

Amanda Carvalho Azevedo

Trauma e testemunho em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Amanda Carvalho Azevedo

Trauma e testemunho em *Dois irmãos*, de Milton Hatoum

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Literatura Brasileira.

Área de concentração: Literatura brasileira
Linha de pesquisa: Poéticas da modernidade

Orientadora: Prof^ª Dra. Marli Fantini Scarpelli.

Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
2010

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

H364d.Ya-t

Azevedo, Amanda Carvalho.

Trauma e testemunho em Dois irmãos, de Milton Hatoum [manuscrito] / Amanda Carvalho Azevedo. – 2015. 93 f., enc.

Orientadora: Marli Fantini Scarpelli.

Área de concentração: Literatura Brasileira.

Linha de pesquisa: Poéticas da Modernidade.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.

Bibliografia: f. - .

1. Hatoum, Milton, 1952-. Dois irmãos – Crítica e interpretação – Teses. 2. Memória na literatura – Teses. 3. Silêncio na literatura – Teses. 4. Violência na literatura – Teses. I. Fantini, Marli. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

CDD :

À memória de Fidélis Alves de Azevedo

Agradecimentos

À professora Marli Fantini Scarpelli pela orientação deste trabalho, pela confiança, pelos ensinamentos nas aulas da graduação e da pós-graduação e principalmente pelo entusiasmo que sempre me transmitiu em nossos encontros.

Aos professores membros da Banca Examinadora, pela leitura do texto.

A Gustavo Silveira Ribeiro pela amizade, pelo incentivo, pelas sugestões de bibliografia, pela leitura atenta e generosa do texto e por me ensinar a estudar com método.

Aos amigos Breno Barbosa, Camila Morais, Camila Reis, Carlos Eduardo Café, Janayna Carvalho, Maraíza Labanca e Nathália Valentini pelo interesse em minha pesquisa e pelo crescimento intelectual que a nossa convivência sempre me proporcionou.

À Paloma Maciel e à Leiliane Marques, pela amizade de sempre.

À minha mãe e à minha irmã, pelo apoio afetuoso.

Ainda guardávamos as lembranças de nossa vida anterior, mas veladas e longínquas e, portanto, profundamente suaves e tristes, como são para todos as lembranças da infância e de tudo que já acabou, enquanto o momento de nossa chegada ao Campo marcava para cada um de nós o início de uma diferente sequência de lembranças, recentes e duras, continuamente confirmadas pela experiência presente, como feridas que tornassem a abrir-se a cada dia.

Primo Levi, *É isto um homem?*

Resumo

A proposta central desta dissertação é a investigação de obras ficcionais cujo caráter possa ser reconhecido como “testemunhal” ou de “teor testemunhal”. Termos como “testemunho”, “gênero testemunhal” ou mesmo “literaturas de teor testemunhal” estão implicados em uma tendência crítica que ganhou força a partir de relatos de sobreviventes da Segunda Guerra e que pode servir de sustentação teórica para a leitura de diversas obras da literatura contemporânea. Trata-se de conceitos operacionais para a leitura crítica de obras literárias cujos relatos, geralmente feitos na primeira pessoa do discurso e sob alguma forma de mediação, fazem aflorar acontecimentos dramáticos, violentos e mesmo catastróficos, bem como quadros de opressão, trauma, perda e, na pior das hipóteses, morte. Tendo esse objetivo em vista, propomos desenvolver, sob a perspectiva “testemunhal”, a leitura crítico-teórica de três romances de Milton Hatoum: *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*. Nosso propósito é examinar dois romances do escritor amazonense, respectivamente *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, e mais detidamente o romance *Dois irmãos*, com o objetivo de identificar e abordar, em tais obras, seu caráter testemunhal, ou seja, a experiência-limite de seus narradores e de alguns de seus personagens. Segundo nossa hipótese, trata-se, em geral, de personagens marcados por experiências catastróficas tanto de ordem particular quanto coletiva. Nos relatos hatounianos, os narradores lutam para compreender o outro e a si mesmos. O silêncio, os rastros de dor, o sentimento de perda e os embates com o passado são constantes. A partir de nosso postulado de que a obra romanesca de Milton Hatoum se dota de “teor testemunhal”, pretendemos apontar, nesse conceito, um novo operador crítico para se ler a literatura do escritor manauara.

Abstract

The main purpose of this thesis is to investigate fictional works that can be recognized as “testimonial writing” or as conveying “testimonial value.” Terms such as “testimony”, “testimonial genre”, or “testimonial literature” are entailed in a theoretical trend that has grown out of war survivors’ accounts and can provide support for the reading of several works of contemporary literature. These are operational concepts for the critical reading of literary works whose accounts, usually in first person and through some kind of mediation, reveal dramatic, violent or even catastrophic events, yielding a picture of oppression, trauma, loss, and, ultimately, death. Bearing this goal in mind, we propose to develop, under the “testimonial” perspective, a critical reading of three novels by Milton Hatoum: *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* and *Cinzas do Norte*. We intend to examine two of these novels, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, and to closely look into *Dois irmãos*, aiming to approach and identify, in these novels, their testimonial traits, that is, their characters and narrators’ limit-experiences. According to our hypothesis, these characters are, in general, struck by catastrophic experiences, both private and collective ones. In Hatoum’s narratives, the narrators and/or the characters strive to understand themselves and each other. The silence, the traces of pain, the feeling of loss, and the confrontations with the past are recurrent. Starting from our argument that Milton Hatoum’s novels bear “testimonial value,” we attempt to reckon this concept as a new critical tool to read his literary work.

Sumário

| | |
|--|-----------|
| Resumo | 6 |
| Introdução | 9 |
| Capítulo 1: Testemunho: dizer o que não pode ser dito | 13 |
| 1.1 O testemunho na literatura – as “epopeias negativas” | 14 |
| 1.2 História | 23 |
| 1.3 Memória | 27 |
| 1.4 Trauma | 30 |
| 1.5 <i>O teor testemunhal</i> | 35 |
| | |
| Capítulo 2: Hatoum e as narrativas da dor..... | 41 |
| 2.1 Testemunho, narração e exílio em <i>Relato de um certo Oriente</i> | 42 |
| 2.2 <i>Cinzas do norte</i> , fênix malograda..... | 49 |
| 2.3 Leituras críticas..... | 54 |
| | |
| Capítulo 3: Narração e resistência em <i>Dois irmãos</i> | 64 |
| 3.1 Narrativa e silêncio..... | 74 |
| 3.2 A casa, o desabrigo..... | 79 |
| 3.3 Rastros da violência..... | 82 |
| | |
| Considerações finais | 84 |
| Bibliografia | 87 |

Introdução

Desde 1989, ano da publicação do primeiro romance de Milton Hatoum, a obra do premiado escritor manauara tem despertado um crescente interesse da crítica literária, dos estudantes de literatura e de um vasto público leitor não apenas no Brasil, mas também nos Estados Unidos, na Europa e em alguns países do Mundo Árabe, como comprovam as inúmeras traduções e a boa recepção de sua obra entre o público e a crítica nacionais e estrangeiros.

Embora Hatoum rejeite o rótulo de regionalista, expressão constantemente evocada quando se discutem suas obras, é compreensível que o Amazonas, cenário recorrente em seus romances, seja um elemento que pode, à primeira vista, seduzir grande parte dos leitores brasileiros, para os quais a Região Amazônica ainda se apresenta como terra misteriosa e inexplorada. E principalmente os estrangeiros, esses, além do interesse no exotismo da floresta, da diversidade de línguas, da culinária, dos povos amazônicos, interessados na riqueza concreta da região. O Amazonas e a cidade de Manaus, de fato, são cenários importantes na obra hatouniana. No entanto, o caráter “regionalista” de que, em certa medida, se dota a obra não é absoluto nem predominante, uma vez que questões como os dramas humanos e existenciais, os conflitos familiares, a força da memória individual e coletiva representados nos romances transcendem qualquer delimitação regionalista que poderia ser atribuída, de forma restrita, à construção narrativa do escritor.

Mais atenta às particularidades da escrita de Hatoum, a crítica tem destacado um elemento de fundamental importância nos seus romances: a convivência heterogênea de diferentes culturas em um mesmo espaço e as trocas culturais resultantes desse contato. Na Manaus do início do século, convivem brancos, índios, imigrantes europeus e árabes. Com eles, várias línguas e culturas misturam-se, influenciam-se e constroem o espaço múltiplo da

cidade de Manaus. Conceitos como “hibridismo”, “mestiçagem”, “transculturação” e todo o conhecimento produzido pela crítica culturalista contribuem, de modo relevante, para a leitura crítica da obra de Hatoum. As estranhezas quanto à língua e à cultura, experimentadas pelo imigrante na nova terra, bem como as consequências nem sempre harmônicas dessas trocas também se configuram como um caminho crítico percorrido pelos pesquisadores das obras em questão. Uma análise mais detalhada dessas tendências será matéria do subcapítulo “Leituras críticas”, apresentado na parte 2 deste trabalho.

Embora nossa pesquisa seja filha dessa nova tradição crítica, o presente trabalho propõe a discussão de elementos de ordem diversa. Questões culturais e identitárias estão de fato presentes em grande parte da obra do escritor. No entanto, pretendemos ler o romance de Hatoum, em especial a obra *Dois irmãos* (2000), a partir do caráter testemunhal que a narrativa apresenta. Tendo em vista principalmente a postura de seu narrador, pretende-se analisar a narrativa construída por um sujeito enunciativo que viveu experiências conflituosas e que, após algum tempo de silêncio, decide narrá-las a fim de cumprir um projeto de auto-conhecimento e conhecimento do outro. Para tanto, esse narrador vale-se dos relatos oriundos das próprias lembranças e das lembranças das pessoas com as quais conviveu.

O primeiro capítulo apresentará uma breve revisão de alguns conceitos fundamentais para a leitura crítica que propomos para o romance. O conceito freudiano de trauma e sua incorporação à teoria literária, a visão benjaminiana da história como sucessão de ruínas a se imiscuir no presente, a importância da memória como elemento de acesso e de tentativa de compreensão de um passado marcado por experiências dolorosas serão apresentados nesse primeiro capítulo. Nele prevalecerão fundamentações teóricas. Em seguida, apresentaremos o percurso crítico que definiu uma nova abordagem de leitura de textos ficcionais, sem nos restringir apenas a textos testemunhais, sejam ou não resultantes de relatos de sobreviventes de guerra no século XX, sobretudo as vítimas do Holocausto.

A partir da fundamentação teórica do primeiro capítulo, passaremos à leitura crítica de dois romances de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, de 1989 e 2005, respectivamente, tendo em vista o *teor testemunhal* que tais narrativas apresentam. Tanto os narradores que se alternam no *Relato* quanto o narrador de *Cinzas do Norte* apresentam como traço comum a necessidade de revisitar o passado de seus familiares, e também o próprio passado, a fim de esboçar uma difícil tarefa de compreensão – dos outros e de si mesmos, para que o presente possa ser vivido sem o paralisante apego ao passado a, via de regra, acometer aqueles que foram vítimas de ocorrências brutais. Essa é uma forma de revisão e reinvenção do passado, possibilitada pela narração e pela capacidade de simbolização que a linguagem permite. Tal procedimento faz-se necessário para que as personagens consigam enfrentar dolorosas lembranças antigas que insistem em ecoar no tempo presente. Nesse caso, a narrativa pode ser um exercício de superação da dor, do trauma e do luto. Além da breve análise dos dois romances, o segundo capítulo também se ocupará da revisão da fortuna crítica hatouniana, com atenção às obras mais significativas que a crítica literária tem produzido sobre o autor. Vale lembrar que esse exercício é incompleto, uma vez que novos artigos, dissertações e teses têm sido continuamente publicados e cada vez mais estudiosos têm se interessado pela obra do escritor.

O terceiro e último capítulo apresenta a análise de *Dois irmãos*, principal objeto deste estudo, e pretende apontar o *teor testemunhal* de que a obra se reveste, com especial atenção à figura de seu narrador. A experiência de bastardia no seio de uma família de imigrantes árabes, o testemunho da ruína financeira e afetiva dessa família, bem como a destruição de sua cidade são as situações-limite enfrentadas pelo narrador, desde menino, e imprimem marcas significativas em sua formação como sujeito de um conhecimento traumático. É justamente a tentativa de compreender o passado ou ao menos amenizar, via rememoração, as dores sofridas que apontaremos como relevante marca de sua enunciação. A narrativa de *Dois*

irmãos não resgata uma possível verdade, mas inventa uma que se constrói pelo entrecruzamento de passado, presente e principalmente pela interferência do sujeito, que invariavelmente é outro, diferente daquele que viveu o evento-limite tempos atrás. Ao explorar a postura testemunhal de seus narradores sob o viés cultural, a obra de Hatoum concilia e enriquece ambos os aspectos. É justamente essa dupla possibilidade que pretendemos desenvolver em nosso trabalho.

Capítulo 1

TESTEMUNHO: DIZER O QUE NÃO PODE SER DITO

1.1 – O testemunho na literatura – “as epopeias negativas”

O conceito de literatura de testemunho surge a partir da necessidade de uma nova postura da crítica em relação aos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. As narrativas escritas ou mesmo os depoimentos orais de sobreviventes dos campos de concentração nazistas constituíram não apenas um material de interesse histórico como também um acervo literário inédito, que exigiu a elaboração de novos conceitos e de uma postura singular da crítica.

Mais do que qualquer outro período histórico, o século XX é marcado por guerras de Estado, guerras civis, dizimação de minorias colonizadas, construção de imensos arsenais bélicos. Os conflitos desse século não se configuram como episódios isolados, mas como uma sucessão de experiências brutais definidoras de nossa modernidade mais recente. A Primeira Guerra Mundial, iniciada em 1914, inaugurou este século de guerras, que posteriormente seria marcado por vários outros conflitos em escala mundial. A capacidade humana de autodestruição abalou profundamente a crença na razão, na ciência e nos ideais positivistas, até então em voga, e exigiu novas maneiras de se refletir sobre a humanidade. O massacre de milhões de judeus por nazistas alemães é apenas o principal evento catastrófico desse século de guerras.

A experiência do homem na modernidade está, portanto, repleta de catastróficos e traumáticos acontecimentos, que deixaram suas marcas no cotidiano da contemporaneidade e, conseqüentemente, no imaginário contemporâneo:

A consciência da catástrofe modifica o nosso modo de perceber e representar, mas também de nos contrapor ao mundo. A exposição rotineira à violência talvez nos obrigue a aceitar, agora, a ampliação dos meios e acatar o excesso como instrumento de sensibilização. Cada um de nós sobrevive como pode a uma dose diária de exposição traumática, na tela da televisão ou no sinal de trânsito. Na literatura, como nas demais artes, a

resposta oscila entre extremos de distanciamento e engajamento, sempre em torno a um confronto absoluto e impossível.¹

Se o homem contemporâneo tem sua percepção de mundo afetada pelo fato de ser um constante espectador de choques, o modo de representar a realidade também será afetado. Se a experiência do choque instaura uma revolução no pensamento, a representação do mundo por meio da escrita e de outras manifestações artísticas também sofrerá alterações.

É justamente a partir da posição que o homem ocupa nos relatos modernos que Adorno investiga as transformações ocorridas nas narrativas do pós-guerra. Em seu ensaio “Posição do narrador no romance contemporâneo”,² o filósofo alemão destaca que a objetividade das narrativas entra em crise devido às experiências de guerra e ao impiedoso processo de massificação imposto pelas sociedades capitalistas. Segundo ele, a experiência individual, que se perdeu na modernidade, impossibilitou a existência de narrativas tradicionais tal como as conhecemos, uma vez que, perdida a individualidade da experiência, o homem moderno não tem mais o que transmitir:

O que se desintegrou foi a identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite. Basta perceber o quanto é impossível, para alguém que tenha participado da guerra, narrar essa experiência como antes uma pessoa costumava contar suas aventuras. A narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo. Noções como a de “sentar-se e ler um bom livro” são arcaicas. Isso não se deve à falta de concentração dos leitores, mas sim à matéria comunicada e à sua forma. Pois contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice.³

Ítalo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio*, ao comentar a *visibilidade*, uma das virtudes que, segundo ele, a arte deveria apresentar, aponta, assim como Adorno, o obstáculo que a sociedade midiática impõe à individualidade. Para Calvino o indivíduo

¹ NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.11.

² ADORNO, 2003.

³ ADORNO, 2003, p.56.

contemporâneo é incapaz de dar corpo às suas experiências e transformá-las em imagens porque tais experiências são aniquiladas pela constante sucessão de imagens coletivas, que diluem a experiência sensível.

Antigamente a memória visiva de um indivíduo estava limitada ao patrimônio de suas experiências diretas e a um reduzido repertório de imagens refletidas pela cultura; a possibilidade de dar forma a mitos pessoais nascia do modo pelo qual os fragmentos dessa memória se combinavam entre si em abordagens inesperadas e sugestivas. Hoje somos bombardeados por uma tal quantidade de imagens a ponto de não podermos distinguir mais a experiência direta daquilo que vimos há poucos segundos na televisão. Em nossa memória se depositam, por estratos sucessivos, mil estilhaços de imagens, semelhantes a um depósito de lixo, onde é cada vez menos provável que uma delas adquira relevo.⁴

O narrador contemporâneo, portanto, não é mais capaz de dominar artisticamente a realidade, como a literatura realista pretendeu fazer. As narrativas que buscam se aproximar da realidade já partem de um ponto problemático, e o resultado artístico dessa pretensão pode ser falho, uma vez que seria uma tentativa de aproximação a um mundo que o narrador moderno não conhece empiricamente, tendo em vista que a experiência individual foi comprometida e deu lugar à massificação dos indivíduos. Segundo Adorno, o caminho possível das narrativas modernas, a partir do exemplo de Proust, em *A la recherche du temps perdu*, seria deslocar a realidade para um espaço interior que suspenda a objetividade e a observação imparcial. Quanto mais o narrador abandonar a descrição objetiva, a atitude contemplativa, mais ele poderá liberar sua subjetividade e encurtar a distância entre a realidade e o relato. Sobre o narrador proustiano, Adorno afirma:

O narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar.⁵

⁴ CALVINO, 2008,107.

