografias, desenhos infantis, velhas histórias, tudo é transladado para o tempo presente de uma cidade decadente.

Em *Dois irmãos*, o segundo romance de Milton Hatoum, Nael, o narrador, é filho bastardo de um dos dois irmãos gêmeos, ou Yakub o “mais velho” ou Omar, o “caçula”. Nael empreende nessa narrativa memorialística uma minuciosa busca através da recuperação do passado pelos fios da própria memória e da de outras pessoas ao seu redor, ou seja, todo o esforço de Nael está conjurado no trabalho de recompor o passado pelo viés da memória, mesmo incompleta, incerta e conflituosa, como neste trecho:

Talvez por esquecimento, ele [Halim] omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. Certa vez tentei fisgar-lhe uma lembrança: não recitara os versos do Abbas antes de namorar? Ele me olhou, bem dentro dos olhos, e a cabeça se voltou para o quintal, o olhar na seringueira, a árvore velha, meio morta. E só silêncio. Perdido no passado, sua memória rondava a tarde distante em que o vi recitar os gazais de Abbas. Era um preâmbulo, e Zana se excitava com aquela voz grave, cheia de melodia, que devia tocar a alma dela antes da loucura dos corpos. Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio. (HATOUM, 2000, p.90-91, grifo do autor).

Mas Nael, como narrador, também é centro que se desloca, esquivo e incerto e que, no entanto, sempre nos força a retornar, à medida que a narrativa se estende no tempo, em direção a ele. É um narrador que sobrevive ao drama familiar. Narrador e filho bastardo da pós-modernidade, também esquivo pela condição subalterna. Sobretudo, o que sua narrativa

parece buscar é o horror do encontro desse imperioso centro em meio à fragmentação dos relatos colhidos por ele que deu sua própria memória imperfeita, na busca pela origem através da memória, para fazer não apenas reconfigurar seu passado, mas, sobretudo, reavaliar sua própria concepção de identidade.

Esforço proporcionado através da força obsessiva do relato que ele nos impõe desde o início pelo deslocamento no plano dialógico em que a natureza do relato não se baseia no plano de representação do mundo ou no plano monológico do ponto de vista do autor, como conceitua Mikhail Bakhtin (2010a), mas, principalmente, para caracterizar a instauração do ponto de vista do narrador que interroga, provoca e que tenta responder as questões e os temas prementes na reconfiguração do passado.

É importante notar que Nael se constitui como um modelo de narrador pós-moderno e pós-colonial porque tem a consciência de que não cabe a ele tentar impor uma autoridade por trás do relato. Não cabe a ele tentar abafar o complexo jogo de vozes que pululam ao longo do texto e que representam efetivamente a problemática da alteridade na voz do outro como um “Outro” sempre reencenado e sempre colocando em perspectiva de destaque a questão da capacidade subversiva do signo da escrita dentro da fronteira da regulação social hierarquizada pelo discurso do poder dominante de extração colonizadora.

É o que se destaca nessa atitude subversiva da linguagem como produtora de subjetividades “outras”. E é o que Homi Bhabha busca articular como hibridismo cultural, seguindo os passos de Jacques Derrida, nos termos de uma “transnacionalidade” e uma tradução:

É a partir desse lugar híbrido do valor cultural _ o transnacional como tradutório _ que o intelectual pós-colonial tenta elaborar um projeto histórico e literário. (...) os embates e negociações de significados e valores diferenciais no interior da textualidade “colonial”, seus discursos governamentais e práticas culturais, anteciparam, *avant la lettre*, muitas problemáticas da significação e do juízo que se tornaram correntes na teoria contemporânea _ a aporia, a ambivalência, a indeterminação, a questão do fechamento discursivo, a ameaça o agenciamento, o estatuto da intencionalidade, o desafio a conceitos “totalizadores”, para citar alguns exemplos. (BHABHA, 2010, p.278, grifos do autor).

O confronto entre as relações de significados dentro de uma construção de signos de poder histórico e social perpassa a divisão biunívoca entre a construção de identidade fluída de valor transnacional e circunscreve, desse modo, uma nova possibilidade para a tradução dos valores pós-coloniais dentro do corpo do estado colonizador.

Narrar o passado no presente pós-colonial implica uma relação liminar entre os dois

mundos, _ está claro que Nael não pertence a nenhum dos dois mundos, nem o indígena e, ainda menos, o árabe _ e em narrativas que problematizam o uso do poder colonizador. O que se percebe é a instauração da voz dialógica como possibilidade instrumental de problematizar e narrar aquilo que permanece, no entanto, inenarrável, elemento que acreditamos representar o cerne da existência do horror no mundo contemporâneo.

O dialogismo em *Dois irmãos* permite-nos ir além do limite que torna demasiadamente opacas as diversas camadas ideológicas que se apresentam lado a lado no texto. Os exemplos são inúmeros, mas num contexto familiar essa problemática pode ser percebida a partir do ponto de vista do patriarca Halim sobre os filhos, ou a preferência de sua mulher Zana por um dos irmãos, Omar.

O teor polifônico penetra na linguagem e nas ações de cada um deles. O que o narrador tenta, como se pretende analisar, é lidar com o dilema de que no mundo pós-colonial não há experiência transmissível que não seja provisória e fragmentada. O que se pode fazer frente ao caos gerados pela perspectiva das relações sociais entre dominantes e dominados é criar um espaço híbrido, capaz de dar sentido ao desafio de narrar o passado.

Nesse sentido, Nael elabora um processo de escritura que põe em prática uma forma de pensamento que parece ter como objetivo principal o de desalojar-se de si mesmo, desalojando, ao mesmo tempo, o sujeito produzido pelo silenciamento de outras dissoluções, como o passado misterioso de sua mãe Domingas, uma índia cristianizada e entregue a um mutismo ancestral desconcertante para ele. Esses são processos que Michel Foucault (1990) chamará de dessubjetivação na criação de uma linguagem que se desdobra sobre si mesma e sobre os filamentos deixados por outras linguagens. É algo que ganha reflexo também no modo como o personagem percebe essa relação e que, para Mikhail Bakhtin, o separa de um ponto de vista monológico:

a liberdade do herói é um momento da ideia do autor. A palavra do herói é criada pelo autor, mas criada de tal modo que pode desenvolver até o fim a sua lógica interna e sua autonomia enquanto *palavra do outro*, enquanto *palavra do próprio herói*. Como consequência, desprende-se não da ideia do autor, mas apenas de seu campo de visão monológico. (BAKHTIN, 2010, p.74, grifos do autor).

Às personagens também é concedida certa liberdade em relação ao plano narrativo de Nael, isto porque elas encarnam sempre o outro, o outro - sujeito e não o outro - objeto. Assim, Nael nem sempre fala a partir da experiência que tem do outro. Suas hesitações e mesmo a natureza fragmentária de seu discurso narrativo torna evidente que, no plano

polifônico do romance, o outro não é um objeto mudo, mas, sim, a fonte de diálogo entre a perquirição do narrador e as possíveis respostas que os outros podem lhe oferecer, mesmo que desse fruto da busca pela verdadeira identidade emergam apenas o silêncio e as ruínas do passado, como nos parece ser não somente o caso de Nael, mas de todos os narradores em Milton Hatoum. No relato de Nael o que se constrói é um intermitente diálogo onde todas as vozes se alternam, constroem-se e desconstroem-se constantemente ao cruzar suas diferentes concepções de mundo e de intrincadas experiências diásporas.

Dono de uma narrativa fragmentada, a experiência de Nael marca a estranha indiferença de não ser fruto de uma única cultura desenraizada propriamente dita, mas do retalho de várias culturas igualmente desenraizadas. Quando tenta demarcar um espaço e uma voz, percebe que a voz que lhe sai não pode ser a marca centralizadora que o relato pede, ou seja, a força persecutória que anseia pela afirmação identitária contradiz-se no próprio relato onde um “Eu” não é capaz de encontrar o que há de verdadeiro na afirmação de um “foi assim”. Nael não é, sobretudo, capaz de reafirmar o “foi assim” como força de relato.

Além de não contar com essa salvaguarda, Nael, como produto intervalar de duas culturas diferentes, primeiro porque sendo filho de mãe índia e aculturada, não se reconhece no lado materno; pelo lado paterno, o *ethos* branco do sangue libanês também não o representa, pois Nael é filho da violência sexual praticada por um dos dois irmãos, Yaqub ou Omar. Nael é o filho bastardo, condenado a viver até o fim num quatinho conjugado e que nem mesmo é reconhecido como tal _ Nael é um caso exemplar do que Homi Bhabha denomina de Hibridismo Cultural, em suas palavras, tratar-se-ia de:

uma diferença “interior”, um sujeito que habita a borda de uma realidade “intervalar”. E uma inscrição dessa existência fronteiriça habita uma quietude do tempo e uma estranheza de enquadramento que cria a “imagem” discursiva na encruzilhada entre história e literatura, unindo a casa e o mundo (BHABHA, 2010, p.35, grifos do autor).

O hibridismo cultural a que Nael é submetido pode ser pensado a partir do fascínio que nota desde muito cedo no silêncio da mãe, Domingas, personagem sem voz e sem visão, como indígena. Seu corpo inquieta o narrador, pois ele sente que é preciso refletir sobre o silêncio que emana dela e que, muito tempo depois, descobrirá também nele, um silêncio ao qual seu relato e sua tentativa de configurar uma identidade para si, a partir dos destroços deixados pela memória dos outros personagens, não conseguirá se desvencilhar.

Esse narrador é também, por consequência, uma testemunha, no sentido que Beatriz

Sarlo (2007, p. 50) dá ao termo: “... o testemunho é (...) autodesignação do sujeito que testemunha porque ele estava ali onde os fatos aconteceram. É indivisível de sua presença no local do fato e tem a opacidade de uma história pessoal”.

Como figura intervalar, a estranheza da defrontação com os vários mundos que o habitam, mas que não lhe pertencem, causa a necessidade de retomar os fios do passado através da memória fragmentada pela distância temporal. Quando resolve contar sua história, todos os personagens já se foram. Nael demora a perceber que seu processo de reconstrução do passado acaba por apartá-lo de seu próprio objeto de busca. Sua identidade se torna cada vez menos perceptível à medida que avança como testemunha de um mundo que desabou diante de seus olhos, os questionamentos sobre sua identidade permanecem encobertos pelo véu do mistério durante todo o relato. Há esse estranho elemento indígena que herda da mãe “Os sons da memória ardente” (HATOUM, 2007, 133) que liga-o ao mutismo e à servidão. Ironicamente, os únicos elementos que ele sente ter claramente herdado vêm da experiência do exílio da mãe, Domingas:

Podia frequentar 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, 2007, p.82).

À medida que as brigas familiares se tornam mais sérias entre os dois irmãos, Nael começa a ser tratado com distanciamento, a distância afetiva em relação à família libanesa permite-lhe, porém, uma vantagem: ele pode testemunhar, permite-lhe, portanto, narrar com distanciamento. Entre ele e a família libanesa há uma cesura essencial, entre ele e o casa se estabelece uma fratura cada vez maior. Nael é um exilado, não há um verdadeiro lar para quem não tem origem, algo foi deixado para trás e não pode haver identificação com a categoria de homem branco a sua volta. A família libanesa, mas principalmente, os dois irmãos, apartam-no do passado que ele tanto busca, tanto Omar, o *Caçula*, quanto Yaqub representam a violência e a clandestinidade de sua concepção:

Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjeturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. Devia temer não sei o quê. Ainda bem que não chegou a presenciar o pior. (HATOUM, 2000, p.

133-134)

Aos poucos, o mestiço inseguro, obcecado pelo passado, vê-se diante do paradoxo da dupla negação: não deseja a ambos, a memória e esforço de reconstituir o passado deparam-se, já chegando ao fim de seu relato, com o desejo ardente de não mais reverberar nenhum dos dois lados: “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, 2007, 264). Nael claramente percebe a inutilidade da busca pela identidade paterna, porém, continua urdindo a tapeçaria de sua memória como uma testemunha cada vez mais distante. No final do romance, é possível notar que Nael já está quase desprovido de afeto pelos outros membros da família, após a morte de Domingas, sua mãe:

Eu não conseguia sair de perto de Domingas. Um curumim do cortiço foi entregar um bilhete a Rânia. Escrevi: “Minha mãe acabou de morrer”.

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. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras, disse Halim durante uma conversa, quando usou muito o lenço para enxugar o suor do calor e da raiva ao ver a esposa enredada ao filho caçula (Op. Cit. P, 244-245).

Mas não se trata de uma conclusão definitiva, menos ainda capaz de fazer parar a narrativa, pois a percepção do fracasso de sua intenção se dá durante o processo de escrita. O narrador de *Dois irmãos* passa infância e adolescência tentando penetrar nesses mundos tão diversos. O recurso aos estudos e a reflexão silenciosa são suas armas, seu objetivo é tentar explicar as pessoas e as coisas que o cercam para, daí, localizar-se, seja pela rememoração do espaço, como o puxadinho que divide com a mãe, o sobrado da família de imigrantes libaneses e até mesmo a desvairada cidade de Manaus. Em outras palavras, se cabe a ele suportar a miséria de não ter uma identidade definida, a solidão de estar “entre” mundos, “entre” outras pessoas com as quais não pode se identificar, isso provoca em Nael a percepção de que é um bastardo produto da desordem de seu tempo.

O desenraizamento forçado da mãe é o primeiro e, talvez, um dos mais negativos frutos do horror causados pelo hibridismo cultural. A essência do mal a que o jovem está submetido vai muito além do ressentimento e do ódio, tem raízes mais profundas e está ligado àquilo que sua mãe parece esconder, que vai muito além da paternidade ocultada, uma

verdade que será irrelevante para o narrador ao final de sua busca por identidade. A resignação da mãe talvez esconda esse saber inaudito presente na experiência do horror, um saber esquizofrênico.

Domingas é a nós apresentada pelo filho como uma mulher calma, passiva, mas também insondável e impenetrável, se há algum saber que Nael pode assimilar é tão somente o fato de que, por conta desse silêncio inaudito, sua relação com o mundo e com as pessoas será sempre uma experiência liquefeita, tendo sempre a mudez profunda da mãe como o ponto obscuro da busca pela origem _ sabemos por ele que Domingas veio de algum lugar, águas acima no Rio Negro:

Só uma vez, ao anoitecer, começou a cantarolar uma das canções que escutara na infância, lá no rio Jurubaxi, antes de morar no orfanato de Manaus. Eu pensava que ela havia travado a boca, mas não: soltou a língua e cantou, em nheengatu, os breves refrãos de uma melodia monótona. Quando criança, eu adormecia ao som dessa voz, um acalanto que ondulava nas minhas noites. (HATOUM, 2000, p.240)

Esse saber oculto nos aponta para a falsa aquiescência de Domingas perante o absurdo de sua existência fruto da fragmentação cultural. O modo como é tratada, inicialmente no internato e depois no interior da casa da família libanesa, é o do objeto, mas pode haver algo mais, e é este para além que Nael gostaria de poder desvendar. O lado materno é certamente a matéria-prima da revolta e, posteriormente, quando já estiver mais maduro e pronto para escrever sua história, a fonte da superação.

Representar o irrepresentável: a narrativa de Nael sofre com o bloqueio de restaurar o passado pela memória fragmentada de um sujeito que não pode dizer “Eu” e tampouco pode habilitar qualquer um dos espaços que o cerca, que esteve sempre condenado, mais cedo ou tarde, a esta terrível revolta. Revolta inútil: o que o ódio e a revolta lhe acrescentam?

A memória em Milton Hatoum é desterritorializante. Isso significa dizer que sua escrita é constituída de deslocamentos: não só de personagens mais representativos que se desterritorializam o tempo todo, mas, principalmente, o espaço social amazônico, que também ele perde-se no caminho quando inverte, através da mímica cultural, a discriminação histórica que constrói as formas de alienação.

Para o autor amazonense, o passado, na medida em que os personagens transitam entre a contemporaneidade da falta e o mutismo ancestral do passado, o que se torna válido é o questionamento e a reflexão sobre o lugar de uma crítica capaz de lidar com os espólios da memória marginal. Nael _ até a última parte do romance _ não percebe o que Luis Costa Lima

(2003, p.302) chama de “... falência dos *ethos* do homem branco (...)”. Do hibridismo espacial e temporal que o exercício de resgatar o passado lhe confere, a falência do empreendimento colonizador advém de modo imperioso a partir da percepção de uma existência que se mostra como um hiato entre o passado, cuja reconstituição é dolorosa, e a necessidade de continuar a produzir um devir outro para o futuro.

Nael demora também a perceber que seu processo de reconstrução do passado acaba por apartá-lo de todos que o cercaram, desde a mãe, Domingas, representante da categoria indígena, sempre uma categoria opaca, servil e confinada a um mutismo intrigante até a categoria do *ethos* branco do colonizador, ligada a categoria do homem branco, da violência em todos os níveis, como no exemplo da clandestinidade e da violência de sua própria concepção. Aos poucos, o mestiço inseguro em busca da construção de identidade pela memória vê-se diante do paradoxo da dupla negação: ao final do romance, Nael, como uma Penélope que tenta adiar o avanço de seus pretendentes desfiando o manto bordado na noite anterior, também busca desfiar o manto do passado. A memória e o esforço de reconstruir o passado desvelam-se ao final da narrativa, no próprio ato do horror, com o desejo ardente e seguro de não mais reverberar nenhum dos lados, mas simplesmente destecer a longa e sofrida tapeçaria da memória. É como se tudo fosse inútil no final.

O desvelamento do ser-no-mundo e do ser-no-tempo³⁴ escancara o horror do “entre - lugar”, o país misterioso de onde, por exemplo, o Hamlet de Shakespeare retorna completamente mudado, no último ato da peça homônima. Para Nael, é inútil transformar a experiência da relação entre o colonizador branco e o colonizado indígena em algum tipo de aprendizado. Não é apenas inútil como também uma violência, pois o ato de trazer à tona o passado que o cingiu em fragmentos é a pior violência contra si, uma violência elevada a um paroxismo intolerável para o narrador que luta contra a ambivalência de seus sentimentos e a natureza traumática do relato. Segundo Luis Costa Lima (2003, p.211): “o horror é a consequência da entrega do colonizador aos seus impulsos de autogratificação”.

Portanto, é necessário esquecer. A memória faz-se no exercício de reaproximação, no caso do colonizado, faz-se com a referência do *ethos* branco, porém, a não aceitação _ talvez no *ethos* da manipulação do passado através da narrativa de Nael como personagem da trama _ seja, na verdade, uma conduta desviante, onde a cisão se dá em todas as direções, não

³⁴ (RICOER, 2014, p. 374).

poupando sequer a herança indígena.

Em *Kafka: uma literatura menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (1977) estabelecem a noção a princípio curiosa de que não poderia haver nada mais importante e revolucionário do que o menor e buscam encorajar seus leitores a serem mais criativos a partir do menor. De um modo amplo, a desterritorialização pode ser entendida como rompimento com as formas tradicionais, cujas estruturas de expressão permanecem ossificadas e “gastas” pelo uso indistinto, ao passo que reterritorializar possui o efeito oposto, ou seja, simboliza o retorno às estruturas tradicionais. Porém, antes, é preciso definir a noção de Deleuze-Guattari de território, segundo eles:

O território não é primeiro em relação à marca qualitativa, é a marca que faz o território. As funções num território não são as primeiras; elas supõem, antes de tudo, uma expressividade que faz território. É de fato nesse sentido que o território, e as funções que ali se exercem, são produtos da territorialização. A territorialização é o ato de ritmo tornado expressivo, ou de componentes tornados qualitativos (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.388).

É pela escrita que Nael abandona inconscientemente o desejo do território. Quando busca reorganizar os fluxos de memória e transformá-los numa narrativa coerente com o “foi assim” do relato:

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. (HATOUM, 2000, p.62).

É possível que se trate menos de um reencontro com o passado do que a tentativa inútil de conter esses elementos residuais que transbordam da memória e o ameaçam com a desterritorialização. Somente quando desterritorializa-se, Nael encontra, na expressividade da ausência do território, a escrita do vazio, a efemeridade de uma fala, de um dizer-devir que não é território. O que esse narrador consegue de modo concomitante ao longo do romance é se afastar do centro, da origem familiar e do próprio centro narrativo que a busca pela identidade lhe impõe desde o início. Para Homi Bhabha:

O ato de “rememoração” (seu conceito de recriação da memória popular) transforma o presente da enunciação narrativa no memorial obsessivo do que foi excluído, amputado, despejado, e que por esta mesma razão se torna um espaço *unheimlich* para a negociação da identidade e da história (BHABHA, 2010, p.316 grifo do autor).

O material narrado em *Dois irmãos* é a escritura deslocada do território, sua

experiência marginalizada _ *unheimlichkeit* _ ou “estranhamento por não se sentir em casa”, expressão que os estudos culturais extraíram da obra “*Ser e Tempo*”, de Martin Heidegger (2012), e passaram a adotar no sentido de deslocamento por força da ação colonialista. Esse ato de rememoração de Nael torna-se, ao mesmo tempo, espaço vazio a ser completado pelo ponto de vista do colonizador e também o espaço em que Nael, que sofre a ação colonizadora, torna-se apto a reinventar-se a si mesmo através da subversão da linguagem colonizadora, porque não há, na própria condição de hibridismo cultural, já elencado acima, possibilidades de se pensar a memória, o relato ou a narrativa para algo que rume em direção ao território, pois, como sugerem Deleuze-Guattari (2012) cada fluxo capaz de marcar um devir expressivo nada pode encontrar senão a marca, seja ela expressiva ou qualitativa, da experiência passada.

No romance de Milton Hatoum, o que se nota é a intervenção política no cenário pós-colonial do norte do Brasil, através de uma escrita poética e subversiva. Por exemplo, a especificidade do fazer poético cabe ao artista que está em consonância com as ramificações que partem da abordagem estética para a abordagem política sem que haja no ato em si nenhum sinal de transição. É nesse sentido que se deve distinguir o que pode ser entendido como uma “poética natural” e uma “poética forçada”. Esta última seria o resultado da inibição do falante do português e, ao mesmo tempo, fruto da desterritorialização e do hibridismo cultural, particularmente, nesse caso, o cenário amazônico. Neste processo, verifica-se um concomitante esvaziamento dos traços linguísticos da língua mãe. Como fruto da intersecção de linguagens, o falante da realidade híbrida deve ser capaz de falar numa língua que não é a sua e, além disso, deve organizar em termos lógicos um modo de pensar internalizado que também não é o seu modo particular de pensar.

Na perspectiva do romance *Dois irmãos*, particularmente no caso do narrador, _ mas poder-se-ia expandir o exemplo para praticamente todas as personagens desse romance _ por ser a confluência de várias identidades diaspóricas, essa disparidade entre o ideal de uma poética natural e a realidade da poética forçada acaba tornando-se a angustiosa e insuspeita busca pela reorganização dos fatos tal como se sucederam no tempo passado, mesmo os fatos que ele não viveu, como os tempos do restaurante Biblos, onde Hakim se apaixona Rana, a filha do dono:.

Desde a inauguração, o Biblos foi 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 acesa, [...]. (HATOUM, 2007, p. 47-48).

Há um esforço obsessivo na reconstrução do passado por parte do narrador. Essa busca, ancorada na memória e na precariedade do entrecruzamento dos diferentes pertencimentos provisórios da identidade do narrador, pode ser observada também neste trecho em que Nael se esforça para situar o lugar para onde um dos irmãos, Omar, veio completar os estudos e para onde ele mesmo veio a estudar tempos depois:

No Liceu, que não era totalmente desprezível, reinava a liberdade dos gestos ousados, a liberdade que faz estremecer as convenções e normas. A escória de Manaus o frequentava, e eu me deixei arrastar pela torrente dos insensatos. Ninguém ali era “trés raisonable”, como dizia o mestre de francês, ele mesmo um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço de sua própria excentricidade. Não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês. (HATOUM, 2000, p. 35-36, grifo do autor).

As marcas fazem com que o excesso do material narrado por Nael transborde. Ele luta contra o ódio que sente pelos dois irmãos, luta contra o silêncio da mãe, a rejeição da família paterna. Sua memória fragmentada arrasta-o por diferentes fluxos desejantes desse material incompleto que é a memória, donde a expressividade do movimento desterritorializador dá a ele a sensação de que tudo ocorre ao contrário do desejado. Note-se, por exemplo, o movimento errático de sua busca pela identidade paterna, essa última promessa de inscrição, de marca territorializante, a última tentativa de organizar um território sob seus pés.

A promessa de decifrar a paternidade torna-se cada vez menos atrativa, quanto mais ele avança pelas marcas do passado, menos Nael se identifica com elas. Inicialmente, é Yaqub, o irmão “mais velho” com que ele parece se identificar. No fim, é o horror que se manifesta na certeza inaudita de que, sendo Omar, esse “outro” que o desprezou abertamente por toda a vida, o verdadeiro pai. Então, a certeza de que o território de origem é também o horror que personifica em Omar o processo de dominação como forma de relacionar passado e presente, centro e causalidade.

Quando Nael olha para os irmãos, para a mãe, para a família libanesa, para a cidade de Manaus, não consegue enxergar a natureza real dessa estrutura. O centro não é um centro, nada ao seu redor está realmente qualificado para organizar a identidade que ele deseja colocar no centro de sua narrativa. Isto acontece porque é o “fora” que se impõe como

identidade desterritorializada.

Desterritorializar é o ato criativo dentro do território de onde se parte e que desestabiliza a partir de dentro, a força repetitiva da mimese. É nesse sentido que o “autor menor”, termo utilizado por Gilles Deleuze (2011) para identificar os autores capazes de criar uma gagueira na língua oficial, desautomatizando-a, assume uma importância radical, pois sua força criativa está justamente no fato de que são capazes de tornar obscuro e insondável o que antes era corriqueiro. De acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012), trata-se de pequenas transgressões que acabam por revelar uma dimensão ontológica radical, como fazem, por exemplo, um filósofo como Jacques Derrida ou um romancista como Guimarães Rosa.

A Desterritorialização opera a partir da linguagem, porque ela atua desarticulando a noção de que é possível representar tudo a partir de noções binárias. Dito de outro modo, há um estilhaçamento do sentido tradicional daquilo que as palavras podem dizer, o inaudito, o que está fora, nas margens do representável. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) notam que estilos literários, gêneros e movimentos culturais dos mais variados e mesmo os menores, têm apenas um objetivo: de, assumindo uma tarefa que outras linguagens não podem cumprir, oferecer, no ato criativo, um tipo de linguagem oficial do que está para além da relação entre representação e objeto.

O ato criativo capaz de desterritorializar a linguagem pode ser concebido como a própria demanda da linguagem pela desestabilização e do uso intensivo da linguagem. Os dois pensadores franceses estão interessados, especialmente, no ato de desterritorializar e reterritorializar quando a linguagem literária passa a tratar de pessoas que vivem e falam dentro de um espaço que não é originariamente o delas, que vivem “na carne” a disjunção entre o conteúdo e a expressão.

É neste espaço problemático que deve habitar o “autor menor”, pois ele é capaz de, não estando próximo, ao lado, ou de cima, mas a partir de “dentro” do contexto disjuntivo, (ele) é capaz de falar a “linguagem menor”. Em situações de injustiças sociais graves ele tem, paradoxalmente, que falar o indizível, de se posicionar como fator criativo de desterritorialização no uso transgressivo da linguagem da arte. Se aquele que fala a língua menor está presente nessa relação marginal, é possível que ele não apenas seja capaz de expressar o horror da violência social da qual ele não é apenas testemunha, mas antes, participe de uma nova consciência e de uma nova sensibilidade social e artística.

O grande desafio no ato de transgredir, de praticar a “escrita menor” é manter sua capacidade de reinventar a linguagem como um devir natural para entre o objeto e a representação, em suma, é não se deixar preso às armadilhas da própria linguagem, não permitindo que ela se torne ossificada, oficializada ou mesmo um modelo a ser seguido.

O aspecto mais relevante da desterritorialização é o ritornelo que, na prática, significa a coexistência de três forças dinâmicas diferentes: o território inicial, que é o espaço criado para apartar as forças do caos; a desterritorialização, ou o abandono do espaço de origem e por fim, a reterritorialização, espaço de revolta. Em todo caso, não há uma hierarquia temporal capaz de atuar ao mesmo tempo numa sistematização sempre coesa e completa. Fica bastante claro, em consequência, que a ausência da experiência ancestral do lugar de origem converte-se bruscamente no espaço ocupado pelo colonizador, ao passo que, para o narrador em *Dois irmãos*, a memória e a escrita atuam como modo de decodificar o passado desterritorializado, criando uma contranarrativa que equivale a viver numa linha de fuga absoluta.

Nael demarca inicialmente o lugar territorial da narrativa a partir do testemunho silencioso da mãe. À medida que os afazeres domésticos se prolongam para os dois, cresce a estranha indiferença em relação à família libanesa. Estranha defrontação. Face a face. O narrador penetra o mundo das letras e à curiosidade intelectual, graças aos estudos e à observação minuciosa das coisas ao redor, mas, principalmente, graças à mãe, Domingas, silenciosa, profunda, inacessível. Como o Rio Negro. Uma eternidade de miséria e aquiescência. Assim é o olhar do narrador que busca viver na intimidade de um espaço limitado pelo trabalho, pela expropriação e pela pobreza.

Para Nael, há a revolta, a busca pela identidade paterna. Depois, a matéria-prima dessa revolta, a superação da figura paterna. Suportar a miséria, a solidão, mas, principalmente, ver a si mesmo, o escritor bastardo, produto da desordem de seu tempo e de seu lugar de exclusão, Nael tem como *leitmotiv*, talvez seu único tema, a força do relato induzido pela desterritorialização da identidade pós-colonial, ele, um escritor estrangeiro em sua própria terra.

Essa evolução não pode ser entendida de um ponto de vista apenas historicista, mas, sobretudo, através de fluxos desejantes aos quais Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012) denominarão de heterocronia. Desse modo, romances contemporâneos como *Dois irmãos* promovem linhas de virtualidade capazes de ignorar o início e o fim desses diferentes estágios

de desenvolvimento dentro de uma situação de recalque, estabelecendo estreitas ligações entre o assujeitamento completo da figura da mãe de Nael e as linhas rizomáticas que o próprio Nael estabelece em seu processo de autodescoberta.

Considerando que em *Dois irmãos* o narrador-personagem não assume um ponto de vista específico sobre o mundo que o cerca e, menos ainda, sobre si mesmo, nota-se nesse processo uma abertura para a autoconsciência de ser-no-mundo e de ser-no-tempo bastante peculiar. Mikhail Bakhtin (2010b) estabelece que esse ponto de vista se caracteriza como um excedente de visão e, conseqüentemente, como resultado de uma inconclusibilidade, ou seja, a visão integral torna-se impossível. Ainda segundo o pensador russo,

Ao lado da autoconsciência da personagem, que personifica todo o mundo material, só pode coexistir no mesmo plano outra consciência, ao lado de seu campo de visão, outro campo de visão, ao lado de sua concepção de mundo, outra concepção de mundo. (BAKHTIN, 2010b, 84)

Dentro da concepção de mundo plural da pós-modernidade é possível notar que o trabalho de rememoração é, antes de tudo, um modo de trazer a costura do corpo textual à mostra, deixando-se ver por entre os pontos uma espécie de tentativa de reordenação das identidades fragmentadas e do sistema de ruínas que lhe deu origem. O exercício da memória levado a cabo pelo narrador de *Dois irmãos* não restitui o passado, mas apenas divaga. É um trabalho cuja tessitura nada revela além do fato de que a única possibilidade redentora para a experiência contemporânea é lançar-se rumo ao eterno vir-a-ser. Portanto, a literatura contemporânea ignora os fatos em nome da perspectiva do inaudito.

Quando lançada sobre o real, a perspectiva do incomensurável e do inaudito estabelece novos problemas para uma espécie de aporia do real e da razão, do mundo dominado pela técnica, porque essas não são as únicas vias possíveis. Há, na proposta de Nael, uma forte relação com a impessoalidade que rumo para além do vazio do seu próprio corpo, mas também a busca de cativar para si o substrato que torna possível desconstruir a língua oficial em nome de uma língua estrangeira cujos caminhos não são fechados, mas plurais.

É pela escrita que se deixa o território, o que Jano, a narradora inominada, Arminto Cordovil e Nael parecem buscar quando tentam reorganizar os fatos que envolvem seu passado. É menos a tentativa de reencontrar o que de fato ocorreu, mas, sim, a de transformar esses elementos residuais que ameaçam desterritorializar por completo a expressividade do

território e levá-los de volta ao vazio do lugar de origem, à efemeridade de um ponto que não é território.

Esses narradores repetem concomitantemente o afastamento gradual da ideia de um centro. O que os une parece ser justamente a ideia de que não pode haver memória e testemunho que não tenha consciência desse abandono do território, pois nenhum dos narradores é capaz de chegar ao fim de suas narrativas. São textos, portanto, incompletos, pois cada fluxo desejante capaz de marcar o devir expressivo é também o reencontro com o ponto inicial, que não é central nem consegue ordenar tudo a partir de um plano de rigor analítico.

Desterritorializar é fazer com que o excesso transborde. Nesse processo, a expressividade do movimento desterritorializante dá aos narradores dos romances de Milton Hatoum a sensação de que tudo acontece ao contrário do que eles desejam, como por exemplo, o tema da busca pela identidade paterna, da rejeição paterna, em *Dois irmãos* e em *Órfãos do eldorado*. Essa última fronteira do território cuja promessa inicial, a sensação de que se é capaz de organizar o território a seus pés, torna-se uma promessa de felicidade cada vez menos atrativa, aliás, promessa tão criticada em *O Anti-Édipo* por Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011b).

Nael, em *Dois irmãos* (2007), parece inicialmente apreciar a ideia de que Yaqub, o irmão mais velho e estudioso, seja seu pai, mas aos poucos, a relação mostra-se marcada pelo desejo de frear a aproximação, principalmente quando se torna clara a participação ativa de Yaqub a favor da ditadura militar no país. Ao mesmo tempo, o horror emerge na quase convicção de que Omar, o “outro” irmão, igualmente desprezível, seja seu pai verdadeiro. Demarcar, então, o território de origem é para o narrador-personagem não apenas indesejável, como também a certeza de que se está ocupando bruscamente o espaço do colonizador, o verdadeiro responsável pela fragmentação de sua identidade.

A rememoração enseja a tarefa do narrador desterritorializado no mundo contemporâneo como a de um tradutor, no sentido que Jacques Derrida (2010) concede ao termo a fim de expressar, através da linguagem, uma certa experiência que, anacronicamente, não pode ser transmitida de antemão. Mais do que um ponto de chegada, a memória como forma de tradução é a passagem para a articulação no campo do saber, da experiência que é sempre única, impossível de se levar a cabo.

A narração como tradução do indizível é um aspecto recorrente na obra de Milton Hatoum. Em seus romances, a memória ocupa-se em traduzir a construção de um saber

dramatizado por uma experiência que permanece intocada, mesmo quando traduzida pelo esforço da memória ou do relato. É o silêncio que fala através da outorgação da fala conduzida pelo narrador, ele próprio se situando a partir de um “fora”.

A memória do “outro” da qual esse narrador tenta cooptar para si não se submete ao esforço da tradução. Por conseguinte, esse esforço não alcança o saber incompreensível que a experiência do “outro” requer para si. O narrador de Milton Hatoum, não raro sabe ouvir o “pedido de sobrevivência” que o seu testemunho traz à tona, como a narradora inominada em *Relato de um certo Oriente*, que define em termos razoavelmente subjetivos as múltiplas vozes que compõem o relato do romance.

Marcos Siscar (2012, p. 161) trata a questão nos seguintes termos: “O tradutor define-se, portanto, como *aquela que tem que*, que tem o *dever* ou a *tarefa* de responder ao chamado do texto original, [...] o tradutor está fadado a uma experiência do impossível, [...] a uma experiência do estranho ou do estrangeiro” (grifos do autor).

Eis a tarefa dos narradores em Milton Hatoum: como atender ao apelo do “outro”, ao gesto ético e à responsabilidade de, na qualidade de tradutor, de um intelectual _ todos os narradores se situam de algum modo nessa categoria _ que se situa nas margens, operar, de modo ao menos compreensível, esse inegável retorno à escuridão do horror como experiência, que é o ato de traduzir por meio de figurações o discurso provável de um imaginário inaudito?

Este “estar entre” dos narradores em Milton Hatoum parece indicar-nos que a liberdade não está no espaço do outro, pois o ato mesmo de tradução da experiência parece-nos, ele mesmo, uma recolonização do outro, uma reterritorialização forçada. Sua fala abrogada busca reclamar um lugar que seja capaz de instaurar o saber da experiência, mesmo que ela nada possa nos dizer sobre si, como nos alerta Walter Benjamin (1995).

O intelectual, esse narrador obcecado pela recuperação da memória de outros, parece ter como única referência o “fora”, esse constante deslocamento que a tradução opera como caráter restaurador, capaz de unir fragmentos de memórias de outras pessoas. Tudo que a escrita da recuperação da memória pode fazer é lidar com os resíduos, de que nos fala Jacques Derrida (2010), os rastros de possibilidade de sentidos, repletos de deslocamentos, cesuras repentinas de fluxos aleatórios, exclusões. Enfim, como um Sísifo contemporâneo, o narrador pós-colonial incumbe-se da tarefa de traduzir a experiência que só pode sobreviver nas margens.

Por isso traduzir é uma experiência tão importante para Jano, para Nael ou mesmo

para a narradora inominada. Todos eles, de algum modo, têm a consciência de que a memória é excludente, sua brevidade e artificialidade não podem ser ignoradas. Mesmo que seja tão importante a tarefa de manter vivo o *pathos* submerso no passado das diferentes vozes que compõem o mundo amazônico, a noção de “fora”, ela mesma, coloca tudo a perder, _ e esses três narradores estão conscientes desse perigo, _ pois, tanto o “outro” ou mesmo o seu mundo enquanto motivo para representação são produtos de uma história de colonizações e produções de novas e, não raras vezes, incompreensíveis construções identitárias periféricas.

Traduzir as imagens que se consegue restituir através da memória pessoal ou o testemunho do “outro” sugere que a tradução de um ato irreversível é, precisamente, a impotência do intelectual investido contra a tirania do tempo alienante de um ordenamento social que desde o início se mostra sem saída, mesmo se tratando de tempos relativamente próximos.

O narrador, ao voltar seu olhar para aquilo que os outros viveram, depara-se com o horror que habita na experiência inaudita, nas costuras da memória, nos fluxos rizomáticos, nas reminiscências, rebatidas pelas luzes que habitam no próprio fosso da morte. Esses narradores memorialistas são personagens que, segundo Noemi Campos Freitas Vieira,

[...] buscam explicações sobre seu ser e estar no mundo, expresso pelo discurso da memória resultante de fragmentos recolhidos de si e de outrem, recompondo, assim, um grande mosaico que ganha vida. Em *Relato de um certo Oriente* (1989), a narradora retorna ao seu lugar de origem e procura tecer, com os fios da memória e imaginação, a recuperação do conhecimento de si e daqueles que fizeram parte de seu passado. Em *Dois Irmãos* (2000), o narrador busca seu próprio ponto de equilíbrio existencial, ao recuperar o passado familiar, na busca de sua gênese (VIEIRA, 2006, p. 69).

Enquanto os narradores em Milton Hatoum assumem a tarefa de organizar, através da imperfeição da memória, experiências quase sempre carregadas de dramaticidade, de vozes que vêm de todos os lugares, esses narradores buscam também, por meio da tradução, definir e redefinir a existência de pessoas e lugares, constituindo-se, desse modo, como sujeitos, mesmo que a custa de manter-se à margem do mundo que tentam reconfigurar. Lavo, em *Cinzas do Norte* (2012), narra a história de seu melhor amigo como que transfigurado pela experiência do “outro”.

Nael, em *Dois irmãos*, mantém sua consciência isolada de todo o resto, num processo de autoescuta, como, por exemplo, a personagem Hann, da peça *Fim de partida* (2010) de Samuel Beckett; de todo modo, é a tentativa de fazer “despertar” o passado que faz

com que esses narradores recolham o máximo possível da fantasmagoria à qual, mesmo na condição de marginalizados, sentem pertencer. São, em suma, não narradores memorialistas, mas tradutores de um mundo em ruínas.

Tradução funde-se à memória na busca pela sobrevivência de uma gênese que impeça os narradores de desvanecer junto aos destroços de um mundo que desabou. Sobreviver ao esgotamento e ao fracasso das inúmeras tentativas de subjugação significa viver ao relento, significa também, permitir que esses narradores organizem sequências de imagens reconhecíveis, reconstruindo seu olhar para aquilo que agora compartilha com eles o imperativo da morte ou, antes, um rastro de uma presença do passado.

2.2. Gênero e diáspora: o discurso formativo do horror na configuração da imagem da mulher indígena em Milton Hatoum

Várias são as formas de exemplificar o efeito do horror colonial na região amazônica. Porém, tratar a respeito da violência contra as mulheres indígenas nesse espaço significa refletir nevrálgicamente sobre um dos resultados mais cruéis da relação colonizador/colonizado, a saber, o fato de que a mulher indígena geralmente se torna duplamente vítima de uma rede de poderes capazes de elevar a crueldade tanto física quanto psíquica do horror ao paroxismo. E isto ocorre no caso da mulher indígena por duas vias: o poder patriarcal e o poder da colonização. Trata-se, portanto, de uma complexa articulação de relações de biopoderes que afetam a figura da mulher indígena, vítima privilegiada das sucessivas mudanças no estatuto do colonialismo na região.

O que se nota, de início, é que a mulher indígena se torna alvo da violência familiar, muito comum em comunidades indígenas onde os homens índios sofrem o processo de emasculação por conta da presença da figura do colonizador branco. Assim, os casos de feminicídio e diáspora feminina tornam-se práticas recorrentes nas aldeias, em grande medida em resposta à intrusão da figura deste “outro” que é o colonizador. Porém, ser alvo da violência no mundo patriarcal indígena é apenas o início da trajetória de violência e abusos que permeiam o domínio do corpo feminino numa verdadeira gradação da violência e da ausência da noção de crime. Desse modo, o tráfico de meninas indígenas para o trabalho semiescravo em casas de famílias é mais um traço de que o corpo feminino é marca patriarcal.

É o que observamos em Milton Hatoum, tanto no tráfico de meninas indígenas para Manaus quanto para outras cidades do interior do Amazonas.

Para Segato, o fato de o corpo feminino pertencer ao imaginário patriarcal está ligado às ramificações de castas de gênero que se estendem do global ao local:

Apesar de ser a colonialidade uma matriz que organiza hierarquicamente o mundo de forma estável, esta matriz tem uma forma interna: existe, por exemplo, não só uma história que instala a episteme da colonialidade do poder e da raça como classificadores, mas também uma história da raça dentro dessa episteme; existe também uma história das relações de gênero dentro do cristal do patriarcado. Ambas respondem à expansão dos tentáculos do Estado modernizador no interior das nações, entrando com suas instituições de um lado e com o mercado do outro: desarticulando, rasgando o tecido comunitário, levando o caos e introduzindo uma profunda desordem em todas as estruturas que existiam... (SEGATO, 2012, p.113).

A menina indígena quando abandona a aldeia, usualmente, passa por um processo de catequização e educação disciplinar para os afazeres domésticos, ou seja, torna-se estrangeira em sua própria terra natal e alvo do que chamaremos mais adiante de *foraclusão*³⁵ como prática institucionalizada de uma força de lei. Nos romances de Milton Hatoum, é possível perceber os interstícios que nos permitem pensar a respeito do horror causado pelas relações problemáticas de gênero, impressos em corpos femininos duplamente marginalizados. Isso significa, principalmente, perscrutar as representações que estão mais nefastamente entregues aos efeitos sociais e políticos do horror e que, em nossos tempos, denominamos, não sem certo incômodo epistemológico, de efeitos tardios de políticas de domínio e de extermínio de mulheres.

Em Milton Hatoum, interessa-nos pensar o modo como a relação de poder na contemporaneidade pode reservar um novo sentido ao processo de deslocamento das forças do passado, em proveito de novas rearticulações políticas do presente, pois estas articulações estão intimamente ligadas ao questionamento das formas contemporâneas de exclusão. Problematicar questões de gênero em regiões periféricas do mundo ocidental significa apontar para o horizonte em que as simples categorias binárias de oposição não fazem mais sentido.

As oposições não desaparecem com o estatuto da *différance*, porém, o dado positivo é que a falsa aparência de positividade é implodida a partir de dentro da própria enunciação. Neste caso, o que diferencia os pólos opositivos, em termos sexuais, antropológicos,

³⁵ Foraclusão: para Judith Butler, significa “[...] o ato de supressão do nome da mãe, pois, numa relação de poder, a figura do pai assume a incumbência de nomear e gramaticalizar, geralmente adjetivando a figura feminina.(BUTLER, p.134, 1997. Tradução nossa).

metafísicos, estéticos, enfim, todas as formas de relação cultural que se apresentam como posicionamentos crivados no privilégio terminológico: “masculino” como sendo positivo, e “feminino”, como negativo, e que não se opõem naturalmente, mas sim culturalmente, deixam-se mostrar como antinomias construídas para a preservação de certos privilégios de um grupo dominante sobre outros grupos.

Órfãos do eldorado (2008) tem como pano de fundo o mito amazônico da cidade encantada, gigantesca cidade perdida na imensidão da floresta amazônica, muito antes da chegada dos colonizadores europeus. Trata-se, portanto, de uma lenda antiquíssima. É provável que tenha sido justamente essa lenda o principal motivo a atrair a atenção dos navegantes espanhóis para a região, mas a fama da cidade perdida, _ imensamente rica em ouro _ sempre atraía o imaginário dos índios autóctones. A novela de Milton Hatoum, que trata de jornadas vãs em torno de desejos, de ambições e decadência de um mundo civilizado que desmorona em meio à floresta e ao Rio Negro, mantém uma relação irônica entre a fortuna e a decadência, pois a novela segue o processo de ruína da família e da fortuna de Arminto Cordovil, a terceira geração de colonizadores portugueses que fizeram fortuna no interior do Amazonas. Arminto é protagonista e narrador, e seu interlocutor é um estranho a quem ele narra sua história e de sua família, já velho e pobre:

Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás a me olhar como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2008, p. 102).

Há uma característica que separa a novela *Órfãos do eldorado* das outras obras de Milton Hatoum: ela traz em sua costura narrativa a marca desterritorializante da diáspora moderna numa relação inversa em comparação aos romances, a narrativa se dá a partir do interior do Amazonas, numa cidadezinha chamada Boa Vida, na margem direita do Rio Uaicurapá, um dos inúmeros braços do Rio Negro.

