

ENTRE ORIENTES - VIAGENS E MEMÓRIAS

A narrativa Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum

ANA CLÁUDIA E SILVA FIDELIS

ANA CLÁUDIA E SILVA FIDELIS

ENTRE ORIENTES - VIAGENS E MEMÓRIAS

A narrativa Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum

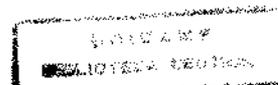
Dissertação de mestrado apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientador: PROF. DR. FRANCISCO FOOT HARDMAN

UNICAMP

Instituto de Estudos da Linguagem

1998



UNIDADE	BC
Nº CAMPUS	
UNIVERSIDADE	
FRASE	
X	
INDIC. 34868	
PROJ. 395/98	
	X
P. R\$ 11,00	
DATA 29/08/98	
Nº CPO	

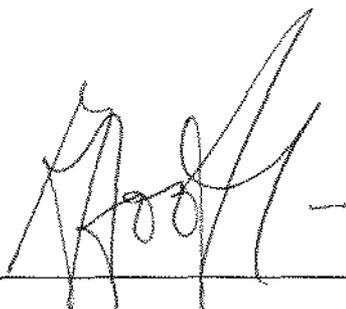
CM-00116073-5

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

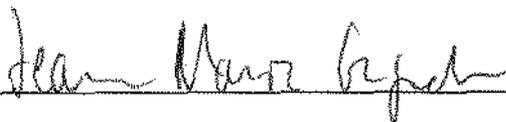
F448e Fidelis, Ana Cláudia e Silva
Entre orientes: viagens e memórias a narrativa relato de um certo oriente, de Milton Hatoum / Ana Cláudia e Silva Fidelis. -- Campinas, SP: [s.n.], 1998.

Orientador: Francisco Foot Hardman
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem.

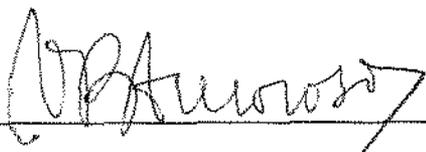
1. Amazônia. 2. Literatura brasileira - crítica e interpretação. 3. Ficção brasileira. 4. Narrativa (retórica). I. Hardman, Francisco Foot. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III. Título.



Prof. Dr. Francisco Foot Hardman - Orientador



Prof.ª Dr.ª Jeanne-Marie Gagnebin de Bons



Prof.ª Dr.ª Maria Betânia Amoroso

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Marcos Vinícius E Silva

Graduado

e aprovada pela Comissão Julgadora em

14, 04, 33

Prof. Dr. Francisco Foot Hardman

Ao Claudio e à Helena, pela coragem com que há 28 anos iniciaram essa viagem

À Cláudia, meu eterno sorriso em dias de tempestade

Ao Rildo, mon capitaine, principalmente nos momentos de naufrágio iminente

À Lene, Beth e Dri que viram essa viagem começar e que de longe sempre estiveram muito perto, na lembrança

Ao Celdon, Danilo, Marco e Vá, fiéis companheiros, porto-seguro nos momentos de deriva

Ao Fabio e Edmir, caídos de pará-quadras em meio à essa viagem amazônica, por me permitirem penetrar seus orientes

À Sílvia e Léa, sempre prontas a salvar-me em momentos de quase afogamento

Aos Andrade e Silva e aos Fidelis, meus orientes

Ao Foot, viajante de outras paragens, por confiar na remadora solitária desta canoa

À Jeanne-Marie, que, quase sem querer, me fez ter coragem para abrir este baú de lembranças

À Betânia e Vilma, pelos indicação de caminhos para uma chegada segura ao porto

Ao CNPq, cujo apoio financeiro possibilitou a compra de bússolas, mapas, cartas náuticas, diários de viagem, etc...

" Chahriar admirava, no íntimo, a estupenda imaginação de Cheherazade que todas as noites lhe proporcionava histórias interessantes. Já haviam passado mil e uma noites, e tudo contribuíra para diminuir o injustificado rancor do soberano contra as mulheres. O sultão da Índia tornara-se mais brando, e reconhecia os grandes méritos da esposa, que não vacilara em se apresentar voluntariamente, sem medo à morte.

Decidiu-se, então, a conceder-lhe a vida.

- Querida Cheherazade, disse-lhe, vejo que sabeis maravilhosas histórias, e há muito que com elas me distraís. Foi-se a minha cólera, e é com prazer que, a partir de hoje, retiro a cruel lei a mim próprio imposta. Tendes a minha proteção, e sereis considerada libertadora de todas as jovens que ainda seriam imoladas ao meu rancor."

(Mil e uma noites)

SUMÁRIO

RESUMO.....	09
ALGUMAS PALAVRAS.....	10
I A IMAGEM, O OLHAR, AS AMAZÔNIAS	
1.1 A IMAGEM: "NO PRINCÍPIO ERA O VERBO".....	16
1.2 O OLHAR: O UM E O OUTRO NUM JOGO DE ESPELHOS.....	32
1.3 A IMAGEM, O OLHAR: A AMAZÔNIA NA LITERATURA.....	39
II PALAVRA-MAPA: A DEMARCAÇÃO DE TERRITÓRIO	
2.1 NOS JORNAIS: UMA NOVA GEOGRAFIA.....	64
2.2 NAS ANÁLISES: O CAMINHO DO TESOURO PERDIDO.....	84
III VIAGENS DA MEMÓRIA: A AMAZÔNIA	
3.1 ENTRE ORIENTES: A AMAZÔNIA PERDIDA.....	98
3.2 RELATOS: VIAGENS DA MEMÓRIA.....	125
AINDA PALAVRAS.....	136
ABSTRACT.....	139
BIBLIOGRAFIA.....	140

RESUMO

Em 1989, Milton Hatoum publica Relato de um certo oriente, seu livro de estréia. Narrativa sem as típicas cores regionalistas, provoca uma mudança de tom ao tratar a Amazônia e sua paisagem, fugindo das ilusões românticas e de uma perspectiva de inocência virginal.

Frente a essa possibilidade outra de interpretar e compreender a região amazônica, o presente estudo - **Entre orientes: viagens e memórias** - pretende analisar o percurso dessa narrativa capaz de romper com velhos topói representativos da região.

Dentro de um panorama em que imagens de Amazônia se colocam desde os relatos de viajantes e cronistas já no século XVI, busca-se demonstrar como através da linguagem torna-se possível rerepresentar uma Amazônia menos mítica, maravilhosa, exótica, apesar de certo oriente.

ALGUMAS PALAVRAS

Essa viagem começou há muito tempo. Começou frente à angústia de ser estrangeiro na terra natal. Da angústia, nasceu o desejo de compreender esse mundo exótico e potâmico que é a Amazônia. Da tentativa de compreensão, nasceu a idéia de um projeto que pudesse aplacar essa angústia, nascida na casa da infância. De um ouvido que sempre escutava vozes distintas que não falavam do seu jeito, que falavam diferente e que vinham de longe, de um mundo outro, um mundo não seu. Essa viagem começou da minha angústia de me sentir estrangeira diante de um mundo que eu não conhecia direito, depois de quase toda uma vida fora.

Entender melhor a Amazônia passou a ser uma meta. Era preciso compreender discursos tão diversos e mesmo a ausência de discursos que inscrevessem melhor a região dentro dos estudos literários. Em 1991, surgiu, então, a oportunidade de participar de um projeto de pesquisa do Departamento de Letras, da Universidade Federal do Acre, chamado *Relatos da Amazônia - Estudos de Crítica Literária*. Este projeto proporcionou a discussão sobre a Amazônia, sua pretensa literatura e colocou-me em contato com o texto Relato de um certo oriente, lançado em 1989. A partir daí, a idéia de trabalhar com a literatura da Amazônia e, principalmente, tentar inscrever ou não o texto de Milton Hatoum nesse panorama delimitou-se.

Assim, iniciou-se o projeto dessa dissertação. O que o moveu foi o confronto com perguntas sem resposta, com a problemática de uma literatura subordinada a determinados temas e imagens, com a necessidade de refletir de forma mais analítica sobre os espaços em branco da realidade literária

amazônica. É claro que, não apenas uma motivação interior e uma angústia pessoal explicam a escolha de estudar a Amazônia e sua literatura. Mais do que uma angústia pessoal, esse estudo se explica por um confronto com perguntas sem respostas. Ou melhor, com perguntas mal respondidas. Pela hipótese de que não apenas imagens de uma natureza portentosa e exótica são suficientes para abranger a complexidade cultural a que chegou a região amazônica nas últimas décadas. Dessa maneira, à angústia pessoal une-se, com certeza, uma busca coletiva por novas maneiras possíveis de compreender e interpretar os sentidos dessa paisagem e dessa produção cultural. Discursos que preencham, de forma mais eficiente, hiatos/lacunas de uma história que está em constante processo de escrita e que já não mais se explica por imagens estanques e por discursos atrelados a um esquematismo documental ou a um ilusionismo romântico.

Assim, o objetivo principal do presente estudo é analisar de que maneira é possível rerepresentar uma nova Amazônia, a partir da leitura de textos de amazônidas ou não, tentando compreender esse percurso de literatura e entender um texto que rompe com determinados *topói* representativos da região tais como, seringueiros, ciclo da borracha, natureza luxuriante, paraíso perdido, inferno potâmico, etc. Assim, os esforços concentram-se na busca de uma explicação e/ou reflexão sobre esse hiato. Ou seja, como o texto de Hatoum consegue ser Amazônia sem, no entanto, cair na velha armadilha do regionalismo com seu ilusionismo romântico e/ou documental.

Para isso, a divisão que me pareceu mais pertinente foi, num primeiro momento, tentar analisar duas imagens de Amazônia que vêm sendo constituídas no decorrer do "processo civilizatório" da região, a Amazônia maravilhosa e a Amazônia exótica. Dessa maneira, de um lado, faço alusão à maneira como os viajantes inscreveram a região e como construíram seus discursos sobre essa paisagem a-histórica e, de outro, procuro analisar como a necessidade de constituição de uma identidade acabou por engendrar uma imagem exótica da região. Como há uma infinidade de discursos de viajantes sobre a Amazônia,

elegi, como representativos, dois relatos do século XVI e dois do século XIX. Apesar de redutora, essa escolha objetivou, principalmente, verificar como a imagem de uma Amazônia mítica/maravilhosa iniciou sua constituição nos discursos de viajantes. Mesmo correndo o risco de parecer arbitrária, a escolha levou em conta imagens de Amazônia que servissem de contraponto ao texto de Hatoum. Ao considerar a região amazônica um mundo, optei por ler essas imagens que aparecem continuamente em textos sobre a região. A seguir, analiso a relação entre o olhar estrangeiro e o olhar amazônida sobre essa paisagem e como o primeiro acaba pautando e modelando a perspectiva com que o nativo se olhará e, em certa medida, como esses olhares acabam se amalgamando e se contaminando em determinado momento.

Feito isso, procuro compreender como a literatura de ficção se apropriou dessas matrizes, originando um discurso igualmente pautado por um forte apelo exótico e/ou maravilhoso. Assim, a partir da análise de textos ficcionais que elegem a Amazônia como cenário de suas problemáticas, busco observar a maneira como a ficção da região adota a perspectiva do diferente ou não e tento apontar, a partir do texto de Hatoum, para uma nova possibilidade de leitura desvinculada de uma perspectiva estreitamente regionalista. A escolha dos textos ficcionais levou em conta dois aspectos: primeiro o fato de que o cerne do trabalho era o romance Relato de um certo oriente. Por força disso, optei por trabalhar apenas com romances, não incluindo outros gêneros ficcionais, como o conto, por exemplo. Além disso, foram escolhidos textos que pudessem melhor exemplificar a assimilação da imagem de uma Amazônia luxuriante e pitoresca e/ou mítica e maravilhosa. A despeito da arbitrariedade, pois era preciso fazer um recorte dada a multiplicidade de textos, o primeiro capítulo constitui-se em um panorama da literatura da região para, a partir de então, se pensar em seu processo constitutivo e abre caminho para se interpretar a narrativa de Hatoum em contraposição a essa possível tradição.

O segundo momento situa o leitor em relação às leituras que o Relato teve desde sua publicação: resenhas, artigos, entrevistas e alguns textos teóricos de interpretação da narrativa. Tento interpretá-los e ao mesmo tempo analisar a recepção do romance. Primeiro, a maneira como o Amazonas, terra natal do escritor, e a região Norte receberam o texto e a forma como o romance foi lido pela crítica local. Depois, como se deu o processo de recepção no centro-sul e nos países para os quais o Relato foi traduzido. Por fim, faço uma leitura de análises mais detalhadas sobre o romance. A idéia foi mapear os aspectos que foram considerados relevantes nessas leituras, verificar até que ponto eles seriam úteis para minha própria leitura do romance e permitir ao leitor um conhecimento sobre como a narrativa foi recebida e lida pela crítica. Esclareço que alguns dos artigos de jornal não estão com suas referências bibliográficas completas. No entanto, optei por mantê-los na bibliografia, pois todos fazem parte do acervo Milton Hatoum e podem ser encontrados no Centro de Documentação Cultural Alexandre Eulálio (Cedae), no Instituto de Estudos da Linguagem, da UNICAMP. Gostaria, também, de mencionar os dois encontros que tive com Milton Hatoum, em fevereiro de 1997, quando de minha passagem por Manaus. Nossas conversas possibilitaram-me refletir sobre a narrativa e sobre a relação que o autor mantém com sua região, ajudando-me no percurso que resolvi trilhar na análise do romance.

Por fim, inicio a interpretação propriamente dita da narrativa. No terceiro capítulo, divido a interpretação do romance em dois momentos. Um primeiro em que tento demonstrar de maneira específica como, através da linguagem, Hatoum traduz a região e a paisagem amazônica de uma forma muito particular, escapando do regionalismo e apontando para uma nova possibilidade de olhar para essa natureza. Nesse sentido, destaco algumas imagens que o autor recoloca na narrativa contrapondo-as às que aparecem nos romances analisados no primeiro capítulo. O objetivo é, através da análise textual, apontar os caminhos que o autor percorre para revelar a Amazônia na narrativa. O segundo momento

centra-se na análise sobre o resgate que a narradora do romance faz do passado familiar e as implicações desse resgate.

Assim, a Amazônia se mostrou um incômodo. Depois veio o texto Relato de um certo oriente. Era uma voz destoante no meio de textos documentais, atrelados e aprisionados a imagens talvez estanques da região. A partir daí, não apenas entender como a Amazônia se veio constituindo, mas como esse texto tão díspar poderia ser entendido dentro desse panorama passou a ser o desafio. Para mim, estrangeira no próprio território, pouco amazônida como dizem alguns, o discurso mítico, maravilhoso, de uma Amazônia exótica e pitoresca não satisfazia. E em certa medida, esses discursos me provocavam um desconforto meio sem explicação. Pensei haver uma outra maneira qualquer de entender o espaço em branco que tanto me incomodava.

Acreditei que se conseguisse traçar um painel da ficção que fala sobre a região, talvez minha resposta estivesse mais próxima. Mas, há tantos textos e ao mesmo tempo tão díspares que o tempo não seria generoso comigo nessa trajetória. Além do mais, o texto que me mobilizara era o Relato e eu não queria perdê-lo de vista.

Surgiu, então, a resolução de deter os esforços e leituras para tentar decifrar ao menos em parte as angústias que o texto suscitava. Assim, iniciei nova viagem, dessa vez pelo texto, tentando recompor esse mapa caracterizado pelo desmoronamento, submergido em sua precariedade. O resultado em parte está no texto que ora apresento, resultado de um fascínio contido por aquilo que não se sabe explicar, fascínio semelhante àquele que sentimos pelos mapas coloridos e misteriosos da infância.

I

A IMAGEM, O OLHAR, AS AMAZÔNIAS

1.1 - A imagem: " No princípio era o Verbo."

Em se tratando de Amazônia, o princípio é o verbo pois, antes mesmo da paisagem, há um discurso sobre ela, discurso construído muito mais a partir de uma tradição, que tenta decifrar os " Novos Mundos" descobertos pelos europeus em suas viagens de exploração, do que pelo contato efetivo desses estrangeiros com a natureza amazônica. Assim, os discursos dos viajantes e cronistas que "desvendam" a Amazônia dialogam a priori com os vários relatos, seus predecessores, que pretenderam compor imagens dos vários "mundos desconhecidos" (Índia, China, centro da Ásia, etc.)¹.

Segundo Neide Gondim, a Amazônia foi inventada pelos europeus (e não descoberta ou construída) a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, graças aos sucessivos relatos de viajantes, cronistas, missionários, comerciantes, etc.² No entanto, acredita-se que seria mais apropriado pensar que a região amazônica veio sendo construída a partir e através de diversos discursos. Primeiramente, de viajantes e cronistas, e, posteriormente, da sua ficção romanesca e que as imagens constituídas são representações que tentam enformar, no caso amazônico, uma paisagem e uma realidade carentes de definição discursiva³. Assim, há um consenso quanto à

¹ "As viagens de Marco Polo e as próprias formas de divulgação de suas façanhas favoreceram a criação de fantasias onde as pedras preciosas, o luxo, a nudez, a fartura alimentar e os monstros passaram a reger o imaginário medieval. Este imaginário era mantido através do hábito antigo de se reproduzir histórias.(...) Nesse sentido, o imaginário constitui-se em elemento significativo para a nossa história, porque representou a possibilidade de transplante dos padrões culturais europeus na América em meio à efetivação da obra colonial." SILVA, Janice T. da. "O paraíso perdido". In: Revista USP. Dossiê Quinhentos anos de América, nº 12, 1991-92.

² GONDIM, Neide. *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994. p. 09.

³ "O olhar europeu sobre a natureza apesar de procurar o novo - plantas ou animais desconhecidos - realiza-se enquanto unidade discursiva, estruturando velhas significações. As referências européias constituem-se no centro organizador da descrição que ordena as espécies. Assim, o imaginário europeu permite à natureza americana ser reconhecida e hierarquizada segundo padrões estabelecidos na metrópole." SILVA, Janice T. da. "O paraíso perdido". In: Revista USP. Dossiê Quinhentos anos de América, nº 12, 1991-92.

forma como a Amazônia se constitui e quanto à "utilização" que os viajantes que exploram e "descobrem" a região, fazem dos vários discursos da tradição greco-romana, anteriores a essa descoberta, principalmente. Mitos como o do paraíso terrestre, do rio da eterna juventude, dos monstros grotescos, etc. são recuperados e reapropriados tentando criar uma imagem que possibilite organizar essa região à margem.

Os primeiros discursos de viajantes sobre a região amazônica, portanto, revelam que, antes mesmo de um contato com a terra e sua proclamada exuberância, há um registro discursivo⁴ construído sobre essa possível realidade que no momento do contato do homem com a terra, será constatado. Portanto, esse homem já tem de antemão uma imagem construída e é essa imagem que ele procura encontrar e reafirmar quando se depara com a paisagem em si. É possível observar esse movimento quando da leitura, por exemplo, de alguns viajantes do século XVI. Nesses discursos, nota-se que a Amazônia por eles descrita é muita mais fruto de um imaginário anterior do que da paisagem com a qual se deparam. O mito das Amazonas ou do El Dorado são, sem dúvida, recriações de outros "Novos Mundos" descobertos e explorados pelos europeus. Diz Carvajal em seu relato:

" Quero que saibam qual o motivo de se defenderem os índios de tal maneira. Hão de saber que eles são súditos e tributários das amazonas, e conhecida a nossa vinda, foram

⁴ Segundo Gondim, há uma tradição que irá dialogar com esses discursos de viajantes. Esta tradição discursiva remontaria aos tempos medievais e à concepção de mundo do homem medieval. seu imaginário estaria povoado pelas lendas que descreviam o mundo fantástico oriental. "Essas histórias maravilhosas falavam de povos estranhos, grotescos, monstruosos. A natureza não menos fantástica era povoada por animais não menos estranhos: unicórnios passeavam por entre vegetação encantada, composta por ervas capazes de curar qualquer doença, podendo ser encontradas próximas à fonte da eterna juventude. Eram histórias construídas, coletadas ou reproduzidas a partir de relatos de homens que viveram na Antiguidade, como Heródoto, almirantes que comandaram a expedição de reconhecimento do Rio Indo a mando de Alexandre, o Grande, padres missionários que visitaram o reino do Grão Khan, peregrinos em busca dos lugares santos, comerciantes árabes e judeus. Muitos viajavam à procura do berço da humanidade descrito na Sagrada Escritura ou em busca da história de sua raça". GONDIM, Neide. A invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero, 1994. p. 16.

pedir-lhes socorro e vieram dez ou doze. A estas nós as vimos, que andavam combatendo diante de todos os índios como capitãs, e lutavam tão corajosamente que os índios não ousavam mostrar as espáduas, e ao que fugia de nós, o matavam a pauladas. Eis a razão por que os índios tanto se defendiam.” (1941: 60)

Carvajal recoloca o mito das mulheres guerreiras, contextualizando-o na Amazônia. Talvez para explicar a belicosidade das índias ou mesmo para “colorir” seu relato com um tom mais fantástico e interessante.

Ainda sobre as Amazonas, diz Rojas:

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

Rojas, também, reapropria-se desse mito para tornar seu relato mais instigante. Nesse aspecto, é muito mais rico em detalhes do que o de Carvajal. Ele completa as informações sobre as guerreiras. Mulheres com um só seio, de grandes proporções e que só aceitam ter filhas, para a continuidade do grupo. A linguagem, em ambos os relatos, é rica em detalhes e, em certa medida, fantasiosa e exagerada. Rojas, por exemplo, não se esquivava de detalhar a maneira como as guerreiras matam os índios que se mostram covardes: matavam-nos a pauladas. Os adjetivos usados para caracterizá-las, também, merecem destaque: capitãs e os índios súditos. Talvez, essa superioridade

explícita possa ser explicada porque tradicionalmente todas as metáforas vinculadas à natureza são retiradas do universo feminino. Colocar as amazonas como capitãs insinua a grandiosidade da paisagem e a necessária subjugação do homem a ela.

A Amazônia, ao que se percebe, é o lugar do improvável: índias com um seio só, guerreiras astutas e imensas que subjugam o homem a seus mandos. É interessante notar que o viajante não só ouve falar sobre essas guerreiras como ele mesmo as vê. Portanto, em nenhum momento ele deixa margem à dúvida sobre a veracidade dos fatos narrados. É tão somente verdade. Essa é a Amazônia construída: a dos mitos, a do paraíso.

Quando da caracterização da terra a linguagem não é menos empolgada. Comparam-na à Terra Prometida, o que também remete à hipótese primeira no início desse texto: a de que esses viajantes recolocam em seus relatos acerca da Amazônia representações já utilizadas em outros relatos (e em outros momentos). A metáfora da Terra prometida ressalta o caráter maravilhoso que se pretende imprimir ao texto, por se tratar de uma imagem vinculada ao idílico, ao divino, a maravilhas. Em outro momento do relato, descreve Rojas a paisagem:

" Há muitas frutas silvestres na montanha e nas margens do rio, e nos troncos das árvores se colhe grande quantidade de mel de abelha. A cera é preta e, beneficiada, passa à cor amarela. No Maranhão e Pará não se gasta de outra para missas. Acha-se mel em todo o rio, que é um regalo navegar-se por ele.

Todos os anos são aprazíveis e a terra é um retrato da que Deus prometeu ao seu povo, e se tivesse os gados da Judéa, diríamos que a regavam arroyos de leite e mel." (1941: 119).

Tem-se acima a descrição do paraíso terrestre. Uma terra em que a fartura é constante, mel e frutas. Delícias do paraíso. Descreve o viajante a paisagem

como “retrato da que Deus prometeu ao seu povo”, a terra prometida. Onde o homem encontra a possibilidade de uma vida de fartura e bem-aventurança. Onde tudo é agradável, a vida é prazerosa. Também Carvajal descreve as bonanças da terra e sua feição paradisíaca:

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

Persiste a imagem de uma paisagem paradisíaca, onde o homem encontra descanso e paz, remanso. O tom é de deslumbramento, quase de adoração; religioso, bíblico. A Amazônia desses relatos é fruto desse maravilhamento, é imagem concreta desse paraíso na Terra: os campos parecem paraísos; as ilhas são jardins, há fecundidade; há fartura e bonança. É *locus amenus*. A linguagem utilizada reforça esse sentido, principalmente pelo uso abusivo de adjetivos que caracterizam a terra como um lugar aprazível e paradisíaco. Esse olhar a natureza amazônica como *locus amenus* reflete-se numa postura de contemplação do viajante. Ele contempla a paisagem apenas. Poucos são os indícios de uma atitude de interação e mesmo de completa dominação do território. Nesse momento, primordialmente, a Amazônia é um lugar da contemplação. Pode-se afirmar que a imagem construída sobre a região no século XVI é a de uma natureza mítica, maravilhosa, terra do fantástico. Pode-se, inclusive, falar em uma linguagem “paradisíaca”, recheada de adjetivos e metáforas que remetem a um lugar de bonança e riqueza. A linguagem traduz esse recolocar imagens de uma memória de paisagem numa tentativa de encaixar elos e referenciais. Assim, a Amazônia é explicitada por essas representações já vistas em outros textos.

Na outra ponta do *iceberg*, já no século XIX, pode-se notar um movimento relativamente diferente do observado pelos trechos dos relatos citados acima. Há uma mudança de tom. Embora o mecanismo continue sendo o mesmo, ou seja, recolocar determinados referenciais para explicar um território ausente de significação, os viajantes no século XIX vão se valer de uma linguagem mais “fria” e objetiva. Eles vão à Amazônia em busca de respostas. A Amazônia por eles construída, é uma Amazônia do mistério, do insondável, do inexplicável; é a natureza que precisa ser inscrita no mundo civilizado, precisa ser dominada, entendida. Diferentemente do viajante do século XVI, para quem parecia natural uma natureza com tantos elementos do sobrenatural, o homem do XIX precisa de respostas racionais que inscrevam a região no mundo civilizado. O ímpeto cientificista desses viajantes já não pode conviver com homens de um olho só, nem com rios de ouro e mel. O mundo exige razão e é isso que eles vão levar para esse mundo-à-parte. A mudança de tom operada pelos viajantes do XIX demonstra a mudança de perspectiva em relação à maneira como se dá o contato do europeu com essa paisagem. Esfumaça-se a imagem do *locus amenus* e inicia-se a construção da imagem de uma natureza misteriosa (que culmina com a idéia do “inferno verde”). Dada essa mudança, passa-se da contemplação pura e simples para o início do processo de dominação desse território. Há uma necessidade de demarcá-lo, quantificá-lo, dominá-lo, enfim. Posteriormente, essa dominação culmina na exploração desenfreada do território⁵. Observe-se um trecho do relato do casal Agassiz quando de sua viagem à Amazônia nos fins do século XIX:

⁵ Sobre isso fala Márcio Souza: “ A literatura colonial de crônicas e relações legou uma forma determinada de expressar a região, particularmente curiosa e assustadoramente viva. Perdendo suas bases agressivas, suas bases ideológicas que lhe davam consistência, essa literatura repete-se hoje de maneira conformista e mistificadora. Não distingue propositadamente o visto e o acontecido, o relatado do observado, constituindo uma louvação desenfreada da natureza exuberante, mas uma natureza de exuberância utilitária, abrindo as portas à sua destruição ecológica. O espírito simulador da literatura colonial legou o velho e o gasto conceito da ‘Amazônia, celeiro do mundo’. Sua permanência é hoje a comemoração do assalto indiscriminado da floresta, da transformação da área em deserto e que pela retórica verga a espinha para as medidas integracionistas do poder. É essa mesma aparição que extermina os índios e sanciona a violação da natureza por uma tecnologia reacionária e neocolonialista.” SOUZA, Márcio. A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-omega. 1977, p. 62

" Agassiz voltou esta tarde de sua excursão à barra, mais profundamente impressionado do que nunca da grandeza da entrada do Amazonas e da beleza de suas inúmeras ilhas. E, diz ele, um arquipélago num 'oceano de água doce'." (AGASSIZ, 1938: 191).

Nele é ilustrado o sentimento que invadia esse viajante que procurava revelar e desvelar essa região. A imagem recorrente é a de um mundo grandioso e deslumbrante que exerce fascínio e fortes impressões. No entanto, é um mundo que precisa ser explicado. A descrição da grandiosidade do rio é exemplo da necessidade de inscrever a região numa lógica de mundo, pois o referencial de grandiosidade, por ele resgatado, é o oceano. No entanto, apesar da admiração já não se encontra uma profusão de adjetivos caracterizando a região como um oásis tropical como foi visto nos trechos dos relatos do século XVI. Em outro trecho, diz o casal:

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

Ele indaga: *este rio não é um rio*. Ora, é preciso explicar a grandiosidade das águas. A surpresa aqui é contida e a sensação é de que a familiaridade com a selva virá com certeza. Essa familiaridade torna-se possível pelo trabalho a que esse viajante se impõe: o de catalogar, registrar espécies e toda a riqueza da

região. O deslumbre, portanto, perde vigor e a linguagem mostra-se mais direta e menos fantasiosa. O viajante não consegue reagir frente à grandiosidade e exuberância da paisagem, mas resta o olhar que inquire e busca explicações. Ao viajante cumpre a tarefa de organizar esse mundo tão magnífico, porém ausente de significação. Ele se familiariza para conhecer; para, a partir do saber, da produção de conhecimento, dominar. Assim, esse estrangeiro tenta construir imagens que possam dar significação a essa paisagem. O que se descortina a seus olhos é um mundo novo, diferente, desconhecido e que o desloca de seus eixos referenciais. Graças, pois, a esse deslocar é que se torna necessário dar forma a esse universo através de discursos que consigam representar e organizar essa natureza.