⁵ ADORNO, 2003, p.59.

Diante das experiências de catástrofes, uma maneira de resistir ao embrutecimento da condição humana e, também, à crise das narrativas, é assumir uma nova forma de narração:

Os romances que hoje contam, aqueles em que a subjetividade liberada é levada por sua própria força de gravidade a converter-se em seu contrário, assemelham-se a epopeias negativas. São testemunhas de uma condição na qual o indivíduo liquida a si mesmo, convergindo com a situação pré-individual no modo como esta um dia pareceu endossar um mundo pleno de sentido.⁶

O “mundo pleno de sentido”, de que o narrador moderno jamais consegue se aproximar, configura-se, como Adorno sugere, como anti-épico. Não há experiência legítima a ser transmitida, não há retorno heroico ao lugar de origem, não há tradição que possa ser preservada pela transmissão oral ou escrita. Nesse sentido, o narrador contemporâneo constrói epopeias às avessas.

Tendo em vista a peculiaridade do ponto de vista do sujeito da enunciação, há a necessidade de novos operadores de leitura capazes de focar criticamente os relatos modernos. Não apenas a perspectiva desse sujeito sofre alterações, mas também a relação que a literatura estabelece com a realidade, questão que também exigiu novas reflexões da crítica. A ideia de que a construção ficcional seria, de alguma maneira, capaz de representar a realidade é não apenas insuficiente como também problemática para se pensar a literatura de testemunho. A esse respeito afirma Márcio Seligmann-Silva no artigo “O testemunho: entre a ficção e o real”:

Na literatura de testemunho não se trata mais de imitação da realidade, mas sim de uma espécie de “manifestação” do “real”. É evidente que não existe uma transposição imediata do “real” para a literatura: mas a passagem para o literário, o trabalho do estilo e com a delicada trama de som e sentido das palavras que constitui a literatura é marcada pelo “real” que resiste à simbolização.⁷

⁶ ADORNO, 2003, p. 62.

⁷ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 382.

A arte se presta à mediação entre a realidade e o relato. Não é possível reviver, nas palavras, a experiência de dor, que é única e irrecuperável. A escrita da dor não é medida justa para a dor do corpo, mas as narrativas de testemunho, ainda que de modo precário, dão acesso às experiências traumáticas. Elas não mimetizam ou recuperam a barbárie, mas podem indicar que ela existiu, e essa é uma das razões pelas quais o testemunho na literatura difere do testemunho no sentido jurídico do termo.

Tomando-se o conceito na esfera literária, há de considerá-lo não apenas um relato que denuncia uma atrocidade, um evento que deve ser preservado e registrado por meio da voz de quem presenciou o fato. A literatura de testemunho pauta-se por algumas particularidades. Uma delas é a exigência de uma nova ética da representação. Essa nova ética implica o respeito a certos limites, ao limite da dor do outro, à consciência da impossibilidade de se representar uma experiência violenta, à aceitação de que o sujeito que testemunha vive conflitos de várias ordens – sendo que um deles é a consciência de sua incapacidade de evitar a morte do outro. Além disso, há um limite moral na representação, pois, por mais que exista uma construção ficcional na literatura de testemunho, a referência histórica é brutalmente real. Portanto, uma obra ficcional que representa uma cena do Holocausto, de alguma guerra ou conflito histórico; uma obra que se vale de uma dor humana historicamente datada, por exemplo, para apenas entreter ou impressionar, corre o risco de banalizar e profanar eventos de natureza catastrófica.

Uma das saídas para esse impasse ético consistiu na leitura estética do passado, que não mais é lido por meio de uma perspectiva apenas historiográfica, mas sim por meio dos relatos individuais de sujeitos participantes dos fatos passados. Esse retorno da individualidade parece configurar uma resistência à massificação da experiência e do pensamento modernos. Essas individualidades, antes desprezadas devido à sua parcialidade ou à subjetividade, muitas vezes apontadas como limitadoras ou pouco fidedignas, ganham

imensa importância para a literatura de testemunho, a nova ordem estética que surge a partir de reflexões acerca das narrativas surgidas após a Segunda Grande Guerra, mas que pode servir de suporte para a leitura de obras diversas, inclusive anteriores ou posteriores ao Holocausto.⁸

Essa nova abordagem que as narrativas testemunhais trouxeram à arte literária exige, como apontado, que a relação da literatura com o “real” seja revista. Se antes, em alguma medida, a literatura representava a realidade por meio da construção ficcional, sem nenhum compromisso com a verdade, por mais que fizesse referência a ela, a literatura de testemunho caminha na direção oposta. A leitura crítica de obras em que predomina o gênero testemunhal deve estar atenta a novos instrumentais crítico-teóricos, capazes de focar esse espaço intermediário entre realidade e ficção. Nesse sentido, a representação de um fato histórico traumático é questão de maior importância para este que pode ser considerado um novo gênero literário:

A reflexão sobre o testemunho leva a uma problematização da divisão estanque entre o discurso dito “denotativo-representativo” e o dito “literário”, sem, no entanto aceitar o apagamento dessas fronteiras. No fundo, ela busca uma impossível “terceira casa”.⁹

A “impossível terceira casa” a que se refere Márcio Seligmann-Silva, situada entre o literário e o denotativo, encontra no excesso de realidade outro impedimento a ser vencido. O postulado de Aristóteles de que o impossível representável se deve preferir a um possível que não convença como representação cai por terra, uma vez que as imagens excessivamente reais criam a sensação de descrença.¹⁰ A literatura de testemunho mobiliza outras questões, dentre

⁸ Um exemplo elucidativo são os relatos dos sobreviventes dos Gulags, campos de concentração soviéticos que abrigaram presos políticos a partir da década de 30, auge do stalinismo. O mais conhecido desses textos é *Arquipélago Gulag*, de Alexander Soljenítsin.

⁹ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 10.

¹⁰ “Quando plausível, o impossível se deve preferir a um possível que não convença. As fábulas não se devem compor de partes irracionais; tanto quanto possível, não deve haver nelas nada de absurdo” ARISTÓTELES, 2005, p. 48.

as quais a luta para que a experiência brutal vivida por sujeitos históricos possa ser simbolizada, possa sair do silêncio e do esquecimento, vindo a ser atualizada. A grande tarefa do testemunho é transformar a dor em algo assimilável, uma vez que a extrema violência dos fatos suscita dúvida e até mesmo descrédito no destinatário do relato. Se a verdade parece inverossímil, a possibilidade de transformar as experiências brutais em experiências transmissíveis é a cabal contribuição que cabe aos documentários e à literatura de testemunho.

Centrada no eu e no saber individual, a escrita de teor testemunhal conferiu importância inédita à voz em primeira pessoa, voz de sujeitos anônimos antes relegados ao esquecimento. Segundo a ensaísta Beatriz Sarlo, em meados da década de 1970 a perspectiva do sujeito voltou a ocupar um lugar de destaque na construção da história, tal como havia acontecido na segunda metade do século XIX na literatura. O estruturalismo da década de 1960, que procurava entender os fenômenos sociais e culturais como resultantes de um sistema logicamente organizado, passível de ser explicado por meio de métodos abstratos e universais, cede espaço agora à voz individual, que resgata, com autoridade, a potência narrativa da reconstituição do passado vivido no corpo e, portanto, capaz de parecer veraz quando transformado em relato:

Esse reordenamento ideológico e conceitual da sociedade do passado e de seus personagens, que se concentra nos direitos e na verdade da subjetividade, sustenta grande parte da iniciativa reconstituidora das décadas de 1960 e 1970. (...) Restaurou-se a razão do sujeito, que foi, há décadas, mera “ideologia” ou “falsa consciência”, isto é, discurso que encobria esse depósito escuro de impulsos ou mandatos que o sujeito necessariamente ignorava.¹¹

A esse processo de reerguimento do eu Sarlo se refere como *guinada subjetiva*: “a história oral e o testemunho restituíram a confiança nessa primeira pessoa que narra sua vida (privada, pública, afetiva, política) para conservar a lembrança ou para reparar uma identidade

¹¹ SARLO, 2007, p.18-19.

machucada”.¹² Vale lembrar, a despeito do comentário da ensaísta, que qualquer tentativa de recompor uma identidade cindida nunca passará de mera tentativa. Sempre haverá lacunas, cicatrizes e marcas profundas. Essa “reparação”, a que Sarlo se refere, será, desse modo, parcialmente malograda.

Walter Benjamin também aponta valor na voz individual no processo de construção dos fatos históricos. Ele acredita que a construção da história só é possível por meio de experiências únicas que são trazidas ao presente via rememoração. Esse procedimento seria mais legítimo que a história eternizada pela tradição historiográfica, que impõe uma versão ideológica dos fatos e não considera as transformações e as explicações que a passagem do tempo pode trazer. Para Benjamin “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo”.¹³ A construção da história não se limita à organização enciclopédica dos fatos pelo historiador, mas se efetiva por meio da voz de quem experimentou o fato, única instância capaz de legitimar a história. Para Benjamin, e também para Sarlo, não se trata de negar o caráter subjetivo, parcial e mesmo ficcionalizado dos relatos testemunhais, ao contrário, essa característica é entendida como um valor.

Alguns conceitos relevantes para legitimar reflexões sobre a literatura de testemunho serão discutidos em tópicos seguintes. O modo pelo qual a história é apresentada às gerações posteriores aos períodos de guerra, bem como a valorização da subjetividade para a transmissão dos fatos e a influência dos eventos históricos na formação da mentalidade dos sobreviventes é matéria a ser discutida em subcapítulo apresentado a seguir. Além disso, dedicaremos atenção especial às reflexões sobre a memória e de que modo o incessante jogo entre lembrar e esquecer condiciona a escrita do testemunho. Por fim, apresentaremos uma

¹² SARLO, 2007, p. 19.

¹³ Cf. “Sobre o conceito de história”. In: BENJAMIN, 1994, p. 224.

breve revisão do conceito de trauma, desde suas acepções psicanalíticas até a incorporação aos estudos teóricos sobre as narrativas de eventos-limite.

1.2 – História

A construção da história por meio de uma descrição pretensamente científica, que busca resgatar a verdade dos fatos, foi duramente criticada por Walter Benjamin em suas conhecidas “Teses sobre o conceito de história”.¹⁴

Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo como ele de fato foi. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no momento de um perigo. Cabe ao materialismo histórico fixar uma imagem do passado, como ela se apresenta, no momento de perigo, ao sujeito histórico, sem que ele tenha consciência disso.¹⁵

Esse empreendimento não pode ser feito por meio de uma mera descrição, uma vez que o acesso ao fato histórico sempre implica, em alguma medida, uma transformação das verdades por meio do olhar do historiador. A história que se conhece é apenas uma interpretação, uma articulação determinada por interesses (geralmente dos vencedores e das classes dominantes) e pela distância temporal. A historiografia oficial encarava os fatos históricos como uma sucessão de eventos progressivos e evolutivos. Diante da brutalidade inimaginável dos massacres de guerra, abala-se profundamente a confiança na razão e no pensamento científico. Isso exige uma revisão da historiografia e do modo de se referir ao passado.

Ainda segundo Benjamin, a história é um acúmulo das ruínas que se formam com a sucessão do tempo. Nesse sentido, o historiador da modernidade não deve considerar apenas o momento histórico sobre o qual ele se debruça, mas relacionar os fatos e pensar em como o presente pode interferir (e interfere, sempre) no passado, considerar todas as ruínas que

¹⁴ BENJAMIN, 1994.

¹⁵ BENJAMIN, 1994, p. 224.

constituem o presente, a fim de desmonumentalizar a história, revolver os fatos e dedicar-se à escuta das vozes sepultadas pelo correr do tempo.

Na esteira do pensamento de Benjamin, Jeanne Marie Gagnebin problematiza o trabalho do historiador e questiona os limites da construção da narrativa de fatos históricos em seu ensaio “Verdade e memória do passado”, presente no volume *Lembrar escrever esquecer*:

O historiador que toma consciência do caráter literário, até mesmo retórico, *narrativo* de sua empresa, não corre o risco de apagar definitivamente a estreita fronteira que separa a história das histórias, o discurso científico da ficção, ou ainda a verdade da mentira? E aquele que insiste sobre o caráter necessariamente retrospectivo e subjetivo da memória em relação ao objeto de lembrança, ele também não corre o risco de cair num relativismo apático, já que todas as versões se equivalem se não há mais ancoragem possível em uma certeza objetiva, independente dos diferentes rastros que os fatos deixam nas memórias subjetivas e da diversidade de interpretações sempre possíveis a partir dos documentos existentes?¹⁶

O trabalho do historiador é lutar contra o esquecimento, sem a pretensão de estabelecer uma verdade absoluta, o que seria, além de pretensioso, eticamente contestável. A luta contra o esquecimento é também a luta para manter viva a memória dos mortos, dos vencidos e, a partir da repetição sensível do horror, contribuir para que atrocidades não voltem a se repetir. Em resposta breve a seu questionamento, Gagnebin afirma que “é necessário lutar contra o esquecimento e a denegação, lutar, em suma, contra a mentira, mas sem cair em uma definição dogmática de verdade.”¹⁷

A cena brasileira, de modo particular, oferece vários exemplos para a reflexão sobre a construção da história e o modo pelo qual ela é transmitida. O período ditatorial de 1964 é um exemplo de imposição de uma história única, dita oficial, bem como de tentativa de silenciar minorias insatisfeitas. Coube às testemunhas dessa violência, por meio da repetição dos fatos históricos, impedir que os mortos, os desaparecidos e os sobreviventes fossem esquecidos.

¹⁶ GAGNEBIN, 2006, p 41.

¹⁷ GAGNEBIN, 2006, p.44.

Jaime Ginzburg, em diálogo estreito com as ideias benjaminianas, tece importantes reflexões sobre o processo histórico na formação da sociedade brasileira. Ele acredita que os eventos históricos determinantes para o processo de constituição da cultura brasileira são profundamente marcados pela violência e pelo autoritarismo. Segundo o crítico, sempre houve imposição das vontades e interesses da elite sobre as classes subalternas por meio da força e do exercício da autoridade. Essa autoridade era e é exercida pelo Estado, que controla a sociedade civil. A partir dessa observação, Ginzburg chama a atenção para o fato de que essa imposição de poder atingiu as relações entre os seres humanos e abalou a noção de sujeito, o que interferiu também nos modos de construção das muitas narrativas surgidas então. Para Ginzburg, há uma correspondência entre os conflitos violentos da sociedade externa e a fragmentação do sujeito e das formas narrativas da modernidade:

Alguns escritores fundamentais da literatura brasileira moderna elaboraram suas representações da condição humana acentuando seu caráter problemático e agônico, em acordo com o fato de que, no contexto histórico brasileiro, a constituição da subjetividade é atingida pela opressão sistemática da estrutura social, de formação autoritária.¹⁸

Ele tece as seguintes considerações para explicar a ideia de que a realidade condiciona a forma de construção dos textos literários, inclusive os testemunhais:

A fragmentação se tornaria adequada para a representação da realidade, na medida em que as seguintes condições fossem satisfeitas: o entendimento do processo histórico é problematizado, pela sua complexidade e por seu impacto, de modo que a consciência humana, em condições convencionais, não tem como dar conta de sua profundidade, exigindo novo modo de pensar e representar; o sujeito (narrador ou sujeito lírico) que enuncia a representação, por estar em um contexto de autoritarismo e opressão, tem sua individualidade atingida, sua integridade dilacerada, e sua expressão deixa marcas das fraturas provocadas pelo contexto.¹⁹

E

¹⁸ GINZBURG, 2001, p.121.

¹⁹ GINZBURG, 2001, p. 130.

Pensar a literatura brasileira a partir da chave do testemunho implica ampliar a “caixa de ferramentas” do leitor e as suas possibilidades de abordar uma literatura saturada de contato com um cotidiano e uma estrutura social violentos e com práticas de exclusão – social e étnica – igualmente aviltantes.²⁰

A História do século XX, marcada pela desumanização, pela primazia da técnica e, principalmente, pelas ruínas físicas e morais que as guerras provocaram e ainda provocam, interessa-nos como elemento transformador do sujeito, que não mais é capaz de compreender o mundo e a si mesmo por meio de um pensamento tradicional. Os autores sensíveis ao dilaceramento que as catástrofes provocaram no sujeito apresentaram, no plano artístico, toda a inquietude, cisão e aniquilação modernas por meio de personagens ambíguos e traumatizados, pela sinuosidade formal, pela fragmentação de tempos, espaços e vozes narrativas. Em artigo para o Dossiê sobre Walter Benjamin, Gagnebin afirma:

Uma história “a contrapelo”: não aquela dos vencedores, mas aquela que *poderia ter sido outra*, que foi sufocada, mas deixou interrogações, lacunas, brancos que são tantos sinais de alteridade e resistência; esses sinais, cabe ao *presente*, justamente, reconhecê-los e, quem sabe, retomá-los e assumir suas promessas de alteridade e de resistência na luta histórica e política atual. Essa relação do presente ao passado não pode, então, seguir os moldes da *identificação afetiva ou empatia (Einfühlung)* com os grandes heróis do passado, tais quais são descritos pela história oficial; pelo contrário, deve desconstruir a narrativa ronronante da “história dos vencedores” e indicar outras possibilidades narrativas e históricas, silenciadas, esquecidas ou recalçadas.²¹

²⁰ SELIGMANN-SILVA, 2003, p.42.

²¹ GAGNEBIN, 2009, p.52.

1.3 – Memória

Contando aquela crise do meu amor adolescente, sinto uma coisa que não sei se explico bem, é que as dores daquela quadra, a tal ponto se espiritualizaram com o tempo, que chegam a diluir-se no prazer. Não é claro isto, mas nem tudo é claro na vida ou nos livros. A verdade é que sinto um gosto particular em referir tal aborrecimento, quando é certo que ele me lembra outros que não quisera lembrar por nada.