Nessa obra, o espaço social de Manaus é menos representativo que o círculo colonial do horror que emerge do interior do Amazonas. Nessa novela, o território do interior do Amazonas é dotado de outros meios e ritmos, geralmente ligado aos mitos e lendas indígenas,

talvez porque esteja mais próximo do caos da selva amazônica e do habitante indígena numa relação intervalar no processo de colonização branca. No entanto, é desse espaço pouco explorado por Milton Hatoum em seus romances que emergem quase invariavelmente os personagens mais enigmáticos de *Órfãos do eldorado*. Se em outros textos as meninas indígenas já se encontram, no plano diegético, em Manaus, em *Órfãos do eldorado*, por sua vez, é o processo de desterritorialização a que essas meninas são submetidas que encontramos em sua forma embrionária uma espécie de *lócus* intervalar do horror.

A infância das meninas indígenas que vão trabalhar como empregadas nas casas das famílias manauaras nos outros textos de Milton Hatoum fecha-se para o leitor num mutismo que intriga e desconcerta desde o início porque, via de regra, já estão cristianizadas, catequizadas. Estão entregues aos afazeres da vida doméstica e seus destinos se encontram, de antemão, traçados, _ quase sempre na forma de uma semiescraavidão e de abusos sexuais, _ e tudo se passa no ambiente urbano de Manaus. Mas, em *Órfãos do Eldorado*, a relação inverte-se. Nessa novela, encontramos as duas figuras indígenas femininas mais significativas da narrativa _ embora não as únicas como veremos mais adiante _, Florita e Dinaura, vivendo na *Boa Vida*, uma espécie de feudo da família Cordovil, no interior do Amazonas. Isso significa dizer que, performativamente, ainda se encontram em vias de desterritorialização.

O enredo de *Órfãos do eldorado*, em média rés, técnica narrativa que se inicia numa parte já avançada da história e depois recua em vários flashbacks que, de certo modo, vão completando o hiato da narrativa não-linear, é uma forma de narrar que nos aproxima também do relato mítico. Longe de Manaus, o misticismo indígena apresenta-se como outra forma de resistência, capaz de embaralhar o discurso logocêntrico do colonizador. No início da história, Arminto Cordovil relembra um episódio marcante em sua infância, o suicídio de uma índia tapuia:

Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento... De repente a tapuia parou de falar e entrou na água. Os curiosos ficaram parados, num encantamento. E todos viram como ela nadava com calma, na direção da *Ilha das Ciganas*. O corpo foi sumindo no rio iluminado, aí alguém gritou: a doida vai se afogar. Os barqueiros navegaram até a ilha, mas não encontraram a mulher. Desapareceu, nunca mais voltou. (HATOUM, 2008, p. 12)

Muitos anos depois, Florita conta o que realmente aconteceu naquele fim de tarde,

agora ela substitui o discurso mítico pelo discurso do relato. Ela mentira porque não desejava contar a uma criança que a índia cometera suicídio porque o marido e os filhos haviam morrido de febres, e queria se afogar por não conseguir continuar vivendo numa cidade, sem falar a língua portuguesa e sem emprego. A índia anônima não passava de mais uma das personagens que abandonam seus lugares de origem em busca de sobrevivência em cidades como Manaus. Porém, o que encontram geralmente é um cenário caótico, onde suas identidades sociais, suas lembranças pessoais são todas reduzidas a pó num emaranhado de violência e pobreza extrema. Outro exemplo: quando a misteriosa índia Dinaura, já noiva de Arminto, desaparece sob circunstâncias desconhecidas da Boa Vida, Arminto, desesperado e louco de paixão, contrata cerca de três pescadores ribeirinhos para procurá-la pela região. Todos eles aparecem semanas depois com jovens índias amarradas, violentadas e aterrorizadas pelos próprios pescadores. O primeiro dos pescadores é Denísio Cão:

Denísio esticou o beijo para uma rede no convés. Afastei as abas e vi o rosto assustado de uma menina. Ele não esperou minha pergunta, apagou o cigarro, disse que a cunhantã era a cara da minha noiva. E virgem, nem o boto tinha triscado nela. Era uma menina do Paraná do Caldeira, um povoado abaixo da serra de Parintins. Ela perdeu a mãe, disse o barqueiro. E o pai ofereceu a filha para mim. [...] quanto pagaste por essa criatura? Confessou: tinha dado uns trocados ao pai da menina, e na viagem para Vila Bela abusou da coitada. Quase criança, os olhos fechados de medo e vergonha. Levei-a ao palácio branco e fui avisar a polícia. Quando entrei na cadeia pública, desisti de qualquer justiça. O edifício, uma pocilga; e os carcereiros, uns miseráveis: pareciam mais condenados que os detentos. Contratei um velho prático de confiança e mandei a menina de volta para o Caldeirão. E o pior é que Denísio pulou do barco e saiu rindo por aí, satisfeito, dono de tanta malvadeza. (HATOUM, 2008, p.63)

No vácuo das questões identitárias dessas figuras marginais há uma questão que por si só pode desencadear uma longa série de proposições que ora se tocam, tergiversam e afastam-se indefinidamente. Uma delas, exatamente a que representa o tráfico de meninas indígenas, é a memória da diáspora.

No caso amazônico, vemos todo um complexo sistema de ruínas deixadas pela presença do colonizador. Há, nesse caso, uma soma de passados irrepresentáveis, causados provavelmente por uma série quase infindável de ações predatórias. No entanto, é importante pensar nos efeitos desse neocolonialismo sob a ótica da ação do homem branco sobre o homem indígena e a posterior ação do homem indígena sobre a mulher indígena, causando aquilo que tentaremos definir como o horror do feminicídio.

Arminto Cordovil, por exemplo, envolve e envolve-se por uma torrente de

lembranças capazes de fazer esboroar tudo o que é objetivo. As personagens, material de sua memória, despedam-se a sua frente. É impossível para ele manter distância dos destinos dessas garotas vítimas sem nome do feminicídio. Para horror de Arminto Cordovil, logo começaram a aparecer outras meninas sequestradas pelos pescadores:

Joaquin Roso chegou uns dias depois com outro pesadelo: uma menina sem nome, filha de um povoado do Uaicurapá, [...]. A mocinha me deixou zozzo: um anjo triste, o rostinho moreno, cheio de dor e silêncio. Era órfã de mãe, e tinha sido deflorada pelo pai. [...]. Isso me perturbou: era o destino de muitas filhas pobres da Amazônia. Eu me perguntei por que um pai sente esse desejo estranho de possuir sua própria cria. Só pode ser maldade do pensamento, sanha do demônio. Mandeí Florita ao colégio das carmelitas: que pedisse à madre Caminal para cuidar da mocinha. Então esperei Ulisses Tupi, famoso por encontrar saída nos labirintos dos nossos rios. Chegou de surpresa, barba tão crescida que escondia os olhos. Parecia outro. Jurou que Dinaura estava viva, mas não no nosso mundo. Morava na cidade encantada, com regalias de rainha, mas era uma mulher infeliz. [...] Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. (Op. cit, p. 63-64)

Milton Hatoum parece buscar através de seus *topois* (as ruínas de Manaus e do Amazonas) os itinerários ficcionais capazes de desestabilizar e tornar problemáticas a manutenção dos binarismos do mundo colonizador. Em *Órfãos do eldorado* (2008), há a aparentemente inconfundível escrita linear da História do Amazonas sendo desconstruída. Nessa novela, em particular, o que sobressai é o esboroamento da interação _ sempre forçada e desigual _ entre os valores nativos e os valores colonialistas. E a violência física e psíquica contra mulheres indígenas é o centro que se desloca incessante nas vidas configuradas e reconfiguradas pela colonização.

De modo análogo, o desmanche dos propósitos exploratórios que se observou no resto do mundo também deixou suas marcas, suas frinchas que se espalham rizomaticamente num universo tão rico quanto miserável em todos os sentidos no mundo amazônico. É importante, a partir do que foi dito por Arminto Cordovil a respeito do destino trágico de meninas indígenas, compreender o que provavelmente seja seu efeito mais devastador, o que Rita Laura Segato chama de “feminicídio”:

A rapinagem sobre o feminino se manifesta tanto sob as formas de destruição corporal sem precedentes, como sob as formas de tráfico e comercialização de tudo o que estes corpos podem oferecer, até ao seu limite. A ocupação depredadora dos corpos femininos ou feminizados se pratica como nunca até aqui e, nesta etapa apocalíptica da humanidade, espolia até deixar somente restos. (SEGATO, 2012, p. 108)

A impunidade do feminicídio é reproduzido interminavelmente. Neste sentido, falar especificamente do ponto de vista do corpo feminino como território reinventado pela soberania do patriarcalismo significa falar também do horror da colonização _ e da neocolonização _ de povos indígenas, porque o mundo-aldeia, metaforicamente, pode ser entendido como o lado feminino da história, ao passo que o mundo colonial, articulado em torno da dominação do “outro” que é evidentemente inferior, pode ser percebido pela forma expressiva da dominação masculina. Mas quais são suas causas? Que resíduos esse processo deixa no território dominado? Acreditamos que o texto de Segato possa nos sugerir o caminho:

Ordem pré-intrusão, dobra fragmentária que convive conseguindo manter algumas características do mundo que antecedeu a intervenção colonial, *mundo-aldeia*: nem palavras temos para falar deste mundo que não devemos descrever como pré-moderno, para não sugerir que se encontra simplesmente no estágio anterior da modernidade e marcha inevitavelmente em direção a ela. Trata-se de realidades que continuarão caminhando, (...) junto e ao lado do mundo sob intervenção da modernidade colonial. Mas que, de alguma forma, ao serem alcançadas pela influência do processo colonizador, primeiro metropolitano ultramar e depois republicano, foram prejudicadas, particularmente em um aspecto fundamental: exacerbaram e tornaram perversas e muito mais autoritárias as hierarquias que já continham em seu interior _ que são basicamente as de *status*, como casta e gênero (SEGATO, 2012, p.114, grifos do autor).

O horror como resultado dos diversos agenciamentos do corpo da mulher indígena pode ser entendido então como uma pré-intrusão, uma reinvenção do corpo feminino e, como foro interno que emerge desse ato de violência extrema, surge a única forma de subjetivação e reação: a alienação pelo silêncio, o “rastros” possível de insubordinação ou de mimese paródica do discurso do “outro”.

No caso de Arminto Cordovil, a sua própria narrativa dos fatos sugere que seu desejo incontrolável por mulheres indígenas tenha sido não o motivo, mas o caminho para dar cabo da destruição da família e de sua herança erigida, como ele bem sabia, pela colonização e expropriação dos povos da região. A mãe de Arminto morreu durante parto. Essa foi a primeira de uma série de desavenças com o pai. Coube a uma índia amamentá-lo:

Uma tapuia me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de amapá. Não me lembro do rosto dessa ama, de nenhum. Tempo de escuridão, sem memória. Até o dia em que Amando entrou no meu quarto com uma moça e disse: Ela vai cuidar de ti. Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim. (HATOUM, 2008, p.16)

Sua iniciação sexual se deu também com uma mulher indígena, _ uma adolescente,

na verdade_ sua babá, Florita. O caso foi descoberto pelo pai e Arminto foi mandado para Manaus. O narrador sugere que Florita mantinha relações sexuais tanto com o filho, Arminto, quanto com o pai, Amando Cordovil. Após a morte do pai, Arminto apaixona-se por Dinaura, uma misteriosa órfã índia. Seu desejo por ela o consome obsessivamente, culminando numa procura desesperada, embora estivessem noivos, ela subitamente desaparece do orfanato.

Na tentativa de reencontrá-la, Arminto perde toda sua fortuna, incluindo o navio cargueiro “Eldorado”. Dinaura foi a grande paixão de Arminto Cordovil. Após seu desaparecimento, ele não hesitou em gastar, não apenas todo o seu tempo, mas principalmente toda sua fortuna tentando encontrá-la. Encantado pelo feitiço da jovem índia, Arminto viu-se mergulhado numa espiral de decadência financeira, entre o fim das fortunas fáceis dos seringais e o crédito inglês, de conflitos familiares e desespero durante o período que antecede a Segunda Guerra Mundial:

Nossa vida não cansa de dar voltas. Eu não morava nessa tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade. Quando decidi viver com minha amada no palácio, ela sumiu deste mundo. Diziam que morava numa cidade encantada, mas eu não acreditava. Além disso, eu andava enrascado, liso que nem pau de sebo. Sem amor e sem dinheiro, e ainda corria o risco de perder o palácio branco. Eu não tinha a obstinação do meu pai. Nem a esperteza. Amando Cordovil seria capaz de devorar o mundo. [...] joguei fora a fortuna com uma voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado... (HATOUM, 2008, p. 14)

Em torno da busca pelo paradeiro de Dinaura, deparamo-nos com um universo rico de misturas de culturas. Mas a questão da segregação entre a população branca e católica e os índios mostra-se mais evidente e cruel com relação às figuras indígenas femininas. Nos romances e na novela de Milton Hatoum, são recorrentes tanto as relações problemáticas entre pais e filhos quanto a questão da violência, muitas vezes de caráter sexual, praticadas contra meninas de origem indígena.

No caso de Amando e Florita, nada é mencionado, embora seja difícil deixar de supor que ele também tenha exercido sua autoridade de senhor da casa sobre ela. No entanto, em relação a Arminto e Florita, as evidências são razoavelmente claras a partir da descrição que Arminto faz tanto da chegada de Florita à casa da família Cordovil quanto de sua aquiescência na iniciação sexual do menino:

Meu pai levou a moça para o palácio branco, e lhe comprou roupa e sandálias. Em Vila Bela ela estudou e ganhou um nome, com batismo cristão, festejado. Amando dizia que era uma cunhantã de confiança, e que ele respeitava e até ajudava as

peessoas de confiança. Essa moça me criou. A primeira mulher na minha memória. Florita. Anos depois, também em Vila Bela, uma tarde em que ela dormia na rede, entrei no quarto e fiquei observando o corpo nu. Tive um susto quando ela se levantou, tirou minha roupa, me levou para dentro da rede. (HATOUM, 2008, p. 69)

Porém, é com relação à outra índia, Dinaura, que o mistério realmente se torna efetivo. Não se sabe de onde ela veio, o certo é que era mais uma órfã que antes de aprender o português só falava em língua indígena, e que somente a contragosto aprendera a rezar com as irmãs carmelitas. O seu destino poderia ter sido o mesmo de várias outras jovens, raptadas de suas aldeias, eram vendidas aos comerciantes de Manaus, passavam pelos diversos orfanatos da região antes de serem entregues às famílias da capital para o trabalho doméstico.

Mas no caso de Dinaura, seu desaparecimento sugeria também que ela seria tanto amante de Amando Cordovil quanto filha. O processo de dominação dá-se pela linguagem, a obediência de um membro do grupo é relacionada à sua própria consciência _ que é uma formação discursiva _. É nesse jogo que o espaço de enunciação de narrativas mostra que a consciência é modelada por relações assimétricas, seja em qualquer tipo de comunidade imaginada. Também é um jogo duplo, pois se alguém julga a si mesmo, julga a partir de valores que pertencem ao “outro”.

Mas o processo de dominação não pode ser confundido com o estatuto da violência física. A primeira, quanto maior for o grau de sofisticação, atuará de modo a relegar ao segundo plano a violência física, o constrangimento físico que, apesar de necessário à dominação, é menos eficaz do que a dominação pela violência psíquica, como acontece no caso das figuras femininas analisadas nas duas narrativas. Assim, dominar o “outro” pressupõe que o jogo da influência não se esgote num *continuum* de coerções, mas sim em fazer com que o “outro” se sinta até certo ponto livre para agir e, principalmente, para se deslocar, para se desenraizar. Este, sim, um processo moderno e mais eficiente de dominação.

Partindo da ideia de que o horror praticado contra as mulheres colonizadas é um topos característico da literatura de Milton Hatoum, trata-se então, antes de tudo, de analisar a questão como um problema de gênero, ou seja, as articulações profundas de uma linguagem misógina. É possível perceber, na trajetória dessas jovens índias, como o gênero _ e sua desconstrução _ permitem observar diferentes instâncias fundadoras de intencionalidades de produção de subjetividades, como o feminicídio e a diáspora feminina. Pode-se afirmar que são estrangeiras defensivas em relação à figura masculina, o verdadeiro e único gênero, como

faz supor as tradições mais arcaicas, sejam indígenas ou ocidentais, como a tradição bíblica escolástica³⁶. Há outro detalhe importante, a figura feminina indígena por ser cindida por culturas tão diversas como a autóctone e a ocidental acabam se tornando estrangeiras em sua própria terra natal. Segundo Gagnebin:

O estatuto do estrangeiro é definido por não pertencer à ordem jurídica: ele não é cidadão nem da metrópole nem da colônia. Sendo estrangeiro, ele deve calar-se por respeito aos usos e costumes de outra nação; mesmo que estes últimos sejam injustos e desumanos, o respeito pela lei local deve falar mais alto (o que implica que leis podem ser injustas e desumanas). (GAGNEBIN, 2006, p. 129)

O rastro inicial do feminicídio é, obviamente, a figura masculina mais próxima, a do Pai, o elemento dominador e colonizador por excelência nas mais diversas narrativas que têm como tema o horror, seja físico, psíquico ou uma mistura de ambos, como nos parece o caso dessas regiões intervalares entre o Ocidente e o Oriente. Segundo Seligman-Silva, tratando da figura opressiva do Pai nas obras de Franz Kafka,

Mas esse espaço familiar também é assombrado na obra de Kafka (*A Metamorfose*), sobretudo pela figura do “Pai”, (*Carta ao Pai*), ou seja, de uma atitude castradora, discípula daquela que nos fez deixar o Exílio, que tolhe a distância. O “eu”, que vai buscar um abrigo fora de casa, defronta-se aí novamente com uma continuidade dessa figura castradora, seja sob a forma de um deus violento [...], de um imperador ou de um porteiro da lei... (SELIGMAN-SILVA, 2014, p.26).

Qualquer experiência humana, individual ou coletiva, qualquer coisa que diga respeito aos negócios são questões públicas. As formas de poder e seu gerenciamento são normativas por natureza, mas só é política porque, se recuarmos mais um pouco em busca de sua natureza mais íntima, encontraremos o problema do gênero como catalisador natural dessas negociações. Para Blasius (1994, p.10): “A sexualidade é um lugar no qual o poder é exercido e um método pelo qual cada indivíduo constitui a si mesmo como conteúdo político: a sexualidade é política”.

Nos romances de Milton Hatoum, as construções identitárias femininas indígenas, ao contrário das mulheres de origem árabe ou portuguesa, exprimem-se na forma da violência física e psíquica a que são submetidas pela via da diáspora. São personagens que geralmente optam pelo mutismo, passam a ocupar os espaços domésticos _ não lugares_ que lhes cabem,

³⁶ Segundo Howard Bloch: “Adão, antes de tudo, tem o que os filósofos medievais chamavam de substância. Sua natureza é essencial; ele é imaginado como possuindo Ser _ Existência. “Todo bem vem de Deus”, afirma Agostinho, “logo, não há existência natural que não venha de Deus”. Eva, por outro lado, é imaginada adquirindo existência como parte de um corpo mais suficiente em si mesmo, porque criado distante de Deus, e a cuja inteireza ela, como parte, só pode aspirar”. (1993, p. 34-35. Grifos do autor).

como Domingas, em *Dois Irmãos*:

Na época que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras. “Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs”, lembrou Halim. [...].

Um pequeno milagre, desses que serve para a família e as gerações vindouras, pensei. Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou à casa, e, quem sabe, ao mundo... (HATOUM, 2000, p.64-65).

Seja a menina que é retirada de sua aldeia para ser vendida como objeto sexual em *Órfãos do eldorado* (2008), ou as inúmeras meninas que crescem nas edículas das casas das famílias de comerciantes ou fazendeiros, como a índia Florita, são, ao mesmo tempo, empregada doméstica e amante do pai e do filho. A figura da menina indígena que cresce na casa de famílias brancas como empregada doméstica e alvo da violência sexual é uma característica presente em todos os romances de Milton Hatoum: Domingas, em *Dois irmãos* (2000); das empregadas domésticas em *Relato de um certo Oriente* (2014), Anastácia e Hindié, pouco se sabe. Em *Cinzas do Norte* (2012), as empregadas índias conhecem os segredos da família do milionário Jano. De todo modo, são personagens que habitam os espaços de exclusão e que vão dar margem à reflexão de narradores que por sua vez são engendrados nestes entre-lugares construídos a partir da exclusão dessas figuras femininas diaspóricas. O que Rita Laura Segato (2012, p.123) chama, não sem certa dose de ironia, de “espaço neutro do sujeito republicano, onde supostamente deveria falar o sujeito cidadão universal”.

Tudo o que sobra nesse processo, o que não pode converter-se ou equiparar-se dentro dessa grade equalizadora, é considerado o “resto”. Desejamos com isso, evidenciar o fato de que o capital cultural da história possui um excesso que transborda dos registros acumulados ao longo dos séculos e que não mais pertencem à economia da linguagem daquilo que está sendo narrado em nome do “outro” na História.

A natureza da contemporaneidade não pode ser definida para além de um cipoal de presentes e passados, quase sempre sem conexão aparente. A contemporaneidade está, portanto, ligada ao paradoxo do “ex-cêntrico” de Jacques Derrida³⁷, que é a manifestação de tudo que sempre esteve fora. Simbiose do que há de mais poroso, livre do centro, expressão

³⁷ (DERRIDA, 2014, p.407).

do mundo centrífugo do colonizador e sem um começo, capaz de devolver ao colonizado a força centrípeta do pensamento do “outro”, incapaz, assim, de reabilitar a noção dialética do binarismo e da essência original das coisas em si mesmas. Edward Said (2011, p. 36) aborda a relação conflituosa do passado e seus efeitos no presente nos seguintes termos: “... A maneira como formulamos ou representamos o passado molda nossa compreensão e nossas percepções do presente”.

Para a índia Domingas, o passado não se encontra em nenhum lugar, pois está ligado apenas à memória de outra vida, às águas acima do Rio Negro que a separam de sua aldeia natal:

Uma vez, na noite de um sábado, enervada, enfadada pela rotina, ela quis sair de casa, da cidade. Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe. Ainda estava escuro quando ela chacoalhou a minha rede; já tinha preparado o café-da-manhã e cantava baixinho uma canção. Não queria acordar os outros e estava ansiosa para partir. Caminhamos até o porto da Catráia e embarcamos num motor que ia levar uns músicos para uma festa de casamento à margem do Acajatuba, afluente do Negro. Durante a viagem, Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e de seu corpo. Sentada na proa, o rosto ao sol, parecia livre e dizia para mim: “Olha as batuíras e as jaçanãs”, apontando esses pássaros que triscavam a água escura ou chapinhavam sobre folhas de matupá. [...] minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava, ansiosa, o vasto horizonte rio acima, lembrando o lugar onde nascera, perto do povoado de São João, na margem do Jurubaxi, braço do Negro, muito longe dali. “O meu lugar”, lembrou Domingas... (HATOUM, 2000, p. 73-74)

O caso específico da mulher, na condição de um agente político capaz de agenciar sua posição ao longo do percurso histórico, pode transformar-se numa questão tão nebulosa quanto contraditória. Mas, na história recente da humanidade, parece bastante evidente que o gênero feminino responde por dinâmicas que se concentram no modo como conseguem travar o embate pela sobrevivência, geralmente pelo viés cultural, mas também, em alguns casos, por algum tipo de ato de revolta; mas há, sobretudo, a nosso ver, no caso específico de mulheres indígenas, o silêncio, que é a marca do discurso diaspórico:

Quando desembarcamos na vilinha à margem do Jatuba, minha mãe mudou de feição. Não sei o que a fez tão sombria. Talvez uma cena do lugar, ou alguma coisa daquela vila, algo que lhe era penoso ver ou sentir. Não quis assistir ao casamento, muito menos esperar a festa, o foguetório, a peixada ao ar livre, na beira do rio. Minha mãe tinha medo de chegar tarde em Manaus. Ou, quem sabe, medo de ficar ali para sempre, sôfrega, enredada em suas lembranças (Op.cit, p. 77-78)

Esta relação que identifica na narrativa o destino da mãe e do filho pode ser

percebida, de antemão, através da chamada “ausência de inscrição” para as mulheres indígenas em Milton Hatoum. Domingas é apenas mais um nome de índia adolescente adotada por famílias ricas de Manaus. Em *Dois irmãos* (2000), trata-se de uma índia que teve que abandonar sua aldeia Jurubaxi. Órfã, foi levada para o orfanato de irmãs jesuítas onde, além de aprender a rezar, fazer os serviços domésticos, escrever, era duramente castigada pelas freiras. Mas o que importa aqui é que, na escala social, a mulher indígena está ainda mais abaixo das amas-de-leite de origem africana.

Domingas, como dito acima, carrega um nome que pertence à imensa maioria das mulheres índias nascidas em pequenos povoados às margens do Rio Negro e que são levadas para o trabalho semiescravo. É o crime perfeito, porque desterritorializa sem deixar marcas, desconstrói os significados que não pertencem ao mundo civilizado. Voltar ao lugar de origem – e Domingas, em especial, quando retorna depois de várias décadas ao Jurubaxi, – faz com que percebam que o passado não passa de um simulacro sem conteúdo. O significado do fundo é apagado, as imagens subsistem por si só. Não há dias de “domingo” para essas índias, ou seja, elas não existem como mulheres, não são sujeitos, pois são vítimas da desterritorialização. O significado de suas existências não pode ser justificado pela inscrição do nome porque isto inviabilizaria a imagem que deve existir por si nas margens: o simulacro de uma imagem borrada, sem fundo, sem conteúdo, o significado do nome, que deveria existir no fundo está apagado. O Jurubaxi não é mais um território para o qual Domingas possa um dia voltar.

A noção de diáspora é uma das ideias centrais dos estudos pós-coloniais e não pode ser entendida simplesmente como relação de um não pertencimento aliado ao concomitante desejo de retorno à origem, embora crucial para aquele que se vê entregue à dispersão do mundo moderno. Não é algo que se limite aos problemas de retorno, retorno que, do ponto de vista geográfico, não é realmente difícil. O difícil, ou provavelmente impossível, é o retorno àquilo que poderia se chamar de identidade originária. Stuart Hall (2013, p. 29), partindo de sua própria experiência e de seus compatriotas, comenta que a impossibilidade de retorno é algo definitivo.

A sensação incômoda que o deslocamento proporciona de não se sentir em casa pode ser vista, não como uma limitação a ser superada pela ideia de origem e de retorno, mas como uma arma contra a ideia de cunho biologizante que essa mesma ideia traz consigo. O fato que se pensou por tanto tempo como inequívoco de que nossas identidades são pré-estabelecidas e

mantidas intocadas ao longo de nossas vidas. Para Stuart Hall, é uma questão que necessita ser repensada, sobretudo, do ponto de vista alternativo ao biológico, a alternativa cultural:

Essencialmente, presume-se que a identidade cultural seja fixada no nascimento, seja parte da natureza, impressa através do parentesco e da linhagem dos genes, seja constitutiva de nosso eu mais interior. É impermeável a algo tão “mundano”, secular e superficial quanto uma mudança temporária de nosso local de residência. A pobreza, o subdesenvolvimento, a falta de oportunidades _ os legados do Império em toda parte _ podem forçar as pessoas a migrar, o que causa o espalhamento _ a dispersão. Mas cada disseminação carrega consigo a promessa do retorno redentor (HALL, 2013, p. 30-31, grifo do autor).

Nosso estranhamento em face de um sistema complexo que não se dispõe a teorizar sobre o inaudito da experiência da colonização do mundo ocidental pelo mundo oriental, mas antes, que busca dramatizar o trauma das lacunas, das perversões, dos ocultamentos, dos constantes deslocamentos e das ausências que a história contada pelo Ocidente sobre o Oriente acostumou-se a professar; essa surpresa que nos causa o reordenamento recente dessas variantes que, ao se insubordinar em relação ao poder que num passado muito recente ainda exigia um centro fixo e inalterável, revela-nos um espírito novo e rebelde, capaz de se deslocar em direção a fluxos de platôs que rumam cada vez mais incessantes em busca de margens que antes só poderiam ser vistas de longe.

E esse passado problemático que se nos apresentou sempre como cipoal à espera do contato definitivo nunca aconteceu; o “Oriente”, o continente modernamente colonizado é justamente um pensamento em frangalhos, e este pensamento ao qual nos deslocamos em tempos recentes continuaria arbitrário se o observássemos com o distanciamento teórico formal da tradição filosófica ocidental, com o poder centralizador do poder mercantil do passado, com a prepotência das teorias da transcendência de mote cristão. Porém, estas formas conjuntas de agressão em relação à experiência do outro _ que um dia deixaremos de chamar de povos orientais _ não podem mais acontecer porque sua lógica interna não é habitual como o pensamento racional do Ocidente necessita. Sua lógica é, antes, um fluxo desejante, e é, além disso, uma tentativa de compreensão a partir de dentro do fenômeno de uma harmonia tão distante que nos deixaria ao relento se não nos atentássemos aos novos impasses que exigem suas ressignificações, suas novas alteridades e realidades, esses redemoinhos no vaivém do entre-tempo e do entre-espço, que o terceiro espaço de enunciação necessita, eis a experiência ainda em andamento do pensamento que só a duras penas nos acostumaremos a chamar de pós-colonialismo.

Abordar a questão do pós-colonialismo significa, então, reconhecer que, apesar do fato de que se está diante de um fato histórico, embora desnorteante desde a primeira visagem, e epistemologicamente controverso desde a primeira aproximação teórica, ainda assim, se constitui numa série tão gigantesca de características e associações, tão desnorteantes em relação ao passado recente, que o que nos sugere de antemão o tema é delimitar um campo seguro de análise no espaço problemático que separa o oceano do Ocidente do oceano do Oriente:

A Significação mais ampla da condição pós-colonial reside na consciência de que os “limites” epistemológicos daquelas ideias etnocêntricas são também as fronteiras enunciativas de uma gama de outras vozes e histórias dissonantes, até dissidentes _ mulheres, colonizados, grupos minoritários, os portadores de sexualidades policiadas. Isto porque a demografia do novo internacionalismo é a história da migração pós-colonial, as narrativas da diáspora cultural e política, os grandes deslocamentos sociais de comunidades camponesas e aborígenes, as poéticas do exílio, (...). É nesse sentido que a fronteira se torna o lugar a partir do qual *algo começa a se fazer presente* em um movimento não dissimilar ao da articulação ambulante, ambivalente (...) do além. (BHABHA, 2013, p.24-25, grifos do autor).

O silêncio, que é um certo tipo de mecanismo de desterritorialização e resistência contra o processo de pré-intrusão do mundo-aldeia e do mundo-colonizador, mecanismo que também é existencial, apto a estabelecer algum tipo de revolta contra o sistema opressor do gênero oposto, e que, em geral, se apresenta inicialmente numa figura paterna. De acordo com Maria Izilda S. de Matos, trata-se, sobretudo, de uma questão de gênero, pois:

a influência mais marcante para essa abertura [dos estudos de gênero] parece ser a descoberta do político no âmbito cotidiano, o que levou a um questionamento sobre as transformações da sociedade; o funcionamento da família; o papel da disciplina e das mulheres; o significado dos fatos, lutas e gestos cotidianos. Assim, a expansão dos estudos sobre a mulher vinculou-se a uma redefinição do político, frente ao deslocamento do campo do poder das instituições públicas e do Estado para a esfera do privado e do cotidiano (MATOS, 2000, p.11, grifo do autor).

A reação contra os agenciamentos pode colocar a perder não só a permanência do indivíduo no grupo, mas, principalmente, o governo de si, como Michel Foucault (2012) observa a respeito do estatuto da loucura na idade-média até a modernidade. Neste caso, o poder exerce ampla e eficiente forma de coerção. São tecnologias das mais variadas, mas, obviamente, prontas a exercer o controle sobre o “outro”, dominação que atua no desfecho do agenciamento que tem acesso a como a coletividade constitui-se e como ela constitui os seus “indivíduos” a partir do domínio da língua oficial, a partir da noção de que a língua oficial é logocêntrica.

Em *Dois Irmãos* (2007), a língua não é tratada em nenhum momento como

empecilho para o convívio entre Nael, sua mãe Domingas e a família libanesa. Mas isso não impede que Domingas torne-se objeto de poder e subjugação a partir de sua inferioridade hierárquica por ser, principalmente, mulher indígena. O que importa dizer é que Domingas sofre o resultado de diversos modelos de violência, processos que culminam com as relações diaspóricas com que a personagem demarca seu lugar instável no mundo, seja em sua aldeia natal, de onde ela teve de partir e silenciar, seja pelo aprendizado da língua portuguesa e a cristianização, ou ainda, pela violência do trabalho semiescravo a que é submetida na casa da família libanesa, onde é estuprada pelo irmão caçula, Omar.

A violência contra a mulher de origem indígena é uma marca muito visível do horror colonial no Amazonas. A dominação do “outro” enquanto categoria política, no sentido que Michel Foucault (1987)³⁸ estabelece como a técnica específica de um policiamento dos corpos, de uma violência de gênero, sobretudo, e também do caráter performático da dinâmica neocolonialista cujo paroxismo é a exploração de povos sem história, e nessa esteira, a dupla violência contra a mulher indígena, como reitera, por exemplo, Edward Said:

[...] uma outra intrigante analogia, as possessões imperiais estão **lá**, utilmente anônimas e coletivas, como populações párias (...) de diaristas, empregadas de meio período, artesãos sazonais; sua existência sempre conta, mas seus nomes e identidades não: são lucrativas sem estar inteiramente ali. É um equivalente literário, nas palavras um tanto ufanistas de Eric Woolf, do ‘povo sem história’, do qual dependem a economia e a política sustentadas pelo império, mas cuja realidade não demandou, histórica ou culturalmente, maiores intenções. (SAID, 2011, p. 119, grifo do autor).

A identidade do sujeito pós-moderno é crivada pelos signos da contradição e do efêmero. Além disso, é possível notar que esse sujeito se constitui como performatividade, ou seja, não é composto por uma identidade, mas por várias identidades, todas móveis, cambiantes e que se alteram segundo o contexto cultural do local de performatividade. Domingas, em *Dois irmãos* (2000), por exemplo, parece-se como um títere, passa pela aculturação do mundo-aldeia, é cristianizada, perde contato com a língua original e passa a silenciar-se sobre o mundo “civilizado”, sobre a violência sexual a que fora submetida na casa da família libanesa.

Essa forma de dominação se dá pela linguagem e decorre disso o fato de que a própria linguagem cria mecanismos de biopoderes que estão sempre envolvidos por processos que tentam normativizar práticas de comportamento aceitáveis ou distópicas, fixá-las conforme se

³⁸ (FOUCAULT, 1987).

entende o modo de ser adequado ao conjunto cultural e não o modo de ser do “outro”. Este é reconhecido como a diferença, e é essa diferença a verdadeira responsável pelo destino de Domingas. Dito de outro modo, a identidade só pode ser compreendida em sua conexão imediata com o que se produz a partir da noção de diferença, tudo resulta dessa relação.

É o que Edward Said (2003) parece tentar nos alertar: o perigo de que não sejamos capazes de inocularmo-nos de nossas próprias formulações do passado, de não nos atentarmos para os perigos de pensar o passado como um “foi assim”, tão combatido por Jacques Derrida, (2002) que julgava que todo seu projeto filosófico estava voltado para a instância contrária, ou seja, substituindo o caráter incisivo do “foi assim” pelo rastro do “se”, indeterminado, disperso e repetido indefinidamente.

O “se” responderia como efeito catalisador de novas metáforas que substituiriam o hiato deixado pelo pensamento imperialista que o passado nos revogou como a forma de se pensar a si e ao outro. Sendo assim, este trabalho se baseia justamente na preocupação de manter sob a luz da crítica todo o complexo de forças múltiplas que delimitam o antigo imperialismo europeu, sua influência ao redor do mundo e seus efeitos sobre o mundo amazônico.

O que é a memória para o homem amazônico, seja ele um branco, um caboclo ou um índio? Quais as características traumáticas das diásporas de cada um deles? Como a diáspora nos diz sobre o fracasso do projeto civilizador nessa região? Como você se apresenta ao outro? Acreditamos que estas questões só têm validade se considerarmos que são frutos diretos de agenciamentos, configurando-se como estratégias contemporâneas de opressão altamente bem articuladas social e politicamente, mas cujo centro, que, nas palavras de Maurice Blanchot (2011, p.22) sempre se desloca de uma margem para outra sem nunca deixar de ser centro. Então, veremos que essas diásporas, esses deslocamentos incessantes, cujo processo se efetiva menos por necessidades físicas do que questões de dominações “outras”, como a dominação do espaço do corpo no mundo cultural, por exemplo. Esta diáspora causa diferença, é disjuntiva por excelência. Eis porque Stuart Hall (2013) designa o espaço como não mais sendo o lugar de pertencimento ou de origem, mas de fabricação de um “outro”, uma fabricação incessante.

Na literatura contemporânea, os personagens marginalizados geralmente buscam algum tipo de liberdade. Isto lhes permite facultar algumas escolhas e ações que podem se relacionar pragmaticamente com o exercício de poder daqueles que moldam os processos de

subjetivação. É o que afirma Hanna Arendt (2007, p.155): “Poder e violência são opostos; onde um reina absoluto, o outro está ausente. Nada é mais comum do que a combinação de violência e poder, nada menos frequente do que encontrá-los em puras e extremas formas”.

Em nossa tarefa de discutir a dominação, o poder e a violência contra a mulher indígena, esses diferentes processos de subjetivação respondem de maneira dúbia, enviesada, não raramente contraditoriamente. O problema de gênero e seus efeitos políticos e econômicos estão na base do neocolonialismo. Numa primeira instância, a mulher indígena está entregue à dominação cultural, em seguida, à violência física ou psíquica, que são as duas formas de horror possíveis em qualquer cultura. Para ela, há o mundo da tribo e por fim, a tribo dos homens brancos, Manaus.

O resultado é o esfacelamento da maneira como a mulher indígena representa-se nesses dois mundos. Tomemos como exemplo *Cinzas do Norte* (2012), o terceiro romance de Milton Hatoum. Nele, outro narrador-testemunha chamado Lavo encarrega-se de contar a história da família de Mundo, seu melhor amigo e protagonista do romance. Lavo vive com seus tios, Ramira, costureira e solteirona; o tio Ran, mulherengo e amante da mãe de Mundo. Alícia, de origem indígena, é mãe de Mundo e casada com Jano, um milionário local e descendente de colonizadores portugueses. A jovem mãe de Mundo, Alícia, tem em comum com as outras mulheres indígenas dos romances de Milton Hatoum sua origem desterritorializada e a trajetória misteriosa.

Filha de uma índia chamada Ozélia, que chegara a Manaus conhecendo apenas a língua geral dos índios e os costumes de seu povo distante, Alícia e sua irmã caçula, Ramira, que inveja a beleza exuberante da irmã, crescem nos arredores de Manaus. O que se destaca, como nos outros romances, é o eterno silêncio dessas mães indígenas, provavelmente traços da violência das mais variadas formas de dominação a que são submetidas. Dizendo de outro modo, há todo um intrincado mecanismo de regulação de poderes que articulam, desarticulam e depois rearticulam o espaço que essas mulheres podem ocupar, mantendo, assim, a dinâmica política e histórica da ação colonizadora.

Nesse romance há mais uma característica que reforça o modo como ocorrem esses modelos de dominação. Ao lado da voz do narrador homodiegético, Lavo, seu tio Ran também assume a função autodiegética e, a partir dele, temos acesso não apenas às profundas transformações que ocorreram na região amazônica, em especial, em Manaus, nos anos sessenta e setenta, mas principalmente, a passagens importantes da vida pregressa de Alícia

antes do casamento com o milionário Jano.

O tio Ran sempre nutriu uma paixão desenfreada pela misteriosa Alícia. O tom confessional de Ran, o conjunto de cartas sem datas e seu diário seguem uma sucessão de fatos que não trata da vida de Mundo, mas da vida de sua mãe: “Mais de um mês sem beijá-la, sem nem mesmo tocar em seu corpo. Não a via nos lugares dos nossos encontros, ela não respondia aos meus recados, se esquivava” (HATOUM, 2005, p. 81). Há várias confissões e revelações que trazem cenas memorialísticas designadas pelo esclarecimento da vida misteriosa de Alícia:

A notícia do casamento da tua mãe atraiu jornalistas e fotógrafos para um lugar esquecido: o Jardim dos Barés. Eles chegaram de canoa e subiram o barranco por uma escadinha de madeira; outros vieram pela estrada de São Jorge até o quartel do Batalhão de Infantaria da Selva. (Idem, p. 111)

No último capítulo, o depoimento que dá fim a *Cinzas do Norte* é a carta deixada por Mundo, entregue pela mãe ao narrador Lavo, depois da morte do filho, narrando seus últimos dias de agonia, as conversas finais com a mãe. Na carta, às recordações de Mundo entremeiam-se sofridas confissões de sua mãe sobre o segredo de sua origem. Temos, portanto, no romance, três vozes cruzadas: a de Lavo, narrador homodiegético, que é dominante; a de tio Ran, no diário; a de Mundo, na carta final, além logicamente das recordações de Ramira e de outros personagens.

É provável que a relação sujeito/poder nunca tenha sido tão bem estudada como na segunda metade do século vinte, por pensadores como Michel Foucault, Gilles Deleuze e Jacques Derrida. Para Michel Foucault (1987), era importante metodologicamente desmistificar a ideia de que seus estudos giravam em torno do fenômeno do poder em si. Acreditamos que sua intenção residia, antes, na maneira como os sujeitos efetivavam-se como tais, como chegavam a ser o que eram.

E essa efetivação sugeria a trajetória da “efetivação do ser”. De acordo com o pensador francês, esse procedimento buscava três modos diferentes de humanização do sujeito, a saber, a investigação do modo científico, as práticas divisoras e, por fim, a forma como o humano torna-se sujeito efetivamente. O primeiro estágio diz respeito às práticas nomeadoras, gramaticais, das riquezas do mundo biológico. A segunda refere-se tanto ao modo como o sujeito vê a si mesmo quanto vê o outro. Nesse caso específico, é bem possível que Foucault tivesse em mente o caso do louco, como figura desviante da figura do sujeito “sadio”, ou do “criminoso”. O último estágio, por seu turno, é o ponto que nos interessa mais

de perto, pois trata do tema da sexualidade, do domínio efetivo através da diferenciação de gênero e de como esse reconhecimento implica pensar o “ser” não mais a partir de um caráter ontológico, mas, predominantemente, envolvendo a sexualidade.

Para Michel Foucault (1987), a compreensão do poder é o caminho que leva ao entendimento da formação discursiva do sujeito. É a partir desses estágios que pensamos o poder e o sujeito. Desse modo, quando Foucault fala de poder e sujeito, ele está pensando no caminho que o estatuto do poder leva à compreensão do sujeito ou, dizendo de outro modo, de como seu estatuto deveria passar pelo estatuto das ciências, das práticas sociais divisórias e, principalmente, como o homem torna-se um sujeito. A questão mais importante para se verificar esses padrões numa abordagem histórica é, a nosso ver, entendermos como o sujeito forma-se.

Em sociedades indígenas, essa formação é seguida, quase sempre, por uma violenta e gradual deformação. As narrativas de Milton Hatoum expõem exatamente o tipo de formação discursiva do sujeito em relação ao processo de interação com os micropoderes que regem tal estatuto, não apenas individualmente, mas coletivamente também. Segundo Márcia Tiburi (2013, p. 22): “Nem sexualidade, nem sexo seriam verdades essenciais, mas apenas construções históricas. Tratar o histórico como natural sempre é uma estratégia de poder”.

O sujeito só é possível como performatividade de gênero, as relações de poder vêm depois, como consequência desse embate inicial. Suas leis e normas só funcionam a partir dessa diferenciação discursiva sobre o gênero. E é partindo dessa genealogia que o horror da dupla dominação da figura da mulher indígena manifesta-se, dominação que é resultado do duplo poder colonial exercido sobre ela:

Cada sociedade tem sua forma de racismo. Como afirmei em outras ocasiões, acredito que no Brasil esta operação cognitiva e afetiva de exclusão e violência não se exerce sobre outro povo, mas emana de uma estrutura alojada no interior do sujeito, plantada aí na origem mesma de sua trajetória de emergência (SEGATO, 2006, p. 14).

A noção de cultura, por sua vez, após Homi Bhabha, Edward Said e Stuart Hall também não podem ser pensada de forma binária e imutável. As construções identitárias dos mais variados processos de subjetividade atendem em geral pelo signo do provisório, do dispersivo. É o signo da fratura do catálogo biologizante, da categorização hierárquica, deixando pelo caminho os diversos “rastros” responsáveis pelas produções identitárias da contemporaneidade.

Para esses pensadores do multiculturalismo, não há mais validade possível para uma noção de cultura que ignore a si mesma como fruto de longas e diversas formas de alteridade. O que se verifica nas crises que envolvem tentativas de homogeneizar culturas ou de estabelecer parâmetros confiáveis para distinguir uma cultura de outra, ou seja, de uma ideia fechada de cultura, é que são responsáveis, por exemplo, por guerras e conflitos nos mais diferentes cantos do globo, como foi o caso da Sérvia na década de noventa, do Iraque e, mais recentemente, os conflitos envolvendo o convívio entre sociedades muçulmanas e cristãs em território europeu.

A presença do homem branco em solo amazônico, historicamente, seguiu os mesmos conflitos que se verificaram nos colonialismos europeus em territórios ultramarinos. O curioso é que na pós-modernidade, a crise da cultura como valor estanque atinge de igual modo culturas tão díspares quanto a dos libaneses em Manaus ou a dos índios cristianizados. O resultado parece repetir-se na imposição de valores de um dos lados, nas diferentes formas de opressão neocolonialista que ignoram a possibilidade de integração com a cultura do outro sem que haja perda de identidade por parte do colonizador.

Quando se pensa em personagens como Alícia, Domingas, Florita e a narradora inominada de *Relatos de um certo Oriente*, mulheres índias submetidas à violência familiar que, posteriormente, se transforma como possibilidade de fuga, num silêncio repleto de mistérios, essas mulheres acabam deslocando-se para Manaus em busca do estilo de vida que lhes foi introduzido por missionários cristãos através dos preceitos religiosos que pregam, sobretudo, a igualdade entre todos os filhos de Deus.

O resultado, no entanto, será uma nova sequência de violências, além da violência física. É de se notar que todas elas tiveram de sobreviver usando o corpo, seja com o sexo, como é o caso de Alícia, que casa com um homem rico, ou mesmo sendo sujeitadas à violência sexual e do trabalho semiescravo, como é o caso de Domingas e, em menor grau, o de Florita, que serve como amante para Arminto e seu pai. Há também o efeito psíquico, a virulência como o horror da dominação separa o “nós” do “deles”, especialmente em Manaus, para onde convergem todos os párias indígenas da região amazônica.