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

Este viajante mostra-se insaciável dessa paisagem, não há lugar para a monotonia e para o tédio, pois ele precisa ordenar esse mundo caracterizado pelo caos. Invariavelmente é esse o tom dado a esses discursos. A linguagem pode variar, o aspecto estético do texto também, mas em sua grande maioria todos convergem para um mesmo ponto: uma Amazônia desconhecida, inexplorada, à espera de significações; uma terra de deslumbre e magnitude. E parece ser essa a “grande missão” desses viajantes: inscrever essa paisagem, dar a ela significação; dar a ela uma forma para que possa ser entendida, compreendida na sua grandeza. E daí, portanto, a constituição de imagens.

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

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

A Amazônia, então, é produto desse imaginário, habitante do pensamento ocidental sobre povos e terras desconhecidas, que se veio constituindo desde as primeiras viagens que se fizeram à região, e é a partir desses discursos construídos que se dá a constituição desse imaginário. Há, portanto, uma via de mão dupla nesse processo constitutivo da região. Por um lado, constróem-se discursos que se baseiam antes de tudo numa memória de paisagem⁶, pois já existe uma imagem que impulsiona a sua construção. Por outro lado, esses discursos reafirmam as imagens dos viajantes e, concomitantemente, as sucessivas memórias da região.

⁶ "Paisagem é cultura antes de ser natureza: um constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha." SCHAMA, Simon. Paisagem e memória.(trad. Hildegard Feist). São Paulo: Companhia das Letras. 1996. p. 70.

Há, também, dois outros aspectos que devem ser levados em consideração quando se pensa a região e a sua constituição - isolamento e identidade.⁷ Ambos colaboram para a construção de discursos que vão se pautar por um tom exótico/pitoresco muito forte, uma vez que o fato de a região se mostrar tão inhóspita e inacessível faz com que se crie uma aura de diferente. Assim, o que ocorre é que, dado esse distanciamento geográfico e o próprio desconhecimento sobre "essa terra perdida", nos confins do Brasil, institui-se uma imagem que terá como parâmetro, como já foi dito, a memória dos vários discursos que constituíram outras várias regiões no mundo (inclusive o próprio Brasil) que, assim como a Amazônia, causavam esse desconforto do desconhecido, do inexplorado.⁸

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

Loureiro, como deixa bem claro o trecho acima, defende e acredita nesse poder mágico da paisagem sobre o caboclo e confirma uma postura de encantamento e deslumbre na relação que esse caboclo mantém com a natureza

⁷ LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura Amazônica - Uma poética do imaginário*. Belém: CEJUP, 1995. p. 17.

⁸ Sobre isso afirma Neide Gondim: "Contrariamente ao que se possa supor, a Amazônia não foi descoberta, sequer foi construída; na realidade, a invenção da Amazônia se dá a partir da construção da Índia, fabricada pela historiografia greco-romana, pelo relato dos peregrinos, missionários, viajantes e comerciantes." IN: *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994. p. 09.

que o cerca. O uso dos adjetivos - *mágica* e *encantatória* - define essa simbiose homem/natureza, simbiose cercada por uma aura de maravilhamento e encanto, uma simbiose mágica. Assim, privilegia-se uma perspectiva encantatória, quase irreal do ambiente amazônico. Afirma o autor: *o caboclo vê o que não vê*.

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

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

Novamente Loureiro deixa clara sua postura de defesa desse particular/diferente que é a relação do caboclo com a paisagem que o cerca. A atitude contemplativa em nenhum momento supõe reflexão, apenas é um estado extático da existência, que conflui numa dimensão espiritual. Essa relação,

portanto, é caracterizada como um momento mágico/maravilhoso em que o caboclo, dada a grandiosidade da natureza, cria um mundo de transcendência, um mundo-à-parte, um mundo mítico, maravilhoso, exótico, povoado de mitos, lendas e histórias fantásticas. Dessa forma, pode-se observar a forte tendência em construir um discurso que explore e intensifique o caráter exótico, pitoresco, diferente do ambiente amazônico.

Portanto, concomitantemente à construção de um discurso do estrangeiro que se pauta pela memória das várias imagens que povoam o seu imaginário, num movimento, pois, de fora para dentro; há, também, esse habitante isolado que busca uma identidade e que promove um movimento de dentro para fora. Ambos os movimentos acabam por completar-se na construção desse imaginário povoado de mitos, lendas, histórias maravilhosas que é a Amazônia. Sobre essa construção diz Loureiro:

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

Assim, segundo o autor, o sentimento do caboclo é elevado e superior, isto porque compreende a natureza como algo magnífico e, portanto, que deve ser contemplado e adorado. Todas as manifestações acerca desse mundo estão vinculadas a esse sentimento e representam esse estado contemplativo e extático do homem em relação à paisagem em torno. Evidencia-se sempre esse tom de deslumbre e de encantamento constantemente observado nos discursos construídos sobre a natureza amazônica.

Há, ainda, que se ter claro quando se fala em Amazônia que a paisagem é um aspecto fundamental para se entender o movimento que permitiu a constituição da região. Isto porque é a partir dessa paisagem que todos os relatos irão surgir. Ou seja, é a natureza grandiosa que incitará todas as sucessivas tentativas de desvelamento. Tal qual a Esfinge, a floresta incita o homem a decifrá-la ou a ser por ela devorado. Nesse embate, discursos vão sendo engendrados.

Mas que imagens são formadas nesse percurso? Várias... A Amazônia passeia desde o paraíso em que se pode encontrar a fonte da eterna juventude até o inferno com monstros horríveis e homens com um olho só⁹. É a região do misterioso, do inatingível, que precisa de definição/conceituação. É o lugar do desejo, do exótico, do devaneio, onde o caboclo se perde e padece das agruras e sonhos de um mundo de águas e florestas. Essas imagens, ao que parece, ajudam a lidar com um provável espaço vazio. Elas se repetem porque

⁹ “O tema da localização do paraíso e do inferno é freqüente nos relatos dos viajantes. Em Thearcos, Marignolli retira a última fronteira que separava esses dois locais e afiança que o paraíso de Adão, tornado inferno sem contudo perder o caráter de delícia, existia sobre a face da Terra e estava na Índia. A fauna e a flora extraordinárias, os lugares sagrados das histórias bíblicas também foram constitutivos na construção do imaginário. A água miraculosa que impedia o envelhecimento e a fartura de ouro e pedras preciosas acalentaram o sonho de gerações de ter riqueza sem desgaste físico e viver eternamente. As monstruosidades corporais - homens ou animalias e ainda as mulheres solitárias, as Amazonas e a raça de gigantes - eram temas recorrentes nesse arcabouço imagístico, que não se encerra com o descobrimento da América, apesar de a Índia ou mesmo o oriente serem uma região bastante familiar no medievo, haja visto a enorme popularidade das histórias contadas pelos viajantes recém-chegados, transmitidas oralmente, ou mesmo lidas, representadas nas feiras, retratadas nas iluminuras, nos vitrais ou pintadas nos tetos das catedrais.” GONDIM, Neide. IN: *A Invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994. p. 34.

conseguem preencher esse vazio e conseguem sustentar esses discursos, tornando-os num dado momento registros da realidade da região.

Além disso, essas imagens acabam por formar conjuntos que circulam nos vários momentos históricos do processo civilizatório da região. Há uma circulação de imagens pois, muito embora elas sejam as mesmas, podem-se notar mudanças na forma estilística e semântica que assumem nos discursos de determinados autores. Dessa forma, o que se pode observar é que há determinadas imagens que foram "privilegiadas" para a representação da Amazônia, mas elas assumem contornos diferenciados levando-se em conta o momento em que são lançadas no espaço de debate sobre a região. Daí, a idéia de que existe uma circulação dessas imagens e apesar de serem as mesmas (paraíso, inferno, natureza potâmica, etc), no momento em que se concretizam em discurso podem assumir variações de estilo e de intenção. Não se pode afirmar, por exemplo, que a maneira como um viajante do início século XIX constrói seu discurso é a mesma de um viajante do fim desse mesmo século. É forte a probabilidade de ambos serem movidos por concepções diferenciadas de mundo. Isso, no entanto, não significa que as imagens que eles acabam por explicitar em seus textos não sejam as mesmas. O que se percebe é que as imagens são recorrentes, mas existem variações explicáveis exatamente por serem discursos construídos em momentos históricos particulares. Portanto, embora se possa afirmar que as imagens de Amazônia são basicamente as mesmas, a idéia de circulação também é pertinente, pois o quadro cultural construído da região não é fixo, imutável; ele vai se adequando e se mutabilizando nos vários momentos históricos.

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

Talvez uma boa maneira de compreender a narrativa de Hatoum como uma voz destoante seja, a partir da análise dessas narrativas, verificar a mudança de linguagem na apresentação dessas representações. Assim, além da apropriação que a literatura faz das imagens recorrentes desde os relatos de viagem; há, sem dúvida, uma nítida mudança na linguagem utilizada para compor o painel da região.

Desde sempre a maior preocupação desses viajantes, cronistas, críticos, escritores foi a de revelar a região para o mundo (entenda-se por mundo todo o resto afora a Amazônia). Nessa tentativa de revelação, as representações desse "mundo-à-parte" estão baseadas nas imagens que habitam o pensamento desses "decifradores de enigmas"¹⁰. Devido a esse ideário de revelação é que se pode explicar a imagem da Amazônia como um enigma a ser decifrado ou como a "última página, ainda a escrever-se, do Gênesis"¹¹; tarefa que esses desbravadores tomaram para si. Esses discursos construídos são, pois, a tentativa de escrever sobre essa página em branco, que por estar em branco incomoda e, em certa medida, provoca o homem a preencher esse vazio que num dado momento, torna-se inaceitável. Imagine-se um mundo completamente à parte, deslocado do conjunto de concepções criadas pelo homem para entender sua realidade; um mundo, portanto, ausente de significação. O homem que com ele se depara, angustia-se frente ao inexplicável e, dada essa angústia, tenta encontrar maneiras de adequar esse mundo desconhecido ao seu mundo/porto-seguro. Para tanto constrói imagens que possam preencher a folha em branco, dando a ela significado. É o que ocorre com a Amazônia. Os relatos e,

¹⁰ "Durante a fase da conquista e da penetração, o relato pessoal e surpreendido dos viajantes desempenhou na cultura o papel que o garimpo econômico e pesquisador da selva representou para o mercantilismo.(...) A Amazônia abria-se aos olhos do Ocidente com seus rios enormes como dantes nunca vistos e a selva pela primeira vez deixando-se envolver. Uma visão de deslumbrados que não esperavam conhecer tantas novidades. As narrativas dos primeiros viajantes imitaram essa perplexidade e, como representação - quer fossem uma lição ou necessidade -, ofereciam ao mundo uma nova cosmogonia: dramaturgia de novas vidas ou espelho de novas possibilidades. tal era o espírito de todas elas, enunciando e formulando o direito de conquistar dos desbravadores portugueses." SOUZA, Márcio. A expressão amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Omega. 1977.

¹¹ CUNHA, Euclides da. IN: RANGEL, Alberto. Inferno Verde (Scenas e Scenarios do Amazonas). 4ª ed. Livraria Francisco Alves. 1927.

posteriormente, a ficção vão exercer esse papel de decifradores e reveladores do enigma. Sobre o mistério amazônico, diz Euclides:

“ É natural. A terra ainda é misteriosa. O seu espaço é como o espaço de Milton: esconde-se a si mesmo. Anula-a a própria amplidão, a extinguir-se, decaindo por todos os lados adscripta à fatalidade geométrica da curvatura terrestre, ou iludindo as vistas curiosas com o uniforme traiçoeiro de seus aspectos imutáveis.(...) É a guerra de mil anos contra o desconhecido. O triunfo virá ao fim de trabalhos incalculáveis, em futuro remotíssimo, ao arrancarem-se os derradeiros véus da paragem maravilhosa, onde hoje se nos esvaem os olhos deslumbrados e vazios.” (CUNHA, 1927: 04).

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

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

pelo caos (entendido, aqui, como a impossibilidade de conceituação e/ou classificação, por exemplo).

Como se disse no início do texto, " No princípio era o verbo" , ou seja, muito antes da paisagem amazônica surgir como real aos olhos desses estrangeiros, ela já era real graças à palavra feita discurso. Portanto, já havia de antemão uma "Amazônia" no imaginário desses viajantes, uma "Amazônia-imagem" que se veio modelando no decorrer de seu processo histórico. Imagens que habitavam um pensamento organizado de sociedade e que vinham enformar uma realidade caracterizada pelo caos ou pelo "em branco". Assim, constituíram-se as imagens de Amazônia que imperaram nos relatos de viajantes, nas crônicas, nos ensaios críticos, nas análises e nos textos literários sobre a região. Imagens que acabaram por se pautar por um olhar e é sobre ele que se passa a falar agora.

1.2. O olhar: O Um e o Outro num jogo de espelhos.

Se o argumento desenvolvido até aqui é o de que a Amazônia veio sendo construída graças às muitas imagens recorrentes nos vários discursos sobre ela e que a paisagem ocupa um lugar de destaque na produção desses discursos, pode-se afirmar que existe um olhar sobre a região ou olhares sobre ela. E que olhares são esses? Ou melhor, quem olha essa paisagem? Que olhar é esse que interroga, questiona, investiga e procura respostas e significados para esse "mundo inferno-paraiso"?

Quando se pensa em Amazônia, pode-se pensar em pelo menos duas formas de olhar a região. Um olhar que se caracterizaria mais pelo apelo do

exótico e que reafirmaria uma imagem mítica/maravilhosa que veio sendo constituída historicamente. É um outro, que criaria um contraponto ao primeiro, caracterizando-se pela negação e pela tentativa constante (em processo) de estruturar uma nova possibilidade de ver e compreender essa natureza¹². A análise, nesse ponto, pretende questionar, mais do que responder, a maneira como esses olhares se aproximam ou se distanciam, mesclam-se e se modificam, anulam-se ou confirmam-se.

Sérgio Cardoso, num interessante ensaio sobre o olhar do viajante, analisa:

“ O olhar não descansa sobre a paisagem contínua de um espaço inteiramente articulado, mas se enreda nos interstícios de extensões descontínuas, desconcertadas pelo estranhamento. Aqui o olho defronta constantemente limites, lacunas, divisões e alteridade, conforma-se a um espaço aberto, fragmentado e lacerado. Assim, trinca e se rompe a superfície lisa e luminosa antes oferecida à visão, dando lugar a um lusco-fusco de zonas claras e escuras, que se apresentam e se esquivam à totalização.”
(CARDOSO, 1996: 349).

O olhar, portanto, é inquiridor. Não se contenta com o visto, precisa questionar, investigar os meandros, os lados obscuros. O olhar não se contenta. É este o *olhar estrangeiro* e o *olhar amazônida*. Eles não se contentam e, por isso, tentam por todos os meios encontrar respostas para seus questionamentos.

¹² Caracterizarei o primeiro olhar descrito como um *olhar estrangeiro* e o segundo, *olhar amazônida*. Não se tome nenhuma das acepções como categorias fixas. Isto se faz apenas para uma questão de maior visibilidade das idéias tratadas. Entenda-se por *olhar estrangeiro* aquele que vê a região num movimento de fora para dentro, ou seja, que observa a natureza amazônica com o distanciamento do que não se reconhece naquele espaço e que adota concepções externas para compreender a realidade com a qual trava contato. Por *olhar amazônida*, entenda-se o movimento inverso, ou seja, o ver a região sem esse distanciamento e, portanto, com uma maior proximidade com a realidade que pretende analisar.

De um lado, olha-se a paisagem amazônica ora de maneira deslumbrada, ora com temor. Geralmente, esses dois pólos dão o tom com que esse *olhar estrangeiro* surge nos discursos. Nesse sentido, esse olhar encontra uma natureza na qual não consegue se encontrar e se colocar. Não parece forçoso afirmar que os primeiros viajantes que vão à Amazônia deparam-se com uma realidade que foge de todos os referenciais que se tinha até então. Por esse motivo, o olhar baseia-se, primeiramente, no completo estranhamento. Dado esse estranhamento, a única saída é, a partir da interrogação, tentar construir um significado para esse "lugar fora de lugar". *"O exercício da escritura tem seu esforço e estímulo nas descrições a que é tentado o viajante em eternizar momentos heterogêneos, paradisíacos e infernais. Para o estrangeiro, a Amazônia é a mescla do início e do fim, é o encontro dos opostos. Vem a ser, igualmente, o refúgio da insatisfação do homem diante de seus iguais."* (GONDIM, 1994: 138).

O *olhar estrangeiro*, pois, caracteriza-se pelo estranhamento em relação à natureza "luxuriante" da região. *"O exotismo da região para os olhos civilizados contribui para sua transfiguração em um território mítico. O mito satisfaz uma necessidade estética, preenchendo um vazio representacional do que os forasteiros percebem como a hostilidade da região em se render à sua compreensão intelectual e à sua sobrevivência física."* (MALIGO, 1991: 238).

O trecho que se transcreve a seguir ilustra muito bem essa relação de estranhamento em relação à paisagem com que se trava contato:

" Do seio da lagoa, onde escondem e afundam as suas raízes, emergem grupos de grandes árvores; ou, então, são troncos mortos e enegrecidos que se erguem no meio das águas com suas formas bizarras e fantásticas. Por vezes, dos altos ramos, descem até o solo essas singulares raízes aéreas tão comuns nas florestas daqui, e a árvore parece estar apoiada em

muletas. Aqui e ali, beirando as margens, a nossa vista penetra nos recessos da mata e fixa-se na estranha roupagem das lianas, das trepadeiras, dos cipós parasitas que se enlaçam aos troncos ou se balançam entre dois galhos vizinhos como cordas flutuantes. Na maioria dos casos, a margem da lagoa é um talude em declive suave, coberto de vegetação tão fofa e tão vivaz que até parece que a terra recebeu, graças ao seu longo batismo de seis meses, um segundo nascimento e retomou à vida por uma nova criação. De distância em distância, uma palmeira ergue a sua cabeça por sobre o topo uniforme da floresta; especialmente a elegante e graciosa Assai cuja coroa de folhas, recortadas com penas, vibra ao mais leve sopro da aragem, no alto da estipe lisa e ereta." (AGASSIZ, 1938: 330).

Tudo no quadro composto pelo viajante é estranho: troncos mortos, formas bizarras, estranha roupagem, cipós parasitas. As árvores se confundem, como se tudo estivesse entrançado, confundido e fosse difícil desmembrar o quadro, dividi-lo em partes. O texto dá uma sensação de que árvores, plantas, água, raízes estão enlaçados e não se pode desfazer os nós que os prendem. A descrição revela esse olhar inquiridor, que interroga, investiga os limites, as lacunas. A descrição se pretende pormenorizada ao máximo: *emergem grupos de árvores, troncos mortos e enegrecidos, formas bizarras e fantásticas; estranha roupagem das lianas, das trepadeiras*. O viajante compõe um painel, a linguagem preocupa-se com o máximo de detalhes reveladores da paisagem. A imagem é plástica, praticamente um quadro. Tudo a dar o máximo de visibilidade ao leitor sobre a natureza da região e sua caracterização. O tom não é de completo deslumbre, é de investigação e de tentativa de tornar a natureza uma imagem concreta graças ao discurso.

Dado o estranhamento, o *olhar estrangeiro* vai impor, através de seus discursos, maneiras de interpretação para essa paisagem que esbarram no filão temático de uma natureza exótica, diferente, lugar do misterioso, do devaneante.

Isto se evidencia numa série de textos feitos, por exemplo, sobre a situação do amazônida no mundo e sobre a maneira como compreende seu processo de estar no mundo. João de Jesus Paes Loureiro, em seu livro sobre a cultura amazônica, interpreta de forma sublime (com um forte lirismo) e até certo ponto mítica esse encontro de olhares.

" É graças a esta forma peculiar do olhar do homem da região (que a Amazônia, que nem sempre constituiu-se para os viajantes e estudiosos um espaço delimitado de geografia e cultura), tomou-se também uma extensão ilimitada às instigações do imaginário. Por essa via prazerosa, o homem da Amazônia percorre pacientemente as inúmeras curvas dos rios, ultrapassando a solidão de suas várzeas pouco povoadas e plenas de incontáveis tonalidades de verdes, da linha do horizonte que parece confinar com o eterno, da grandeza que envolve o espírito numa sensação de estar diante de algo sublime." (LOUREIRO, 1995: 59).

Loureiro reforça o mito do caboclo que frente à grandiosidade da paisagem devaneia e sonha. A descrição deixa bem claro esse posicionamento: por uma via prazerosa o amazônida percorre as curvas dos rios, vencendo a solidão da floresta e envolvendo o espírito numa sensação sublime. Não há margem para dúvida de que esse contato e esse olhar a paisagem envolve lirismo romântico e o apelo por um tom exótico. A relação desse homem com a paisagem é sublime, diferente. E a análise que o autor faz desse processo é profundamente reforçadora desses elementos. Sua perspectiva é, portanto, altamente mitificadora e apesar de se constituir em um lugar comum quando se fala em Amazônia e no contato entre o estrangeiro e a natureza; o estrangeiro e o habitante da terra, parece mascarar também uma atitude limitadora em relação à interpretação dessa realidade. Mesmo assim, ilustra a maneira como a perspectiva de olhar a região

com o distanciamento provocado pela sensação do estranho reafirma em seus discursos a perspectiva mítica/maravilhosa e/ou exótica.

Geralmente, este elo se percebe em textos onde se discute a identidade desse "homem potâmico". Assim, na maioria das vezes em que os elementos que compõem e afirmam essa identidade amazônica estão em discussão, invariavelmente, os discursos primam pelo tom mítico, exótico, maravilhoso. Carente de uma outra forma de se colocar no debate sobre a região, o amazônida dá ao estrangeiro o que ele espera: o apelo do diferente. Dessa forma, o amazônida se olha no espelho, mas a imagem refletida não é a sua própria, mas a imagem elaborada pelo estrangeiro. No labirinto de espelhos há um jogo de reflexos...

No entanto, apesar de, em sua grande maioria, os discursos feitos sobre a região explorarem o filão temático da terra exótica, pitoresca, luxuriante, Não se pode negar que há também um movimento de reelaboração desse discurso na tentativa de constituir uma outra forma de pensar a região e o homem que nela habita. Portanto, há escritores que se afastam dessa tendência discursiva e implementam uma maneira destoante de representar essa paisagem.

O que se percebe, pois, é que os olhares que constróem as imagens representativas da região estão basicamente divididos em dois grupos. De um lado, o olhar de deslumbre que constrói e reafirma uma imagem maravilhosa e/ou exótica da paisagem com a qual trava contato. De outro lado, o olhar da "terra" que tenta descaracterizar a compreensão maravilhosa dada à natureza, construindo um imagem menos exuberante da paisagem. Apesar de ser possível a constatação da existência desses dois olhares, não se pode anular o fato de que ambos os discursos estão colados, pois um só sobrevive pela existência do outro. Ora num processo de negação; ora, de contaminação e, no segundo caso, torna-se difícil a identificação nítida (pura) de um e de outro. Observe-se o trecho:

“ Portanto, nem a situação geográfica, nem as condições climatológicas da Amazônia são obstáculo insuperável ao seu desenvolvimento. Certamente. O seu não é um clima excelente; mas é certo que permite perfeitamente a vida e o trabalho ainda a gente de climas frios. Somente exige - mas essa é, em suma, a regra geral ainda nos melhores climas - uma inteligente adaptação ao meio e respeito ao menos aos preceitos mais comezinhos e gerais da higiene individual e social.” (VERÍSSIMO, 1970: 326).

Este fragmento de José Veríssimo ilustra bem o contraponto à imagem exótica. A Amazônia é a do progresso econômico, do desenvolvimento, baseado em situações objetivas claras, como o clima por exemplo, e não um lugar do diferente. O discurso desenvolvimentista, talvez, seja a consequência mais aguda da perspectiva de uma Amazônia inferno verde. Ou seja, de *locus amenus* a Amazônia passa a inferno verde. Esse deslocamento provoca uma mudança na postura em relação à paisagem que de contemplada passa a ser ostensivamente dominada. O discurso desenvolvimentista é o ápice desse processo, pois, de dominada a natureza passa a ser explorada, exaurida. Vide os ciclos da borracha e da castanha. No afã e ilusão de desenvolver a região, o mais que se fez foi exaurir algumas de suas riquezas naturais. Os discursos produzidos refletem, em muitos momentos, essa passagem de *locus amenus* a inferno verde e, posteriormente, essa Amazônia do “desenvolvimento” e da riqueza fácil. Nas narrativas esse processo fica claro, pois ora é uma Amazônia maravilhosa, ora é uma Amazônia-perdição e, por fim, uma Amazônia da decadência e da ruína. A análise que Veríssimo faz das reais condições de desenvolvimento na região demonstra uma maneira de olhar mais colada à realidade e menos distante e pautada por um tom de diferente. O discurso desenvolvimentista consegue exemplificar bem essa mistura de olhares, pois se de um lado repudia a carga de diferente legada à região, por outro contribui para a exploração que se irá impingir.

Não se pode, portanto, pensar nessas duas formas de olhar a região de uma maneira dicotômica. Esses olhares se misturam e, em muitos momentos, sobrevivem pela negação.

1.3- A imagem, o olhar: A Amazônia na Literatura.

Não é o objetivo principal deste trabalho discutir a existência ou inexistência de uma literatura amazônica. Também não se pretende discutir a questão do regionalismo na literatura brasileira¹³. No entanto, levando-se em conta que romancistas trataram da Amazônia em suas narrativas, sendo eles amazônidas ou não, e de que, portanto, a região foi palco de um número considerável de textos ficcionais; é que se pretende analisar essas obras na tentativa de compor um painel a partir do qual se possa pensar a narrativa Relato de um certo oriente, objeto principal deste trabalho.

É pertinente ressaltar que, apesar das narrativas, aqui analisadas, em grau maior ou menor, privilegiarem um discurso em que a imagem amazônica oscila entre o tom mítico/maravilhoso ou o exótico/pitoresco, há que se ter em mente que são narrativas que se inserem em momento histórico determinado e que possuem um apuro estético diferenciado. Não se pode, portanto, colocá-las numa mesma escala de qualidade estética, o que seria incorrer num erro. Como critério

¹³ “Não faz mais sentido pensar, hoje, em literatura regionalista. O regionalismo tem data certa: nasceu romântico, foi batizado pelo naturalismo e foi crismado em 30, pelos modernistas. Depois, se tornou crônico e, por fim, anacrônico. Os dois golpes de morte mais duros no regionalismo brasileiro foram dados por Graciliano Ramos e João Cabral de Melo Neto. Essa distinção entre literatura regionalista e não-regionalista é muito importante para entendermos a produção contemporânea, do contrário continuamos presos a velhos mitos e nos cegamos. A literatura regionalista, hoje, não tem mais força na Amazônia. Basta pensar em Márcio Souza e também em Milton Hatoum. Ela sobrevive, de forma decadente, apenas entre os contistas. Nada mais.” Benedito Nunes em entrevista a José Castello. In: Folha de S. Paulo, 06-08-1996. Jornal de Poesia.

de análise, nesse caso em particular, está se levando apenas o da recorrência ou não das imagens de paisagem presentes nessas narrativas.

Até aqui se tentou mostrar como a Amazônia se veio constituindo no decorrer de seu processo histórico e de que maneira foram sendo construídas imagens sobre esse território, possibilitando dar a ele uma significação. A partir de agora, a preocupação maior é localizar essas imagens na literatura de ficção da e sobre a região, mostrando como essas narrativas se apropriaram dessas imagens (negando-as ou afirmando-as), construindo, pois, também, significações para essa paisagem.

Em 1857, o romance Simá, de Lourenço Amazonas, surge no panorama da literatura. Deve-se sua importância como uma das primeiras tentativas de registro de uma concepção do mundo amazônico, das relações entre índios e brancos, etc. A narrativa atrela-se a um modelo que se apresenta, ainda, vinculado ao projeto literário romântico. Fato constatado pelo final, tipicamente romântico, em que a heroína morre, num ato essencialmente redentor.

O mais importante ao que parece é o registro da realidade e a possibilidade de confrontar posicionamentos em relação à maneira como se dá o processo de colonização na região. A relação entre brancos e indígenas, a força do clero, as disputas políticas estão colocadas como pano de fundo atrelado a uma intensa descrição da paisagem e à preocupação com a construção do perfil do homem amazônida, fruto da miscigenação. A natureza é caracterizada como uma dádiva divina, metáfora do Éden. Como motivo principal da narrativa temos a trajetória da heroína, Simá: sua vida, amizades, amores, destino, tragédia. Uma heroína romântica da Amazônia com fim trágico. A linguagem é essencialmente romântica, muito parecida com a dos viajantes do século XVI, em que a natureza é caracterizada como Éden, o paraíso em que o homem encontra paz e remanso. Há uma abundância de adjetivos e de expressões mitificantes.