Machado de Assis, *Dom casmurro*

Lembrança e esquecimento são igualmente importantes na construção da história de indivíduos e sociedades. A lembrança do passado auxilia o entendimento do presente, permite o acesso aos fatos históricos, faz com que as experiências possam ser transmitidas. Esquecer, por sua vez, contribui para que ódios e ressentimentos antigos sejam atenuados. Essa superação impulsiona o presente para que ele se desprenda de lembranças aniquiladoras e possa seguir seu curso. Para Nietzsche, o esquecimento é uma forma de saúde, que se opõe a uma outra faculdade humana, a memória, e representa uma “espécie de guardião da porta, de zelador da ordem psíquica, da paz, da etiqueta: como que logo se vê que não poderia haver felicidade, jovialidade, esperança, orgulho, presente, sem o esquecimento”²²

Segundo Gagnebin “há um esquecer natural, feliz, necessário à vida, dizia Nietzsche. Mas existem também outras formas de esquecimento, duvidosas: não saber, saber, mas não querer saber, fazer de conta que não se sabe, denegar, recalcar.”²³ Esse último tipo de esquecimento a que Gagnebin se refere é justamente o que a literatura de testemunho procura evitar ao fazer um imenso esforço de combate ao memoricídio, às tentativas de se apagar a história, os vestígios das guerras ou de outros eventos traumáticos.

²² NIETZSCHE, 2009, 43.

²³ GAGNEBIN, 2006, p.101.

As lembranças de experiências de dor importam não para que sejam celebradas ou para que se reafirme a culpa dos algozes. Antes de tudo, a memória requer um imenso esforço de compreensão – exercício doloroso. Não basta apontar os culpados e investir na repetição vazia das tragédias. O passado não deve ser cultuado, deve ser compreendido por um exercício da inteligência, por mais que esse esforço não seja completamente possível. O resgate do passado pode representar uma ruptura com o próprio passado. A partir do momento em que se cumpre o doloroso processo de rememoração, mesmo que de modo precário e sempre aquém da experiência vivida, o narrador que se expressa na condição de um sujeito cindido, é capaz, mesmo que de modo inacabado e lacunar, de compreender a si mesmo e ao mundo, apesar de essa compreensão ser apenas parcial. Além disso, é impossível optar pelo esquecimento, pois, ao se impor, a memória não se configura como uma escolha do indivíduo, mas uma espécie de necessidade. É previsível que, ao narrar, ou seja, ao trazer o vivido para o registro simbólico, o sujeito da enunciação possa distorcer os fatos, ampliar ou reduzir os acontecimentos, mas ele não é capaz, no entanto, de simplesmente ignorar a experiência vivida, pois a rememoração é ativada quando não há mais saída possível para a dor. A esse respeito, Beatriz Sarlo afirma que

propor-se a não lembrar é como se propor não perceber um cheiro, porque a lembrança, assim como o cheiro, acomete, até mesmo quando não é convocada. Vinda não se sabe de onde, a lembrança não permite ser deslocada; pelo contrário, obriga a uma perseguição, pois nunca está completa.²⁴

Ainda a respeito da necessidade do relato e da precariedade da memória, Arthur Nestróvski e Márcio Seligmann-Silva afirmam que “não contar perpetua a tirania do que passou; e sua

²⁴ SARLO, 2007, p.10.

distorção gradual, à distância do tempo, acaba pondo em xeque as certezas da memória, precárias como são”.²⁵

A experiência não pode ser recuperada com fidelidade, uma vez que a memória se constitui de fragmentos. O que se conta, portanto, não é a experiência plena do passado, mas lacunas de momentos vividos que se preenchem com a narrativa impregnada pela ficção e pela subjetividade da primeira pessoa em que o sujeito da enunciação relata.

A memória dos sobreviventes das catástrofes contemporâneas representa uma possibilidade de acesso ao nosso passado recente por uma via que a história jamais nos ofereceu: o relato dos vencidos. A escuta dessas vozes marcadas pela dor só é possível pela passagem do tempo, aspecto fundamental para as reflexões sobre a memória já previsto nas considerações freudianas acerca do trauma, questão a que nos dedicaremos no decorrer do texto. Os narradores testemunhais necessitam de um período de silêncio e elaboração para que consigam esboçar seus relatos. Se toda narrativa testemunhal é mediada pelo tempo, todo sujeito é outro, transformado, também ele, pelo tempo. Nesse sentido, tanto os narradores que contam as próprias experiências de guerra quanto os filhos de sobreviventes que se dedicam a manter viva a memória dos pais ou mesmo aqueles que testemunharam as experiências alheias apresentam relatos marcados por alguma forma de mediação. A esse respeito, afirma Sarlo que “toda experiência do passado é vicária, pois implica sujeitos que procuram entender alguma coisa colocando-se, pela imaginação ou pelo conhecimento, no lugar dos que viveram de fato”.²⁶

A mediação das vozes narrativas pela passagem do tempo indica outra importante dimensão da memória que deve ser considerada na literatura de testemunho: sua precariedade.

²⁵ NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.9

²⁶ SARLO, 2007, p. 93.

1.4 – Trauma

Eu queria decifrar as coisas que são importantes. E estou contando não é uma vida de sertanejo, seja se for jagunço, mas a matéria vertente. Queria entender do medo e da coragem, e da gã que empurra a gente para fazer tantos atos, dar corpo ao suceder. O que induz a gente para más ações estranhas, é que a gente está pertinho do que é nosso, por direito, e não sabe, não sabe, não sabe! Sendo isto. Ao dôido, doideiras digo. Mas o senhor é homem sobrevivendo, sensato, fiel como papel, o senhor me ouve, pensa e repensa, e rediz, então me ajuda.

Guimarães Rosa, *Grande sertão: veredas*

Faz-se necessário reler com especial atenção alguns conceitos adotados pela crítica literária que se interessa pelas narrativas de testemunho, a fim de melhor compreender os principais postulados que norteiam esse novo campo da literatura. Um deles é o conceito freudiano de trauma. Por mais que tenha sofrido alterações quando incorporado à esfera literária, esse conceito é importante na medida em que esclarece algumas atitudes e comportamentos dos narradores testemunhais. Em *Além do princípio de prazer*, Freud retoma a discussão sobre eventos traumáticos, que já havia sido apresentada em vários textos anteriores. O autor desenvolve a ideia de que a vida mental tende a ser dominada pelo princípio de prazer, que equilibra o nível de excitação da mente. Todo estímulo que ultrapassa a barreira da consciência é equilibrado pelo prazer, a fim de se alcançar a estabilidade, ou pelo desprazer, que se desvia de um ponto estável. O desprazer corresponde a um aumento de excitação e o prazer, a uma diminuição. Portanto, segundo Freud, o indivíduo tenta manter o grau de excitação em um ponto mínimo, para que o prazer seja alcançado. No entanto, diante de “experiências que não incluem possibilidade alguma de prazer”²⁷ não se faz mais possível controlar a quantidade de estímulo. São exatamente essas experiências que nos importam e que serão denominadas de “traumáticas” pelo autor.

²⁷ FREUD, 2003, p. 26.

Descrevemos como ‘traumáticas’ quaisquer excitações provindas de fora que sejam suficientemente poderosas para atravessar o escudo protetor. Parece-me que o conceito de trauma implica necessariamente uma conexão desse tipo com uma ruptura numa barreira sob outros aspectos eficaz contra os estímulos. Um acontecimento como um trauma externo está destinado a provocar um distúrbio em grande escala no funcionamento da energia do organismo e a colocar em movimento todas as medidas defensivas possíveis.²⁸

Essas situações traumáticas, apesar de desagradáveis, são tema de rememoração e elaboração, porque o princípio de prazer, anteriormente citado, não é mais capaz de controlar a imensa quantidade de estímulos a que a mente é exposta, ao contrário, a situação traumática compele o sujeito à repetição da experiência de sofrimento e de dor. A re-experimentação, via repetição dos acontecimentos desagradáveis, substitui o princípio de prazer pelo princípio de realidade, pois o sujeito não mais age de modo a evitar a dor, ao contrário, ele adia a sensação de prazer e encara a realidade dolorosa. Segundo Freud, esse processo de enfrentamento é incompleto: “o paciente não pode recordar a totalidade do que nele se acha reprimido, e o que não lhe é possível recordar pode ser exatamente a parte essencial”.²⁹ Ocorre, portanto, o registro da experiência na memória, mas não a reflexão sobre ela.

Ao retomar o conceito freudiano de trauma, Márcio Seligmann-Silva destaca justamente o caráter inenarrável das experiências traumáticas, ou seja, a impossibilidade de compreensão dos fatos no momento em que eles ocorrem, o que faz com que o traumatizado sinta a necessidade de repetir sua experiência, a fim de compreendê-la. No ensaio “A História como trauma”, Seligmann-Silva afirma que

o que importa para nós na teoria freudiana do trauma é tanto a sua relação com o choque – cuja onipresença na sociedade moderna lemos no poema de Baudelaire – como também o fato de tratar-se de um distúrbio de memória no qual não ocorre uma experiência plena do fato vivenciado que transborda a nossa capacidade de percepção.³⁰

²⁸ FREUD, 2003, p. 37.

²⁹ FREUD, 2003, p. 23.

³⁰ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 85.

Esse postulado crítico apresenta uma nova reflexão acerca da relação entre a literatura e a realidade. Se o trauma impede a plenitude do acesso à consciência, a representação não deixa também de esbarrar em alguns limites. Configura-se, a partir dessa impossibilidade de acesso ao real, um embate no sujeito traumatizado: é necessário representar o real, mas é impossível ter acesso a ele sem mediação. Segundo Gagnebin, em seu ensaio “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, trauma

é a ferida aberta na alma, ou no corpo, por acontecimentos violentos, recalcados ou não, mas que não conseguem ser elaborados simbolicamente, em particular sob a forma de palavra, pelo sujeito. Ora, depois das duas Guerras Mundiais e, sobretudo, depois da Shoah, a temática do trauma torna-se predominante na reflexão sobre a memória.³¹

O conceito psicanalítico de trauma tornou-se central para a crítica interessada em narrativas de eventos marcados por atrocidades, morte e perda, uma vez que pressupõe a lembrança como uma ferida que permanece depositada na memória, que necessita passar por um doloroso trabalho de luto para que possa ser simbolicamente assimilada por sobreviventes de acontecimentos catastróficos. A assimilação seria possível por dois elementos mediadores do processo do luto: a linguagem e a escuta do outro. Escuta e linguagem configuram-se como instrumentos privilegiados de reelaboração e ressignificação do trauma. Ao possibilitar o acesso ao acontecimento traumático, esses instrumentos podem conduzir à cura. O relato fere para curar, tendo em vista que a repetição invariavelmente traz dor e abre cicatrizes. O indivíduo traumatizado precisa ser ouvido para, sob essa forma de mediação, simbolizar a experiência. Se o papel de ouvinte, em uma sessão de psicanálise, cabe ao analista, na literatura, tal papel pode ser exercido por uma personagem e, invariavelmente, pelo leitor pressuposto no ato da escrita. A ideia de Deleuze de que a literatura é um empreendimento de saúde pode corroborar nossa hipótese. Para Deleuze, o escritor

³¹ GAGNEBIN, 2006, p. 110.

goza de uma frágil saúde irresistível, que provém do fato de ter visto e ouvido coisas demasiado grandes para ele, fortes demais, irrespiráveis, cuja passagem o esgota, dando-lhe contudo devires que uma gorda saúde dominante tornaria impossíveis. Do que viu e ouviu, o escritor regressa com os olhos vermelhos, com os tímpanos perfurados.³²

O trauma é, portanto, a experiência que transborda a capacidade de compreensão, é um evento excessivo, que não está previsto na capacidade humana de percepção e assimilação. É justamente esse ponto que interessa à literatura: como representar algo que escapa à capacidade humana de representação? As narrativas de testemunho parecem oferecer uma resposta a esse impasse. A palavra é a possibilidade de acesso à experiência dolorosa. Transformar a dor em linguagem parece ser um caminho viável para que o indivíduo afetado pelo trauma consiga esboçar alguma compreensão de si mesmo e do mundo. Portanto, a linguagem simboliza, metaforiza a experiência, e se não é possível encarar a experiência de realidade transbordante, a palavra configura-se como o viés que sanciona ao sujeito aproximar-se, mesmo que precariamente, do real em estado bruto. A importância da simbolização da experiência por meio da narrativa reside, segundo Sarlo, no fato de que

a narração da experiência está unida ao corpo e à voz, a uma presença real do sujeito na cena do passado. Não há testemunho sem experiência, mas tampouco há experiência sem narração: a linguagem liberta o aspecto mudo da experiência, redime-a de seu imediatismo ou de seu esquecimento e a transforma no comunicável, isto é, no *comum*.³³

O conceito de trauma desenvolvido por Freud e a incorporação de tal conceito pela recente teoria das narrativas de testemunho são operadores cabais para uma compreensão mais aguçada desse campo de estudo. Interessa-nos, portanto, encarar o conceito de trauma

³² DELEUZE, 1997, p. 13-14.

³³ SARLO, 2007, p. 25.

tendo em vista não somente suas acepções clínicas, mas sobretudo sua apropriação pela teoria literária.

1.5 – O teor testemunhal

Essa conversa, é claro, não saiu de cabo a rabo como está no papel. Houve supressões, repetições, mal-entendidos, incongruências, naturais quando a gente fala sem pensar que aquilo vai ser lido. Reproduzo o que julgo interessante. Suprimi diversas passagens, modifiquei outras (...). É o processo que adoto: extraio dos acontecimentos algumas parcelas; o resto é bagaço.

Graciliano Ramos, *S. Bernardo*

Como já dito, as narrativas testemunhais, surgidas a partir de experiências de dor e trauma dos grandes e catastróficos conflitos do século XX, inauguraram um novo gênero na literatura. O pensamento crítico que foi desenvolvido para que textos testemunhais obtivessem maior legibilidade desponta como um importante operador de leitura de obras ficcionais não apenas de nossa modernidade catastrófica, mas de toda a história da literatura. O testemunho resgata o que há de irrepresentável e terrível na realidade, e todo texto que se propõe a isso pode apresentar traços de testemunho, pode conter um “teor testemunhal”,³⁴ sem necessariamente pertencer, de modo explícito, ao gênero testemunhal.

(...) testemunha não seria somente aquele que viu com seus próprios olhos (...). Testemunha também seria aquele que não vai embora, que consegue ouvir a narração insuportável do outro e que aceita que suas palavras levem adiante, como num revezamento, a história do outro: não por culpabilidade ou por compaixão, mas porque somente a transmissão simbólica, assumida apesar e por causa do sofrimento indizível, somente essa retomada reflexiva do passado pode nos ajudar a não repeti-lo infinitamente, mas a ousar esboçar uma outra história, a inventar o presente.³⁵

³⁴ Este conceito foi empregado por Márcio Seligmann-Silva na obra *História memória literatura: o testemunho na era das catástrofes*. SELIGMANN-SILVA, 2003, p.9.

³⁵ GAGNEBIN, 2006, p. 57.

A narrativa de testemunho configura-se como uma possibilidade de resistência diante de tragédias presenciadas ou sofridas na pele. Por meio da mediação da linguagem, realiza-se uma tarefa ambígua, pois se tenta evitar que a experiência seja esquecida e apagada ao mesmo tempo que se procura desprender de um passado de dor.

Ao comentar as considerações de Adorno sobre a obra de arte moderna, Seligmann-Silva afirma que as manifestações artísticas que interessam àquele pensador e, em última medida, à única arte possível em uma sociedade marcada pela experiência da catástrofe, seria aquela em que o ideal de beleza não se sobrepõe à dor e à face da intolerância e da brutalidade: “a autêntica arte não mais deveria pautar-se pelo belo, mas sim pela *verdade*: e esta correspondia mais a um estado de mutismo e incompreensão do que ao espetáculo ilusório do belo”.³⁶

Existem, no entanto, várias noções em comum nessas elaborações nascidas da leitura/ constituição do testemunho/ *testimonio*. Uma delas pode ser pensada com a ideia de escrita “diaspórica”. Esta é marcada pelo maior peso do seu teor de *traço escritural*, que apresentaria indexalmente o traço mnemônico da catástrofe. Essa escrita é pura errância. Do meu ponto de vista, é justamente esse discurso decantado dos estudos sobre a memória que é o mais apto a perceber os pontos de encontro (e as diferenças) do (discurso sobre o) testemunho com o (discurso sobre o) *testimonio*. Ele permite pensar o teor testemunhal como uma tal escritura fragmentada, ruínosa, que porta tanto a recordação quanto o esquecimento.³⁷

O teor testemunhal, portanto, pode ser identificado em inúmeras narrativas que apresentam narradores vitimados por experiências brutais, sejam elas reais, ficcionais, individuais ou coletivas. Qualquer enunciador em primeira pessoa, cujo relato seja construído por um narrador que se esforce para compreender uma experiência inassimilável, tanto pessoal quanto dos outros (mas que, em última instância, é também de si mesmo) assume a condição de testemunha dos fatos.

³⁶ SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 13.

³⁷ SELIGMANN-SILVA, 2003, p.37.

“A necessidade de contar ‘aos outros’, de tornar ‘os outros’ participantes, alcançou, entre nós, antes e depois da libertação, caráter de impulso imediato e violento, até o ponto de competir com outras necessidades elementares.”³⁸ Primo Levi, cidadão italiano de origem judaica, sobrevivente de Auschwitz, assim justifica, em prefácio de seu livro *É isto um homem?*, sua narrativa sobre os horrores vividos em um campo de concentração nazista. Narrar, para Levi, configura-se como uma premente necessidade, questão de sobrevivência, assim como a necessidade do alimento, por exemplo. O relato de suas experiências na condição de prisioneiro, escrita carregada de desesperança, é considerado um clássico da contemporaneidade e o marco inaugural da literatura de testemunho.