Dito de outro modo, para Alice, Domingas, Dinaura e Florita, estão sempre alheias às humilhações a que são submetidas em grandes centros como Manaus, seus nomes não significarão nada além da forclusão. Para identificar o conjunto de mulheres que durante o período colonial, sobretudo, mas também durante o pós-colonialismo, em diversas partes do

país, continuaram existindo no anonimato, Rita Laura Segato prefere utilizar o conceito de foracclusão, pois sempre foram menos práticas silenciosas de dominação do que a própria impossibilidade de nomeação:

uma foracclusão idiossincrática do nome _ da mãe _ na linha em que Judith Butler amplia o conceito lacaniano de foracclusão, (...). De outra forma esta foracclusão do _ nome da mãe_ poderia ser descrita de forma mais ortodoxa e concordante com a interpretação lacaniana da psicose como foracclusão (psicótica) do nome do pai, em este caso numa falência específica da metáfora paterna: sua incumbência de nomear e gramaticalizar a mãe. (SEGATO, 2006, p.4)

Frantz Fanon³⁹ alerta-nos para o mesmo perigo de que a relação de poder impressa no corpo de uma mulher _ e de uma mulher duplamente subalterna _ mostra-nos que não há apenas relações de força entre vencidos e vencedores, mas também trocas, com amplas relações culturais, mas que para o vencido, esta “troca” dificilmente se torna vantajosa.

Como ter acesso à estrutura do gênero e dos valores simbólicos que regem nossos caminhos? O discurso cultural não apenas resiste às mais sofisticadas relações hierárquicas, mas também se mostra capaz de absorver relações, ideologias e práticas que envolvem sempre o problema de gênero como forma de dominar o mais fraco.

Vê-se, em casos como o de personagens femininas indígenas, em que a violência é apenas mais um paradigma da economia simbólica do mundo colonialista, a maneira como essas meninas são levadas à força para Manaus, o seu itinerário desterritorializante na cidade. Tudo nos leva a crer que um verdadeiro abismo _ o horror _ separa o discurso do centro e os valores das margens, anulando, desse modo, qualquer possibilidade de uma renegociação de valores culturais. A violência contra elas é o símbolo da impossibilidade de erodir as estruturas hegemônicas que regem as vidas diaspóricas. Para Frantz Fanon, a verdadeira natureza da violência,

O colonizado que decide realizar esse programa, que decide fazer-se o seu motor, está preparado desde sempre para a violência. Desde o seu nascimento, está claro para ele que esse mundo encolhido, semeado de interdições, só pode ser questionado pela violência absoluta. (FANON, 2005, p. 53)

O teor polifônico penetra na linguagem e nas ações de intermediação dos discursos. O que os narradores em Milton Hatoum tentam, como se pretende demonstrar, é lidar com o dilema de que no mundo pós-colonial não há experiência transmissível que não seja

³⁹ (FANON, 2002).

provisória e fragmentada.

O que se pode fazer frente ao caos gerado pela perspectiva das relações sociais entre dominantes e dominados é criar um espaço híbrido, capaz de dar sentido ao desafio de narrar a experiência do “outro” pelo viés da alteridade. Nesse sentido, a cristianização das meninas índias ecoa e elabora um processo de escritura _ no sentido derridiano de escritura _ que põe em prática uma forma de pensamento que parece ter como objetivo principal o de desalojar-se de si mesmo, desalojando, ao mesmo tempo, o sujeito produzido pelo silenciamento de outras dissoluções, como o passado de Domingas e de Dinaura, por exemplo, que são processos ao qual Michel Foucault⁴⁰ chamará de dessubjetivação na criação de uma linguagem que se desdobra sobre si mesma e sobre os filamentos e resquícios deixados por outras linguagens.

Os romances de Milton Hatoum inserem-nos nessa concepção de mundo plural da pós-modernidade. O exercício do relato de experiências periféricas levado a cabo pelo narrador não restitui o passado, mas divaga. É um trabalho cuja tessitura nada revela além do fato de que a única possibilidade redentora para a experiência contemporânea é lançar-se rumo ao eterno devir, o vir-a-ser no sentido de que a literatura contemporânea ignora os fatos em nome da perspectiva do inaudito, ou seja, do horror. Quando lançada sobre o real, a perspectiva do incomensurável e do inaudito estabelece novos problemas para a aporia do real e da razão porque essas não são as únicas vias possíveis.

Em nossa tarefa de discutir a dominação, o poder e a violência contra a mulher indígena, esses diferentes processos de subjetivação respondem de maneira dúbia, enviesada, não raramente contraditoriamente. No problema de gênero e seus efeitos políticos e econômicos, o que se pode perceber é que as questões que envolvem o problema do gênero está na base do neocolonialismo e do poder de uma forma geral. Como afirma Ribeiro,

O capitalismo transnacional é altamente relacionado como o desenvolvimento do capitalismo flexível pós-fordista. Existem duas características do capitalismo pós-fordista que desejo destacar. Primeiro, a integração dos maiores mercados financeiros do mundo em uma corrida planetária por lucros. [...] Segundo, a fragmentação de um mesmo processo produtivo por diferentes áreas do mundo. Esta disseminação maximiza o uso que os empresários capitalistas podem fazer de força de trabalho e recursos naturais baratos em escala planetária, ao mesmo tempo que dificultam enormemente a articulação de trabalhadores, geralmente representados por entidades operando no Estado-nação. (RIBEIRO, 1997, p.9)

⁴⁰ (FOUCAULT, 1990).

Em última instância, a mulher indígena está entregue à dominação cultural, em seguida, à violência física ou psíquica, que são as duas formas de horror possíveis em qualquer cultura. Para ela, há o mundo da tribo e em seguida, o mundo ocidental, a civilização cravada no meio da floresta selvagem: Manaus. O resultado é o esfacelamento da maneira como ela se representa nesses dois mundos.

PARTE 3

DIE FESTUM. A ESCRITA COMO TESTEMUNHO DO MUNDO AMAZÔNICO: O FRACASSO DO ETHOS CIVILIZADOR NOS ROMANCES DE MILTON HATOUM

Na terceira parte de *A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*, Márcio Souza, romancista e crítico literário amazonense, submete a uma crítica radical a reação mesquinha da população de Manaus diante dos momentos iniciais da derrocada econômica da região:

Nada de gráficos descendentes ou medidas inúteis, a memória prefere um apocalipse. Numa manhã calorenta de Manaus, os quadros da ruína: suicídios, debandada de aventureiros, navios lotados de arrivistas em fuga, as passagens esgotadas, famílias inteiras em mudança, os palacetes abandonados. Os que permaneceram, ou não tiveram forças para escapar, foram contaminados pelos sintomas da miséria crescente durante os *the roaring twenties*, como o mato assaltava as ruas e calçadas com paralelepípedos importados (SOUZA, 1977, p.138, grifo do autor).

O que Márcio Souza quer que se observe é que durante os anos de festa, da riqueza abundante proporcionada pelo “ciclo da borracha”, o Amazonas jamais se preparou para qualquer tipo de revés econômico. O clima de depressão que sucederia à derrocada da procura pela borracha amazônica jamais foi superada pela população local, as plantações inglesas nas regiões equatoriais da Ásia eram mais competitivas, a produtividade e dinamismo e o custo eram de longe superiores à borracha amazonense, foi um golpe definitivo nas pretensões da região de se tornar uma espécie de “eldorado” de eterna prosperidade.

A elite amazonense, de fato, sofreu um baque e se prostou de joelhos diante de uma nova ordem social e econômica sem nenhuma chance de recuperação. As décadas seguintes apenas acentuaram a gravidade da derrocada de um sonho que se esvaiu como um sonho. Elite feita de gente rústica, mentalmente atrofiada e que jamais chegou a considerar a possibilidade de retornar aos séculos de isolamento, abandono e miséria, que caracterizaram a vida e o nível de isolamento a que foram submetidos, política e geograficamente durante séculos. A mais arrebatadora miséria e o terror espalharam-se rapidamente. O resultado foi o

abandono gradual do maior e mais afastado estado brasileiro no início do século vinte. Estava assim criado um “oriente” talvez perpétuo em plena selva amazônica.

Os anos que se seguiram foram de completo marasmo, a arquitetura faustosa arruinou-se quase tão rapidamente quanto às fortunas dos fazendeiros de beira de rio. Arquitetura geralmente copiada das grandes cidades europeias e que aos poucos deixou à mostra os traços de sua miséria. As ruas cada vez mais esburacadas não deixavam passar despercebido o fato de que os tempos de glória da região pertenciam ao passado irremediavelmente perdido e, de fato, poucas gerações depois, mesmo esse curto período de glória já era, então, matéria de equívocos e profundo esquecimento. O povo do Amazonas esqueceu-se rapidamente dos tempos milagrosos. A inércia, o clima equatorial e a vida vegetativa tornaram-se características facilmente reconhecidas até mesmo aceitas pelos habitantes da região.

Em pouco tempo, enquanto o Brasil industrializava-se e sua economia se tornava competitiva, o Amazonas mergulhava na sua mais profunda recessão econômica, a monocultura passou a prevalecer durante as décadas de atraso que se sucederam.

Nos anos sessenta, em pleno regime militar, um novo surto de euforia tomou conta de Manaus, trazendo, mais uma vez, aventureiros, arrivistas e, principalmente, multinacionais interessadas em produzir, a preços módicos, eletrodomésticos para a região sul do Brasil. Vieram seguindo um novo clima de euforia que logo também deixaria ver suas marcas neocolonialistas. No fundo, todas as multinacionais que vieram para Manaus estavam interessadas apenas em explorar a mão-de-obra barata. Os paupérrimos extrativistas do início do século, sem conhecer os direitos mais elementares de trabalho industrial, passaram a ser explorados por donos invisíveis dessas multinacionais.

O mercado visado sempre fora unicamente a região sul do Brasil, sendo que o consumo local praticamente não afetava a venda dos produtos eletrodomésticos fabricados na região. A população local continuava vivendo na mais profunda miséria, mas o que era ruim sempre poderia piorar, e por fim, o resultado mais triste desta nova *invasão*, veio com o surto demográfico de Manaus. As décadas que se seguiram fizeram a cidade transformar-se radicalmente, invasões logo se transformam em favelas cada vez mais gigantescas, a criminalidade atingiu índices alarmantes com ondas de migrantes paupérrimos chegando o tempo todo em busca de sobrevivência e de emprego na Zona Franca.

A cidade fáustica foi ao poucos se transformando numa imensa favela, sem estrutura

adequada para receber um contingente tão grande. A cidade foi destruída rapidamente. Nos seus arredores, antigos sítios e balneários logo foram arrasados e em seus lugares vieram as construções de palafitas com esgotos a céu aberto, invasões que se tornaram uma rede extremamente complexa de favelas, tudo incentivado pelo interesse mesquinho dos governantes locais. Desse modo, Manaus cresceu assustadoramente, sempre de costas para o rio e como uma ameaça direta para a manutenção da floresta.

A floresta é, física e simbolicamente, inimiga da civilização, do lar, da casa, por outro lado é o abrigo de centenas de povos indígenas que se tornaram os grandes inimigos e potencialmente os alvos da destruição sem piedade em nome da prosperidade civilizacional _ ou talvez sua ilusão _ tanto individual quanto coletiva. Mas, de fato, Manaus é uma cidade inimiga da floresta.

Cabe salientar também que, atualmente, Manaus é uma das capitais brasileiras que experimenta os piores índices sociais, com a violência praticamente batendo todos os recordes. Mesmo num país extremamente violento como o Brasil, os índices de Manaus não deixam de assustar, é uma capital que experimenta com extrema agonia a inexistência de projetos sustentáveis. Dos anos noventa em diante, ficou cada vez mais evidente que o *ethos* colonizador e neocolonizador sempre fracassariam de algum modo nessa região, talvez porque qualquer possibilidade de desenvolvimento econômico sempre tivesse vindo atrelado ao signo da corrupção e da exploração desenfreada de políticos, empresários e aventureiros inescrupulosos. Desse modo, a agonia da região continuou e, provavelmente, continuará seguindo a mesma trajetória das décadas anteriores, de séculos passados.

Nos romances de Milton Hatoum, um dos temas mais recorrentes e ambíguos está atrelado à ideia da ruína, tanto física quanto espiritual no Amazonas. É o tema da busca pelas origens, que remete, por sua vez, à incerteza sobre o que pode sobreviver a profundidade do passado: experiência sob cujo fascínio esses narradores viveram e, em grande medida, conseguiram escrever.

A experiência radical desses narradores sobreviventes remete-lhes diretamente à questão do abalo de ver se aproximar a ruína desse mundo que desapareceu na forma do passado. Talvez, em nome dessa espera, eles tenham visto a si mesmos e por vontade própria imersos na solidão indizível da linguagem escrita, ou ainda, na solidão dos signos que dão margem para a experiência que está para além da experiência. São escritores que se instauram no ponto em que a consciência crítica significa a mesma coisa que duvidar da eficácia da

palavra escrita, ou, dito de outro modo, da sua insuficiência, o vazio essencial da escrita, do espaço e do tempo liminar que faz emergir em todas as direções a experiência e voz.

O que há de autêntico nessa experiência pela busca das origens conjuga-se numa dupla negação: o fato de que a palavra escrita não é submissa ao ato de transcender a experiência humana e, talvez mais importante, a escrita como forma de escravidão em direção ao nada, o destino atroz desses narradores que se veem na iminência de testemunhar o esfacelamento do mundo, pois eles são os pletores das falas, o início e o fim de seu próprio ato cego, que é, em uma palavra, a desilusão.

3.1. O “escritor menor”: nomadismo e mímica desarticuladora em Milton Hatoum

O que seria uma escrita menor ou mesmo um escritor menor? Talvez tão importante quanto questionar o sentido da existência de uma língua menor no interior da língua oficial seja perguntar sobre o modo como alguém pode se tornar um escritor menor a partir da marca irrevogável da desilusão com os limites da escrita. Escrita menor e escritor menor: estes termos cunhados inicialmente por Gilles Deleuze em *Kafka: por uma literatura menor* (2003) e depois aperfeiçoados pela parceria com Félix Guattari em *Mil Platôs* (2014) tratam, na verdade, de uma complexa série de características que estão ligadas a certos processos de escrita que só podem ser associados ao trabalho de certos intelectuais que cresceram nas regiões marginais do mundo ocidental e que, de certo modo, já foram definidos neste trabalho como pensadores que operam a partir das margens:

Uma literatura menor não é uma língua menor, mas antes o que uma minoria faz em uma língua maior. Mas a primeira característica, de toda maneira, é que nela, a língua é afetada por um forte coeficiente de desterritorialização. [...]. A segunda característica das literaturas menores é que tudo nelas é político. [...]. A literatura menor é completamente diferente: seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política. O caso individual torna-se, então, tanto mais necessário, indispensável, aumentando ao microscópio, quando toda uma outra história se agita nela. [...]. A terceira característica é que tudo toma um valor coletivo. (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 35-36-37).

A escritura desterritorializante de Milton Hatoum posiciona-o na condição de um escritor menor no sentido estético-político, além de manifestar-se e fazer-se ouvir através de um sistema de acoplamentos maquínicos de devires múltiplos e sociais que se expressam

como formas subjetivas de produção desses acoplamentos.

Em alguns momentos, essa escrita menor, ativa e consciente de seu papel como pensamento que emerge a partir de grupos minoritários se torna capaz de produzir intensidades múltiplas no corpo de uma narrativa fragmentada num espaço de constantes deslocamentos como a região amazônica e também de um sujeito fragmentado como o estrangeiro. Ou seja, trata-se da prática de produzir cortes inesperados, de produzir planos de imanência e incorporá-los quase imperceptivelmente ao plano de conteúdo, que é, por definição, mais rizomático, geral e comunitário:

O escritor amazonense, pendendo entre dois mundos, escrevendo numa segunda língua, beirando o desespero, escreve por um capricho confiando na importância perdida no futuro. Ainda faz parte da geografia. Resta que essa dolorosa trajetória de ser estrangeiro em sua própria terra tenha a coragem de provocar tremores de linguagem e, radicalmente, formando a língua que será um dia brasileiroamente amazônica, deixar de ser uma recorrência extrema e apaixonada à literatura, para ser consciência literária e ferramenta da criatividade livre. (SOUZA, 1977, p.199).

Em *Órfãos do eldorado* (2008) há essa estranha evocação a uma “língua geral”, língua indígena ancestral falada por todos os povos indígenas da região amazônica, o nhangatu⁴¹, rizoma de várias línguas, sobrevivência de silêncios intransponíveis. E ela não está morta, pois é capaz de provocar o indecível⁴², algo semelhante a um tremor e um estranhamento na ordem da língua oficial, e ela está presente desde o início do romance; “Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada”. (HATOUM, 2008, p.11). É essa língua que não é exatamente uma língua e que não é tampouco uma língua-raiz de onde outras línguas se originam. Uma língua-rizoma de onde várias línguas se deixam trespassar e convergir por uma questão de sobrevivência daquilo que resta, que é o silêncio que a língua oficial lhes impõe como negação imediata de autoexpressão.

Essa língua geral, vivendo silenciosamente na superfície da língua oficial, capaz de se interpor entre os “dois mundos” e cuja principal característica não seria outra coisa senão o de fazer emergir o estranhamento, a fala imersa no próprio silêncio, o mutismo ancestral dos povos indígenas, enfim, línguas menores que se entrecruzam em silêncio e que, para Maurice

⁴¹ (TOCANTINS, 1982, p. 201).

⁴² “Na possível decisão entre os opostos, o signo interfere no meio dessa decisão, perturbando a ordem do saber, são as fundamentações baseadas na irreversibilidade dos julgamentos que possam ter o seu estatuto ameaçado”. (NASCIMENTO, 2015, p. 105).

Blanchot (2011, p.56), significa: “[...] o silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar para a arte o estremecimento das forças sagradas, essas forças que, através do horror e do terror, abrem o homem a regiões estrangeiras”.

O estranhamento da língua menor diante da língua maior de algum modo faz com que o escritor menor perceba que há certas particularidades que fazem com que todos aqueles que se comunicam pela língua menor entendam-se pelo silêncio e pelos códigos secretos da fala. É pelo mistério da evocação desta “outra” língua estrangeira que Arminto Cordovil, em *Órfãos do Eldorado* (2008) inicia sua narrativa:

A voz da mulher atraiu tanta gente, que fugi da casa do meu professor e fui para a beira do Amazonas. Uma índia, uma das tapuias da cidade, falava e apontava o rio. Não lembro o desenho da pintura no rosto dela; a cor dos traços, sim: vermelha, sumo de urucum. Na tarde úmida, um arco-íris parecia uma serpente abraçando o céu e a água. [...] Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. Falava sem olhar os carregadores da rampa do mercado, os pescadores e as meninas do colégio do Carmo. Lembro que elas choraram e saíram correndo, e só muito tempo depois entendi o porquê. (HATOUM, 2012, p.11-12)

Muito tempo depois do suicídio da índia tapuia é que Arminto Cordovil descobre a verdade. É que Florita, desejando poupá-lo do sofrimento que as palavras da índia evocavam, não traduziu a história verdadeira, Florita escolheu o indecível. A verdade é que a índia cometera suicídio, pois não suportava o fato de que o marido e os filhos houvessem “morrido de febres” (HATOUM, 2012, 11). Não traduzir a verdade, persistir na absoluta descontinuidade: é desse modo que o povo menor e o silêncio da escrita menor reage ao horror. Só há traços daquilo que possivelmente ocorreu, os traços são mais verdadeiros do que aquilo que se passou de fato. Por isso Florita poupa o menino branco da verdade de um povo que agoniza no silêncio de sua própria língua. Por isso ela não traduz, mas recria a partir das marcas, das rasuras, enfim, dos traços indecíveis capazes de afastar a morte. E é justamente este emaranhado de línguas diferentes que se cruzam e se acoplam que produzem um corte na estrutura formal da língua oficial. Nesse sentido, Gilles Deleuze afirma:

O que é esmagado e denunciado como nocivo é tudo o que pertence a um pensamento sem imagem, o nomadismo, a máquina de guerra, os devires, as núpcias contra a natureza, as capturas e os roubos, os entre-dois-reinos, as línguas menores ou as gagueiras na língua etc. (DELEUZE, 1998, p.12)

A língua menor, o povo menor e, sobretudo, o escritor menor, inventam um estado

propriamente espiritual que escapa às epistemologias das regras que regem a língua oficial. Isto acontece porque se estabelece nesse entre-lugar a existência artística do silêncio que escapa às necessidades infernais da linguagem burocrática e estatizante. Veja-se este exemplo em *Cinzas do Norte*:

Mundo tocou a face de uma escultura e se agachou para observá-la de perto. Comprei essas peças só para ajudar o coitado, mas arte não é isso, disse Arana, enquanto subia para o mezanino. “Os vizinhos pensam que minha casa é uma marcenaria. Não sabem que um escultor dá uma nova forma à natureza”. (HATOUM, 2012, p.37).

Há, portanto, essa comunicação silenciosa de uma língua estrangeira no corpo da língua dominante, criando, assim, estratégias e relações de intensidades que favorecem a sobrevivência da língua menor, de povos menores. Porém, há uma característica fundamental, é que, nesta relação, tudo se torna ao mesmo tempo perdido e obtido:

Florita me disse que várias órfãs falavam a língua geral; estudavam o português e eram proibidas de conversar em língua indígena. Vinham de aldeias e povoados dos rios Andirá e Mamuru, do Paraná do Ramos, e de outros lugares do Médio Amazonas. Só uma tinha vindo de muito longe, lá do Alto Rio Negro. Duas delas, de Nhamundá, haviam sido raptadas por regatões e depois vendidas a comerciantes de Manaus e gente graúda do governo. [...] Em Vila Bela, madre Joana Caminal era conhecida como juíza de Deus, porque proibia o escambo de crianças e mulheres por mercadorias. (HATOUM, 2012, p.41-42)

A escrita menor produz intensidades e cesuras no interior da língua maior porque vem de lugares distantes do centro, atuam não necessariamente na estrutura formal da língua, mas são as criações a partir de uma língua menor que operam no interior da língua maior, como um verdadeiro ato de potência. Há uma longa rede de conexões na criação de línguas menores, como *Bartleby*, de Herman Melville (1963) e seu plano de expressão “I prefer not to...” que desestabiliza toda a engrenagem de um sistema perfeitamente ordenado e aparentemente coerente do plano de imanência tanto da língua quanto da esfera burocrática que ele participa.

Desestabilizar as engrenagens pelo silêncio é uma estratégia hábil o suficiente para subverter as leis de enunciação a partir de dentro, de fazer ruírem os limites dos binarismos das relações entre significante e significado. “Por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência” (BLANCHOT, 2014, p. 55). Em *Relato de um certo Oriente* (2014), a narradora inominada, quando escreve pela última vez ao irmão autoexilado

na Espanha, parece tentar compartilhar com ele o assombro diante da ausência de diálogo entre a palavra escrita que ela tenta em vão evocar e o passado, repleto de silêncios que falam a ela numa língua incompreensível pois perdida:

Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria uma compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comeci a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.

Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção sequestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida. (HATOUM, 2014, p.147-148)

O que perturba a narradora inominada, embora isso possa ser dito a respeito da maioria das personagens desse romance é o estranhamento e a impotência diante de algo terrível como a voz do “outro”, voz incomunicável e inacessível. Há, portanto, esse silêncio convertido em exílio, esse fragmento que resta do passado, o silêncio como uma ausência incômoda de um mundo cuja lembrança é, de todo modo, proibido renunciar. Por isso é preciso a participação do escritor menor, pois ele já renunciou à tarefa de escrever sobre o “Outro”. O escritor menor, criado nas margens do mundo, é aquele que não ouve o que se diz sobre ele ou que, quando finge que ouve, não está fazendo outra coisa senão se posicionando nos interstícios do que é oficial, do que é uma força de lei.

A impessoalidade e a ausência fazem criar agenciamentos a partir do não-lugar. Quando se gagueja na própria língua, é que se faz mímica paródica segundo a definição do próprio Gilles Deleuze. É a possibilidade deste realinhamento que se impõe ao escritor menor como sua verdadeira tarefa:

É um agenciamento, um agenciamento de enunciação. Conseguir gaguejar em sua própria língua, é isso um estilo. É difícil porque é preciso que haja necessidade de tal gagueira. Ser gago não em sua fala, e sim ser gago da própria linguagem. Ser como um estrangeiro em sua própria língua. Traçar uma linha de fuga. [...].

Devemos ser bilingues mesmo em uma única língua, devemos ter uma língua menor no interior de nossa língua, devemos fazer de nossa própria língua um uso menor. O multilinguismo não é apenas a posse de vários sistemas, sendo cada um homogêneo em si mesmo; é, antes de tudo, a linha de fuga ou de variação que afeta cada sistema impedindo-o de ser homogêneo. Não falar como um irlandês ou um romeno em uma outra língua que não a sua, ao contrário, falar em *sua língua própria* como estrangeiro (DELEUZE, 1998, p.11-12, grifo do autor).

De acordo com Gilles Deleuze, há três possibilidades para uma prática da escrita menor, todas analisadas sob a perspectiva da obra de Franz Kafka que aparece pela primeira vez no livro *Kafka: por uma literatura menor*, em coautoria com Félix Guattari (2014), mas que se prolonga em outras obras, como *Anti-Édipo* (2011a) além dos cinco volumes da edição brasileira de *Mil Platôs* (2011b, 2011c, 2012^a, 2012b, 2012c). O que interessa ao filósofo francês é a produção de uma “escrita menor” nos seguintes moldes: primeiramente, deve ser escrita de forma a abarcar a desterritorialização da língua oficial; segundo, deve vir carregada de um sentido de práxis como mediação política. Não há espaço para uma estética do juízo de gosto no sentido kantiano, por exemplo, não há espaço para uma arte cujo fim seja a fruição desinteressada, e, por fim, que seja capaz de acoplar os planos de expressão e os planos de imanência sem que haja alguma hierarquia entre elas, pois ambas formam um pensamento verdadeiramente rizomático, onde as práticas coletivas de enunciação e de expressão comunal ligam-se sem nenhum fim aparente.

Estas três alternativas para o exercício de uma escrita menor criam uma literatura regida sob o signo do que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b) denominam de Corpo-sem-Órgãos e que François Zourabichvili examina nos seguintes termos:

O corpo-sem-órgãos: ao despedaçamento de seu corpo e à agressão física que as palavras reduzidas a seus valores fonéticos lhe fazem sofrer, o escritor menor responde com seus “gritos-sopros”, fusão das palavras ou das sílabas tornadas indecomponíveis, à qual corresponde o novo vivido de um corpo pleno, sem órgãos distintos. O Corpo-sem-Órgãos, como será constantemente abreviado em *Mil Platôs*, é, portanto, uma defesa ativa e eficaz, uma conquista própria da escrita menor, e que opera numa zona dita de “profundidade”, onde a organização de “superfície”, que garante o sentido ao manter a diferença de natureza entre corpo e palavras, e de toda forma perdida. O Anti-Édipo representa, sob esse aspecto, uma virada: a ideia de corpo-sem-órgãos ali é trabalhada em função de um novo material do qual é extraído o conceito de “máquinas desejantes”, adquirindo uma complexidade que permite a Deleuze, depois do tema da univocidade e da distribuição nômade, enfrentar pela segunda vez o problema maior de seu pensamento: como, para além de Bergson, articular as duas dinâmicas inversas e não obstante complementares da existência, de um lado a atualização de formas e de outro a involução que destina o mundo a redistribuições incessantes? Esse problema será enfrentado uma terceira vez, com o conceito de ritornelo. (ZOURABICHVILI, 2004, p.15)

O que resulta, ao fim do círculo que se abre entre território, desterritorialização e reterritorialização, é o corpo-sem-órgãos, ou o corpo indistinto que remete ao chamado ritornelo. E não é de se estranhar uma certa semelhança com o círculo hermenêutico de Hans Georg Gadamer (1997), mas que se diferencia num segundo momento pelo não condicionamento à distribuição fixa entre os signos, ou seja, o corpo-sem-órgãos aponta para uma ampla conexão rizomática de devires múltiplos que afetam, criam rasuras e delineiam novas possibilidades para se cogitar a existência de um pensamento formado a partir das margens, tornando, assim, a escrita menor num verdadeiro fluxo de máquinas desejantes:

Nas máquinas desejantes tudo funciona ao mesmo tempo, mas nos hiatos e nas rupturas, nas panes e nas falhas, nas intermitências e nos curto-circuitos, nas distâncias e nos despedaçamentos, numa soma que nunca reúne suas partes em um todo. As máquinas desejantes constituem a vida não-edipiana do inconsciente (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 50).

Como enunciação coletiva, política e desterritorializante, a escrita menor pouco tem a ver com o alcance da memória individual, ela estaria mais naturalmente ligada à relação aperspectivista do relato. Em *Kafka: por uma escrita menor*, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) propõem substituir língua oficial, ordenada pela noção de enraizamento, pela noção de individualidade, tanto cultural quanto politicamente, sem deixar de levar em conta o caráter rizomático e errante da língua. O que faz a língua oficial padecer é o fato de não poder isentar-se de sua dívida com os povos e as outras línguas vítimas do deslocamento, da diáspora e do nomadismo:

[...] o que a experiência da diáspora causa a nossos modelos de identidade cultural? Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que a “identidade cultural” carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos pensar as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença e disjuntura? (HALL, 2006, p.27-28, grifo do autor).

Sem poder quitar sua dívida, a língua oficial pouco tem a dizer ou acrescentar à questão que, apesar de central, desloca-se para as margens da escrita, a saber, o fato de que a desterritorialização vem carregada por uma longa tradição do sentido de práxis. Giorgio Agamben, no oitavo capítulo de *Homem sem conteúdo* (2013), oferece uma análise do

conceito de *poiésis* e *práxis* na tentativa de solucionar as confusões que estão associados ao pensamento do *lógos* ocidental, e, agindo assim, busca recuperar um certo sentido original do significado de *poiésis*. O filósofo italiano aponta que os gregos antigos entendiam a poesia como *prática*, como forma de ação, diferente da noção moderna de arte como forma de contemplação desinteressada, ou seja, os gregos antigos entendiam a poesia como algo que passe do não-ser ao ser, do ocultamento à luz do objeto de arte. Desse modo, as características que definem a *poiésis* grega se situam em seu modo de compreender a verdade como desvelamento do ser. Em contraste, *práxis*, seria entendido pelos gregos no sentido de um “fazer”, e foi fundamentalmente relatado pelo desejo e seu sentido como realização em ato. A noção de trabalho nunca pareceu importante para os gregos por conta de sua imediata relação com a vida biológica na reprodução das condições da vida como existência nua, a *zoé*. O resultado é uma nova possibilidade de se praticar uma enunciação coletiva, ou seja, uma expressão comunal surgida de dentro dos grupos minoritários.

As narrativas de Milton Hatoum desdobram a ordem do discurso pela via da escrita menor, estabelecem diferentes ritmos, ora acelerados ora cadenciados. Há o apelo para que nunca cessem as lembranças de um passado opaco e lento, de um tempo que se foi, de espaços destruídos. O relevo de personagens tão variados quanto Omar, Yaqub, Zana, Nael, Arminto Cordovil, Jano, Mundo, Dinaura, Dorner, Rakim ou a narradora inominada, ou seja, essa gama variada de personagens que, ao descrever as tradições milenares de suas famílias, provoca rompimentos com a ordem do discurso do natural, do sagrado, fazem com que os fluxos culturais não mais se fechem, mas pelo contrário, se abram para outros fluxos de imanência, como, por exemplo, o da terra estrangeira que os recebe.

As mães nessas obras são marcas de fluxos e refluxos de intensidades de desejos extremamente dramáticos e intensos. Não raro, o relacionamento entre irmãos reescreve os antigos dilemas da tradição grega clássica do incesto como uma das mais graves *physis* dos homens contra as leis divinas, como o caso de Antígona e Polinice na peça Antígona. Em *Dois irmãos* (2007), Rana luta contra a paixão pelos dois irmãos, Omar e Yaqub:

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. Mesmo assim, a admiração de Rânia por ambos foi por muito tempo visceral e quase simétrica. Ela conversava com a imagem de Yaqub, beijava-lhe o rosto no papel

fosco, soprava-lhe murmúrios, palavras que punham numa carta. [...]. Ao contrário de Zana, ela conseguia disfarçar o ciúme que sentia do Caçula. (HATOUM, 2007, p.97).

Há dentro dos núcleos familiares paixões proibidas, angústias, desejos reprimidos e rancores que quase nunca são colocadas a limpo, que dificilmente se ajustam com outros dramas familiares e cuja intensidade das paixões não se deixa arrefecer pela mera passagem do tempo. Todos esses ingredientes acabam gerando mais transgressões e insubmissões que emergem nas formas e nas intensidades mais variadas. Em *Cinzas do Norte* (2012), o narrador e melhor amigo do protagonista não hesita em destacar a intensidade do fluxo de desejo entre mãe e filho, fórmula que também se repete de modo mais explícito em *Dois irmãos* (2007):

Ela (Alicia) ainda apareceu duas ou três vezes com o filho: chegavam abraçados, no portão se despediam com beijos e afagos; ele subia a escada virando o rosto para a mãe, e a cada degrau seu sofrimento parecia aumentar. Ela ia embora antes que ele entrasse; andava com pressa até o carro, enquanto Mundo a seguia com os olhos, esperando um aceno. (HATOUM, 2012, p. 15)

A escrita menor é o espaço de negociação desses discursos conflitantes. Ela rearticula e desloca a linguagem escrita na direção dessas práticas de desejo proibidas e reguladas, trata-se, portanto, da rearticulação da linguagem do povo menor. Neste novo espaço, a escrita acopla-se ao poder do estamento, injetando no local das práticas de negociação política componentes que funcionam estrategicamente para desfamiliarizar o uso da linguagem. É neste sentido que o escritor menor intervém politicamente, tornar-se “menor”. É, sobretudo, o ato de desarticulação do poder, de perder uma identidade “originária”, de tornar-se estrangeiro em sua própria terra:

O estrangeiro tem de deixar a terra dos pais, a casa, a memória. Se mesmo a mais tênue raiz o detivesse _ um estremecimento de saudade que fosse _, tornaria a cair no antigo vício da identidade que se espelha em si mesma. Migra o estrangeiro. E ao migrar desmancha qualquer vínculo com a saudade e a tradição que se renova na interpretação, na exegese. Seus adeuses não deixam rastro ou memória. Nenhuma memória tem respostas, pois nenhuma resposta pode se dar, a não ser o olvido: o olvido que se torna ausência; a ausência que para dizer de si não necessita de raízes; raízes que o êxodo da língua materna e da ilusão de que uma palavra possa des-velar (e não apenas revelar) transforma em pura errância. (MALDONATO, 2004, p. 31)

O papel do escritor menor consiste em trabalhar a desestabilização do domínio cultural da língua oficial e sua crença no desvelamento do significado da errância do homem

contemporâneo sem, contudo, renunciar a ela. Trata-se, portanto, de um gesto de profunda oposição e desarticulação, tanto no campo cultural quanto político, daquilo que se estabelece como parâmetro ou normativo. Esta é a tática da escrita menor: tornar-se estrangeiro em qualquer situação. O efeito imediato é a renovação através da maneira peculiar com que o escritor menor rearticula o modelo de expressão.

Em seu livro sobre Franz Kafka, Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) distinguem efetivamente a literatura escrita por um grupo minoritário, politicamente desarticulador, enquanto, por outro lado, nota-se no grupo dominante, o papel de rearticulador, que atua como uma espécie de “esponja” sobre outros grupos minoritários, absorvendo-os conforme seus interesses econômicos, culturais e políticos. Os dois intelectuais franceses distinguem, assim, efetivamente, a prática de uma literatura menor, escrita por um grupo minoritário, mas politicamente desarticuladora, de um grupo dominante, este último, rearticulador. Este último, territorializante, o anterior, desterritorializante.

É contra esta prática de dominação que o escritor menor se imuniza. Sua escrita desarticuladora e desterritorializante é capaz de estabelecer outras possibilidades dentro de diferentes coletividades, como é o caso do imigrante, do nômade em sua própria terra. E é esta figura intervalar que assume o papel mais relevante nas obras de Milton Hatoum: o mundo libanês, por exemplo, conectando-se com o mundo indígena sem cortes ou desvios.

São diferentes grupos “menores” tentando estabelecer e negociar seu espaço dentro de um mundo dominado pelo *ethos* branco centralizador. Comerciantes, trabalhadores rurais, empregadas domésticas, seringueiros, pescadores, ou seja, toda uma ampla rede desterritorializante inserida na prática escrita do autor menor. Trata-se da mímica desarticuladora do escritor das margens.

Na estrutura narrativa de Milton Hatoum, são os narradores que assumem o papel de reordenar a escrita menor, pois todos eles são, em maior ou menor grau, fruto desses grupos desterritorializantes, como filhos de imigrantes ou indígenas. Esta é uma característica que se repete em todos os seus romances. Torna-se necessário, então, pensar a relação rizomática que estes narradores mantêm com o mundo amazônico, a floresta, a cidade de Manaus, como esses fluxos incessantes tornam-se objeto de uma linguagem desarticuladora, ou ainda, como um processo de escrita memorialística desvia-se de seu curso, do papel que ela deveria encerrar como práxis, de pronunciar-se sem se comprometer.

O autor que pratica uma escrita terrorista⁴³ como esta é um desviante consciente de seu papel, porque ele se coloca no tempo da escrita, mas tornando-a, ao mesmo tempo, um emaranhado de consciências difusas. Aquilo que se evoca no tempo da memória perde-se no tempo próprio da escrita, o que seria “profundo” na prática da evocação da memória consciente acaba tornando-se um jogo de fluxos de intensidades múltiplas, rasuras no tecido dos fatos pretéritos. Nesse sentido, a escrita menor não busca ser interpretação profunda, na condição de um rizoma. O conceito filosófico de rizoma, termo que Gilles Deleuze e Félix Guattari tomam emprestados da botânica, testa a capacidade da inteligência de encontrar começos. O rizoma é como um labirinto, mas sem começo e sem fim. Trata-se de uma estrutura de passagens de um labirinto sem centro nem periferia, um sistema de atalhos e desvios, mas jamais em vias diretas ou retas. O rizoma é o lugar de encontros inesperados, um sistema de contingências, de eventos quase aleatórios, pois tomam lugar com base numa causalidade bastante reduzida. Cada instância da cadeia de causalidades poderia ser outra. O Rizoma é o lugar de encontro das imprevisibilidades onde a coesão só se aplica sob a forma de rede. Uma coesão dinâmica repleta de desvios e caminhos secretos, as partes são autônomas assim como o todo. O rizoma é, sobretudo, superficial. A escrita menor e o escritor menor rearticulam, ou ainda, deslocam a linguagem hierarquizada da escrita oficial para um espaço dentro do corpo comunal de onde ela não pode demarcar, via força de lei, seu estatuto hegemônico sobre os espaços-outros:

O espaço no qual vivemos, pelo qual somos atraídos para fora de nós mesmos, no qual decorre precisamente a erosão de nossa vida, de nosso tempo, de nossa história, esse espaço que nos corrói e nos sulca é também em si mesmo um espaço heterogêneo. Dito de outra forma, não vivemos em uma espécie de vazio, no interior do qual se poderiam situar os indivíduos e as coisas. Não vivemos no interior de um vazio que se encheria de cores com diferentes reflexos, vivemos num interior de um conjunto de relações que definem posicionamentos irredutíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos. (FOUCAULT, p. 414, 2009).

Deste modo, a escrita menor injeta no local das práticas de significação certos componentes que funcionam estrategicamente para desfamiliarizar o uso da linguagem convencional. É nesse sentido que o escritor marginal consegue intervir na coesão social da linguagem oficial. Esta é a tática de intervenção do escritor menor, tornar-se “menor”, sobretudo, dentro do conjunto de práticas canônicas do corpo linguístico dominante. O efeito imediato é a liberdade de desalinhar as práticas gastas de modelos de expressão dominantes.

⁴³ O termo “terrorismo” assume uma conotação especial para Giorgio Agamben, segundo o filósofo italiano...

Gilles Deleuze e Félix Guattari(2014) distinguem efetivamente entre a literatura escrita por um grupo minoritário, politicamente desarticulador, e o grupo dominante, como o grupo rearticulador, que atua como uma espécie de “esponja”, absorvendo o grupo colonizado conforme seus interesses econômicos, culturais ou políticos. É contra essa prática de dominação que o escritor “menor” se insurge. Sua escrita desarticuladora e desterritorializante estabelece outras possibilidades dentro de diferentes e múltiplos espaços identitários, como nos parece o caso dos imigrantes europeus e árabes, além dos autóctones que se tornaram nômades. Estes representam grupos “menores” de onde o autor amazonense organiza seus dramas familiares: imigrantes buscando, pela via do *ethos* branco, negociar e estabelecer um espaço social e econômico, além da grande massa silenciosa constituída por diversos grupos indígenas deslocados do interior do Amazonas para a capital Manaus.

Estes personagens são geralmente empregadas domésticas e seus filhos, trata-se de uma extensa rede de trabalhadores cuja característica mais desterritorializante não é exatamente a fala indígena, mas os restos de memória e o silêncio ancestral que desestabilizam as leis e as normas do mundo logocêntrico, dito de outro modo, é a mímica desarticuladora da escrita como uma verdadeira força de lei. O escritor “menor”, ou seja, o narrador fruto do desenraizamento posiciona-se estrategicamente desarticulando as estruturas tradicionais de expressão. Essa característica é marcante no conjunto da obra de Milton Hatoum.

Em *Cinzas do Norte* (2012), Lavo, agora advogado, _ na verdade, pode-se afirmar que ele se reterritorializa na condição de advogado, na medida em que ele se apropria também da força de lei do direito, sua fala desarticula os silêncios e rearticula a norma _ Lavo, já com cerca de cinquenta anos, volta ao palacete do milionário Jano, tudo está em ruínas, mas o que chama atenção é a força irônica narrador, o palacete está destruído, os pedreiros estão demolindo o que resta, entre os escombros, está a reprodução dos afrescos neoclássicos do salão do Teatro Amazonas, tanto o original quanto a cópia eram obras do pintor neoclassicista De Angelis em sua passagem por Manaus:

Fui atrás da carcaça de Fogo, não a encontrei. Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a *Glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas de operários destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim

cheio de entulho; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. “Pode levar esse lixo”, disse ele, tossindo na poeira. Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança. Depois me dirigi ao tribunal. (HATOUM, 2012, p. 191. Grifo do autor).

A extrema ironia desse trecho centra-se no fato de que fora a própria identidade da elite amazonense que ruía e desmoronava junto com o pincel do pintor italiano. A imponência e a austeridade da arte europeia se tornam, ao fim, um amontoado de lixo, outrora admirada pela elite local, agora não passava de ruínas, desprezada até mesmo pelos pedreiros que tentavam a todo custo limpar o local para a construção de um hotel de luxo; derrotada também a própria cidade de Manaus e sua incessante _ e inútil _ luta contra a selva.

É por esta razão que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) notam que o problema da literatura menor é primeiramente “o problema dos imigrantes e, especialmente, de suas crianças”. Lavo cresceu admirando a beleza e o luxo da mansão da família Mattoso. No fim, era que viria o veredicto final. O filho da costureira, de origem indígena enfim podia refletir de modo crítico sobre tudo o que se passara entre ele e a família Mattoso.

Por esta razão, o desafio da escrita menor é fazer com que alguém nessas condições se torne nômade, um cigano em sua própria linguagem. Desta forma, cabe ao escritor menor, _ e Lavo é um caso exemplar de um escritor menor _ a tarefa de estabelecer o estranhamento e o deslocamento de um já deslocado discurso, aprofundando a desterritorialização e rompendo com as estruturas tradicionais.

Esse rompimento pode ser efetivado de várias formas e pode incorporar a transgressão da estrutura da linguagem dominante (abusando da gramática oficial, por exemplo), tanto quanto exagerando suas tensões internas e amplificando seus significados práticos. De imediato, é importante notar o modo como a escrita menor reverte o vetor já estabelecido do conteúdo e expressão, pois, para o escritor menor é este paradigma que predetermina o potencial literário de expressão. Dentro de um contexto colonial de expressão, por exemplo, a epistemologia imperialista e o discurso de tipos fazem certas coisas parecerem quase impossíveis para o escritor nativo conceitualizar ou expressar.

Para Frantz Fanon (2003), a primeira fase da escrita anticolonial, também chamada de período de “assimilação”, a hegemonia é caracterizada pela segurança da crença geral de que o que está dito é prova, a ficção é imitação da vida, neste caso, a serviço da dominação imperial. Com a internalização dessa crença, a resistência se enfraquece, a ponto de se tornar

ineficiente.

Como Gilles Deleuze e Félix Guattari notam, enquanto o vetor conteúdo de expressão permanece no lugar, o potencial de mudança permanece oculto. O desafio do escritor menor, portanto, é o de intervir no vetor tradicional do que pode ser chamado “literatura maior”, de onde se percebe que o controle do conteúdo coaduna-se com o controle sobre a realidade:

Entrar-se-á, então, por qualquer parte, nenhuma vale mais que a outra, nenhuma entrada tem privilégio, ainda que seja um impasse, uma trincheira estreita, um sifão etc. Procurar-se-á somente com quais outros pontos conecta-se aquele pelo qual se entra, por encruzilhadas e galerias se passa para conectar dois pontos, qual é o mapa do rizoma, e como ele se modificaria imediatamente se se entrasse por um outro ponto. O princípio das entradas múltiplas impede, sozinho, a entrada do inimigo, o Significante, e as tentativas para interpretar uma obra que apenas se propõe, de fato, à experimentação (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p. 9-10)

Em *Dois irmãos* (2007), entra-se no mundo solar que emana de uma janela da edícula, a toca de onde Nael observa e se resguarda da destruição do mundo: a ruína da casa libanesa e, por outro lado, a própria ruína da memória, ineficiente, pouco confiável para o narrador. A edícula é a toca de Nael, dali surgem o rizoma, as entradas múltiplas. Numa literatura menor, feita de superfícies, a rasura, o rasgo na estrutura da língua multiplica-se num emaranhado de entradas, tocas sem início ou fim, sem raízes. Nas obras de Milton Hatoum, tudo emerge de uma toca. É em uma toca que a narradora inominada desperta após a viagem noturna de São Paulo para a casa de sua família adotiva em Manaus:

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa (HATOUM, 2014, p.7).