Simá é um texto que incorpora fórmulas de outros autores brasileiros e a essas fórmulas adiciona um tom regional através da paisagem, da linguagem. No entanto, ainda não é com Simá que a literatura da região consegue ser reconhecida. O reconhecimento viria depois com Inglês de Souza e seus romances naturalistas.

O Coronel Sangrado (1876) e O missionário (1888) vão colocar a Amazônia na tradição literária brasileira. Romances naturalistas, seguem à risca os modelos propostos por Zola e absorvem todas as fórmulas engendradas pelo ideário naturalista. Lembram Aluísio de Azevedo (O mulato) e Eça de Queirós (O crime do padre Amaro). Lá estão todas as misérias do ser humano expostas e dissecadas em plenos confins do Brasil.

Em relação às imagens, parece que tanto a romântica narrativa de Simá quanto O missionário e O Coronel Sangrado irão aproximar-se de uma Amazônia inferno/paraíso, com uma paisagem luxuriante que, em certa medida, proporciona e influencia na perdição do homem. Natureza mãe e Pandora:

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

A natureza é a provedora: “tudo saiu das mãos da natureza”. A ela tudo se deve, é mãe/provedora. É ato da Criação divina, novo Éden na Terra. Lugar de gozo e perfeição. Paraíso.

Em Inglês de Sousa, uma representação que aparece e que recorre em muitas narrativas que elegem a Amazônia como cenário, inclusive no Relato, é a

da selva como prisão, ambiente que sufoca, que circunscreve as personagens a um espaço determinado. Observe-se o trecho:

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

Aqui, essa caracterização fica clara. As palmas entrançadas, abóboda sombria, galhos e ramos, árvores gigantescas. Tudo lembra grandes tentáculos a prender o homem, a sufocá-lo. A selva aparece como uma grande prisão, encarcerando as personagens em suas lianas. A paisagem é sobretudo prisão apesar do tom quase religioso e sublime. A floresta é igreja, templo do bem, templo do divino, onde os pássaros entoavam o hino da criação em harmonias divinas. É paraíso/prisão, pois pode ser o lugar da perdição do homem. Afora as idas e vindas do homem/padre Antônio, perdido em seu próprio caos e destino, presa de seu fado; há a imensidão da floresta, palco de toda a miséria desses homens perdidos no mundo. Paraíso/inferno, lugar de morada e perdição. É interessante notar, também, no fragmento, as referências constantes à Grécia: Hélade, coluna dórica, cúpulas. Ou seja, mais do que maravilhamento, há uma tentativa de explicar a grandiosidade da paisagem através de elementos colados a uma referência de mundo determinada, o mundo grego.

Como se percebe, nessas narrativas há uma apropriação das imagens presentes nos relatos dos viajantes. De um lado, Simá muito próxima a um tom mítico, notado nos relatos dos viajantes do século XVI; e, de outro, os romances naturalistas de Inglês de Sousa, impregnados do tom cientificista do século XIX, embora em muitos momentos a linguagem escorregue e exagere no uso de adjetivos, caracterizando de forma sublime a natureza. A literatura, portanto, apropria-se dessas imagens e as utiliza como pano de fundo para problematizar a sina de seus personagens. Acabam por dar ao estrangeiro a imagem que ele quer e espera de escritos sobre a região. E conseguem, no caso de Inglês de Sousa, por exemplo, alcançar o reconhecimento desejado.

No entanto, apesar de haver uma descrição dessa paisagem, nem sempre ela está lá. Ou seja, não existe uma exaustiva descrição dessa natureza, principalmente em Inglês de Sousa. A natureza existe, está presente, mas nem sempre é caracterizada. Sobre essa particularidade, Lúcia Miguel-Pereira diz que:

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

É interessante notar que a leitura da autora aponta para uma mudança de perspectiva em relação à natureza. Em Inglês de Sousa a natureza passa de

locus amoenus a inferno verde. A relação entre o homem e seu ambiente natural é de luta. Segundo a autora - luta física e moral. A floresta é a grande ameaça ao homem e ele precisa se proteger de perigos, precisa sobreviver. A abordagem, portanto, sofre uma mudança. Diminuem-se as descrições da natureza e aumentam as descrições da relação entre o homem e esse ambiente hostil. A natureza, então, passa a estar vinculada aos efeitos que causa no homem que com ela mantém contato. O romance O missionário é exemplo disso. Nessa narrativa, a natureza quase sempre está ligada à perdição da personagem principal. A selva é a causadora da mudança que ocorre em Padre Antônio, contribuindo para ela. Assim, não é somente a natureza que se institui como personagem nessas narrativas, há um homem que com ela trava contato, que interage, que trava um embate com esse mundo-novo. A natureza aparece como causadora de problemáticas essencialmente humanas.

Há, além disso, dois aspectos interessantes a serem ressaltados em relação ao comentário feito por Lúcia Miguel-Pereira. O primeiro, diz respeito ao caráter documental dos textos de Inglês de Sousa. Esta é uma variante muito recorrente nas narrativas ambientadas na região amazônica. Ao que parece, no afã de registrar *ipsi literis* aquela realidade, em muitos momentos, os autores pecam em excesso de esquematismo e em acentuar alguns estereótipos como: natureza luxuriante, homem presa dos instintos, mulheres virginais perdidas na grandiosidade da floresta, personagens vítimas da libido, etc. O segundo aspecto está diretamente ligado à linguagem utilizada nessas narrativas tipicamente documentais. Falta sutileza e distanciamento em relação à forma. Os termos utilizados reiteram uma visão um tanto quanto esquemática da região e impossibilitam uma reflexão garantida por um distanciamento maior. Talvez, nesse ponto, as narrativas percam o vigor e acabem caindo na velha armadilha de um regionalismo sentimental. Levados em consideração, esses dois aspectos traduzem o diferencial alcançado pelo Relato que, como se verá no decorrer desta análise, consegue extrapolar esse caráter regionalista, de ilusões de inocência, através de uma linguagem capaz de romper com o esquematismo de

uma narrativa essencialmente documental, embora retome e recoloca algumas representações presentes em Inglês de Sousa, Ferreira de Castro, Dalcídio Jurandir, principalmente.

Ferreira de Castro, em 1930, com seu A Selva marcará definitivamente o lugar da Amazônia no cenário tanto nacional quanto internacional, uma vez que é um dos romances mais comentados quando se pretende falar e analisar a literatura escrita sobre a região. Nesse texto, tem-se a revelação das mazelas do homem/seringueiro que sustenta o então vigente sistema extrativista da borracha. De um lado, enriquecimento e fartura; de outro, miséria e desilusão. Outra representação recorrente é a do rio. A água é elemento constante e o rio, principal meio de transporte, tem papel fundamental em muitas narrativas. N'A Selva, o rio vincula-se a uma imagem idealizada, em muitos momentos romântica. Ferreira de Castro na passagem abaixo caracteriza: *rios de lendárias fortunas, estradas líquidas*. Embora sucinta, a descrição insinua que são os rios os grandes responsáveis pela corrida ao ouro negro, e estão cercados de um caráter mítico forte, pois é visto com grande provedor das necessidades humanas. Além disso, o uso do adjetivo *lendárias* por si só já confere ao texto um tom sentimental acentuado, lembrando a caracterização feita pelos viajantes do XIV: rios de mel e ouro. Além da representação da natureza como uma prisão natural, a imagem do rio, também, será uma constante nas narrativas aqui analisadas.

* Não o atraíam esses rios de lendárias fortunas, onde os homens se enclausuravam do mundo, numa labuta de martírio para a conquista do ouro negro - e até onde os ecos da civilização só chegavam mui difusamente, como de coisa longínqua, inverossímil quási.(...) Algumas vezes também o haviam tentado essas estradas líquidas que cortavam a selva imensa, mas sempre um pavor instintivo, amálgama, talvez, do que se dizia de febres perigosas, de vida bárbara e instável, o detivera em Belém. Era, então, o Amazonas um iman líquido na terra brasileira e para ele convergiam todas as ambições dos quatro pontos cardeais,

porque a riqueza se apresentava de fácil posse, desde que a audácia se antepusesse aos escrúpulos.” (*A Selva*, p. 23).

Tudo no trecho caracteriza o isolamento imposto. Os adjetivos revelam a sensação desses homens de estarem a mercê da própria sorte, a mercê de sua “prisão natural”: *coisa longínqua, selva imensa, febres perigosas, vida bárbara*. Mais uma vez, é possível notar a representação da floresta como prisão. Ferreira de Castro menos a descreve, mas mesmo assim é perceptível graças ao uso do verbo enclausurar - “*os homens se enclausuram do mundo*” -, ou seja, a floresta é clausura, é “prisão” para o homem, vítima do isolamento, onde “*os ecos da civilização chegavam mui difusamente*”. É a Amazônia a “terra do sem fim”, onde o homem se perde em busca de riqueza e glória. Em Ferreira de Castro, agudiza-se essa imagem “infernai” da natureza e salienta-se o excessivo processo de exploração impingido à região. Caracteriza o autor: *era o Amazonas um iman líquido e para ele convergiam todas as ambições dos quatro pontos cardeais*. A região, portanto, atrai a ganância dos mais variados pontos e isso acarretará a exploração desmedida do território.

O texto de Ferreira é uma crítica social que revela a ilusão do progresso econômico e a decadência humana nos seringais no momento áureo da extração da borracha. Nele o homem é pequeno frente à grandiosidade da selva que o cerca. Assim, a imensa floresta é determinadora da mudança comportamental que vai ocorrendo com os seringueiros, é ameaça física e moral para esse homens. O ambiente da selva é, portanto, visto como desencadeador de todas as ações que ocorrem no decorrer da narrativa, num processo semelhante ao apontado por Lúcia Miguel-Pereira em seu comentário sobre Inglês de Sousa, embora Ferreira de Castro não “falhe” na descrição da paisagem em seus *aspectos próprios*. O trecho abaixo ilustra isso. N’*A Selva* não faltam descrições da natureza apenas. Descrições que não se baseiam necessariamente no “poder” que a paisagem tem sobre o homem, mas que exploram as características peculiares do cenário

amazônico, tornando-o visível ao leitor. Assim, mais que Inglês de Sousa, Ferreira de Castro "equilibra" as descrições da paisagem. Tanto explorando a relação que o homem trava com a selva e as conseqüências/efeitos desse contato como restringindo-se apenas às caracterizações da natureza.

" Era um aglomerado exuberante, arbitrário, louco, de troncos e hastes, ramaria pegada, multiforme, por onde serpeava, em curvas imprevistas, em balanços largos, em anéis repetidos, todo um mundo de lianas e parasitas verdes, que fazia de alguns trechos uma rede intransponível.(...) Crescia a mata até a altura de dois homens, posto um em cima do outro, e só em branco, riscado, ainda assim, pelos coleios dos cipós que iam de tronco a tronco, fornecendo ponte a capijubas e demais macacaria pequena, que não quisesse saltar." (A Selva, p. 90).

Novamente, a imagem é de prisão: *aglomerado de troncos, mundo de lianas, rede intransponível*. A selva a tudo engole, a tudo prende, impossibilitando ver um horizonte: *crescia até a altura de dois homens*. Assim, a Amazônia, n'A Selva, é o contrário do que a política extrativista propagandeava. O seringal é o lugar da degradação humana. Ali os homens deparam-se com a dor, a humilhação, o sofrimento. O ideal de riqueza se perde na imensidão da floresta, na tentativa de sobreviver. Os sonhos se deixam migrar para muito longe, ficando a dura vida de cortar seringa e viver escravo dos donos dos seringais. Permanente, a selva invade corpo e mente desses homens que se distanciam do elemento humano e tornam-se presas dos instintos. Majestosa a paisagem assiste a tudo impassível, colaborando para a perdição humana.

Assim, vai sendo construída a imagem da Amazônia na narrativa de Ferreira de Castro, a partir do contato da personagem principal - Alberto - com a selva e com a estrutura social do seringal. Enquanto ambiente, a floresta é

descrita como o grande inferno verde, capaz de transformar os homens que a habitam; de civilizados passam a animais buscando a sobrevivência no ambiente hostil.

* Mas a Alberto tudo se apresentava fácil nesse dia em que se lhe abriam, de novo, as fronteiras da terra distante. Várias vezes já, quando a sua carne rugia mais, admitira a hipótese de abraçar aquele corpo envelhecido e sofrera o mesmo desejo que via assomar aos olhos dos seringueiros, sempre que topavam nhá Vitória. Resistira até então, pesando, no vácuo deixado pelo pudor foragido, as dificuldades da empresa. Agora, porém, tudo isso se diluía. A velha preta estava ali a sós com ele; no seu peito enfebreado soavam mil vozes de triunfo e era propícia, como nunca, a sombra da noite que caía.

Levantou-se e caminhou até o canto onde estava a sua mala, que dava lugar para dois.

- Sente-se aqui, nhá Vitória.

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

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

-Você é um sem-vergonha! E é você meu compadre! Se isso é coisa que se diga a uma mulher da minha idade! Deus lhe há-de castigar! Lave você sua roupa, que eu, de hoje em diante, não pego mais nela..." (A Selva, p. 238-239).

A passagem acima demonstra o estado em que vão ficando os homens entregues à sua própria sorte no seringal. Completamente vítimas de seus instintos, quedam frente ao inexorável. Incapazes de controlar sua libido, acabam por esquecer quaisquer princípios morais na tentativa de extravasar suas pulsões. Até aqui a idéia é de aprisionamento. O homem é presa de sua animalidade, do desejo incontrolável, da libido, de uma situação-limite e das condições adversas. Tudo isso o faz perder o sentido e a moral. A lei é a amoralidade.

A narrativa pauta-se pela idéia de que a Amazônia é um ambiente exótico por excelência, onde o homem se perde e/ou se encontra, realidade adversa e completamente diferente de tudo já visto e vivido. A personagem principal concentra e privilegia esse discurso e olha o ambiente amazônico, dividido entre o terror e o deslumbre, o fascínio e o medo diante da selva devastadora.

" Quase não se vislumbravam os caules: as plantas rasteiras, os arbustos, os 'tajás' e os cipós, tudo ocultavam, tudo fechavam, inexoravelmente. Os olhos não iam para lá da margem, da cortina espessa que resguardava as salas anteriores, as clareiras - se, porventura, existiam. Alguns fustes mostravam as raízes contorcidas no declive que vinha, escorrendo vasa, da crosta onde se emaranhava aquele mundo de pesadelo até a água barrenta que o 'Justo Chermond' sulcava."(*A Selva*, p. 41).

Na passagem acima esse mundo revela-se. A selva a tudo oculta, fecha. O olhar não consegue penetrar a vastidão, pois a cortina espessa não permite que o homem devesse o cenário. Há um misto de medo e fascínio, pois o olhar anseia por desvelar, mas suspende pelo medo que a selva "misteriosa" exerce.

A narrativa de Ferreira de Castro transformou-se num paradigma para possíveis interpretações da paisagem luxuriante da região amazônica. Isto se dá graças à preocupação com o social, o fascínio e os perigos da terra misteriosa, o estilo exuberante e o aspecto documental do regionalismo amazônico.¹⁴

Ainda nessa esteira de romances que privilegiam um discurso exótico da paisagem amazônica, em 1937, Osvaldo Orico lança *Seiva*. Desde o início da

¹⁴ COSSON, Rildo. Regionalismo Amazônico: O romance popular de José Potyguara. IN: Relatos da Amazônia - Estudos de Crítica Literária, Cadernos UFAC 3. Rio Branco: Universidade Federal do Acre. 1996.

narrativa se terá um olhar estrangeiro que investiga a região, isto porque a personagem principal é uma americana - Miss Elen Gray; e toda a trama se desenvolve a partir da viagem dos americanos em missão ao Tapajós. Graças a esse olhar estrangeiro, percebe-se que o tom primordial do texto estará voltado para a exploração do enigmático da selva. Também o título já denuncia as claras intenções do autor e a apologia que pretende fazer. Selva vista como seiva da vida, como essência, etc. A linguagem é romântica e com claras ilusões de inocência virginal¹⁵. O tom é sentimental e profundamente emotivo. Relativamente próxima à linguagem utilizada em Simá, por Lourenço Amazonas. Na passagem que segue esse tom fica bem claro: *mundo misterioso e primitivo; Amazônia sugestiva e feiticeira*. Logo no começo, a narrativa já denuncia o caminho que pretende percorrer, o de uma natureza luxuriante, feiticeira, capaz de mostrar ao homem que nela penetra o caminho do paraíso ou da perdição. Percebe-se, portanto, um dos aspectos levantados quando da análise dos textos de Inglês de Sousa: o de que, em muitas narrativas, a temática está irremediavelmente presa a visões esquemáticas do mundo amazônico. É o que acontece na narrativa de Osvaldo Orico. Em seu Seiva repete fórmulas recorrentes desde os relatos de viajantes, retratando uma Amazônia luxuriante e exótica. Principalmente a linguagem utilizada para descrever a natureza e as personagens está pautada por um forte tom romântico.

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

¹⁵ Esta expressão é utilizada por Benedito Nunes para caracterizar o regionalismo amazônico. Entrevista dada a José Castello. In: Folha de S. Paulo. 08-06-1996. Jornal de Poesia.

O trecho elucida desde o início o desejo do viajante americano por terras tropicais. Ele espera a confirmação de todas as fantásticas narrativas com as quais travou contato e que povoam o seu imaginário. Transporta-se para a narrativa, portanto, o que ocorria com os viajantes que iam à Amazônia. O apelo é pelo exótico e é exatamente isso que o texto dá a seus leitores. Uma Amazônia luxuriante e magnífica, seiva da vida, seiva do amor, seiva da perdição humana (miss Elen se apaixona por um caboclo, claro exemplo do que a vida nos trópicos pode fazer com um ser “civilizado”, perde-se na imensidão da selva e deixa-se invadir por desejos “proibidos”).

“ A poucos passos da estrada, perto do lugar onde o homem acabou de lançar as últimas sementes e fincou as mudas mais novas, a floresta se estende, misteriosa e sombria. É um mundo novo a desafiar novos braços para abatê-lo, novas forças para domá-lo.(...) A Amazônia enigmática, bravia, onde a tanga e o tacape do aborígene vivem atentos ao primeiro rumor que lhes queira disputar a posse da floresta.” (Seiva, p. 85/87).

A linguagem é exuberante: *floresta misteriosa e sombria; mundo novo; braços para abatê-lo; forças para domá-lo, Amazônia enigmática, bravia*. Não resta dúvida sobre a exuberância da própria paisagem, denunciada já pela linguagem exuberante. Natureza sedutora que envolve, enfeitiça. Magnânima, a floresta (novo Mundo) “exige” forças para domá-la. Assim, o texto vai envolvendo o leitor nessa vasta imensidão de arbustos. O homem presa dos instintos sucumbe ao chamado da selva para a vida. Impotente queda vítima dos próprios desejos.

" A seiva cria lendas. Gera espantos. Multiplica fábulas. Entra pelas sensibilidades, plasmando sustos. Corre na veia das paisagens, como um tônico dos aspectos." (Seiva, pg. 106).

" Aquela criatura alva e loira, querendo despir as vestes molhadas; aquele homem moreno e forte, já seminu, dedicando-se a ela como um escravo dos seus menores desejos; ambos livres, ali na selva, isolados do mundo...(...)

Vida é seiva.

Seiva é o batismo das substâncias que se querem, que se penetram e que se unem para melhor se completarem." (Seiva, p.137-140).

Percebe-se, até então, que há uma recorrência de imagens e temas tratados nessas narrativas. De uma forma ou de outra, o contato com a selva majestosa caracteriza-se pelo conflito. Há sempre personagens deslocados ou incomodados em relação à paisagem. Um outro aspecto, diz respeito à estereotipização das personagens. Em Osvaldo Orico esse é um dado extremamente revelador. De um lado, tem-se a mulher loira e virginal e de outro, o mulato altamente erotizado. O *homem moreno e forte* seduz e atrai a virgem para seu mundo de desejos e instintos. A selva é palco para a liberdade dessas personagens esquemáticas e sem qualquer traço que as distancie de um modelo pré-concebido. O trecho acima elucida essa visão esquemática: o homem escravo dos desejos femininos, a estrangeira que se "contamina" pelo ambiente misterioso e inebriante da selva. A vida como seiva, seiva como *batismo das substâncias que se querem*. Miss Elen e seu "escravo do prazer" são títeres que ilustram o que pode acontecer a quem se entrega ao fascínio da floresta.

Mas não somente o ciclo da borracha despertou o interesse dos escritores sobre a saga dos trabalhadores nos confins do Brasil. A castanha, igualmente, fascinou e vendeu ilusões a uma grande maioria de "pobres diabos". Abguar Bastos, em 1937, registra em romance a saga desses homens da castanha ao publicar Safra. Sua intenção se mostra clara desde o prólogo. Pretende abrir "o

novo caminho, porque aí estava um ciclo tão poderoso quanto o do ouro negro. E não só tão poderoso como bem eloqüente no desdobrar dos acontecimentos mais atuais da Planície." (1937: 09).

A Amazônia continua sendo, aqui, a dos miseráveis, dos pobres diabos, terra de perdição. De um lado, poder e opulência; de outro, miséria e dor. Mudaram-se os donos do poder, mas a realidade adversa, não. Troca-se a borracha pela castanha, mas o jogo de poder e submissão se repete.

"Chico Polia não sabe o que é, mas sente que há muita coisa errada neste mundo. E quando vê os mosquitos e os besouros, que voltam do mato e, com as asas imundas, voam sobre a cabeça de Valentim, tem a impressão de que Valentim é um grande detrito, caído de um intestino monstruoso e que não está em cima, porém no fundo do buraco das 'necessidades'." (Safra, p. 13).

O trecho elucida bem esse jogo de poder e submissão (muito parecido ao retratado n'A Selva). A imagem é forte: *Valentim é um grande detrito*. Valentim é o resto, a escória que sustenta os donos do poder. É forte o tom de denúncia sobre a triste sina dos "*caídos de um intestino monstruoso*". Assim, percebe-se que o tom misto, de deslumbre e terror, adotado nas narrativas anteriores perde seu lugar de excelência. A narrativa concentra-se mais no homem, em sua problemática, em sua dor. As descrições da natureza são menos abundantes e a questão social e a crítica aos sistemas extrativistas afloram com mais intensidade. Prevalece o tom documental, registro da realidade. E exatamente por isso, a narrativa, ao se pretender registro do real, acaba por cair, também, no velho estereótipo dos bons contra os maus, por exemplo. O que, em alguns momentos, denuncia a utilização de velhos chavões e um exagero com a linguagem.

" - Terra tem muita, seu guarda.

- Tem muita? Tem muita? E cadê a sua? Si tem muita por que você matou o Bento e não deu a sua de presente prá ele? Este soldado é ignorante mas entende o que vê com os olhos. Que tem muita terra sei eu. Até demais. Agora lhe pergunto: que adianta a terra sem escola, sem farmácia, sem armazém, sem navio, sem ferramenta, sem cavalo, sem nada que sirva prá socorro do homem? E cadê dinheiro prá isso tudo? Qual é a besta que vai se meter no fim do mundo, sem roupa, sem remédio, sem condução? Tudo é um custo danado, é bater no remo cinco, dez, vinte dias, atrás de comida, de quinino, ou mamona ou pomada pras feridas, atrás de comprador e vendedor, atrás de padre, de navio, de cachaça, atrás do diabo pra poder se agüentar nas brenhas. Por que o Governo não auxilia os pobres como auxilia os frades?" (Safra, p. 32)

A passagem revela o abandono em que vivem os homens da terra. Sem ajuda, entregues à sua própria sorte. E problematiza a questão da terra de forma espetacular. Há terra, mas o que fazer se não se dá ao homem condições para que cuide dela? E para quê tanta terra, se ela está nas mãos de alguns poucos? E para que a vida, se ela é tão miserável? O soldado (pretendo representante do poder?!) questiona essa miséria e esse poder que coloca os homens em situações-limite, sem muita chance de sobrevivência e de uma vida digna. A todo momento, as narrativas retratam essas situações-limite, de uma maneira ou de outra. Tanto o isolamento quanto a natureza luxuriante colaboram para essa perspectiva de inexorabilidade, de que às personagens só resta a sensação de irremediável.

A preocupação de Abguar Bastos é com esse homem largado a sua própria mercê, entregue ao descaso e joguete nas mãos de meia dúzia de "coronéis". O homem da castanha. Dada essa preocupação, em vários momentos da narrativa, há extensas descrições de como funciona o sistema extrativista da castanha, em

certa medida sem muitas ligações com o corpo da narrativa. À narrativa se coloca uma "grande tarefa", a de retratar com fidelidade o ciclo da castanha.

“ Os ciclos do ouro e da borracha passaram.

O ciclo da castanha, nasceu e permanece.

A este livro cabe a tarefa de marchar com as rodas do último ciclo e com elas entrar no reino ciclopico da castanha.(...)

Os homens do ciclo mais novo exibem as suas armas: o terçado e a machadinha. Quebram os ouriços e tiram das conchas as castanhas em casca. Enchem de amêndoas o jamaxi (paneiro atado às costas) e vão derramá-las nos currais. Depois, conduzem-nas para a beira do rio, afim de lavá-las e separar da remessa as que são imprestáveis ao consumo.” (Safra, p. 159).

Portanto, ao que parece, Abguar Bastos inicia um momento nos escritos sobre a Amazônia em que se distancia do tom de maravilhamento que caracteriza grande parte desta produção literária e caminha para a introdução de uma outra perspectiva de interpretação da realidade da região, mais documental, profundamente preocupada com o seu desenvolvimento.

A consolidação dessa nova perspectiva de olhar a região e o homem que nela habita talvez surja com o escritor Dalcídio Jurandir que, através de sua vasta obra, apresenta um homem amazônico muito mais próximo e adequado a esse cenário. Perdem-se, aqui, as descrições luxuriantes sobre a natureza exótica. É, muito mais, um homem que luta para sobreviver numa sociedade limitada. Limite surgido, também, pela imposição da natureza. Mas não mais um homem que se deslumbra, encanta-se, ou se atemoriza com essa natureza. É mais um homem da terra e que com ela convive, transpondo obstáculos. O olhar não é o de encantamento. E nessa perspectiva, a obra de Dalcídio desloca-se do eixo inferno/paraíso para representar uma Amazônia menos exuberante. E, se por um lado, afasta-se da perspectiva luxuriante adotada por Lourenço Amazonas e

Oswaldo Orico, por exemplo; por outro, produz uma prosa documental, em alguns momentos, próxima a de Ferreira de Castro e Abguar Bastos.

Seus dez títulos amazônicos (Chove nos campos de cachoeira, Marajó, Três casas e um rio, Belém do Grão Pará, Passagem dos inocentes, Primeira Manhã, Os Habitantes , Ponte do Galo, Chão de Lobos e Ribanceira) revelam uma preocupação em caracterizar o homem amazônida: seus conflitos, suas peculiaridades, seu pensar, seu agir, etc. Além disso, sua obra emerge em meio aos reflexos da crise social e política desencadeada pela Revolução de 30 entre a burguesia industrial e as classes médias. É um escritor do modernismo e que dá fôlego à obra no período pós-modernismo, atento às questões sociais e que encontra no regionalismo a entrada para discuti-las.¹⁶ “ *A Amazônia do autor não era só composta de enigmas e mistérios difíceis de penetrar, mas também de gente, a gente grande e a gente miúda que lhe davam vida, a vida essencial e fundamental que fez este mundo para o homem, a sua vida e os seus problemas.*” (LINHARES: 1987, 416).

A obra de Dalcídio Jurandir, portanto, recoloca uma outra Amazônia na arena. Região distante do tom exótico que até então imperava em vários dos romances escritos tendo a paisagem amazônica como cenário. Diminuem-se as descrições da paisagem, aumentam as análises da problemática do homem amazônida isolado em seu mundo. Embora a idéia de isolamento persista, em Dalcídio Jurandir, diferentemente das narrativas anteriores, a selva em nenhum momento é descrita como a “prisão natural”. Ao contrário, esse isolamento é sentido pelo estado melancólico que caracteriza as duas personagens principais, em particular. A idéia de ruína, de um ambiente em decadência, em decomposição também é muito forte. Esta é uma das imagens retomada em vários momentos no Relato.

¹⁶ NOGUEIRA, Olinda Batista. Dalcídio Jurandir: Da Re-Velação da Amazônia ao Sul. Rio de Janeiro: UFRJ, 1991. Tese de Doutorado. p. 78.

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

O trecho acima, que inicia a narrativa do primeiro romance amazônico do autor, ilustra o tom e a preocupação que irão se estender por todos os outros romances. O que interessa ao autor é uma problemática essencialmente humana. Esse homem sozinho que aprende a driblar as dificuldades do dia-a-dia e aprende a conviver com a adversidade. Há um tom melancólico expresso na passagem. A personagem demonstra o desejo de estar feliz por esperar a morte; os desejos caíram no campo queimado. A sensação de impotência e de inevitabilidade distancia-se da vista em Ferreira de Castro e Osvaldo Orico e, também, em Inglês de Sousa. Lá essa sensação estava diretamente ligada à floresta. Aqui, está ligada a um estado da alma; é uma problemática existencial, que pode ter relação com o ambiente ao qual às personagens estão circunscritas, mas que não se deixa entrever.

A água também é evocada em muitos momentos na narrativa. A chuva que paradoxalmente vem para lavar as "imundícies" do mundo, mas que mantém tudo parado, morto e que com sua intensidade tanto pode limpar como destruir. A imagem de destruição e, principalmente, autodestruição é igualmente marcante.