Narrar não é uma escolha; segundo Levi, não é possível renunciar à experiência vivida no campo e simplesmente retomar os hábitos antigos. Seu texto busca cumprir a finalidade, como o próprio autor evidencia no prefácio, de “libertação interior”,³⁹ algo que parece não ter sido conquistado com a libertação física. Sobre a necessidade de relatar a experiência sofrida, o autor afirma

Desse modo brutal, oprimidos até o fundo, viveram muitos homens do nosso tempo; todos, porém, durante um período relativamente curto. Poderíamos, então, perguntar-nos se vale mesmo a pena, se convém que de tal situação humana reste alguma memória. A essa pergunta, tenho a convicção de poder responder que sim. Estamos convencidos de que nenhuma experiência humana é vazia de conteúdo, de que todas merecem ser analisadas; de que se podem extrair valores fundamentais (ainda que nem sempre positivos) desse mundo particular que estamos descrevendo.⁴⁰

A rotina de trabalhos pesados, a falta de alimento, as condições precárias de higiene, bem como a indiferença dos algozes, são entendidas pelo narrador como a certeza da morte.

Assim como nossa fome não é apenas a sensação de quem deixou de almoçar, nossa maneira de termos frio mereceria uma denominação específica. Dizemos ‘fome’, dizemos ‘cansaço’, ‘medo’ e ‘dor’, dizemos ‘inverno’, mas trata-se de outras coisas. Aquelas são palavras livres, criadas, usadas por

³⁸ LEVI, Primo. “Prefácio”. *É isto um homem?*. 1988 p. 7-8

³⁹ LEVI, 1988, p. 8.

⁴⁰ LEVI, 1988, p. 88.

homens livres que viviam, entre alegrias e tristezas, em suas casas. Se os Campos de extermínio tivessem durado mais tempo, teria nascido uma nova, áspera linguagem, e ela nos faz falta agora para explicar o que significa labutar o dia inteiro no vento, abaixo de zero, vestindo apenas camisa, cuecas, casaco e calças de brim e tendo dentro de si fraqueza, fome e a consciência da morte que chega.⁴¹

Os termos fome, frio, dor e inverno parecem insuficientes para abranger as sensações que o narrador deseja transmitir. A linguagem, tal qual conhecemos, segundo Levi, serve a homens livres, em situações corriqueiras. A vida no campo de concentração, no entanto, representa um excesso de realidade inimaginável que parece colocar à prova não apenas a capacidade humana de sobrevivência, mas também a capacidade de expressão que a linguagem consegue alcançar. O narrador evidencia sua angústia pelo fato de não conseguir, por meio da linguagem comum, expressar a intensidade da fome, do frio, do medo.

Pela primeira vez, então, nos damos conta de que a nossa língua não tem palavras para expressar esta ofensa, a aniquilação de um homem. Num instante, por intuição quase profética, a realidade nos foi revelada: chegamos ao fundo. Mais para baixo não é possível. Condição humana mais miserável não existe, não dá para imaginar. Nada mais é nosso: tiraram-nos as roupas, os sapatos, até os cabelos; se falarmos, não nos escutarão e, se nos escutarem, não nos compreenderão. Roubarão também o nosso nome, e, se quisermos mantê-lo, deveremos encontrar dentro de nós a força para tanto, para que, além do nome, sobre alguma coisa de nós, do que éramos.⁴²

(...)

Quando se trabalha, se sofre, não há tempo de pensar; nossos lares são menos que uma lembrança. Aqui porém, o tempo é nosso; de beliche para beliche, apesar da proibição, nos visitamos e falamos, falamos. O Bloco de madeira, apinhado de humanidade sofredora, está cheio de palavras, de lembranças e de uma dor diferente. *Heimweh*, chama-se em alemão essa dor. É uma palavra bonita, significa ‘dor do lar’.⁴³

Primo Levi conseguiu sobreviver porque, mesmo sofrendo os mais terríveis tratamentos de um prisioneiro, usufruía de algumas vantagens que, naquelas condições, podiam ser consideradas uma regalia. Formado em química, conseguiu ser transferido para

⁴¹ LEVI, 1988, p.125-126.

⁴² LEVI, 1988, p. 24-25.

⁴³ LEVI, 1988, p. 54.

trabalhar em uma espécie de laboratório. Essa condição permitiu a ele se proteger melhor do frio, evitar o cansaço físico do trabalho braçal e, o mais importante, postergar sua execução e finalmente sobreviver.

Segundo o testemunho de Levi, não há luta pela vida, mas luta para manter a humanidade, uma vez que, em um campo de concentração, os homens, sejam eles os condenados sejam os algozes, transformam-se, pela brutalidade sofrida ou praticada, em seres desumanizados, reificados: “os personagens destas páginas não são homens. A sua humanidade ficou sufocada, ou eles mesmos a sufocaram, sob a ofensa padecida ou infligida a outros”.⁴⁴ A interrogação “É isto um homem?” que dá título à obra refere-se, nesse sentido, a prisioneiros e carrascos, ambos desumanizados e embrutecidos, ambos sem nome e sem história, reduzidos a números. A luta dos prisioneiros era por manter, mesmo que minimamente, a dignidade da pessoa humana, pois a certeza da morte impedia qualquer possibilidade de vida futura. A esperança, segundo Levi, era encarada como um sentimento ingênuo, insensatez, loucura, resíduo inconfessável.⁴⁵

A narrativa de Levi serviu não apenas às reflexões sobre o holocausto ou sobre a tentativa de libertação pessoal do autor. Outra grande contribuição resultou de seu texto desencadear muitos outros testemunhos e, como consequência, conduzir a crítica literária a um objeto de análise inédito: a voz em primeira pessoa, participante ativa ou ocular de um evento violento, que se propõe, com a mediação da linguagem, transmitir a experiência vivida. Acerca da importância da linguagem como recurso mediador da escrita, Lúcia Castello Branco considera que

Sob o gesto de se debruçar sob o “santuário” do passado e de lá trazer seus tesouros ao presente, um outro gesto se efetua: o da linguagem. (...) Assim, enquanto um dos gestos implica uma retroação, um movimento em direção ao que *já não é*, outro gesto, simultânea e subliminarmente,

⁴⁴ LEVI, 1988, p.124.

⁴⁵ LEVI, 1988, p.126.

como um trabalho silencioso e invisível, se dá. Este, inevitavelmente, caminha em direção ao que *ainda não é*, a uma instância futura que, no entanto, é presentificada no momento em que se constrói: a representação verbal, a linguagem.⁴⁶

O conhecimento produzido pela teoria do testemunho – ainda em processo – oferece novas possibilidades de crítica não apenas à literatura do século XX, a era das catástrofes, da *Shoah*, como também à tradição literária de modo amplo. Tendo tais postulações em vista, este trabalho se propõe a ler a obra romanesca de Milton Hatoum a partir do exame dos romances *Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte*, mas concentrando-se mais detidamente no romance *Dois irmãos*. Nossa hipótese é considerar as três obras como narrativas de *teor testemunhal*. É o que discorreremos nos próximos capítulos.

⁴⁶ CASTELLO BRANCO, 1994, p.24-25.

Capítulo 2

HATOUM E AS NARRATIVAS DA DOR

Para dar sentido histórico ao romance, tem que deixar o tempo passar. Esquecer para escrever. Senão a memória não adquire uma espessura, uma consistência que só é dada pela imaginação. O historiador não pode falsear a história, mas os escritores podem, vamos dizer, distorcer algumas coisas para falar um outro tipo de verdade. Não é exatamente como foi, mas como teria sido.⁴⁷

Milton Hatoum

⁴⁷ Revista de História da Biblioteca Nacional, nº 44, maio de 2009.

2.1 – Testemunho, narração e exílio em *Relato de um certo Oriente*

Trato a família como um ritual autofágico, em que todos se devoram para no fim sobrar apenas a palavra escrita, a memória inventada da tribo.⁴⁸

Milton Hatoum

A proposta central deste trabalho é focar mais detidamente o romance *Dois irmãos*. Serão ainda examinados dois outros romances de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* e, respectivamente, *Cinzas do Norte*, tendo em vista a questão do testemunho. Os narradores dos romances viveram experiências de perda, dor e luto ou presenciaram tal ocorrência em outrem. Assim sendo, com maior ou menor densidade, as três obras serão tratadas como relatos de teor testemunhal. Publicada em 1989, a obra *Relato de um certo Oriente* inaugura a construção ficcional de Milton Hatoum no terreno do romance. O enredo, marcado pelo estilhaçamento das vozes narrativas, apresenta múltiplos discursos que tecem, como uma rede, as relações de afeto e rivalidade de uma família de imigrantes libaneses que vivem em Manaus, que, assim como a escrita do romance, também se mostra estilhaçada por inúmeras culturas e línguas estrangeiras. O entrecruzamento do árabe de Emilie, do português de seus filhos, das inúmeras línguas indígenas funda um espaço de hidridismo linguístico dentro de uma língua dominante.

Essa linguagem caleidoscópica, que se constrói à medida que diferentes linguagens entram em contato umas com as outras, remete-nos imediatamente ao conceito de “literatura menor” pensado por Deleuze e Guatarri a partir da obra de Kafka. A literatura menor seria a

⁴⁸ Suplemento literário de Minas gerais, fevereiro de 2006.

possibilidade de construção de uma variante familiar dentro de uma língua hegemônica, dominante e, portanto, já estabelecida. A renovação e a subversão que se opera dentro da língua dominante – o alemão de Praga – a partir de sua mesclagem com o checo e o ídiche, é condição fundamental para a especificidade literária das obras de Kafka.⁴⁹ Da mesma maneira, só o ajuntamento dos cacos de inúmeras línguas estrangeiras permite a Emilie e a outras personagens do romance a invenção de uma língua híbrida, única linguagem possível em uma Manaus babélica. O seguinte questionamento de Deleuze e Guattari aponta para essa condição necessária do combate e reinvenção da linguagem a partir de uma língua menor, questão que se apresenta fundamental em *Relato de um certo Oriente*:

Quantos é que vivem hoje numa língua que não é sua? Ou então nem sequer a sua conhecem, ou ainda não a conhecem, e conhecem mal a língua maior que são obrigados a utilizar? Problema dos imigrantes e, sobretudo, dos filhos deles. Problema das minorias. Problema de uma literatura menor, mas também de nós todos: como é que se extrai da sua própria língua uma literatura menor, capaz de pensar a linguagem e fazê-la tecer conforme uma linha revolucionária sóbria? Como devir o nómada, o imigrante e o cigano da sua própria língua? Kafka dizia: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba.⁵⁰

“Dançar na corda bamba”, assim como apontam Deleuze e Guattari, assemelha-se ao exercício penoso de linguagem que os narradores de *Relato de um certo Oriente*, tal como Kafka, precisam enfrentar. Esses narradores devem inventar uma língua menor, capaz de amalgamar as inúmeras línguas desconhecidas da região para que possam interagir entre si e ser compreendidos pelos “outros”.

A Manaus de múltiplas línguas e culturas do início do século XX, marcada pelo auge da produção da borracha, é recorrentemente evocada como símbolo de um passado grandioso e distante, em contraponto a um passado ainda recente, marcado, ao contrário, pela ocupação

⁴⁹ DELEUZE & GUATTARI, 2003.

⁵⁰ DELEUZE & GUATTARI, 2003, p. 43.

das cidades e exploração da floresta: são intervenções destrutivas, impostas pela era industrial, na metade desse mesmo século. A prosperidade da Manaus antiga, que não existe mais, acentua a ideia de ruína, um espectro da modernidade tardia com o qual nos vemos confrontados tão logo entramos em contato com a literatura de Hatoum. Em *Relato*, mais que nos outros dois romances que fazem parte deste estudo, a tentativa de recuperar o passado é compartilhada por vários personagens, que alternadamente assumem a voz narrativa do romance e, por meio de uma estrutura polifônica, tecem histórias entrelaçadas de uma família de imigrantes libaneses às de outros habitantes de Manaus, ambas interagindo umas com as outras e, como uma rede inextricável, com a própria cidade. A narradora sem nome, filha adotiva da matriarca Emilie, remetendo-se ao irmão distante, retorna à casa da infância para revisitar lugares, pessoas e histórias marcados por acontecimentos de contornos trágicos, como o suicídio de um tio, a morte de uma criança e inúmeras brigas familiares. O irmão, em Barcelona, é também um refugiado do mesmo passado, marcado pela dor. Em vários momentos, a narradora aponta pistas de que, assim como ela, ele também experimentou e testemunhou histórias que ultrapassam a capacidade de assimilação:

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 o desespero mudo.⁵¹

“Agonia surda”, “desespero mudo” são expressões que traduzem um sujeito profundamente marcado por experiências de dor, tumulto e progressivo distanciamento em relação ao mundo, estado metaforizado pela surdez e, respectivamente, pela mudez. O percurso dos dois irmãos adotados só aparentemente é diverso. O irmão é auto-exilado e mudo “no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo

⁵¹ HATOUM, 2004, p.134.

visível”.⁵² A irmã, narradora do relato, retorna à casa da infância e reinventa a própria história. Contudo, a reação de ambos tem em comum o fato de constituir uma resposta de sujeitos igualmente marcados por experiências transbordantes, que desafiam a compreensão. A despeito de serem opostas, as atitudes de enfrentamento e, respectivamente, de contenção da dor são ambas reações recorrentes em situações de sofrimento e perda. O silêncio do irmão não é menos eloquente que o projeto narrativo da filha adotiva de Emilie. Ao contrário, evidencia uma reação também legítima frente ao sofrimento inassimilável. O irmão que não quer ou não consegue simbolizar os traumas do passado e parece retornar a um estado anterior à linguagem vive seu luto na obscuridade e no silêncio e sobrevive graças ao auxílio da irmã que permaneceu no Brasil e que agora retorna à Manaus de sua infância. De certa maneira, ela toma a iniciativa de superação de ambos e evidencia esse cuidado fraternal ao longo do texto. Sobre seu próprio exercício de rememoração, a narradora declara ao irmão:

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei 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.⁵³

O silêncio se configura como elemento definidor das personagens do romance, tendo em vista que elas não querem, ou não conseguem, externar suas dores. O irmão suicida de Emilie, seus filhos arredios (dela), a menina Soraya Ângela, Samara Délia, todas essas personagens apresentam o silêncio como um traço distintivo de comportamento. Silêncio e dor parecem ser a tônica desses sujeitos, que se recolhem, todos eles, na própria solidão. A narrativa do romance, em alguma medida, revela segredos individuais escondidos pelo

⁵² HATOUM, 2004, p.135.

⁵³ HATOUM, 2004, p. 166.

silêncio para, desse modo, atribuir algum sentido a essas histórias mudas. A linguagem constitui uma chave possível de sentido, que é buscado pelos narradores, para revisitar, mesmo que minimamente, as experiências antigas que ainda clamam por compreensão.

O silêncio se impõe também ao irmão que, ainda menino, presenciara acontecimentos incompreensíveis e demasiado brutais para uma criança. A morte de Soraya, lembrada pela narradora, é exemplo de como tais acontecimentos foram percebidos, já em um tempo recente, por ele:

Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi; na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. Numa das cartas que me enviaste, escreveste algo assim: “A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembras perfeitamente das quatro pulseiras de ouro no braço direito de Emilie e do seu vestido bordado com flores; que privilégio, o de poder recordar tudo isso, e eu? vestido de marinheiro, não participava sequer do estarecimento, da tristeza dos outros, lembro apenas que Soraya existia, era bem mais alta do que eu, lembro-me vagamente de suas mãos tocando meu rosto e de seu apego aos animais; seu desaparecimento, se não me passou despercebido, foi um enigma; ou, como Emilie me diria nos anos seguintes: a tua prima viajou... Soube, por ti, que eu quase testemunhara sua morte; vã testemunha, onde eu estava naquela manhã?”⁵⁴

A carta-resposta, enviada pelo irmão auto-exilado, evidencia a incapacidade de não apenas atribuir sentido àquilo que observa, como também de se colocar como espectador dos acontecimentos mais importantes vividos pela família de Emilie. Passado o tempo, o exilado se dá conta de que perdeu episódios marcantes da própria história e da história dos outros. Se “a vida começa verdadeiramente com a memória”, como a própria personagem afirma, é preciso que a irmã junte os fragmentos de uma infância formada por vagas lembranças e enigmas.

Nesse esforço de resgate do tempo perdido, empreendido pela narradora, a memória se configura como elemento de acesso a um passado distante e, muitas vezes, desconhecido. A

⁵⁴ HATOUM, 2004, p.22.

narrativa, com idas e vindas no tempo e na memória, apenas precariamente traz à tona experiências antigas; mais do que isso, inventa um passado que só se deixa acessar via reconstrução imaginativa, tendo em vista que, segundo a própria narradora do romance, “descrever sempre falseia. Além disso, o invisível não pode ser transcrito e sim inventado”.⁵⁵ O alemão Dorner, uma das testemunhas que colaboram para a escrita do relato, reflete sobre o esforço de compreensão do passado, esforço compartilhado por outros personagens que assumem a voz narrativa:

E nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo? A angústia da incompreensão me despertava em sobressaltos, e o resto da noite se arrastava, pesada e lenta, enquanto eu precipitava frases do sonho para recompor diálogos, rememorar sons.⁵⁶

A narradora evidencia ao irmão distante a dificuldade de cumprir seu projeto de reinvenção do passado, tendo em vista que o exercício de rememoração conduz a esquecimentos e incertezas, fazendo com que permaneçam sempre espaços lacunares jamais alcançados pelo relato:

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa, confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Sentime como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos.⁵⁷

⁵⁵ HATOUM, 2004, p.126.

⁵⁶ HATOUM, 2008, p.67.

⁵⁷ HATOUM, 2004, 165.

Na medida em que apresenta sujeitos profundamente marcados por um passado que clama por um exercício de luto, *Relato de um certo Oriente* pode ser melhor compreendido à luz da recente teoria do testemunho. Ainda que recorram a meios tão precários quanto a lembrança, a escrita ou mesmo o silêncio, os filhos de um passado bastardo o fazem, pois precisam reconstruir a experiência perdida que insiste em ecoar no tempo presente.

2.2 – *Cinzas do norte, fênix malograda*

Pintar não é uma maneira de lembrar com cores e formas? Inventar a vida numa situação extrema? (...) Passei semanas no sobrado da Villa Road, sem sair, pintando dia e noite, destruindo e pintando outra vez, tentando encontrar a imagem em seu instante de plenitude. Não sei quanta coisa veio do acaso, quanta coisa veio dos estudos e esboços, esse difícil equilíbrio ente o acaso e a intenção. O que sei é que trabalhei de maneira exasperada, alucinada às vezes, às vezes rindo da minha própria desgraça. Formas mais ou menos figurativas, decompondo o retrato da família, até chegar à roupa e aos dejetos de Jano. Ideias e emoções que nos movem. Me livrei de um peso quando terminei esse trabalho, mas não me considero um artista, Lavo. Só quis dar algum sentido a minha vida.