É pela toca, ou seja, a produção do rizoma que se entra no mundo da escrita menor. No rizoma, não se encontram camadas profundas, não há metáfora alguma a ser interpretada, é preciso seguir as linhas de fuga que conduzem as personagens à produção de devires múltiplos: devir-mulher, devir-gruta vegetal, devir-claridade indecisa. São superfícies planas, labirínticas, sem entradas ou saídas. A literatura menor é feita destas superfícies que

funcionam como ranhuras que se multiplicam sem começo nem fim. A maioria dos romances ou contos de Milton Hatoum analisados neste trabalho vem à tona senão pela toca. Veja-se, por exemplo, a novela *Órfãos do eldorado*:

Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio Branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade. Quando decidi viver com a minha amada no palácio, ela sumiu deste mundo. Diziam que morava numa cidade encantada, mas eu não acreditava (HATOUM, 2008, p. 14)

Taperas, palácios brancos e, por fim, toda uma cidade encantada. O procedimento das entradas múltiplas funcionam de maneira semelhante em todos os romances de Milton Hatoum: no início há sempre uma modesta tapera, na verdade, uma trincheira, de onde esses narradores como Arminto Cordovil, Nael, Jano e a narradora inominada se resguardam do mundo já aruinado, é preciso escrever sobre o mundo que desabou diante de seus olhos. Em *Órfãos do Eldorado* (2008) Arminto Cordovil, por exemplo, tenta em vão organizar as caóticas imagens do passado pela via do relato fidedigno, ao mesmo tempo que tenta tornar verossímil uma série de fatos ligados às fábulas que permeiam seu relato como um intruso que precisa ser expurgado:

Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. [...] Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2008, p. 103).

A encruzilhada amorosa de Arminto levou à derrocada financeira dos Cordovil, uma próspera família de colonizadores portugueses, mas poderia seguir-se por outros caminhos, poderia ser qualquer outro ponto, no entanto, os impasses se proliferariam de qualquer modo: Dinaura, a índia sedutora sem passado. A origem _ ou as origens _ de Dinaura são inacessíveis. Arminto sugere que ela poderia ter sido filha ou amante de Amando Cordovil, ou mesmo as duas coisas, mas ela também era uma índia que vinha de águas acima, na região do Alto Purus.

Mas nada se fecha, Dinaura desaparece misteriosamente, Amando Cordovil morre. É uma narrativa em que não se chega a lugar algum. Nesse romance, tudo é decalque: decalque sobre a figura de Dinaura; decalque sobre a crônica de uma família que desaparece, sem

conexões estáveis. O que se nota é o modo como emergem linhas de fuga no plano narrativo que Arminto Cordovil elaborou para um estranho que resolve parar para ouvir as esquisistas histórias de Arminto Cordovil. São histórias de botos que enfeitiçam jovens índias, feitiços, histórias de uma cidade encantada submersa no rio Amazonas. Mas tudo vem à tona a partir dessa toca-tapera.

Já em *Cinzas do Norte*, (2012) proliferam-se as entradas, são várias tocas. Curiosamente, é o romance menos fragmentado de Milton Hatoum. Há o ginásio Pedro II e as salas de aula com suas janelas e portas enormes que não funcionam nem como entradas nem como saídas; há uma ilha no meio do Rio Negro, onde Mundo, o protagonista, estreita relações com um artista plástico local chamado Arana. Mas trata-se de uma entrada múltipla, Arana, na condição de mestre inciático e também na condição de pai biológico de Mundo, detalhe só revelado no final da narrativa.

O próprio narrador vive de entradas e saídas incertas, sua casa se situa num beco no centro da cidade, a meio caminho do subúrbio repleto de retirantes e ex-seringueiros e o centro da cidade, uma ruína dos tempos áureos da extração da borracha. É a partir desses espaços ou não-lugares que emanam esses diferentes fluxos narrativos: “todos nós temos a impressão de estarmos sendo colonizados, mas sem que saibamos ao certo por quem” (AUGÉ, 1998, p. 7).

Produzir uma língua menor, subversiva, significa fazer da narrativa um fluxo incessante de produção de desejos e imanências coletivas. Isto faz com que tudo o que é oficial, outorgado por uma força de lei, desapareça. O que emerge em seu lugar é este outro mundo de várias entradas. Para um escritor menor, o rizoma torna inútil a força de lei de uma língua sobre a outra, não há como sustentar uma hierarquia.

As personagens de Milton Hatoum não precisam escolher um caminho, nada há que exija interpretação, não há nada parecido com metáforas. A memória, por sua vez, é um pano de fundo opaco e pouco tem a dizer. As fábulas indígenas que Arminto evoca trazem à tona a estrutura dos arquétipos que também são desconstruídos à medida que se avança na narrativa. É preciso apenas seguir os mapas, os desenhos que se multiplicam nesse jogo de tessituras desse escritor que se autodefine como um amazonense de origem libanesa⁴⁴. Neste sentido, *Cinzas do Norte* (2012) se constitui como uma bela cartografia memorialística de um mundo

⁴⁴ Revista Crioula, nº 7. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>. Data de acesso: 13/08/2015.

que desapareceu e à margem de importantes acontecimentos históricos que marcaram a região, nesse sentido, as fronteiras territoriais, históricas e simbólicas do Amazonas acoplam-se: o ponto de entrada pode ser o fascínio de um jovem que lança o olhar para fora do território, o sol e o seu próprio rosto atento de artista:

Antes de conviver com Mundo no ginásio Pedro II, eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião: magricelo, cabeça quase raspada, sentado nas pedras que desenham ondas pretas e brancas, ele mirava uma nau de bronze do continente Europa; olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o Rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca. Dobrou o papel com um gesto insolente, me encarou como se eu fosse um intruso; de repente se levantou e estendeu a mão, me oferecendo o papel dobrado (HATOUM, 2012, p.12).

Em *Dois irmãos* (2007), como já se notou anteriormente, entra-se no mundo amazônico e na casa libanesa através do olhar do narrador em primeira pessoa, o que ele vê pela janela de uma edícula é o espaço que deve ser reconstruído pela memória que trabalha meticulosamente. Nas obras de Milton Hatoum, parece prevalecer os espaços-outros (FOUCAULT, 2015, p.428), ou mesmo um não-lugar. Deste não-lugar, o narrador assiste e, sorrateiramente, participa do desenrolar de uma série de eventos que o levará à tarefa de relatar as condições que resultaram na ruína da família libanesa, o sobrado da família e por fim, a própria cidade de Manaus, mais uma vez a mesma sequência estrutural: a toca (a edícula), o palacete (a casa libanesa) e por fim, a cidade encantada (a Manaus que desapareceu). A toca, portanto, é a edícula que Nael divide com a mãe, Domingas. Os restos de memórias dele e de outros personagens conectam-se a partir de linhas de fugas, sem uma articulação lógica dos fatos porque são evocados pelo exercício fluído e quase desconexo da memória, os tempos misturam-se rizomaticamente, embora os pontos que se conectam e as diferentes versões dos fatos não se tornam de modo algum arbitrários.

No entanto, o uso que o narrador faz deles certamente o é: a busca por suas origens é vã, a busca pela identidade do pai aos poucos não se sustenta e é descartada como eixo central da narrativa, fica evidente então que nesse tipo de narrativa fragmentada não pode haver um ponto central porque há outras questões que não param de emergir no tecido narrativo, a busca pelo pai se transforma na busca pelas próprias origens e seguida simplesmente desaparece como eixo narrativo importante. Há também os fluxos aleatórios dos

acontecimentos históricos: a ditadura militar, o crescimento desordenado de Manaus, mesmo a demolição da casa libanesa deixa de ter importância.

Mas pode-se voltar ao tema da paternidade como busca pela origem, ou mesmo pelas origens. É fato que o pai de Nael tanto pode ser um dos dois irmãos, Yaqub ou Omar, quanto o próprio avô, Halim, que também não deve ser descartado, como atesta o próprio Milton Hatoum em entrevista⁴⁵, porém, nenhum destes acontecimentos configura-se como o eixo-central da narrativa.

Nada se fecha realmente, nada se pode atribuir à tirania de um “foi assim” do significativo. É através da experimentação pela linguagem que os fatos evocados, pela força da fragmentação da linguagem escrita e não exatamente pelo esforço da memória, vem à tona, como nesta passagem em que Nael tenta fazer com que Halim recorde de seus primeiros dias de casado:

Talvez por esquecimento, ele omitia algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. Certa vez tentei fisgar-lhe uma lembrança: olhou bem dentro dos meus olhos, e a cabeça se voltou para o quintal, o olhar na seringueira, a árvore velha, meio morta. E só o silêncio. Perdido no passado, sua memória rondava a tarde distante em que o vi recitar os gazais de Abbas. Era um preâmbulo, e Zana se excitava com aquela voz grave, cheia de melodia, que devia tocar a alma dela antes da loucura dos corpos. Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio (HATOUM, 2007, p. 90-91).

Das tocas também emergem inúmeras cartas. Talvez pelo isolamento da região, elas têm a curiosa propriedade de suspender, neutralizar e, em alguns casos, inverter as relações entre os personagens. O que as cartas designam é a influência do passado no presente desses personagens que tentam tecer a narrativa de uma vida, buscando organizar um “foi assim” coerente com o material narrado, das pessoas que se envolveram com esse passado, suas paixões e segredos, com os dramas familiares e também com a própria região. A busca pela origem passa por este jogo de cartas que parecem menos escritas para um destinatário do que para si mesmos, são menos cartas do que um entreouvir-se a si mesmos, diários que funcionam como um acerto de contas com o passado.

As cartas funcionam do ponto de vista narrativo para completar o que o narrador que

⁴⁵ Entrevista concedida a Aida Hanania. 2001. Disponível em: <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>. Data de acesso: 17/09/2016.

participa da trama não pode dizer de outro modo, é o espaço do devaneio. Enfim, são cartas povoadas de fantasmas cuja finalidade parece ser a de neutralizar o que é dito ou feito fora delas. Há, no conteúdo destas cartas, qualidades intrínsecas dos protagonistas que povoam os romances de Milton Hatoum. Apenas Omar e Yakub não escrevem cartas. Essa é outra possibilidade de sair da toca, de seguir pela via do inaudito _ pois as cartas correspondem ao que não pode ser dito _ de buscar outras entradas que também conduzem ao problema da irreabilidade dos acontecimentos, ou seja, do horror propriamente dito.

A cartografia dos personagens que não produzem cartas, como já foi dito, são bem poucos, mas os que escrevem cartas mostram um mundo repleto de acontecimentos singulares no campo da economia narrativa, o complemento da carta é traduzido por outros devires, geralmente rizomáticos, devires inesperados, paralelos ao conteúdo das cartas, paralelos aos desenhos e objetos de família que também proliferam nestas narrativas repletas de silêncios e impossibilidades. Os romances de Milton Hatoum nunca chegam ao fim.

Os narradores entregam-se gradualmente ao fracasso da tarefa de fazer com que recortes de memória se transformem numa possibilidade de interpretação dos fatos. Também, não há o que interpretar, o passado não desvela nenhuma reflexão acerca do conteúdo do que é exposto, não há profundidade. O que se percebe é que há uma performance bastante singular entre planos de conteúdo e planos de expressão. Mais importante: trata-se de uma estratégia do escritor menor. O intelectual das margens é o terrorista estético-político.

As instituições marcam territórios de imanência cujos efeitos dramáticos são elevados ao paroxismo. Esses territórios se multiplicam e convergem-se rizomaticamente: agenciamentos familiares tradicionais acoplam-se a agenciamentos incestuosos; agenciamentos de duplicação proliferam-se com a mesma intensidade dos incestos familiares.

Proliferam nesses romances planos de imanência atuando sobre casamentos de cristãos árabes e muçulmanos, como é o caso de Emilie e seu marido muçulmano que a leva todas as manhãs de domingo para a missa cristã; imanência no plano da língua: línguas estrangeiras e nativas; imigrantes e nativos; a duplicação dos orientes: o distante Líbano e a mais distante realidade amazônica; imanência de casas amazônicas acopladas em perfeita harmonia com casas libanesas. Por fim, o rizoma dos rios amazônicos criando conexões com Manaus, a metrópole arruinada, além das pequenas cidades vizinhas e da cadeia quase infinita de afluentes do rio Amazonas em conjunção rizomática com a floresta. A justaposição nos planos de imanência é, portanto, uma característica bastante relevante na produção ficcional

do escritor amazonense:

Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta [a narradora inominada], e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. “Sair dessa cidade”, dizia Dorner, “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de uma cidade pode conviver com outro tempo? (HATOUM, 2014, p.73, grifos do autor).

O plano de imanência do intelectual e pesquisador alemão Dorner é o mesmo do aventureiro Kurtz. Não há uma distancia verdadeira que os separem, isto acontece porque ambos estão acoplados no plano de imanência do estrangeirismo que é marca da narrativa pós-colonial de Milton Hatoum. Não se pode estabelecer entre personagens como Dorner, Kurtz ou mesmo o narrador Marlow comparações em termos de reflexões análogas, não há influência de Marlow sobre Dorner, não há diálogo, mas pode-se afirmar que há entre eles devires múltiplos. É provável que a fala de Dorner esteja desconexa do projeto de expansão colonial na região, mas é fato de que sua fala está ligada intrinsecamente ao rizoma da colonização, do embate entre diferentes culturas ou mesmo entre mundo civilizado e o mundo indígena.

Estas distinções estão presentes também em *Dois irmãos*.(2007). De um lado, a memória do narrador, sua infância e adolescência na casa libanesa, a busca pela paternidade; de outro, a rivalidade dos irmãos, os incestos entre Yaqub e Zana, Omar e Zana, Omar e Hanna, este último num plano mais enigmático, o próprio narrador Nael e Zana, o estupro de Domingas, ou seja, são recortes de imanências que só a duras penas tem algo a dizer a respeito dos relatos que outros membros da família têm a dizer. Devir-animal, movimentos desterritorializantes, produções de máquinas-de-guerra, corpos-sem-órgãos não param de se proliferar. De acordo Gilles Deleuze e Félix Guattari:

[...] essas linhas de fuga, esses devires-animais. E o animal como devir não tem a ver com um substituto do pai, nem com um arquétipo. [...]. Os devires-animais são totalmente o contrário: são desterritorializações absolutas. [...] Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem para si mesmas, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos descentralizados, de signos assignificantes (DELEUZE & GUATTARI, 2014, p.27).

Nael é fruto desses signos assignificantes que forma os entre-lugares e os entre-tempos, a casa libanesa de um lado, o trabalho quase escravo, a edícula de outro lado, espaço dividido com a silenciosa mãe indígena aculturada. Nesses tempos e espaços liminares, a criança constrói para si a experiência da linha de fuga responsável por seus devires-animais como narrador. O que há de devir-animal em Nael não diz respeito à tentativa de reconhecer num dos dois irmãos o seu pai verdadeiro, Omar talvez seja o exemplo de devir-animal mais completo em toda a produção ficcional de Milton Hatoum. Como a parte final do romance deixa entrever, Nael já não busca a reterritorialização, o “retorno ao lar perdido” do ritornelo, mas sim, a desterritorialização total, nesse sentido, sua identificação com o selvagem Omar é quase expressa formalmente na empatia que ambos sentem pelo professor de francês, Antenor Laval, espancado em praça pública, preso e assassinado pela ditadura militar:

Foi humilhado [Laval] 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, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, os jaburus e as seriemas fugiram. A vaia e os protestos dos estudantes e professores do Liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, [...] dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. [...] Um ex-aluno do liceu começou a ler em voz alta um poema de Laval. Omar foi o último a recitar. Estava emocionado e triste, o Caçula. A chuva acentuava a tristeza, mas acendia a revolta. [...] Por uma vez só não hostilizei o Caçula, não pude odiá-lo naquela tarde chuvosa. [...] Pensei: se toda a nossa vida se resumisse àquela tarde, então estaríamos quites. Mas não era, não foi assim. Foi só aquela tarde. (HATOUM, 2007, p. 189-90).

O devir pela linguagem é sua forma de possuir e de capturar a desterritorialização humana ao seu redor, da família, da cidade de Manaus. Esse detalhe também diz respeito a todo começo de um novo foco narrativo. A força animal desterritorializante torna mais intensa o campo de conexões das formas de conteúdo e de expressão:

Devir animal é precisamente fazer o movimento, traçar a linha de fuga em toda a sua positividade, ultrapassar um limiar, atingir um continuum de intensidades que só valem por si mesmos, encontrar um mundo de intensidades puras, em que todas as formas se desfazem, todas as significações também, significantes e significados, em proveito de uma matéria não formada, de fluxos desterritorializantes, de signos assignificantes. (DELEUZE E GUATTARI, 2014, p. 27)

Em seu modo de narrar o passado _ inclusive o que ele não viveu, mas ouviu por meio de outros, as pessoas que testemunharam os primeiros anos da família libanesa em Manaus, por exemplo, _ Nael acopla-se aos fragmentos dessas memórias, captura fragmentos que lhe interessam como um sistema de códigos secretos e não exatamente como uma reprodução do passado pela memória.

Como é possível constatar na distinção que James Wood faz do papel do narrador, Nael é o típico representante de narrador cuja forma de narrar se parece como uma estratégia prévia, ou seja, a de um narrador ao mesmo tempo confiável e não-confiável:

De um lado, o autor quer ter sua palavra, quer ser dono de um estilo pessoal; a narrativa se volta para os personagens e para a maneira deles de falar. O dilema aumenta na narração em primeira pessoa, que em geral é uma trapaça e tanto: o narrador finge falar para nós enquanto de fato é o autor quem nos escreve, e aceitamos a farsa alegremente. Mesmo os narradores de Faulkner em *As I Lay Dying* (Enquanto agonizo) quase nunca parecem crianças ou iletrados (WOOD, 2014, p.37).

Como uma instituição, os narradores desterritorializados em Milton Hatoum marcam territórios: territórios de imanências conjugais e extraconjugais, por exemplo, ou formam os agenciamentos que Gilles Deleuze e Félix Guattari (2012b) chamam de máquinas desejantes. Estas atuam num plano maior, desterritorializando os agenciamentos relativos da enunciação que modelam o aparato do estamento burocrático e do poder oficial na região.

Para os dois pensadores franceses, o agenciamento dos planos de conteúdo e expressão não se pode dizer que seja o caso de repetir a relação significante e significado, mas, antes, um campo coletivo de conexões múltiplas, de diferentes regimes de signos e que não cessam de produzir entre esses dois pólos canais que rumam para além do dualismo, do binarismo, pois o que elas fazem é condicionar, mesmo que caoticamente, as instituições e os desejos.

O maior problema a qual os personagens de Milton Hatoum são submetidos é o fato de que há sempre uma crise no modo como esses personagens investem e participam da produção de agenciamentos maquínicos de desejo, pois eles precisam subverter os agenciamentos coletivos das máquinas burocráticas estatais. Esses acoplamentos geram crises nos mais variados planos, desde a produção anárquica de subjetividade, como Arminto Cordovil em *Relato de um certo Oriente*, ou Omar, em *Dois irmãos*, Mundo em, *Cinzas do Norte*. Os exemplos são vastos, tão vastos quanto a rede institucionalizada dos agenciamentos coletivos preparados para se oporem à crise modelada pelo desregramento que os novos

campos de virtualidade desses personagens põem em vigor: Omar e o incesto; Yaqub e o despropósito da destruição da família; a rivalidade dos dois irmãos; as interferências incestuosas na ordem familiar, ou seja, há nas obras de Milton Hatoum, não uma interdição entre os dois pólos, mas novos e inesperados acoplamentos.

Nesses romances as personagens criam novos campos de experimentação onde os desejos desestabilizam a ordem e a divisão formada. Neste sentido, cada um desses personagens citados _ há muitos outros _ é uma máquina abstrata produtora das mais variadas formas de irregularidades, as máquinas sociais criam novos acoplamentos com as máquinas abstratas, novos fluxos. Toda a tensão narrativa nas obras de Milton Hatoum reside nesse ponto: personagens criando linhas de fuga, novos códigos desterritorializando-se e, em alguns casos, como acontece com Omar, em *Dois irmãos*, criam-se agenciamentos esquizos.

Outra característica importante destas personagens é seu processo de individuação. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011c) as denominam: sentir e pensar como potência em ato. O desejo tem o potencial revolucionário, pode-se, através do desejo, escolher entre a potência de ser como desvelamento ou mesmo como não-potência como ato, esta última, uma estranha linha de fuga que se observa em personagens como Bartleby (MELVILLE, 1963) e que assumem através do absurdo das práticas sociais e políticas uma longa tradição de estranhamento e revolta silenciosa. Nas obras de Milton Hatoum, eles são abundantes: tio Ranulfo, Domingas, Omar, Dinaura, entre outros vários exemplos.

O limiar, o Oriente, o estrangeiro, os nômades, enfim, esse longo processo de hibridização étnico-cultural que forma o Amazonas contemporâneo pode ser compreendido como uma sociedade sem memória, desenraizada do resto do país e, muito provavelmente, continua configurando-se como um espaço distópico em relação aos valores do mundo ocidental. Estranha tarefa a de traçar nesse espaço uma cartografia do silêncio e da violência física e psíquica, em suma, a cartografia do horror. Quem habita esta região se torna estrangeiro até mesmo da palavra, torna-se invisível, eleva a tarefa da linguagem ao seu limite, ou seja, ao vazio. Eis o objetivo do escritor menor, eliminar o próprio conteúdo da linguagem.

3.2 *As sobrevivências dos signos, a memória involuntária do estrangeiro e espaço urbano em ruínas: as representações dos signos de mundanidade, amor, de qualidades sensíveis e arte em Milton Hatoum*

Para Gilles Deleuze e Félix Guattari (2003), a memória ocupa um lugar secundário, principalmente em se tratando de narrativas cujo eixo central seria o próprio recurso da escrita memorialística. A busca pela identidade e pela representação do passado corresponderia menos à unificação das partes fragmentadas que faltam a todo recurso memorialístico e mais a ver com a afirmação de uma diferença irremediável no ato de abandonar a retórica da memória em favor do caráter terrorista da arte voltada para a decifração dos signos de uma realidade viva e paradoxalmente inapreensível⁴⁶. De acordo com Gilles Deleuze, a ilusão de objetivismo que reside por trás da ideia do testemunho não funciona quando se interpreta os signos separadamente, para ele não se trata de compor uma narrativa que dê conta da representação do que aconteceu em algum momento do passado ou do caráter fragmentário desse passado, mas sim da narrativa como o acontecimento em si. Diz ele:

É decepcionante, por natureza, uma literatura que interpreta os signos relacionando-os com objetos designáveis (observação e descrição), que se cerca de garantias pseudo objetivas do testemunho e da comunicação (conversa, pesquisa), que confunde o sentido com significações inteligíveis, explícitas e formuladas (DELEUZE, 2003, p.31).

Gilles Deleuze e Félix Guattari chamam atenção inicialmente para o fato de que o que constitui a riqueza da obra máxima de Marcel Proust, *Em busca do tempo perdido* (2016), não é a memória, nem mesmo a memória involuntária, mas antes, um amplo jogo de sistemas de signos que o romancista francês elabora segundo a ideia de que os signos representam paradigmas de interpretação plurissignificativos e que precisam ser interpretados de acordo com a multiplicidade significativa a que estão envolvidos em relação à matéria a que se destinam, ou dito de outro modo, à decifração do visível, do legível ou mesmo do que permanece invisível. Analisando o conceito de signos de Gilles Deleuze, Roberto Machado observa:

Os signos constituem tanto a unidade quanto a pluralidade da *Recherche*. Unidade no sentido em que todos os “domínios”, “campos”, “mundos” apresentados ou criados por Proust formam sistemas de signos emitidos por pessoas, por objetos, por matérias. Tudo é signo. Mas, por outro lado, os signos são heterogêneos. O sistema que constitui a obra é pluralista no sentido em que os signos não são do mesmo tipo,

⁴⁶ “A voz situa-se, precisamente, entre a animalidade e a linguagem, entre a natureza e a história. A questão da ética e da política, (...) ocupará o lugar da Voz” (CASTRO, 2016, p. 16).

do mesmo gênero: não têm a mesma relação com a matéria em que estão inscritos, não são emitidos do mesmo modo, não têm o mesmo efeito sobre o intérprete, não têm a mesma relação com o sentido, com as faculdades que os interpretam, com as estruturas temporais neles implicadas, com a essência (MACHADO, 2010, p. 195).

O que pode constituir a riqueza do recurso da memória para a arte, de acordo com o pensamento Gilles Deleuze e Félix Guattari (2014) não seria a memória em si, mas antes, as amplas possibilidades de se dispor dos mais diversos sistemas de signos na criação de estruturas heterogêneas, tanto do ponto de vista da onisciência quanto da parcialidade, tanto do ponto de vista espacial quanto temporal.

Para os narradores donos de uma escrita essencialmente baseada no recurso da memória, como *Em busca do tempo perdido* (2016), de Marcel Proust, que narra em primeira pessoa e cujo narrador mantém relação muito próxima com as experiências vividas pelo próprio autor e, portanto, mais próximas da experiência estética, ética e moral do próprio leitor, como afirma Wayne Booth (1980) que também chama a atenção para a existência de um “autor implícito”. Para ele:

O autor implícito pode estar mais ou menos distante do leitor. [...] Sob o ponto de vista do autor, uma boa leitura de seu livro tem de eliminar toda a distância entre as normas essenciais do seu autor implícito e as normas do leitor postulado. [...] o mais importante destes tipos de distanciamento é, talvez, o que fica entre o narrador falível e o autor implícito que se faz acompanhar pelo seu leitor no seu juízo sobre o narrador. Se se discute ponto de vista com o fim de descobrir a sua relação com efeitos literários, então as qualidades morais e intelectuais no narrador não podem, certamente, deixar de ser mais importantes para o nosso juízo do que o facto de ele ser referido como um “eu” ou “ele”, ou de ser privilegiado ou limitado. (BOOTH, 1980, p. 173).

Agindo sob as condições determinadas por um narrador que, por falar por “si mesmo” seria mais confiável do que um narrador onisciente, espectral, que outorga a voz que fala para um “outro” indeterminado, mas ainda assim dotado de capacidades éticas temporais:

[...] a favor da distinção entre identidade do si e identidade do mesmo a partir do uso que fazemos dessa noção nos contextos em que duas espécies de identidades deixam de sobrepor-se a ponto de se dissociarem inteiramente, pondo de algum modo a nu a ipseidade do si sem o suporte de mesmidade. Na verdade, é outro modelo de permanência no tempo [...]. É o da palavra cumprida na fidelidade à palavra dada, [...] a palavra expressa uma *manutenção* de si que não se deixa inscrever na dimensão do algo em geral, mas unicamente na de *quem*. [...] Essa justificação ética, tomada como tal, desenrola suas próprias implicações temporais, a saber, a modalidade de permanência do tempo [...](RICOEUR, 2014, p. 124-125, grifos do autor).

De acordo com Gilles Deleuze, não há espaço, na contemporaneidade, para pensamentos que não levem em conta a produção ininterrupta de produção de devires no lugar

das clássicas dicotomias binárias de oposição:

Há multiplicidades que não param de transbordar as máquinas binárias e não se deixam dicotomizar. Há, em toda parte, centros, como multiplicidades de buracos negros que não se deixam aglomerar. Há linhas que não se reduzem ao trajeto de um ponto, e escapam da estrutura, linhas de fuga, devires, sem futuro nem passado, sem memória, que resistem à máquina binária, devir-mulher que não é nem homem nem mulher, devir-animal que não é nem bicho nem homem. Evoluções não paralelas que não procedem por diferenciação, mas saltam de uma linha a outra, entre seres totalmente heterogêneos; fissuras, rupturas imperceptíveis, que quebram as linhas mesmo que elas retomem noutra parte, saltando por cima dos cortes significantes... Tudo isso é o rizoma. Pensar, nas coisas, entre as coisas é justamente criar rizomas e não raízes, traçar *a linha e não fazer o balanço*. Criar população no deserto e não espécies e gêneros em uma floresta. Povoar sem jamais especificar (DELEUZE, 1998, p.36, grifos do autor).

Para os ficcionistas contemporâneos, o inatural estaria relacionado com o hiperealismo do cotidiano em detrimento de uma ética cada vez mais restrita a certos grupos privilegiados. Nesse caso, exigir-se-ia um tipo de narração que estivesse apta a refletir sobre o mundo contemporâneo como uma realidade fraturada⁴⁷ pela ausência de uma ética universal e irrestrita. Na narrativa em primeira pessoa, estabelecer-se-ia uma relação diferenciada com os signos. Para escritores que pertencem às margens do mundo ocidental, ou seja, que experimentam a ética como o inatural de que trata Giorgio Agamben, como é o caso, por exemplo, de Milton Hatoum, a estrutura dos signos representam a busca pelo aprendizado e a progressão da narrativa depende do modo como esses signos serão capazes de expandir-se em espaços heterogêneos e repletos de pluralidade, noção que exigiria uma visão aperspectivista.

É preciso lembrar que apenas recentemente o envolvimento do narrador-personagem com o material de sua narrativa deixou de sofrer com a delimitação do ponto de vista emitido pelo narrador até o surgimento de autores como Gustave Flaubert. No romance pós-flaubertiano, o ato de narrar envolve e deixa-se explorar por uma torrente de reminiscências capazes de esboroar tudo o que é objetivo do mundo do relato. O romance migra para o interior do “ser” do narrador, flagra a ausência do próprio “ser-em-si” do narrador, ou seja, sua própria impotência como ato de narrar.

Ao contrário de uma narrativa cujo objetivo seja fazer valer o papel da memória, o

⁴⁷ No ensaio “O que é o contemporâneo?”, Giorgio Agamben discute a modernidade ...

ato de narrar busca partir de um “eu” deslocado do centro para as margens, tornando-se, desse modo, um puro devir. O tempo e o espaço linear desaparecem, o tempo vivido opera na interioridade sempre última de um narrador cujo único propósito é o de anular-se a si mesmo, de tornar-se anacrônico dentro de seu próprio tempo histórico, um eterno paradoxo do ontem, pois ser anacrônico não significa colocar-se fora do tempo, mas fazer fluir todos os tempos num mesmo regime de signos e fluxos de consciência.

Voltar-se para sua própria voz, elevá-la ao paroxismo do vazio por trás da individualidade resulta no trabalho de tecer uma escritura baseada na existência do ser do homem no mundo, mas uma experiência que precisa ser interpretada, necessitando, assim, fazer de sua própria história um jogo de interpretações, ou seja, trata-se, antes de tudo, de uma tarefa de interpretação de signos, de apreensão da verdade dos signos.

Nos romances de Milton Hatoum as circunstâncias específicas são ativadas, decupadas, ordenadas e reordenadas pela singularidade que cada signo emite ou pela intensidade que cada qualidade de signos faz emergir no corpo da narrativa. Entretanto, não parece que os narradores se concentrem unicamente nos instantes, pois há os acréscimos, os recursos à memória voluntária (os relatos de outros personagens são quase uma obsessão para os narradores), há também numerosos acréscimos, sobretudo as lembranças e as verdades que tendem à ordem geral das coisas afastadas pela distância do tempo.

De acordo com Gilles Deleuze (2003, p.18), trabalhar com os signos consiste em mostrar como é impossível ter acesso ao passado puro e, mesmo assim, diante da impossibilidade de resgatar o passado através dos olhos e da linguagem do personagem-narrador, o ato de narrar permite que este narrador habite, simultaneamente, entre o vazio e a impossibilidade de afirmar um “eu”. Além disso, ao mesmo tempo, há a necessidade de sempre retornar a esse “eu”, voltar a ele como quem busca salvar-se de si mesmo:

Há uma ambivalência que sempre permanece como uma possibilidade da memória em todos os signos em que ela intervém (daí a inferioridade desses signos). É que a própria Memória implica a estranha contradição entre a sobrevivência e o nada, a dolorosa síntese da sobrevivência e do nada. (DELEUZE, 2003, p.19)

Debruçando-se especificamente sobre a obra de Marcel Proust, Gilles Deleuze analisa e sublinha a necessidade de compreender o trabalho do narrador como um aprendiz que deve captar e extrair dos romances um obscuro aprendizado sobre os signos emitidos pelo mundo. Para tanto, o filósofo francês elabora um sistema de signos divididos em quatro

categorias: os signos de mundanidade, os signos de amor, os signos sensíveis e por fim, envolvendo e reagrupando todos os outros, os signos de arte.

Os signos de mundanidade dizem respeito ao caráter heterogêneo que emana de certas “famílias espirituais” às quais pertencem os diferentes grupos sociais. São grupos que se diferenciam por se constituírem de famílias intelectuais, que mantêm entre si certas crenças, certos códigos de conduta sociais que fazem com que os signos produzidos por eles emanem aquilo que são. Isto significa dizer que os signos de mundanidade expõem, através da memória, um devir que a enunciação de um “eu” expõe ou acredita expor a si mesmo. Não pode ser entendido senão como o próprio abandono a um grupo ou família de signos bem específicos e que não podem funcionar em outras circunstâncias.

Desse modo, é possível notar que em *Dois Irmãos* (2007, p.51), os gazais de Abbas, recitados por Halim ainda jovem, no restaurante Biblos, de propriedade de seu futuro sogro, Galib, serviam como um signo mundano de união familiar ou de um grupo específico de pessoas que compreendem o conteúdo e o valor dos gazais. Os árabes do restaurante Biblos formariam, portanto, um grupo espiritual dentro de um restaurante árabe, espaço propício para a emissão de signos que, em outros espaços da cidade de Manaus, soariam como signos vazios, sem expressão. Os signos de mundanidade, embora pareçam de menor importância devido ao seu fraco potencial narrativo, são necessários, pois é preciso diferenciar seu papel em relação aos outros signos emitidos por outros extratos de grupos sociais de Manaus.

No final do século XIX, principalmente após o chamado “milagre da borracha”, que corresponde à fase áurea do desenvolvimento de um *ethos* colonizador na região, os grupos sociais passaram a se estratificar de maneira acentuada, seus códigos passaram a se diferenciar radicalmente em cada estrato social que emergia na cidade. Os códigos de conduta de famílias libanesas distanciam-se daqueles das famílias vizinhas, frutos de outros estratos culturais. A família libanesa, nesse caso, mesmo vivendo na mesma rua de antigos magnatas da borracha não participavam das festas dessas famílias:

Zana se deixava impressionar com o passado de Estelita. O avô dela, um dos magnatas do Amazonas, aparecera na capa de uma revista norte-americana que a neta mostrava para todo mundo. Mostrava também as fotografias das embarcações da firma, que haviam navegado pelos rios da Amazônia [...]. Numa roda ela começava a conversa dizendo: O rei da Bélgica se hospedou em casa e passeou no iate do meu avô”. Agora os Reinoso viviam dos imóveis alugados em Manaus e no Rio de Janeiro. A cada mês, na noite de um sábado, a casa de Estelita virava um cassino, explodia de tanta luz, só eles na rua tinham gerador. Os vizinhos não eram convidados a entrar no palacete iluminado, ficavam na janela, entocados na

escuridão, admirando aquele chafariz de lâmpadas, tentando adivinhar quem eram os convidados. Naquelas noites, Estelita tinha a audácia de pedir a Zana baldes cheios de gelo. Certa vez pediu um rolo de gaze. Fui levar o gelo e a gaze, e fiquei curioso de saber quem estava ferido no palácio dos Reinoso. Antes de voltar, dei uma espiadela na sala onde iam jantar antes da jogatina. O rolo de gaze havia se transformado em trouxinhas que os convidados usavam para espremer o limão sobre o peixe. Conteí a cena a Halim. “São finíssimos, pertencem à nossa aristocracia,” disse ele, “por isso adoram aqueles macacos enjaulados no quintal” (HATOUM, 2007, p.83-84).

Os signos de mundanidade nada dizem se não estiverem relacionados com os signos capazes de conectar os fios narrativos que os signos de mundanidade deixam pelo caminho. Um dos signos mais relevantes segundo Gilles Deleuze (2003) é denominado por ele como os signos de amor. Isto acontece porque os signos de amor são secretos para aquele que ama.

A tarefa de decifrar os signos de um mundo obscuro para o amador torna-se seu maior objetivo. O ser amado emite signos cujo amador nunca pode ter acesso, não pode decifrá-lo. O amador torna-se vítima do processo de tentar compreender o sistema de signos que o amado emite, sem, contudo, ter acesso a eles, o que leva o amador a sentir ciúmes do amado. Embora não possa se esquivar nem do ciúme nem da tarefa de compreender o que estes signos querem dizer, a decifração por si mesma se torna, desse modo, o objetivo daquele que ama:

Apaixonar-se é individualizar alguém pelos signos que traz consigo ou emite. É tornar-se sensível a esses signos, apreendê-los [...]. É possível que a amizade se nutra de observação e de conversa, mas o amor nasce e se alimenta de interpretação silenciosa. O ser amado aparece como um signo, uma “alma”: exprime um mundo possível, desconhecido de nós. O amado implica, envolve, aprisiona um mundo, que é preciso decifrar, isto é, interpretar. [...]. Amar é procurar *explicar, desenvolver* esses mundos desconhecidos que permanecem envolvidos no amado (DELEUZE, 2003, p.7, grifos do autor).

Nas obras de Milton Hatoum, de modo geral, os signos de amor transformam-se, quase sempre, em signos de ciúme. A relação entre a personagem que ama e a personagem que é amada acaba por concentrar o cerne dos dramas familiares nas narrativas desse autor. Os signos de ciúme deixam-se desvelar na forma como transformam a impossibilidade do amor, a relação de impotência do amador diante do amado que não corresponde e que não pode corresponder aos desejos do amador.

Os signos de ciúme também deixam desvelar um tema bastante caro ao romancista amazonense, o do amor proibido, do amor incestuoso, ou seja, os signos de amor marcam a

intensidade da narrativa através do ciúme e das paixões proibidas. Os signos de amor são convertidos quase que naturalmente, nessas narrativas, em signos de ciúme. O ciúme é umas das características que o emissor de signos de amor deve emitir porque há sempre o momento em que o amador descobre a impossibilidade de decifrar os signos emitidos pelo ser amado. Nesse ponto, histórias de amor proibidos ganham em intensidade. Para Deleuze,

O ciúme vai mais longe na apreensão e na interpretação dos signos. Ele é a destinação do amor, sua finalidade. De fato, é inevitável que os signos de um ser amado, desde que “expliquemos”, revelem-se mentirosos: dirigidos a nós, aplicados a nós, eles exprimem, entretanto, mundos que nos excluem e que o amado não quer, não pode nos revelar. Não em virtude de má vontade particular do amado, mas em razão de uma contradição mais profunda, que provém da natureza do amor e da situação geral do ser amado. [...]. O intérprete dos signos amorosos é necessariamente um intérprete de mentiras. O seu destino está contido no lema “Amar sem ser amado” (DELEUZE, 2003, p. 8-9, grifos do autor).

No caso do romance *Dois Irmãos* (2007), há uma profusão de personagens que emitem signos de amor e ciúme: o patriarca Halim sente ciúmes da relação entre sua esposa Zana e os dois filhos gêmeos, especialmente de Omar; Zana, por sua vez, sente ciúmes das namoradas de Omar e da esposa de Yaqub. Os dois irmãos sentem ciúme do outro um pelo outro, a ponto de destruírem toda a estrutura familiar em busca da decifração do amor materno. Yaqub sente que a mãe, Zana, ama de modo mais intenso o outro irmão, Omar, e talvez este seja o motivo principal para o embate entre os dois, o ódio que os dois irmãos irão compartilhar até a destruição total da família.

Omar também sente ciúmes do irmão por outros motivos, pois coube a Yaqub o privilégio de progredir financeira e socialmente. Yaqub é adorado por todos e admirado por sua inteligência e por se tornar bem-sucedido como engenheiro em São Paulo. Já Rana, a irmã, não apenas sente ciúmes dos dois irmãos como mantém relações incestuosas com os dois. Em uma ocasião, Rana também manteve relação sexual com o narrador Nael, possivelmente filho de um dos irmãos gêmeos. Domingas, a empregada manteve relações sexuais com os dois irmãos, entregou-se a Yaqub e, possivelmente, fora violentada por Omar, e os sinais de seu ciúme por ambos são bastante ambíguos durante todo o romance.

Em *Órfãos do Eldorado* (2008), o tema da decifração dos signos de amor que acaba culminando numa ampla rede de ciúmes pode ser considerado um dos temas mais relevantes da obra. Toda a narrativa converge para a paixão desmedida que o narrador-protagonista, Arminto Cordovil, sente por Dinaura, uma índia misteriosa que desaparece sem deixar

vestígios quando os dois estão noivos. O desaparecimento de Dinaura provoca um redemoinho na vida de Arminto Cordovil. Incapaz de cuidar dos negócios da família, aos poucos Arminto vê sua fortuna desaparecer enquanto empreende inúmeras buscas pelo paradeiro de Dinaura.

Na tentativa de compreender os motivos do desaparecimento de sua noiva, o narrador descobre que houve algum tipo de relação entre Dinaura e seu pai, Amando Cordovil. Mais uma vez é preciso tentar decifrar os signos de ciúme que o narrador emite, pois o leitor jamais fica sabendo se Amando era pai ou amante de Dinaura. A empregada, Florita, índia cristianizada e adotada ainda adolescente mantém relações sexuais com Amando, viúvo desde o nascimento do filho, e inicia a vida sexual de Arminto. A rede de amor e ciúme conecta pai e filho _ essa característica da rivalidade entre pai e filho vale para todos os romances de Milton Hatoum _ mas também as duas índias, Florita e Dinaura, pois o ciúme também as conecta. Estas complexas relações amorosas acabam por representar a ruína familiar dos Cordovil bem como dos outros personagens que transitam em redor da problemática relação entre pai e filho no romance.

Em *Cinzas do Norte* (2012), os signos de amor também precisam ser decifrados pela intensidade dos signos de ciúme que os personagens que amam emitem. Neste romance, há a mesma insinuação de incesto, porém, menos explícita, entre Mundo, o protagonista, e sua mãe, Alícia. Vinda do interior, junto com a irmã e a mãe, Alícia, que também é uma índia que cresce nos arredores de Manaus e acaba casando-se com o milionário Jano, filho de imigrantes portugueses que se tornaram magnatas durante o ciclo da borracha. Alícia mantém um caso extraconjugal com Ranulfo, tio do narrador, durante décadas. O ciúme despertado entre Jano, o magnata e Ranulfo, um desempregado sonhador e boêmio, marca também a ruína familiar neste romance. Porém, como deixa claro no final, fica-se sabendo que Mundo não é filho de nenhum dos dois, mas do artista Arana, de quem Mundo acaba herdando a inclinação para a arte.

Também relevantes são os signos de qualidades sensíveis, a partir deles os dramas familiares se conjugam com o mundo das ruínas físicas que os cercam. Para Gilles Deleuze,

Uma qualidade sensível nos proporciona uma estranha alegria, ao mesmo tempo que nos transmite uma espécie de imperativo. Uma vez experimentada, a qualidade não aparece mais como uma propriedade do objeto que a possui no momento, mas como o signo de um objeto *completamente diferente*, que devemos tentar decifrar através de um esforço sempre sujeito ao *fracasso*. Tudo se passa como se a qualidade

envolvesse, mantivesse aprisionada, a alma de um objeto diferente daquele que ele agora designa. (DELEUZE, 2008, p. 10-11, grifos do autor).

Os signos sensíveis engendram um espaçamento e uma temporalidade outra na presença dos objetos que emitem. Nos signos sensíveis, há sempre a presença de algo que está ausente. Não se trata, porém, de uma memória involuntária que emerge como configuração artística, mas antes, como um *rastro*. No sentido que Jacques Derrida (2003) dá ao termo.

Deixar um rastro significa recusar-se a desaparecer como *signo*⁴⁸. O conceito de rastro permite que se pense o signo como impossibilidade de se alcançar uma verdade absoluta, permite também que o signo se instale na forma de um jogo e que seja sempre uma rasura no texto da realidade das coisas mesmas. Rastros deixam sempre inapreensíveis para a consciência a forma das coisas bem como o tempo passado. Ao invés da garantia de um retorno fenomenológico às coisas mesmas, o que resta para aquele que se propõe a decifrar esse sistema de signos como rastros não pode ser outra coisa senão um rastreamento.

Como não se pode ter acesso ao que de fato ocorreu, resta trilhar as pistas que são deixadas no para trás, rastrear sem saber quando nem como tais pistas deixaram seus sulcos pelo caminho, sendo tudo o que o rastro permite alcançar. A linguagem dos signos sensíveis não permite que se retorne à presença original histórica de um objeto através do reenvio a uma presença original, mas pode refazer o que se passou como uma cadeia de rastros, como afirma Evandro Nascimento sobre o conceito de rastro derridiano⁴⁹.

Os dramas familiares estão ligados à cidade de Manaus, de modo intrínseco, é o mundo da oralidade que inicialmente atrai os narradores. Ficção e realidade se misturam nas histórias orais contadas dentro do núcleo familiar. Os signos criam através da oralidade, uma relação nem sempre clara entre os signos e os objetos, às coisas. De acordo com o autor, a narrativa é construída pelo núcleo familiar:

Eu parto da família. [...] O núcleo familiar é importante porque faz parte de uma história local. A literatura fala do particular porque faz parte de uma história local. 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, 2000, p. 13).

⁴⁸ (Grifo nosso).

⁴⁹ (NASCIMENTO, 2015, p. 245-246).

Os quatro romances analisados neste trabalho estão marcados por essas trilhas que os signos sensíveis emitem de maneira fragmentária, cabendo, assim, aos narradores tornar visível o tempo da metamorfose dos objetos, temporalidades desconexas, mas que, mesmo assim, formam uma narrativa própria para cada personagem. Este rebaixamento da memória involuntária em nome dos signos sensíveis prevalece ao longo do extraordinário conjunto da obra do escritor amazonense.

O primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (2008) traz uma personagem feminina cujos recursos estilísticos são mais abundantes que aos outros narradores, embora todos eles compartilhem uma certa noção de intensidade estética, pois todos são de algum modo personagens que precisam refletir e escrever sobre o que se passou, precisam retomar as pontas soltas que foram deixadas na forma de rastros do passado.

Nesse primeiro romance, cujo título remete a uma região oriental ainda desconhecida, ou mesmo ambígua, cuja própria exuberância do título deixa antever a metáfora de uma região ignota. Essa região jamais conhecida, de fato vem acompanhada pela paixão que a linguagem evoca pela capacidade de alegrar-se com a beleza dos objetos sensíveis.