“ Chove. O vento zune. A chuva bate com violência nas janelas do chalé. Mariinha dorme e Alfredo se remexe na rede, sem sono. Eutanázio ainda não veio. Major Alberto deixa os catálogos na estante e bocejando recita baixinho, como sempre gosta recitar quando chove:

Ó que aspérrimo Dezembro...

(...)

Eutanázio vem com os sapatos ensopados, a roupa pingando, tropeçando nas pedras e nas poças de lama. Tem tonturas. Princípiã a ver uma quantidade de cabeças, de mortos conhecidos, algumas mulheres que vira ou desejara.” (Chove nos campos de cachoeira, p. 63 e 80).

O trecho mostra a força da chuva que confina as personagens, que as aprisiona e sufoca. E a sensação angustiante dessa prisão, desse confinamento. Além disso, demonstra o processo auto-destrutivo de Eutanázio, uma espécie de *grande detrito, caído de um intestino enorme*, que opta pela completa destruição. Opta por se deixar morrer, apodrecendo por dentro. A chuva, que molha seu corpo, é uma bela metáfora do processo que vai se operando na personagem no decorrer do romance. Eutanázio tropeça na lama, tropeça na vida e prefere a podridão e a lama.

Sem dúvida, a obra de Dalcídio distancia-se do tom de maravilhamento das narrativas anteriores a sua, na maioria dos casos. Pode-se afirmar que há uma mudança de foco. O olhar é outro. Não mais um *olhar estrangeiro* que se admira e deslumbra. Mas o olhar do que vê com a experiência vivida, do que sabe do que fala e que entende a angústia do homem presa da sua condição de isolado. Dessa forma, desloca-se o nível de observação e se produz uma outra representação desse mundo.

Nessa esteira, não se pode deixar de salientar o trabalho de Márcio Souza que, com seu Galvez, Imperador do Acre, abre espaço para se pensar uma

literatura de expressão amazônica de caráter mais amplo e menos restrita ao âmbito de um tom regionalista. A construção da narrativa, por exemplo, destoa em tudo dos outros romances até aqui analisados, muito mais lineares e tradicionais. Em Galvez a fragmentação, o tom folhetinesco e de galhofa, em que o narrador a todo tempo brinca, joga, satiriza, coloca o leitor em contato com uma nova realidade nos escritos amazônicos.

A linguagem é outra. A preocupação, aqui, é o pastiche, a comédia, que camuflam a crítica que se faz à forma como se deu o processo civilizatório na região. Galvez é uma dura e ácida crítica a todas as formas de exploração e de colonização feitas na região. Através do deboche, Márcio Souza desmitifica o processo de exploração que se deu na Amazônia e revela o descomprometimento que se tinha em relação ao futuro da região. Pode-se, ainda pensar, nessa narrativa como uma paródia de outros textos que trataram sobre a colonização na região. Observe-se o trecho:

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

Guaraná em pó..... 5 a 20 gramas.

Piramido..... 10 a 40 gramas.

Para uma cápsula.

Importante: o pó do guaraná deve ser obtido ralado na língua do pirarucu.” (Galvez, Imperador do Acre, p. 175).

Um Imperador alcoólatra, vadio e fanfarrão. Não parece tão ruim... Mas um Império construído sob o signo da falácia, já é uma outra questão... Na narrativa, a ironia marcante e o tom de desilusão, em relação às formas institucionais de

governo, fica patente. A Amazônia é a da libertinagem, da corrupção, da incoerência, beirando a loucura coletiva. É a degradação. Não a dos seringais, mas a do ser humano. É interessante notar que, embora sempre presente, o signo da degradação nunca parece o mesmo. Ora está intimamente vinculado à natureza (n' A Selva e em Seiva, por exemplo); ora, ao próprio perfil das personagens, degeneradas em sua própria condição e que acabam degradando o universo que as cerca. Do tom existencial da narrativa de Dalcídio Jurandir caminha-se para a galhofa e a completa impossibilidade de recuar. Caminho para o inexorável, a narrativa de Márcio Souza revela os bastidores, nem sempre agradáveis, da colonização na Amazônia.

O que se nota, então, é que há dois movimentos na ficção da Amazônia. De um lado, os textos que valorizam a exuberância da paisagem seguindo, muitas vezes, uma série de estereótipos. E de outro, as narrativas que dão uma resposta a essa construção de uma Amazônia exótica ou maravilhosa, afastando-se dessa concepção e criando um contraponto.

Na esteira dessa contraface da literatura de expressão amazônica, em 1989, Milton Hatoum lança Relato de um certo oriente. Nessa narrativa, mais do que nas outras, a idéia da criação de um mundo de significação através da linguagem parece ser a mais pertinente. Assim, descaracteriza-se mais uma vez a concepção de um caráter documental para os chamados textos amazônicos.

Manaus é a cidade do regresso. Palco das lembranças perdidas da narradora, lugar de viagem e memória.

* Conversar era roubar uma crença, violar um segredo do outro. Para quebrar o silêncio e evitar uma revelação, recoríamos ao destino dos amigos. Ele enumerou mortos e ausentes: os vizinhos do Minho, os irmãos italianos, os compatriotas que eu nem sequer conhecia; e se exaltou ao lembrar de tio Hakim. Não

desconfiávamos que naquele instante ele estaria a caminho de Manaus.” (Relato de um certo oriente, p. 131).

Manaus é o lugar da lembrança. Onde vozes irão manter vivo o passado, lutando contra o esquecimento e resgatando as experiências esquecidas. “*A Amazônia não é mais a região exótica e segregada pela selva densa. Ao contrário é espaço de vida e de cultura com expressão própria dentro da literatura brasileira.*” (COSSON: 1996, 97).

“ Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória.(...) Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou forma literária.(...) Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade.” (Relato de um certo oriente, p. 163/166).

A viagem não é mais pelo paraíso perdido ou pelos monstros com um olho só; ou pelas amazonas; ou pelo ouro negro. A viagem é pelo passado em busca do reencontro consigo mesmo. É a volta ao lugar de origem, em sua busca. É viagem através e à procura do sujeito. Vozes que falam para evitar a morte, o esquecimento. Vozes que falam para viver.

E mesmo que não se possa falar em linha contínua entre essas narrativas e nem em linha evolutiva, não se pode negar que a Amazônia gravitou por

extremos desde Simá até chegar ao Relato de um certo oriente. Gravitou por essas representações de caos, paraíso, inferno, terra. E a ficção, em muitos momentos, abandonou seu caráter documental e dialogou e reapresentou de maneira diferente essas representações a partir, principalmente, de uma linguagem que recoloca de maneira diferenciada algumas das representações vistas até agora, tanto nos viajantes quanto nas narrativas ficcionais.

É o que acontece com a narrativa de Hatoum. Consegue extrapolar o caráter regionalista. E é sobre este mundo de significações que o presente trabalho pretende se debruçar, tentando analisar como, embora recorrentes, as imagens de Amazônia no Relato escapam do romantismo de uma natureza virginal ou do tom documental.

II

PALAVRA-MAPA: A DEMARCAÇÃO DE
TERRITÓRIO

2.1- Nos jornais: uma nova geografia

Desde a publicação, Relato de um certo oriente, de Milton Hatoum, tinha tudo para dar certo. Lançado por uma das maiores e mais respeitáveis editoras brasileiras, a Companhia das Letras, vinha logo na orelha com a assinatura, não menos respeitável, de Davi Arrigucci Júnior, que não escondia seu encanto com a bela narrativa que chegava ao público.

“ Não se resiste ao fascínio dessa prosa evocativa, traçada com raro senso plástico e pendor lírico: viagem encantatória por meandros de frases longas e límpidas, num ritmo de recorrências e remansos, de regresso à cidade ilhada pelo rio e a floresta amazônica, onde uma família de imigrantes libaneses, há muito ali radicada, vive seu drama de paixões contraditórias, de culpas e franjas de luto ao redor de mortes trágicas.” (ARRIGUCCI JUNIOR, 1989: s/p).

Idos de 1989. O reconhecimento mostrou-se real. Muitas críticas e resenhas, de pessoas que entendem do assunto, foram feitas: Flora Sussekind, Silviano Santiago, Amador Ribeiro Neto, Carlos Graieb, Raul Antelo, Rodolfo Mata, etc. Veio o Prêmio Jabuti.

A primeira pergunta que essas resenhas trazem é: quem é mesmo esse jovem escritor, surgido de tão longe, com uma narrativa tão densa? Sem dúvida, Hatoum surpreendeu a crítica de então, acostumada que estava com autobiografias, romances de confissão, etc. Incômodo-surpresa é a marca desses textos, que, em sua maioria, não poupam elogios ao novo escritor pela ousadia e talento.

Primeiro Manaus. A terra natal recebeu o livro com orgulho de mãe carente de talentos e cheia de um nacionalismo que sussurra: " Nós também damos certo! Não importa que a narrativa não fale de seringas, seringueiros, da exuberância da terra, de igarapés. É de um amazonense, afinal."

Percebe-se, pois, ao longo das leituras dos artigos de jornais locais, que o principal incômodo advém da ausência de cor local na narrativa, isso porque, para uma crítica acostumada a textos impregnados de tom regional, como entender e mesmo aceitar um texto que rompa com uma das matrizes fundamentais de uma literatura produzida na região? Esse incômodo, no entanto, não foi suficiente para diminuir o brilho que o escritor passou a ter desde então. Narciso Lobo em resenha ao jornal *Amazonas em Tempo*, de junho de 1989, analisa o romance e seleciona aspectos da narrativa que mais lhe chamaram a atenção:

" E assim assistimos a uma tentativa de recuperar pessoas e principalmente um tempo. Um tempo vivo, que, em absoluto, precisa ser real." (1989: s/p.)

Aqui e, em alguns outros textos sobre o romance, como se verá ao longo dessa análise, um dos aspectos marcantes do Relato é essa tentativa de resgatar pessoas, imagens, cores e sons, odores de um tempo perdido.

Apesar de fazer uma leitura positiva e elogiosa da narrativa, Narciso Lobo não escapa à tentativa de situar o texto de Hatoum numa pretensa "tradição literária amazônica". Mesmo admitindo que se trata de "uma narrativa universal, escapando, incólume, do pitoresco e do regionalismo." São suas as palavras:

" Como todas as grandes obras inspiradas na Amazônia, como A Selva, de Ferreira de Castro, e Galvez, de Márcio Souza, este Relato, de Milton, embora diferente em sua forma, trata também de viajantes. Os viajantes são os grandes personagens dessa história entre real e absurda, que tem sido a ocupação da região." (1989:s/p)

É, sem dúvida, uma relação ambígua a que a crítica da região mantém com o autor e, principalmente, com seu texto de estréia. Como se nota, é preciso inscrever o texto dentro de uma tradição de literatura da Amazônia e, portanto, aproximá-lo de alguma forma a escritores anteriores ou mesmo contemporâneos que situaram suas narrativas no ambiente amazônico. Assim, a aproximação, aqui, parece um tanto quanto forçada, pois os viajantes d'A Selva e do Galvez são muito diferentes dos do Relato. Nos dois primeiros romances, a viagem tem fins mais objetivos (no primeiro, é a viagem em busca da riqueza oferecida pela extração da borracha nos seringais; no segundo, é a busca pelo poder através da constituição do Império do Acre) e os viajantes são movidos, também, por questões objetivas como, por exemplo: ganhar a vida, sobreviver, conquistar poder. Na narrativa de Hatoum, a viagem é uma busca pela identidade perdida, pelo sentido da existência, pelo passado, pela infância. A viagem suscita muito mais a subjetividade de angústias existenciais do que uma necessidade concreta e objetiva da sobrevivência humana. Por isso, a impressão de uma aproximação forçada, advinda da necessidade de inscrever o romance dentro de um panorama de literatura da região. Além disso, a própria recusa e negação (postura clara do autor) à camisa-de-força que é o regionalismo¹⁷, tentativa de inscrever o texto numa certa geografia, colabora para que a crítica local mantenha uma relação ambígua tanto com o autor quanto com sua obra, pois o que se espera, de início, é a manutenção de determinados *topói* da literatura da região.

¹⁷ Conforme Milton Hatoum em entrevista a Carlos Graieb in: *O Estado de S. Paulo*, Caderno 2. 08-03-1995.

Talvez a relação de ambigüidade se desfizesse se a perspectiva, a partir da qual a crítica local analisa o romance, mudasse. Assim, ao invés de procurar a Amazônia exótica no texto, os críticos notassem a maneira como Milton recoloca algumas imagens da região com uma linguagem mais sutil, escapando do estereotipado, por exemplo. Ou seja, de que é possível ser amazônico, sem necessariamente se "entregar" a uma linguagem regionalista, documental.

Uma outra leitura interessante, embora pouco esclarecedora, feita do Relato é de Tenório Telles. O autor do texto em muitos momentos parece impregnar-se pela poeticidade da narrativa que pretende analisar e acaba por produzir um texto igualmente poético. Esta é quase uma "tendência". Há um número razoável de textos sobre o Relato que são muito pouco críticos e muito mais recriações da criação. Logo no início já se denuncia:

"A memória é o oceano para onde todos os cursos de água convergem, do mais ínfimo regato às superfícies líquidas que se perdem na distância e no silêncio. Lâminas transparentes, vozes aquosas da terra, para lá caminham os rios, os mares, murmurando, com suas línguas líquidas, os lamentos dos que ficaram nos portos, dos que se lançaram nos olhos obscuros do desconhecido, dos naufragos, dos suicidas." (1996: 04).

O trecho em nada sugere uma análise crítica do romance, ao contrário é muito mais prosa poética que tem como "texto implícito" a narrativa de Hatoum. O trecho ganha em poeticidade e perde em falta de observação analítica e distanciamento. Como já se disse, em relação ao Relato esse impregnar-se do tom poético parece ser uma constante em várias resenhas. Seduzidos, a maior parte dos críticos tentam enredar, através de seus textos, o leitor na teia narrativa do romance que pretensamente analisam e/ou criticam. Talvez por isso, em sua maioria, não apontem firme (objetivamente) para aspectos elucidativos. Esse é o tom predominante em parte do texto de Telles, uma forte poeticidade que

prejudica a leitura, pois nem sempre se consegue apreender muito bem as idéias desenvolvidas ao longo da análise, se é que se pode caracterizar o texto de Tenório como análise, já que há muito menos análise, propriamente dita, e muito mais um metatexto.

A memória, a pluralidade de vozes, a derrota das ilusões, são os eixos principais de observação desse texto que se pretende também um resumo didático do texto de Hatoum. Assim o resume Telles:

" Relato é um painel evocativo da infância, das muitas infâncias que confluem no romance, adormecidas no leito silencioso do tempo, e recuperadas através do diálogo da narradora com o passado, com as personagens que protagonizaram as histórias que se intercambiam na narrativa." (1996: 04).

Para Telles, portanto, a narrativa é a busca pela infância. Todos os outros aspectos do texto confluem para essa busca que revela ao final do percurso a precariedade da vida. Afirma o autor:

" Relato é também uma narrativa sobre o tempo, sobre a precariedade da vida, a derrota de nossas ilusões e certezas, a ruína de nossos corpos e consciências." (1996: 04).

Embora seja pouco esclarecedor em vários momentos, Tenório Telles acaba por conseguir realizar um resumo didático da narrativa, o que é um mérito por tratar-se de uma narrativa não-linear, caracterizada pelo vacilo, pelo impreciso e, portanto, difícil de ser descrita. Os trechos transcritos demonstram esse esforço. Por ser um texto de apresentação consegue tornar visível ao leitor o

panorama geral da narrativa, muito embora não acrescente novos aspectos reveladores à leitura.

Além de resenhas sobre o romance, Milton Hatoum é alvo da “imprensa regional” graças às suas atividades acadêmicas e à série de convites que recebe para colaborar em universidades americanas. Assim, podem-se encontrar várias entrevistas suas nos jornais bem como reportagens sobre a divulgação do livro no exterior.¹⁸ Como já se disse, o romance de Hatoum foi recebido com o orgulho de mãe, que espera sempre que seus filhos se dêem bem. Seu sucesso fora de Manaus propiciou sua notoriedade na própria cidade e nas outras capitais do norte do país, Belém, principalmente.¹⁹ Isto pode ser explicado, inclusive, por sua postura de recusa a sair da cidade natal. Carente de grandes nomes²⁰, o Amazonas se orgulha do “filho pródigo” que independente do sucesso não abandona o “seio materno” e nem “renega suas raízes”. Em troca, como “prova de amor” a imprensa lhe concede um lugar de destaque. Milton Hatoum tornou-se uma coqueluche para a imprensa da província.

Agora, o resto do país. Não só Manaus e o norte do país renderam louvores à narrativa de Hatoum, em geral a crítica especializada não poupou elogios ao romance e a seu autor, colocando-o, ao lado de Raduan Nassar, como um dos melhores ficcionistas contemporâneos.²¹ Os elogios começam pela orelha do livro. Davi Arrigucci Jr. apresenta o romance como um dos belos textos da década e demonstra seu fascínio pela poeticidade presente em seu próprio texto.

¹⁸ Relato de um certo oriente foi traduzido para o alemão, Emilie oder Tod in Manaus; para o italiano, Ricordi di un certo oriente; para o francês, Récit d'un certain Orient; e para o inglês, The tree of the seventh heaven.

¹⁹ Isto pode ser compreendido graças à postura muito favorável à narrativa de Benedito Nunes. Exemplo disso, é a entrevista que deu a José Castello, na *Folha de S. Paulo*, de 06-08-1996.

²⁰ O outro “grande” nome, Márcio Souza, “abandonou” Manaus há algum tempo.

²¹ Segundo Hatoum, a projeção de seu romance se deve ao vazio de grandes ficcionistas, pois muito pouco pôde ser criado depois de Guimarães Rosa e Clarice Lispector. Sendo assim, hoje a ficção é pura decadência e qualquer narrativa um pouco mais elaborada, acaba por ser vista como uma obra de grande qualidade estética. Entrevista a Ana Cláudia Fidelis, Manaus, 21-02-1997.

“Odisséia sem deuses ou maravilhas de uma pobre heroína desgarrada, cujo destino problemático tem seus fios no enredo de um romance, tramado com calma sabedoria pela mão surpreendente de um jovem escritor.” (1991: s/p)

Para Arrigucci, não há como negar o talento do escritor que, com precisão, constrói a saga da heroína, perdida em seu próprio caos. Caos desvelado a partir dos fios narrativos que remetem aos fios da vida das personagens. Ou seja, através da escrita se tece a vida e o destino das personagens e, mais do que isso, mantém-se vivo o passado, as lembranças, a casa e o mundo que se foram. Mais adiante ele afirma:

“ O romance é aqui uma arquitetura imaginária: a arte de reconstruir, no lugar das lembranças e vãos do esquecimento, a casa que se foi. Uma casa, um mundo. Um mundo até certo ponto único, exótico e enigmático em sua estranha poesia, mas capaz de se impor ao leitor com alto poder de convicção.” (1991: s/p).

Está presente, na análise de Arrigucci, a força poética da narrativa e mesmo o poder de fascínio e de envolvimento que provoca no leitor. Assim, o Relato é um texto que convence e que por isso prende, concentra atenções. A metáfora da *arquitetura imaginária* revela o apuro estético e estrutural da narrativa, construída sob o signo da precisão.

Amador Ribeiro Neto, em artigo de 29-04-1989 no *Jornal da Tarde*, resume e enfatiza a posição da crítica em relação ao romance.

“ Milimetricamente planejado, Relato de um certo oriente, em cada um de seus oito capítulos des(a)fia inteligência e

sensibilidade do leitor. Tudo bem que o faça ludicamente, mas estamos sempre à prova, cativos e cativados." (1989: 09).

A impressão de organicidade detalhada é um dos aspectos mais ressaltados pela crítica em relação ao romance. Sensação de que nada é demais, de que tudo está no seu lugar exato, como diz Amador Ribeiro Neto num outro momento da resenha. Junto a isso, o fascínio que invade o leitor que acaba enredado pela trama. Esse fascínio também é uma constante nas resenhas e críticas sobre o romance, a linguagem utilizada pelos críticos deixa aparente esse clima de sedução que o texto produz.

Narrativa da memória, caleidoscópio de imagens, entrelaçamento de vozes são alguns dos termos que surgem na maioria das resenhas e artigos sobre o livro. Além do claro tom de surpresa e encanto que invade os leitores da narrativa. Observe-se o trecho, ainda do artigo de Ribeiro Neto:

" Num cenário de sonolência e névoas, imagens não se configuram: tão somente insinuam. E de tanto insinuarem, você, leitor, aperta os olhos querendo ver além dos contornos e dos vultos. Tentativa vã. Nada é inteiro: apenas quase. Nada é em si: tende a ser. Nada se manifesta: repousa no latente movendo-se lento, muito lento. Falta-nos o chão; um referencial. Seguimos. Quando nos damos conta estamos fascinados por uma prosa delicada, densa, sedutora onde **nenhuma palavra sobra** ." (1989: 09).

Este trecho do artigo consegue apreender com precisão o sentido do texto, esse território marcado pela vacilação, pelo balbucio, pelo desmoronamento²², onde nada é, apenas parece ser. Esse sentido de imprecisão, incompletude do

²² Essa idéia é trabalhada por Rodolfo Mata no ensaio "*El oriente de una novela*" que será analisado com mais rigor no decorrer do texto.

texto é também citado na maioria dos artigos escritos sobre a narrativa. Arthur Bógea em seu *ABC*, de Milton Hatoum utiliza muito bem esse sentido na construção de seu próprio texto, produzindo um *ABC* que se assemelha em muito à própria estrutura do Relato. Um quebra-cabeças para o leitor. Observe-se o trecho:

“*ra*’ - (...) O vermelho - (v) impregna tudo: ‘cortinas de veludo (v)’ (r/O: 10); ‘Soraya /.../ com um giz (v) /.../ rabiscando no casco da tartaruga Sálua a última letra de um nome familiar’ (id: 14); ‘a mancha (v) que ainda se alastrava ao longo do feñol transformado em casulo’ (id: 21). (...) Emir --> orquídea = (v) a cor de ♂. ♀ exercia a sedução sobre ♂ ainda com ‘jóias do Oriente’ e ‘recendia a âmbar’ (id: 47).”²³

O tom é de enigma, o leitor do *ABC* precisa se familiarizar com sua estrutura para entendê-lo. É, assim como o próprio texto sobre o qual se debruça, território móvel. Ganha em autenticidade e ousadia de estilo, embora em muitos momentos confunda o leitor e torne o trabalho de leitura árduo. Um *ABC* que se pauta pela imprecisão, mas que aponta para uma leitura mais ousada do Relato em alguns aspectos.

A tentativa de Bogéa se resume a explorar um certo oriente do texto, composto pelos tapetes de Isfahan, pelo alifebata, pelo Alcorão. Resgata, assim, símbolos e imagens desse oriente que, na narrativa, esconde e se confunde com o “oriente amazônico”. Para tanto evoca dois pólos, o masculino e o feminino, Emir e Emilie, e a força dessa polaridade que leva a muitas outras: naturezaXcultura; civilizaçãoXbarbárie; amorXódio; cristãoXpagão. E a força está ligada ao vermelho, símbolo da paixão, da vida e de toda uma série de emoções e sentimentos ligados à força da vida (Eros) e a força da morte (Tanatos).

²³ Todo o *ABC* contém símbolos: ♂ - Emir; ♀ - Emilie; ♂ - marido de Emilie. Daí, a noção de que o tom de imprecisão, de enigmático do Relato serviu de fonte de inspiração para o autor do *ABC*.

Apesar da beleza do texto, para um ABC (ou seja, um “roteiro” para esclarecer o leitor) a leitura é difícil e por vezes tão misteriosa quanto a própria narrativa que pretende revelar (ou será ocultar?). Vale, aqui, o comentário já feito sobre o texto de Telles, principalmente. Seduzidos, os leitores-críticos do Relato seduzem novos leitores, a partir de resenhas e textos nem sempre esclarecedores, mas impregnados de poeticidade e sutilezas.

“ A sugestão de incesto entre ♀ e o irmão Emir/Marte-perpassa a [N], se entrelaça com relatos mitológicos (Brandão, 1991: 31) e conjunções astrológicas (Cirlot, 1984: 595); está latente nos episódios: ‘no convento de Ebrin’ (r/O: 35) e na ‘escala em Marselha’ (id: 84).”

Bogéa traz à cena aspectos, até então, não apontados, pela crítica, na narrativa: o incesto, por exemplo. E propõe uma leitura que dialoga com relatos mitológicos e aspectos astrológicos. Aponta uma nova entrada interpretativa, diferente, portanto, da maioria dos textos até aqui analisados e dos que ainda serão que, em sua maioria, percorrem o caminho da memória, da relação ícone/signo, das vozes, da viagem como entradas interpretativas possíveis para a narrativa.

Um outro aspecto colocado pela crítica é a influência que a narrativa de Hatoum sofre de textos como Em Busca do Tempo Perdido, de Proust; Mil e uma noites; As ondas, de Virgínia Woolf; O Som e A Fúria, de Faulkner; além de sutis alusões a Barthes, Benjamin e Borges. Mais de um crítico levanta esse aspecto no texto, uma espécie de *patchwork*, bricolagem de textos outros que, no Relato, aparecem em forma de imagem, evocação, transfiguração. Sobre esse aspecto falam Amador Ribeiro Neto e Flora Sussekind:

" O cuidado com o ato de escrever (relatar)? é tal em Milton Hatoum que engenhosidade borgeana, carpintaria cabralina, meticulosidade raduanassariana nos vêm à tona. Bobagens. Tais relações podem, quando muito, lustrar nosso ego nacional abatido, mas pouca valia têm ante a especificidade literária deste estreante de marca própria." (RIBEIRO NETO, 1989: 09).

Para Ribeiro Neto, essa é uma questão menor, o que deve se considerar é o engenho próprio do autor com a palavra. As aproximações ilustram apenas a necessidade do público leitor de dar vazão a um 'fervor nacionalista'. Ainda sobre esse aspecto, Flora diz:

" (...) é magnífico - isso de deixar de lado velhos 'topói' (homem versus natureza, seringueiros e descritivismos) da literatura regionalista amazônica, de Inglês de Sousa, José Veríssimo e Rodolfo Teófilo a Dalcídio Jurandir, e se jogar de cara numa estruturação romanesca próxima à de 'As Ondas', de Virgínia Woolf, ou 'O Som e A Fúria', de Faulkner -, por outro lado, parece deixar meio sem solo umas tantas vezes a narrativa de Hatoum." (1989: 06).

Diferente de Ribeiro Neto, para quem essas "aproximações" e "apropriações" são um detalhe menor frente à "especificidade literária" do estreante; Flora, cujo artigo é um dos mais incisivos feitos sobre o livro, acredita mesmo que toda essa tradição literária (Faulkner, Virgínia Woolf, Borges, etc) dentro do texto traz um problema, entre outros que ela aponta, estrutural para a narrativa que a torna menos valiosa. Em outro ponto do texto, ela exemplifica:

" E é esse feixe, é um Faulkner, por exemplo, quem patenteia a dificuldade de Hatoum em figurar mais de um

narrador, em trabalhar de fato uma justaposição de monólogos e vozes diversos. Entra a fala de Hakim; entra o Pai, o fotógrafo. Mas não são significativas as alterações na dicção narrativa.” (1989: 06).

Para Flora, se por um lado, pode-se elogiar o esforço estético a que o autor se submete, abandonando velhas matrizes que constituem os romances de ficção da literatura da Amazônia²⁴; por outro, o diálogo, ou a aproximação, com grandes autores de uma tradição romanesca ocidental, por exemplo, acaba por demonstrar uma certa fragilidade da narrativa que, segundo a autora, em alguns momentos fica patente. Assim, Flora, ao contrário da maioria dos críticos, parece não se deixar seduzir pela narrativa e aponta o que, para ela, seriam problemas na estruturação do romance, como o recurso da pluralidade de vozes que perde o seu impacto devido à ausência de *alterações na dicção narrativa*. A metáfora do jogo de paciência, nessa perspectiva, adequa-se muito bem ao pensamento que a autora constrói, já que o leitor vai ao longo do texto tentando organizar o coral de vozes com os quais vai se deparando no decorrer da narrativa, mas ao final tem que se “contentar” com a explicação de que, na verdade, todas aquelas vozes eram uma só. E, por isso, o jogo que não deu certo e que teve que demonstrar ao final seu “fracasso”. Diz a autora:

“ O que não é mal, mas converte a multiplicação de monólogos numa espécie de jogo de paciência que não deu muito certo e o jogador se viu obrigado a interromper, não sem uma explicação envergonhada já que havia gente olhando.” (1989: 06)

²⁴ “ A Amazônia onde se passa a história é menos um lugar geográfico que um lugar do desejo. Um lugar ficcional para o qual convergem memórias de infância, narrativas feitas por vários personagens e elementos das diferentes culturas - brasileira e libanesa - às quais o autor está ligado.” GRAIEB, Carlos. in: *O Estado de S. Paulo*, 08-03-1995. Caderno 2.

A própria Flora admite que seu comentário é implicante, mas acaba por merecer destaque exatamente por tornar-se uma voz destoante se comparada aos outros comentários que se têm sobre a narrativa, geralmente elogiosos e impregnados de uma mistura de fascínio e surpresa. Assim, a análise da autora, permite observar uma atitude menos deslumbrada frente ao texto. Isso, é claro, em nenhum momento desmerece a narrativa, mesmo porque apesar de apontar os problemas encontrados, não deixa de ressaltar também as suas qualidades e os momentos que, para ela, são excelentes.