Cinzas do Norte, Milton Hatoum

No romance *Cinzas do Norte*, de 2005, Hatoum retrata a crescente degradação da cidade de Manaus e também da floresta devido à chegada de uma impactante e destrutiva modernidade ao Norte do país. Decadente, Manaus é, ademais, cercada pelo medo, pelo terror e por toda sorte de intimidação que os militares impunham à sociedade brasileira nos anos de ditadura. O passado histórico e grandioso da cidade cede lugar ao avassalador processo de modernização. Com a decadência do extrativismo e do sistema social por ele sustentado, novas configurações impuseram uma nova ordem econômica e social ao Norte. O romance concentra-se na glória e decadência financeira sustentada pela extração da juta, bem como, de forma metonímica, nos dramas humanos de duas famílias separadas por uma abissal diferença socioeconômica e, principalmente, por um passado conturbado. Personagem emblemático do romance, Jano é um próspero empresário que fez fortuna com a exploração de juta e procura, por meios autoritários, fazer do filho Raimundo o seu sucessor nos negócios da família. Apesar do sucesso nos negócios, Jano é incapaz de gerir a própria casa, uma vez que vive em permanente conflito com Alícia, a esposa, e Mundo, o filho. A essa família arruinada une-se a

família de Lavo, narrador do romance, que decide, a partir de uma carta do personagem Mundo, seu amigo e seu antípoda, reinventar-lhe as lembranças, o mundo passado, a própria história familiar, bem como os conflitos que o país experimenta na conturbada vida política da década de 1970.

Órfão, o menino é criado por tia Ramira e por tio Ran, ocupando um desconfortável lugar de mediador entre a amargura da tia e a vadiagem ora eufórica, ora melancólica, do tio. Antigas histórias de paixão e ressentimento unem Ran e Alícia, uma amizade servil une Lavo a Mundo, ódio e rancor unem Ramira a Alícia, formando uma ciranda de relações entre distintos personagens do romance.

Nesse terceiro romance de Hatoum, a tensão familiar entre o afeto e o ódio ganha dimensões mais evidentes. O ponto central dessa tensão recai na figura de Mundo. Em conflito incessante com o pai, Mundo rejeita com veemência todas as conquistas, todos os ensinamentos e todos os planos que ele lhe tenta impor. Diferentemente do pai, opta pela arte, pela subversão, pela errância e pela negação de qualquer tipo de regra – seja escolar, seja política, seja estética – que representassem tolhimento à sua liberdade. Segundo Milton Hatoum, a saída artística encontrada por Mundo é a questão central do romance: “é possível ser artista nesse país?”⁵⁸

Mundo rejeita também a cidade de Manaus, principalmente a Vila Amazônia, por constituir, para ele, um símbolo do poder de Jano. O Rio de Janeiro e a Europa configuram-se como possibilidades de fuga de um lugar e de um pai que sempre representaram, respectivamente, provincianismo e autoritarismo. Em meio a brigas escandalosas com Jano e à inadaptação em colégios, o jovem artista encontra no desenho a representação de seu desejo de liberdade; e em Alícia, a mãe, uma aliada na guerra declarada contra o pai. O seguinte diálogo de Alícia e Jano exemplifica a relação explosiva:

⁵⁸ Caros Amigos, março de 2010, p. 16.

“Nunca mais ponho os pés naquele lugar [Vila Amazônica]. E, se me mostrares um mapa da região, não sei dizer onde fica. Mas sei de cor o nome da cada rua ou restaurante de Copacabana. Parece que estou vendo... Só Deus sabe” “É... só Deus sabe que, sem a juta e a castanha, teu apartamento em Copacabana não existiria.”⁵⁹

Lavo, o narrador, órfão, assim como os narradores dos outros dois romances de Hatoum, é o observador do destino trágico de Mundo e de outros personagens. Em meio à relação explosiva de Jano e Mundo, à amargura de tia Ramira, à errância de tio Ran e às várias histórias que unem as duas famílias, Lavo reinventa, em sua narrativa, não apenas a história do amigo, mas também, posto que de modo periférico, a sua própria história. No momento da enunciação, já formado advogado a contragosto do tio e do amigo, que rejeitam a carreira burocrática escolhida por ele, o narrador vale-se de sua memória e principalmente das histórias dos outros para reconstruir episódios que não pôde compreender bem em outro tempo: “uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude”.⁶⁰ Lavo une várias versões ouvidas de Jano, Alícia, Ramira, Ran e Mundo na tentativa de, ainda que de forma precária, organizar o passado e compreender a configuração das relações de amor, inveja, rancor que ele, no tempo presente, já é capaz de perceber. Retomar a história daqueles indivíduos representa para Lavo esboçar a compreensão de si mesmo, uma vez que sua história é indissociável daqueles outros. Além disso, a voz narrativa de Lavo parece ser a única capaz de ordenar as vozes confusas das outras personagens. Embora Ran procure contar repetidas vezes trechos das suas histórias, além de escrever uma espécie de conto longo, que entrega a Lavo, e Mundo esboce uma tentativa de simbolização das próprias experiências por meio da pintura, ambos parecem incapazes de fazê-lo. Cabe, portanto, a Lavo organizar o relato dessas vidas dilaceradas:

⁵⁹ HATOUM, 2005, p.89.

⁶⁰ HATOUM, 2005, p.10.

Antes de mais uma viagem ao rio Negro, ele [tio Ran] me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e Mundo”. Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele – esperei muito tempo.⁶¹

Em carta enviada a Lavo, Mundo também demonstra seu desejo — e sua incapacidade — de escrever sobre a 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 (...) Não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...⁶²

As cinzas do norte são o fim trágico não apenas do artista Mundo, enclausurado na cidade de Manaus e na autoridade sufocante do pai. As cinzas que Lavo recupera em sua narrativa representam também os despojos de uma cidade em ruínas e perdida para sempre, que não conhece possibilidades de regeneração, uma vez que as transformações urbanas e principalmente políticas que Manaus experimenta na década de 1970 reconfiguraram a vida na cidade e na floresta, o paraíso perdido do norte, como aponta a seguinte passagem:

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao Norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio.⁶³

O observador de todas essas transformações assume a condição de testemunha dos fatos e, após um período de cerca de 20 anos de silêncio, decide contar a história de seu amigo de

⁶¹ HATOUM, 2005, p. 303.

⁶² HATOUM, 2005, p.311.

⁶³ HATOUM, 2005, p.148.

infância, que é, na verdade, apenas uma representação metonímica de uma família e também de toda uma cidade. Nesse sentido, parece-nos procedente a ideia de que também esta narrativa de Hatoum pode ser lida com o auxílio da teoria do testemunho, sobretudo se levarmos em conta o projeto de retomada e conhecimento – de si mesmo e do outro – que o narrador hatouniano se propõe realizar. Segundo Hatoum, todos os seus narradores têm um pouco de Sherazade, “que inventa e fabula para não ser decapitada”.⁶⁴ Os narradores de *Relato*, de *Cinzas do Norte* e de *Dois irmãos* constroem suas respectivas narrativas visando, de um lado, impedir que a história dos mortos se perca; de outro, a tentativa de superar seus traumas e vencer a própria morte, como logrou Sherazade ao tecer suas narrativas por mil e uma noites.

⁶⁴ Suplemento literário de Minas Gerais, fevereiro de 2006, p. 8.

2.3 – Leituras Críticas

Tendo apresentado ao público seu primeiro romance há apenas duas décadas, Hatoum, à medida que publica novos romances e contos, desperta um interesse crescente nos leitores e nos estudiosos de literatura. Em formação, a fortuna crítica do escritor manauara já conta com importantes pesquisas que contribuem para um melhor conhecimento de seu universo ficcional. Neste subcapítulo nos dedicaremos a apresentar alguns dos estudos mais representativos dessa fortuna crítica. Além disso, procuraremos apontar em que medida esta nova pesquisa pode contribuir para o enriquecimento da bibliografia de Hatoum.

Na obra *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato*, conforme indicado no título, Marleine Toledo propõe um itinerário para a leitura do romance *Relato de um certo Oriente*: “arquitetei um itinerário – caminhos que mostram o enlace das culturas árabe e brasileira”.⁶⁵ Toledo dedica-se ainda à análise dos elementos estruturais da narrativa, principalmente os múltiplos narradores e as personagens. Um dos critérios de análise destas, por exemplo, foi a investigação etimológica de seus nomes. Toledo explica didaticamente o perfil de cada personagem e as funções que elas desempenham no enredo, com atenção aos pontos de conflito resultantes do encontro de diferentes culturas como, por exemplo, a convivência de Emilie, católica, e de seu marido, muçulmano. Além disso, o estudo estabelece relações entre as experiências do próprio autor e as personagens encenadas ao sugerir que lembranças da infância de Hatoum foram transformadas em episódios ficcionais. Seguindo esse mesmo raciocínio crítico, a autora relaciona os múltiplos narradores ao próprio autor. Segundo Toledo, a narradora inominada, filha rejeitada de Emilie, é a responsável por coletar os

⁶⁵ TOLEDO, 2006. p.15.

depoimentos de todos os outros construtores da trama, sendo, em última instância, a única narradora da obra. A partir dessa hipótese, Toledo reconhece a voz do próprio autor em todos os múltiplos narradores, por ela designados como “pseudonarradores”.⁶⁶ Os pseudonarradores teriam a função de servir ao autor para que este pudesse, mesmo que no terreno da ficção, resgatar a memória por meio de um monumento comemorativo “significativamente pertinente à arquitetura – já que Hatoum é arquiteto”.⁶⁷ Pulseiras, fotografias, a língua árabe seriam, entre outros elementos, memoriais que compõem tal arquitetura. O estudo de Toledo funciona como um guia de leitura, um roteiro, como a autora propõe. A memória, operador de leitura caro à proposta deste trabalho, é citada, como exposto, como elo entre experiências do autor e construção ficcional.

A fortuna crítica de Hatoum conta também com pesquisas mais sofisticadas, destacando-se, dentre elas, as importantes contribuições de Luis Alberto Brandão, que se ocupa, predominantemente, com as trocas culturais possibilitadas pela presença dos imigrantes na obra do escritor. O convívio de línguas estranhas umas às outras é o fio condutor de seus estudos sobre *Relato de um certo Oriente*:

Relato de um certo Oriente trata, fundamentalmente, da questão do imigrante. E a voz do imigrante está sempre *entre* outras vozes. Uma margem que está *entre* outras margens, que é a ramificação da própria margem. A travessia da língua do imigrante se dá no interior de uma outra língua. A fronteira da nação do imigrante está dentro de uma outra fronteira de nação: é a cisão da própria fronteira.⁶⁸

Acerca desse romance, Brandão ressalta a dificuldade da narradora em recuperar a história da família tendo em vista a intraduzibilidade das línguas, a dificuldade de atribuir sentido a vozes e línguas incomunicáveis. O português dos filhos de Emilie, o árabe de Hakim, os termos de origem indígena de Anastácia, o alemão do fotógrafo Dorner ou –

⁶⁶ TOLEDO, 2006, p. 55.

⁶⁷ TOLEDO, 2006, p.12.

⁶⁸ BRANDÃO, 2000, p.53.

exemplo extremo de ausência de sentido e de impossibilidade de comunicação –, o silêncio e a mudez da menina Soraya Ângela convivem, babelicamente, na casa dos imigrantes. Promover o diálogo dessas vozes dispersas e heterogêneas, construir um discurso para o qual possam convergir as línguas estrangeiras entre si parece ser o desejo da narradora, que toma para si a tarefa de traduzir os sentidos dessa multiplicidade babélica:

Se a princípio a narradora consegue uma unidade narrativa quando recorre à sua própria voz como meio de fazer convergirem as vozes dispersas, não se pode esquecer que essa voz agregadora é hesitante, um murmúrio. Pássaro gigantesco, mas frágil. Voz confusa, voz desordenada, voz em tumulto, voz que balbucia: voz babélica.⁶⁹

A linguagem dessa tradução, contudo, permanece estranha, uma vez que há pontos de incomunicabilidade entre as línguas que alimentam, continuamente, a dificuldade de construção de sentido. Para Brandão “mesmo quando as línguas desejam se irmanar e convergir para um centro transcendente do sentido, sua estranheza, como um resíduo que não pode ser removido, manifesta-se irreduzível. Ruídos indelévels perturbam a sintonia das vozes”.⁷⁰ Todos esses limites impostos à narradora pela idiosincrasia das várias linguagens e mesmo pela ausência de linguagem – no caso de Soraya Ângela – determinam também, segundo Brandão, os limites dos corpos, dos indivíduos. Nesse sentido a linguagem, no romance de Hatoum, definiria as identidades das personagens:

A noção de identidade se define, exatamente, no plano da diversidade mais aparente. É na alteridade implacável dos corpos que reside sua igualdade. É possível destruir um corpo, atentar contra sua integridade, contra sua ação, mas jamais fazer com que ele deixe de ser outro, jamais rasurar sua fronteira.⁷¹

Assim como Brandão, que destaca a estranheza da língua, Maria Zilda Ferreira Cury também aponta o estranhamento como conceito operatório na escrita de Hatoum. A língua, a

⁶⁹ BRANDÃO, 2000, p.48.

⁷⁰ BRANDÃO, 2000, p.51.

⁷¹ BRANDÃO, 2000, p. 61.

cultura e a religião do imigrante são elementos responsáveis por afirmar a condição de “outro” que ele assume na terra onde todos são estrangeiros uns aos outros. O romance de Hatoum recorre à memória para recuperar um passado perdido em meio à diversidade de uma Manaus cada vez mais múltipla. Para Cury, Hatoum

desenha em seu espaço ficcional um mapa de traços sinuosos, de linhas entrecruzadas de que se pode perseguir temas os mais variados. No seu espaço ficcional mesclam-se as memórias da infância e a recuperação do espaço amazônico, mediação de múltiplos outros espaços culturais: o religioso, o político, o literário. Tal espaço é habitado por imigrantes, sobretudo por libaneses, misturados aos *nativos* da terra, negociando suas representações identitárias como formas de construção alternativa de enunciações variadas. Aí, como é comum em relatos que enfocam a figura do imigrante, a memória e sua recuperação, sempre ficcionalizada, desempenham função narrativa central.⁷²

Cury interessa-se pela representação de imigrantes e exilados na literatura contemporânea tendo em vista os novos arranjos culturais, identitários, linguísticos, afetivos que o contato de culturas estranhas umas às outras pode formar – e forma - não apenas para o sujeito que deixa sua terra de origem, mas também para a cultura que o recebe.

As duas narrativas [*Relato e Dois irmãos*] revelam uma geografia variada em que as famílias de imigrantes contracenam com o mundo amazônico. As fronteiras são líquidas, águas que também se mesclam na busca identitária da narradora de *Relato de um certo Oriente* e do narrador de *Dois irmãos* no emaranhado de vozes constituintes deste mundo híbrido.⁷³

Em sua dissertação de mestrado, *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*, Denis Leandro Francisco relaciona a linguagem, a memória e o sujeito da narrativa à construção do texto, tendo em vista o caráter precário de cada uma dessas instâncias. O texto literário anuncia o arruinamento do sujeito, da memória e da linguagem. No que se refere à linguagem, Francisco encara a mudez da menina Soraya Ângela e os vários momentos de silêncio de outras personagens, por exemplo, como vestígio de um estado

⁷² CURY, 2003, p. 14.

⁷³ CURY, 2003, p. 16.

primitivo e inumano, tendo em vista que a linguagem seria o elemento definidor da razão e, portanto, da humanidade. A linguagem ausente aponta “inabilidade para com o real”, “desajuste essencial em relação ao mundo”, “impotência e insegurança”.⁷⁴ No que se refere à memória, Francisco destaca a multiplicidade de vozes narrativas como elemento construtor da ruína no texto. Pelo fato de haver múltiplas vozes, há, necessariamente, múltiplas histórias, múltiplos tempos. A construção do romance dialoga com tais elementos, apresentando uma estrutura múltipla e inacabada. Também o narrador hatouniano, assim como os outros elementos essenciais da narrativa apontados por Francisco, não é capaz de controlar os fragmentos da própria memória, não é capaz de controlar a narrativa, como faziam os narradores tradicionais, mas se dissipa na tessitura do texto:

Esses narradores múltiplos são também entidades narrativas instáveis, se complementam e se interrogam nesse lembrar/ recontar hesitante. Narradores múltiplos, histórias múltiplas, tempos múltiplos: tudo isso objetiva apresentar uma memória instável e aberta, memória em ruínas e que, estranhamente, só podem existir enquanto ruínas.⁷⁵

Também sobre a memória, embasada em uma perspectiva teórica culturalista, Tatiana Salgueiro Caldeira, em sua dissertação *Rede de histórias: identidade(s) e memória(s) no romance Dois irmãos, de Milton Hatoum*, analisa “de que forma Hatoum discute e utiliza a memória como veículo de representação de identidade(s) e como, a partir do emprego dessa memória, podemos identificar culturas e tradições distintas”.⁷⁶ A memória, na referida pesquisa, é apontada como elemento reconstrutor da cultura e da experiência individuais e coletivas. Além disso, a pesquisa investiga a formação identitária da Região Norte tendo como referência alguns conceitos básicos dos estudos culturais como mestiçagem e miscigenação. A formação da identidade coletiva (sempre múltipla e mutável) interessa à

⁷⁴ FRANCISCO, 2007, p. 44.

⁷⁵ FRANCISCO, 2007, p.56.

⁷⁶ CALDEIRA, 2004, p.12.

pesquisa com base na ideia de que a formação da identidade individual do narrador é constituída pelo intercâmbio de diferentes grupos étnicos e diferentes culturas, por isso a necessidade de se investigar a formação cultural da sociedade brasileira como um todo. Caldeira destaca a origem indígena de Domingas, mãe do narrador, e a origem sírio-libanesa do suposto pai de Nael. Nascido da mescla de diferentes povos formadores da sociedade brasileira, Nael é apontado como elemento exemplar da formação híbrida do povo brasileiro.