Parece que é exatamente isso o que expressa a descrição do momento em que o patriarca da família árabe muçulmana leva a narradora inominada para conhecer o restaurante da família “A Parisiense” em seus recônditos, além de ensinar-lhe as primeiras lições da língua árabe que, aliás, não é falada em casa. Gradualmente, a narradora trava contato com essa língua desconhecida, cuja descoberta desconcerta-a porque torna evidente a falsa ideia de que os signos estão presos às coisas que representam. Para a narradora inominada do romance, entrar em contato com essa língua estrangeira significa tirar o “pó” que o uso cotidiano dá às palavras:

As primeiras lições foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por claraboias: o corpo morto da arquitetura. Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita a espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto ou soletrava o que parecia estalar no fundo de sua garganta; sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. Nenhum objeto escapava dessa perquirição nominativa que incluía mercadorias e objetos pessoais: cadinhos de porcelanas, almofadas bordadas com arabescos, pequenos recipientes de cristal contendo cânfora e benjoim, alcovas, lustres formados de esferas leitosas de vidro, leques da Espanha, tecidos, e uma coleção de frascos de perfume que do almíscar ao âmbar formava uma caravana de odores que eu aspirava enquanto repetia a palavra correta para nomeá-los. [...] Passei cinco ou seis anos

exercitando esse jogo especular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando os sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel, como se a ponta do lápis fosse um cinzel sulcando com esmero uma lâmina de mármore que aos poucos se povoava de minúsculos seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos em peixe Fenício. (HATOUM, 2014, p.45-46)

Não é difícil perceber que a interpretação dos signos sensíveis funcionam, geralmente, pela via do excesso, o que sugere pensar que o que transparece em demasia é desacreditado em nome de uma ideia mantida obsessivamente pelos narradores “ilegítimos” (CURY, 2009, p.47). Há quase sempre uma ideia fixa de algo perdido no passado, uma ideia redentora (CONRAD, 2008) capaz de recompor o sentido do mundo, capaz, de todo modo, de dar conta de uma narrativa que não deixe à mostra suas pontas soltas.

Da linguagem que os signos sensíveis emitem transborda uma estranha fascinação, pois, ao mesmo tempo em que essa ideia fixa toma o lugar dos objetos, deixando para trás tudo o que não diz respeito à própria ideia daquilo que se perdeu definitivamente, ou seja, do mundo que se arruinou, ao mesmo tempo busca-se reconstruir, através da linguagem que fascina e desorienta a multiplicidade de vozes dissonantes e aperspectivistas e que, para Maurice Blanchot, paradoxalmente, residiria na verdadeira causa do fascínio da escrita:

Quem quer que esteja fascinado, pode-se dizer dele que não enxerga nenhum objeto real, nenhuma figura real, pois o que vê não pertence ao mundo da realidade mas ao meio indeterminado da fascinação. [...]. Esse meio da fascinação, onde o que se vê empolga a vista e torna-a interminável, onde o olhar se condensa em luz, onde a luz é o fulgor absoluto de um olho que não vê mas não cessa, porém, de ver, porquanto é o nosso próprio olhar no espelho, esse meio é, por excelência, atraente, fascinante: luz que é também o abismo, uma luz onde a pessoa afunda, assustadora e atraente (BLANCHOT, 2011, p. 24).

Em *O que é filosofia?* (1993), Gilles Deleuze enfatiza que a memória ocupa um pequeno espaço na arte, especialmente em romancistas que dependem da memória como matéria-prima, como, por exemplo, Marcel Proust. Para o filósofo francês (2003), a finalidade da arte, numa ideia que em grande medida é influenciada por Henry Bergson⁵⁰, é alargar a percepção da noção que temos de espaço e de tempo, sempre que a arte apela para a memória ela está apelando para o surgimento de algo mais importante do que o ato de rememorar pode sugerir. A memória seria, nesse caso, mais uma sugestão, uma evocação do que uma finalidade. A respeito do papel da memória nos romances de Milton Hatoum, Maria Zilda

⁵⁰ (BERGSON, 1999).

Cury afirma:

O lugar da memória é então recriado pela mediação de vozes fragmentárias, imprecisas e conscientes da impossibilidade de recuperação do vivido. Os processos de composição ficcional adotados não privilegiam qualquer voz, e fazem viver, no espaço narrativo, as memórias de narradores e suas vozes particulares, frequentemente dissonantes – memória como invenção, sem intuito de reconstituição de um pretense espaço autêntico ou originário. (CURY, 2009, p.48).

Nesse sentido, sempre que se expressa pelo uso da memória o que se faz é tornar-se devir, produzir um devir. Para Gilles Deleuze, substituir a memória pelo devir significa dizer que é o presente e não o passado o ponto nevrálgico. A procura empreendida pelos narradores nos três romances e na novela de Milton Hatoum centra-se no fato de que a memória não é orientada pelo passado, mas pelo aprendizado futuro, através dos signos que se convergem no signo de arte. Todos os outros signos estudados até então convergem para os signos de arte como aprendizado:

Aprender é relembrar, mas relembrar nada mais é do que aprender, ter um pressentimento. Se, impulsionados pelas etapas sucessivas do aprendizado, não chegássemos à revelação final da arte, permaneceríamos incapazes de compreender a essência, até mesmo de compreender que ela já estava na lembrança involuntária ou na alegria do signo sensível (estariamos sempre reduzidos a "adiar" o exame das causas). É necessário que todas as etapas conduzam à arte e que atinjamos sua revelação; então tornaremos a descer os níveis, os integraremos na própria obra de arte, identificaremos a essência em suas realizações sucessivas, daremos a cada nível de realização o lugar e o sentido que lhe cabem na obra. Descobriremos, assim, o papel da memória involuntária e as razões desse papel importante, embora secundário, na encarnação das essências. Os paradoxos da memória involuntária se explicam por uma instância mais elevada que ultrapassa a memória, inspira as reminiscências e lhe comunica uma parte de seu segredo (DELEUZE, 1998, p. 61-62, grifos do autor).

Em todos os romances de Milton Hatoum percebe-se a imperfeição da memória. Em *Cinzas do Norte*, Lavo, o narrador e amigo próximo do protagonista, revela sua fome de imaginação enquanto desvela imagens, acontecimentos que, de certo modo, precisam manter-se à margem do mundo “real”. É um problema de consciência o que ele enfrenta. As histórias que ele narra surgem como transfiguração de um passado ao qual ele se posiciona apenas como testemunha.

A consciência do narrador está isolada de todo resto e é a tentativa de “despertar” que faz com que ele recolha o máximo possível da fantasmagoria à qual pouco pertenceu. Mais misterioso e mais inacessível é o irrealizável da memória diante dos agenciamentos

maquínicos estatais. Gilles Deleuze e Félix Guattari (2011) denominam como agenciamentos maquínicos de desejo, agenciamentos coletivos de expressão, corpo-sem-órgãos, enfim, um amplo conjunto temático capaz de compreender os resultados do dilaceramento do mundo e da própria linguagem. Este cenário já começou a ser visto anteriormente na tarefa da produção de uma escrita menor na estrutura de agenciamentos que compõem a oposição de uma máquina subjetiva e abstrata em oposição à máquina burocrática estatal.

Não seria um exagero observar nos romances de Milton Hatoum as engrenagens de uma máquina silenciosa no interior da máquina burocrática. A máquina estatal funcionaria como uma espécie de força ordenadora de uma hierarquia dentro do corpo das máquinas institucionais (a ação dos militares durante a ditadura, o comércio do látex dos seringais, a justiça e a lei, enfim, o policiamento). São as máquinas burocráticas que, pela ação de uma escrita desterritorializante do intelectual das margens, deixam de funcionar de acordo com os parâmetros adequados, pois se veem desestabilizadas por “dentro”. Os narradores que crescem às margens estão aptos a opor-se aos complexos agenciamentos coletivos e individuais que gravitam silenciosamente ao seu redor.

Na condição de intelectuais marginais, os narradores dessas narrativas procuram tornar inteligível, por meio do testemunho, os processos históricos e culturais que fazem vir à tona o estatuto da subjetividade de um sujeito desubjetivizado, entregue à vida nua, a vida puramente biológica. Em outras palavras, trata-se de narrar a maneira como a violência das instituições falham na tentativa de sobrepujar os diferentes fluxos rizomáticos e os fios narrativos insuspeitos que criaturas anônimas tecem como uma história anacrônica.

Neste sentido, para se pensar um espaço marginal, sobretudo, “oriental” como o mundo amazônico, torna-se necessário ocupar-se da relação com os limites impostos pela linguagem como máquina desarticuladora das normas ditadas pelas máquinas burocráticas. É o problema que cabe ao escritor menor, dono de uma memória imperfeita e cuja tarefa deve ser a de escrever sobre aquele conjunto de elementos que, embora capazes de ser reproduzidos historicamente, pertencem ao presente insondável.

A linguagem dos narradores em Milton Hatoum é, nesse sentido, a linguagem do indizível, daquilo que pertence ao mundo desubjetivizado. São as engrenagens que, na linguagem do escritor menor, fazem com que a própria linguagem burocrática transborde para além de seus limites, situando-se, então, para além da economia narrativa de uma obra que exige daquele que pode testemunhar a força do relato. E é este o espaço onde a linguagem

torna-se evocação de um puro silêncio. É nesse sentido que o filósofo italiano Giorgio Agamben comenta:

Gilles Deleuze analisou o caráter particular da forma, aproximando-a daquelas expressões que os linguistas definem como agramaticais. [...]. Como sugere Deleuze, que ela [a forma agramatical] abre uma zona de indiscernibilidade entre o sim e o não, o preferível e o não preferido, entre a potência de ser (ou de fazer) e a potência de não ser (ou de não fazer). (AGAMBEN, 2015, p.28)

Giorgio Agamben chama atenção para o indiscernível que Gilles Deleuze opõe à gramaticalidade, ou melhor, aos limites da gramaticalidade, do significante e do significado, da relação biunívoca que é a base para a linguística e os limites de se pensar para além da biunivocidade linguística, algo que estaria na linha de produção de uma esquizoanálise.

É relevante pensar o estatuto do indiscernível porque, tanto para Giorgio Agamben quanto Gilles Deleuze, não pode haver uma memória infalível. O indiscernível supera o alcance da memória porque é o espaço onde se instauram a impessoalidade e a neutralidade de um “eu” que se articula através da palavra escrita. De Santo Agostinho a Jacques Derrida, encontra-se esta referência à escrita como um ato de evocar o presente do passado, ou seja, de chamar atenção para que o “foi assim” da história, da força de lei, não seja mais que um rastro do que propriamente um ato.

A memória faz emergir este outro “eu”, mas que não deixa de ser impessoal porque um dia fora invocado como uma terceira pessoa sem que, entre ambos, tenha sido possível reconhecer qual a distância verdadeira separava-os ou que, exatamente, os separava no momento mesmo da evocação, seja a memória voluntária como no caso de Milton Hatoum, ou numa operação mais adversa, como a memória involuntária de um Marcel Proust. Veja-se a seguinte citação de Gilles Deleuze:

Em que consiste a unidade de *La recherche du temps perdu*? Sabemos ao menos que ela não consiste na memória, nem tampouco na lembrança, ainda que involuntária. O essencial da *Recherche*, a busca, não é simplesmente um esforço de recordação, uma exploração da memória: a palavra deve ser tomada em sentido preciso, como na expressão “busca da verdade”. Por outro lado, o tempo perdido não é simplesmente o tempo passado; é também o tempo que se perde, como na expressão “perder tempo”. É certo que a memória intervém como um meio de busca, mas não é o mais profundo; e o tempo passado intervém como uma estrutura do tempo, mas não é a estrutura mais profunda. Os campanários de Martinville e a pequena frase musical de Vinteuil, que não trazem à memória nenhuma lembrança, nenhuma ressurreição do passado, têm, para Proust, muito mais importância do que a *madeleine* e o calçamento de Veneza, que dependem da memória, e, por isso, remetem ainda a uma “explicação material”.

Não se trata de uma exposição da memória involuntária, mas do relato de um

aprendizado – mais precisamente, do aprendizado de um homem de letras (DELEUZE, 2003, p.3, grifos do autor).

Para o homem de letras, para um pensador das margens, por exemplo, a memória não é o material mais importante, nem mesmo o tempo puro da arte, mas antes, o que se pode denunciar como arbitrária e tendenciosa a atitude de posicionar-se deliberadamente no presente da escrita, ou dito de outro modo, tornar perceptível como pode ser falsa a distância marcada pela lembrança ou pela memória involuntária. É uma distância antes de tudo, portanto sempre apta a falhar, a provocar imprecisões. A memória não é como uma essência, mas uma particularidade que traz à tona aquilo que permaneceria, contudo, ocultado, não fosse o esforço de buscar através dos destroços das recordações algo parecido com uma fascinação.

E, se antes se tratou com cuidado a respeito do papel da memória na obra de Milton Hatoum foi, sobretudo, para deslocá-la, para condicioná-la a colocar-se a si mesma às margens da linguagem, porque não é da memória que trata o conjunto da obra do escritor amazonense, mesmo não se podendo ignorar a força das lembranças ocultadas que fazem emergir dramas familiares omitidos. Realmente, não se deve desprezar a força de imagens epifânicas, geralmente presentes em *Dois Irmãos*, *Cinzas do Norte*, *Órfãos do Eldorado* ou *Relato de um certo Oriente*, o que está suprimido costuma trazer consigo uma carga de esplendor do qual torna-se sempre difícil lembrança também tem o poder de forçar a reviver uma vez mais algo como se ainda nem tivesse ocorrido, trata-se, assim, de um recurso estilístico, não de uma essência.

Este trabalho tende a deixar em segundo plano a importância ou mesmo o espaço privilegiado que a memória ocupa nas narrativas de Milton Hatoum. Isto significa sustentar que não seria a memória o material de que o escritor dispõe, mas antes, este elemento que está mais ligado àquilo que não é dito e que pertence à fórmula do escritor menor. Trata-se, esta, sim, da principal característica de Milton Hatoum, mais importante, portanto, do que a evocação da memória e que exige mais precisão que a tarefa do recorte da memória pode proporcionar.

Como um escritor menor, Milton Hatoum não escreve sobre a memória, seu trabalho verdadeiro é a consciência de sua maldição, como o mito de Sísifo sugere⁵¹, o escritor

⁵¹ (BULFINCH, 2006, p. 49).

contemporâneo tem a consciência de não poder renunciar à tarefa de esfacelar a própria linguagem. A solidão, o nomadismo, o erotismo, as paixões equatoriais, o abismo, a desterritorialização, ou seja, todo esse conjunto de características que, sob a forma do rizoma, entrecruzam-se de maneira fragmentada, é também o modo de ser do escritor menor, ou seja, tornar-se menor para captar o devir da escrita menor, devir como o local do exílio físico, mas também da própria linguagem.

Milton Hatoum é hábil em exilar a palavra, tudo parece começar pelo meio, porém, sem um início ou um fim aparente, parece que nestas narrativas tudo se encaminha para a auto-aniquilação. É uma narrativa sem raízes, sem dúvida, capaz apenas de evocar, ora o horror da existência nas margens do Ocidente ora o horror de fazer apagar-se junto às ruínas da linguagem que esse mundo evoca. Esta última característica reduz o papel da memória na economia narrativa. Cabe aos signos e ao estranho pudor de seu desvelamento os diferentes regimes de signos que dão forma e relevo ao destino das personagens que habitam o mundo amazônico na condição de estrangeiros em sua própria terra. Sobre essa noção diferenciada de estrangeiro, Edgar Morin argumenta que:

O “estrangeiro” –, em que, de impensadas distâncias, somos chamados a responder. Mas responder ao estrangeiro que nos dirige a palavra não significa desvelar sua identidade, desvelar-lhe o rosto. Tampouco fazer com que ele se volte, deixando de nos dar as costas para se conceder plenamente a nosso olhar. Ao contrário: responder significa continuar a vê-lo de costas, aceitando a obliquidade de sua presença, sem que seja possível identificá-la (MORIN, 2004, p. 10)

No Amazonas, em Manaus, os signos de mundanidade, os signos sensíveis, os signos de amor e, por fim, os signos de arte atravessam o regime dos ciclos das estações equatoriais: rios e seus afluentes, cidades e a vida selvagem, brancos e indígenas. Os signos sensíveis respiram os diferentes aromas, confundem suas paragens, tornam-se por fim, signos de arte. Esse estilhaçamento de signos tão variados como os signos sensíveis e os signos de amor estão presentes em todos os romances de Milton Hatoum na forma de práticas discursivas e, sobretudo, sociais (FOUCAULT, 1987).

Não seria exagero afirmar que o mundo amazônico, longe de configurar-se num mundo de exotismo, existe apenas nas margens do pensamento enquanto ato quase niilista. É um mundo que só existe como cenário físico e espiritual e que apenas encontra, num período histórico bem delimitado, a cartografia da falência do *ethos* branco. Dito de outro modo, a

decadência da extração da borracha num extremo e a ditadura militar e a criação da Zona Franca no outro extremo configuram-se como um intrincado sistema de ruínas. Os signos conjugam-se na experiência da arte e sua relação com a ruína. Por isso, pode-se afirmar que no compasso da recriação de um mundo que se perdeu restam os fragmentos recuperados pelo trabalho da literatura que, em Milton Hatoum, se deixa ver na maneira como estas obras se configuram no ato de criação artístico de um mundo que, desde o início, esteve configurado e destinado ao fracasso, à ruína.

O mundo de Milton Hatoum certamente é o Amazonas, mas um Amazonas reduzido a sistemas de signos destinados a evocar o fracasso e o vazio pela linguagem. Por isto, retroceder à memória, ao passado glorioso, ao passado arruinado pela ganância desenfreada significa tocar o próprio vazio da experiência da linguagem literária, ou seja, puro desejo de perder-se na linguagem e deixar-se ser levado por ela, como no leito de um rio extenso como o Amazonas.

Um escritor de rios, tal como Joseph Conrad, Milton Hatoum não pode conceber uma literatura arraigada, fixa, seu lugar ou, melhor dizendo, seu não-lugar é o espaço onde os homens chegam e de onde tornam a partir, lugar de estrangeiros, de signos que atuam como potência de ser para-ir-além, para não esquecer o Oriente para sempre perdido, para não esquecer o Eldorado, ou mesmo responder ao estrangeiro, o Outro, como um si mesmo, um desvelamento do ser através dos signos de arte. Nas palavras de Maurice Blanchot a respeito da obra de Marcel Proust:

As marcas: traços não daquilo que aconteceu, mas do que jamais se passou. E eis aqui o que nos distancia das lembranças, lembranças involuntárias, recuperadas gloriosamente e capazes de afastar a morte através da arte ressuscitada (BLANCHOT, 2011, p. 38).

Tentar identificar um ponto de origem significa ficar ao relento, pois não há um centro confiável, como afirma Jacques Derrida (2014, p.407), pois tudo que se pode apreender acerca da distância entre as palavras e as coisas são os signos. As palavras não indicam o que são de fato, mas adicionam-se, como escritura da diferença a partir dos demais elementos que sustentam o próprio ato de significar. O significado não passa de um ato de exclusão, de modo que, para se definir alguma coisa é preciso excluir outra, o seu oposto, é preciso que algo se perca, é preciso que algo fique de fora.

Se nas duas primeiras partes deste trabalho não se ignorou a força da alusão a um

“fora”. Sobre o modo como se deseja compreender o conceito de “fora” e “limiar”, é importante ter em vista o comentário de Giorgio Agamben (2013, p. 64, grifos do autor), que afirma: “a noção de ‘fora’ expressa, em muitas línguas europeias, com uma palavra que significa ‘a parte’ (*fores* é, em latim, a porta da casa, *thyrathen*, em grego, quer dizer literalmente ‘na soleira’, no ‘limiar’). O *fora* não é um outro espaço que jaz para além de um espaço determinado, mas é a passagem, a exterioridade que lhe dá acesso _ em uma palavra: o seu rosto, o seu *eidos*. O limiar não é, nesse sentido, uma outra coisa em relação ao limite, ela é, por assim dizer, a experiência do limite mesmo, o ser-*dentro* de um *fora*. Essa *ek-stasis* é o dom que a singularidade recolhe com as mãos vazias da humanidade. Em sua estreita relação com a noção de limite, de uma fronteira física, ou ainda, de um espaço limiar em que se mesclam as mais variadas culturas, religiões e povos. Não se pode negar também que esse caráter excludente criou uma nova forma de perceber o espaço urbano e a maneira como a população reage a essas mudanças.

As mudanças refletidas no espaço podem representar o modo como se move e como se habita uma cidade, cujos significados podem ser interpretados pela qualidade e intensidade dos signos que emitem: o marasmo econômico influencia o longo clima de letargia e pobreza de Manaus logo após o fim do período de exploração do látex, ou pelo clima vertiginoso de crescimento e exploração do espaço público com a implantação da Zona Franca de Manaus. De todo modo, é relevante notar que as práticas sociais das personagens estão sempre muito conectadas às transformações pelas quais passa a capital amazonense.

Nos romances de Milton Hatoum, os espaços geográficos de Manaus fazem com que seus personagens gravitem sempre entre dois extremos: de um lado, a lembrança física do passado glorioso, a opulência dos edifícios, dos teatros, os casarões de fazendeiros, as praças de inspiração europeia, ou seja, todo um conjunto arquitetônico construído durante a *belle époque* no centro da cidade; de outro, a miséria dos casebres da chamada cidade flutuante, palafitas construídas à beira do rio Negro, da violência e da extrema pobreza dos conjuntos habitacionais que, ao final do século passado, se transformaram em favelas gigantescas. Dito de outro modo, as relações sociais conflitantes fazem com que Manaus agrupe qualidades antagônicas, e que, em grande medida, podem ser interpretadas como signos de lutas sociais.

O casarão da família libanesa em *Dois Irmãos* (2007) simboliza uma espécie de microcosmo da maneira como os personagens são influenciados pela passagem do tempo e pelas mudanças no espaço físico. Não apenas as mudanças pelas quais passou a cidade de

Manaus, mas, sobretudo, no interior das casas, que conheceram tanto a opulência quanto a miséria, tudo seguindo um mesmo fluxo de intensidades. É desse modo que o casarão da família de Halim torna-se uma extensão física das tensões emocionais e dos dramas vividos por seus habitantes.

A casa convida à sensualidade, reforça as qualidades e as diferenças psicológicas dos personagens, cada compartimento auxilia na compreensão das motivações desses personagens. Por exemplo: as tórridas noites de amor de Halim e Zana arrefecem-se à medida que os irmãos gêmeos crescem e passam a ocupar a casa; o quarto sempre bagunçado do rebelde Omar, ou mesmo a sua rede na varanda onde terminam suas noites, regadas à bebedeira e mulheres, ressaltam seu caráter selvagem; a austeridade metódica do quarto de Yaqub, as várias noites em que passa trancado estudando, ressaltam as qualidades que o fazem diferir radicalmente do irmão; o quarto sempre misterioso de Rana, espaço proibido ao leitor, mas aberto ao romance incestuoso com ambos os irmãos; a edícula de Domingas e Nael, único espaço que sobrevive à destruição do casarão e da própria família.

Estes cenários repetem-se à medida que a narrativa se desenrola em cenas cada vez mais dramáticas e que resultam, ao fim, num reflexo nítido, não apenas da destruição da família, mas também da própria cidade. Quando o romance chega ao fim, a casa fora vendida, os membros da família estão mortos, os sobreviventes vivem em outras cidades ou têm seus paradeiros ignorados, restando apenas a edícula onde Nael pode, finalmente, colocar em prática seu papel de escritor, reorganizando os diferentes tecidos narrativos, unindo toda a história de sua família numa única teia. Nael pode enfim observar o passado pela janela. Esta é uma característica dos romances de Milton Hatoum, os narradores são sobreviventes, as pessoas e a própria cidade não são mais do que fantasmagorias do passado, isto é, mesmo Manaus, que sobrevive como o símbolo das ruínas de uma cidade que foi destruída.

Modificadas por uma nova noção de apreensão dos signos sensíveis do espaço, as cidades que emergiram a partir dos dilemas da colonização e dos sucessivos processos de neocolonização criaram uma nova dinâmica e um novo *modus operandi*⁵², introduzidos pelos colonizadores e bem mais próximos da vertigem e da velocidade do capitalismo que, gradualmente, tomava conta das mentes e dos corpos na modernidade. As cidades latino-americanas, apesar de terem sido concebidas de acordo com os modelos arquitetônicos

⁵² (Grifo nosso)

europeus, acabaram cedendo aos interesses de exploração econômica e excluindo, assim, os pobres que representam a maior parcela da população urbana, dos privilégios de uma urbanização estruturada e ordenada de acordo com parâmetros de desenvolvimento sustentável. É nesse sentido que Sophia Beal analisa a influência do espaço urbano em *Cinzas do Norte*:

Cinzas do Norte justapõe o peso e a austeridade das estruturas neoclássicas da *belle époque* manauara (1880-1910) e a vulnerabilidade e a mutabilidade da Cidade Flutuante de Manaus para refletir sobre a política e as dinâmicas de poder do espaço, relevantes para a história de Manaus e para o enredo do romance. O padrão brasileiro de forçar (direta ou indiretamente) seus cidadãos urbanos mais pobres a abandonarem suas residências em locais convenientes e se mudarem para áreas mais afastadas do centro é tão familiar e tão antigo [...] que podemos nos tornar insensíveis a ele. No entanto, somos levados a reconhecer esse tipo de violência espacial no romance de uma forma emocional e sensorial (BEAL, 2016, p.73, grifo da autora).

Em *Cinzas do Norte*, a arquitetura de Manaus está relacionada de perto, com o embate travado entre Jano e Mundo. Pai e filho representam os dois lados da mesma cidade. Jano Mattoso, o patriarca, é observado pelo narrador Lavo de perto, inclusive é ele quem o leva para visitar sua mansão, um casarão de inspiração britânica e classicista, bem de acordo com o temperamento de Jano Mattoso, um homem conservador e duro. Nessa primeira visita, Lavo não deixa passar em branco a suntuosidade da mansão da família Mattoso:

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: ‘É uma pintura de Domenico de Angelis: *A glorificação das belas-artes na Amazônia*. Imitação do que ele fez para o salão nobre do nosso teatro’ (HATOUM, 2012, p.28-29, grifos do autor).

Mundo, por sua vez, na condição de um artista preocupado com os dilemas sociais da cidade, busca, através da transgressão dos valores representados pelo pai, uma arte que dê conta do horror do contraste entre o mundo dos ricos e o mundo dos pobres. A primeira de suas obras, *Campo de cruces*, fora inaugurada pouco antes da expulsão da população da cidade flutuante e da invasão denominada ironicamente de Eldorado. A destruição fora completa, a população local fora expulsa de seus barracos, tudo fora destruído pelas forças policiais a mando da prefeitura, pois, como se sabe, aquele espaço daria lugar à chamada Zona Franca de Manaus. Em 1964, havia cerca de 12 mil pessoas vivendo em palafitas das

casas flutuantes próximas ao Mercado Central, este cenário ressurge em *Cinzas do Norte* (2012) na cena em que os policiais da prefeitura, sob o comando dos militares destroem um monumento projetado por Mundo e batizado de *Campo de cruces*, como relata Lavo, no dia seguinte, em sua visita ao local destruído pela polícia:

A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminou em cinzas. Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheiros de trapos pretos, e uma fileira de cruces de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “*Campo de cruces* _ Filho de magnata inaugura obra de arte macabra”. [...].

No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O *Campo de cruces* havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão das ruínas acentuava a tristeza do lugar. Cruces de madeira crestadas cobriam um descampado; o tronco de seringueira fora abatido, as raízes arrancadas; galhos secos espetados em trapos queimados pareciam carcaças carbonizadas. Nas ruas de terra, mulheres juntavam pedaços de cruces para acender um fogareiro. Por volta das oito, os empregados da prefeitura jogaram os destroços na carroceria de um caminhão, deixando apenas a árvore derrubada. (HATOUM, 2012, p.150)

Enquanto artista e cidadão consciente das injustiças sociais de Manaus, Mundo coloca-se ao lado dos habitantes da cidade flutuante. Sua arte busca representar o sofrimento e as injustiças que ele presencia no local. Trata-se de uma arte que rumo para além de uma mera fruição estética, mas se torna, antes de tudo, potência criativa, ou seja, o fazer artístico de Mundo choca-se com o artificialismo que envolve não apenas o pai, mas também o centro antigo de Manaus.

Pode-se dizer que a arte de Mundo, além de ser mais comprometida, representa a relação de Mundo com a própria verdade dos signos artísticos e com a arquitetura de Manaus. Sua arte é pública no sentido de que é direcionada para o povo e não para a elite social da cidade, é uma arte preparada para representar os problemas éticos e morais de seu tempo. É uma arte que não nega os limites do real. O resultado não é a mera representação neoclassicista do mundo amazônico, mas da vida sentida de seus habitantes. Sua maior força é a de dizer o que ninguém nunca pôde dizer antes.

A austeridade, a imponência, assim como a própria fortuna de Jano, o mundo artificial do *ethos* europeu desaparecem, enquanto a cidade experimenta novas e contínuas transformações. As cidades latino-americanas _ e Manaus é um exemplo bastante peculiar disso _ não concebem a memória e a sensorialidade da arquitetura como seus modelos europeus. Ela é autofágica por natureza. Esse pensamento é atestado por Luis Costa Lima (2002, p.318) a respeito de Manaus e sua complexa relação com a memória: “[...] 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”.

Em Manaus, a divisão entre pobres e ricos também separa o espaço urbano, entre a cidade bem estruturada no centro e o caos das favelas nas regiões periféricas. Milton Hatoum é formado em arquitetura. Em seus romances há sempre a preocupação com o espaço físico de Manaus. De um lado, as lembranças que os edifícios históricos evocam; de outro, o esquecimento que o crescimento populacional fora de controle transforma em ruínas o sonho de um cenário de harmonia neoclassicista em plena floresta amazônica. Se aproximando do fim de seu relato, Nael comenta a destruição porque passava a cidade no início dos anos oitenta:

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, 2007, p. 223).

Em várias entrevistas, Milton Hatoum evoca esse passado glorioso de Manaus⁵³, que, segundo ele: “Esbanjava um traçado arquitetônico muito europeu, praças interligadas com praças. Toda a infraestrutura urbana havia sido construída pelos ingleses [...]: teatro, os monumentos, os ícones arquitetônicos, os grandes palacetes, a arquitetura neoclássica”.

Conceber o espaço como elemento de inclusão das diferentes camadas da sociedade não é uma característica dessas cidades que crescem vertiginosamente rumo às margens, _ mais uma vez a imagem recorrente do Oriente é convocada. Manaus cresceu sempre de maneira indiscriminada, destruindo-se e reconstruindo-se ao sabor de interesses voláteis e produzindo cada vez maiores bolsões de miséria e de violência que, ainda hoje, não cessam de expandir-se sem limites. David Harvey (2002, p. 120) observa que as cidades latino-americanas comumente passam por sucessivas transformações sob a égide da expansão econômica: “[...] luta perpétua em que o capital constrói uma paisagem física adequada à sua própria condição em um momento particular no tempo, só para precisar destruí-la,

⁵³ Hatoum, Milton. “Entrevista. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade”. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 6 maio 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum>>. Acesso em: 10/07/2017.

geralmente, no decurso de uma crise, em um ponto posterior no tempo.”⁵⁴

Esse modelo de desenvolvimento é típico das regiões marginais do mundo. Trata-se de uma noção bastante diferente dos modelos de cidades europeias que, durante os primeiros séculos de colonização, ainda se encontravam muito ligadas aos padrões medievais de controle do espaço urbano:

Os próprios conquistadores que as fundaram foram progressivamente percebendo, no transcurso do século XVI, que haviam se afastado da *cidade orgânica* medieval em que haviam nascido e crescido para entrar em uma nova distribuição do espaço, que enquadrava um novo modo de vida, que já não era o que haviam conhecido em suas origens peninsulares. Dura e gradualmente, tiveram de se adaptar a um projeto que, como tal, não escondia sua consciência racionalizadora, para a qual não era suficiente organizar os homens dentro de uma repetida paisagem urbana, pois também requeria que fossem moldados com destino a um futuro, sonhado igualmente de forma planificada, em obediência às exigências colonizadoras, administrativas, militares, comerciais e religiosas, que se iriam impondo com crescente rigidez. (RAMA, 2015, p. 21, grifo do autor).

É preciso notar a importância de uma dupla vida a que foram submetidas praticamente todas as cidades latino-americanas desde suas origens, a saber, uma dinâmica de exploração econômica voltada para a ordem física das cidades, e outra, de caráter simbólico, uma ordem capaz de diferenciar como em outros poucos lugares do mundo as diferenças sociais. Assim, essas cidades cresceram ao sabor do desenvolvimento ou desapareceram com a estagnação e o fracasso exploratório de suas riquezas naturais, ao mesmo tempo, os signos de mundanidade e os signos sensíveis alinham-se na formação da desigualdade social da cidade latino-americana.

Em *Dois Irmãos* (2007), a desigualdade social se faz perceber no modo como a antiga Manaus que Nael tenta reviver na forma do relato tem de conviver com a nova e moderna Manaus, simbolizada na figura de Yaqub, o irmão que abandonou a família para se tornar um próspero engenheiro em São Paulo e que, durante a ditadura militar se alia aos militares e de certo modo se beneficia do crescimento desordenado da cidade. Nas palavras de Nael, a ganância de Yaqub, seu caráter esquivo e fato de se sentir um estrangeiro mesmo em casa se coadunava com as características de desenraizamento da cidade:

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, p.226).

⁵⁴ (Tradução nossa).

Por um lado é preciso observar a ambivalência entre a ordem física, ou seja, uma qualidade sensível que no caso de Manaus chama a atenção para o fato de que foi construída para representar o ethos europeu frente à ameaça da floresta, por isso sua arquitetura é uma cópia da arquitetura europeia da *Belle Epoque*⁵⁵, por outro lado, não é difícil observar que a cidade se destrói quase aleatoriamente, nesse sentido, a construção de novos prédios não afetam a memória e a arquitetura dos tempos áureos. Não se pode deixar de evocar a força dos signos de mundanidade, ou seja, a conflituosa rede de relações sociais e o controle do poder que se deixa ver nos rastros na arquitetura de Manaus. De acordo com Sophia Beal, a importância do espaço na configuração dos romances de Milton Hatoum é tão importante quanto o aspecto memorialístico:

Um dos mestres de fazer-nos enxergar novamente espaços é Milton Hatoum. Seu livro *Cinzas do Norte*, de 2005, está entre os mais aclamados romances brasileiros contemporâneos. Enquanto a maior parte da crítica literária sobre a obra de Hatoum centra-se na memória, eu argumento que o espaço, particularmente as dinâmicas de poder em torno de quem o controla e quem lhe atribui sentido, é tão importante para sua ficção. A cidade de Manaus e as transformações destrutivas de espaço que ali ocorreram durante a ditadura militar brasileira assombram o texto. A Manaus do romance não é um receptáculo neutro e estático em que a ação transpira. Em vez disso, a cidade exige a nossa atenção e resiste às nossas expectativas, fazendo-nos refletir de modo mais geral sobre quem controla o traçado de uma cidade e quais tipos de projetos seriam mais benéficos para a subsistência dos moradores (BEAL, 2016, p. 72).

A cidade não tem identidade. Seja pelo recurso incessante e fragmentado do apelo à memória de narradores marginalizados; de retalhos de imagens ligadas à infância dos narradores, ou mesmo os momentos culminantes das narrativas em ambientes domésticos, tratando sempre o problema da vida em grupos heterogêneos de patrões e empregados, de filhos autênticos e agregados, ou ainda das várias ondas de construção, destruição e reconstrução da cidade. Pode-se afirmar que todas as séries de dramas sociais ou familiares representam a necessidade de adaptar-se ao espaço liminar dessa cidade nem europeia nem indígena.

É preciso lembrar ainda que as mudanças ocorridas no cenário urbano amazonense, especialmente a transformação da cidade de Manaus numa das maiores cidades do país no final do século XIX e depois, já na segunda metade do século XX, a transformação industrial

⁵⁵ (Grifo nosso).

da cidade, tudo se deu de forma abrupta, uma cidade cravada em meio à selva que em pouco tempo se viu alvo da exploração e do descaso.

Se nos séculos anteriores havia sido fundada como um entreposto militar e que depois veio a se chamar forte de São José do Rio Negro, sabe-se que apenas no século XVIII passou a chamar-se “Manaos” em homenagem à tribo dos Manaós que vivia na região antes da chegada dos conquistadores espanhóis e portugueses. Esta é a época em que todas as grandes cidades latino-americanas já haviam sido fundadas e experimentado a organização e a rigidez simétrica copiadas dos centros urbanos europeus, como sustenta Ángel Rama:

Uma correspondente à ordem física, que, por sensível, material, está submetida aos vaivéns da construção e da destruição, da instauração e da renovação, mas sobretudo aos impulsos da invenção circunstancial de indivíduos e grupos, segundo seu momento e situação. Acima dela, encontra-se a segunda, correspondente à ordem dos signos que atuam simbolicamente, desde antes de qualquer realização, e também durante e depois, pois dispõem de uma inalterabilidade a que pouco convergem os avatares materiais. Antes de ser uma realidade de ruas, casas e praças, que só podem existir (e ainda assim gradualmente) no transcurso do tempo histórico, as cidades emergiam já completas por um ponto de inteligência nas normas que as teorizavam, nos atos fundacionais que as instituía, nos planejamentos que as desenhavam idealmente. (RAMA, 2015, p.29).

Embora a disciplina hierárquica dessa transmutação se desse através de diferentes tentativas de fazer com que a região se integrasse ao desenvolvimento econômico do resto do país ou fosse, também, pela complexa relação de hibridização de culturas dominantes sobre culturas dominadas resultando nas diferentes redes diaspóricas e, sobretudo, no resultado dessas construções socioculturais, o certo é que quase sempre a construção identitária da região tenha sido expressa na forma de uma violência levada ao paroxismo, na verdade, uma reação que a interação forçada evoca.

PARTE 4

POST FESTUM. A DANÇA DO LABIRINTO SOBRE AS RUÍNAS DO AMAZONAS

Da tentativa de dar conta de uma representação que se assemelhe ao mundo para sempre perdido e arruinado resta aos narradores desse “paraíso perdido” um verdadeiro cipoal de fragmentos de memórias, de relatos, testemunhos que não podem, por sua vez, deixar de evocarem-se a si mesmos, signos que também se esfacelam diante da incredulidade daqueles que escrevem ou que lêem. E apesar da clareza da relação entre o mundo e os signos, é preciso reconhecer que o mundo amazônico é um oriente cada vez mais distante, portanto, mais inapreensível quanto menos remoto ou estranho. Aos olhos daquele que abriu mão de qualquer tentativa de recuperar qualquer vestígio do passado. Eis, talvez, a profunda consciência histórica que nota-se desde o primeiro romance de Milton Hatoum: a certeza do fracasso, que está tudo de antemão, arruinado.

Nada remete melhor ao horror causado pela colonização do que Manaus, esse centro esquivo do horror amazônico. Essa cidade que sempre se pretendeu cosmopolita, estranhamente de costas para a floresta e de costas também para o país, dado o grau intenso de isolamento que se experimentou na região norte até o início da segunda metade do século vinte, é, ao mesmo tempo o fascínio e o horror de um mundo que se esboroou junto da ambição desmesurada de seus fazendeiros de beira de rio.

Manaus situou-se no início do século vinte como o centro econômico nevrálgico do norte do país, mas suas idiossincrasias se mostraram capazes de desconcertar até mesmo a parcela privilegiada de sua população, uma pequena, porém expressiva elite branca, uma sociedade retrógrada e fundada nos moldes das grandes capitais europeias, em descompasso até mesmo com a também atrasada elite do sul do país, uma elite que passou a existir e coexistir num horrendo descompasso com a realidade amazônica e com as demandas da população.

O horror começa por uma elite deslocada da realidade local. Uma elite enfim, detentora de todos os privilégios sociais, cooptando, para si os melhores empregos e obtendo,

com extrema facilidade, mão-de-obra escrava ou semiescrava indígena, geralmente arregimentada por instituições religiosas que catequizavam os índios e os enviava para Manaus e Belém, milhares de índios das mais variadas etnias mesclando-se aos migrantes nordestinos, igualmente escravizados, perdendo-se para sempre nas capitais da borracha. Havia também uma elite intelectual em plena selva, geralmente tentando transplantar grotescamente os modelos europeus do que se considerava como modelos de cultura e arte a ser seguidos, poetas parnasianos cantando alvuras em plena selva equatorial, pintores de paisagens mesclando imagens campestres europeias à selva domesticada pelo misticismo fácil de quem jamais subiu o Rio Negro, tudo em benefício de uma classe intelectual que nada tinha a dizer e que se mantinha, invariavelmente, alienada a respeito da realidade da região.

Como o Amazonas e a cidade de Manaus, todos os narradores dos romances de Milton Hatoum são órfãos, mas são também, de algum modo, os únicos sobreviventes do horror das sucessivas ondas de exploração econômica, de ascensão vertiginosa e queda de sucessivos e malogrados processos de colonização branca na região.

Esses narradores participaram do que aconteceu e têm consciência de que precisam reatar os fragmentados fios narrativos das histórias dos outros personagens que não sobreviveram, há necessidade de resgatar as paixões que esses personagens do passado suscitaram outrora, caleidoscópio de vidas repletas de misturas de imagens, de paixões e ódios, cores e perfumes de vários lugares se mesclando à exuberância natural da região amazônica, tudo formando o pano de fundo para histórias, muitas vezes dramáticas, que foram observadas e analisadas por esses narradores de modo quase obsessivo e num espaço de tempo às vezes distante entre eles e o material narrado. Coube a esses órfãos a tarefa de impedir que o passado se esvaísse por completo, tarefa de resgatar o que restou dos escombros de um mundo que se arruinou.

E o Amazonas é um mundo que se arruinou tão rápido quanto os surtos de prosperidade, porque rápidas ou quase instantâneas foram as fortunas de fazendeiros e comerciantes durante o milagre da borracha no final do século XIX. A euforia sedimentada simbolicamente com a construção de casarões copiados grotescamente dos modelos europeus, prédios públicos em estilo barroco e, até mesmo um teatro gloriosamente construído no meio da selva, inteiramente construído com material vindo da Europa, representam o ponto crucial de onde surgem os rastros que dão margem às narrativas de Milton Hatoum, porque, de um modo geral, os romances do autor amazonense de origem libanesa vão do final do milagre da

borracha, numa clara alusão à memória de seus antepassados libaneses que chagaram ali no início do século vinte até o surgimento da Zona Franca de Manaus.

4.1 *Supertestis e Testis. Silêncio, linguagem e experiência. O testemunho do muçulmano: entre o vazio da vida nua e o exílio da palavra*

“[...] ao bombardeio de perguntas ela soltava um grunhido e confinava-se novamente no seu mutismo ancestral. [...]”. (HATOUM, 2008, p.9). “Mutismo ancestral”. De um lado, a imagem deste antiquíssimo aparato técnico de resistência, do outro, sua real inutilidade diante da força opressora do “outro”: a ideia de uma passividade, de uma indiscernibilidade diante do mundo que oprime aquele que se encontra numa situação de fragilidade e deve, portanto, se curvar em sinal de obediência, é sem dúvida, um traço recorrente. Sem se efetivar como um tema propriamente nas narrativas de Milton Hatoum é a ideia do mutismo, recorrência de um certo tipo de passividade do autóctone, mas também de resistência, de redenção, diante da monstruosidade da força de seu opressor.

Além de recorrente, há o estranhamento causado pela natureza indecifrável do silêncio, talvez a única resposta possível diante do impasse frente aos dilemas morais e éticos que permanecem sem solução, mesmo que o acontecimento traumático já faça parte de um passado distante. Em entrevista, ao ser questionado sobre qual seria o limite da ficção, Milton Hatoum respondeu: “Qual o limite da ficção? A própria linguagem. Diante do impasse, o silêncio”⁵⁶. O que se acrescentaria à força de uma evocação, nesse caso, seria o silêncio como uma fronteira intransponível, lacuna causada por esse impasse que parece falar, no entanto, veementemente.

Trata-se de uma questão importante, embora não exatamente evidente no universo ficcional de Milton Hatoum: questionar os valores éticos produzidos no mundo ocidental e situar seu universo narrativo às margens do chamado mundo “ocidental”, elegendo em vários momentos, o silêncio como paródia da fala do “outro”, como limite da linguagem e limite da possibilidade de representação através da escrita e, portanto, de uma questão logocêntrica.

O problema da impossibilidade de representação na narrativa moderna é assinalado pelas mais variadas correntes teóricas, como por exemplo, a chamada Escola de Frankfurt,

⁵⁶ BRASILIANO, Antonio. Inquérito Milton Hatoum: fugaz como um lampejo. *Jornal Rascunho*. 2015. Abril, edição 180.

cujo alguns de seus principais nomes, como Theodor Adorno (2000) e Walter Benjamin (2012, p. 217) alertam que tão importante quanto a posição de quem narra é também importante a posição de quem ouve: “O narrador retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da retratada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”(BENJAMIN, 2012, p. 214).

O narrador contemporâneo não apenas alastra a insuficiência do material narrado, mas principalmente, solapa e remodela o passado a partir da ambivalência do que foi vivido, como o exemplo de Nael em sua condição de narrador bastardo, tentando narrar, com extrema concisão e sobriedade a história de silêncio e resignação de sua mãe, Domingas, a empregada doméstica que trabalhava sem descanso todos os dias da semana, que fora estuprada por Omar, o *Caçula*⁵⁷, subordinada até o fim ao trabalho escravo na casa libanesa, ou seja, trata-se de uma história cujo caráter trágico é, de antemão, inapreensível para seu filho. Para contar a história da mãe, Nael precisaria da aquiescência do leitor para tornar crível seu relato sem se deixar levar pela emoção e pelo caminho fácil da violência do julgamento, dupla tarefa, duplo fracasso:

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, 2007, p. 64-65)

É digno de nota a precisão e a brevidade irônica de Nael quando sente que precisa falar sobre a mãe ao mesmo tempo que sente que não é capaz de fazê-lo, é que sua estratégia de narrar em poucas linhas toda a história de uma vida, a mãe silenciosa, impenetrável, esbarra no problema da imprecisão e da autocensura. É verdade que não há muito a dizer, porém, talvez seja exatamente o que ele implicitamente queira dizer ao leitor, que ele é inocente, que não pode ser culpado de coisa alguma, afinal, mesmo que tenha frequentado a escola, que tenha se tornado um homem de letras, um intelectual, ele também dividiu os intermináveis afazeres domésticos com a mãe.

Se há algum embaraço para Nael, é porque parece residir certo pudor no fato de ter sobrevivido para narrar e reorganizar os fios que o ligam ao passado da mãe, repleto de recortes e traços imprecisos. O que se nota, portanto, é que no momento de caracterizar a mãe,

⁵⁷ (Grifo nosso).

que nada mais é do que dizer algo a respeito de si mesmo, não apenas como narrador, mas como o verdadeiro protagonista da tragédia que se abateu sobre a família libanesa, sobressai-se, assim, o silêncio da testemunha que deve, no entanto, narrar.

Na contemporaneidade, narradores como Nael são comuns, são sobreviventes, suas origens são incertas assim como seu destino, além disso, suas narrativas tendem a funcionar mais como paródias autoconscientes do que relatos de quem sobreviveu para contar, ou, dito de outro modo, são narradores que não se enveredam de modo tão intenso na vida das personagens porque o que lhes interessa é o modo como vão retirar-se, como vão salvar-se, para que enfim possam retornar e tentar compreender o que restou, não do “outro”, mas o que há de si mesmo nesse “outro”, ainda que inapreensível. Linda Hutcheon expressa o problema da narrativa contemporânea com verve:

[...] Ao contestar implicitamente, [...] conceitos como originalidade estética e o fechamento do texto, a arte pós-modernista apresenta um novo modelo para demarcar a fronteira entre a arte e o mundo, um modelo que atua a partir de uma posição que está dentro de ambas e, apesar disso, não está inteiramente dentro de nenhum dos dois, um modelo que está profundamente comprometido com aquilo a que tenta descrever, e apesar disso ainda é incapaz de criticá-lo. (HUTCHEON, 1991, p. 43).