No entanto, o que, provavelmente, Flora não tenha levado em consideração em seu "comentário implicante" é a possibilidade de que as alterações na dicção narrativa não fossem realmente tão fundamentais, já que, como a própria Flora ressalta, há apenas uma figura na canoa²⁵. Há, portanto, uma voz que resgata a saga da família, uma voz que dará vida a outras vozes. Uma Sherazade que desfiará o novelo de histórias da família e de Emilie. Claro que Hakim, Hindié, o pai, Dorner fazem parte do processo de resgate da memória, mas a força motriz está nas mãos (na voz) dessa narradora que luta contra o destino, contra a morte. Portanto, a sua voz é que possibilita que o coro de vozes das outras personagens se mantenha vivo. Sob esse prisma, pode-se pensar no aspecto "quase irrelevante" da "falha estrutural" do romance, pois, sendo uma única voz, não há motivos para alterações na dicção narrativa. Saliente-se que, logo no início da narrativa, a imagem do remador solitário já sugere esse processo de compilação de vozes. O texto em si já denuncia logo no início essa voz única.

Igualmente incisivo, ou até mais, o artigo de Silviano Santiago, no *Jornal do Brasil*, também à época do lançamento do romance, faz (junto com o artigo de Flora) o contraponto à opinião da maioria dos críticos. Segundo ele, não pode

²⁵ - " A primeira aparição dessa figura solitária numa canoa se dá logo nas primeiras páginas do livro, assim que a narradora, de volta a Manaus depois de muito tempo fora, começa a descrever as paredes e salas repletas de tapetes e motivos orientais de seu ambiente familiar." SUSSEKIND, Flora. "Livro de Hatoum lembra jogo de paciência". In: Folha de S. Paulo, 29-04-1989. Letras G. 6.

elogiar a narrativa, pois “o romance está marcadamente preso à estética modernista (em particular à dos anos 30) e hoje espero do novo autor que me dê sinais de independência. Não pelo simples gosto de ser independente, mas porque as condições de produção da obra literária não são as mesmas das décadas de 20 a 60.” (1989: 04).

Assim, o tom do artigo é de chateação, de impaciência. Aos olhos do crítico, tudo o que tanto chamou a atenção da crítica não passa de fraco psicologismo. Diz ele:

“ Certa ingenuidade (é o mínimo que posso dizer) psicológica na concepção do papel da memória na constituição do sujeito me leva ao desespero ao passar da página 21 para 22. Que me perdoe o autor, mas a teoria psicanalítica está por aí e veio para ficar. Desespero-me um pouco mais. Os lugares-comuns abundam nas páginas 54 e 55 quando o narrador descreve as impressões que teve ao deparar com o ‘mistério’ de uma vida humana ao violar e ler uma correspondência alheia. E paro por aqui porque o filão é pobre. Trata-se de um velho autor novo.” (1989: 04).

Observa-se pelo comentário do crítico que, para ele, a narrativa tem problemas na sua constituição e no trato que dá aos aspectos escolhidos para serem enfocados. Assim, parece que tudo lembra o passado, textos que já foram escritos, fórmulas que já foram usadas. Sua análise aponta, portanto, para uma falta de originalidade e de independência em relação à produção literária anterior. Apesar de todo o incômodo sentido, a resenha não deixa de salientar aspectos positivos no texto de Hatoum. Para Silviano há “outro gênero de satisfação” alcançada pela “*experiência solitária da leitura*”. Assim, ele começa a levantar as particularidades da narrativa que lhe chamaram a atenção e que ele elogia. Segundo ele, “*formas de descentramento que parecem fascinantes e originais*”.

" Primeira. A ação se passa em Manaus e não nos eixos clássicos da nossa literatura (centro-oeste, sul e nordeste). Minha curiosidade se atia. Envolve-me sensualmente com ruídos, cheiros e mistérios da Amazônia. Segunda. A investigação vertical no tempo não se ocupa da constituição da nossa sociedade pelo índio massacrado, a colonização portuguesa, o trabalho negro ou a imigração européia. Trata-se da história de sucessivas gerações de uma família libanesa no Brasil.(...) E finalmente tão surpreendente quanto os dois elementos anteriores, percebo que a narradora do romance - apesar de acompanhar fielmente o percurso da família libanesa - não pertence à família. É uma 'afilhada' da matriarca. Portanto, a família é vista num sutil jogo de dentro/fora." (1989: 04)

Aí estão, segundo Silviano, os méritos da narrativa. A forma como o autor rompe com a dicotomia centro-periferia. Assim, desloca a narrativa para a Amazônia e percorre o passado de uma família libanesa na região, propondo novo eixo para a tematização literária; além disso, a história do passado familiar é revista por uma agregada, que não possui laços consangüíneos com nenhum dos membros do clã, imprimindo à narrativa um tom de aproximação/distanciamento constante.

Tanto as implicâncias quanto os elogios de Silviano Santiago podem ser questionados. O que o autor considera "*forte psicologismo*" (forte indício de se tratar, portanto, de um velho novo autor) pode muito bem ser interpretado como uma "*complejidad que está a nivel de los conceptos que maneja, de las reflexiones sobre la representación narrativa o visual y sus interconexiones, de las relaciones entre historia y ficción, de la presencia poética del otro, del viaje y del deseo*"²⁶ ou como "*uma arquitetura imaginária*", reconstrução do lugar das lembranças e dos vãos do esquecimento. Até porque abundam histórias. Há a

²⁶ MATA, Rodolfo. El oriente de una novela. Remate de Males. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n° 16 (1996). Campinas. 1996. p. 108.

saga da família, mas em poucos momentos extensas análises sobre perfis psicológicos das personagens. Há o bem e o mal, a morte, o pecado mas tudo está imerso em ação e não em longas análises psicologizantes.

Em relação às formas de descentramento, duas pelo menos, talvez não sejam tão originais assim. Não só o Relato escapa dos “eixos clássicos de nossa literatura”; Inglês de Sousa, Dalcídio Jurandir e Márcio Souza também o fazem, assim como uma série de escritores que não tiveram a mesma notoriedade. Assim, muito antes de Hatoum, uma série de escritores da ficção brasileira já percorriam esse caminho, fazendo a escolha por representar um Brasil fora do eixo central. Nada, portanto, novo e original. Além disso, ao que parece, esse elogio carrega um certo gosto pelo exótico e pelo diferente, por uma Amazônia maravilhosa. Um aspecto tão “velho” quanto o psicologismo que Silviano tanto critica. Isolada, portanto, essa forma de descentramento pouco demarca a possível singularidade da narrativa de Hatoum.

Para a segunda forma de descentramento, pode-se usar o mesmo argumento: Hatoum, também, não foi o primeiro a escapar de uma investigação no tempo baseada no nosso processo colonizador, na imigração européia, etc. Outro amazônida já o fez na década de 40. Dalcídio Jurandir, com seus dez títulos, preocupa-se com uma investigação temporal que, muito mais do que tocar nos velhos problemas da colonização no país, concentrará todos os esforços em recuperar a problemática da personagem principal de todos os volumes, Alberto, que, aprisionado em seu habitat extremamente sufocante, questiona sua própria existência²⁷.

²⁷ “Penso, por exemplo, em Dalcídio Jurandir, que começou ainda nos anos 40 com um romance chamado *Chove nos campos de Cachoeiro* e não parou mais de escrever. Cachoeiro é uma cidade da Ilha do Maranhão, onde Dalcídio nasceu. De lá para cá, seus romances formam um imenso ciclo amazônico que guarda, no entanto, considerável distância das experiências regionalistas. São ficções que apresentam uma interiorização muito grande, cada vez mais densa; são na verdade, as aventuras de uma experiência interior. Chego a pensar que o conjunto desses romances forma uma espécie de *À La Recherche...* escrita na Amazônia e que Dalcídio é, um pouco, o nosso Proust.” Benedito Nunes em entrevista a José Castello. In: Folha de S. Paulo. 06-08-1996. Jornal de Poesia.

E, aqui, chega-se ao paradoxo da argumentação de Santiago, pois se de um lado, acusa o autor do Relato de um velho autor novo por estar *marcadamente preso à estética modernista (em particular à dos anos 30) e hoje espera-se do novo autor que dê sinais de independência* e por já ter lido por demais escritas da memória; por outro, elogia formas que podem ser, igualmente, consideradas velhas. Assim, o crítico aponta o velho na narrativa como um fator depreciativo para sua qualidade estética, mas elogia fórmulas narrativas tão velhas quanto o psicologismo que tanto o irrita logo nas primeiras páginas do romance. Parafraseando o próprio Silviano: E paro por aqui, pois o argumento é questionável...

Por fim, o exterior. Sem nenhuma pretensão a analisar e mesmo compreender a recepção da narrativa no exterior, fato que pela quantidade de textos não resultaria num trabalho reflexivo de seriedade, a menção às resenhas publicadas no exterior serve apenas para ilustrar o raio de alcance a que conseguiu chegar Hatoum logo em seu livro de estréia. Em sua maioria, as resenhas denunciam o velho desejo estrangeiro pelo exótico, pelo diferente, muito embora acabem se rendendo a essa ausência e, assim como a crítica brasileira, apontando aspectos interessantes na narrativa. Para isso, o sugestivo título Relato de um certo oriente, já provoca no leitor um gosto por esse certo oriente, que de alguma maneira desvelará sons e odores de um outro universo, de um outro mundo, de um outro. Sobre a narrativa diz Patrick Kéchichian em seu artigo *La mémoire et l'exil*:

“ Savamment composé à partir de récits croisés, le livre a pour personnage central Émilie, dépositaire et ordonnatrice principale de ce commencement de la mémoire; celle d'une famille d'immigrés libanais venue vivre à Manaus au bord de deux fleuves tropicaux, l'Amazone et le Río Negro, qui melent leurs eaux, face à cet 'horizon d'arbres à l'infini', dans cette autre densité, celle de



l'air et du paysage saturés d'humidité, envahis par la végétation."
(1996: 01)

É interessante notar que Kéchichian situa especialmente a família libanesa. É Manaus, são os rios Amazonas e Negro, com suas águas misturadas. É um certo oriente. Situar a família (embora isso pareça óbvio, afinal a narrativa se passa em Manaus) de certa forma denuncia esse gosto pelo diferente, implicitamente esperado num texto que se passa num ambiente por excelência luxuriante; levando-se em conta as construções vistas no primeiro capítulo desse texto. Assim, salientar esse aspecto espacial demonstra essa ausência, ausência desse exótico que não é dado, para o qual o autor do Relato conscientemente dá as costas.

Michel Riaudel em seu artigo salienta aspectos que chamaram sua atenção na leitura do texto e destaca o papel da memória no resgate desse mundo arruinado e na tentativa de restaurar esse passado familiar.

" Entre Trípoli (au Liban) et Manaus, entre les souvenirs de l'enfance et les réalités de l'âge adulte, le récit s'emploie à mesurer les pertes qu'entraînent les déplacements dans un espace-temps aux contours imprécis. C'est la force douloureuse de l'imparfait, que élargit à l'infini la durée des événements et des sensations, c'est la puissance de la focalisation interne, qui reste indifférente à la chronologie et l'objectivité des faits, et les saisit au contraire dans la brume des émotions." (1990: 01)

Em certa medida os artigos escritos no exterior sobre a narrativa de Hatoum selecionam e apontam aspectos salientados, igualmente, pela crítica brasileira. Assim, em muito se assemelham, principalmente em relação aos elogios conferidos ao romance e ao jovem escritor por sua ousadia e talento. Para

Riaudel, por exemplo, a memória é o grande filão do texto, pois toda a narrativa, segundo ele, concentra-se na tentativa de reestruturar o passado da família libanesa. Essas lembranças tentam suprir as perdas ocasionadas durante todo o percurso dessa família por esse ambiente amazônico. Num outro trecho do artigo, diz ele:

“ Leur discours, et avec eux l'ensemble du roman, est donc bien avant tout un travail de la mémoire. Car chacun d'eux vit l'expérience du déracinement, partagé entre deux mondes, celui des origines et celui de l'exil plus ou moins volontairement choisi. En lui se rencontrent et se fondent les univers culturels, dans les pratiques alimentaires ou religieuses. En lui aussi s'entretiennent des souvenirs individuels qui demeurent incommunicables. C'est pourquoi les confidences réveillent le sentiment de la solitude, de la disparition et de la mort, partout présents.” (1990: 01)

Personagens que vivem à deriva, que vivem no *intermezzo* desses mundos-orientes e que através da memória resgatam um tempo e um espaço, mundos esfumaçados por esse tempo perdido. Assim, a idéia de que os orientes, na narrativa, mesclam-se, confundem-se, ocultam-se através das experiências das personagens, através de práticas e crenças. À memória resta o trabalho de resgatar pelos relatos das personagens esses mundos que se perderam com o correr do tempo.

Em boa parte dos textos chama-se a atenção para esse entrecruzamento de mundos, para a peculiaridade narrativa de explorar essa simbiose de orientes, de diferentes, de exóticos.

“ Qu'est-ce que l'écriture, sinon la recherche de son identité? Cette façon de considérer l'acte d'écrire s'applique

parfaitement à Milton Hatoum, un Brésilien, de la capitale de l'Amazonie, Manaus. En effet, si une part de ses racines sont accrochées dans cette grande ville, près du fleuve géant, dans cette <île au milieu de la forêt> ou <cette prison végétale>, comme il se plaît à dire d'autres s'alimentent à une autre terre, lointaine et bien différente, le Liban." (1991: 01)

Assim, há duas origens, duas vertentes que acabam por se misturar nesse certo oriente que já se denuncia logo no título. Raízes presas na cidade de Manaus, na floresta, ilhadas pelo rio e se alimentando de um oriente vivo apenas na memória, através de histórias da infância. Oriente que invade a realidade amazônica e se impõe com força suficiente para tornar essa Amazônia um certo oriente, nem Amazônia nem Líbano. Ainda sobre esse amálgama de mundos diz o articulista do jornal Saint-Nazaire:

" Son premier livre Récit d'un certain orient est une recherche des racines perdues, une quête d'identité culturelle, un dialogue entre l'Orient et l'Amazonie, entre les souvenirs de l'enfance et les réalités de l'âge adulte..." (1991: 01)

Uma busca da identidade cultural através da tentativa de resgatar esses mundos que durante toda a narrativa dialogam. Não há como fugir da presença marcante de um e outro mundo. De um lado, o ambiente amazônico e de outro, o libanês, resgatados na narrativa através das crenças, das práticas alimentares e das lembranças das personagens. Ainda sobre esse aspecto, diz Pierre Bigot:

" ...le roman réunit dans un même creuset poétique deux mondes apparemment aussi dissemblables que possible et qui son les siens: l'Orient des Mille et Une Nuits que lui narrait autrefois

avec un lyrisme débridé son grand-père libanais, et l'Amazonie mytique racontée par les domestiques indiennes qui ont accompagné son enfance." (1991: 01)

A leitura dos artigos sobre o Relato conseguem demonstrar que a narrativa é o prenúncio de algo que está em elaboração, como num processo de constituição. Algo em processo que poderá reverter em outros bons frutos ou num suspiro explosivo que não vingará.

2.2- Nas análises: o caminho do tesouro perdido

Embora tenha tido certa projeção nacional e mesmo no exterior, a narrativa de Hatoum, ainda, não mereceu uma maior atenção da crítica em relação a análises mais aprofundadas e minuciosas. Assim, poucos são os textos que se encontram em que o Relato é esmiuçado com maior propriedade.

Um desses primeiros textos, foi escrito em 1992, por Luciana Stegagno Picchio. Sua análise propõem elaborar uma tipologia do discurso amazônico, através das variadas imagens que se tem do rio Amazonas desde Orellana até Milton Hatoum. Assim, a autora tenta constituir os diversos discursos acerca do "Grande Rio", desde os viajantes que exploraram e inscreveram a Amazônia até a sua narrativa de ficção e que contornos vai adquirindo o Amazonas nesse contexto e nesse percurso. Diz ela:

" Rio abaixo: desde séculos o <<discurso amazônico>>, motivado pela revisitação científica e literária do Grande Rio, obedece a um cânone retórico que se foi fixando nos seus traços essenciais já nos primeiros anos da Descoberta e da Conquista: a

partir daquele 24 de junho de 1542 quando Francisco Orellana, na sua viagem fluvial iniciada ao longo do Rio Napo, encontrou nas margens do desconhecido que o levava para Leste, as fabulosas guerreiras de quem o Rio das Amazonas vai receber o nome.” (1992: 01)

Dessa forma, o texto elabora sua argumentação, baseando-se na idéia de que o discurso amazônico se constitui a partir da revisitação que se faz do Amazonas, ou seja, de que narrativas e relatos de viajantes trabalham traços de uma imagem de rio, e desse rio em particular. Num primeiro momento, a análise se desenvolve em torno dos discursos dos viajantes, tentando mostrar como eles descreveram e caracterizaram o *Grande Rio*, mostrando inclusive a gama de mitos que foram sendo colados a essa imagem. A seguir, inicia um percurso dentro das narrativas de ficção, tentando, também, observar como o Amazonas vai aparecendo nesses discursos.

“ ... acho que talvez a coisa melhor será de começar, como faziam os antigos, *in media res*, isto é a partir de uma obra de ficção que é a mais cuidadosa, analítica e poética descrição da paisagem amazônica.(...) Falo de Jules Verne e sua *Jangada*.” (1992: 06)

A escolha, segundo a autora, dá-se, principalmente, por ser o texto de Verne um relato de viagem ao longo do Amazonas e por ser a matéria-prima da narrativa advinda dos “*geógrafos e exploradores, cartógrafos e historiadores do Brasil, presentes na cultura de base dos membros da família dos Condes d’Eu e encontráveis na sua biblioteca. E é aqui que os tópoi ressaltam com toda a evidência.*” A partir de então, a autora começa a análise do texto de Verne para verificar os *tópoi* nele encontrados, entre eles: a relação natureza-ambiente e

seus primitivos habitantes, a idéia do progresso oriundo do positivismo comtiano, a justificação da matança, a exploração da floresta, etc.

Como contraponto a essa visão positiva observada na narrativa de Verne, Luciana Picchio elege *"a irônica, desiludida definição do Amazonas feita num folhetim de sucesso e um testemunho aparentemente mais impiedoso, porque mais dorido. E um testemunho que faz pensar. Quem fala é um filho de Manaus que volta, depois de vinte anos de ausência, à sua cidade amazônica: e não a reconhece. Seu autor chama-se Milton Hatoum e o livro intitula-se Relato de um certo oriente."* (1992: 12/13). Elege, portanto, a narrativa de Márcio Souza, Galvez, Imperador do Acre e o Relato como os pólos contrários do percurso que ela faz pela tipologia do discurso amazônico. O primeiro como a ironia, o pastiche²⁸ e o segundo, como desilusão e a dor do não-reconhecimento. Para a autora, a narrativa de Hatoum consegue fechar a viagem que ela faz ao longo do Grande Rio porque consegue demonstrar de forma clara o esvaziamento que vai ocorrendo em relação aos *tópoi* relacionados ao Amazonas no decorrer do processo histórico. O Relato, nessa perspectiva, é o desfacelamento, a ruína do que já foi um dia.

" queria atravessar o igarapé dentro de uma canoa, ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. (...) Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia de tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos." (HATOUM, 1991: 124)

²⁸ " O rio Amazonas, como rio de planície, possui uma correnteza vagarosa e cria sinuosas trajetórias. É a maior bacia hidrográfica do mundo e a única que não legou nenhuma civilização importante para a história da humanidade. Dizem que o Amazonas não é um rio, é uma gafe ideológica." SOUZA, Márcio. Galvez, Imperador do Acre. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1984, p. 82.

A imagem é a da desolação, nada lembra a metáfora do *Grande Rio*, só há dejetos, imundície e dor. Só há vestígios do passado, há ruínas. Ao que tudo indica é esse o percurso. O porto de chegada está marcado pela desestruturação, pelo horror. E só.

Susana Scramin, no texto *Relato da nação*, também traça um caminho para a decifração da narrativa de Hatoum. Sua chave de entrada passa pela relação signo/ícone, pela presença marcante da fotografia e da imagem no romance e a problemática da construção da identidade dos indivíduos, em sua maioria, sem nome. Segundo a autora, o que se coloca para o leitor do *Relato* é a possibilidade de “*ler o real através da representação criada por imagens gravadas num cartão*” (1995: 03). Vai, a partir daí, mostrando como no romance as imagens levam ao verbo, ou seja, de como os ícones vão no decorrer da narrativa mutabilizando-se em signos verbais. Assim:

“ Nas páginas 104 e 105 o narrador Hakim descreve as fotografias nas quais sua mãe, Emilie, substitui a narração/relato verbal da vida da família pela linguagem icônica. Um outro jogo se estabelece na relação amorosa dos dois, ao invés de metáforas e hipérboles, luz e sombra, ausência e presença. O seu silêncio significa para Hakim uma profusão de significados. Ausência de discurso verbal, contudo presença da significância, a significação em processo. Um discurso aparentemente neutro, mas implicitamente carregado de pontos de vista, de focos determinados racionalmente por seu autor: Emilie.” (1995: 05).

As imagens no *Relato* “falam” sobre a saga da família para o filho distante, substituem a palavra. Mas essa substituição vai paulatinamente sendo transformada, pois as personagens iniciam processo de descrição das imagens que passam, então, à palavra novamente. No momento em que se inicia o

desvelamento dos vários sentidos de cada uma das imagens, o ícone transmuta-se em signo. Para a autora, isso pode ser compreendido através de uma relação dialética que dará origem à escritura. Melhor explicando, só é possível compreender essa passagem do ícone ao signo se se pensar que, num primeiro momento, se tem a imagem que é linguagem inscrita no silêncio. No entanto, faz-se necessário desvendar os sentidos dessa linguagem silenciosa. Para isso, as personagens verbalizam os sentidos presentes nas fotografias, por exemplo, e, nesse momento, ocorre a transmutação de um código para outro. A personagem que representa esta passagem do ícone ao signo é o fotógrafo Dorner que “abandona” o olhar pela palavra. Essa passagem culmina com a troca do laboratório de fotógrafo por uma biblioteca de obras.

Um outro aspecto ressaltado por Susana Scramin é a necessidade das personagens constituírem uma identidade. Parte dos pólos: civilização e barbárie; cultura e natureza; usando como pólos contrastantes a forma como Dorner e Hakim constituem-se a partir da relação de alteridade com um Outro que são eles mesmos.

* Hakim tenta escapar ao determinismo da raça e ao determinismo do meio (limitações do *fim de mundo*: Amazonas). Dois tópos marcados pela presença da natureza. O interesse pelo *outro* acaba por constituir-se na sua única saída: a civilização/a cultura européia. A amizade de Dorner, o europeu, seus livros, sua câmara, sua língua, a viagem sem retorno ao sul do país: um outro país. Dorner, por sua vez, tenta escapar a um tipo de condicionamento cultural inerente à cultura de origem. Sua viagem pode ser entendida como uma fuga da neutralidade do olhar, da indiferença objetiva. Para ele, o outro diverso constitui-se na única alternativa: o americano. Duas viagens opostas, ou melhor, para tópos opostos, contudo, o objetivo de ambos corre paralelo: esquecer-se de si para conhecer o outro.” (1995: 08).

Ambas as personagens passam por processo de formação de suas identidades, um caminha da cultura para a natureza (Dorner) e o outro, da natureza para a cultura (Hakim). Ambos conseguem isso graças ao exílio voluntário ao qual se submetem. O auto-exílio proporciona a condição necessária para *perder-se de si para encontrar-se no outro* que são eles próprios. Dessa forma, a suposta alteridade se confirma como semelhança. Para Scramin as personagens do Relato são apenas e puramente desejo e Manaus surge como a imagem desse desejo. No entanto, esse desejo não se efetiva, uma vez que a cidade é apenas ruína, cidade em crise, *cidade cindida*. Surge, então, como sentido, o romance, que revela as incertezas e caracteriza-se pela deriva. Ou como foi demonstrado no início do capítulo, a narrativa é marcada pela sugestão, nada é tudo parece ser.²⁹

“ Fica por conta da deriva, do acaso, se cada personagem adquire ou não uma imagem de si mesmo e se pode ou não tomar posse de sua experiência. Uma mulher tenta reconstruir sua identidade a partir de um mundo em ruínas: a família, a *mátria*.”
(1995: 12)

Por fim, a análise debruça-se sobre a questão da língua como um dos aspectos da formação do indivíduo e da nação. A autora, aqui, defende a idéia de que o Relato pode, *a partir da representação da saga familiar de Emille, construir uma teoria histórica da nação*. Isso graças à maneira como surge na narrativa a problemática da passagem de uma língua a outra, de como se traduz de uma língua para outra, de como se recria a partir de uma determinada língua, de como se transmuda uma língua em outra, etc. Assim, Scramin enumera uma série de exemplos no Relato. Momentos como o do tio Hanna que, antes mesmo de dominar a língua, foi capaz de conquistar a mulher amada, recriando palavras do universo do discurso amoroso; depois Hakim, falante móvel entre as línguas que

²⁹ Idéia trabalhada por Amador Ribeiro Neto como foi visto no início desse capítulo.

permeiam o universo familiar; o papagaio que repete falas que não são suas e que finge uma memória. Dessa forma, todos esses falantes, todas essas línguas se amalgamam possibilitando, de acordo com a autora, constituir um relato de nação.

Assim como Scramin, Rodolfo Mata elege, em boa parte de sua análise sobre o Relato, a relação entre a imagem e a palavra, o signo e o ícone para desvelar os “mistérios” da narrativa. Também acredita ser Dorner o grande personagem que resume a passagem do ícone ao signo³⁰. Para isso, utiliza-se da bela metáfora do mapa para constituir a narrativa que, segundo ele, é “*un mapa que se sabe sumergido ineludiblemente en su precariedad*”; um mapa caracterizado pela ruína, pelo desmoronamento. Assim, para Mata, a imagem presente e marcante, durante todo o processo de desvelamento e de construção do mapa pelo leitor, é a do desmoronamento. Sua leitura, portanto, parte da percepção de que, sendo um mapa caracterizado pelo ocultamento, cabe ao leitor a tentativa de construção desse território, assumindo, assim como a narradora do Relato, o processo de busca pelos elos capazes de compor o mapa-narração. O texto é, pois, essa tentativa, que se vai efetivando no momento da leitura, como num jogo de quebra-cabeças, em que o jogador se vê impelido a resolver enigmas, desvendar mistérios. Diz Mata:

“ De esta manera vemos que la precariedad del mapa-narración está dictada por dos instancias. En primer lugar, el referente no coexiste con su representación: ha desaparecido. La dificultad de una coincidencia punto por punto, como en el mapa borgiano, es aún mayor, pues el cotejo es imposible.

³⁰ “ Otra interesante vena de las consideraciones sobre el cruce de las artes visuales con las verbales es el tema de la fotografía. En su trabajo con la Hasselblad, el alemán Dorner llega a percibir cómo en una ‘ciudad corroída por la soledad y la decadencia’ las personas desean ser fotografiadas para ingresar en un pequeño mundo fantasmagórico en que el tiempo se ha detenido. Al final de su vida, cambia el laboratorio fotográfico por una biblioteca con obras raras editadas en los siglos. En ella, encontrará las obras orientales (entre las que está *Las mil y una noches* traducida por Henning) que lee instigado por el marido de Emilie.” MATA, Rodolfo. *El oriente de una novela*. In: Remate de Males. n. 16. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, Campinas. 1996. p. 104.

Tendría que recurrirse a otra criatura borgiana, Funes el memorioso, único ser capaz de enumerar, sin perder el más mínimo detalle, todos los 'hechos' del pasado.(...) En segundo lugar, se trata de un tipo de representación distinta de la fabula de los cartógrafos del Imperio. Si el mapa es el doble imperfecto del espacio físico, pues arrastra las simplificaciones obligadas por el punto de vista, la perspectiva adoptada, la escala, etc; la narración es el doble, también imperfecto, del tiempo, en donde las simplificaciones se dan por la selección de los hechos y su encadenamiento. Sin embargo, esta separación entre representación visual y representación escrita, entre artes del tiempo y artes del espacio, es un tanto arbitraria." (1996: 102).

O trecho acima elucida a argumentação do autor em relação à metáfora do desmoronamento ou do mapa caracterizado pela precariedade. E por que precário? Exatamente por gravitar pela imprecisão do que já não existe, no caso do romance, o passado, que mesmo reencontrado, será sempre um cotejo, uma simplificação conseguida por uma seleção de fatos narrados e recuperados. Será sempre lembranças que, mesmo recuperadas, não representam exatamente a realidade de outrora, ressurgirá mascarado pelo tempo, pela imprecisão do que se perdeu, esfumado pelo correr dos dias. Assim, a representação se caracterizará por um meio caminho, devido à impossibilidade posta, desde o início, por um referente que já não existe, já se foi. Pois, a não ser que se tenha a capacidade de Funes de lembrar sempre, lembrar mesmo sem querê-lo, somente lembrar e jamais esquecer, o passado apenas ressurgirá como um *patchwork*, um jogo de claro e escuro, a partir de uma incompletude, de vãos, pois, especialmente nesse caso, o absoluto é impossível³¹.