A memória é tida como elemento central da narrativa de Hatoum, com base nas relações identitárias e culturais que podem ser analisadas a partir das lembranças do narrador. A investigação da formação identitária serve, segundo a pesquisa, a um resgate, por meio da memória, da história, da cultura e da identidade da cidade de Manaus.

Apesar de a memória também constituir um elemento fundamental para nosso trabalho, interessa-nos, em especial, investigar o discurso construído pelo narrador não em relação à constituição de um povo, mas sim quanto à tentativa de reconstrução de um passado de dor por um sujeito cindido. Se Caldeira se concentra na problematização da identidade, a leitura da obra hatouniana, a partir da questão do testemunho, se preocupa, primeiramente, com o sujeito marcado pelas cicatrizes da barbárie e pela experiência empírica da dor.

É por meio da sua memória que ele [o narrador], sujeito, se rearticula nesse contexto, buscando construir sua própria história, sua identidade e sua origem. Ao mergulhar, porém, no passado em busca do pai, o narrador Nael reconstrói, também, as identidades daqueles que, de alguma forma, contribuíram para a sua formação como sujeito. Para isso, ele parte das interações culturais e do seu reconhecimento e constituição como diferente. Usando esse expediente, o narrador de *Dois irmãos* não só recupera a sua história, como também a de sua mãe, Domingas, a do patriarca Halim, a do professor Antenor Laval e a da Pau-Mulato, entre muitas outras.⁷⁷

Atenta aos novos arranjos e, conseqüentemente, às novas possibilidades de reflexão que as trocas culturais da modernidade trouxeram à literatura e às demais artes, Marli Fantini,

⁷⁷ CALDEIRA, 2004, p. 41

no artigo “Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas”,⁷⁸ analisa o processo de transculturação experimentado pela cultura da América Latina e, em particular, pela brasileira. Partindo do clássico pastiche oswaldiano “Tupy or not tupy, that is the question”, Fantini busca no cerne do movimento modernista da arte brasileira a primeira exemplificação para a condição de “transculturador” assumida pelo intelectual latinoamericano. O artigo aponta que, diante de fronteiras moventes, políticas, econômicas e sobretudo culturais, a arte também tem suas fronteiras diluídas pelas influências estrangeiras, assumindo, assim, um caráter híbrido. Os escritores que viveram a infância e a adolescência distantes dos principais centros urbanos e, por isso, viram-se afastados do processo de modernização, uma vez inseridos nessas metrópoles, puderam absorver as influências sem, contudo, perder as marcas da cultura regional, que lhes são peculiares. Ancorada em conceito desenvolvido por Ángel Rama, reconhece esse intelectual como um “transculturador”. É justamente o escritor transculturador o responsável por perceber e traduzir o trânsito e a hibridização entre fronteiras de diferentes culturas, sem que haja a imposição de uma em relação à outra. Segundo Fantini, os escritores transculturadores

puderam absorver novas influências, sem contudo perder as marcas profundas de sua cultura regional. Servir de mediadores entre sua região de origem e a ordem supra-regional é uma das mais importantes tarefas que eles, enquanto escritores e intelectuais, viriam posteriormente a desempenhar. Em outras palavras, graças a pontos de vista heterotópicos, foi-lhes possível, via suas narrativas, estender uma ponte entre setores localistas com padrões culturais próprios (frequentemente muito arcaicos) e um projeto modernizador de maior amplitude.⁷⁹

O transculturador seria o escritor, bem como determinadas personagens, que consegue assimilar traços característicos de culturas metropolitanas e promover interações entre estas e sua cultura original, de modo enriquecedor e criativo. Por meio dessas trocas, seria possível

⁷⁸ FANTINI, 2004, p. 159 a 180.

⁷⁹ FANTINI, 2004, p.166

transitar entre diferentes polos e apagar as fronteiras estanques entre culturas, de maneira a tornar híbrida a cultura, a língua e a consciência de sujeito inserido em um mundo movente.

A globalização e os inúmeros deslocamentos e intercâmbios que ela produz apontam para o declínio de identidades nacionais homogêneas. Ao gerar novas formas de trânsito e de intercâmbio cultural, essas culturas em errância favorecem a formação de novas identidades interativas e híbridas, o que desarticula parcialmente o conceito de exílio enquanto trauma ou perda substantiva de identidade.⁸⁰

A constante diluição de fronteiras, sejam elas linguísticas, culturais sejam de outra ordem, segundo Fantini, pode ser reconhecida na obra *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum:

um porto de palavras que se ancora na cidade de Manaus, mas que também se desloca por muitos outros lugares, fala em diversas línguas, entrecruza culturas, sabores, odores, nomes, temporalidades, estranhezas, deslizando entre várias águas, o interior e o exterior, a realidade e o sonho, as tradições orais dos narradores manauaras e as dos narradores orientais. (...) Ao surpreender a coexistência errante e paradoxal entre culturas, línguas e tradições distintas e muitas vezes irredutíveis entre si, o romance propicia o encontro de águas sempre a convergir para uma terceira margem ou a figurar numa cartografia de meandros.⁸¹

Fantini salienta o entrecruzamento de culturas presente no romance de Hatoum e entende que o autor se insere em uma condição privilegiada de certos escritores latinoamericanos. Aqueles que, tendo vivido, em um primeiro momento, distantes das avassaladoras transformações trazidas pela modernidade, puderam, assim como apregoaram as ideias antropofágicas dos nossos primeiros modernistas, deglutir criativa e criticamente a nova ordem moderna, modalizando-a à cultura americana e enriquecendo ambas com o deslocamento e as justaposições que o contato entre diferentes culturas permite.

⁸⁰ FANTINI, 2004, p.175

⁸¹ FANTINI, 2004, p.177.

Luiz Costa Lima também faz contribuições importantes em seus textos dedicados a Hatoum. As análises indicam uma postura crítica diversa em relação às que têm sido apresentadas ao público até o momento. Costa Lima em “Tempo e Linguagem”⁸² entende o processo de construção narrativa de *Relato de um Certo Oriente* como um elemento formal análogo ao exercício de rememoração dos narradores. A narrativa obedece ao ritmo sinuoso da memória em uma íntima relação entre linguagem e tempo. Longe de ser um simples adorno, mera moldura para o produto final – o relato propriamente dito –, a narrativa é um elemento construtor dos fatos passados, dispersados pelo tempo, agora trazidos à tona. Preocupados com a lógica afetiva e a organização subjetiva de suas lembranças, os vários narradores regem-se por regras individuais e não se preocupam em simplesmente organizar os fatos e apresentá-los ao leitor, não são simplesmente os centralizadores dos fatos e das memórias: “o romance não é um ato de caridade por parte de quem, tendo vivido um certo tempo e um certo lugar, gostaria de evocá-los para o leitor”.⁸³ Será narrado apenas aquilo que for afetivamente caro aos narradores, de modo que a linguagem reencontre o tempo passado:

A linguagem e o tempo, podemos então dizer, são os verdadeiros protagonistas. Os sujeitos, seja o autor, seja a narradora, mais flagrantemente seus personagens são eus fragmentados, encapsulados em pequenas ilhas, que colam os cacos do vaso em que fluíra o tempo voraz. O vaso não será restaurado mas assumirá uma configuração que ele próprio não tivera, será assegurada pela linguagem que o nomeia. O tempo encontra a linguagem como seu interlocutor. O afeto é o móvel da operação.⁸⁴

Em “A ilha flutuante”⁸⁵ Costa Lima ressalta a instabilidade da Manaus de *Dois irmãos*. Nela tudo está propenso ao extermínio: a própria cidade, as relações familiares, a organização da sociedade. Assim como o faz em *Relato*, indica também neste romance o entrelaçamento de estrutura e conteúdo:

⁸² LIMA, 2002.

⁸³ LIMA, 2002, p.311.

⁸⁴ LIMA, 2002, p.313.

⁸⁵ LIMA, 2002.

São narrativas que tematizam a marginalidade da terra que as contém (...). Terras formadas por estratos humanos, soterrados, anônimos, sobre os quais, por algumas décadas, se sobrepõem uns poucos agrupamentos, provisoriamente estabilizados, Mas que, talvez mesmo por isso, atraem deslocados ou fugitivos de todo o mundo.⁸⁶

O narrador único de *Dois irmãos*, para Costa Lima, constrói, “solda” o romance do aniquilamento que todos os membros da família causaram a si mesmos e aos outros em meio a uma sociedade que se desfaz, a uma família que se destrói e sobre uma cidade movente.

Algumas ideias fundamentais para o estudo da obra de Hatoum, a partir da teoria do testemunho, já foram considerados por pesquisadores, como aponta esta breve revisão da fortuna crítica do autor. Memória, silêncio, linguagem são aspectos que sempre retornam aos estudos. No entanto, a obra hatouniana ainda não foi lida a partir do referencial teórico que propomos neste trabalho, que visa, justamente, indicar a possibilidade de uma nova abordagem crítica. A breve análise de *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, bem como a leitura atenta do romance *Dois irmãos*, objeto central deste estudo, que será apresentada no terceiro e último capítulo, pretende mostrar esse caminho que a crítica hatouniana pode começar a percorrer.

⁸⁶ LIMA, 2002, p. 319.

Capítulo 3

NARRAÇÃO E RESISTÊNCIA EM *DOIS IRMÃOS*

Omissões, lacunas, esquecimentos. 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.

Dois irmãos, Milton Hatoum

No romance *Dois irmãos*, encena-se a história de uma família de imigrantes árabes, que se confunde com a história da cidade de Manaus, desde o início do século XX até a contemporaneidade. O crescimento vertiginoso de Manaus, sua arquitetura confusa e sua população plural, formada por habitantes das mais variadas heranças linguísticas e culturais, convive com a chegada abrupta da modernização ao norte do país, até então uma região desintegrada do restante do Brasil. O sul, representado pelo progresso da cidade de São Paulo e pela construção de Brasília, contrasta-se com o provinciano modo de vida do norte. Sustentada pela chegada da industrialização, a Manaus hatouniana é constantemente comparada a uma Manaus antiga, com o passado marcado pela pluralidade de espaços e culturas. Trata-se de um passado recorrentemente evocado em tom melancólico e que cede lugar à modernização desordenada do século XX.

Nael, o narrador do romance, faz parte (na condição de filho bastardo, vivendo em um quarto dos fundos com a mãe índia) da família de imigrantes representada no romance. A ruína familiar relaciona-se metonimicamente à tragédia urbana de Manaus. Movido pelas idas e vindas da memória, o narrador busca dar sentido às experiências do passado e do presente por meio de processos conscientes ou inconscientes. Nael conduz o leitor pelo drama e pela decadência da família libanesa na cidade de Manaus a partir dos primeiros anos da Segunda Grande Guerra.

A paisagem amazônica, bem como as lembranças do oriente e da cidade de *Biblos*, constantemente evocadas por Halim e Zana, os avós não assumidos de Nael, constituem o cenário múltiplo da batalha incessante de dois irmãos, gêmeos idênticos, que disputam o mesmo espaço, repleto de conflitos e delicadas relações, como, por exemplo, a ambígua paixão da irmã Rânia, o afeto edipiano da mãe, o amor de uma mesma mulher desde a adolescência, os cuidados e o zelo dispensados pela empregada Domingas. A história é

construída a partir de fragmentos da memória do narrador bastardo que esporadicamente recebe o afeto, e sistematicamente a indiferença de uma família a que embora pertença, nela não ocupa senão lugar marginal. A partir de histórias contadas por Halim (avô não assumido), Nael tece seus relatos: “Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, ‘como retalhos de um tecido’. Ouvi esses retalhos, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar”.⁸⁷ Além de lembranças de seu próprio passado, o narrador resgata outras histórias para, por meio de experiências alheias, constituir a si mesmo e construir uma história que é, em última instância, de toda uma coletividade.

Nael é o filho da índia Domingas que, ainda menina, foi trazida por uma freira, “Irmãzinha de Jesus”, de um orfanato, em troca de alguns donativos e dinheiro, para trabalhar como empregada na casa de Halim e Zana, imigrantes árabes e pais dos gêmeos Omar e Yaqub. Apesar de inúmeras tentativas de confirmar sua paternidade, Nael sempre recebeu o silêncio de Domingas como resposta. Diante disso, ele jamais pode confirmar qual dos gêmeos, de fato, é seu pai, que, pelo que tudo indica, é Omar, o “caçula”, o preferido de Zana. Nael cresceu no quarto dos fundos do casarão, sempre à margem da convivência com a família. Desde menino acompanhou a relação explosiva entre os gêmeos, por meio das histórias ouvidas de sua mãe e de Halim e por meio das cenas que ele mesmo presenciou.

As mudanças experimentadas pela Manaus de *Dois irmãos* reconfiguraram não apenas a economia, os hábitos dos moradores, o cenário urbano, mas também a ordem política, devido aos anos de terror trazidos pela ditadura militar. Em abril de 1964 o medo e o clima de horror da ditadura chegam a Manaus. O mestre do Liceu Rui Barbosa, o professor de francês Antenor Laval, sofre perseguição e é morto por militares. O narrador do romance relata a ausência do professor nas aulas dos primeiros meses de 1964, sua aflição e desconforto, visto

⁸⁷ HATOUM, 2006, p.39.

estar acuado pelo regime de silêncio. Finalmente, testemunha o assassinato de seu mestre, uma das várias experiências de luto que ele, Nael, teve de enfrentar. O professor

foi humilhado no centro da praça das Acácias, esbofeteado como se fosse um cão vadio à mercê da sanha de uma gangue feroz. Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, 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 de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto.⁸⁸

O narrador do romance apresenta esse cenário de mudanças profundas em seu relato sobre a história de uma família de comerciantes libaneses de Manaus e sobre a sua própria história. A narrativa contribui para o resgate da memória coletiva da cidade, preservando a cultura híbrida daquele lugar diante dos avanços da modernidade e das experiências trazidas pelas novas ordens sociais e políticas que se instauravam no país. A relação dicotômica entre Manaus e o progresso vindo do sul representa essa convivência tumultuada. O provincianismo dessa região do país assiste atônito à chegada de novos hábitos e de uma nova ordem no mundo:

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.⁸⁹

⁸⁸ HATOUM, 2006, p. 142.

⁸⁹ HATOUM, 2006, p. 96.

A cidade se divide entre o passado de glórias que já se perdeu e não pode mais ser recuperado e a modernização imposta de forma brutal. Essa intermitência assombra os habitantes, divididos entre dois mundos e estranhos a ambos.

Fora assim durante os anos da guerra: Manaus às escuras, seus moradores acotovelando-se diante dos açougues e empórios, disputando um naco de carne, um pacote de arroz, feijão, sal ou café. Havia racionamento de energia, e um ovo valia ouro. Zana e Domingas acordavam de madrugada, a empregada esperava o carvoeiro, a patroa ia ao mercado Adolpho Lisboa e depois as duas passavam a ferro, preparavam a massa do pão, cozinhavam. Quando tinha sorte, Halim comprava carne enlatada e farinha de trigo que os aviões norte-americanos traziam para a Amazônia. Às vezes, trocava víveres por tecido encalhado: morim ou algodão esgarçado, renda encardida, essas coisas.⁹⁰

Com a chegada dos primeiros imigrantes, cria-se uma tradição local e, dessa maneira, a vida se modifica à medida que Manaus torna-se cada vez mais globalizada:

Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro. Desse tumulto participava Halim, que vendia coisas antes de qualquer um. Vendia sem prosperar muito, mas atento à ameaça da decadência, que um dia ele me garantiu ser um abismo. Não caiu nesse abismo, nem exigiu de si grandes feitos. O abismo mais temível estava em casa, e esse Halim não pôde evitar.⁹¹

O futuro e a modernidade não tardam a chegar à cidade de Manaus, e seus efeitos são devastadores. A violência do encontro entre duas diferentes culturas e modos de vida é representada de maneira mais emblemática nas cenas da destruição da Cidade Flutuante, bairro pobre que reunia imigrantes, nativos e trabalhadores de toda sorte. Esse bairro submerge nas águas do rio Negro, enquanto velhos pescadores, peixeiros, mascates assistem à rápida demolição, impossibilitados de reagir contra a ação dos policiais. Esse episódio

⁹⁰ HATOUM, 2006, p.18.

⁹¹ HATOUM, 2006, p.33.

representa o encontro conflituoso de duas culturas e a imposição de valores alheios àquela população. Halim, em meio a choro e xingamentos, assiste à cena:

Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a cabeça e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia. O bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite.⁹²

A devastação da cidade antiga é um evento traumático para Halim, para o narrador e para Manaus. Nael sensibiliza-se com as dores de seu avô e, junto dele, sofre pela cidade que se dilacera diante dos antigos moradores, fragilizados e impotentes.

A destruição do bairro flutuante não é a única imagem para a opressão imposta pelos valores da modernidade. O narrador descreve também o silencioso avanço de construções que acabam por cercar a casa da família de Zana e Halim. O casarão, imenso, torna-se cada vez menor, porque divide o mesmo espaço com outras casas, com as quais disputa a vista para a rua. Vendido ao indiano Rochiram após uma negociação arquitetada por Yaqub, transforma-se em um bazar indiano e representa, do mesmo modo que a destruição da Cidade Flutuante, a imposição de valores modernos, que, por fim, dominam Manaus, incapaz de resistir ao frenético ritmo do desenvolvimento. Sobre a reforma da casa, que estava sendo preparada para a inauguração da “Casa Rochiram”, afirma o narrador:

Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, harmonia de retas e curvas, foi tapado por um ecletismo delirante. A fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a idéia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo. Na noite de inauguração da Casa Rochiram,

⁹² HATOUM, 2006, p.159.

um carnaval de quinquilharias importadas de Miami e do Panamá encheu as vitrines.⁹³

A troca da arquitetura sóbria e tradicional, bem como dos azulejos portugueses por vitrines com misturas carnavalizadas de quinquilharias vindas de Miami e Panamá são exemplo de mesclas arquitetônicas e culturais degradantes. A modernidade da Manaus se constrói sobre as ruínas da tradição e dos valores culturais da cidade arrancados à força.