O efeito paródico só acontece porque o narrador está preso ao fato de que o material narrado pode não ter relação alguma com a verdade dos fatos, não havendo, portanto, ao final desses relatos, nenhum tipo de conhecimento a apreender, faltando também carência de sentido na própria terminologia do relato, pois o passado desses narradores distópicos nada mais seria então que um sistema de montagem e desmontagem de diferentes e dispersas produções de subjetividade errantes, por isso a sensação incômoda de nunca ter algo a dizer sobre si mesmo, ainda menos algo que se pareça com um relato do que foi vivido pelo “outro” como um “si mesmo”⁵⁸.

Na produção de subjetividade, no entanto, há sempre uma voz, e não se pode negar que é a voz que produz e negocia tais processos de subjetividade. A linguagem do silêncio é distopia porque escapa de algum modo, à sintaxe, ao poder da razão. É o silêncio do colonizado que se sobressai sobre o poder do discurso como força de lei, a principal característica do silêncio que desconcerta o colonizador é o poder de se opor à linearidade

⁵⁸ (Grifo nosso).

racional, não seria exagero, portanto, afirmar que, de algum modo, o silêncio desautomatiza a tradição e os valores do colonizador, desarticulando-os de dentro para fora, de dentro da linguagem oficial, transnacionalizando a experiência, tanto cultural quanto política. Segundo Giorgio Agamben:

Devemos medir todas as consequências dessa figura da potência que, dando-se a si mesma, se salva e cresce no ato. Ela nos obriga a repensar radicalmente não apenas a relação entre potência e o ato, entre o possível e o real, mas também a considerar de uma nova maneira, na estética, o estatuto do ato de criação e da obra e, na política, o problema da conservação do poder constituinte no poder constituído. (AGAMBEN, 2015c, p. 254).

Através de uma sintaxe própria do colonizado, nessa perspectiva, Giorgio Agamben, retomando o conceito de potência como ato em Aristóteles, define o estatuto do silêncio como característica primordial da experiência da potência do não, ou seja, como uma *potência do poder não fazer algo*⁵⁹:

O conceito de potência tem, na filosofia ocidental, uma longa história e, pelo menos a partir de Aristóteles, ocupa nela um lugar central. Aristóteles opõe _ e ao mesmo tempo liga _ a potência (*dynamis*) ao ato (*energeia*), e essa oposição, que atravessa tanto sua metafísica como sua física, foi transmitido por ele como herança, primeiro à filosofia e depois à ciência medieval e moderna. [...] Não se trata, para mim, de dar atualidade a categorias filosóficas caídas no esquecimento há muito tempo; estou convencido, pelo contrário, de que esse conceito nunca deixou de operar na vida e na história, no pensamento e na prática dessa parte da humanidade que acrescentou e desenvolveu a tal ponto sua *potência* que impõe a todo planeta o seu *poder*. (AGAMBEN, 2015c, p. 243).

Nos romances de Milton Hatoum nota-se com frequência uma espécie de estranhamento perante a reação velada por trás do mutismo ancestral, algo como uma força invisível, forte o suficiente como tentativa de oposição velada, de desconstrução dos valores ocidentais, silenciar-se significaria, desse modo, dar voz a culturas historicamente inferiorizadas, sua escrita poderia estabelecer relações entre diferentes culturas num mesmo espaço sem, no entanto, confrontá-los diretamente ou opô-las. Para Albuquerque (2006, p. 128): “ao dar voz aos enjeitados, Milton Hatoum faz surgir um Brasil silenciado no fundo de uma casa senhorial, em um hospício, [...] e, ao mesmo tempo, faz falar um lugar e um tempo para os quais a história oficial brasileira parecer dar de ombros”.

Tratar-se-ia então, de uma impostura silenciosa, talvez evocando sem saudosismo o passado perdido, de qualquer maneira, é essa característica do silêncio que se auto-impõe e

⁵⁹ (Grifo nosso).

que caracteriza a relação entre colonizador e colonizado nessas narrativas que causa estranheza nos narradores que se deparam com ela, alusão de um conflito instaurado pelo silêncio mimético:

A mímica é a tentativa pelo colonizado para copiar o colonizador. Isso acontece quando o colonizado assume os hábitos culturais e valores do colonizador. Como o resultado dessa mímica não é uma reprodução exata das características do colonizador, ela pode ser altamente subversiva. A mímica, portanto, produz uma racha na certeza imperial de que a dominação colonial mantém completo domínio sobre o colonizado. O escárnio (a ridicularização) e a ameaça existem na mímica da cultura, do comportamento e dos valores dominantes empregados pelo colonizado. A escrita pós-colonial é a principal estratégia da mímica contra o colonizador porque [...] a quase-identidade do sujeito colonial com o sujeito dominante [...] faz com que a cultura colonial seja potencialmente subversiva”. (BONNICI, 2005, p. 46. Grifo do autor).

Paródico, subversivo e que simboliza, por extensão, a dimensão do horror da colonização diante do silêncio incompreensível desse “outro”, ou ainda, o modo como os valores ocidentais fracassam diante do caráter refratário desses valores e a reação silenciosa desse “outro” que, de algum modo, se recusa a silenciar-se diante de suas lembranças, sensações, medos e alegrias. Para Rodrigo F. Labríola, seria justamente a ideia redentora da razão de que fala Joseph Conrad (2008) e que perpassa os séculos, garantindo, desse modo, que o Ocidente possa dominar e explorar outras regiões do globo sem dar-se conta de que é impossível derrotar completamente o colonizado:

[...] as engrenagens do horror aparecem quando se faz a comparação das diferenças com os outros, ou seja, dessas possibilidades ficcionais que acrescentam a escrita da história. Dessa maneira, Costa Lima demonstra que no século XVI o horror iniciou um processo de diferenciação com relação ao horror antigo ou medieval. A violência entre os portugueses e os asiáticos foi vista pelos cronistas através da lente de uma “dupla verdade” econômica (os benefícios do comércio de especiarias) e moral (a superioridade do cristianismo), que a justificava quando era perpetrada pelos portugueses (os asiáticos ou os negros tinham medo), mas que também era vista com horror quando os europeus eram as vítimas. Esse horror se fixou como horror físico em um lugar determinado, às margens do ocidente, pois não só ganhou uma escala mundial mas tornou-se inseparável das ideias de Estado ou Estado-Nação, saindo da Europa na procura de outros territórios. [...] Quando Costa Lima redobra a aposta epistemológica e vai propor que a novidade do horror moderno estaria na prática de uma violência que depende da pretensa universalidade de uma ideia sustentada pela razão, que no século XVI seria razão religiosa, no século XIX razão civilizatória e no século XX razão democrática. (LABRIOLA, 2004, p. 208. Grifos do autor).

O projeto colonizador de exploração na modernidade se caracteriza por esse direito civilizatório, afinal, nada mais poderia redimir as atrocidades cometidas contra outros povos senão o de levar a todos os lugares do mundo a ideia que redime, mas também é verdade que essa razão civilizatória assume diferentes aspectos dependendo da região em que o projeto

colonizador é posto em prática. No caso específico da região amazônica, a exploração não raro se converte no horror da impotência do invasor diante das adversidades da região, uma das mais inóspitas e complexas do planeta, por isso, as representações historiográficas sobre a região não raro vêm acompanhadas de conotação pejorativa, como sugerem as declarações de vários estudiosos que passaram pela região:

A impressão dominante que tive, e talvez correspondente a uma verdade positiva, é esta: o homem, ali, é ainda um intruso impertinente. Chegou sem ser esperado nem querido _ quando a natureza ainda estava arrumando o seu mais vasto e luxuoso salão. E encontrou uma opulenta desordem... os mesmos rios ainda não se firmaram nos leitos; parecem tatear uma situação de equilíbrio derivando, divagantes, em meandros instáveis, contorcidos sem *sacados*, cujos istmos a reveses se rompem e se soldam numa exasperadora formação de ilhas e de lagos de seis meses, e até criando formas topográficas novas em que estes dois aspectos se confundem; ou expandindo-se em *furos* que se anostomosam, reticulados e de todo incaracterísticos, sem que se saiba se tudo aquilo é bem uma bacia fluvial ou um mar profusamente retalhado de estreitos. (CUNHA, 2006, p. 18). [Grifos do autor].

A ideia de que o Amazonas seria um verdadeiro inferno verde sempre esteve presente no imaginário ocidental. O que caracteriza o horror do ethos ocidental nas regiões marginais e inóspitas como o Amazonas é justamente o concomitante fracasso do projeto colonizador e de seu modo de enxergar e compreender essa parte do mundo, o horror é a conquista convertida em impotência, impotência física e psíquica. Dito de outro modo, pode-se afirmar que as sucessivas tentativas de explorar os recursos naturais da região, de explorar a mão-de-obra local se converteu em algum tipo de fracasso, assim, a tentativa do colonizador branco de estabelecer, para além de suas fronteiras, os seus valores sociais, culturais e econômicos na região amazônica sempre esbarrou na resistência silenciosa de seus povos e da resistência natural da floresta equatorial.

O que está em jogo nos romances de Milton Hatoum, então, seria o silêncio como marca desestabilizadora do projeto de dominação cultural. A passagem da potência para a impotência de poder falar sobre a experiência traumática do “outro” é a própria marca do horror colonial. A recusa de aceitar esse “outro” que o colonizador não pode dominar ou compreender, pode se configurar como uma recusa da passagem da pura potência do pensamento ao ato propriamente, ao longo de toda a história da filosofia, é interessante notar, que a linguagem o silêncio como ato de potência negativa tem chamado a atenção dos filósofos.

Como já dito anteriormente, foi Aristóteles (2010) quem primeiro estabeleceu os parâmetros para o estudo da potência do ato como negatividade. Para o filósofo estagirita, este

limite da linguagem poderia se configurar como uma opção pela recusa como ato de impotência, um desejo de negatividade, ou seja, a recusa de transformar a linguagem em ato de comunicação, neste caso, pensando no estatuto do silêncio como uma parodia do discurso do dominador sobre o dominado seria a impossibilidade de se passar ao ato de comunicação seria a resposta do autóctone amazonense diante da dominação logocêntrica do mundo ocidental imposta a ele pelo colonizador, a impotência como ato de potência seria sua única possibilidade de revolta contra o sistema de dominação branca.

Em Aristóteles (2010) a *pneuma* anima tanto seres humanos quanto os outros animais, porém, nos animais as sensações, apetites e movimento são primordiais. Mas cabe antes questionar o que seria a sensação para Aristóteles. A resposta do filósofo estagirita estaria no ato da potência como possibilidade tanto de transformar o pensamento em ato como também em impotência do ato. As faculdades sensitivas estão na condição de potência, ou seja, preparadas para captar o objeto sensível. Podem então fazer passar da condição de potência ao ato no momento em que captam os objetos sensíveis. Para Aristóteles, no entanto, essa condição inicial da sensação ainda não é suficiente.

A faculdade sensitiva, transformada em potência e inicialmente dessemelhante ao objeto sensível e em ato, não precisa necessariamente tornar-se semelhante ao objeto sensível. A semelhança pode não ocorrer porque a faculdade sensitiva apenas capta a forma do objeto sensível. A faculdade sensitiva manifesta-se como apetite na alma sensitiva, como impulso na alma nutritiva e como vontade na alma intelectual. Desse modo, cada uma três partes da alma possui desejo. Para Aristóteles, (2010, p. 68): “[...] o acto de cada coisa, com efeito, gera-se por natureza no ente que existe em potência e na matéria adequada. Fica claro, a partir disto, que a alma é certo acto e forma do ente que possui a capacidade de ser daquele tipo”.

Partindo do conceito de potência aristotélico, o filósofo italiano Giorgio Agamben delinea, em duas de suas obras, *A potência do pensamento* (2015c) e *Bartleby, ou da incontinência* (2015b), a natureza mais específica possível da passagem do pensamento para o ato de potência propriamente, que tanto pode se configurar num decidir-se a fazer algo quanto decidir-se por não fazer algo a partir do entendimento de que se pode ou não optar pela ação. Tendo como exemplo a novela *Bartleby, o escrivão* (1967), de Herman Melville, cuja fórmula é a da “potência do não” o filósofo italiano se interessa pela co-pertinência da potência e da impotência. A impotência, nesse caso, não significa uma escolha entre o ato ou a ausência do ato, mas antes, a possibilidade de se recusar a transformar a potência do

pensamento em ato, ou seja, seu interesse recai sobre a “potência do não” aristotélico, e acrescenta por sua própria conta, as noções de contingência, de compreensão e de vontade:

[...] Toda potência de ser ou de fazer algo é, de fato, para Aristóteles, sempre também potência de não fazer. [...] Uma vez que, de outro modo, a potência passaria desde sempre ao ato e com este se confundiria (segundo a tese dos Megáricos refutada explicitamente por Aristóteles no livro *Theta* da *Metafísica*). Essa “potência do não” é o segredo cardeal da doutrina aristotélica sobre a potência, que faz de toda potência, por si mesma, uma impotência [...]. Como o arquiteto mantém sua potência de construir mesmo quando não a coloca em ato e com o tocador de cítara é tal porque também pode tocar a cítara, assim o pensamento existe como uma potência de pensar e de não pensar, como uma tabuleta encerrada sobre a qual nada mais está escrito (o intelecto possível dos filósofos medievais). E como a camada de cera sensível é de repente gravada pelo estilete do escriba, assim também a potência do pensamento, que em si não é algo, deixa advir o ato da inteligência. (AGAMBEN, 2015b, p. 14-15. Grifos do autor).

O processo que leva a compreensão da natureza desse silêncio como “potência do não” também está ligada a uma forma de resistência em torno do relato, a palavra coloca em prática o relato como uma presença, o silêncio, por outro lado, se mantém oculto numa profundidade semântica de onde a palavra emerge, e de onde busca seu sentido profundo. Assim, o silêncio que perpassa essas narrativas seria então, além de um ato de contingência, uma profunda noção de que a causa que não se deixa desvelar pela noção de estranhamento que se reflete na tarefa, por parte dos narradores, de recompor os fios do passado, tarefa esta que estaria relacionada à própria impossibilidade da linguagem de dar conta de certas experiências, como a violência extrema do terror. Giorgio Agamben anota o mesmo paradoxo entre a natureza da obra de arte e os dilemas políticos do *Terror* inerentes ao problema estético na contemporaneidade:

A busca de um significado absoluto devorou todo significado para deixar sobreviver apenas signos, formas privadas de sentido. [...] É o sentido que apagou o signo ou é o signo que aboliu o sentido? Eis o terrorista colocado em confronto com o paradoxo do Terror. Para sair do mundo evanescente das formas, ele não tem outro meio senão a própria forma; e quanto mais quer apagá-la, tanto mais deve se concentrar nela para torná-la permeável ao indizível que quer exprimir. Mas, nessa tentativa, ele (Frenhofer) acaba por se encontrar nas mãos apenas dos signos que, é verdade, passaram através do limbo do não sentido, mas que nem por isso são menos estranhos aos sentidos que ele perseguia. [...] A literatura moderna oferece, no fim das contas, demasiados exemplos desse destino paradoxal que vai ao encontro do Terror. (AGAMBEN, 2013, p.32. Grifo do autor).

Essa noção de terror sugere uma abstenção de qualquer explicação, como um estado de exceção permanente, como defende próprio Giorgio Agamben (2014). Para Roberto

Vecchi, o que Giorgio Agamben deseja é estabelecer uma relação contemporânea entre o campo de concentração e o poder como relações permanentes, indistintos, como um abismo sem fundo, este seria então o legado do campo de concentração para a contemporaneidade, transformar o espaço habitado pelo homem num campo de concentração inalterável:

*O campo de concentração, como espaço permanente do estado de exceção, torna-se a metáfora espacial decisiva para a apreensão de nossa modernidade, assim como tragicamente se articulou nos abismos concentracionários do século XX, literal e barbaramente sem fundos. É o regulador encoberto que atua dentro de outro espaço da cidade e funciona como um novo nomos biopolítico planetário, tornando o estado de exceção que se inscrevia em um arco de suspensão temporário, pelo contrário, em um estável de permanência. Não é a cidade, portanto, como poderia parecer, o lugar de inscrição da vida no ordenamento _ para mantermos as coordenadas jurídicas que definiam o *nomos* tradicional, de localização e ordenamento _ mas o campo de concentração como espaço político determinante e encoberto que atua nela: a favelização das metrópoles, seu funcionamento pelos meios de exceção e do bando mostra exaustivamente o campo de concentração que nelas atua de modo plenamente funcional. (VECCHI, 2014, p. 176. Grifos do autor).*

O muçulmano é o habitante do campo de concentração, da favelização dos grandes centros, essa é a característica do muçulmano que faz com que ele se torne uma regra, algo que sinaliza o abismo da vida nua na noção do muçulmano, _ esse trágico exemplo retirado dos campos de concentração de Auschwitz _ para representar aquele que reside no espaço do campo de exclusão permanente, não podendo viver nem entre os vivos e nem entre os mortos, mas antes, o indistinto biopolítico, incapaz de se identificar com nenhum dos outros habitantes do campo de concentração, enfim, esse apelido, o *muçulmano*. O termo muçulmano é extraído por Giorgio Agamben da definição que se dava nos *lager*, o espaço do campo de concentração habitado unicamente por judeus, como aquele que renunciava a viver ou morrer, ou seja, uma terceira instância, sem qualquer comunicação com o mundo e as regras a sua volta:

Ou como figura nosográfica, ou como categoria ética, ou alternadamente como limite político e conceito antropológico, o muçulmano é um ser indefinido, no qual não só a humanidade e a não-humanidade, mas também a vida vegetativa e a relação, a fisiologia e a ética, a medicina e a política, a vida e a morte transitam entre si sem solução de continuidade. Por isso, seu “terceiro reino” é a cifra perfeita do campo, do não-lugar onde todas as barreiras disciplinares acabam ruindo, todas as margens transbordam”. (AGAMBEN, 2014, p. 56. Grifos do autor).

O testemunho, nesse sentido, é dado então àquele que não apenas abriu mão de contar sua própria história, mas que também abriu mão de poder existir na condição de ser humano, ou, seguindo a terminologia de Giorgio Agamben, entregue a *vida nua*⁶⁰.

De acordo com Giorgio Agamben (2014) a condição de muçulmano se espalha para todos que, como condenados ao não-lugar dentro do próprio espaço da exceção, não optam nem pela fala nem pelo silêncio, apenas transitam entre vivos e mortos. Resulta, portanto, de certo tipo de silêncio que não se mostra apenas desconcertante, mas algo mais profundo, ou seja, haveria na recusa por falar, certo tipo de silêncio capaz de fugir a qualquer modelo de controle ou interpretação e que parece muito bem colocado por Luís Adriano de Souza César em seu estudo sobre as personagens indígenas no romance de estreia de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, para ele:

[...] o silêncio se interpõe na narrativa a fim de revelar o desprezo a que estão relegados os indígenas na sociedade manauara. Aos índios cabe tão somente o silêncio; diante de membros concernentes a estratos privilegiados, os integrantes da etnia autóctone reprimem a própria voz. A atitude tomada por essa personagem é mimese da condição dos índios amazônicos – desde os mais tenros dias da ocupação portuguesa, os indivíduos desse contingente étnico foram perseguidos e reprimidos em suas especificidades culturais sob o domínio do colonizador e dos religiosos. Ainda mais escorchante é a situação dos índios urbanizados, os quais, além de viverem a terrível mutilação identitária de não serem silvícolas, tampouco sujeitos reconhecidamente civilizados, são incorporados à sociedade manauara como empregados com quem se pode tudo: desde não remunerar pelo trabalho, controlar a comida, até agressões e estupros; tudo isso justificado pelas inconstâncias e pelos deslizes daqueles que ocupam posições distintas nessa relação vertical. Não é de modo algum desmotivado, portanto, que não somente Anastácia Socorro seja descrita por signos que remetem ao silêncio, mas também o tio, Lobato Naturidade, seja reconhecidamente um sujeito silencioso e fechado para si mesmo; assim como eles, Expedito Socorro, o terceiro membro dessa linha sucessória de submissão, é apenas referido na narrativa, sem que ao menos se saiba da própria voz nada além do trabalho prestado à matriarca; e o quarto e último integrante dessa genealogia, é a empregada que acolhe a narradora quando esta chega a Manaus – a índia se diz filha de Anastácia e afilhada de Emilie, após isso, conforme relata a irmã adotiva de Hakim, confina-se no seu "mutismo ancestral". (CÉSAR, 2014, p. 88).

O silêncio como a impossibilidade de reconciliação entre dois mundos diferentes: o mundo conhecido, o espaço urbano e familiar e o espaço indígena, ancestral e remoto. Silêncio como um problema ético e um dilema moral por trás da ausência da fala do “outro”. Segundo Maria Izilda Ferreira Cury (2000, p. 172): “Tal fala é também tecida pelo silêncio que faz aflorar na narrativa termos ancestrais, remotíssimos, pertencentes a lugares esquecidos”.

⁶⁰ (Grifo nosso).

Em *Relato de um certo Oriente* (2014), o silêncio de Anastácia Socorro, a fiel empregada indígena, confina-a ao espaço da cozinha e a invisibilidade social. Anastácia vive reclusa, como um fantasma, em seu silêncio ancestral. O silêncio de Anastácia marca, no entanto, dois aspectos importantes que sua figura impõe à dinâmica familiar: em primeiro lugar, nas poucas ocasiões em que resolve quebrar o silêncio, é o mundo da tradição e da cultura indígena que emerge de sua fala, por outro lado, quando se fecha no silêncio e no trabalho árduo da cozinha, a distância que a separa do mundo familiar que a cerca se torna mais evidente. A matriarca, Emilie é a única que a trata de maneira um pouco amistosa, não por afeto, mas porque Anastácia é irmã do curandeiro Lobato, por quem Emilie sente profunda devoção. Há momentos em que é permitido à Anastácia compartilhar a mesa de refeição com os membros da família.

A convivência com uma índia na mesa se mostra uma experiência extremamente desagradável, na verdade, a interação entre empregados indígenas é sempre impossível para a maioria dos membros das famílias brancas nos romances de Milton Hatoum. O abismo social entre a empregada, uma simples índia e os membros da família libanesa se mostra não apenas um desastre, mas também o contraste entre o conhecimento que pode ser compartilhado na interação com o outro e que permanece, na forma do silêncio, como uma experiência inatingível, para além do amplo leque de diferenças que podem separar aqueles que podem falar daqueles que optam por não falar.

Para Giorgio Agamben (2014b) é importante pensar os limites do silêncio como o limite entre a linguagem e a experiência. Para ele é uma relação que marca, sem dúvida, um estágio importante entre os limites do conhecimento histórico e da própria linguagem. Giorgio Agamben serve-se, para tanto, da descrição que faz Émile Benveniste a respeito desse espaço que demarca e separa a experiência da linguagem propriamente:

A realidade do *eu* é a realidade do discurso, fora de contexto, a pronúncia do pronome *eu* não faz sentido. Se a subjetividade é apenas um enunciador, então, nós nunca vamos atingir a experiência para além do enunciador. A experiência original, portanto, tem que vir antes da linguagem. (BENVENISTE, 2006, p. 36. Grifos do autor).

Influenciado pela teoria de Émile Benveniste, Giorgio Agamben busca analisar o problema da origem da linguagem como experiência que antecede ao histórico. Para ele, a experiência autêntica deveria ser capaz de ultrapassar os limites impostos pelo discurso.

Considerando que os animais em geral, incluindo as crianças que ainda não falam, tem acesso apenas à linguagem não-verbal, ou seja, não dominam a prática discursiva, a simples referência ao pronome “eu” separaria a criança dos animais porque ela passaria a residir na esfera da linguagem. Em lugar de assinalar a primazia do pensamento como discurso, o filósofo italiano vê na infância a esfera privilegiada de onde se pode delimitar não apenas a origem da linguagem, mas principalmente, o início da própria história como discurso. Essa ideia assume implicações importantes na análise da experiência não-verbal nos romances de Milton Hatoum.

Ainda em *Relato de um certo Oriente* (2014) como exemplo, é possível perceber que é a experiência não-verbal que demarca alguns dos momentos mais dramáticos da narrativa. O silêncio permeia poeticamente a maneira como a menina Soraya Ângela se comunica com o mundo a sua volta, surda-muda, filha de Samara Adélia. O mundo familiar ao seu redor é permeado e construído pelo silêncio, as relações com as crianças da mesma idade e com o quintal e o jardim da casa estabelecem uma verdadeira separação com o mundo dos membros adultos da família. Para Soraya Ângela há memória, mas não há linguagem para a experiência da memória:

[...] Soraya me ajudava e era curiosa a sua maneira de colher os jambos e as papoulas umedecidas pelo sereno. Permanecia um tempão a mirar a polpa desse coração de veludo que é o jambo; as papoulas, as orquídeas e as flores ela cheirava demoradamente e mais tarde intuí que o odor e o olhar compensavam de certa forma a ausência dos dois sentidos. [...] Soraya, que parecia uma sonâmbula assustada, começou a abstrair; desenhava formas estranhas, geralmente sinuosas, na superfície do pano que cobria a mesa da sala; reproduzia formas idênticas nas paredes, nos mosaicos rugosos que circundavam a fonte, e na carapaça de Sálua onde o nome de Emilie ainda não se apagara. [...] Soraya banhava-se na fonte, pular a cerca do galinheiro e gesticular furiosamente diante do poleiro para que, em pânico, as aves passassem do sono à debandada caótica, soltando as asas, ciscando a terra e o ar, debatendo-se, com seus excessos de contorções, mas essa encenação matinal, presenciada com espanto e comiseração por todos nós, talvez fosse uma festa para Soraya, *uma maneira de ser escutada ou percebida sem ter acesso à palavra*, um parêntese no cotidiano [...] ela não fala, não ouve, o seu corpo se reduz a um turbilhão de gestos no centro de um espetáculo visto com olhos complacentes... (HATOUM, 2014, p.14. Grifo nosso).

A relação poética que Soraya Ângela estabelece com o mundo ao seu redor sugere que só pode existir aquilo que não está condicionado à palavra, porque sua vivência é de uma temporalidade diferente, anterior à palavra. Não se trata de um sujeito inserido numa cultura, pois, sendo surdo-mudo, seu acervo de representação do mundo não depende das palavras,

mas de imagens, visão, paladar, tato e olfato elevadas a uma intensidade muito maior, e talvez por isso mais poética. Vivendo num momento pré-lógico, a menina passa a captar as experiências do mundo como carregados de poeticidade. A pele existe para Soraya Ângela como uma inscrição diante da poesia do mundo. A experiência não-verbal da menina confere-lhe uma sintaxe distante do logos que os homens conferem aos objetos, trata-se de uma relação de desconstrução, de não linearidade, presa em seu mundo silencioso a menina acaba rompendo, portanto, com o mundo verbal em nome da poesia da imagem pura. Seu mundo é um complexo de subjetivação pura de imagens que anulam a realidade, por isso, não raro, o comportamento da menina não é apenas tido como estranho, mas inaceitável, principalmente para os adultos.

A linguagem de Soraya Ângela é puramente musical e imagética, prescindindo de sentido lógico. Como na poesia, ela rompe com a imagem que tem uma função definida, por isso ela está sempre buscando novas formas de alterar a relação entre os objetos e os sentidos que fazem parte de seu cotidiano, rompendo a relação significante e significado. A morte de Soraya Ângela aos cinco anos desencadeará uma série de conflitos e ressentimentos entre Samara e os irmãos, o distanciamento familiar de Samara acabará desencadeando a dissolução da família, tema bastante recorrente nas obras de Milton Hatoum, mas a lembrança da menina surda-muda permanecerá para a narradora inominada como uma imagem recorrente, pois Soraya Ângela é o símbolo de tudo que foi destruído pelo tempo. Por isso o imperativo da narradora: “[...] o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso”. (HATOUM, 2014, p. 165).

Não problematizado, não questionado, seja através da *ancestralidade* de Anastácia Socorro, ou do silêncio poético e pré-verbal de Soraya Ângela, o silêncio seria, dessa forma, uma espécie de resposta transgressora à ideia redentora de Marlow, o narrador imperialista de *No coração das trevas* (2008) uma resposta também a sua profunda crença na redenção através da razão. Diz Marlow, o narrador, ainda no início do romance, tanto religiosa quanto política:

[...] O que nos salva é a eficiência _ a devoção à eficiência. Mas aqueles camaradas (o exército romano) não eram levados muito em conta, de fato. Eles não eram colonizadores; seu governo era pura extorsão e mais nada, eu suspeito. Eram conquistadores e para isso basta a força bruta _ nada de que se gabar quando se tem, já que a força é apenas um acidente que resulta da fraqueza dos outros [...]. A conquista da terra, que significa, em grande medida, tirá-la de quem tem a cor de pele diferente ou o nariz um pouco mais achatado que o nosso, não é uma coisa bonita, quando a examinamos bem. O que a redime é a ideia apenas. Uma ideia por

trás dela; não um pretexto sentimental, mas uma ideia; e uma crença altruísta na ideia _ alguma coisa que você pode criar, venerar e oferecer sacrifícios a ela”. (CONRAD, 2008, p. 14-15. Grifo nosso).

Na literatura pós-colonial, no entanto, essa crença civilizatória em nome da exploração se torna não apenas uma ideia problemática e ambivalente, mas principalmente, uma ideia que quando analisada através do modelo já exposto de pré-figuração do horror, deixa a mostra a verdadeira dimensão do fracasso do empreendimento racional do homem branco. Nesse sentido, afirma Luiz Costa Lima afirma:

[...] se o horror é o afeto decorrente da conduta desviante_ a constatação de que a ambição de lucro é, objetivamente, tão danosa como a crueldade e a disposição em escravizar o outro _, então em Conrad, por serem brancos seus protagonistas, o horror resume-se aos brancos. (COSTA LIMA, 2003, p. 211).

O horror poderia ser compreendido como uma falta permanente, uma falha intersticial no poder regido pelo signo da racionalidade estatal⁶¹, ele funciona como uma desmontagem do espaço e do tempo racional. O poder que os dispositivos de colonização modernos colocam em prática nem sempre se materializam em resultados concretos num longo prazo, nesse sentido, levando-se em conta que o horror é percebido justamente pelo olhar daquele que, na condição de colonizador, sente que é seu dever moral manter o controle total, escravizar ou exterminar se tornam questões que, do ponto de vista ético e moral, não fazem parte da regra geral dos direitos humanos, mas de um espaço-tempo de exceção. O horror repetirá indefinidamente o gesto de desespero do capitão Kurtz (CONRAD, 2010) diante do fracasso do empreendimento colonizador.

Para o colonizador ocidental as formas de expressão cultural cujo desenvolvimento civilizacional se encontra atrasado em comparação à crença positivista na racionalidade alvo da crítica de Theodor Adorno que diz:

O que não se ajusta às medidas da calculabilidade e da utilidade é suspeito para o iluminismo. Uma vez que pode desenvolver-se sem ser perturbado pela opressão externa, nada mais há que lhe possa servir de freio. Com as suas próprias ideias sobre os direitos humanos acontece o mesmo que aconteceu com os antigos universais. Cada resistência espiritual que ele encontra serve apenas para multiplicar a sua força. Isso se explica pelo fato de que o iluminismo se auto-reconhece até mesmo nos mitos. Quaisquer que sejam os mitos para os quais essa resistência possa apelar, esses mitos, pelo simples fato de se tornarem argumentos numa tal contestação, aderem ao princípio da racionalidade demolidora pela qual censuram o iluminismo. *O iluminismo é totalitário*. (ADORNO, 2000, p.20-21. Grifo nosso).

⁶¹ (Grifo nosso).

A crítica de Theodor Adorno encontra eco quando se observa, por exemplo, que tanto para os negros do antigo Congo belga quanto para os índios aculturados do Amazonas, a ideia redentora não faz nenhum sentido, em seu lugar, haveria apenas o silêncio do horror, coexistindo com a exploração da figura do colonizado como símbolo de uma malta informe de tribos indígenas, assujeitadas e silenciosas, párias em sua própria terra e que se aglomeram ao redor dos “civilizados”. No caso específico da população amazônica, os índios e posteriormente o migrante nordestino representavam o estrato social mais baixo da sociedade amazonense e especialmente a manauara, sempre à beira do abismo, como percebe o mascate libanês Halim⁶² em *Dois Irmãos*. Resulta, então, analisar as consequências da dessubjetivação desses povos e o dilema ético daquele que testemunha na tentativa de situar um sujeito na ordem do discurso:

Em oposição ao arquivo, que designa o sistema de relações entre o não dito e o dito, chamamos testemunho ao sistema de relações entre o adentro e o fora da langue, entre o dizível e o não dizível em toda língua, isto é, entre uma potência de dizer e sua existência, entre uma possibilidade e uma impossibilidade de dizer. Pensar uma potência em ato enquanto potência, pensar a enunciação no plano da langue, significa inscrever na possibilidade uma cesura que a divide em uma possibilidade e uma impossibilidade, em uma potência e uma impotência, e, nessa cesura, situar o sujeito. (AGAMBEN, 2008, p.134).

É preciso observar com cuidado o fato de que este agrupamento informe de diferentes grupos indígenas que se amontoaram em Manaus e especialmente ao redor das casas de imigrantes europeus e árabes, chama a atenção para o fato de que na existência desses grupos se deixa antever não apenas o contraste com a ideia de uma Manaus próspera e civilizada, a cidade planejada para ser a “Paris dos trópicos”, mas também, o contraste entre brancos e índios, ou seja, entre aqueles que são denominados como sujeitos do testemunho e aqueles que não podem dar testemunho de suas próprias experiências em sua língua materna.

Historicamente, essa divisão social torna-se mais acentuadamente marcada a partir do primeiro ciclo da borracha, com a súbita chegada de várias levas de migrantes nordestinos, fugindo de um longo período de estiagem e que, na busca pela sobrevivência, acabariam

⁶² “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, 2007, p.41).

sendo utilizados como mão-de-obra num regime de semiescravidão na busca pelo “ouro branco”. O milagre econômico do látex da borracha acaba estabelecendo o modelo de colonização na região, formada pela união de índios e migrantes nordestinos. A questão primordial nisso tudo é o fato de que a presença invisível do indígena somada à recente invisibilidade do migrante nordestino se efetiva como a principal marca da violência da dominação estrangeira na região, a invisibilidade da maior parcela da população amazônica representa um passo importante na tentativa de dominar a região, ou seja, de transformar economicamente a região, substituindo o arquivo pela noção do testemunho.

Os narradores em Milton Hatoum têm plena consciência de que é preciso, como cabe ao tipo de testemunha que eles encarnam, ou seja, personagens que sobreviveram para contar, ser capaz de dar conta de examinar as vidas dos personagens que compõem as margens do mundo que foi colonizado e que se mantém em silêncio como a mais desconcertante resposta possível ao tipo de violência a que foram submetidos. De certo modo, pode-se afirmar também que mais do que relatar a experiência dramática engendrada nas casas de famílias abastadas de Manaus, de contar como viveram os protagonistas, a exuberância da riqueza fácil e rápida do ciclo da borracha e sua posterior ruína, talvez mais importante seja a possibilidade de dar testemunho das vidas que fazem do silêncio a única resposta possível à violência extrema, dito de outro modo, de narrar o inaudito, fazendo de si mesmo um estrangeiro de seu próprio passado e de sua terra natal, mesmo que esse lugar não possa mais ser reconhecido nem lembrado como tal, uma característica, aliás, que Manaus conhece bem, como atesta Márcio Souza:

Manaus: o delírio, a cidade de arrivistas, onde tudo sempre foi feito às pressas e pela metade. Um centro político de importância menor que radicalizou suas contradições sociais, impondo aos homens os gestos capazes de transformá-los em vegetais. [...]. Cercada pela selva, Manaus institucionalizou o isolamento como um preciso aspecto ornamental, tomando tudo por uma linguagem insólita e estéril, pelo qual gerações inteiras viveram e morreram encarceradas. Manaus: o aglomerado urbano que emudeceu... (SOUZA, 1977, p. 26-27).

Porém, a pergunta que se busca responder neste último capítulo diz respeito à natureza íntima desse silêncio que se situa onde a linguagem é insuficiente ou simplesmente não pode alcançar, silêncio que tampouco tem a ver com o vazio, mas, ao contrário, um silêncio preenche de sentidos que não passam despercebidos pelos narradores atentos de Milton Hatoum, esses personagens-testemunhas que buscam quase obsessivamente apresentar seu

relato do que se passou. Qual o sentido, no entanto, de evocar a natureza de uma linguagem destinada a esvaziar-se a si mesma, ou ainda, uma linguagem constituída de ruínas? O relato é tanto uma presença do passado quanto uma ausência, por fim, o relato se efetiva como cicatriz, a marca que carrega aquele que não tem um ponto de partida, segundo as palavras de Maurice Blanchot:

“Lembra-te”. Trata-se de um relato, um relato que faço a mim mesmo ou que acredito fazer a mim mesmo, ao passo que é narrado pelos outros (mas quem faz esse relato, se eu sou um filho abandonado?). [...] Essa perda que me vem de um relato que suprime o imediato é uma primeira dor (suponho que seja possível contá-la). Mas outra dor (sempre a mesma, contudo) é a lembrança de “Essa pátria inexistente” [*Cette patrie néante*] de onde eu fui devidamente arrancado (*Le mégerè de La mor*). E mais uma (mas sempre a mesma). (BLANCHOT, 2011, p.33. Grifos do autor).

Giorgio Agamben (2015b) também observa atentamente a literatura produzida por aqueles que sobrevivem à impossibilidade de narrar o mundo contemporâneo pela escrita do “eu” como sujeito, sondando a ética filosófica do testemunho. Ele também se depara com o anacronismo. Em certos momentos, fica evidente que o testemunho contém em seu estatuto uma lacuna essencial, uma falta irremediável no dizer de Walter Benjamin (1997, p.200). Em outras palavras, os sobreviventes que podem testemunhar o que aconteceu se tornam incapazes de dar testemunho por que não são as verdadeiras testemunhas. O muçulmano do campo de concentração seria, desse modo, a única testemunha integral possível. No dizer de Edgardo Castro:

O que Auschwitz pôs de manifesto, [...] é que o específico da biopolítica do século XX não é nem *fazer morrer* nem *fazer viver*, mas *fazer sobreviver*. [...]. O testemunho, na medida em que sua estrutura implica uma “inseparável divisão” entre o vivente e o falante, é a refutação da sobrevivência da vida. No testemunho, de fato, é impossível separar, para além de sua não coincidência, o *muçulmano* do *sobrevivente*, o não sujeito do sujeito, o não humano do humano (CASTRO, 2016, p. 99, grifos do autor).

Como consequência, comentando sobre os sobreviventes que podem testemunhar Giorgio Agamben (2008) sempre encontra essa “lacuna” ou, mais precisamente, a necessidade de ouvir o ausente sem, contudo, conseguir ouvi-lo de fato. Sobretudo, é necessário deixar claro que a maioria das doutrinas que, desde Auschwitz, têm sido tratadas em nome da ética refere-se ao testemunho como um ato necessário e, portanto, responsável por sua própria

incapacidade ética.

Ao contrário de uma forma de evidência ou fonte de informação, o testemunho como impossibilidade é um gesto que livra aquele que volta para contar o que passou dos limites do conhecimento, dos limites da representação e da justiça, decretando, desse modo, a experiência traumática como ato inefável. Giorgio Agamben afirma que se vive na modernidade é o estado de exceção como norma, seu símbolo mais emblemático é o campo de concentração, o símbolo máximo do “campo de exceção” como o espaço da impotência de uma ética que dê conta da hiper realidade do mundo contemporâneo. Manaus simboliza a noção de campo desenvolvida por Giorgio Agamben, como pode ser percebido nesse trecho de *Dois Irmãos* (2007): “Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com seu passado”. Nael, nesse sentido, não está livre do ônus moral, o testemunho pode ser visto nos narradores contemporâneos como encarnação da perda:

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, 2007, p.128).

O testemunho não pode, desse modo, ser confundido com as formas tradicionais de narração, cujos temas assumem perfeita conjunção entre história, memória, e a narrativa torna-se invalidada em face do limite da experiência da violência. O testemunho corresponde menos à reconstrução dos fatos históricos do que à divulgação de sua existência, da sua moral e sua física repercussão. O ponto essencial do testemunho é o fato de ser extraído das margens: do lapso narrativo que ele produz, lapso de memória, e o temor de uma voz que provém de um vislumbre da catástrofe. A validade do testemunho e a autoridade tomam, nas palavras de Giorgio Agamben (2014), a capacidade de falar em nome de uma incapacidade de falar. O testemunho significa dar voz a certa lacuna de representação que é gerada pela moral e pela ordem política que reinam no campo de concentração, campo que deve ser entendido como espaço incapaz de representação e tem, desde então, a capacidade de espreitar o horizonte das políticas contemporâneas.

De acordo com Giorgio Agamben (2013b), essa lacuna carrega o nome simbólico de muçulmano, um apelido que se dava aos judeus que se assemelhavam a zumbis, nem mortos

nem vivos, ou seja, um ser humano que foi despojado de sua capacidade de falar e levado a uma deplorável existência lacunar, entre a vida e a morte; conjurá-lo significa a razão da existência do “outro” que pode dar testemunho por ele, no “lugar” dele, que pode testemunhar para que sua passagem pela vida não desapareça por completo. O muçulmano, que traz consigo o carregado silêncio da exclusão da morte e pela ausência da linguagem. A testemunha captura esse dilema e não apenas uma constelação política.

Tendo testemunhado a catástrofe, o testemunho é, segundo Lyotard (2009), ao mesmo tempo, uma recordação dos limites do discurso da promessa da universalidade e da frágil intimidade entre aquele que pode falar e aquele que, simplesmente, está entregue à vida puramente biológica. Por uma razão, o testemunho pode ser construído como uma ação que oficializa as atrocidades cometidas no passado. Na visão de Giorgio Agamben (2003), testemunhar marca a quebra das tradicionais doutrinas éticas pela radical e ambígua moral que caracteriza o mundo do campo de concentração, cujo emblema é o da zona cinzenta descrita por Primo Levi (LEVI, Apud AGAMBEN, 2008). Confrontado por um espaço político onde o humano e o não-humano, a inocência e a culpa tornam-se indistinguíveis, a ética normativa se torna uma clara premissa de distinção entre a santidade e o demoníaco, algo como uma essencial qualificação do humano, irrecuperavelmente invalidada.

Esta barreira também permeia todas as narrativas ficcionais de Milton Hatoum. Em termos de poder de subjetivação e do alcance da linguagem de seus narradores, seja pela via do aprendizado dos signos, como visto no capítulo anterior, seja pela via da memória, os narradores nesses romances transitam entre a impossibilidade de se omitir o discurso do testemunho, ou seja, do imperativo de narrar o que aconteceu sobre os expropriados do mundo amazônico “[...] a mão-de-obra mais deliciosamente barata a serviço do Ocidente” (SOUZA, 1977, p. 165), e particularmente obsessivo no caso dos narradores dos romances de Milton Hatoum, como o de Nael em *Dois Irmãos*, e, por outro lado, a consequente percepção do fracasso de qualquer possibilidade de se testemunhar o indizível. O que resta é o que foi apagado quando o homem amazonense, expropriado de seu direito de pertencer ao mundo amazônico, ideologicamente passa a ver a floresta como uma ameaça. Nesse sentido, o escritor Márcio Souza (1977, p.166) afirma: “A floresta vencida pelo câncer invasor de ser apagada. O amazonense urbanizado de Manaus tem horror à floresta ...”.

Isto acontece, segundo Giorgio Agamben (2004) e Jean François Lyotard (2009), porque, na contemporaneidade, o juízo ético é incapaz de fazer jus ao material narrado. A

testemunha, _ aquele que assume o ônus dessa impotência ética da narração _ é aquele que se abandona a uma tarefa destinada, de antemão, ao malogro. A origem desse fracasso, segundo Giorgio Agamben, encontra-se na própria origem etimológica do termo “testemunho”:

Em latim, há dois termos para representar a testemunha. O primeiro, *testis*, de que deriva o nosso termo testemunha, significa etimologicamente aquele que se põe como terceiro em um processo ou em um litígio entre dois contendores. O segundo, *superstes*, indica aquele que viveu algo, atravessou até o final e pode, portanto, dar testemunho disso... (AGAMBEN, 2008, p.27, grifos do autor).

Giorgio Agamben, ao separar o domínio da lei do domínio da ética não sugere que as consequências legais não são importantes ou relevantes. Ao contrário, para o filósofo italiano, essa separação assegura que não se pode assumir a responsabilidade moral sem, ao mesmo tempo, aceitar as consequências legais de uma ação que diz respeito a si mesmo e a outras pessoas. Por isso, é necessário separar aquele que pode dar testemunho do irrepresentável, ou seja, daquela testemunha que não pode retornar para dizer o que testemunhou, que não pode, sobretudo, narrar o inaudito, por isso, a verdadeira testemunha é aquela que submerge no silêncio.

Esta questão não tem necessariamente relação com a forma de um “*testis*” ou um “*superstes*”, como testemunha. “*Testis*” nomeia a pessoa que passa por um julgamento (o direito à vida e à morte) são expressões que Giorgio Agamben e Michel Foucault também denominam como biopolítica. O *muçulmano* de Auschwitz, o sobrevivente da experiência do abjeto elevado ao extremo é aquele que se vê confrontado com a desfiguração não apenas de seu mundo, mas de sua própria face. A agonia do narrador, na condição de testemunha do horror, assemelha-se à ideia do “oriental”. Nesse caso, o sobrevivente hesitaria em atribuir a ele mesmo sequer a mera dignidade da vida. Giorgio Agamben (2008) não interroga exatamente o que é um “oriental” sob o efeito do abjeto e da agonia a qual o muçulmano é submetido. A ele falta totalmente essa dignidade.

Nem Giorgio Agamben nem Michel Foucault oferecem claramente uma reflexão sobre o “orientalismo”, termo que serve apenas como ponto de referência do ocidental para a construção identitária desse “outro”, o muçulmano. Mas o termo serve como modelo para se explorar o pensamento, a metodologia e o vocabulário do trauma no ato de testemunhar. Neste ponto, esse conceito de testemunha “*testis*” e “*superstes*” auxiliam a compreender a ficção da obra de Milton Hatoum, porque nela confrontam-se os dois tipos de testemunhas.