³¹ " A vida começa verdadeiramente com a memória, e naquela manhã ensolarada e fatídica, tu te lembravas 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 estarrecimento, 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?" (HATOUM, Milton. Relato de um certo oriente. São Paulo: Companhia das Letras. 1991. p. 22.

Exatamente por utilizar a metáfora do mapa para compor sua argumentação, o segundo ponto sobre o qual se detém o autor é a relação entre imagem e palavra e a importância do símbolo nesse contexto. Aqui, assim como uma série de outros críticos do romance, Mata chama a atenção para uma das primeiras imagens da narrativa: o desenho na parede da casa da mãe da narradora, de uma canoa com um único tripulante.³² Sobre esse símbolo, diz ele:

" De esta manera, regresando sobre las relaciones entre artes visuales y escritas, la novela se puede entender como glosa, traducción, desarrollo de esta imagen. El dibujo se convierte en parte de un gran emblema. O viceversa, la novela se concentra en el dibujo que se transforma en su símbolo. A pesar de que el dibujo no es reproducido físicamente en el libro, podemos continuar hablando de él como emblema, suponiendo que se presenta como una imagen plástica en la imaginación, suficientemente delineada por las descripciones citadas." (1996: 103-104).

Para Mata, portanto, imagem e palavra são indissociáveis, já que uma revela a outra. O desenho na parede resume a intenção de toda a narrativa que ora começa: a busca por algo que se perdeu. Alguém que rema só numa canoa em busca da casa da infância, de um sentido para mistérios do passado. Ao mesmo tempo que toda a teia de histórias surge como possibilidade de revelar o mistério suscitado pela imagem descrita no início do texto. Assim, cada um sustenta seu sentido a partir e por causa do outro.

Por fim, Mata tenta compor o processo de leitura do Relato. Segundo ele:

³² "(...) uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado de papel." op. cit. p. 10

“ La experiencia de lectura de *Relato de um certo oriente* está regida por la desorientación. El mapa, que el lector va construyendo conforme avanza en la novela, debe someterse a una serie de correcciones para poder finalmente ‘estabilizarse’, próximo a la intención de la principal voz narradora.” (1996: 105)

Completando, portanto, seu processo argumentativo, o autor trabalha com a hipótese de que a experiência de leitura, como o próprio romance já deixa entrever, só poderá se caracterizar pela desorientação, isso porque, sendo a narrativa um balbucio de vozes que nem sempre se identificam, suscitando o mistério, não se pode crer que o exercício da leitura conseguirá compor em definitivo o mapa-narração que, ao final, permanecerá submerso em seu próprio mistério. A leitura, nessa perspectiva, lembrará uma outra imagem descrita no final da narrativa, a de um processo sem início nem fim, apenas um movimento no meio do rio, que não tem partida nem chegada, é apenas movimento.³³

“ Sin embargo, hay cosas que permanecen definitivamente en el enigma y que son fundamentales. Nunca sabemos el nombre de la narradora, ni el de su hermano, ni el del marido de Emilie. Esto es un verdadero hueco en el mapa del lector y complica el proceso de desciframiento mencionado anteriormente, aunque no lo hace imposible. (...) El mapa del lector también nace arruinado y va recomponiéndose paulatinamente, asintóticamente digamos, en dirección al mapa de la narradora. No llega a coincidir con él: es el mapa de un mapa, sujeto también a los fenómenos de la atención y la memoria, a lo fragmentario e inacabado.” (1996: 107)

³³ “ 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. Senti-me 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 ramos incertos.” op. cit. p. 165.

Na análise de Mata, portanto, se de um lado a narrativa em si já traz o símbolo da ruína, caracterizando-se pela metáfora do mapa desmoronado; o processo de leitura, igualmente, se pautará pela imprecisão e pelo vacilo. Para usar a expressão de Flora Sussekind, um jogo de paciência, a partir do qual o leitor vai compondo o mapa-narrativo e que ao final desmascara e ironiza a sempre arrogante pretensão de dar conta de todos os símbolos e mistérios, de dar sentido a tudo, pois essa é uma tarefa impossível.³⁴

Numa perspectiva bem diferente das até aqui vistas, Cíntia Schwantes analisa o Relato a partir de uma leitura feminina do romance. Num primeiro momento, traça um panorama da teoria literária feminina, resumindo os pressupostos básicos das suas duas grandes correntes, a francesa e a anglo-americana. Segundo ela, embora desenvolvam *princípios teóricos e metodológicos diferentes, ambas partem de um mesmo pressuposto: o de que todos os textos, por mais neutros que se pretendam, são escritos a partir de um espaço social determinado pelo sexo biológico do autor. Em outras palavras, escreve-se de forma diferente conforme se esteja em uma posição de domínio (a masculina) ou de dominação (a feminina).* (1996: 42).

A hipótese que passa a defender, então, é de que a narrativa de Hatoum é um exemplo de escrita feminina, independente do sexo biológico do autor. São dela as palavras:

“...alguns homens produzem textos ‘femininos’, exatamente por se recusarem a ordem simbólica e recuperarem a imaginária. Afinal, nenhuma socialização é absoluta, logo é nas

³⁴ Sobre essa impossibilidade, fala Raul Antelo: “Sabemos que la ficción moderna es intraducible pero aún así ensayamos intercambios vanos ante la imposibilidad de una transferencia efectiva, de una equivalencia necesaria pero el mismo tempo imposible.” ANTELO, Raul. *Representar el vacío*. Conferência apresentada em Bogotá. In: A situação dos estudos culturais na América latina. Universidade Nacional de Colômbia. março/1996.

brechas de nossa (de homens e mulheres) homossexualização que a escrita feminina acontece.

Tal é a situação, a nosso ver, do **Relato de um certo oriente**. Mais importante que o sexo biológico de seu autor, são as marcas encontradas ao longo desta narrativa fragmentada, polifônica, cuja protagonista narradora é uma mulher, e que fala da selva e da loucura, pólos do feminino nos binômios natureza/sociedade e razão/loucura.” (1996: 43)

Assim, o que passa a importar para a autora são as marcas que, segundo ela, constituem essa escrita feminina. O trabalho, então, passa a ser o de garimpar, ao longo do texto, essas marcas capazes de demonstrar ser o texto um exemplo de escrita feminina. O primeiro ponto destacado se refere à utilização da técnica do encaixe, através da qual a narradora interrompe sua voz para dar voz a outras personagens. A oralidade, portanto, é a primeira marca presente na narrativa, já que são as mulheres as *depositárias das narrativas oralmente transmitidas*. A fala seria uma característica tipicamente feminina, marca do universo feminino. São as mulheres que guardam as histórias de família, contam passagens do cotidiano, e o modelo paradigmático do uso da técnica do encaixe remonta às narrativas orais contadas por uma figura feminina que narra para não morrer. Primeira marca.

A segunda marca encontraria-se na relação de estranhamento ou proximidade que as personagens mantêm com a selva, signo do desconhecido e também da mãe. Segundo a autora, a selva é encarada como o Outro, potencialmente perigoso. *Desta forma, a ausência da selva/mãe atua um vazio delimitador do espaço e da identidade do Um.*(1996:47) Em relação ao contato com a selva, as personagens se dividem: de um lado, Hakim, Emilie, a narradora, Samara Délia, mantêm uma relação de estranhamento com a floresta e, de outro, Dörner, Hector Dorado, Anastácia, mais próximos à selva. Em contraponto ao pensamento desenvolvido por Scramin, como vimos, para Cíntia Schwantes, *esta atitude de aproximação e rejeição faz de Manaus um local de fascínio, mas não de*

desejo, um lugar onde o destino enraíza as personagens à revelia de sua escolha. (1996: 47). Para Scramin as personagens do romance são puro desejo, e Manaus representava esse desejo. Ao contrário, para Schwantes, essa possibilidade mostra-se inválida, já que a relação paradoxal com a selva pode por um lado demonstrar fascínio, mas de forma alguma desejo.

Por fim, para a autora, a outra marca da escrita feminina, que estaria presente no texto, é por ela chamada de *ressonância dionisíaca que perpassa o romance em duas instâncias distintas. A primeira é uma exuberância de linguagem que parece repetir a exuberância da própria selva. A segunda situa-se dentro daquilo que Cixou chama 'escrita do corpo', e consiste na insistente recorrência às sensações do corpo.* (1996: 50/51). Assim, segundo essa leitura, o Relato pode ser considerado um exemplo de romance de escrita feminina, isto porque traz em sua estrutura marcas que constituem o feminino.

Após gravitar por essas análises o que se percebe é que a narrativa de Hatoum permite uma série de entradas para possíveis interpretações. Embora divergentes em alguns momentos e mesmo demonstrando entradas interpretativas tão diferentes, nota-se que há um esforço em decifrar a narrativa, como numa tentativa de encontrar o caminho para o tesouro perdido, em buscar a chave do deciframento para os mistérios que continuam cercado a narrativa por mais que leitores sagazes se esforcem. Há sempre segredos a serem desvelados. No entanto, por mais que se tente mapear esse território impreciso, nem sempre as tentativas conseguem esclarecer e mesmo desvendar. Ao que tudo indica, o texto permanece com mistérios não resolvidos e indecifrados, ou como diz muito bem uma das personagens do romance: *há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam até à morte.*

III

VIAGENS DA MEMÓRIA: A AMAZÔNIA

3.1. Entre orientes: a Amazônia perdida

A Amazônia, no Relato, aparece num jogo de claro e escuro, dito e não-dito. Salta aos olhos pelas frestas, pelos vãos. O oriente libanês esconde/revela o oriente amazônico e vice-versa, num jogo de superposições. A imagem, que, talvez, expresse de maneira clara esse jogo no texto, é a de uma dança de véus. A cada véu tirado há um outro e mais um e mais um. E os véus ao mesmo tempo que revelam (pelas nuances), principalmente, ocultam. O estado de sedução explícita (sobre o qual se fala no capítulo dois), alcançado durante a leitura é consequência desse jogo de sutilezas, de simulações que o texto usa, criando um clima sedutor extremamente forte. A Amazônia e o Líbano, então, confundem-se na narrativa para de um lado revelar, mas sobretudo ocultar. Assim, ora é Trípoli:

“ Na entrega deliberada às carnes do animal, contrariando a assepsia do dia-a-dia, as mãos levavam à boca um pedaço de fígado fresco, e o pão circulava de mão em mão, despedaçado por dedos lambuzados de azeite e zatar.” (HATOUM, 1991: 58)

Ora é Manaus:

“ Uns diziam que a doença era tratada com um extrato alcóolico de sementes de paricá-rana e sapupira do campo. Emilie jurava que, além desse extrato, a terapêutica consistia numa infusão preparada com folhas e cascas da raiz e do caule da jacareúba, da graviola e do araticu-manso.” (HATOUM, 1991: 95).

Não é o Amazonas que existe no primeiro trecho, é o Líbano e sua tradição e seu exotismo, um certo oriente. Mãos lambuzadas que levam à boca fígado cru não parece uma cena comum; pensando-se, é claro, em referenciais de mundo ocidental. Assim, a cena remete a outro mundo, a outro imaginário; alguma terra perdida no mapa, estranha e diferente. No segundo trecho, muda-se o eixo e sobressai a Amazônia, suas curandeirices, suas credices: *sementes de paricá-rana, sapupira do campo*. Como bem coloca Rodolfo Mata em seu artigo (já analisado no capítulo dois), o adjetivo posposto inverte o sentido, provocando o significado de indeterminado, um, algum, qualquer. Um dos vários orientes possíveis, esse oriente libanês perdido, confundido, escondido em meio a um outro oriente, o amazônico. Assim, é como se houvesse uma imagem sobre a outra, uma paisagem sobre a outra. É Manaus, mas não é; é Trípoli, mas não é. Orientes que se revelam, mas que se ocultam também. Pois a todo momento um sai de cena para que o outro surja. Tal qual a imagem dos dois retratos de tio Hanna, um colado ao outro, um fazendo parte da história do outro, um sendo o outro. A impossibilidade de ver ambos ao mesmo tempo e de descartar um dos dois por estarem colados, verso e reverso, lados de uma mesma moeda.³⁵

Essa "simbiose" desses dois mundos tão distantes e diferentes e, na narrativa, tão próximos, possibilita ao autor desencadear um processo de reflexão no leitor sobre algumas representações e categorias, em certa medida, consolidadas. Uma dessas categorias é a de exótico. Sem pretender ser exótico, o Relato desloca a noção de exotismo no texto. O exotismo (se se pode falar em exótico) aparece agora nas superposições dos orientes da narrativa e não na consagrada forma de explorar o poder luxuriante da paisagem amazônica, por exemplo. Assim, embora traga imagens esquisitas e, muitas vezes, esdrúxulas, não dá ao leitor o exótico esperado, ou seja, o exótico de uma natureza luxuriante

³⁵ "Inexplicavelmente fitei os dois retratos de Hanna, examinando cada lado do cartão. As duas imagens, que antes pareciam rigorosamente idênticas, agora diferiam em algo; conjecturei que a causa dessa diferença fosse alguma alteração química durante a ampliação. Pensei: duas ampliações de uma mesma chapa revelam sempre duas imagens distintas. Virava o cartão nervosamente, querendo comparar os dois retratos; a claridade tornava-os ainda mais distintos, ressaltando certas diferenças: a curva das sobranceiras, a saliência dos pêmulos, a textura dos cabelos." *Relato de um certo oriente*, p. 74/75.

que causa temor e fascínio no homem que com ela trava contato. Com esse deslocamento, relativiza a carga do termo e dá uma nuance para as caracterizações da floresta e do ambiente amazônico. Há na narrativa, dessa maneira, diversos diferentes que juntos esfumaçam-se. Duas imagens do texto exemplificam esse deslocamento do exótico. A primeira é a do suicídio de Emir. O suicida solitário que caminha para a morte, para o rio, segurando uma orquídea rara, esquecido de si e do mundo, atento apenas à flor em suas mãos.³⁶

“ Na manhã em que avistei Emir no coreto da praça, eu me encaminhava para a moradia de uma dessas famílias que no início do século eram capazes de alterar o humor e o destino de quase toda a população urbana e interiorana, porque controlavam a navegação fluvial e o comércio de alimentos.(...) Me impressionou a cor da orquídea, de um vermelho excessivo, roxeado, quase violáceo. Observava a flor ente o s dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não reconhece mais ninguém.(...) percebi que ele queria se desvencilhar de mim e do mundo todo, que a orquídea a brotar de sua mão era o motivo maior de sua existência.”
(HATOUM, 1991: 61-62)

³⁶ A orquídea nas mãos de Emir, desiludido por um amor frustrado, pode ser compreendida como uma alusão a Proust e a um dos símbolos caracterizadores do amor de seu personagem Swann. “ Tinha ela na mão um buquê de catlêias e Swann viu, sob o véu de renda que lhe cobria os cabelos, flores dessa mesma orquídea presas a uma egrete de penas de cisne.(...)”

- Antes de tudo, não me fale, só responda por gestos para não sufocar-se ainda mais. Não lhe incomoda que eu endireite as flores do seu decote que se desarranjam com o choque? Tenho medo que as perca, desejaria introduzi-las mais um pouco.(...) Está sentindo cócegas? Mas, veja, na verdade era preciso prendê-las, senão cairiam; e assim, eu mesmo empurrando-as um pouco... Falando sério, não estou lhe sendo desagradável? E se as cheirasse, para ver se é verdade que não têm perfume? Eu nunca o senti. Posso, mesmo?

Sorrindo, ela ergueu levemente os ombros, como quem diz: ‘não seja tolo, bem vê que isso me agrada.’(...) De sorte que, durante algum tempo, não se modificou a ordem que ele seguira na primeira noite, começando por contatos de dedos e de lábios no colo de Odette, e assim iniciavam sempre as carícias; e muito mais tarde, quando o arranjo ou simulacro de arranjo das catlêias já tombara em desuso, a metáfora ‘fazer catlêia’, tornada uma simples expressão que empregavam sem pensar quando queriam referir-se ao ato da posse física (no qual aliás não se possui nada), sobreviveu na sua linguagem, onde ela o comemorava, àquele uso esquecido.” PROUST, Marcel. Em busca do tempo perdido. No caminho de Swann, trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 1995. p. 228-230.

A outra imagem, igualmente, estranha, é a do corpo do marido de Emilie, enterrado voltado para Meca.

" Não foi apenas a estranheza do canto que lhe chamou a atenção, mas também a posição do corpo: nem de joelhos, nem deitado, meio agachado, com os dois braços estirados para as bandas do sol nascente.(...) Depois é que percebi: aquele vozeirão não vinha da boca do teu tio Hakim; quem rezava era um objeto escuro: uma caixa preta sobre o túmulo do teu avô. Fiz o sinal da cruz, como muitos que passam ao lado deste túmulo e ficam abismados porque ali não há cruz, nem coroa de flores, nem imagem de santo, nenhum sinal de morto cristão. E ainda mais vendo aquele corpo sem voz murmurar, de costas para os defuntos.(...)

Eu mesma relutei em acreditar que um corpo em Manaus estivesse voltado para Meca, como se o espaço da crença fosse quase tão vasto quanto o Universo: um corpo se inclina diante de um templo, de um oráculo, de uma estátua ou de uma figura, e então todas as geografias desaparecem ou confluem para a pedra negra que repousa no íntimo de cada um." (HATOUM, 1991: 158-159)

Ambas as imagens dão o tom de um certo exotismo. Não o esperado de uma narrativa que se passa na Amazônia, mas sim um esquisito, esdrúxulo que, talvez, provoque no leitor uma reflexão sobre as escolhas do autor para construir esse universo, esse oriente da narrativa. Um "fantasma" que caminha para a morte (libertação e viagem final) segurando uma orquídea de um vermelho desconhecido é um quadro estranho. A orquídea (flor em si pouco comum, vinculada a um certo diferente) e o estado de loucura/tontura do homem apaixonado provoca no leitor uma sensação de estranhamento. Estranhamento semelhante ao causado pela possibilidade de imaginar-se que, no meio da Amazônia, pode haver um corpo voltado para Meca, como se distâncias e diferenças não existissem. O autor promove um deslocamento no sentido do

termo e sem a clara intenção de construir uma narrativa marcada por um exotismo, acaba por escolher algumas imagens que instauram uma reflexão sobre a relatividade do termo e sobre as inúmeras possibilidades de se produzir um exótico. O Relato, assim, não dá ao leitor o exotismo que se espera: de uma natureza luxuriante e poderosa, magnífica e detentora de poderes de salvação e perdição do homem que a ela se subjugava.

Diferente das Amazônias vistas no primeiro capítulo, embora, em alguns momentos, utilize imagens bem recorrentes quando se traduz a região, o Relato consegue produzir um efeito de próximo-distante que acaba por dar um diferencial em relação aos outros textos já analisados. Sobre esse efeito diz Benedito Nunes:

“ É a ‘desterritorialização’, que Milton sabe transformar em qualidade. Já me referi a essa experiência quando falei de mim mesmo. No livro de Milton, há distância, mas ao mesmo tempo proximidade. A distância está mais na elaboração. O romance se transforma na busca de um tempo perdido, mas em local bem delineado, pintado com tintas que não são regionalistas. Em dado momento, Milton descreve o quintal de uma casa e, ali, o leitor defronta com todo o mundo amazônico. Esse mundo aparece também nas recordações de seus personagens. Mas, há, sempre, um distanciamento reflexivo que confere grandeza ao texto.”
(1996: 03)

Sem dúvida, esse processo de proximidade na distância ou proximidade com distância é, na maior parte do tempo, conseguido a partir e através da linguagem. A maneira que o autor escolhe para resgatar esse passado familiar, esse mundo em ruínas, é que vai marcar e demarcar as diferenças de olhar para essa Manaus e para essa Amazônia no texto, um certo oriente.

A primeira imagem sobre a qual valeria a pena refletir é a do isolamento. Um isolamento que sufoca as personagens, que as aprisiona num tempo e num espaço. Pois ao que parece ao se falar num espaço amazônico não se pode deixar de pensar num tempo igualmente específico. Neste espaço/ambiente abafado, as personagens são inequivocamente marcadas pela sensação de um sufocamento. São personagens sufocadas, circunscritas a *uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma* (HATOUM, 1991: 82). Assim, ao mesmo tempo que aparentemente a paisagem sugeriria uma idéia de liberdade, de abertura para o infinito, ao contrário ela demarca e restringe o raio de alcance e de possibilidades das personagens. Revela a impotência e reafirma sua magnanimidade. Já em Inglês de Sousa e Ferreira de Castro e, numa outra medida, em Dalcídio Jurandir essa imagem era freqüente, mas, nesses autores, muito mais do que no Relato, há uma caracterização desse isolamento que é bem diferente. Nos dois primeiros, o aspecto documental das narrativas, confere ao texto uma linguagem muito mais descritiva do que reflexiva sobre esse isolamento. Dessa maneira, explicitamente era colocada a influência e importância que a floresta, com suas árvores, arbustos e lianas, tinha para essa sensação de isolamento e prisão. No Relato, impera o não-dito, como se a construção do universo amazônico esbarrasse no suspenso, no que não aparece. É sempre nos vãos, nas frestas. Nada é explícito, nada é completamente presente. A linguagem é insinuante, os termos são sinuosos, tudo é velado, encoberto pelo outro oriente da narrativa, o Líbano.

Essa sensação de isolamento, de sufocamento surge de duas maneiras na narrativa. Uma relacionada basicamente às personagens que evitam qualquer contato com a floresta e que, portanto, são vinculadas a uma sensação de impotência diante da floresta e, ainda, o isolamento que poderia ser considerado muito mais interno do que externo. Todos são seres isolados em seus mundos, em seus becos. Emir é o "fantasma" que vaga pelas ruas de Manaus sem rumo, sem direção, perdido em seu próprio labirinto, presa de um amor impossível,

confinado à frustração de um recordar e que encontra no suicídio, no rio a saída para sua prisão.

“ Também não entendia o passeante solitário que de manhãzinha deixava o hotel Fenícia, acordava um catraieiro na beira do mercado, e na canoa os dois remavam até a outra margem do igarapé dos Educandos; depois ele continuava a pé, alcançava o centro da cidade, e eu o seguia pelas ruas estreitas, alinhadas por sobrados em ruínas.(...) Emir se esquivava de tudo, ele tinha um olhar meio perdido, de alguém que conversa contigo, te olha no rosto, mas é o olhar de uma pessoa ausente.”(HATOUM, 1991: 62)

O trecho ilustra bem a idéia de sufocamento, de isolamento. Emir é a personagem do silêncio, assim como Soraya Ângela e o marido de Emilie. Juntos representam essa angústia do não dito, a necessidade do silêncio que também revela, são a contraface do Relato (que pressupõe a fala, a voz). Pelo silêncio, a personagem revela a sensação do alheamento que, sem dúvida, tem correspondência direta com a imagem de personagens isoladas, aprisionadas. Emir é o aprisionado que não guarda nenhuma relação com o espaço no qual está circunscrito. No entanto, essa aparente ausência de relação com a cidade, com a floresta, revela o quão o espaço é responsável por esse sensação de alheamento. Este se dá pela ausência de reconhecimento. Emir não se reconhece nesse ambiente e, portanto, opta por uma postura esquiva, mas mesmo essa postura esconde a tentativa de reencontrar-se, pois os passeios nada mais são do que um símbolo dessa tentativa vã, que culmina com seu mergulho fatal no rio, momento em que se liberta da prisão.

“ Além disso, aqueles passeios me intrigavam, caminhar pelas ruas das pensões baratas, do hotel dos Viajantes, caminhar

sem parar, sem ver ninguém, apenas desafiar o silêncio do fim da madrugada ou se assustar com um grito, uma gargalhada ou um facho de luz que de repente explode na janela de um quarto. A vida de Emir parecia se reduzir a esses passeios matinais: depois da travessia do Igarapé, a caminhada até a praça Dom Pedro II, a rua dos grandes armazéns, a visão dos mastros, das quilhas e das altas chaminés, o apito grave do Hildebrand, que trazia passageiros de Liverpool, Leixões e das ilhas da Madeira, talvez Emir soubesse o destino do navio: Nova York, Los Angeles, alguma cidade portuária do outro hemisfério, nostalgia do além-mar."

(HATOUM, 1991: 62-63)

Nesses passeios, Emir buscava encontrar uma saída para sua prisão, tentava escapar ao alheamento pela reiteração da postura de alhear-se do mundo, como se só assim fosse possível encontrar um meio de romper as amarras. Caminhar pela cidade deserta, pelo deserto é a possibilidade de tentar fugir da prisão. Reveladora é a frase que explica a vida de Emir: uma vida que se resume aos passeios matinais. Como se fosse só isso, apenas caminhar, sem rumo, sem direção, por cenários, por mentiras. Caminhar para o rio revela a forma última de escapar dessa prisão. O rio, maior metáfora do tempo na narrativa, marca o processo contínuo, o que não cessa nunca, o que não para, o que resiste. Metáfora da vida.

Assim como Emir, Soraya Ângela também é uma personagem do silêncio. É ele a sua prisão. Soraya e a mãe, Samara Délia, são, igualmente, personagens confinadas, aprisionadas. O silêncio e a família são os tentáculos que as prendem irremediavelmente. A marca do pecado de Samara vai circunscrevê-las ao ambiente da casa materna e ao convívio diário com seus algozes (os filhos inomináveis de Emilie).

* Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço vedado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste.(...) Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo da reclusão continuou a existir, vigiado, lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro da casa, onde nenhum ruído ou gemido, nenhuma extravagância de sons denunciasses a presença dos dois corpos, como se mãe e filha tivessem renunciado a tudo, à espera da absolvição e do reconhecimento." (HATOUM, 1991: 106)

Primeiro a mãe é confinada a sua prisão singular - o quarto - caracterizada como *antro de contágio e da proliferação da peste*. O espaço do perigo é mantido fechado para que o mal não disperse e atinja os outros ambiente da casa. Ao pária é selado o destino com o confinamento. À Samara Délia só resta o confinamento, a reclusão. A vida reduz-se a um *aquário opaco e sem luz*. Diferente do rio que corre sem parar, aqui a vida é água parada, sem luz, sem vida. O pecado de gerar uma vida sem permissão lança Samara e Soraya a uma vida sem luz, opaca, confinada. São, portanto, personagens que intensificam na narrativa o sentido do isolamento, do confinamento, de personagens marcadas pela sensação de sufocamento. Aqui, também, é claro o jogo entre proximidade e distanciamento. Mesmo próximas, inclusive, pelos laços de parentesco, Samara e Soraya estão muito distantes de Emilie e de todos na casa por ostentarem a marca de pecadoras, por representarem o impuro, a mácula, o perigo, a peste.

A anomalia de Soraya (é uma criança surda-muda) reforça, por um lado, esse sentido do pecado (podendo ser visto como claro sinal de retaliação à mãe pelo pecado cometido), e por outro, simboliza a contraface do Relato, a impossibilidade da fala de esclarecer tudo. Pois se se fala para não morrer, para desvendar os mistérios do passado, não se pode esquecer que o silêncio também

revela e também esconde, mascara. Soraya, portanto, simboliza a impossibilidade, a incompletude. Seu silêncio é antes prisão, mas sobretudo o incômodo do processo que não se viabiliza de fato, somente em parte.

Ainda, em relação às personagens confinadas ao silêncio, o marido de Emilie talvez represente na narrativa o alheamento maior. O pai inominável, sem identidade, (a ausência do nome parece revelar a submissão do universo masculino ao feminino, pois Emilie é a grande personagem da narrativa e o pai é o **marido de Emilie**) é prisioneiro não apenas do silêncio, ou de um espaço que o sufoca, mas sobretudo de um mundo que só existe na memória, na evocação; ele é prisioneiro da sua tradição libanesa, do seu mundo libanês, do Livro, das Suratás, do alifebata, e de todos os mínimos resquícios de Líbano no oriente amazônico.

" Anfitrião mudo, asceta mesmo cercado por pessoas, ele teria preferido se evadir no quarto, compactuar com o silêncio das paredes brancas, e, com o livro em punho, acompanhar a deposição de um sultão que reinava numa cidade andaluz, seguir seus passos através dos sete aposentos de um castelo indevassável, até tocar na parede do último aposento, onde estava lavrado o destino sinistro do invasor." (HATOUM, 1991: 69)

Mais do que a neta Soraya Ângela, o marido de Emilie e Emir são as duas grandes personagens do silêncio na narrativa. Isto porque esse silêncio é uma opção. Eles escolheram o silêncio como forma de comunicação e de relação com o mundo e com as pessoas. Além disso, o fato de preservar toda a tradição familiar e religiosa o torna uma personagem circunscrita por um tempo e um espaço muito particulares, o outro oriente na narrativa, o oriente libanês.

“ A casa e a loja se tornaram um cárcere sem luz onde meu pai procurava encontrar às cegas os quatro anjos da Glorificação e as vinte e oito casas lunares onde habitam o alfabeto e o homem na sua plenitude.(...)”