O passado recente, ainda vivo no imaginário coletivo, deixa suas marcas nos novos modelos arquitetônicos surgidos na modernidade. Esse passado é visto como um modelo antiquado, mas que ainda ecoa nas experiências atuais da sociedade, imprimindo suas marcas, seus rastros e principalmente sua imagem de decadência. Em “Paris, a capital do século XIX”, Benjamin relaciona a chegada da modernidade a várias transformações negativas na vida social, entre elas a relação hostil que o espaço urbano impõe ao habitante da cidade. Em uma nova sociedade marcada pela técnica, as relações entre o antigo e o novo entram em crise, uma vez que o passado recente, ainda vivo no imaginário coletivo, choca-se com as transformações irreversíveis trazidas pela modernidade. Nesse ambiente de transformações profundas, o olhar curioso e assombrado do *flâneur*, reconhecido por Benjamin na poesia de Baudelaire, funciona como alegoria para a relação perversa entre a cidade e seu habitante:

Com Baudelaire, pela primeira vez, Paris se torna objeto da poesia lírica. Não é uma poesia que canta a cidade natal, ao contrário, é o olhar que o alegórico lança sobre a cidade, o olhar do homem que se sente ali como um estranho. Trata-se do olhar do *flâneur*, cujo modo de vida dissimula ainda com um halo conciliador o futuro modo de vida sombrio dos habitantes da grande cidade. O *flâneur* encontra-se ainda no limiar tanto da grande cidade quanto da classe burguesa. Nenhuma delas ainda o subjugou. Em nenhuma delas sente-se em casa. Ele busca um asilo na multidão.⁹⁴

⁹³ HATOUM, 2006, p. 190

⁹⁴ BENJAMIN, 2007, p.47.

A metrópole é responsável pela desumanização do sujeito também na narrativa hatouniana. Os moradores da Manaus de *Dois irmãos* encontram na cidade o mesmo espaço hostil a que Benjamin se refere na Paris do século XIX.

O narrador moderno, que testemunha acontecimentos traumáticos e ocupa uma posição basicamente centrada na subjetividade, constrói um relato também moderno. O modo como as categorias narrativas aparecem no texto de Hatoum, por exemplo, comprova essa ideia.

O tempo aparece no romance *Dois irmãos* de modo fragmentado. O narrador rompe a linearidade dos fatos e parece obedecer à ordem caótica determinada pelas lembranças e pelo ritmo sinuoso da conversa com Halim. Um exemplo disso é o fato de que o relato de Nael se inicia a partir da decadência da família de imigrantes. O leitor depara com Zana, a matriarca, prestes a abandonar o casarão, após o aniquilamento da família e antes de ser conduzida ao hospital, onde morre na companhia da filha. Essa cena é retomada apenas nos momentos finais da narrativa. A dificuldade de relatar a experiência, que emerge associada à ruína e ao estilhaçamento da tradição, justifica a impossibilidade estrutural do romance em impor à narrativa uma ordem linear e tradicional. Nesse sentido, o tempo cronológico seria impróprio para se relatarem lembranças de caráter desordenado e lacunar, como as de Nael.

Como já dito, uma das peculiaridades do narrador do romance é a posição ambígua que ocupa em relação a seus familiares, estando sempre fora de lugar. Nael, filho bastardo na família de imigrantes, não se reconhece — e não é reconhecido — na cultura de Halim e Zana; tampouco na cultura indígena de sua mãe Domingas. A viagem que faz com ela por pequenos povoados indígenas amazônicos poderia significar um encontro com a cultura materna e, portanto, consigo mesmo. Contudo, ele não compreende a língua falada pela mãe e se sente estrangeiro àquela cultura. A volta para a cidade de Manaus, em um pequeno barco e sob uma forte tempestade, é emblemática para se pensar no mal estar e na recusa ao mundo

materno e às origens recém visitadas. Desenraizados, Nael e Domingas não reconhecem suas origens:

O fim da viagem foi horrível (...). Todo mundo começou a gritar, não havia bóias, o jeito era se agarrar à amurada. Minha mãe foi a primeira a vomitar. Depois foi a minha vez; nós dois despejamos tudo, provocamos todo o café-da-manhã e os bolinhos de tapioca que havíamos comido na ida.⁹⁵

A problematização de sua origem, jamais conhecida, divide Nael entre dois mundos igualmente estranhos. A viagem ao povoado indígena não lhe diz nada sobre sua própria história, tampouco a família libanesa o acolhe como filho da casa. Menos que um neto, menos até que um neto bastardo, Nael é apenas um empregado de Zana, um menino de recados da vizinhança que, a todo momento, é atordoado por ordens e tarefas a cumprir, obrigado a assistir, em silêncio, à rotina de trabalhos exaustivos da mãe, às brigas e à ruína da família.

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal de origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe.⁹⁶

O narrador, em vários momentos, volta-se para seu próprio discurso e tece comentários sobre a própria escrita. Nael parece ter consciência de que seu relato não é capaz de representar a realidade objetiva, não apenas devido à parcialidade de seu testemunho, como também à impossibilidade de explicitá-lo, porque opera com elipses e com lembranças perdidas pelo efeito do tempo.

Mais que o “desejo de contar”, é possível entender que Nael precisa da escrita para revolver o passado e as experiências de dor, que, assim como as palavras, “permanecem

⁹⁵ HATOUM, 2006, 58.

⁹⁶ HATOUM, 2006, p.54.

soterradas”. É por meio da escrita que essa personagem consegue conviver com as lembranças de situações de violência extrema. Esse exercício de construção de uma verdade estética suplanta a experiência vivida, pois é aquilo que prevalece e que não sofrerá os efeitos devastadores do tempo ou da precariedade das lembranças. Segundo Adorno, “o narrador parece fundar um espaço interior que lhe poupa o passo em falso no mundo estranho, um passo que se manifestaria na falsidade do tom de quem age como se a estranheza do mundo lhe fosse familiar.”⁹⁷ Esse narrador a que Adorno se refere parece facilmente reconhecível no romance de Hatoum, em cuja representação do vivido se pode também reconhecer a passagem da experiência para a vivência. Segundo revisão crítica de Marli Fantini⁹⁸

ao pronunciar sua voz, quase sempre sob alguma forma de mediação, o sujeito da enunciação testemunhal poderá saltar do silêncio para o discurso, da insciência para a consciência. Para Benjamin, endossando Freud, esse salto marca a passagem da experiência para a vivência; para Beatriz Sarlo, do real para o relato/testemunho. Uma vez pronunciada, a voz enunciativa de relatos testemunhais pode driblar e até mesmo superar seus bloqueios, liberando o pensamento para o futuro.

É justamente esse difícil salto do silêncio para o discurso que o narrador de *Dois irmãos* enfrenta em seu exercício de mediação das dores alheias e de testemunho das próprias experiências-limite. Tempo, memória e esquecimento são os elementos fundamentais que permitirão o acesso ao real em estado bruto, mediado pela linguagem.

⁹⁷ ADORNO, 2003, p.59.

⁹⁸ FANTINI, 2010, p.69.

3.1 – Narrativa e silêncio

Em sua *Carta ao pai*, Kafka procura algum sentido para a relação de constante dessemelhança entre ele e seu pai. A rispidez e o tratamento autoritário que o pai sempre lhe dispensou foram responsáveis pela incomunicabilidade entre pai e filho e pelo reiterado sentimento de culpa diante de uma série de difíceis situações por este enfrentadas desde sua infância. A carta, jamais lida pelo destinatário, é intercalada por sentimentos de aversão e admiração e um profundo desejo de compreender as atitudes do pai, à primeira vista inexplicáveis, com o próprio autor e com suas irmãs. Lembranças de constrangimentos sofridos na infância, na adolescência e na idade adulta servem de exemplo para sustentar a argumentação de que a figura autoritária do pai foi determinante para a constituição do caráter do filho, principalmente das características negativas como fraqueza, sentimento de culpa e derrota.

A rejeição da autoridade paterna, assim como na relação entre Kafka e seu pai, é experimentada por Nael, narrador de *Dois irmãos*, que também não pode contar com a figura paterna no que concerne ao acolhimento, proteção e defesa. Ao contrário, Nael é o filho renegado que sequer pôde confirmar sua origem. Uma das consequências da completa distorção da figura de autoridade paterna, segundo Kafka, é a imposição de um silêncio angustiante, que chega a afetar a capacidade de expressão e do uso da linguagem. A narrativa de Kafka apresenta pontos de contato com a experiência de sujeitos traumatizados, como apontado no capítulo 1 deste estudo, e pode ser aproximada da experiência de Nael, que também é um sujeito silenciado por uma experiência de dor. Guardadas as diferenças entre a relação empírica (entre Kafka e seu pai) e a ficcional (do narrador com a família no romance de Hatoum), em ambas as instâncias recorre-se à escrita para se recuperar a capacidade de simbolização e se dizer aquilo que de outra forma não pode ser dito.

A impossibilidade do intercâmbio tranquilo teve uma outra consequência na verdade muito natural: desaprendi a falar. Certamente eu não teria sido, em outro contexto, um grande orador, mas sem dúvida teria dominado a linguagem humana corrente e comum. No entanto, logo cedo você me interditou a palavra, sua ameaça: “Nenhuma palavra de contestação!” e a mão erguida no ato me acompanharam desde sempre. Na sua presença – quando se trata das suas coisas você é um excelente orador – adquiri um modo de falar entrecortado, gaguejante, para você também isso era demais, finalmente silencieei, a princípio talvez por teimosia, mais tarde porque já não podia pensar nem falar.⁹⁹

(...)

Até aqui silencieei de propósito, nesta carta, relativamente pouca coisa, mas, agora e depois, terei de silenciar algumas que ainda me são difíceis demais de confessar.¹⁰⁰

Titubeante e gago, o filho bastardo de *Dois irmãos* tem a linguagem machucada como a de outros narradores testemunhais. A experiência de dor, de abandono, de rejeição, o convívio com a violência ou com qualquer evento-limite, além de cicatrizes de várias ordens, compromete também a capacidade de simbolização e o uso da linguagem. A gagueira, portanto, funciona como imagem exemplar da língua que teima em vacilar, em se esgueirar dos domínios do sujeito traumatizado:

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.¹⁰¹

Vale lembrar essa mesma condição de incapacidade linguística experimentada por Soraya Ângela, personagem de *Relato de um certo Oriente*, além de outras personagens do mesmo romance, como evidenciado em capítulo anterior.

⁹⁹ KAFKA, 1997, p.21-22.

¹⁰⁰ KAFKA, 1997, p. 44.

¹⁰¹ HATOUM, 2006, p. 183.

Yaqub, o gêmeo preterido pela mãe, também enfrenta uma experiência de silêncio e solidão. Mandado ao Líbano pelos pais em uma tentativa desesperada de salvar a harmonia familiar após a garrafada que Omar lhe desferiu no rosto, a personagem vive cinco anos de exclusão em um ambiente de guerra, experiência que interrompeu a sua adolescência e à qual pouco se refere:

Yaqub quase nada revelava sobre sua vida no sul do Líbano. Rânia, impaciente com o silêncio do irmão, com o pedaço de passado soterrado, espicaçava-o com perguntas. Ele disfarçava. Ou dizia, lacônico: “Eu cuidava do rebanho. Eu, o responsável pelo rebanho. Só isso”. Quando Rânia insistia, ele se tornava áspero, quase intratável, contrariando a candura de gestos e a altivez e aderindo talvez à rudeza que cultivara na aldeia.¹⁰²

O que resta do Líbano, para Yaqub, são lembranças que ele insiste em esquecer, ou ao menos afirmar que elas nada lhe importam, como aponta o seguinte trecho: “Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá, esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...”¹⁰³

O “passado soterrado” por Yaqub não remete apenas aos anos que este passou no Líbano, mas também, e principalmente, à adolescência conturbada pela disputa, com o irmão, do amor de Lívia e do afeto da mãe e de Domingas. É essa a experiência que silencia o personagem e acaba por fazer com que ele precise se mudar para São Paulo para que, longe da paralisante convivência familiar, pudesse vencer seu silêncio e seu passado de dor. Yaqub silencia, tem dificuldade com a língua, permanece, nos primeiros dias, quase incomunicável, e silencioso para sempre. Quando retorna ao Brasil, ainda no porto do Rio de Janeiro, a primeira sensação experimentada por pai e filho é de estranhamento:

¹⁰² HATOUM, 2006, p.30.

¹⁰³ HATOUM, 2006, p.88-89.

Halim acenou com as duas mãos, mas o filho demorou a reconhecer aquele homem vestido de branco, um pouco mais baixo do que ele. Por pouco não esquecera o rosto do pai, os olhos do pai e o pai por inteiro.¹⁰⁴

O exílio forçado de Yaqub no Líbano foi incapaz de resolver a relação com o irmão Omar. A hostilidade entre eles se mantém após a viagem, a briga da adolescência deixou marcas profundas não apenas na face esquerda, mas impossibilitou, para sempre, qualquer tipo de convivência entre os gêmeos, apesar dos esforços de Zana e Halim para harmonizar a relação entre os filhos. Yaqub permanece em Manaus apenas o tempo suficiente para terminar seus estudos e, após alguns anos, muda-se para São Paulo e ingressa na escola de engenharia da USP. Essa mudança representa a recusa à família, à tradição e ao provincianismo de Manaus. As cartas à família, que iam se tornando mais esparsas à medida que o tempo passava, eram um sinal claro de que o passado deixado em Manaus era uma realidade cada vez mais distante da nova vida de Yaqub no sul: “As cartas iam revelando um fascínio por uma vida nova, o ritmo dos desgarrados da família que vivem só. Agora não morava numa aldeia, mas numa metrópole.”¹⁰⁵

Mesmo Omar, após o fracasso do romance com Pau-Mulato, uma das duas únicas mulheres que o conquistador das noites manauaras de fato amou, experimenta momentos de silêncio: “tornou-se meio infantil, envelhecido, com longos intervalos de silêncio, como certas crianças que renunciam ao paraíso materno ou adiam a pronúncia da primeira palavra inteligível.”¹⁰⁶

Todos os silêncios presentes na obra romanesca de Milton Hatoum apontam experiências dolorosas, de narradores e personagens igualmente marcados por conflitos e perdas familiares. Todavia, sob o exercício da narrativa, os silêncios podem se transformar em

¹⁰⁴ HATOUM, 2006, p.11.

¹⁰⁵ HATOUM, 2006, p.44.

¹⁰⁶ HATOUM, 2006, 134.

linguagem e as experiências dolorosas podem ser atenuadas. A narrativa se apresenta como a possibilidade de luto, mesmo que incompleta, de feridas antigas.

3.2 – A casa, o desabrigo

Desde minha fuga, era calando revolta (tinha contundência o meu silêncio! tinha textura a minha raiva!) que eu, a cada passo, me distanciava lá da fazenda, e se acaso distraído eu perguntasse “para onde estamos indo?” — não importava que eu, erguendo os olhos, alcançasse paisagens muito novas, quem sabe menos ásperas, não importava que eu, caminhando, me conduzisse para regiões cada vez mais afastadas, pois haveria de ouvir claramente de meus anseios um juízo rígido, era um cascalho, um osso rigoroso, desprovido de qualquer dúvida: “estamos indo sempre para casa”.

Raduan Nassar, *Lavoura arcaica*

A casa não é local de conforto ou acolhimento para o narrador de *Dois Irmãos*, tampouco para os demais personagens que encontram, justamente na casa, um ambiente de disputas afetivas e permanente tensão. A moderna narrativa hatouniana representa a casa como espaço das relações familiares fraturadas, como um ponto máximo de tensão que se desdobra também na cidade – outro ponto de ruína e hostilidade para o habitante/personagem. Nesse sentido a cidade de Manaus é especialmente hostil às personagens, devido aos eventos de ordem política que reconfiguraram a capital amazonense e destruíram, por exemplo, o bairro da Cidade Flutuante, local afetivamente caro à Halim, que o progresso e a modernidade predatória varreram da paisagem.

Em ensaio sobre a imagem da casa como símbolo da falta e da perda, imagem essa, segundo a autora, fundadora da narrativa do fim do milênio, Myriam Ávila acredita que

O escritor moderno, pouco à vontade nessa casa que já não o veste sob medida (para usar a imagem de João Cabral), sai à rua e ocupa o espaço da cidade. Não da cidade abrangível que ampliava o espaço protetor da casa, deixando fora de seus muros o perigo, mas da cidade-metrópole, inabarcável, coincidente em sua extensão com a amplidão do cosmos, do mesmo modo variável, múltipla e suficiente. O périplo de Ulisses, que no tempo de Homero atravessava regiões as mais forâneas, no século XX se faz dentro de uma única cidade e no decorrer de um único dia. Na narrativa mais significadamente moderna toda peregrinação se dá no interior de um tecido urbano onipresente. Encapsulados nesse espaço

único – *urbi et orbi* – os saberes de quem fica e de quem viaja¹⁰⁷ se confundem, perdem sua natureza de coordenadas, multiplicando-se em fragmentos da experiência, refletindo-se na fragmentação da linguagem e do sujeito na narrativa. A metrópole moderna escapa ao campo da visão, à apreensão global pela consciência e pelos sentidos. Na tentativa de abarcá-la, a escrita se esgarça, se dilacera. Espelho em cacos, não reproduz mais uma imagem coerente e contínua.¹⁰⁸

Yaquub, nesse sentido, diferentemente de Ulisses, não experimenta o reconhecimento por sua cicatriz, marca de sua infância, ao retornar à sua família. A bela cena de cumplicidade e contida felicidade de Ulisses e da criada Euricléia, a certeza de que o herói finalmente retorna aos seus após uma longa viagem de privações e perigos não encontra um correspondente na epopeia de Yaquub no Líbano.¹⁰⁹

Não há, portanto, alegria nem reconhecimento no retorno de Yaquub. O gêmeo é um bárbaro para sua mãe: “Meu filho vai voltar um matuto, um pastor, um *ra’í*. Vai esquecer o português e não vai pisar em escola porque não tem escola lá na aldeia da tua [de Halim] família.”¹¹⁰ Yaquub é um estranho para seu pai. E, mais importante que isso, a distância não foi capaz de harmonizar a explosiva relação com o irmão, relação fraternal distorcida pelo ódio, que a distância se encarregou de impossibilitar ainda mais.