O primeiro tipo de testemunha é o narrador órfão. O “resto”, o “fora”, a “margem” como a marca da orfandade, esses são os elementos que estão intimamente ligados aos testemunhos das personagens que retornam, que sobrevivem às ruínas do mundo amazônico, são denominados *supertestis* porque sobrevivem aos dramas a que foram submetidos e estão em condição de dar testemunho do que aconteceu. A testemunha, nesse caso, acaba neutralizando qualquer possibilidade de sucesso no ato de testemunhar porque ele é como um fantasma: um vulto e um eco sem fim. Na sua condição de testemunha reside o fato de que algo ficou inacabado. Trata-se, portanto, no caso de fundar um novo paradigma narrativo: o que a testemunha pode afirmar não faz parte do que aconteceu, mas do que restou dos escombros do passado, do lapso e da lacuna produzidos entre o ato de solapar a narrativa com esse pedaço do passado que não cessa de assombrar o presente.

O trabalho de estudar as ruínas produzidas pelo horror de sucessivos e malogrados processos de colonização, de exploração e de implantação do *ethos* branco na região amazônica não poderia deixar de questionar o malogro do estatuto da linguagem e de quem fala em nome desse silêncio “ancestral”. Entre o ciclo da borracha, no final do século XIX, passando pela ditadura militar e o furor envolvendo a implantação de um pólo industrial chamado de Zona Franca de Manaus e a tentativa _ malograda até os dias atuais _ de construção de uma via terrestre ligando o sul do Brasil ao norte, a chamada Transamazônica, Milton Hatoum retrata exatamente este contexto, o mundo que sempre esperou euforicamente por um futuro que ainda parece distante de se tornar uma realidade. “O futuro, essa falácia que persiste” (HATOUM, 2007, p. 263).

No romance de estreia de Milton Hatoum, a primeira personagem que a narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (2014) encontra é uma empregada doméstica de origem indígena cujo silêncio desconcerta a narradora. Ela, recém-chegada à casa dos pais adotivos em Manaus, resolve escrever uma série de cartas ao irmão que vivia na Espanha, são epístolas que vão cobrir boa parte do romance, além disso, busca colher a maior quantidade possível de informações sobre o passado da família através do depoimento de outras pessoas que conviveram com a rotina da família libanesa, a narrativa se torna, em vários momentos, repletas de fragmentos da memória de outros personagens que testemunharam os conflitos e os dramas da família. Para Cecília Paiva Ximenes Rodrigues o silêncio está impregnado pela potência do não fazer:

Hatoum usa a linguagem escrita para expressar como o silêncio e a imagem compõem as identidades e interações das personagens. Concomitantemente, esses componentes fazem parte da estrutura do romance: ao longo de todos os capítulos, ao invés da explicação dos muitos mistérios do enredo, o que se observa é a presença de silêncios e imagens nas entrelinhas. Além disso, a própria narração só se realiza graças aos atos de escutar e ver da narradora-personagem. Seu silêncio propicia a participação de um conjunto de vozes narrativas que a auxiliam na feitura do seu relato. Assim sendo, os silêncios no *Relato* auxiliam as palavras na busca da acepção adequada; ou seja, o silêncio transporta a palavra ao seu estado original de potencialidade. A imagem, similarmente, serve como elemento estrutural no enredo. Os segredos não revelados – sejam porque vistos ou silenciados – em realidade, comunicam muito e expressam a qualidade traumática ou sublime de certas experiências vividas pelas personagens. (RODRIGUES, 2012, p. 75. Grifo do autor).

O silêncio é um estado de potencialidade latente não apenas em *Relato de um certo Oriente* (2014), mas está presente em todos os romances de Milton Hatoum. Nota-se também um acurado processo de observação na composição dos personagens que não falam por si mesmos. Neste primeiro romance a narradora parece sempre atenta aos mínimos detalhes do cotidiano da família, inominada, a narradora parece também se manter conectada ao passado pela via da observação, tentando a todo custo captar as imagens do passado, isto pode ser percebido, por exemplo, no momento em que comenta as circunstâncias em que havia encontrado um desenho antigo na sala e desejava saber sua origem misteriosa. O que a desconcerta nesse momento é o duplo silêncio que se segue, o da empregada e o seu próprio, ou seja, a imagem rarefeita na memória que o desenho evoca como estranhamento é a única imagem possível do mundo que se diluiu na memória:

Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas. Perguntei à empregada quem o desenhara; ela não soube dizer e até ignorava a existência do quadrado de papel na sala onde todas as manhãs ela se encontrava para fazer a limpeza. Passei então a indagar-lhe sobre a vida da cidade, se a criança era sua filha ou enteada, mas ao bombardeio de perguntas ela soltava um grunhido e confinava-se novamente no seu mutismo ancestral. Quis saber quando nossa mãe tinha viajado, mas não toquei no assunto. Apenas disse que ia sair para visitar Emilie. Pela primeira vez a mulher me encarou com um olhar sereno e demorado; e enfim pronunciou as frases mais longas da breve temporada que passei na cidade (HATOUM, 2014, p.8-9).

Mas, do que trata exatamente esse silêncio que tanto desconcerta o narrador que deve agir como uma testemunha do passado? Os narradores nos romances de Milton Hatoum são sobreviventes, os únicos que retornam do passado para contar o que se passou e buscar reatar as pontas soltas, as histórias que se perderam, as pessoas que foram esquecidas e os traumas

jamais superados. Esses narradores representam, em suma, os únicos sobreviventes, são as únicas testemunhas de um mundo que desapareceu. Giorgio Agamben (2008) estabelece, na relação entre a figura do narrador como testemunha e a respectiva obrigatoriedade de produção de subjetividade, a evocação de dois pontos problemáticos no que concerne ao passado: a culpa e a vergonha.

O silêncio corrobora a relação com a vergonha, nessa junção há uma espécie desconcertante de nudez perante o que está sendo exposto. Trata-se do horror que a narrativa impõe: expor o silêncio como vergonha. Domingas, a índia que trabalha como empregada doméstica na casa libanesa, em *Dois irmãos* (2007), jamais menciona quem é o pai do narrador.

4.2 *Sobrevivência, culpa, vergonha: a “zona cinzenta” do dilema moral dos narradores em Milton Hatoum.*

No capítulo final de *Dois Irmãos* (2007), quando Omar, possivelmente o pai do narrador, ressurgiu muito tempo após a venda e a destruição da casa da família, é difícil não perceber o embaraço desconcertante do encontro entre os dois, Omar, praticamente um indigente, e Nael, o filho da empregada que foi capaz de sobreviver à loucura e à ruína familiar, é um professor e intelectual. O escritor que vive solitariamente na edícula nos fundos da casa e seu último confronto com o selvagem irmão de Yaqub. A vergonha entrelaça-se, no último contato dos dois de modo tão paroxístico que não sobra resta possibilidade para o diálogo. Nael está escrevendo o que restou do passado ao mesmo tempo em que Omar se aproxima, talvez esteja no fim de seu relato, talvez esteja desapontado com o resultado, ao contrário do que esperava, escrever não parece ter nada que diga respeito a ele. O que lhe diz respeito tem muito pouco em comum com o que restou dos dois irmãos rivais, nesse momento é que Omar ressurgiu diante dele. Nessa cena, percebe-se que a sobrevivência da linguagem escrita é colocada em cheque, em seu lugar, restam os signos da vergonha e do embaraço:

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 Rochiran. 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, 2007, p. 265-266)

Não é irrelevante notar a maneira como o narrador tenta tornar mais misteriosa e subjetiva a figura de Omar ao longo de todo o romance do que das outras personagens. Ao contrário de seu irmão gêmeo Yaqub, que é o modelo que Nael deveria ter seguido, mas não o fez, Omar é visto como o filho delinquente, rebelde, vadio e, especialmente, protegido pela mãe Zana, que nutre por ele uma paixão incestuosa e irracional num nível paroxístico. Essa estranha proteção que por vezes ultrapassa a relação mãe-filho está no cerne da violenta competição entre os irmãos e culminará na posterior destruição da família. A presença de Omar para Nael funciona na narrativa como uma ameaça a sua própria subjetividade, pois, já que no confronto entre ambos ao longo do romance é Nael quem narra, é o próprio Nael que não pode se opor ao dever de narrar a presença de um personagem que permaneceu até o fim inapreensível.

É o narrador que não pode deixar de assumir a vergonha de, ao mesmo tempo, lembrar que sua vida fora marcada pelas constantes humilhações que Omar impôs a ele e à sua mãe, e, ao mesmo tempo, terminar seu testemunho como a figura que consegue sobreviver, afinal, ele é o único que pode reordenar os fios do passado e dar algum sentido ao que aconteceu aos outros, mas, sobretudo, a si mesmo. Embora a casa da família tenha sido vendida por Yaqub, restou a ele, o filho sem pai, a pequena edícula onde fora criado. De certo modo, ele é o soberano, não se pode ignorar que ele tem a palavra escrita a seu lado, mesmo que seja em favor de um mundo arruinado e esse detalhe parece constrangê-lo no julgamento final de qualquer um dos dois irmãos. Giorgio Agamben define o ato de envergonhar-se na relação conflituosa entre quem pode ou não testemunhar pelo outro nos seguintes termos:

Envergonhar-se significa estarmos remetidos ao *inassumível* [*inassumibile*]. No entanto, este *inassumível* não é algo exterior, mas provém da nossa própria intimidade; é aquilo que em nós existe de mais íntimo. [...] O eu é, nesse caso, ultrapassado pela sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais própria; contudo, esse ser expropriado e dessubjetivizado é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo. É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, e assistir, sem remédio, ao próprio desmantelamento, ao fato de já não

ser meu tudo que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha (AGAMBEN, 2008, p. 110, grifos do autor).

A presença de Omar constrange Nael porque é o outro lado do campo de forças que dessubjetiviza sua própria existência, é o outro lado que se mostra em sua própria nudez através do silêncio selvagem de Omar; é o outro lado de si próprio que reaparece como negação na imagem desconcertante desse silencioso Omar _ seu pai _ que ressurge no final do romance, já envelhecido e sozinho, sempre se esquivando, como que também envergonhado. Como expectador à distância do que restou da família, Nael é testemunha das dificuldades e da resistência de Omar a reintegrar-se ao que resta da família, no caso, a irmã Rânia:

Rânia fez de tudo para se aproximar dele, mas Omar se esquivava, fugia da irmã e de todos os vizinhos. Durante uns meses ainda foi visto aqui e ali, perambulando à noite pela cidade. Os malabarismos que Rânia fez para enviar-lhe dinheiro, tentando atraí-lo, reconquistá-lo. Sonhava com a presença do irmão em sua casa, o quarto onde a mãe dormira seria destinado a ele . (HATOUM, 2007, p. 262)

Concomitantemente emerge também a vergonha, a noção de culpa. O símbolo da culpa que o narrador carrega está ligado não apenas à impossibilidade de preencher todas as lacunas, de conectar os fios soltos das histórias resgatadas do passado que o narrador não pôde dar testemunho porque ainda não tinha nascido e só pode capturar as histórias que os mais antigos contavam, ou ainda, a estranha crença de que ele não pode se efetivar como um sujeito. A noção de sujeito está intimamente ligada à noção de poder, tanto para Giorgio Agamben quanto para Michel Foucault, nas palavras do filósofo francês é preciso desmistificar a ideia de que seus estudos giram em torno da noção de poder. Na verdade, sua intenção é focar no modo como os sujeitos foram efetivados como tal. A efetivação do ser, segundo Michel Foucault, segue três trajetórias: a primeira diz respeito a humanização do sujeito através da investigação científica; a segunda maneira, trata das práticas divisoras e, por último, a maneira pela qual o humano se torna, de fato, sujeito. O primeiro estágio é a adesão do sujeito nas gramáticas, na análise das riquezas e na biologia. A segunda instância, é a divisão das práticas do sujeito, a terceira, é o modo como o sujeito vê a si mesmo e vê o outro. Michel Foucault dá o exemplo do louco e o sadio, dos criminosos, etc.. O último estágio de efetivação do sujeito gira em torno do tema da sexualidade, do domínio afetivo e o

reconhecimento como o “ser” é sua sexualidade. Portanto, a compreensão do poder é o caminho que leva ao entendimento da concepção de sujeito. Eis os três estágios paradigmáticos da significação. Para Michel Foucault, no entanto, seu objetivo é o sujeito, não o poder. A transformação do sujeito, ou seja, sua trajetória deve passar pelo caminho do estatuto das ciências, das práticas de subjetivação divisoras e o modo como o homem tenta se torna sujeito.

Assim, se não for capaz de reatar esses fios soltos, como se sua própria existência dependesse desse encontro com o passado fragmentado, mas a culpa está ligada principalmente ao fato de que Nael percebe que todo julgamento já é, de antemão, uma condenação. Nesse aspecto, os romances de Milton Hatoum se assemelham novamente ao modelo narrativo de Joseph Conrad, mais precisamente no tema da inadequação do sobrevivente no “novo mundo”, ou dito de outro modo, na ideia de uma imagem irrealista que o narrador compõe de si mesmo, uma desorientação dos protagonistas ao confrontarem-se com a dinâmica do mundo em transição a sua volta, é neste sentido que Luisa Villa analisa a noção de culpa em *Lord Jim* e que se pode comparar também com os narradores em Milton Hatoum.

O que confere uma especificidade inconfundível a *Lord Jim* é colocar a questão em termos de infração e *culpa* _ sinal de que, para Conrad, o moderno não é a vertigem desorientadora, mas sobretudo o enrijecimento do perfil do mundo: os fenômenos de concentração econômica que restringem fortemente o papel do empreendimento individual, o crescimento da máquina burocrático-reguladora da administração estatal que controla e arregaça áreas cada vez maiores da vida pública e privada, as normas que regulam a relação com as instituições. Perante eles, a experiência se converte em trauma, e a resistência _ ou simplesmente a impossibilidade de se adequar _ se configura como *culpa*. (VILLA, 2009, p. 544, Grifos do autor).

A culpa surge como fardo de ter sobrevivido para contar o que se passou, ou seja, para dar um julgamento. Talvez por isso todos os narradores desses romances analisados até aqui deixem para revelar suas identidades apenas ao final, é uma relação recorrente. Em *Relato de um certo Oriente* (2014), apenas no último capítulo se descobre a intenção obstinada da narradora inominada em recolher o máximo que pode das histórias da família adotiva. Tarefa que para ela significava (2014, p. 166 “registrar tudo o que pudesse e sussurrar aos ouvidos do irmão mais novo a ‘canção sequestrada’.”

Não é difícil notar uma espécie de solidariedade velada que o problema da culpa faz emergir. Talvez, por isso, somente no último capítulo ela seja capaz de explicar seu objetivo. Libertar-se da culpa de ter sobrevivido às ruínas do passado significa também tecer e

reordenar os fragmentos das histórias da família, mesmo tendo consciência de que não pode ir além desse ponto sempre impreciso onde o acaso se impõe: “Ofício necessário e talvez imperativo que é o de ‘ordenar o relato’, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso.” (HATOUM, 2014, p.165).

A narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (2014) volta a Manaus numa estranha condição de alguém que pudesse ter sido privado de qualquer existência, quase nada se sabe sobre ela e esse lapso persiste até o fim do romance. Em uma de suas últimas cartas endereçadas ao irmão caçula que vive na Espanha, fica-se enfim sabendo que ela passou algum tempo internada num hospital psiquiátrico em São Paulo, mas esse é o único detalhe de sua vida que vem à tona. Sua voz é desconhecida, ela não tem identidade, o que ela pode fazer como quem retorna de um território desconhecido é cumprir a tarefa incessante e, ao mesmo tempo, inapreensível de “resgatar a melodia perdida” (2014, p.166), tão cara a ela como aos outros narradores em Milton Hatoum.

Para Giorgio Agamben (2008), o testemunho é dado por aquele que nada tem a dizer sobre si e cuja existência situa-se numa espécie de zona intermediária, uma “zona cinzenta” entre a vida e a morte, ou seja, um espaço preenchido pelo silêncio daqueles que se perderam no passado. Seria o espaço de homens e mulheres que não pertencem mais ao mundo dos vivos, mas que tampouco podem pertencer ao mundo dos mortos. Ainda em *Relato de um certo Oriente* (2014), a morte da matriarca Emilie é um exemplo da impossibilidade de se falar e de dar testemunho diante da morte:

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (HATOUM, 2014, p.124)

Por quem a testemunha pode narrar? Ou ainda, aquele que sobrevive poderia, de fato, narrar? Na esteira do pensamento de Maurice Blanchot (2011) sobre a relação entre a linguagem e a morte é possível pensar a maneira como o vazio afeta a tarefa daquele que se propõe a narrar o passado perdido, o vazio da linguagem é também uma proximidade com a morte, com a impossibilidade de resgatar a memória da morte da própria linguagem. Nesse sentido, há no final, o vazio, que solapa a confiança na linguagem escrita porque ela se torna ao mesmo tempo espaço de subjetividade e espaço de dessubjetivação.

A respeito do estranhamento que se dá entre aquele que silencia na obrigação de narrar para aquele que está incomunicável no vazio da escrita, ou seja, dessa inversão, onde o que fala agora é o próprio vazio, nesse sentido diz o teórico:

[...] por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o deus. Sócrates permanece assombrado com esse silêncio que fala. Diante da estranheza da obra escrita, seu mal-estar e, por fim, o mesmo que ele sofre diante da obra de arte, cuja essência insólita inspira-lhe desconfiança, senão desprezo. [...]. O que o perturba, então, o que lhe parece “terrível” é, tanto na escrita quanto na pintura, o silêncio, o silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar para a arte o estremecimento das forças sagradas que, através do horror e do terror, abrem o homem a regiões estrangeiras (BLANCHOT, 2011, p. 55-56).

O narrador é fruto de um mundo criado às margens do “divino”, ou seja, entre o mundo da fala dotada de subjetivação, que é o mundo do colonizador, de outro lado, o lado do colonizado, a dessubjetivação completa, a fala do “campo”, o “campo de concentração”. O narrador como testemunha torna-se um paradigma dos espaços e tempos distópicos do mundo contemporâneo, quando o estado de exceção faz-se regra, como ocorre habitualmente nos espaços prisionais, nas favelas, nos guetos de dependentes químicos, nas tribos indígenas ameaçadas de extinção, enfim, nos espaços onde o paroxismo da violência se torna natural, ou mesmo a regra e não a exceção. Assim sendo, aquele que precisa narrar nesse espaço intermediário vê-se, então, diante de um paradoxo: a impossibilidade de testemunhar o horror inapreensível da violência e a necessidade de narrar tendo como fundamento a impossibilidade da própria linguagem, melhor dizendo, do que falta na linguagem diante de uma situação extrema que transborda para além da realidade.

Dessa forma, o que resulta do imperativo moral ao qual o sobrevivente, o narrador marginal, como os narradores em Milton Hatoum, teria a obrigação de falar em nome daqueles que foram silenciados não passaria de uma tarefa destinada ao fracasso desde o início e, portanto, irrealizável e sem sentido. No dizer de Edgardo Castro: “Agamben retoma a noção de acontecimento sem testemunha [...]. Porém, por outra parte, tampouco os sobreviventes podem dar integralmente testemunho do sucedido. A língua cujo significado funde-se no não significado.” (CASTRO, 2016, p. 91).

Tanto em *Cinzas do Norte* (2014) como em *Dois irmãos* (2007), a paternidade volta

a ser o signo motivador para a vergonha e a culpa, porém com algumas variações históricas importantes. Na década de sessenta, a ditadura militar marca o fim da narrativa em *Dois irmãos* e o início da narrativa em *Cinzas do Norte*.

Em *Dois Irmãos*, Yaqub, já engenheiro bem sucedido em São Paulo, alia-se à ditadura militar. A cidade de Manaus é invadida pelos militares, o professor de Nael, Laval, que também é amigo de Omar, é assassinado em praça pública. Nael também presencia a destruição da cidade flutuante bem como a venda do casarão da família por Yaqub, deixando claro para o narrador o projeto de Yaqub de destruir a família e não apenas Omar, não se tratando, então, como do romance, de um simples caso de ódio entre irmãos, mas de algo mais profundo e mais amplo que o drama familiar sugere de antemão. Estes acontecimentos finais fazem com que Nael se distancie definitivamente de Yaqub, completamente horrorizado com a faceta desconhecida daquele que era considerado o modelo a ser seguido pelo narrador.

Em *Cinzas do Norte* (2014), o narrador não faz parte da família, ele é o melhor amigo do protagonista, embora não deixe de ser, como os outros narradores em Milton Hatoum, um filho sem pai, sem passado e, portanto, um personagem marginal em busca de sua identidade. Alice, mãe do protagonista Mundo, deixa a revelação da paternidade do filho apenas no fim da narrativa, quando Mundo já está morto. No início de *Cinzas do Norte*, Manaus já é uma cidade em ruínas. O narrador, Lavo, é órfão, criado pelos tios Ramira e Ranulfo _ tanto Lavo quanto Ranulfo reaparecem em alguns contos do livro *A cidade ilhada*.

É do interior da casa da tia Ramira, costureira, que Lavo acompanha a trajetória tumultuada e dramática de seu amigo Mundo. O pai de Mundo, Trajano, de família de origem portuguesa, é fazendeiro e rico comerciante em Manaus. Sua mãe, Alícia, é uma bela índia de origem desconhecida.

O conflito entre Trajano, homem de negócios, e Mundo, o filho com aspirações artísticas, é eminente. Mundo opõe-se, desde sempre, ao pai. Ainda adolescente, decide seguir a carreira de artista plástico. Sua primeira obra é intitulada Campo de Cruzes, que retrata e denuncia a violência militar e a pobreza da população do bairro Novo Eldorado. Trata-se de sua última provocação ao pai antes da partida para a Europa. Trajano e seus amigos militares são o alvo de Mundo. Antes de partir, porém, Mundo conhece um artista local Arana, com quem logo se desentende por ver nele uma figura caricatural do artista amazonense e mantém também uma amizade clandestina com Ranulfo, amante de sua mãe e seu pai biológico.

Trajano morre antes da partida do filho. Portanto, trata-se de mais uma história

familiar que termina de forma trágica. É sobre esse contexto que Natália Leon Nunes comenta:

Como fica explícito no capítulo final de *Cinzas do Norte*, o narrador ‘publica o relato em homenagem à memória de Alícia e Mundo’, como pedira seu tio. A narrativa é formada pela voz de Lavo e por algumas cartas que Mundo recebe de Ranulfo, seu verdadeiro pai. O conteúdo das cartas, conhecido pelo leitor, só chega a Lavo no fim da história. Os segredos de família são peças para Lavo, que, diferente de Nael, não está em busca do seu passado. A curiosidade pelo que já se passou começa com o objetivo de contar a história de Mundo, o artista que desafiava Trajano. Lavo está no lugar de quem pode narrar o que aconteceu. Um pouco como Naiá, empregada fiel à família Trajano que acompanha a morte do pai, da mãe e do filho da família rica. (NUNES, 2015, p. 8)

O fim de *Cinzas do Norte* expõe o Amazonas a suas marcas de destruição e resignação de um projeto civilizacional que fracassou na região, transformando o presente numa espécie de fantasma do passado e relegando seus sobreviventes à temporalidade vazia onde o futuro não trás promessa alguma. Tempos diferentes em cada um dos romances, mas o mesmo *locus* e o mesmo destino: a Manaus do início do século 20, paraíso no meio da floresta, promessa de fortuna e festa infundável, transforma-se no pesadelo do *ethos* branco no final do século vinte. Segundo o próprio Milton Hatoum, em entrevista:

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).

É interessante notar que nenhum dos narradores em Milton Hatoum parece alheio ao fato de que, ao término de seus relatos, é preciso lidar com as lacunas dessa experiência paradoxalmente necessária, ou seja, ao mesmo tempo, inapreensível e indizível, que é a destruição de Manaus e do próprio passado. Poder-se-ia afirmar, inclusive, que todos os narradores que elaboram a tessitura narrativa desses romances naufragam conscientemente ao término da tentativa de recuperar o tempo do passado. Esses narradores são os únicos que podem testemunhar o indizível, são também os únicos que têm consciência de que estão naufragando junto com as memórias desse passado eternamente desterritorializado.

Para Michel Foucault (2015, p.268), na noção de autoria, não é possível identificar o corpo discursivo que “fala” ao longo do texto a ideia de um autor, uma *auctoritas* por trás do discurso. Giorgio Agamben (2013) segue na esteira do filósofo francês, mas alterando o

princípio do conceito de “fala” e afirmando que o problema residiria, não no ato de designar quem fala, mas, antes, no resultado dessa impotência da fala. Não seria possível, portanto, dar testemunho, porque aquilo que se pode e deve falar não diz mais respeito ao mundo dos vivos nem tampouco a linguagem seria capaz de dar conta da experiência extrema do horror de um mundo que desapareceu.

Os dois intelectuais estão de acordo a respeito das noções de tanatologia e biopolítica do poder como modelos contemporâneos de controle dos corpos. Em *Vigiar e Punir* (1987), Michel Foucault trata da noção de dispositivo, questão cara também para Giorgio Agamben, e que pode ser compreendido basicamente segundo as palavras de Michel Foucault, como “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade” (1987, p. 139). Em *A Microfísica do poder* Michel Foucault (2014, p. 152) reitera que o mundo dos mortos diria respeito às estratégias elaboradas pelo poder sobre a morte, ao passo que o mundo dos vivos estaria reservado ao campo da biopolítica, ou seja, o cálculo que o poder seria capaz de elaborar sobre a vida.

Na esteira do conceito de biopolítica dos corpos, ou seja, biologização dos corpos e biologização da política, Giorgio Agamben detém-se, várias vezes, diante do enigma quase insondável do “campo”, cujo modelo definitivo seria o do “campo de concentração” elaborado e colocado em prática pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Esse espaço lacunar capaz de separar o homem entre uma vida nua, zoé, que remete ao fato de viver, que seria própria a qualquer ser vivo e a bíos, forma de vida em bando, ser dotado de individualidade, o “campo” como um espaço de exceção acaba tornando-se um tema amplamente discutido por Giorgio Agamben em obras como *Homo sacer: o poder soberano e a vida nua* (2014a), *Meios sem fim: notas sobre política* (2015), *O que resta de Auschwitz* (2008), *Estado de Exceção* (2014b) e *O reino e a glória* (2016).

A “zona cinzenta”, própria daquele que é desprovido de vida e também da morte viveria, segundo Giorgio Agamben (2008, p.57), fora da esfera de poder claramente definida. Nesse sentido, esse espaço lacunar não se adaptaria às relações de poder no sentido foucaultiano, pois, dever-se-ia observar o espaço do “campo” como uma lacuna de indiferença, como uma zona intervalar, ou seja, uma zona de indiscernibilidade que escaparia da relação habitual que existe nas relações sociais de micropoderes sobre o que Michel Foucault se debruça ao longo de seu trajeto como teórico da noção de dispositivo e de poder.

Esta “zona cinzenta” seria mais apropriadamente denominada, segundo as palavras de Giorgio Agamben (2004), como um *espaço de exceção*, nem a vida nem a morte, nem uma ética nem a barbárie completa, ou seja, um espaço de suspensão da regra, um espaço que funcionaria, segundo o filósofo italiano, em meio à regra de um mundo ordenado pela linguagem e pelo direito, mas, ao mesmo tempo, paralelo. Este seria, então, o estado de exceção, o fato de que a regra do mundo dominado pelas mais diversas formas de poder observadas por Michel Foucault não teria como, no sentido que Giorgio Agamben adota, dar conta do mundo do indizível que subjaz às relações de poder.

Ainda segundo Michel Foucault (2014b, p. 262), o poder não pode ser identificado porque não é um objeto natural, não pode ser identificado, portanto, com uma coisa. O poder é, antes de tudo, uma prática construída social e historicamente, sendo o imperialismo um produto dessa produção histórica e ideológica e, portanto, para aquele que se entrega à tarefa de testemunhar em lugar de um “outro” seria necessário, em algum momento, lidar com a própria insuficiência de seu relato, de compreender a insuficiência que se pode fazer com o que resta, com o vazio, com a fratura da linguagem:

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um espaço vazio, uma brancura essencial que, na verdade, é essa própria questão[...] ela é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado. (FOUCAULT, 2000, p.140-141).

É a partir dessa definição foucaultiana da literatura como um “espaço outro”, um “terceiro ponto”, que leva Giorgio Agamben (2014) a instaurar a noção de “campo”, ou de “estado de exceção” como regra, espaço marginal onde tanto pode habitar a testemunha que pode voltar para relatar o que de fato ocorreu quanto a testemunha que sucumbe à força do seu próprio relato, ou seja, o indizível da “potência do não”, potência que, na contemporaneidade, deixa contraditoriamente de fazer parte do dizível como ato em potência.

O que faz parte do indizível, do estado de exceção é o que Naiá pode testemunhar porque ela pertence à “zona cinzenta” de que fala Giorgio Agamben (2014). Naiá é a empregada doméstica que serve como testemunha silenciosa de *Cinzas do Norte*. Assim como Domingas, em *Dois irmãos*, Florita em *Órfãos do Eldorado* e Anastácia e Hindié em *Relato de um certo Oriente*, as empregadas índias como Anastácia Socorro e Naiá são quem melhor

conhecem os mistérios, os dramas, os segredos, enfim, os signos de destruição das famílias. E seria ela quem poderia revelar ao narrador Lavo os pontos que não se ligam na narrativa, mas ela é uma testemunha silenciosa, ela e toda uma verdadeira horda de empregadas domésticas indígenas, geralmente órfãs, cunhatãs que têm em comum o fato de terem sido obrigadas a abandonar suas aldeias, viver longe da família e se cristianizarem antes de chegar a Manaus para trabalhar nas casas das famílias ricas:

Um pouco escravas, um pouco melhores amigas das patroas, as Anastácias, Domingas e Naiás testemunham as intrigas familiares. Transmitem-las, no entanto, não parece ser sua missão, como é a de Lavo diante de seu grande amigo. O lugar de Lavo, este sim, é privilegiado para quem quer contar as histórias. Pois Lavo é importante o suficiente para entrar na mansão onde mora Mundo e ser confidente de toda a família. Mas também é desimportante o bastante para não ser notado, para testemunhar grandes cenas sem protagonizá-las. Lavo é quase invisível na casa onde mora e na mansão que frequenta. Mas é capaz de juntar as histórias de Mundo e publicá-las. (NUNES, 2015, p. 9)

Já velho e pobre, Arminto Cordovil, em *Órfãos do Eldorado* (2012) encerra seu longo relato tendo como ouvinte um anônimo, como um fantasma, que ao final parece duvidar da veracidade dos fatos que Arminto narrou pacientemente e que parecem soar para o próprio narrador como uma relíquia encontrada numa expedição arqueológica e que precisa ser exposta ao público como um objeto de grande valor. Não se trata, portanto, de uma lenda, mas de um fato real que Arminto deseja relatar:

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar o fogo da alma. A gente não respira no que fala? Contar ou não contar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2012, p. 103)

Por que seria tão difícil acreditar no relato de Arminto Cordovil como um testemunho confiável? Uma resposta estaria no fato de que Arminto Cordovil, ao mesmo tempo testemunha e protagonista, envolve e deixa envolver-se pela torrente de reminiscências que são capazes de fazer esboroar, para aquele que o ouve, a força do relato, cujas origens estão na origem das narrativas e cuja exigência é de que tudo se dê de forma objetiva. Para

Walter Benjamin:

[...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida _ e é dessa substância que são feitas as histórias _ assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens _ visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso _, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está a autoridade. (BENJAMIN, 1985, p. 208).

O problema é que o material do relato de Arminto Cordovil migra para o interior do “ser” do narrador na obra, termo heideggeriano que diz que:

[...] na obra, não é de uma reprodução de um ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitetônica está representada a ideia do templo em geral? E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 28).

Não raro se fazendo passar por um conjunto de lendas indígenas, tornando tudo que emerge da fala um puro devir e não exatamente uma memória evocada conscientemente. O tempo linear desaparece, resta o que parece se assemelhar ao antigo tempo vivido nas “lendas”, ou dito de outro modo, na produção de subjetividade do narrador sobrevive apenas a interioridade do ser do narrador. Fora do enunciado tudo se assemelha ao plano da lenda, do mundo mítico e, portanto, do irreal, que é, ao final, uma contradição, pois não é essa a invenção do narrador, a de produzir uma fábula, mas antes, de servir como testemunho do passado que não pode ser verbalizado. Para Tununa Mercado,

Exílio, memória, testemunho. Testemunho, terceiro termo que ocuparia o lugar da literatura neste simulacro [...]. Talvez a forma que com mais pertinência fala em nome de uma época e de um tempo infausto. Escrita para a história, para o futuro, com desejo de eternidade. O último rastro de letra descoberto em um esconderijo dentro de um muro: gueto de Varsóvia. Documentos sepultados em caixas impermeáveis reabertas na Argentina vinte ou trinta anos depois. Cartas encriptadas que liberam mensagens e esclarecem o destino de cidadãos desaparecidos ou assassinados. Originais deixados sob custódia que vem à luz de maneira fortuita. Escritos testamentais que alguém reorganiza e põe em circulação. Velhos, mas inocentes diários perdidos, escritos em um esconderijo, na intimidade, para confessar algo que não podia ser verbalizado. Tudo se reabre, vivemos em uma cripta aberta, para paradoxalmente, para poder sair dela. (MERCADO, 2009, p.35 Apud Galle; Olmos; Kanzevolsky; Izarra).

O dever de testemunhar o que se passou significa, segundo Giorgio Agamben (2012,

p.162), não renegar seu percurso. Nesse sentido, é que se pode dizer que os narradores dos três romances e da novela de Milton Hatoum têm consciência de que não podem se negar a relatar o passado da região para além da historiografia oficial impiedosamente distorcida e preconceituosa, não podem, sobretudo, esquecer as famílias que desapareceram. “Daí o amazonense não receber o mínimo necessário para se situar no tempo, nem procurar compreender as contradições do presente...” (SOUZA, 1977, p. 17).

A Amazônia é a região mais oriental do Brasil e é também um lugar que não conhece seu passado. As lacunas na historiografia do Amazonas é uma perda irreparável no processo em que está envolvida desde a chegada dos primeiros colonizadores. Ela representa tanto geográfica quanto culturalmente, o espaço do exílio. Segundo Edward W. Said:

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experimentar. Ele é uma fratura incurável entre um ser e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: uma tristeza essencial jamais pode ser superada. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 264).

A experiência do exílio, ou dito de outro modo, aquilo que se pode dizer sobre a condição do exilado é, enfim, a ausência de qualquer possibilidade redentora através da memória, o esquecimento que seria o correlato mais cruel produzido pelo horror, continua sendo, desde o surgimento da Amazônia dos colonizadores europeus, essa região esquecida no interior da tradição historiográfica brasileira, uma região habitada por exilados e exilada ela própria. Por conta do esquecimento, talvez seja o caso de se afirmar que as lendas e os mitos dizem muito mais sobre a região do que a visão logocêntrica que o relato geralmente pede. Porém, na contemporaneidade, mesmo a lenda parece exilada de qualquer utilidade. Para Jeane Marie Gagnebin (2008, p. 11), a obra de Giorgio Agamben trata justamente da impossibilidade de falar do que resta para além da “lenda”:

O que resta de Auschwitz não significa aquilo que ainda poderia sobrar, permanecer desse terrível acontecimento, algo como um famigerado “dever de memória”, uma expressão cujos usos e abusos são conhecidos. O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do *testemunho* em oposição às classificações exaustivas do arquivo. Nas últimas páginas do livro, Agamben desvia a conhecida citação de Heidegger: “Os poetas _ as testemunhas _ fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade _ ou à impossibilidade _ de falar [...]”. Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar. (GAGNEBIN, Apud. Agamben, 2008, p. 11, grifos do autor).

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) trata do espaço em que a ética não pode ser aplicada dentro de um espaço de interdição. O filósofo italiano dá sequência ao problema do testemunho traçando o argumento de que não há nenhuma doutrina ética que não esteja fundada na noção de responsabilidade relacionada à culpa, mesmo que esta culpa venha interiorizada e movida por uma *força de lei* na forma da consciência moral, uma noção que o filósofo italiano busca em Jacques Derrida (2010) e que a define como um imperativo, uma necessidade, apesar de insuficiente e fatalmente destinada a esvair-se em sua própria insuficiência:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p. 43)

Uma das marcas mais recorrentes do pensamento de Giorgio Agamben sobre a figura da testemunha é de neutralizar as noções de culpa e responsabilidade como paradigmas do pensamento ético, e remover, desse modo, a ideia de consciência da esfera da ética. Para ele, o sobrevivente que testemunha é a representação de uma noção ética que mostra o caminho para além das categorias interiorizados do estatuto jurídico de consciência, onde, tanto a testemunha quanto o sobrevivente tornam-se noções não mais íntimas e inseparáveis, ou seja, ligadas pela história da consciência humanista ocidental, como salienta Raúl Antelo:

A teoria de Agamben visa, então, sair da dicotomia metafísica do humanismo, não havendo fundamento, portanto, para afirmar que queira recluir. [...] Sua teoria não invoca princípios formais (o indivíduo), nem estáveis (o sujeito), mas princípios materiais e energéticos, já que o testemunho é definido, à maneira do *texte* barthesiano ou do *sujet* foucaultiano, como processo ou como campo de forças. Relembremos que para Deleuze, a força é sempre plural e pressupõe contra-forças, à diferença da *forma*, que apela sempre ao ideal. (ANTELO, 2009, p. 145)

A tese de Giorgio Agamben (2015) é de que tornar-se homem significa ser capaz de testemunhar pelo não-homem. Lavo, o narrador de *Cinzas do Norte*, é um caso notório de que

testemunhar significa reconstruir as diferentes vivências não mais como um “ser humano”, mas, antes, um sujeito apto a desconstruir a noção de que a ética seja, de fato, na contemporaneidade, uma noção universal e humanista. Lavo não se compromete de modo algum com o material narrado. Escolhe não se envolver porque está ciente de que seu papel não é mais que uma imagem desfocada do passado. Mundo, por sua vez, dedica sua vida à arte e morre por ela. Ele é o não-homem, aquele que não pode narrar sua própria experiência. Basta lembrar o início do romance quando Mundo tenta escrever sua própria história: “Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia” (HATOUM, 2012, p. 9).

Lavo também não toma partido de nenhum dos lados, por mais tentador que possa lhe parecer uma aproximação com o influente Trajano entre os militares. Para ele, um órfão e estudante pobre aliar-se a um homem como Trajano, que tenta cooptá-lo para o seu lado, que tenta fazer dele um espião da vida cotidiana do filho, não deixaria de ser lucrativo, pois Trajano via nele o único amigo capaz de causar algum tipo de influência sobre Mundo. Mas a recusa do testemunho é sempre completa.

Portanto, Lavo, mesmo pertencendo à “zona cinzenta” do testemunho não parece disposto a interferir nos planos de Mundo de torna-se um artista plástico, tampouco se deixa envolver por Arana, um artista plástico local que vende seu trabalho para turistas em busca do “exotismo” da região, ou por seu tio Ranulfo, um homem lido e que se vê incapaz de escapar das limitações literárias de Manaus sob o domínio dos militares, esses são os dois “artistas” com que Mundo trava primeiro contato. Do tio ele se desliga friamente e Arana é retratado por ele como o modelo de “artista regional” que se alia aos militares para tentar vender mais para os turistas ávidos pelo clima de exotismo da floresta amazônica. Lavo nota que Mundo não tarda a se decepcionar com esse mundo repleto de mesquinha. É a máquina abstrata de produção de desejos libertando-se da máquina estatal (DELEUZE, 2011, p. 20) à qual os artistas locais prendem-se por vontade própria, como é o caso de Arana.

Nesse sentido, o tipo de testemunho que Lavo pode fornecer é o da testemunha sem culpa, pois sua narrativa segue como aquele que observa de perto sem nunca se envolver demasiadamente. Por fim, o leitor descobre que Lavo escolheu se tornar advogado, ou seja, ele pode julgar. As disputas familiares, à primeira vista, não parecem se opor à máquina governamental, mas é essa oposição entre máquina abstrata de produção de desejo capaz de

escapar dos binarismos (DELEUZE, 1998, p. 22) e seu embate com a máquina governamental de que tratam as narrativas de Milton Hatoum.

De um lado, os conflitos entre irmãos, entre pais e filhos; de outro, a máquina burocrática estatal cada vez mais abrangente e insaciável. Os narradores contemporâneos buscam resolver suas frustrações pessoais, seus dilemas mais íntimos já plenamente conscientes de que aquele que narra não está mais entre nós. Como afirma Walter Benjamin (1994, p. 197), este é o verdadeiro sentido para o contemporâneo, ser anacrônico, mas o anacronismo do narrador que narra em primeira pessoa não diz respeito àquele que se coloca fora do tempo, ao contrário, como diz George Didi-Huberman (2014, p.230), o anacrônico é aquele que faz emergir em seu processo de produção de subjetividade todos os tempos dentro do tempo presente. Enfim, o ritornelo, ou seja, o movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, um círculo que nunca se fecha, sem ponto de partida ou de chegada. O lar perdido, a Manaus de Milton Hatoum, não se efetivando nunca como o retorno ao mesmo, mas antes, um exílio, onde a terra natal não é mais que um “fora” intransponível, o passado, por sua vez, uma forma de dilaceramento onde só se pode retornar na condição de estrangeiro. O que está em jogo nos romances de Milton Hatoum é essa violência do eterno-retorno, _ por isso o ritornelo, _ a música perdida de que fala a narradora inominada em *Relato de um certo Oriente* (2014), sem começo nem final.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em que pese uma escassa bibliografia teórica sobre horror colonial e neocolonial nas margens do mundo ocidental, em que pese também, como consequência, o fato de que a realidade fez com que o espírito popular desaparecesse em toada parte, no entanto, o desenraizamento e o aniquilamento ainda permitem entrever alguns traços importantes que podem ser catalogados e analisados numa longa série de romances históricos e de aventuras da triunfante indústria colonial.

O que se tentou neste trabalho foi estabelecer os efeitos e a natureza do horror na região amazônica brasileira a partir da análise de quatro romances de Milton Hatoum. Embora o horror não seja um tema explícito nesses romances, o horror como uma categoria política provavelmente nunca tenha se efetivado como um tema propriamente dito, nem mesmo nos romances que mais próximo dele se aproximaram, como o caso de Joseph Conrad, mesmo quando o tema versava explicitamente sobre os efeitos da colonização. Acredita-se, no entanto, como este trabalho tentou demonstrar, que a obra do empreendimento colonizador excedeu os propósitos dos autores mais atentos aos seus perigos, o alcance do horror seria, portanto, mais vasto que as intenções que seus autores quiseram lhe impor, não importando qual tenha sido a condição, o contexto e época, o horror esteve sempre presente.

Do ponto de vista metodológico, procurou-se analisar cuidadosamente os rastros e os efeitos dos sucessivos processos de colonização que acabaram sempre por determinar não somente a destino trágico que coube à região amazônica, mas, sobretudo, a própria destruição do empreendimento colonial e das vidas das personagens que transitaram entre mundos irreconciliáveis. Não há espaço para a visão extraordinária da figura do explorador heroico cuja função é levar o conhecimento e o progresso para as regiões mais remotas do mundo. Os romances contemporâneos tornam perceptível o sentido perturbador da exploração e da agressividade do conquistador europeu e o ambíguo fracasso de sua retórica da salvação. Conquistar em nome da ideia redentora, eis o caminho que levou ao horror.

Não foi possível, contudo, definir o horror. É digno de nota o fato de que há, em toda a história da literatura, apenas uma única e lacônica menção explícita ao horror produzido pela expansão colonial europeia: “O horror! O horror!”, a exclamação pertence ao

enlouquecido capitão Kurtz, antes de morrer em algum ponto obscuro do Rio Congo a bordo do *Nellie*, tendo como única testemunha o narrador e tripulante Marlow, o primeiro dos esquivos narradores dos romances de aventura e precursor de todos os narradores deserdados do mundo – leia-se também Marlow como o primeiro representante da propaganda colonizadora, – Marlow e principalmente Kurtz são as personagens emblemáticas desse breve romance de Joseph Conrad, *No coração das trevas* (2008). Eles prefiguram, profetizam de certo modo, os narradores de extração neocolonial abundantes nas narrativas de Milton Hatoum.

“O horror! O horror!” Afirmação sempre lacônica, sempre absurdamente deslocada, seja qual for o contexto e o período histórico em que tenha sido inserida, trata-se, sem dúvida, de uma presença incômoda, porque o horror, a rigor, não diz e não deseja dizer nada. Não há nada por trás dessa frase enigmática e tristemente insondável que se possa traduzir em termos de uma compreensão da experiência de algo que devesse ser nomeada como tal, nada, portanto, que se possa traduzir além do vazio que o próprio horror impele àquele que tenta decifrá-lo, catalogá-lo e, por fim, apossar-se dele. O horror é o inapreensível e, no entanto, paradoxalmente, permaneceu intocado, não problematizado ao longo dos últimos três séculos. O horror, como se tentou demonstrar nesse trabalho, é da ordem do conhecimento que não pode ser transmitido, o horror é da ordem do inaudito.

Um trabalho arqueológico dos saberes não teria dificuldades em identificar o parentesco entre os romances de colonização com os romances contemporâneos, esses últimos, paródicos em sua essência, completam a relação histórica com os seus modelos anteriores. No romance neocolonial nada do que foi dito em nome da colonização é descartado, embora não deixe de ser subvertido e problematizado de acordo com os dilemas de cada região, pois, tão verdadeiro quanto o poder da escrita é o fato de que a escritura no sentido que Jacques Derrida dá ao termo é sempre um traço de uma cultura dominante sobre a outra, a arquiescritura contra a escrita logocêntrica. Quando se deve tratar do horror as palavras simplesmente anulam-se a si mesmas, colocando em cheque o próprio poder da escritura, instaurando em seu lugar a arquiescritura, minando os paradigmas e as bases do poder, minando sua eficácia de dentro para fora, da margem rumo ao centro. O horror também foi considerado na presente tese uma força de expressão, não seria fora de propósito cogitar que provavelmente não foram criadas as metáforas que possam dar conta dessa experiência da violência da dominação elevada ao paroxismo, afinal, o campo de concentração, como foi

amplamente analisado neste trabalho, não é uma exceção, mas uma regra.

Em Milton Hatoum o que há de mais vital e abrangente é a coerência que deve ser mantida a todo custo entre o material narrado e a configuração de zonas de silêncio, de zonas de incomunicabilidade e zonas de ausência de sentido. Seus narradores se deparam com a impotência, com o absurdo que é narrar o que, paradoxalmente, não pode ser narrado. A negatividade, a indulgência, o vazio e o fracasso cercam esses testemunhos. A alusão antitética dessas testemunhas que fracassam pode ser constatada no fato de que só restam, ao fim de seus relatos, narradores prontos a se exilar do mundo de bom grado. Para eles, o exílio é como uma conversão, um exílio, sobretudo interno. Ao redor deles, repousa o passado eternamente perdido, são as testemunhas do retorno, para eles restam murmúrios e silêncios que a escrita logocêntrica não pode dar conta, a constatação do fracasso de testemunhar pelo outro reside no fato de que ao longo de séculos de paixões fortes e contraditórias, o exercício da escrita memorialística, mesmo numerosa, jamais deixou de ser fragmentária, memória incompleta, por vezes inexpressiva. O silêncio, essa alusão impossível a algo que está sempre para além do que pode ser dito e provavelmente interpretado, é o espaço marginal, provisório e precário que esta tese procurou em vão sondar.