Os que passavam na calçada paravam para ouvir e davam uma olhada para o interior já clareado, sem descobrir a origem do vozeirão. Olhavam para nós com alarde, como se indagassem: quem é o ventríloquo? de qual parede ou caverna vem essa voz? Vinha do quarto aberto, onde um corpo febril há dias em jejum vociferava as preces do último dia.” (HATOUM, 1991: 48-49)

O trecho deixa clara qual a prisão singular do marido de Emilie. Prisioneiro de um espaço vivo apenas na memória e na preservação do culto religioso, principalmente. Através da fé, ele mantém o vínculo com sua tradição, com seu oriente. A seriedade e abnegação com que pratica e mantém vivo em si esse mundo é patente: ele procurava às cegas os anjos e as vinte e oito casas lunares e vociferava as preces apesar do corpo febril. Há na cena uma intensidade muito grande dada por esse homem cego e delirante que em desespero fecha a casa ao sol para que o espaço não veja a luz antes que reapareça a morada do alfabeto e do homem. Além disso, a descrição que o autor faz das últimas preces confere força ao texto: uma voz que não parecia vir de lugar nenhum, que vinha da alma, do delírio de um corpo febril.

Aparentemente não há vestígios de uma Amazônia que cause essa sensação de aprisionamento nas personagens até aqui descritas. No entanto, não se pode negar que, mesmo não descrevendo a paisagem como responsável por esse sufocamento, há um processo reflexivo que leva em direção a essa hipótese. Isto porque não se pode pensar em tantas personagens, com problemáticas diversas, igualmente prisioneiras, de uma maneira ou de outra, sem necessariamente questionar a importância que o espaço, ao qual elas estão circunscritas, tem nesse processo de sufocamento. Assim, embora não fique

explícita a influência da paisagem para esse aprisionamento, não se pode negar que ela exista. Assim, o ambiente está muito mais sugestionado do que nas narrativas analisadas anteriormente. Há muito mais sensação do que descrição. Isto fica claro pela maneira como o marido de Emilie relata sua chegada ao Amazonas e na relação que Hakim e Emilie mantém com a paisagem que os cerca.

Ao relatar sua chegada ao Amazonas, o marido de Emilie apresenta dois aspectos interessantes para compreender a sinuosidade utilizada por Hatoum para descrever ou para revelar a Amazônia presente no texto. O primeiro é o impacto que sente ao se deparar com um ambiente que ele apenas recordava a partir das cartas escritas por seu tio Hanna. Diz o trecho:

" Ao meu redor todos dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendí, com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez." (HATOUM, 1991: 73)

A passagem indica o tom próximo-distante salientado por Benedito Nunes ao comentar o Relato. Não há uma linguagem deslumbrada, exagerada, sentimental. Não há afetação para relatar o impacto sentido pelo marido de Emilie, há apenas constatação e uma profunda sensação de que a paisagem colabora para o sentir-se preso a um cenário. Ao compreender que a visão de uma paisagem pode alterar o destino de um homem, o marido de Emilie confessa a mudança de eixo de sua própria trajetória e nesse processo reflexivo diz, sem muito dizer, o quão importante passa a ser essa paisagem. Não é apenas deslumbre, fascínio; é, principalmente, reflexão. Não apenas se descreve esse poder da paisagem, reflete-se sobre ele. Mais adiante, ele revela o segundo

momento que demonstra a força do cenário amazônico na trajetória das personagens do Relato: confessa porque decidiu fixar-se em Manaus. Diz ele:

“ Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra.” (HATOUM, 1991; 75-76)

Há dois aspectos há serem considerados no trecho acima, primeiro o entrecruzamento dos orientes da narrativa. Um explica o outro, pois se de um lado a cúpula do teatro Amazonas evoca uma mesquita existente apenas na memória; por outro, utiliza-se de uma linguagem de um outro lugar (o Líbano) para falar desse lugar (a Amazônia). Daí, a reiteração da hipótese de que há um deslocamento da linguagem utilizada para desvelar a Amazônia, sua paisagem, sua constituição na narrativa. E, portanto, a imagem de que o oriente amazônico aparece nas frestas, nos vãos, nas lacunas existentes nos momentos de superposições de um oriente e outro.

O outro aspecto diz respeito à explicação que o marido de Emilie dá. Ora, ele revela que a escolha por Manaus deu-se exatamente pelo desejo realizado de visualizar uma imagem que ele acreditava pertencer apenas à memória. Nesse momento, ele fala do cenário amazônico sem fazê-lo, pois nada na visão que ele tem da cúpula do teatro o remete a um possível devaneio amazônico (corrente nas descrições dos autores já elencados no primeiro capítulo deste texto); pelo contrário, lança o leitor numa experiência de enlaçamento de cenários e de histórias. É Trípoli e Manaus novamente. Essa duas imagens dão o tom com que a Amazônia surge na narrativa, geralmente onde menos se espera há um pequeno detalhe que remete o leitor a um ambiente amazônico, a um certo oriente.

Ainda em relação à imagem de isolamento, igualmente aprisionados estão Hakim e Emilie. Não de seu próprio silêncio, mas da incapacidade de relacionar-se com o ambiente além-cidade. Manaus é seu mundo visível, a floresta pulula na memória, nas histórias, nos relatos. Assim, são prisioneiros do espaço ao qual se submeteram.

“ Para mim que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem.” (HATOUM, 1991: 82)

Ao demonstrar seu medo da paisagem e optar por dar às costas a esse mundo que, apesar da negação, continua presente na sua vida enquanto imaginário, enquanto mistério; Hakim vivencia uma experiência já vista em narrativas como A Selva, por exemplo. Ou seja, da relação sempre problemática que o homem, submetido à paisagem amazônica, trava com essa mesma paisagem. Esse é um dos grandes filões temáticos quando se pensa numa literatura da Amazônia: como se efetiva esse contato com a natureza e quais as implicações dessa relação. Na maioria dos casos, esse embate é sempre cercado de um tom sentimental e grandiloquente, salientando de forma ostensiva o poder da paisagem sobre esse homem, ora de forma deslumbrada e fascinante, ora de forma terrível e amedrontadora. E mesmo quando essa problemática surge na narrativa de Hatoum, ela aparece como que diluída entre outras problemáticas que parecem mais importantes. Assim, na fala de Hakim, embora fique explícita uma postura de temor à natureza: *“Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem.”*;

esse temor vem acompanhado de uma reflexão e, principalmente, de uma contemplação. Hakim tenta vencer essa impotência contemplando a paisagem, buscando dessa maneira torná-la menos inóspita e impenetrável, como se o olhar fosse capaz de produzir esse efeito, como se o olhar fosse capaz de aproximá-lo do seu mundo real, a floresta. Esse processo de contemplação, em certa medida, desestrutura uma postura de temor apenas, dando consistência a essa relação, imprimindo, portanto, uma problemática mais ampla que não apenas explorar de maneira emocionada essa relação do homem com a natureza amazônica.

Assim como Hakim, Emilie é também prisioneira desse espaço. Ela também opta por não penetrar a floresta, mantendo-a no mistério e na memória de um imaginário. Como o filho, ela mantém uma postura de não-aceitação em relação a esse mundo fronteiriço, do outro lado do rio.

“ Emilie, ao contrário de meu pai, de Dornier e dos nossos vizinhos, não tinha vivido no interior do Amazonas. Ela, como eu, jamais atravessara o rio. Manaus era o seu mundo visível.”
(HATOUM, 1991: 90)

E embora não tenha vivido no interior, Emilie entra em contato com esse outro mundo amazônico pela fala de Anastácia, principalmente. Nesses momentos de conversa, as duas relembram seus mundos e mais do que isso, seus imaginários. Uma e outra representam os dois orientes da narrativa, que elas recolocam através da fala. Contam para mantê-los vivos na memória, a sua própria e a do outro. Emilie traz de volta um mundo outro, um mundo da sua infância, o Líbano:

“ Ela falava das proezas dos homens das aldeias, que no crepúsculo de outono remexiam com as mãos as folhas amontoadas nos caminhos que seriam cobertos pela neve, e com

o indicador hirsuto da mão direita procuravam os escorpiões para instigá-los, sem temer o agulhão da cauda que penetrava no figo oferecido pela outra mão.(...)

É curioso, pois sem se dar conta, tua avó deixava escapar frases inteiras em árabe, e é provável que nesses momentos ela estivesse muito longe de mim, de Anastácia, do sobrado, de Manaus." (HATOUM, 1991: 90)

As histórias da sua aldeia, as histórias do seu oriente, do seu passado, as histórias que povoavam a sua memória. E essas histórias, esse oriente recolocado possibilitava à outra mulher que também trouxesse o seu oriente, as suas histórias, o seu imaginário. A Amazônia, então, vinha para Emilie através da fala de Anastácia e vinha, também, amalgamada ao oriente libanês vivificado por sua própria fala.

"Emilie maravilhava-se com a descrição da trepadeira que espanta inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que vêem em certas ervas da floresta o enigma das doenças mais temíveis, com as infusões de coloração sangüinea aconselhadas para aliviar trinta e seis dores do corpo humano. 'E existem ervas que não curam nada', revelava a lavadeira, 'mas assanham a mente da gente. Basta tomar um gole do líquido fervendo para que o cristão sonhe uma única noite muitas vidas diferentes'." (HATOUM, 1991: 91)

Não há nada mais amazônico do que *curandeiros, ervas da floresta, infusões, ervas que assanham a mente*. Mas o tratamento dado a esses elementos continua sendo diferencial. Não é um elogio ao diferente, é apenas constatação. Não é a valorização do diferente amazônico, por assim dizer. E por aparecer ligado a um outro tão diferente quanto, desmitifica a noção do diferente e, conseqüentemente, do exótico. Há muitos diferentes, há muitos exóticos.

Certos orientes. A Amazônia, portanto, não surge como um lugar do improvável apenas, mas com inúmeras nuances, inclusive a do improvável. E mesmo quando assim considerada, a linguagem em nenhum momento denuncia um tom romântico e ilusório.

A prisão que cerceia as personagens é espacial, pois todos inequivocamente estão circunscritos a um espaço muito determinado e marcado na narrativa, mas é também uma prisão que extrapola o meramente espacial. São prisioneiras de mundos imaginários também. Mundos vivificados na memória de cada um. A paisagem aparece como essa prisão singular que mantém cativas as personagens da narrativa, mas extrapola esse sentido na medida em que vincula-se à problemática existencial delas. A floresta é o limite, o insondável, prisão que sufoca e prende as personagens que constroem uma percepção a partir de uma memória baseada nos relatos de outros.

Uma outra imagem recorrente em narrativas ambientadas na Amazônia é a da água, tanto o rio quanto a chuva. A água é evocada constantemente: como meio de transporte, de comunicação, como elemento também do aprisionamento das personagens. No Relato, essa imagem também será recolocada. Tanto o rio quanto a chuva aparecem na narrativa e há duas cenas (imagens) em particular sobre as quais é interessante refletir.

A chuva tropical descrita nas páginas 128 e 129 do romance é a primeira delas. Aqui, Hatoum traduz de forma vigorosa a força e o poder da natureza, mas muito mais do que descrição dessa força, ele constrói um clima de tensão, de temor, de cataclisma muito impactante. A tempestade toma conta do horizonte e imprime na multidão que cerca o cais uma sensação de fim de mundo, de ausência de perspectiva, de possibilidades. A única saída é fugir da chuva, da fúria.

"No horizonte despontou subitamente uma mancha acizentada, contrastando com a lâmina d'água; em poucos segundos a mancha escureceu, confundiu-se com a superfície do rio, e aquele ponto tão distante dava a impressão de antecipar a noite em pleno dia, pois regiões esparsas do horizonte foram cobertas por blocos de nuvens aniladas. Uma rajada de vento momo formava redemoinhos de poeira e papel, e ameaçava a frágil arquitetura das barracas, que oscilavam com seus penduricalhos, provocando um corre-corre de pessoas antes visíveis, que procuravam guardar máscaras e outros objetos expostos ao temporal; as passarelas erguidas sobre o lodaçal crepitavam com o alvoroço de pessoas correndo para tentar salvar frutas e verduras do toró que ia desabar. (HATOUM, 1991: 128)

A chuva paralisa o mundo à sua volta. Determina a parada no tempo e no espaço. No Relato, a chuva é a anunciação do fim. O cenário que passa a ser composto lembra o fim dos tempos, o fim do mundo. A tempestade a tomar conta do horizonte, a tomar tudo com suas nuvens negras, a aterrorizar a população. O movimento, a partir de então, é tentar lutar, salvar-se do perigo iminente. Mas, ao contrário do que se espera, mesmo esse clima de terror não é explicitado de maneira direta. A linguagem, mesmo aqui, é singrada. Rio e céu se confundem graças a torrente que se aproxima, dando a impressão de que tudo é um imenso rio, uma imensa superfície aquosa. Por isso, a idéia de que é preciso salvar-se a qualquer custo, pois não existe nada a que se possa agarrar, tudo é água e imensidão.

" Eu teria permanecido mais tempo no cimo da praça, observando o vaivém das pessoas e a brusca metamorfose do espaço: tendas e barcos tentando reagir à fúria da natureza, telhados e toldos criando novas perspectivas na terra e na água. Tinha a vaga impressão de já ter presenciado aquela cena, como alguém que ao despertar é surpreendido pela lembrança de um sonho já ocorrido em outra noite. Mesmo assim, não me

recordava do lugar e da época que repetiam o que estava vendo. Ali, entre o fim da praça e a margem do rio, um mundo de cores e movimento (de cores em movimento) havia transformado o cais num palco móvel e gigantesco." (HATOUM, 1991: 129)

O trecho acima agudiza a fúria da natureza que investe sem controle sobre os homens. A água vista como possibilitadora da ruína (imagem constante no texto). O alvoroço, o salve-se quem puder, a angústia frente ao inevitável são disfarçados em meio à descrição da chuva torrencial. Mas não há apologia, não há juízo de valor sobre o poder aterrador da natureza sobre o homem. A imagem acaba por se diluir no meio de outras imagens dentro da narrativa e antecede um encontro esperado e temido. A chuva antecede o encontro da narradora com o fotógrafo alemão, Dorner. Nesse contexto, essa imagem da chuva tropical finda por aparecer meio disfarçada entre os meandros do encontro entre as duas personagens, evento de importância. Isso, em certa medida reforça o tom que impera no texto. A ausência de obrigatoriedade de descrever a natureza, seja ela a floresta, o rio, o poder das águas, etc. A natureza é um meio, mas não o fim. Ou seja, todas as evocações ao ambiente aparecem como forma de contextualizar a problemática das personagens, mas não como um objetivo final. Rompe-se, portanto, com a exploração excessiva às descrições da natureza, num processo de exaltação dessa paisagem. A paisagem existe, é real, pertence à narrativa, seja em evocação, seja em generosas descrições, mas a narrativa não se constrói tendo como objetivo final uma ostensiva propaganda das luxúrias ou perdições desse ambiente tropical. Insiste-se no fato de que a Amazônia aparece nos meandros, entre um véu e outro, disfarçada, diluída, reinventada.

A chuva tropical reforça também as imagens do mistério, do insondável, da reclusão, da prisão. Se de um lado provoca o movimento (*peças correndo para tentar salvar frutas e verduras*); por outro, impinge a reclusão, a inércia (*mas a chuva já ofusca quase tudo no horizonte, engolfando o cais e o porto, e envolvendo a cidade numa atmosfera de mistério e reclusão*). A chuva, a água,

principalmente, confinam o homem, submetendo-o, pois procura-se abrigo, procura-se fugir da fúria das águas.

A outra cena trata especificamente do rio. Na narrativa o rio é a grande metáfora do tempo, um tempo arruinado. O rio é a ruína. Não mais a imagem de rios de mel e de delícias como nos viajantes do XVI; nem como um imenso oceano de água doce, como no XIX; também não lembra a corrida do ouro negro; nem o perigo para a perdição do homem. O rio é antes de tudo a imagem da ruína. Na análise que faz sobre as metáforas do *Grande Rio*, Luciana Stegagno já salienta esse aspecto particular da narrativa de Hatoum: o rio enquanto ruína. A ruína, talvez, a que se chegou depois de um projeto desenvolvimentista malfadado, ou de um processo de exploração intenso. Mas mais do que isso, o rio representa a precariedade da qual fala Rodolfo Mata em seu artigo sobre o Relato, pois visto como metáfora do tempo, do movimento contínuo do tempo, demonstra esse estado de precariedade da qual as personagens não podem fugir.

“ De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos.” (HATOUM, 1991: 124).

Não há como fugir da decadência. Todo o trecho remete à sensação de um mundo derruído, imerso em sua própria destruição. O rio nada mais é do que o retrato da destruição, do fim, da inevitabilidade do fim, da ruína total, completa. Há um pessimismo em relação à vida muito grande, ao mesmo tempo uma consciência, igualmente grande, da impossibilidade de lutar contra o fim, contra essa precariedade da vida. O rio, portanto, compreendido como fluxo contínuo de vida, como eterno processo, ao ser visto enquanto *purulência e dejetos, praia de imundícias*, denuncia a quebra do processo, o rompimento com a vida.

Essa imagem rompe, também, com a cultivada linguagem romântica que permeia boa parte das descrições feitas nas narrativas sobre a paisagem amazônica. Desmitifica-se, aqui, o *Grande Rio*. Das glórias de outrora só resta a podridão, o horror. Pela negação, o autor reforça um certo olhar que reflete sobre esse processo de decadência da região, da paisagem. Um olhar que desmascara uma série de construções imaginárias feitas sobre a natureza amazônica ao salientar o nojento, o fétido dessa natureza que não é apenas beleza e encantamento, mas também destruição e miséria; um olhar destituído de qualquer resquício de encantamento ou deslumbre. A miséria, a todo momento evocada, não está necessariamente vinculada à perdição provocada pela natureza luxuriante, mas ao descaso e à crescente desintegração da vida e das pessoas.

Paradoxalmente, se de um lado o rio é metáfora do tempo na narrativa, salientando a impossibilidade de lutar contra o correr incessante dos dias, horas, minutos (o tempo como as águas que não param, num processo contínuo); por outro, o tempo na narrativa é estático, parado, sufocante a ponto de, assim, como o espaço, circunscrever as personagens, aprisionando-as. A imagem de um tempo "parado", que não está vinculado, necessariamente, ao correr de minutos e mais à movimentação nas primeiras horas do dia e ao silêncio ao cair da tarde, é dada muito mais pela sensação causada pelo recurso de construção da narrativa, do qual o autor lança mão, do que por extensas descrições sobre esse mecanismo particular de marcar o correr dos dias e das horas. Ou seja, ao optar

por uma suspensão no tempo, o autor consegue imprimir à narrativa e, conseqüentemente, ao leitor essa sensação de um tempo lento, lerdo, parado; um tempo amazônico, um tempo que não é dado pelo relógio.

" Mas uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite." (HATOUM, 1991: 28)

O tempo é particular, não é dado pelo relógio, não segue um padrão arbitrário, segue o fluxo da vida, a movimentação das pessoas. É curioso notar que apesar do tempo ser outro, há em vários momentos uma evocação do relógio. Emilie é fascinada por um relógio negro, Soraya passa horas hipnotizada pelo relógio da sala, mas esse fascínio nada tem a ver com a contagem de horas, mas talvez por essa impossibilidade de quantificar o tempo, essa consciência da inutilidade de prender-se à seqüência de segundos, minutos, horas, ou, ainda, à tentativa vã de "prender" o tempo, evitando sua passagem, para se manter vivo, a si mesmo e às lembranças. A presença do relógio é mecanismo para elucidar e intensificar o sentido de um tempo suspenso, parado, sufocante. Ainda sobre o tempo, diz Dorner:

" 'Sair dessa cidade', dizia Dorner, 'significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?' " (HATOUM, 1991: 82-83)

Nesse trecho persiste a idéia de que não há exaltação nem desmerecimento em relação às particularidades da região. Há apenas a constatação do particular. Em nenhum momento a reflexão sobre o tempo, o espaço, o rio, a paisagem é feita de maneira afetada e permeada de lugares comuns e de sentimentalismo. É sempre uma maneira contida e, em certa medida, distante de reconhecer as particularidades que acabam aparecendo na narrativa reelaboradas por uma linguagem menos deslumbrada.

Por fim, talvez, a imagem mais forte de Amazônia presente na narrativa seja a do homem do mercado, coberto por animais das mais diferentes espécies que passeia pela cidade equilibrando-se e equilibrando a massa viva que cobre seu corpo. Um quadro esdrúxulo que representa o próprio ambiente amazônico. O homem do mercado é a metáfora da Amazônia no Relato e explicita como o autor olha e representa essa natureza. Tudo no homem e no quadro descrito leva a hipótese de que há sempre um olhar do exotismo que permanece e se consolida em muitos momentos, um olhar que se pretende sempre estrangeiro e que “persegue” um exótico amazônico, mas que não tem um correlato que sustente essa construção. Ou seja, a paisagem é algo a parte, que independe dessa construção.

“ O homem surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, tinha a aparência de um fauno. Era algo tão estranho naquele mar de mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jibóia; em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de saguis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tomzelos e no pescoço do homem. Quando ele deu o primeiro passo, pareceu que o arbusto ia desfolhar-se: os símios multiplicaram os saltos, a jibóia passou a ondular nos braços, e as araras abriam e fechavam as asas.” (HATOUM, 1991: 125126)

Todo o quadro é estranho, esquisito, esdrúxulo. Um homem coberto por animais diversos. O homem é a floresta, ele é um arbusto. A força da imagem está mais na harmonia do quadro do que na esquisitice que é pensar e apreender a totalidade do desenho, pois o homem é quase um desenho, uma pintura. Homem e animais formam um quadro compacto e harmonioso. Mesmo o movimento é todo ele sincronizado, nada sai do eixo, "do lugar". Aparentemente pode *desfolhar-se*, mas isso não acontece. O espetáculo, então, tem início. O homem-selva, o homem-mata inicia sua caminhada pela cidade e pela multidão que se aglutina para ver o estranho, desejosa desse espetáculo exótico. No entanto, a atitude do homem não é a de chamar a atenção ou de fazer um espetáculo, ele apenas deseja cruzar a cidade, vencer a turba enlouquecida. Essa postura garante o sentido de que se por um lado, anseia-se pelo exótico dado pela paisagem, por outro, essa paisagem sobrevive a essa construção, pois sua existência independe desse imaginário. A paisagem em si não é exótica, o exotismo é uma perspectiva de olhar, entre várias possíveis. É, portanto, uma representação, mas não a única; tentativa de inscrever, de compreender uma outra realidade.

"O arbusto humano ocupava todo o espaço da praça, atraía os olhares dos transeuntes, paralisava os gestos dos que cerravam as portas das lojas, e deixavam estatelados os fiéis que saíam da igreja fazendo o sinal da cruz enquanto se juntavam aos outros. Uma enxurrada de estudantes da faculdade de Direito desceu as escadarias, cruzou o portão e veio juntar-se aos turistas que já engatilhavam câmeras, e com os olhos no visor ajoelhavam-se, rastejavam, e trepavam nas árvores para surpreender o arbusto do alto: talvez, visto de cima, o homem desaparecesse, ou sua cabeça se confundisse com as cordas e os animais." (HATOUM, 1991: 126)

A multidão extática observa o espetáculo, desejosa de eternizá-lo. As pessoas rastejam, procuram o melhor ângulo, fotografam. O homem impassível segue seu caminho, alheio à multidão, firme no propósito de resistir a tudo e a todos em seu passeio pela cidade. A postura do *homem-selva* de resguardar-se do delírio da multidão salienta o sentido de que para o autor o exotismo é uma das várias representações possíveis e nem sempre a mais pertinente. O homem não se “alimenta” do desvario da multidão e nem de seu êxtase, ele sobrevive a isso e continua.

“ Em vão procurei em algum recanto do corpo uma cuia, uma lata, ou qualquer recipiente para receber esmolas; mas não se tratava de um mendigo, ou ao menos, de um mendigo como os outros da cidade. Mesmo assim, os turistas insistiam: após um enquadramento feito de muito perto, tentando encontrar um ângulo para fixar a marcha do homem, lançavam-lhe moedas e cédulas: o preço para perpetuar a visão do estranho. Mas eram as crianças que se apressavam em catá-las, enquanto o homem continuava descendo, de braços abertos, coordenando um duplo movimento: o do corpo que avançava e o dos animais que se moviam no corpo.” (HATOUM, 1991: 127)

Não interessa ao homem lucrar com a imagem do exótico, do diferente. Ele segue incólume, sem compactuar com a multidão que, em vão, tenta seduzi-lo com seus trocados, tentando perpetuar a visão do esquisito, do estranho. A multidão, portanto, tenta convencer o homem a participar de seu jogo delirante pelo exótico, pois se o homem resistir não mais será possível a manutenção do espetáculo. A postura de recusa do *homem-selva* gera a loucura coletiva e a multidão ensandecida investe contra ele para destruí-lo ou ao menos puni-lo por recusar-se a interagir.

" Ele foi se afastando da multidão, entre gargalhadas e blasfêmias, servindo de anteparo às bolas de papel, aos pedaços de pau e às pedras que atingiam os saguis, resvalavam na asa de uma arara ou estacavam no corpo da cobra: esses impactos sucessivos e surdos originavam uma tempestade de sons e uma lufada de grunhidos, como se fossem a única forma de protesto à chuva de dejetos que alvejava aqueles animais aprisionados numa jaula sem grade"(HATOUM, 1991: 127)

Sem a aceitação do homem à investida da multidão, só lhe resta destruí-lo machucá-lo. E mesmo nesse momento, o homem resiste e segue impassível. Não reage, não se defende, apenas sobrevive aos insultos e às pauladas. Incansável, a multidão não se dá por vencida e mantém o espetáculo que passa da admiração extática à destruição compulsiva, ao ódio, ao aniquilamento.

" E o seu relutante equilíbrio engendrava nova saraivada de agressões a que outros aderiam: soldados, carregadores, vendedores, ambulantes, pescadores. E, então, as lentes das câmeras volteavam, faziam piruetas, ciclopes circulando reluzentes, porque agora a multidão era quase tão estranha quanto o arbusto humano; de contemplado passara a perseguido, e depois agredido, castigado, a ponto de me amedrontar, não o homem, os animais, os saltos e serpenteios, mas a multidão insana, inflamada de ódio, sob o sol." (HATOUM, 1991: 127-128)

Toda a cena é uma metáfora da selva, da floresta e da relação que o homem civilizado estabelece com essa paisagem. Há implicitamente uma aguda crítica à forma como se deu a colonização e a exploração da região. No início, o olhar é do deslumbre, um olhar que contempla maravilhado o espetáculo que surge aos seus olhos. A multidão extasia-se com o diferente. Lembrando em muito os primeiros contatos dos viajantes, por exemplo, com essa paisagem. A seguir, muda-se a postura, é preciso subjugar, dominar essa natureza. A multidão,

então, passa, primeiro a jogar trocados para o homem. Nesse momento, a atitude revela a possibilidade de, pelos encantos do capital, fazer com que a natureza se deixe dominar. Como o *homem-selva* opta por não se render a multidão, passa-se à depredação desenfreada, à destruição pura e simples. De maneira correlata, assim se deu o processo de exploração da região: primeiro o deslumbre e a representação do exótico; depois a tentativa de subjugar e, a seguir, a depredação e a aniquilação da região. Essa cena, portanto, marca definitivamente a postura do autor em relação a essa Amazônia. O homem do mercado representa esse mundo que foi durante muito tempo contemplado e, em certa medida, adorado; e, posteriormente, num processo de exploração contínua, exaurido e destruído impiedosamente. A relação estabelecida é de necessária subjugação da natureza pelo homem. No entanto, a floresta (na cena o homem) não se deixa dominar e segue impassível seu caminho, independente da multidão e dos estragos por ela impingidos.

Mesmo, aqui, a idéia de ruína persiste. Há um pessimismo (ou será realismo?) muito forte em relação à reflexão que o autor faz sobre a região. A plasticidade da linguagem determina a construção de uma cena muito bonita: homem e animais numa simbiose, a multidão extática, a relação conflituosa que vai num crescendo, a loucura coletiva, o homem que segue impassível. Há uma riqueza de detalhes e uma preocupação com esses detalhes que dá vida e colorido à imagem. Ao mesmo tempo, denuncia esse olhar para a paisagem e para a região, um olhar que desmitifica, que reflete, que não se contenta, que investiga e sobretudo que oculta, que disfarça. Um olhar que revela ao final a dor por esse processo de aniquilamento e de irremediável, a chegada a um ponto sem volta, um estágio de precariedade do qual não se pode mais fugir. Um olhar que opta pela distância para representar seu universo visível, para representar essa paisagem. A Amazônia, no Relato, é antes de tudo angústia; a angústia da e pela ruína.

3.2. Relatos: viagens da memória

Um mundo em ruínas. Uma mulher em busca de si mesma. Um lar desfeito. Ecos do passado. A infância. Vozes que transitam entre orientes. Manaus e Trípoli. A todo momento, na narrativa de Milton Hatoum, o passado levanta sua voz e se coloca como a possibilidade de reconstruir o mundo da infância, o mundo do desejo, o paraíso perdido. As personagens procuram o referencial perdido, procuram a completude, procuram saciar o desejo. Essa busca advém da necessidade de preencher um vazio e o deslocamento espacial surge como possibilidade de, a partir do encontro com o outro, promover o reencontro consigo mesmo, ou seja, o indivíduo almeja na relação de alteridade, propiciada pela viagem, pois o deslocar-se promove o contato com o diferente, realizar o reencontro consigo mesmo.

" Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento."(HATOUM: 1991, 11)

Um mundo paralisado que espera o movimento, que espera ser revisto, reencontrado. Motivação interior que faz com que a narradora coloque a engrenagem em movimento e comece a remexer no passado - velho baú esquecido no sótão - em busca das lembranças, em busca das chaves para os mistérios da família, em busca de reencontrar o sentido que se perdeu entre os lírios e os bichos no jardim da Parisiense.