Assim como a modernidade não é mais capaz de deixar rastros, Yaquub foi incapaz de imprimir suas marcas na família, para a qual permanece estrangeiro, sendo também um estrangeiro para a cidade e para si mesmo. Isso pode explicar sua atitude extrema de colocar

¹⁰⁷ A autora se refere às ideias benjaminianas presentes no célebre texto “O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, em que Walter Benjamin diferencia dois tipos de narradores: o que viaja e o que permanece em sua terra. O narrador viajado, após regressar a sua casa, pode relatar a experiência vivida respaldado pela reflexão e pelo do acolhimento que encontra no lar.

¹⁰⁸ ÁVILA, 1997, p. 147-148.

¹⁰⁹ Referimo-nos à seguinte passagem:

A cicatriz de Odisseu, Euricléia, ao tocá-la, no banho, reconheceu, o que fez que soltasse das mãos logo a perna. Esta bateu na bacia, fazendo que o bronze ressoasse e se inclinasse de lado, jogando toda a água no solo. Dor e alegria, a um só tempo, abalavam-lhe o peito; de lágrimas os olhos se enchem, sem que conseguisse emitir a voz forte. Toca no queixo do divo Odisseu e lhe diz o seguinte: “És Odisseu, caro filho, não tenho mais dúvida: nunca fora possível sabê-lo, sem que em meu senhor eu tocasse.”

¹¹⁰ HATOUM, 2006, p.12

fim àquele núcleo familiar que sempre o excluiu. Representação da modernidade degradada, ele vende a casa da família ao indiano Rochiram que a transforma em um bazar de quinquilharias importadas, arruinando assim o que ainda restava de uma tradição na casa dos imigrantes. Esse Ulisses às avessas é um apátrida. Diferentemente do herói grego, ele jamais terá um lugar para onde voltar. Não há retorno possível porque não há mais a força da tradição.

3.3 – Rastros da violência

A violência contra o corpo e contra a vida, como a que sofreu o professor Laval nos anos de ditadura, é o exemplo mais emblemático encontrado no romance *Dois irmãos*, embora outras formas mais veladas de violência possam ser encontradas no decorrer da narrativa. A separação familiar que Yaqub sofreu quando foi mandado ao Líbano, experiência que lhe deixou marcas profundas, como o silêncio e a inadaptação ao ambiente familiar, como já mencionado, também se configura como um ato violento.

Talvez nada, talvez nenhuma torpeza ou agressão tivesse sido tão violenta quanto a brusca separação de Yaqub do seu mundo. Mas naqueles dias que passou em Manaus, eu notei que o humor dele oscilava muito. Seu entusiasmo para redescobrir certas pessoas, paisagens, cheiros e sabores era logo sufocado pela lembrança de uma ruptura.¹¹¹

O passado que durante toda a vida foi negado a Nael por sua mãe e jamais revelado por seu pai também apresenta marcas de violência. Domingas, que nunca teve coragem suficiente de revelar ao filho quem era seu verdadeiro pai, confessa, de modo reticente, a violência que sofria entre as paredes dos quartos dos fundos do casarão: “ ‘Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalhado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão.’ Ela soluçava, não podia falar mais nada.”¹¹²

Nael assiste à transformação da casa, à morte de Halim, Domingas, Zana e Yaqub, ao desaparecimento de Omar e à mudança de Rânia. Por fim, resta-lhe apenas o quarto dos fundos do casarão, espécie de herança que lhe coube após Rochiram transformá-lo em um bazar. Paralelamente a esses conflitos familiares, Nael assiste também à transformação de

¹¹¹ HATOUM, 2006, p.86-87.

¹¹² HATOUM, 2006, p. 180-181.

Manaus. É testemunha ocular da chegada da industrialização, da destruição dos bairros antigos, da condição miserável dos descendentes de índios e dos trabalhadores do porto, da truculência dos militares durante o regime militar, da presença cada vez maior dos negociantes e imigrantes estrangeiros.

Nael resiste à degradação da casa, é o único que sobrevive à sua destruição quando os outros moradores estão ausentes ou mortos. O narrador representa o único ponto de força e estabilidade em meio a um terreno de relações familiares frágeis, culturas, línguas e tradições moventes. O narrador precisa resistir, por meio da palavra, às violências sofridas, precisa permanecer na casa, mesmo que ela tenha sido praticamente engolida pelo bazar de Rochiram. É a única voz capaz de impedir que a história daquela família seja completamente esquecida e caia na vala comum das histórias que nunca serão contadas. Revisitar, por meio da narrativa, esse passado de mudanças, mortes e violências profundas é um processo de enfrentamento da dor que mantém relação de homologia com as narrativas testemunhais.

Considerações finais

A leitura crítica dos romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, a que nos dedicamos, aponta uma nova possibilidade de leitura da narrativa hatouniana tendo como principal ponto de interesse a condição dos narradores e personagens cindidos entre o antigo e o moderno, entre lembrança e esquecimento, entre passado e presente, bem como os conflitos individuais e familiares resultantes dessa cisão.

O caminho crítico que esta pesquisa apontou distancia-se daquele percorrido pela maioria dos estudos dedicados à obra de Hatoum. Entendemos que as perspectivas ora confrontadas não são excludentes, mesmo porque se interessam por aspectos diversos da obra hatouniana. Optamos por uma abordagem que se preocupa mais com os conflitos referentes à simbolização, via linguagem, de experiências violentas e traumáticas, principalmente as relações entre os narradores e a escrita dolorosa a que eles se propõem, ou são obrigados a enfrentar.

A fim de fundamentar essa reflexão sobre a escrita da decadência do indivíduo, da família e da ruína de toda uma cidade, recorreremos à análise do *teor testemunhal* identificado no *corpus* ficcional hatouniano que recortamos para abordar nesta dissertação. Optamos por refletir sobre os conflitos culturais e identitários, tendo em vista as transformações sofridas por narradores, personagens e principalmente sujeitos da enunciação respectivamente participantes e testemunhas de acontecimentos traumáticos encenados nos três romances em tela.

No capítulo 1, apontamos a importância da lembrança, bem como do esquecimento no processo de memorização. Postulamos a necessidade de narradores de eventos traumáticos resgatarem, via memória e relato, as experiências-limite do passado, a fim de que elas não sejam apagadas pelo tempo e de que a retomada consista em reconstrução simbólica.

Acreditamos também na necessidade de que haja algum esquecimento, sobretudo de dores antigas, para que o sujeito do conhecimento traumático possa seguir a própria vida sem correr o risco de uma melancolia paralisante. Nesse sentido, o silêncio é tão relevante quanto a palavra.

O leitor de *Dois irmãos*, de *Relato de um certo Oriente*, bem como de *Cinzas do Norte* é também o ouvinte pressuposto dos dramas individuais e coletivos testemunhados ou mesmo vividos pelos narradores. Essa escuta fina une-se à própria prática de escrever, servindo, ambas, como mediação na dolorosa tarefa de rememoração de um passado de perdas, mortes e relações familiares dilaceradas. Escrita e escuta são os elementos mediadores desse processo de enfrentamento da dor conforme apontamos na análise de cada uma dessas três obras.

A Manaus que Milton Hatoum representa em suas narrativas não foi capaz de acompanhar, sem grandes impactos, a chegada da modernidade na primeira metade do século XX. A cidade foi castigada pela ocupação caótica que arruinou suas tradições, seus costumes, suas linhas arquitetônicas. A cidade que já era antiga e ultrapassada quando Brasília anunciava o futuro do país, envelheceu ainda jovem. A distância geográfica pareceu acentuar-se à medida que os interesses se concentravam cada vez mais ao sul do Brasil, deixando Manaus ainda mais isolada.

Embora arcaica, Manaus é também moderna, pois recebeu imigrantes — e conseqüentemente culturas e línguas — das mais variadas origens, o que a torna cosmopolita apesar de decadente. Longe de suas terras, os imigrantes estrangeiros e o próprio indígena, que forçosamente se foi deslocando para o espaço urbano, dividem o babélico o espaço sócio-cultural manauara e, embora nem sempre pacificamente, tentam integrar-se e conviver uns com os outros e com as próprias alteridades. Afinal, todos eles são estrangeiros em Manaus. Essa peculiaridade pode ser reconhecida nas narrativas de Milton Hatoum e certamente se trata de um dos conflitos que mais receberam atenção da crítica. A cidade estranhamente

antiga e moderna, multicultural, multirracial e provinciana, bem como as culturas amalgamadas de seus habitantes, são matéria de recorrentes leituras, como apontado no capítulo 2.

A esta pesquisa importa a opção dos narradores hatounianos pela palavra, pela possibilidade de enfrentar o evento-limite que os acometeu ou que eles presenciaram e simbolizá-lo por intermédio da escrita de teor testemunhal. As vozes narradoras de *Relato de um Certo Oriente*; Lavo, de *Cinzas do Norte* e Nael, de *Dois irmãos* buscam, por meio de seus respectivos relatos, superar as dores pessoalmente sofridas, como também as dores dos outros. Embora enfrentem a morte, a destruição das famílias, das casas e da própria cidade, suportam as catástrofes pessoais e alheias e, em certa medida, resistem, pela passagem do real bruto ao relato, à devastação da cidade, da família e do tempo.

Bibliografia

Obras de Milton Hatoum

HATOUM, Milton. Dilema. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 de abril de 1994. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/4/10/mais!/7.html>>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

HATOUM, Milton. Bocados de vida do passado. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 10 de maio de 1996. Disponível em:< http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/5/10/caderno_especial/7.html >. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

HATOUM, Milton. Sem trama nítida. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 de março de 1999. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs13039907.htm>>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

HATOUM, Milton. Exílio. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 15 de agosto de 2004. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1508200404.htm>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

HATOUM, Milton. Linha de sombra. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 de janeiro de 2005. Disponível em: < <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff2301200523.htm>>. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

HATOUM, Milton. Um sonhador. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 01 de janeiro de 2006. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/opiniaofz0101200609.htm> >. Acesso em 20 de janeiro de 2008.

HATOUM, Milton. Entrevista à Revista de História da Biblioteca Nacional, número 44, maio de 2009. Disponível em:
<<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=detalhe&id=2377>>. Acesso em 20 de maio de 2009.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

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

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

HATOUM, Milton. Entrevista à revista *Caros Amigos*, março de 2010.

HATOUM, Milton. Entrevista de Milton Hatoum concedida à Aida Ramezá Hanania, em 05 de novembro de 1993. Disponível em:< <http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>> Acesso em 18 de maio de 2009.

HATOUM, Milton. *Milton Hatoum e a arte do romance*. Entrevista de Milton Hatoum ao Conexões Itaú Cultural, em 22 de junho de 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=g9EwHRY9pm4>>. Acesso em 17 de julho de 2010.

Bibliografia Teórica e Crítica

ABDALA JUNIOR, Benjamin. No fluxo das águas: jangadas, margens e travessias. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli.. (Orgs.). *Olhares críticos : estudos de literatura e cultura*. 1 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, v. 1, p. 84-101.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Globalização e novas perspectivas comunitárias. In: Marli Fantini Scarpelli; Benjamin Abdala Junior. (Orgs.). *Portos Flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 61-72.

ABDALA JUNIOR, Benjamin. Um ensaio de abertura: mestiçagem e hibridismo, globalização e comunitarismos. In: ABDALA JUNIOR, Benjamin. (Org.). *Margens da cultura*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, v. 1, p. 9-20.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura I*. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

ADORNO, Theodor W. HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1985.

ARISTÓTELES. Arte poética. In: ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. *A Poética clássica*. 12 ed. São Paulo: Cultrix, 2005.

ÁVILA, Myriam: A casa desabitada: a narrativa no fim do milênio. In: *Revista de estudos de literatura*, Belo Horizonte, Vol. 5, p. 145-163, out., 1997.

BRANDÃO, Luis Alberto. Línguas estranhas. In: Luis Alberto Brandão Santos; Maria Antonieta Pereira. (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. 1 ed. Belo Horizonte: Pós-Lit/Nelam/UFMG, 2000, p. 47-65.

BRANDÃO, Luis Alberto .Vozes estranhas: O imaginário linguístico: Milton Hatoum. In: *Grafiás da identidade - literatura contemporânea e imaginário nacional*. Rio de Janeiro/ Belo Horizonte: Lamparina / Fale, 2005, p. 111-134.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, v. 1).

CASTELLO BRANCO, Lúcia. *A traição de Penélope*. São Paulo: Annablume, 1994.

CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. *Rede de histórias: identidade(s) e memória no romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum*. 2004. 137p. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) - Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2004.

CALVINO, Ítalo. *Seis propostas pra o próximo milênio: lições americanas*. Tradução de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz: a construção dos narradores dos romances Relato de um certo oriente e Dois irmãos*. 2005. Tese (Doutorado em Teoria

da Literatura) - FFLCH – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2005.

CULT – Revista brasileira de literatura – ano II, número 23 - Dossiê literatura de testemunho. São Paulo: Lemos Editorial, junho de 1999.

CULT– Revista brasileira de literatura – ano IX, número 106 – Dossiê Walter Benjamin: escovando a história a contrapelo. São Paulo: Bregantini, setembro de 2006.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Imigrantes e agregadas: personagens femininas na ficção de Milton Hatoum. In: DUARTE, Constância Lima; DUARTE, Eduardo de Assis; BEZERRA, Kátia da Costa. (Orgs.). *Gênero e representação na Literatura Brasileira*. Vol. II, Belo Horizonte: Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários-UFMG, 2002. p. 305-318.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Letras*, Santa Maria, v. 26, p. 11-19, Jun. 2003.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Topografias da ficção de Milton Hatoum. In: CURY, Maria Zilda Ferreira; RAVETTI, Graciela; ÁVILA, Myriam. (Orgs.). *Topografias da cultura: representação, espaço e memória*. 1 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009, v. 1, p. 41-62.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: Luis Alberto Brandão Santos; Maria Antonieta Pereira. (Orgs.). *Trocas culturais na América Latina*. 1 ed. Belo Horizonte: Pós-Lit/Nelam/UFMG, 2000, p. 165-177.

DELEUZE, Gilles. A literatura e a vida. In: *Crítica e clínica*. Tradução Peter Pál Pelbart. São Paulo: 34, 1997, p. 11 – 16.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. O que é uma literatura menor? In: *Kafka: para uma literatura menor*. Trad. Rafael Godinho. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

FANTINI, Marli. Outra voz: narrativas, relatos, testemunhos em literaturas ibero-afro-americanas. In: RAVETTI, Graciela; FANTINI, Marli. (Orgs.). *Olhares críticos: estudos de literatura e cultura*. 1 ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2009, v. 1, p. 230-245.

FANTINI, Marli. Águas turvas, identidades quebradas: hibridismo, heterogeneidade, mestiçagem & outras misturas. In: Benjamin Abdala Junior. (Org.). *Margens da cultura*. 1 ed. São Paulo: Boitempo, 2004, v. 1, p. 159-180.

FANTINI, Marli. Repetição e Diferença: Esaú e Jacó de Machado de Assis. In: FANTINI, Marli; ABDALA JUNIOR, Benjamin. (Orgs.). *Portos Flutuantes: trânsitos ibero-afro-americanos*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 207-234.

FANTINI, Marli. Guimarães Rosa e o testemunho. In: FANTINI, Marli (org.) *Machado e Rosa: leituras críticas*. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

FINAZZI-AGRÒ, Ettore; VECCHI, Roberto (orgs.). *Formas e mediações do trágico moderno: uma leitura do Brasil*. São Paulo: Unimarco Editora, 2004.

FRANCISCO, Denis Leandro. *A ficção em ruínas: Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum*. 2007. 122 f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

FREUD, Sigmund. Conferência XVII: Fixação em traumas – O Inconsciente. *Edição standard brasileira das obras psicológicas completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

FREUD, Sigmund. *Além do princípio de prazer*. Tradução de Christiano Monteiro Oiticica. Rio de Janeiro: Imago, 2003.

FREUD, Sigmund. Luto e melancolia. In: *Edição Standard Brasileira das Obras Psicológicas Completas de S. Freud*. Vol. 14. Trad. Thelmira de Oliveira Brito, Paulo Henriques Brito. Rio de Janeiro: Imago, 1974. p.271-291.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva- FAPESP-Campinas- Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1994. (coleção estudos: 142)

GINZBURG, Jaime. A violência constitutiva: notas sobre autoritarismo e literatura no Brasil. *Letras*, Santa Maria, n. 18-19, p. 121-142, jan./ fev. 1999.

HOMERO, *Odisseia*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

KAFKA, Franz. *Carta ao pai*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LEVI, Primo. *É isto um homem?*. Tradução de Luigi Del Re. Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LIMA, Luiz Costa. Tempo e linguagem In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 305-316.

LIMA, Luiz Costa. A ilha flutuante. In: *Intervenções*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002, p. 317-323.

MEYER, Luiz. *Rumor na escuta: ensaios de psicanálise*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. 3ª ed. rev. pelo autor. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação*. São Paulo: Escuta, 2000.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. *Genealogia da moral: uma polêmica*. Tradução, notas e posfácio Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

RAMOS, Graciliano. *S. Bernardo*. Rio de Janeiro: Record, 2007.

REVISTA de História da Biblioteca Nacional, número 44, maio de 2009. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/v2/home/?go=edicao&id=45>> . Acesso em: 21/05/2009.

RIBEIRO, Gustavo Silveira. *Abertura entre as nuvens: uma reinterpretação de infância, de Graciliano Ramos*. 2008. 132 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *História, memória, literatura: o Testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed.34, 2005.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Adorno*. São Paulo: Publifolha, 2003.

SUPLEMENTO Literário de Minas Gerais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Minas Gerais, Fevereiro de 2006. 23p. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/arquivos/SuplementoLiterario/File/sl-fevereiro-2006.pdf>>. Acesso em: 14/04/2010.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: itinerário para um certo Relato*. São Paulo: Ateliê editorial, 2006.