O que dizer então? Ninguém saberá o significado, por certo fatal, que ligam as poucas palavras desarrazoadas do capitão Kurtz à longa lista de personagens de romances que virão depois, sobretudo nas produções contemporâneas, como os romances de Milton Hatoum, que testemunham a herança da colonização e a exploração econômica na região amazônica, que testemunham a violência e o assujeitamento a que foram submetidos os povos da região. A frase enigmática do capitão Kurtz ecoa pelos séculos seguintes: “O horror! O horror!”, essa sentença final que, no entanto, nunca chegará a termo, pois sua herança é o paradoxo da obliteração e a negação de seu desaparecimento. Talvez seja preciso anotar que Kurtz, ao contrário das outras vítimas do horror em qualquer outro romance em que se possa aplicar essa nomenclatura, é um homem branco, portanto, a frase de um homem tomado pela loucura, não pertence a um autóctone selvagem, tomado naturalmente pelo desvario, o Congo enlouquece Kurtz, a região amazônica aprisiona seus narradores na miséria absoluta.

É preciso enfatizar que Kurtz é um capitão enlouquecido, talvez seja necessário também enfatizar que começava ali uma longa e tortuosa viagem rumo às trevas _ que dá título ao romance de Joseph Conrad, _ a viagem sem retorno ao rio Congo, mas que depois seria reencenado inúmeras vezes nas mais distantes regiões do globo, diversas viagens a

inúmeros outros rios obscuros do mundo, como o maior e mais assustador deles, o rio Amazonas e seus inúmeros afluentes, viagem cujo término talvez seja o domínio do silêncio e da ausência que a violência física e psíquica desperta, enfim, o ritornelo, a canção que atinge seu término impossível, um retorno à origem que não significa nada além de um retorno ao vazio, ao nada. Trata-se de uma noção bem compreendida no mundo pós-Auschwitz, aquilo que não se pode referir, em uma palavra, o domínio de uma ausência, a violência extrema e apocalíptica como um estado permanente.

É possível que esta tese tenha surgido de uma provocação acadêmica. Como já mencionado, numa nota de rodapé, do admirável livro *O redemunho do horror, as margens do Ocidente* (2003) de Luiz Costa Lima. Esta nota fazia menção ao fato curioso de que havia uma quase ausência completa de obras na literatura brasileira que tratassem do horror da colonização e seus efeitos, com a exceção, talvez, como sublinhou o teórico, de dois romancistas contemporâneos: Rubens Figueiredo e Milton Hatoum. Tratava-se, possivelmente, de uma isca lançada. Esta tese nunca buscou outra coisa senão uma possível _ e impossível _ resposta ao pesquisador do horror nas margens do mundo ocidental. Isca, portanto, mordida.

Por temor de uma empreitada demasiado longa, optou-se pelos quatro primeiros romances de Milton Hatoum, excluindo assim, a produção romanesca de Rubens Figueiredo, já bastante vasta. Além dos quatro romances de Milton Hatoum houve esporadicamente a referência eventual do único livro de seu único livro de contos até o momento, *A cidade ilhada* (2009), mais uma metáfora do isolamento de Manaus e do Amazonas, o fechamento do ritornelo do horror só poderia vir desse modo, o refrão da canção curta endereçada ao vazio. O que se buscou foram os rastros, as ressonâncias do horror em uma região que, mesmo localizada na porção ocidental do mundo, mostra-se, sem dúvida, transnacional e, principalmente, do ponto de vista cultural, uma região inclassificável, _ oriental, _ assim é o Amazonas que Milton Hatoum torna visível, esse oriente prematuro.

Especificar um autor _ que nunca é mais que uma obra em constante processo de criação _ está é provavelmente a natureza da tarefa do testemunho que permeia essas obras, esse abismo inumano, que, quando recuperado, transita entre a ilusão da fala só aparentemente recuperada pela força expressiva do próprio testemunho, por um lado, trazendo consigo a memória, e por outro lado, o relato de silêncios históricos, relato que também nada recupera além da voragem insólita da linguagem que anula a si mesma, que solapa a

confiança logocêntrica da razão sobre todas as coisas. Como se tentou evidenciar nos últimos capítulos deste trabalho, testemunhar, transformar os silêncios em relatos minimamente plausíveis significa apenas desaparecer, este seria então, seguindo as coordenadas que se sugere na obra de Milton Hatoum, a impossibilidade de dar fechamento ao círculo, de fazer com que tudo termine bem, na ausência de um fechamento, surge um ritornelo, ser infiel ao testemunho e ao relato significa, portanto, ser infiel à própria possibilidade de uma essência por trás do conteúdo que se relata, enfim, que se dá ao testemunho a sua própria negação.

Esta tese traça um diálogo particular com o tema do horror, especificamente o horror de extração colonial e pós-colonial. É possível fazer um balanço do que foi dito neste trabalho, sintetizar o que obrigatoriamente teve de se espraizar, mas sempre restará a sensação de que muito do que poderia ser dito acabou tendo de ser deixado de lado em nome de um caminho crítico seguro. Na literatura de Milton Hatoum, o modo como o horror diferencia-se de outros tropos de figuras de linguagem se deixa ver pela maneira como o autor amazonense se expressa, o horror se torna perceptível através daquilo que está ao mesmo tempo presente e ausente, a saber, aquilo que está no campo do inaudito, uma mímica irônica, estranha autodefesa e destruidora de valores que são sempre impostos, pode-se afirmar que estes traços tornaram possível captar essas características, principalmente a partir do estilo do autor amazonense, sempre atento às dicções dos personagens que margeiam a narrativa principal.

Os romances de Milton Hatoum tratam das ruínas desse passado da região amazônica. O horror demarca essa cartografia tanto física quanto existencial. Há um período histórico para sua manifestação. Se a imigração europeia, árabe e até mesmo a nipônica tinha a ver com a euforia despertada pelo interesse internacional que a borracha amazônica produzia, já no final do século XX, foram os migrantes brasileiros que se dirigiram em massa para a região, num novo ciclo de urbanização, de criação de empregos, mas também de crescimento desordenado, de criação de bolsões de miséria e violência. Este é o cenário desses romances e são cerca de cem anos de tentativas de fazer com que a região possa ser efetivamente colonizada e que se adapte ao modelo de desenvolvimento econômico praticado no resto do mundo.

Graças ao “milagre da borracha”, essas famílias de fazendeiros que da noite para o dia se viram donas de grandes fortunas, como os Cordovil em *Órfãos do eldorado* (2008) ou a família de Trajano, em *Cinzas do Norte* (2012), além de ondas de comerciantes estrangeiros que prosperaram rapidamente como é o caso de Halim, em *Dois irmãos* (2007), e da família

libanesa da matriarca Emilie, em *Relato de um certo Oriente* (2014), o que todos eles têm em comum é o fato de terem sido engolfados por esse mundo glorioso que se perdeu.

Se, na figura do colonizado, foi possível observar como atuam os dispositivos de policiamento e punição e de coerção através dos dispositivos de poder a serviço da ideologia da colonização, foi possível também associar o mesmo problema pela perspectiva dos processos de subjetivação de identidades cambiantes que não seguiram por uma ordem binária de representação, por isso a análise desses romances deixou de lado, quase sempre, as personagens que protagonizam os principais dramas desses romances para centrar-se nos dramas das personagens que apareciam de maneira periférica, quase clandestina, mas, sobretudo silenciosa.

Deste modo foi possível situar-se no espaço da apropriação mimética da língua do “outro”, a “literatura menor” produzida nas margens capaz de fazer emergir linhas de virtualidade absolutamente inesperadas, este trabalho tentou seguir as linhas de fuga e não o centro da narrativa. Procurou e deixou-se levar pelos fluxos de rizomas que formam as vidas daqueles que não têm identidade, refratando o discurso colonial, a raiz colonial, responsáveis por estabelecer um centro, as políticas de controle do outro, numa palavra, o “horror”, o logocentrismo da escrita, o indecível, o irreconciliável. Nesse espaço liminar do abandono, as ruínas do empreendimento colonial e neocolonial formou o espaço criativo da linguagem da transgressão nesses romances, não apenas em Milton Hatoum, mas nas obras de dezenas de outros autores sul-americanos contemporâneos, como atesta Luiz Costa Lima (2003).

Pode-se perceber neste trabalho que as características pós-coloniais que fazem emergir o horror nos romances de Milton Hatoum se deviam a três fatores que se conjugavam de modo sistemático, a saber, a *resistência*, que, grosso modo, seria uma espécie de teia conceitual de desleitura promovida pelo colonizado no plano histórico; a *subversão*, que seria o momento de recriação de uma voz própria, ambivalente, cindida, mas também apta a criar subjetividades outras para além da cópia ou do silêncio, e por fim, a *mímica paródica* propriamente dita, a consumação da subversão dos valores do colonizador, a concretização do horror, fazendo-o ruir por completo.

O horror atua fisicamente no homem colonizado e psiquicamente no colonizador, por isso o silêncio de ambos, única forma de alteridade possível, a impossibilidade de reconhecer-se na experiência e na prática da diferença com o “outro”, na impossibilidade do diálogo que poderia permitir a ambos de reconhecerem-se no “outro”, prática impossível da

différance. Assim, o irracional que emerge na periferia do mundo dominado pelo capitalismo tardio não se converte numa ilha segura ou um segundo lar provisório para ninguém.

Pretendeu-se seguir de perto o pensamento da diferença de Jacques Derrida, tentou-se voltar os olhos para a obra e enxergar nela a recusa do centro, a obra feita de uma essência sem início, sem retorno e sem termo, enfim, um ritornelo. Se às vezes desejou-se convergir rumo a um centro, quando se analisou, por exemplo, o drama familiar das famílias libanesas e portuguesas foi justamente para logo em seguida negar essa fixidez, negar, sobretudo a falácia desse centro, ponto sempre cambiante, pois se movia à medida se aproximava dele. Notou-se, além disso, que o centro seria menos um ponto de chegada e mais propriamente uma multiplicidade de linhas de virtualidade na busca sempre consciente de que há uma contradição de uma fala _ o logocentrismo da escrita _ que é destinada e que está, de antemão, ligada ao próprio aniquilamento, a escrita da memória seria, nesse sentido, como um ato de morte. A terceira parte tratou dessa morte.

Neste ponto do trabalho, o espaço de análise abandonou definitivamente o espaço circunscrito dos dramas familiares. Acompanhou-se, a partir de então, o modo como os narradores buscaram obsessivamente abordar o passado como uma contradição do próprio alcance da linguagem: relações familiares destruídas, os casarões arruinados pela decadência econômica, ou seja, os restos da parte do mundo que o Ocidente tentou recriar monstruosamente no interior da floresta amazônica, enfim, de perquirir os efeitos de uma escrita que fracassa quando busca capturar a diáspora e a desterritorialização incessante num cipoal de signos que não representam nada além de memórias destinadas ao desaparecimento.

O Amazonas foi o centro que se deslocou incessantemente nas vidas configuradas e reconfiguradas pela colonização. Manaus, que fora construída como uma espécie de “muro”, separando as frações civilizadas do mundo da floresta, separando o “eles”, os selvagens de “nós”, os civilizados, assim, a cidade encravada no seio da floresta também se tornou ela mesma um emaranhado de ruínas de um projeto civilizacional mal sucedido.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. Conceito de Iluminismo (em parceria com Horkheimer). In: *Textos escolhidos*. Tradução de Paulo Eduardo Arantes. São Paulo: 2000. Col. Nova Cultural.

AGAMBEN, Giorgio. *Estado de exceção*. Tradução de Iracy D. Poleti. São Paulo: Boitempo, 2004.

_____. *O que resta de Auschwitz*. Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008.

_____. *O homem sem conteúdo*. Tradução, notas e prefácio de Cláudio Oliveira. 2º edição. Belo Horizonte: Boitempo, 2013.

_____. *Opus Dei: arqueologia do ofício, homo sacer*. Tradução de Daniel Arruda Nascimento. São Paulo: Boitempo, 2013b.

_____. *Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte, 2014b.

_____. *Bartleby, ou da contingência*. Tradução de Vinícius Honesko. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

_____. *Meios sem fim: notas sobre política*. Tradução de Davi Pessoa. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

_____. *A potência do pensamento: ensaios e conferências*. Tradução de Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015c.

ÁINSA, F. La nueva novela histórica latinoamericana. In: *Plural*. 240, Pg. 82-85, 1999, México.

ALBUQUERQUE, Gabriel. Um Autor, Várias Vozes: Identidade, Alteridade e Poder na Narrativa de Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 2006. Jul-

Dez, 125-140.

ANDRADE, B. Da cidade real ao imaginário da ausência: a cidade entre a Tradição, a ruptura e a arte. In: *Amazônia em Cadernos: Narrativa, Arte e Cultura*. Luís Balkar Sá Peixoto (Org.). no 7/8, 2001/2002. Manaus: Ed. da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

ANTELO, Raul. *O não lugar da literatura*. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (Orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 2009.

ASHCROFT, B. GRIFFITS, G. TIFFIN, H. *Key Concepts in Post-Colonial Studies*. New York: Routledge, 1998.

AUERBACH, E. *Figura*. Tradução de Duda Machado. São Paulo: Ática, 1997.

_____. *Figura*. Tradução e prólogo de José. M. C. Abad. Madri: Mínima Trotta, 1998.

AUGÉ, Marc. *Não lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. 1ª edição francesa. Lisboa, 2005. Col. 90 Graus.

ARENDT, H. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

ARISTÓTELES. *Sobre a alma*. Tradução de Ana Maria Lóio. Revisão de Tomás Calvo Martinez. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2010.

BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Tradução: Paulo Bezerra. 5. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

BARTH, J. *Perdido no túnel do terror*. Tradução de Edmilson Alkmin. Rio de Janeiro: Lido LTDA., 1968.

BASTOS, A. *Introdução ao romance histórico*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2007.

BASTOS, H, J. *Literatura e colonialismo: Rotas de navegação e comércio no fantástico de Murilo Rubião*. Brasília: Ed. Universidade de Brasília: Plano Editora: Oficina Editorial do Instituto de Letras- UnB, 2001.

BATISTA, D. *Amazônia – cultura e sociedade*. 3.ed. Manaus: Valer, 2006.

BARRETO, Francismar, PIRES, Maria Isabel Edom, SIMÕES, Sara Freire. – “Entrevista com Milton Hatoum”. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº. 28. Brasília, julho-dezembro de 2006, pp. 141-147.

BARROS, Raimundo Caramuru. *Desenvolvimento da Amazônia: como construir uma civilização da vida e a serviço dos seres vivos nessa região*. São Paulo: Paulus, 2009.

BEAL, S. *Espaços movediços e conflitantes na Manaus de Milton Hatoum*. **Teresa** revista de Literatura Brasileira [17] ; São Paulo, 2016, p. 71-86.

BENJAMIM, W. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: *Magia e*

técnica, arte e cultura. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

_____. A crise do romance. In: *Magia e técnica, arte e cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

_____. O surrealismo. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Col. Obras escolhidas. V. I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

_____. *Rua de mão única*. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Col. Obras escolhidas. V. II. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BENVENISTE, Émile. Curso de lingüística geral. Organizado por Charles Baliy. Prefácio da edição brasileira de Isaac Nicolau Salum. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blikstein. --27. Ed. -- São Paulo : Cultrix, 2006.

BERGSON, H. *Matéria e memória*. Tradução de Paulo Neves. 2ºed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BHABHA, H, K. *O local da cultura*. Tradução de Myrian Ávila; Eliana Lourenço de Lima Reis e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

_____. (Org.). *Nacion y narración: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.

BLANCHOT, M. *Uma voz vinda de outro lugar*. Tradução de Adriana Lisboa. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

_____. *O espaço literário*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

_____. *A parte do fogo*. Tradução de Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

BLASIUS, M. *Gay and lesbian politics: sexuality and the emergency of a new ethic*. Philadelphia: Temple University Press, 1994.

BLOCH, R. H. *Misoginia medieval e a invenção do amor romântico ocidental*. Tradução de Cláudia Moraes. Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.

BLUNTSCHILI, H. A Amazônia como organismo harmônico. In_ *Cadernos da Amazônia*, nº 1, INPA, Manaus, 1964.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: Relatos da fronteira em Milton Hatoum*. 2007. Tese de Doutorado em Literatura Comparada apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Data de acesso: 12/09/2015.

BONNICI, Thomas. *Conceitos-chave da teoria pós-colonial*. Maringá, PR: Eduem, 2005.

BOOTH, Wayne. *A retórica da Ficção*. Tradução de Maria Teresa H. Guerreiro. Lisboa: Arcádia, 1980.

BORDIEU, Pierre. In: *Critérios*, La Habana, nº 25-28, enero 1989- diciembre 1990, pp. 20-42.

BRASILIANO, Antonio. Inquérito Milton Hatoum: fugaz como um lampejo. *Jornal Rascunho*. 2015. Abril, edição 180. <http://rascunho.com.br/fugaz-como-um-lampejo/>. Data de acesso: 16/02/2017.

BULFINCH, T. *O livro da mitologia: história de deuses e heróis*. A idade da fábula. Tradução de Luciano Alves Meira. São Paulo: Martin Claret, 2006.

BUTLER, Judith. *The Psyche Life of Power*. Stanford, Califórnia: Stanford University Press, 1997.

CAMPOS, P.M. *No Coração das Trevas*. In: *Diário da Tarde*. Coordenação Editorial: Flávio Pinheiro. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2005.

CANCLINI, Néstor Garcia. *As culturas híbridas em tempos de globalização: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2011.

CANDIDO, A. Literatura e subdesenvolvimento. In: COSTA LIMA, *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989, p. 140 – 162. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/cdrom/candido/candido.pdf> > Acesso em: 28 maio de 2016.

_____. *Dialética da malandragem*. In: *O Discurso e a cidade*. 3a edição. São Paulo: Duas cidades, 2004.

CARNERO, F. A casa, a memória, o rio. In: *No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI*. Rio de Janeiro: Rocco, 2005, p. 53-55.

CARROLL, Noel. *A Filosofia do Horror: ou paradoxos do coração*. Tradução de Roberto Leal Ferreira. Campinas, SP: Papirus, 1999.

CASTRO, Edgardo. *Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência*. Tradução de Beatriz de Almeida Magalhães. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

CÉSAR, Luís Adriano de Souza. Mutismo ancestral: a sorte dos índios. *Revista Chilena de Literatura*, Santiago, v. 18, nº88. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22952014000300003>. Data de acesso: 07/08/2017.

CERVO, Arnaldo Luiz. *Contato entre civilizações*. São Paulo: McGraw Hill do Brasil, 1975.

CHIARELLI, S. Na biblioteca de Hatoum: leituras de mediações. In: CHIARELLI, Stefania, DEALTRY, Giovanna e LEMOS, Masé (orgs.). *Alguma prosa: ensaios sobre literatura brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

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

_____. Violência como protagonista da ficção. *O Globo*, Rio de Janeiro, 14 fev. 2009. (Resenha de PELLEGRINI, Tânia. *Despropósitos: estudos de ficção brasileira contemporânea*. São Paulo: FAPESP/Annablume, 2008.

CHRISTOLETTI, R. Chico Buarque é mais lembrado... “Milton Hatoum, Rubem Fonseca e Chico Buarque estão entre os autores ...” *Folha de São Paulo*. São Paulo, nov. 2009. Entrevista concedida a Rogério Christoletti. Disponível em: <<http://gavetadoautor.sites.uol.com.br/cincoperguntas13.html>>. Acesso em 01-07-2017

COELHO, L. M. *Uma síntese da história da Amazônia: uma visão didática*. Manaus: Livraria Mens’sana. 2002.

CONRAD, Joseph. *No coração das trevas*. Tradução de José Roberto O’Shea. São Paulo: Editora Abril Cultural, 2010.

COSTA LIMA, L. *O redemunho do horror: as margens do ocidente*. São Paulo: Planeta do Brasil, 2003.

_____. O romance de Milton Hatoum. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: EDUSP, 2002, p. 305-322.

_____. *Figura e evento*. V Colóquio UERJ: Ed. Imago. Rio de Janeiro, 1994.

CRISTO, M. da L. P de. (Org.) *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances : Relato de um certo oriente, Dois irmãos e Cinzas do norte de Milton Hatoum*. Manaus: EDUA, Editora da Universidade Federal do Amazonas; Uninorte; Oficina das Artes, 2007.

CUNHA, Euclides da. *Um paraíso perdido: ensaios e estudos e pronunciamentos sobre a Amazônia*. 2ª edição, Rio de Janeiro, José Olympio Editora, 1994.

_____. *À margem da história*. São Paulo: Martin Claret, 2006.

CURY, M. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: RAVETTI, G, CURY, M, ÁVILA, M. (Orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. Belo Horizonte: UFMG, 2009.

CURY, M. Z. F. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Valer, Oficina das Artes, 2007.

_____. De orientes e relatos: *Trocas culturais na América Latina*. Eds. Luis Alberto Brandão Santos & Maria Antonieta Pereira. Belo Horizonte: Pós- Lit/FALE/UFMG, 2000. 165-177.

DALCASTAGNÉ, R. *Ver e imaginar o outro: alteridade, desigualdade, violência na literatura brasileira contemporânea*. Vinhedo, S.P.: Ed. Horizonte, 2008.

DELEUZE, G. *Conversações*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

_____. *O que é a filosofia?* Tradução de Bento Prado júnior e Alberto Alonso Muños. São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. *Proust e os signos*. Tradução de Antônio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

_____. *Kafka: por uma literatura menor*. Tradução de Júlio Castañon Guimarães. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2014.

_____. *Crítica e clínica*. Tradução de Peter Pál pelbart. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. *Bergsonismo*. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 1999.

_____. *O Ante-Édipo*. Tradução de Luiz B. l. Orlandi. São Paulo: Editora 34, 2011.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 5 vols. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 2011a, 2011b, 2012^a, 2012b, 2012c.

_____. *Diferença e repetição*. Tradução de Luis Orlandi e Rberto Machado. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

_____. GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. 5 vols. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1995, 1996, 1997, 2011, 2012.

DEALTRY, G. A crítica no caldeirão. *O Globo*. Rio de Janeiro, 18 jul. 2009 [Caderno Prosa & Verso].

DERRIDA, J. *A escritura e a diferença*. 3.ed. Tradução de Maria Beatriz Marques Niza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *A farmácia de Platão*. 2.ed. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2002.

_____. *Gramatologia*. Tradução de Mírian Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2011.

_____. *Força de lei*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. *Sobrevivência dos vaga-lumes*. Tradução de Vera Casa Nova e Márcia Ábex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

_____. *A imagem sobrevivente: história da arte e tempo dos fantasmas segundo Aby Warburg*. Tradução de Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Contratempo, 2013.

EAGLETON, T. *Ideologia*. Tradução Silvana Vieira, Luís Carlos Borges. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista: Boitempo, 1997.

ECO, U. *Sobre literatura*. Tradução de Helena Lozano Miralles. Barcelona: Requer Editorial, 2002.

_____. *Seis passeios pelo bosque da ficção*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

_____. *Lector in fabula*. São Paulo: Perspectiva, 1986.

ENGRÁCIO, A. *Poetas e prosadores contemporâneos do Amazonas* (súmula bibliográfica). Manaus, Editora da Universidade do Amazonas, 1994.

ESTEVES, A. R. *O Romance histórico Brasileiro Contemporâneo (1975-2000)*. São Paulo: Editora UNESP, 2010.

FANON, F. *Os condenados da terra*. Tradução de Enilce Albergaria Rocha e Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

_____. *Os condenados da terra*. Tradução de José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, Coleção: Perspectivas do homem. Vol. 42.1968.

_____. *Pele negra máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FARIAS, E. *Um romanceiro da Criação*. São Paulo: Editora Movimento, 1969.

FERREIRA, A. R. *Viagem filosófica pelas capitanias do Grão-Pará, Rio Negro, Mato Grosso e Cuiabá*. Rio de Janeiro: Ed. Conselho Federal, 1972.

_____. Diário da viagem filosófica pela capitania de São José do Rio Negro. In: *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*. Rio de Janeiro: 1885.

FONSECA, M. N. S. CURI, M. Z. F. *Mia Couto: Espaços Ficcionalis*. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

FOUCAULT, M. *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

_____. *As palavras e as coisas*. Tradução de Salma T. Buchail. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. O que é um autor. In: *Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema* Manoel Barros da Motta (Org.). Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa- Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

_____. *História da sexualidade 2: o uso dos prazeres*. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

_____. *A Microfísica do Poder*. Organização, introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado 28.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

FRANCISCO, Dênis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/09/Francisco-Denis-Leandro.-A-fic%C3%A7%C3%A3o-em-ru%C3%ADnas-Relato-de-um-certo-Oriente-de-Milton-Hatoum.pdf>>. Data de acesso:20/08/2016.

GADAMER, Hans Georg. *Verdade e método*. Tradução de Flávio Paulo Meurer. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

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

GIACOMONI, Marcello Paniz e VARGAS, Anderson Zalewski. Foucault, a Arqueologia do Saber e a Formação Discursiva. *Veredas. Análise do discurso* – 2/2010.

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

GUERRA, A. A. A. *Raízes e ruínas: o mito e a história no romance Dois irmãos*, de Milton Hatoum. 2009. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura – Poética) – Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

HADDOCK-LOBO, Rafael. A Desconstrução. *Revista Cult*, outubro, nº195, 2014

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, S. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Tradução de Adelaine La Guardia et all. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HARVEY, David. 2002. A condição pós-moderna. Tradução de Adail Ubirajara Sobral e Maria Stela Gonçalves. São Paulo: Edições Loyola, 2002.

HATOUM, M. *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

_____. *A Cidade Ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

_____. Treze perguntas para Milton Hatoum. **Magma** / Departamento de Teoria Literária e Literatura Comparada. FFLCH/USP. São Paulo: Editora da USP, 2000.

_____. As cores e o corpo: um equilíbrio tenso. In: LONTRA, Marcus de (Org.). *Apresentação do livro Hiperespaço Curvista de Enéas Valle*. Manaus: Editora Edua, 2005.

_____. Um escritor exigente para leitores exigentes. In: *Revista Caros Amigos*, ano XIII, n. 156, São Paulo, 2010.

_____. Entrevista com Milton Hatoum. In: *Revista Magma*. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora Valer, Oficina das Artes, 2007.

_____. “Entrevista. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade”. *Revista de História*, Rio de Janeiro, 6 maio 2009. Disponível em:
<<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum>>. Acesso em: 10/07/2017.

_____. “Escrever à margem da história”. Entrevista concedida a Aida Hanania. 2001. Disponível em:

<<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 11/08/2016.

_____. *Revista Icarabe*. (<http://www.icarabe.org/noticias/milton-hatoum-aborda-literatura-e-politica-no-ciclo-sobre-cultura>). Data de acesso: 12/03/2017).

_____. *Um escritor exigente para leitores exigentes*. Entrevista concedida a Hamilton Octávio de Souza, Lúcia Rodrigues, Renato Pompeu e Tatiana Merlino. *Caros amigos*, São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br>>. Data de acesso: 17/08/2014.

_____. Mil e uma noites em busca de um estilo. *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 19 out. 1991. Cultura: 1. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1517-106X2008000200006. Data de acesso: 13/08/2016.

_____. Alguns relatos do autor. *Jornal da Unicamp*, Campinas, ano XV, n. 163, jun. 2001.

Texto: Exílio. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 15 ago. 2004. Disponível em: <www.releituras.com/mhatoum_menu.asp>. Data de acesso: 17/08/2017.

_____. Manuscrito do romance Dois irmãos. *Manuscrita*: revista de crítica genética, São Paulo, n. 15, p. 8-9, 2007.

_____. Poema “O outro jogador”, de Milton Hatoum. n°180. *Jornal Rascunho*. Curitiba, abr. 2008.

_____. “Amazônia está à margem da história, diz escritor,” *O Estado de São Paulo*, São Paulo, 8 March 1995, D 1

Barreto, Francismar; Pires, Maria Isabel Edom; Pires, Mônica Kalil; Simões, Sara Freire: “Entrevista com Milton Hatoum.” *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea* (28), 2006 July-Dec, 141-147. (2006)

_____. *Ideologia e contraideologia: temas e variações*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

Revista Icarabe. Disponível em: (<http://www.icarabe.org/noticias/milton-hatoum-aborda-literatura-e-politica-no-ciclo-sobre-cultura>). Acesso em 15/08/2016.

Entrevista concedida a Aida Hanania. 2001. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Data de acesso: 17/09/2016

Entrevista concedida ao site Linguativa. jan. 2002. Disponível em: <http://www.linguativa.com.br/home_entrevista_hatoum.asp>.

O manuscrito, “inventário de dúvidas”. *Manuscrita*: revista de crítica genética, São Paulo, n. 15, p. 163-165, 2007.

“Estou falando do Brasil”. Entrevista concedida a Miguel Conde. *O Globo*, Rio de Janeiro, 29 fev. 2008.

Milton Hatoum encara o desafio da novela em *Órfãos do Eldorado*. *Último segundo*, 18 mar.

2008. Disponível em: <<http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/2008/03/18/miltonhatoum>>.

Caldeirão literário. Entrevista de Milton Hatoum, Bernardo Carvalho e Cristóvão Tezza a Miguel Conde. *O Globo*, Rio de Janeiro, 4 jul. 2009.

Um escritor exigente para leitores exigentes. Entrevista concedida a Hamilton Octávio de Souza, Lúcia Rodrigues, Renato Pompeu e Tatiana Merlino. *Caros amigos*, São Paulo, mar. 2010. Disponível em: <<http://www.carosamigos.com.br>>.

_____. A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides. In: *Tereza, revista de Literatura Brasileira*, FFCHL – USP, n 1, Julho, 2000.

HEIDEGGER, M. *Ser e tempo*. Tradução, organização, nota prévia, anexos e notas de Fausto Castilho. Campinas, SP: Editora da Unicamp; Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2012.

_____. *A origem da obra de arte*. Tradução de Idalina Azevedo e Manuel de Castro. São Paulo: Edições 70, 2010.

_____. *Parmênides*. Tradução de Sérgio Mário Wrublewski. Bragança Paulista, SP: Editora Vozes, 2008.

HOLLANDA, S.B. *Visão do paraíso*. São Paulo: Companhia Editora Nacional e Editora da Universidade de São Paulo, Brasileira, v. 333, 2º Ed., 1969.

HOLLANDA, L. A narrativa do espólio em Milton Hatoum. In: *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. RAVETTI, G, CURY, M, ÁVILA, M. (Orgs.). Belo Horizonte: UFMG, 2009.

HOLANDA, Lourival; FRANÇA, Humberto. *Álvaro Lins: crítico literário e cultural*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 2007.

HUTCHEON, L. *Poética do Pós-Modernismo: história, teoria, ficção*. Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRISTEVA, J. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Translated by Leon S. Roudiez. New York: Columbia University Press, 1982.

LABRIOLA, Rodrigo, F. O redemunho da crítica. *Revista Contemporânea*. Vol. 2, nº2, p.205-212. Dezembro de 2004.

LACOUÉ-LABARTHE, P. *O horror ocidental*. Tradução de Alexandre Rosa. Rio de Janeiro: ALEA, v. 14/2. Jun./dez., 2012, p. 237-337.

LEÃO, Ademar. Dois Irmãos: um romance às margens do Negro. (2005). Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Santa Maria. UFSM,RS.

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

LINS, O. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

LYOTARD, J-F. A condição pós-moderna. Tradução de Ricardo Corrêa Barbosa; posfácio: Silviano Santiago - 12a e d .- Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

JEHA, J. *Do Eldorado a Manaus*. 2008. Disponível em: <http://www.lettras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Eixo%20e> . Data de acesso: 16/08/2017.

_____. Manaus não existe. José Castello. *O Globo*, Rio de Janeiro, 21 fev. 2009. Data de acesso: 16/07/2017.

MACHADO, R. *Deleuze, a arte e a filosofia*. 2º Ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2010.

MALDONATO, M. Raízes errantes. Tradução de Roberto Barni. São Paulo: Sesc- Editora 34, 2004.

MAGED, T.M.A. ElGebaldy. 2010. Revista Crioula, nº 7. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/crioula/article/viewFile/55258/58887>. Data de acesso: 13/08/2015.

MATOS, M. I. S. de. *Por uma história da mulher*. Bauru, São Paulo: EDUSC, 2000.

MELO, G. C. *Alencar e a língua brasileira*. 3. ed. Rio de Janeiro: Conselho Federal de Cultura, 1972.

MELVILLE, Herman. *Bartleby: prefiro não fazer, uma história de Wall Street*. Tradução de Márcio Cotrim. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1963.

MEMMI, A. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

_____. *Retrato do descolonizado árabe-muçulmano e de alguns outros*. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MERCADO, Tununa, Apud Galle; Olmos; Kanzepolsky; Izarra. Em estado de memória: La identidad fragmentada por El exílio. Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada Roma, p. 81-93, 2009.

MESQUITA, S. N. *O enredo*. São Paulo: Ática. 1986.

MOTA, M. M. M. Fronteiras internas no Brasil do século XIX: um breve comentário. In: *Vivência* 33. O espaço, uma produção histórica (parte final): Espaço e tempo. Natal: EUFRN, 2008. p. 55-66.

MORAES, P. *Os intérpretes da Amazônia*. Rio de Janeiro: S.P.V.E.A, 1959.

MORETTI, Franco (Org.). *A cultura do romance*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

MOREIRA, Maria Luiza Almada. *Milton Hatoum e o exílio como metáfora para a condição do intelectual*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora. Disponível em: <http://www.bdtf.ufjf.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=60>. Data de acesso: 20/02/2015.

NASCIMENTO, E. *Derrida e a literatura: “notas” de literatura e filosofia nos textos da desconstrução*. 3 ed. São Paulo: É Realizações, 2015.

NENEVÉ, M. Literatura sul-americana em língua inglesa e o encontro entre o sul e norte, o colonizado e o colonizador: uma breve leitura de dois autores da República da Guyana. In: FERRAREZI, Celso et al (Orgs.). São Carlos: Pedro e João Editores/ Porto Velho: EdUFRO, 2009, pp. 123-134.

_____. O olhar norte-americano sobre a Amazônia na década de 90: uma análise de *The Burning Season*, de A. Revkin, e *The World is Burning*, de A. Shoumatoff. In: NENEVÉ, M., COOPER, M. & PROENÇA, M. (Orgs.). *Olhares sobre a Amazônia*. São Paulo: Terceira Margem, 2001.

NIETZSCHE, Friedric. *Vontade de poder*. Tradução do original alemão: Marcos Sinésio Pereira Fernandes e Francisco José Dias Moraes. Rio De Janeiro: Contraponto, 2008.

NUNES, B. HATOUM, M. (Org.). *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*. Belém, Secult, 2006.

NUNES, Natália Leon. Narrativas possíveis. *Jornal Rascunho*. 2015. Dezembro, edição 186. <http://rascunho.com.br/narrativas-possiveis/>. Data de acesso: 13/09/2016.

OLIVEIRA, C. I. C. Memória e identidade institucional: um estudo de caso. In: *Revista Vivência* 34. Espaço e tempo: dossiê. Ed.UFRN. Natal: 2008, pp. 63-72.

ORTIZ, R. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. 5a ed. São Paulo: Brasiliense. 1994.

OSSAME, R. As cidades na Amazônia pelos viajantes. In: BASTOS, Élide Rugai & PINTO, Renan Freitas (Orgs.). *Vozes da Amazônia*. Manaus: Ed. da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

PIZA, D. Perfil de Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Valer, Oficina das Artes, 2007.

_____. Um estilo construído com o rigor e sensibilidade. *O Estado de São Paulo*. São Paulo: 26 mar. 2001.

PELLEGRINI, T. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Valer, Oficina das Artes, Manaus, 2007.

_____. Prosa brasileira: um difícil enigma. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 abr. 2008.

_____. *Milton Hatoum e o regionalismo revisitado*. 2004. Disponível em: <http://muse.jhu.edu/journals/lusobrazilian_review/v041/41.1pellegrini01.htm>. Data de acesso: 12/08/2016.

_____. Regiões, margens e fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos. *Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada*, 2007: São Paulo – Literatura, artes, saberes / Sandra Nitrini et alii – São Paulo: ABRALIC, 2007. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/44/281.pdf>>.

PROUST, M. *Em busca do tempo perdido*. Tradução de Fernando Py. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

RAMA, A. A cidade das letras. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Boitempo, 2015.

RIBEIRO, G. L. *A condição de transnacionalidade*. Série Antropologia, Brasília, v. 223, p. 1-34, 1997. Disponível em: <http://www.dan.unb.br/images/doc/Serie223empdf.pdf>. Data de acesso: 13/09/2016.

RIBEIRO, M. A. Os novos filhos da dor: Oriente e origem em Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Valer, Oficina das Artes, Manaus, 2007.

RICOER, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução de Alain François et al. Campinas, São Paulo: Editora Unicamp, 2014.

RODRIGUES, Cecília Paiva Ximenes. *No círculo do Uroboro: articulações identitárias na narrativa de Milton Hatoum*. 2012. Dissertação apresentada na área de estudos de literatura latino-americana. University of Massachusetts – Amherst, USA. Disponível em: <https://www.google.com.br/search?q=No+C%C3%ADrculo+do+Uroboro%3A+Articula%C3%A7%C3%B5es+Identit%C3%A1rias+na+Narrativa+de+Milton+Hatou&oeq=No+C%C3%ADrculo+do+Uroboro%3A+Articula%C3%A7%C3%B5es+Identit%C3%A1rias+na+Narrativa+de+Milton+Hatou&aqs=chrome..69i57j69i61.6030j0j4&sourceid=chrome&ie=UTF-8>. Data de acesso: 23/04/2017.

ROCHA, A. *Milton Hatoum: Ocidente esconde cultura árabe*. 16 ago. 2006. Disponível em: <www.anba.com.br/orientese.php?id=61>. Data de acesso: 12/08/2016.

_____. *Paisagens da crítica*. Órfãos do Eldorado, de Milton Hatoum. 17 mar. 2008. Disponível em: <<http://paisagensdacritica.wordpress.com/2008/03/17/orfao>>. Data de acesso: 12/08/2016.

ROCHA, J. *Pressupostos a uma Filologia Política*. Porto Velho: Editora da UFRO (no prelo).

ROCHA, J. C. B. et al. A floresta invade a cidade: antropônimos e topônimos de escolas de Porto Velho. In: BURGEILE, Odete; ROCHA, Júlio César Barreto (Orgs.). *Estudos em linguística aplicada: multiculturalismo e ensino-aprendizagem de línguas*. São Carlos: Pedro e João Editores/ Editora da UFRO; Porto Velho, 2009, p. 11-20.

ROSENDAHL, Z. Espaço, Cultura e Religião: Dimensões de análise. In: CORRÊA, Roberto

Lobato & ROENDAHL, Zeny (Orgs.). *Introdução à Geografia Cultural*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

SALAS, M.P. *De la conquista a la independencia*. México: Fondo de Cultura Económico, 1965.

SAID, E. W. *Cultura e Imperialismo*. São Paulo, editora Companhia das Letras, 2005.

_____. *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *Orientalismo: o oriente como invenção do Ocidente*. Tradução, Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Reflexão sobre o exílio e outros ensaios*. Tradução de Pedro Maia Soares. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

_____. *Cultura e imperialismo*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, L. F. S. Amazônia: das ideias de paraíso às ideias de Ecossistema. In: BASTOS, Élide Rugai & PINTO, Renan Freitas (Orgs.). *Vozes da Amazônia*. Manaus: Ed. da Universidade Federal do Amazonas, 2007.

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

SAVIAN, J.F. *A cultura do exílio na narrativa contemporânea*. In: *Revista Cult*, nº196, nov. 2015

SCARAMUZZA, G. F. Lugar, educação e identidade em transformação na Amazônia. In: AMARAL, José Januário de Oliveira; LEANDRO, Ederson Lauri (Orgs.) *Amazônia e Cenários Indígenas*. São Carlos: Pedro e João Editores, 2010.

SCRAMIM, S. Um Certo Oriente: imagem e memória. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Valer, Oficina das Artes, 2007.

SEABRA, A. C. de L. *O espaço no fim do século: a nova raridade*. São Paulo: Contexto, 1999.

SEGATO, R. L. *Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial*. E-Cadernos Ces [Online], 18/ 2012, posto online no dia 01 de Dezembro de 2012. Data de acesso 20 de janeiro de 2016. [Http://eces.revues.org/1533](http://eces.revues.org/1533).

SELLIGMAN-SILVA, Márcio. A viagem “de deformação”: figuras do horror nas “margens” do Ocidente. *Revista USP*, São Paulo, nº63, p.231-236, setembro/novembro, 2004.

SILVA, A. G. *Amazônia Porto Velho: pequena história de Porto Velho*. Porto Velho: UFRO, 1991.

SILVA, A. P. A dialética de Antônio Cândido: antes e depois da formação da literatura brasileira. In: *O eixo e a roda: revista de literatura brasileira: Antonio Cândido e a formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte: Vol. 20. n. 1, p. 1-169. jan.-jun./2011, pp. 15-26.

SILVA, Â. M.. Espaço urbano e governabilidade: notas sobre a cidade e a metrópole. In: *Vivência 34. Espaço e tempo: dossiê*. Natal: EUFRN, 2008, pp. 63-72.

SILVA, C. N. Ocupação humana e modo de vida na Amazônia. In: *Vivência 33. O espaço, uma produção histórica (parte final): Espaço e tempo*. Natal: EUFRN, 2008, pp. 121- 128.

SILVA, M. das G. S. N. *O espaço ribeirinho*. Porto Velho: Terceira Margem, 2003.

SILVA, I. S. Fronteiras internas da nação brasileira: culturas negras, interdição e sobrevivência. In: *Revista Brasileira do Caribe*. Revista do centro de estudos do Caribe no Brasil. UFG. CECAB Goiânia, v.V,nº10 – jan./ju., pp. 451-472.

SILVA, J. F. da. *O que é Pós-Colonialismo*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

_____. *O Édipo brasileiro: a dupla negação de gênero e raça*. Brasília: Editora UNB, 2006.

SISCAR, Marcos. *Jacques Derrida: literatura, política e tradução*. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

SOUZA, A. A. de. *Síntese de uma literatura cabocla amazonense*. 3. ed. Manaus: editora UFAM, 2001.

SOUZA, C. M. Migração e memória: (re)territorialização e inserção social entre gaúchos residentes em Roraima. In: *Vivência 33. O espaço, uma produção histórica (parte final): Espaço e tempo*. Natal: EUFRN, 2008. (p.105-120).

SOUZA, Márcio. Entrevista com Márcio Souza: Paiol literário. *Jornal Rascunho*. Ed. 137. Curitiba, set. 2011.

_____. *Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo*. 2. ed. Manaus: Valer, 1977.

_____. *Fascínio e repulsa: estado, cultura e sociedade no Brasil*. Manaus. Valer, 2012.

_____. *Galvez, Imperador do Acre*. 19. ed. (2. ed. record). Rio de Janeiro: Record, 2010.

_____. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009.

_____. *A caligrafia de Deus*. São Paulo: Lazuli Editora: Companhia Editora Nacional, 2007.

SPIVAK, G. *Pode o subalterno falar?* Tradução de Marcos Pereira Feitosa. Editor UFMG, Belo Horizonte: 2010.

TELLES, T. KRÜGER, M. F. (Org.). *Poesia e Poetas do Amazonas*. Manaus: Valer, 2006.

TEIXEIRA, I. *O desconstrutivismo*. In: *Revista Cult*. Novembro de 1998, nº 34. p. 34-37. http://textoterritorio.pro.br/alexandrefaria/recortes/cult_fortunacritica_5.pdf. Data de acesso: 13/08/2017.

TIBURI, M. *Judith Butler: feminismo como provocação*. São Paulo. Nº 185, Novembro, 2013.

_____. Privado: feminicídio. In: *Revista Cult*. Março de 2013, nº 173. <https://revistacult.uol.com.br/home/feminicidio/>. Data de acesso: 13/08/2016.

TOCANTINS, L. *O Rio Comanda a Vida*. 7.a edição, Rio de Janeiro: José Olympio, Coleção Documentos Brasileiros, 1983.

_____. *Amazônia: natureza, homem e tempo*. 2a edição, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1982.

TUFIC, J. *Roteiro da literatura amazonense*. Manaus: Casa Editora Madrugada, 1983.

VECCHI, Roberto. Política da razão crítica: Osman Lins e a reconfiguração da leitura pela escrita. In_ *Linscritura: limiares da escrita osmaniana*, Org. Elizabeth Hazin, 2014.

VIEIRA, E. J. Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Valer, Oficina das Artes, 2007.

VIEIRA, N.C.F. O discurso da memória na narrativa de Milton Hatoum. *Signótica: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística*. Faculdade de Letras. v. 1, nº1. Goiânia: Editora UFG, 2000.

_____. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Estadual Paulista, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. Disponível em: <<http://repositorio.unesp.br/handle/11449/94156?locale-attribute=es>>. Data de acesso:20/03/2016.

VILLAR, V. L. G. Jorge Amado e o mundo árabe. In: DANTAS, Elisalva Madruga (Org.). *Literatura e Cultura: ensaios*. João Pessoa: Ideia, 2011. (p. 237-261).

WAGLEY, Charles. *Uma comunidade amazônica*. São Paulo: Companhia Editora Nacional Brasileira, 1957.

WELLS, S. O improvável sucessor de Raduan Nassar: a genealogia alternativa de Milton Hatoum. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Valer, Oficina das Artes, 2007.

WHITE, H. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Tradução de Elipio Correia. São Paulo: EDUSP, 1994.

WILKENS, H. J. Notas ao poema “A Muhraida”. In: Márcio Souza: *Antologia de poesia amazônica*. Tomo I. Belém: Amazônia Edições Culturais, 1970.

WILLEMART, P. *Proust, poeta e psicanalista*. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

WILLIAMS, R. *Cultura*. Tradução Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

WOOD, J. *Como funciona a ficção*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZENI, L. *Dois irmãos* – Milton Hatoum. 10 abr. 2008. Disponível em: <www.bonde.com.br/colunistas/colunistasd.php?id_artigo=2271>. Data de acesso: 13/08/2016.

ZOURABICHVILI, François. *O vocabulário de Deleuze*. Tradução de André Telles. IC. Centro Interdisciplinar de Estudos em Novas Tecnologias e Informação (versão eletrônica).