Um corpo franzino dentro de uma canoa sem rumo, numa viagem sem movimento, sem início nem fim. Essa é a primeira imagem que é apresentada logo

no início do romance. Imagem que traduz exatamente o significado dessa viagem narrativa pelo passado perdido, pelo paraíso perdido da infância.

" ... uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d'água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa. E o continente ou o horizonte pareciam estar fora do quadrado do papel.

Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas." (HATOUM: 1991, 10-11)³⁷.

A narradora do relato é a figura solitária que busca na viagem o encontro, busca reencaixar os elos perdidos/desfeitos, que rema sem rumo, perdida em sua própria angústia e precariedade. Remar é o gesto último à procura dos sentidos, que se foram perdendo no decorrer da trajetória, é o processo, nem início, nem fim, apenas o processo incessante, ação contínua. Remar é narrar, relatar as histórias, resgatar os mistérios do passado familiar.

A narrativa resume-se na viagem da narradora do relato que volta à Manaus da infância para rever a matriarca da família e sua avó adotiva. Nessa viagem, resolve resgatar o passado de Emilie (a matriarca) e de toda a família na intenção clara de decifrar os vários mistérios que marcam sua integração à família e resgatar esse passado perdido, onde pretensamente esconde-se o sentido perdido da própria existência. Além disso, o relato tem um destinatário determinado, o irmão que também partiu há muito de Manaus e que lhe pede que registre tudo que vir e ouvir.

³⁷ Imagem que remete a uma das últimas aquarelas de Paul Klee. "Ele rema desesperadamente". SUSSEKIND, Flora. in: *Folha de S. Paulo*, 29-04-1989. Letras G. p. 06.

" Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça do Diamante, quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954..." (HATOUM: 1991, 12).

A morte de Emilie vai dar movimento à engrenagem do passado. Para superar a dor, para conviver com a dor, a fala vai registrar a vida e a saga da família. As vozes não calam para não esquecer, para lutar contra o esquecimento, para manter vivos os mortos - Emilie, Emir, Soraya Ângela, o marido de Emilie; para manter viva a lembrança. Para isso o tempo presente tem que entrar em suspensão, para que o passado seja presente.

" Foi nesse instante que a coisa aconteceu com uma precisão incrível; mal posso afirmar se houve um intervalo de um átimo entre as pancadas do relógio da copa e o trinado do telefone. Os dois sons surgiram ao mesmo tempo, e pareciam pertencer à mesma fonte sonora. A coincidência de sons durou alguns segundos; no momento em que o telefone emudeceu, a criança arremessou a cabeça da boneca de encontro às hastes do relógio, provocando uma sequência de acordes graves e desordenados, como os sons de um piano desafinado. As duas hastes ainda se chocavam quando ouvi a última pancada do sino da igreja. Só então corri para atender o telefone, mas nada escutei, senão ruídos e interferências." (HATOUM; 1991, 12).

Essa cena marca o mergulho que a partir de então a narradora dá no mar misterioso do passado. O significado parece muito claro. O telefonema, mais tarde se saberá, anuncia a morte de Emilie e representa sua última tentativa de se comunicar com a neta que há muito não via. A coincidência de sons, relógio e

telefone, simboliza a necessária parada do tempo presente para que o passado se assuma presente para ser revisitado e explorado. A partir desse momento inicia-se o trajeto da narradora e das outras vozes (Hakim, Dorner, marido de Emilie, Hindié Conceição) pelo passado da família de Emilie.

O romance é uma narrativa de exilados, personagens que encontraram na viagem a possibilidade de sobreviver diante de suas próprias verdades e desencontros. Emilie, o marido, o fotógrafo alemão, a maioria dos amigos da família, os irmãos de Emilie - Emílio e Emir, todos são imigrantes que saíram de seu país em busca de um novo mundo, em busca de constituir suas próprias histórias de vida, em certa medida de se reconhecer. Para isso ou em virtude dessa necessidade vão à Manaus e dela fazem seu refúgio, seu lar, seu porto-seguro. Em contrapartida, a narradora, seu irmão e o tio Hakim fogem de Manaus também na tentativa de reconhecimento, fogem para se salvar e para se reencontrar.

Assim como o exílio, a volta ao lar revela a impossibilidade de encontro e de reconhecimento e a tentativa vã de reencaixar as falas do passado para que o sentido surja novamente para esse sujeito perdido que não se sabe quem é. A viagem, portanto, é muito mais do que um deslocamento espacial é também um deslocamento temporal. A viagem não se resume apenas à chegada da narradora à Manaus, é uma viagem pelo passado da família, por essas vozes que vão se intercalar na narrativa tentando lutar contra o esquecimento, lutar contra a morte. Vozes que lembram a estrutura das bonecas russas, sempre que se abre uma se depara com uma outra e assim sucessivamente. As vozes saem umas de dentro das outras e vão compondo o tecido/fio narrativo. Hakim, filho predileto de Emilie, inicia a viagem ao passado e dá voz ao fotógrafo Dorner que dá voz ao patriarca da família, o marido de Emilie. Os relatos brotam uns de dentro dos outros, como num jogo de encaixe ou como bem definiu Rodolfo Mata, o romance é um mapa-narração que vai sendo composto no decorrer da narrativa.

" Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes."(HATOUM: 1991, 166)

A narradora, portanto, organiza e toma para si as vozes outras que reconstroem o passado perdido. Ela é o sujeito do barco que à deriva procura o sentido para a vida, procura superar sua incompletude, procura reconstruir o lar desintegrado pela ruína.

" 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. Senti-me 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." (HATOUM, 1991: 165).

A narradora é o navegante perdido que procura na viagem a possibilidade do reencontro já que o auto-exílio não lhe trouxe o conforto e a calma esperados. Perdida, empreende a viagem com última tentativa de reconstrução.

Mas, o que a espera ao voltar à cidade da infância é a ruína, a desolação, a morte. Manaus já não é a mesma, a família já não é a mesma e Emilie, razão e eixo de tudo e de todos, também já não existe, fez sua viagem última. Superar a dor da perda de Emilie que morre antes de qualquer contato com a neta adotiva (narradora do relato) dá sentido e força ao relato. A viagem se coloca graças à necessidade de resgatar a "*cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954...*" (HATOUM: 1991, pg. 12).

As falas se sucedem, ininterruptamente, e vão aos poucos constituindo o universo perdido da Parisiense, loja e ao mesmo tempo casa da família de Emilie, e constituindo também o universo da família a partir da figura central e forte que marca todos os relatos - a matriarca - Emilie.

O Relato é a luta contra o esquecimento. O novelo de histórias da família passa a ser desenrolado graças à sucessão de vozes que vão tecendo o fio narrativo.

“ Disse-lhe, então, que gostaria de conversar com ele, longe do tumulto, longe de todos. (...)

- Posso passar o resto da minha vida falando do passado - disse, com uma voz mais descansada.

O encontro aconteceu na noite de domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando, e só interrompia a fala para rever os animais e dar uma volta no pátio da fonte, onde molhava o rosto e os cabelos; depois retomava com mais vigor, com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória.” (HATOUM, 1991: 32)

A chave da memória que irá abrir os baús onde se encontram perdidos os segredos e mistérios familiares. E mistérios há muitos. Desde a gravidez inesperada da única filha de Emilie - Samara Délia - até o suicídio, não menos misterioso, do irmão querido - Emir - que caminha para a morte com uma exótica orquídea na mão, esquecido de si e de todos ao seu redor. Desde os filhos inomináveis e ferozes de Emilie “ *que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo*” (HATOUM: 1991, 11) até o relógio negro trocado por um papagaio falante.

Apesar de a narradora deixar a impressão marcante de que seu objetivo é desvendar os mistérios familiares, há durante todo o percurso pelo passado um jogo de revelação/ocultamento, sombra/luz, presença/ausência que muito mais do revelar acaba em muitos momentos produzindo e mantendo o segredo. “ *Há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam até a morte.*” (HATOUM: 1991, 55). Revela não revelando. Os mistérios permanecem apesar dos esforços de iluminar esses “esconderijos” da casa da infância.

Desde a origem da narradora (que ao final da narrativa mostra-se tão obscuro quanto no início) até o sumiço da filha de Emilie, passando pelos filhos ferozes e pelo secreto amor parisiense de Emir, os mistérios sucedem. E revelam a impossibilidade, revelam o quão frustrante é a busca, pois já não é possível reviver o passado. E mesmo que se possa, ele continuará marcadamente misterioso, pois há coisas que não devem ser decifradas.

A busca pela origem parece ser marcada pela angústia da não-identidade. A narradora em nenhum momento da narrativa é nomeada. É uma personagem sem nome. Essa ausência simboliza a não-identidade, um não-sujeito. Aquele que não é. Relação semelhante se mostra também com os dois outros filhos de Emilie, igualmente inomináveis. E, sem dúvida, essas ausências se agudizam na figura paterna que também em nenhum momento é nominado. Ausência maior. São personagens do mistério, sem origem precisa, sem identidade precisa. Justificável, portanto, a ânsia da narradora em revelar esse passado familiar, pois esse revelar significa a revelação de sua origem e, conseqüentemente, a possibilidade de constituir-se enquanto sujeito, possibilidade de ser. Deixar de ser imagem borrada na parede, deixar de ser mancha e adquirir estatuto de desenho bem acabado, com traços definidos. Deixar de ser “ *uma figura franzina, composta de poucos traços*” (HATOUM, 1991: 10)

A identidade se apresenta e se representa como vazio. Espaço a ser escrito. O passado se mostra como essa possibilidade de escrita, de inscrever no espaço vazio significação. Mas, esse resgate não se efetiva completamente, é apenas balbúcio, murmúrio, fala entrecortada. Pois os relatos caracterizam-se por uma hesitação e, assim, o espaço vazio não é completamente preenchido. Quebra-cabeças com peças perdidas.

O passado, assim, esconde elos perdidos que aparentemente ao serem reencontrados podem aplacar a angústia da narradora que não se sabe, que não sabe quem é. As vozes da Parisiense vivificam um mundo de significações que a princípio poderiam tornar possível esse encontro consigo mesma. No entanto, mais do que revelação, as narrativas sobre Emilie e a família, suas desesperanças, angústias, medos e conflitos agudizam o mistério, que permanece. Lembrar faz do passado presente, mas não ameniza conflitos e angústias, apenas os torna vivos.

A narradora/Ulisses retorna à Manaus/Ítaca na tentativa do reencontro com o espaço da infância, com o espaço de vida. Nesse movimento de retorno ao lar, resgata as vozes do passado, as vozes dos mortos para reconstruir a si mesma a partir da reconstituição do universo perdido do passado. Assim, os relatos se marcam pela tentativa de recompor a vida passada para recompor a vida presente. “ *Algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas.*” (HATOUM: 1991, p. 11). A viagem, portanto, mais do que espacial, é temporal, é viagem no tempo em busca dos elos perdidos, em busca do sentido perdido.

Nesse percurso, as vozes falam para não morrer, para não esquecer, para reviver e reavivar a imagem mítica da mãe que partiu em viagem sem volta, inexorável. As vozes contam para registrar essa vida que já não mais existe, que é borrão do que já foi. Desenho na parede.

A nostalgia do tempo que se foi, esfumado pelo correr incessante dos anos é outro tema forte que perpassa a narrativa e, em certa medida, amalgama-se com a memória. Lembrar resume a tentativa-possibilidade de reviver o passado, trazendo-o vivo de novo ao momento presente, aplacando a nostalgia do que se foi. Lembrar é sinônimo de não morrer, de manter vivo esse paraíso perdido; é recompor o tempo arruinado pela inevitabilidade da vida através da geografia silenciosa da memória.

" Por fim, tio Hakim começou a falar, ele também já contaminado pela dor súbita, e lá fora eu escutava sua voz a intervalos, uma voz que indagava e respondia ao mesmo tempo, sem outra preocupação a não se manter a voz no ar para que os amigos e o irmão de Emilie não lamentassem a cada segundo o desastre ocorrido no início da manhã." (HATOUM, 1991: 29).

Os sucessivos relatos constroem sob essa necessidade de aceitar a morte, anulando-a através da fala. É a convivência com a dor.

A relação que o texto de Hatoum estabelece com as Mil e uma noites é forte. Desde a estrutura em que narrativas saem de dentro de outras narrativas, passando pelo ato de contar, ou seja, de que a viagem pelo passado se dá a partir da fala de cada personagem que conta à neta de Emilie a saga da família; e culminando com as Sherazades do próprio Relato... Emilie e Anastácia. A primeira conta histórias para manter vivo o seu mundo, sua Trípoli, sua infância, sua tradição. Além do claro jogo velado que se instaura na narrativa logo no seu início. Há uma sensação de velado, sinuoso, insinuante que percorre toda a narrativa, um clima de insinuações que remete ao oriente libanês, ao oriente presente nas Mil e uma noites.

“ Ela falava das proezas dos homens das aldeias, que no crepúsculo do outono remexiam com as mãos as folhas amontoadas nos caminhos que seriam cobertos pela neve, e com o indicador hirsuto da mão direita procuravam os escorpiões para instigá-los, sem temer o aguilhão da cuada que penetrava no figo oferecido pela outra mão.” (HATOUM, 1991: 89)

A segunda fala para se manter viva, para fugir dos duros afazeres domésticos. E pela sua fala revela o mundo misterioso do Amazonas, revela o outro misterioso para Emilie, o desconhecido, um outro oriente. Anastácia fala e encanta, seduz.

“ Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma trégua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio.” (HATOUM, 1991: 92)

Anastácia é Sherazade, a que fala para não morrer, a que conta histórias para fugir do destino que lhe foi imputado, a que pela sua voz encanta e burla a dor e o martírio e prolonga a vida graças ao fios com que tece suas tramas. Anastácia faz com sua fala vida e assim se mantém viva.

A narradora do Relato... acaba também por tornar-se Sherazade. Conta para não morrer, conta para evitar a loucura, conta para manter a lucidez. Assume o legado de Emilie para manter viva a saga da família. Emilie, a

matriarca, anjo e demônio, santa impura, que mantém vidas e destinos sob suas vistas. É a essa mulher que a narradora presta homenagem e à sua procura traz a tona as vozes do passado. Compor o rosto de Emilie novamente é compor seu próprio rosto, seu próprio desenho. Mapear as lembranças é descobrir o território da infância, é buscar o tesouro perdido. E nessa composição se compor a si mesma, *“sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência”* (HATOUM: 1991, 163).

AINDA PALAVRAS

No início deste trabalho falava de angústias e de procuras, tentava mapear esse mundo amazônico, cercado de mitos e relatos, buscando uma possibilidade diferente de olhar e compreender essa paisagem. Embora o caminho tenha sido frutífero, angústias e procuras apenas aumentaram de grau e tamanho. Acredito ser esse o verdadeiro exercício acadêmico, sempre novas perguntas, sempre novas possibilidades. Este texto, sem dúvida, contribui para esse questionamento e para iniciar um possível estudo sobre a problemática amazônica: sua literatura, principalmente. Aumentou, também, a certeza de que se pode pensar de outras maneiras a região e sua paisagem. Embora, aqui, esse caminho tenha sido apenas aberto.

Tantas palavras fizeram-me iniciar um processo de compreensão do mundo amazônico e dos discursos que circulam em torno dessa região, ainda hoje, à parte, ainda uma *página a escrever-se*. Embora o trabalho tenha se centralizado na narrativa de Milton Hatoum, ele permitiu uma incursão por uma série de textos, de viajantes e narrativas ficcionais, principalmente. Assim, apesar de ainda não se mostrar um quadro completo, hoje a Amazônia me parece menos distante e misteriosa, abrindo, portanto, frutíferas possibilidades de continuar esse trabalho iniciado, sempre na busca de decifrar os *caminhos tortuosos desse mundo potâmico*.

Além disso, a leitura de textos tão diversos possibilitou que meu olhar sobre essa realidade se tornasse menos dicotômico, observando as nuances, inclusive dos discursos. Dessa maneira, durante o percurso, pude abandonar alguns dogmas que, em muitos momentos, impossibilitavam-me de ampliar o olhar

sobre os textos escolhidos. Um desses dogmas refere-se, particularmente às várias maneiras possíveis de olhar para a região amazônica. No início do trabalho, acreditava que esses vários olhares eram bem diferentes e separados, ou seja, não considerava a possibilidade de que o nativo se nutria do olhar estrangeiro e vice-versa, mas que apenas se colocavam pela negação. Percebo que, na verdade, essas maneiras de olhar se mesclam e se misturam, Contaminam-se, portanto.

Entre tantas hipóteses levantadas, logo no início do estudo, pelo menos duas puderam ser confirmadas. A primeira diz respeito à ineficiente resposta que as imagens construídas sobre a Amazônia dão aos questionamentos levantados, hoje, em relação à realidade cultural da região. Ou seja, a mera compreensão e defesa, por exemplo, de uma paisagem exótica e luxuriante não é mais suficiente para que se possa compreender a complexidade a que chegou o movimento cultural dessa região. Ao percorrer tantos textos, desde os viajantes, passando pela ficção, pude iniciar um processo de compreensão dessa realidade cultural que, com certeza, tem aumentado seu nível de complexidade graças às novas produções artísticas e culturais. Dessa maneira, já não é mais possível tentar mapear esse território usando como "modelos" imagens estanques como, por exemplo, as elencadas no primeiro capítulo desse texto. A análise da narrativa de Hatoum (segunda hipótese confirmada), complementa esse outro olhar sobre a paisagem amazônica, pois é a "prova" de que realmente os velhos modelos de uma natureza luxuriante e exótica, maravilhosa ou pitoresca já não cabem no quadro cultural que se esboça. Assim, a narrativa de Hatoum, certamente, revela essa ineficiência e a postura de tentar construir outras possibilidades de interpretação para esse território, mais coerentes e pertinentes à realidade atual.

Penso, portanto, que o principal objetivo foi alcançado, ou seja, analisar o texto de Hatoum sob nova perspectiva de uma literatura da região. Tentando, a partir e através do texto, compreender melhor os discursos que circularam e circulam em torno desse "mundo-à-parte". Talvez, a pretensa "despreocupação"

em descrever a região, não se impondo, portanto, essa obrigatoriedade, essa necessidade, é que torna possível a Milton Hatoum passear por essa certa Amazônia, tomando-a, através de um certo olhar, um certo oriente. É, sem dúvida, uma certa Amazônia que se apresenta ao leitor do Relato, um lugar não do maravilhoso, do exótico. Uma Amazônia liberta das correntes de um discurso luxuriante que salienta o aspecto magnífico e portentoso da natureza. Essa certa Amazônia, revelada na narrativa, denuncia um certo olhar para esse ambiente, pois não é o olhar esperado e consagrado em vários dos discursos construídos sobre essa realidade. É um outro olhar, um olhar que é amazônico, mas que não se rende à sedução de um discurso romântico e ilusório sobre o mundo que vê.

Depois de tantas palavras, a intuição que me mobilizara se confirmou: realmente é possível construir um discurso que não necessariamente explore e adote velhas matrizes de uma Amazônia misteriosa, mítica, exótica, pitoresca. Também, nem sempre, um discurso colado à realidade local. Afinal, como diz o próprio Hatoum, não bastam somente as histórias, é preciso transfigurá-las através da linguagem.

ABSTRACT

In 1989 Milton Hatoum publishes The tree of the seventh heaven, his debut book. A novel devoid of a typical regionalist local color, it causes a change of tone as it deals with the Amazon and its environment, shunning romantic illusions and the point of view of a virginal innocence.

In view of this other possibility of interpreting and understanding the Amazon region, the present study - **In between Orients: travels and memories** - analyses the trajectory of this narrative, capable of breaking apart the old representative *tópoi* of the region.

Within a traditional representation framework of the Amazon, which remounts to the XVI century, one here attempts to show how, by means of language, it is possible to re-present an Amazon less mythical, wonderful, and exotic, even though still a certain Orient.

BIBLIOGRAFIA

I - Obras Gerais

ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. "Móvil da memória". In: Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.

BOSI, Alfredo. História Concisa da Literatura Brasileira. São Paulo: Cultrix. 1994.

_____. "O tempo e os tempos" IN: Tempo e História.(org.) NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

CÂNDIDO, Antônio. Literatura e Sociedade. São Paulo: Nacional. 1980.

_____. Formação da literatura brasileira. vol. II e III. São Paulo: Martins. s/d.

CARDOSO, Sérgio. "O Olhar do viajante (Do etnólogo)". IN: NOVAES, Adauto. (org) O Olhar. São Paulo: Companhia das Letras. s/d.

CERTEAU, Michel de. "Exotismos e rupturas da linguagem". In: A cultura no plural. trad. Enid Abreu Dobrânszky. Campinas, SP: Papyrus. 1995.

COUTINHO, Afrânio. Introdução à Literatura no Brasil. Rio de Janeiro: Sul Americana. 1969.

DELEUZE, Giles. Proust e os signos. Rio de Janeiro: Forense Universitária. 1987.

GONÇALVES FILHO, José Moura. "Olhar e memória". IN: O Olhar. (org.) NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras. s/d.

HOLANDA, Sérgio Buarque. Visão do paraíso. São Paulo: Companhia Editora Nacional. 1985.

KUJAWSKI, Gilberto de M. A pátria descoberta. Campinas: Papyrus. 1992.

LEED, Eric J. La mente del viaggiatore - Dall' Odissea al turismo globale. Bologna: Società editrice il Mulino. 1992.

LE GOFF, Jacques. História e Memória. Campinas: Ed. UNICAMP. 1994.

LEITE, Dante Moreira. O caráter nacional brasileiro - História de uma ideologia. São Paulo: Ática. 1992.

MARTINS, Wilson. "A literatura e o conhecimento da terra". In: COUTINHO, Afrânio

(org). A literatura no Brasil. São José. 1955.

MENEZES, Eduardo DitaHy B. de. "Que país é este?". In: Revista da USP, nº.12, São Paulo, 1991/92.

MIGUEL- PEREIRA, Lúcia. História da Literatura Brasileira.vol XII. Prosa de ficção (De 1870 a 1920). Rio de Janeiro: José Olympio. 1950.

MOTA, Carlos Guilherme. Ideologia da Cultura Brasileira(1933-1974). São Paulo:1985

NUNES, Benedito. "Experiências do Tempo". IN: Tempo e História. (org.) NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

O'GORMAN, Edmundo. Invenção da América. São Paulo: UNESP. 1992.

ORTIZ, Renato. Cultura Brasileira & identidade nacional. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESSANHA, José Américo Motta. "O Sono e a Vigília". IN: Tempo e História. (org.) NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

PORTELLA, Eduardo. Literatura e Realidade Nacional. Rio de Janeiro: 1963.

PRADO Jr., Caio. Formação do Brasil contemporâneo. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense. 1978.

RIBEIRO, Darcy. O povo brasileiro - A formação e o sentido do Brasil. São Paulo:Companhia das Letras. 1995.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. Os devaneios do caminhante solitário. trad. Fúlvia Maria Luiza Moretto. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 3 ed. 1995.

SAID, W. Edward. Orientalismo - o oriente como invenção do ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Cia. das Letras. 1990.

SANTIAGO, Silviano. "Nacional por subtração". in: Que horas são?. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.

SCHAMA, Simon. Paisagem e Memória. trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras. 1996.

SILVA, Franklin Leopoldo e. "Bergson, Proust - Tensões do tempo". In: Tempo e História. (org.) NOVAES, Adauto. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.

SILVA, Janice T. da. " O paraíso perdido". In: Revista da USP. nº 12. São Paulo. 1991-1992.

SOUZA, Octavio. Fantasia de Brasil - As identificações na busca da identidade nacio-

nal, São Paulo: Escuta, 1994.

SÜSSEKIND, Flora. Tal Brasil. Qual Romance?. Rio de Janeiro: Achiamé. 1984.

-----, O Brasil não é longe daqui. São Paulo: Companhia das Letras. 1990.

TODOROV, Tzevan. Nós e os outros: a reflexão francesa sobre a diversidade humana. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 1993.

VENTURA, Roberto. Estilo Tropical. São Paulo: Companhia das Letras. 1991.

As mil e uma noites. trad. Alberto Diniz. versão M. Galland. Rio de Janeiro: Ediouro.

II- Amazônia: ficção e ensaio

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

AMAZONAS, Lourenço. Simá. 1857. Microfilme adquirido na Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro.

BARROS, Leopoldina Leitão de. Uma visão de romance histórico - Coronel de Barranco e A Selva. Rio Branco: Editora Tico-Tico. 1991.

BASTOS, Abguar. Safra. Rio de Janeiro: José Olympio. 1937.

BITTENCOURT, Agnelo. O homem amazonense e o espaço. Rio de Janeiro: Artenova. 1969.

CARVAJAL, Gaspar de, ROJAS, Alonso de e ACUÑA, Cristobal de. Descobrimientos do Rio das Amazonas. Trad. C. de Melo Leitão. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional. 1941.

CASTRO, Ferreira. A Selva. Lisboa: Livraria Editora Guimarães & Cia. 1940.

COSSON, Rildo e ZANNINI, Iris Célia Cabanellas. Relatos da Amazônia - Estudos de crítica literária. Rio Branco: UFAC/DL. 1996.

CRULS, Gastão. A Amazônia que eu vi. Rio de Janeiro: José Olympio. 1973.

CUNHA, Euclides. Um paraíso perdido. reunião dos ensaios amazônicos. Rio de Janeiro: Vozes/MEC. 1976.

- , À Margem da História. Porto: Lelo & Irmãos Editores. s/d.
- GONDIM, Neide. A Invenção da Amazônia. São Paulo: Marco Zero. 1994.
- HATOUM, Milton. Relato de um certo oriente. São Paulo: Companhia das Letras. 1989.
- JURANDIR, Dalcídio. Chove nos campos de Cachoeira. Belém: CEJUP. 1991.
- LIMA, Araújo. Amazônia, a Terra e o Homem. São Paulo: Nacional, Brasileira. 1975.
- LOUREIRO, João Jesus Paes. Cultura Amazônica - Uma poética do imaginário. Belém: CEJUP. 1995.
- MALIGO, Pedro. Symbolic Territory: The representation of Amazonia in Brazilian Literature. IN: The Centennial Review. 1991.
- , Political Literature in Amazonia: Márcio Souza and his predecessors. Tropical paths: Essays on Modern Brazilian Literature. 1993.
- , Ruínas idílicas: a realidade amazônica de Dalcídio Jurandir. In: Revista USP 13 (Março-Maio 1992).
- NOGUEIRA, Olinda Batista. Dalcídio Jurandir: Da Re-Velação da Amazônia ao Sul. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro: UFRJ. 1991.
- NUNES, Benedito. Entrevista a José Castello. In: Folha de S. Paulo. 06-08-1996. Journal de Poesia.
- ORICO, Osvaldo. Seiva. São Paulo: Companhia Nacional. 1937.
- PEREGRINO, Jr. Pussangá. São Paulo: Clube do Livro. 1948.
- RANGEL, Alberto. Inferno Verde (Scenas e Scenarios do Amazonas). 4ª. ed. Livraria Francisco Alves. 1927.
- SOUSA, H. Inglês de. O coronel sangrado. Coleção Amazônica. Série Inglês de Sousa. Belém: Universidade Federal do Pará. 1968.
- , O missionário. Ed. Tecnoprint. s/d.
- SOUZA, Márcio. A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Omega. 1977.
- , Galvez, o Imperador do Acre. Rio de Janeiro: Marco Zero. 1984.
- SPIX e MARTIUS. Viagem pelo Brasil. vol. 3. Trad. Lúcia Furquim Lahmeyer. São Paulo: Edições Melhoramentos. s/d.

TOCANTINS, Leandro. Amazônia, Natureza, Homem e Tempo. Rio de Janeiro: Conquista. 1963.

VERÍSSIMO, José. Estudos Amazônicos. Col. Amazônica. Série José Veríssimo. Belém: Universidade Federal do Pará. 1970.

III- Milton Hatoum

4.a) Textos do autor

HATOUM, Milton. Amazonas (palavras e imagens de um rio entre ruínas). São Paulo: Diadorim. 1979.

_____. Literatura & Memória - Notas sobre Relato de um certo oriente. São Paulo: Ed. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1996.

_____. Passagem para um certo Oriente. In: Anais do Simpósio Internacional de Cultura oriental e Cultura ocidental, Projeções. São Paulo: USP. 1990.

_____. Narrar para não morrer. (posfácio). In: RUSHDIE, Salman. Haroun e o mar de histórias. São Paulo: Paulicéia. 1991.

_____. Reflexão sobre uma viagem sem fim. In: Revista USP, n. 13. 1992.

_____. Vozes da Memória. In: Amazonas em tempo, 22-10-1987. Amazonas em tempo, p. 07.

_____. Na selva com Proust. In: Leia, jul. 1989.

_____. A sétima árvore. In: Globo Rural, out. 1989.

_____. A natureza como ficção. In: GOSSMAM, Judith et alii. O espaço geográfico no romance brasileiro. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado. 1993.

_____. Dilema. In: Folha de São Paulo, 10-04-1994. Caderno Mais.

_____. Literatura e identidade. In: Remate de Males. Departamento de Teoria Literária. IEL/UNICAMP, n. 14 (1994). Campinas. 1996.

_____. Livro II. (inédito).

_____. *Uma carta de Bancroft*. In: Jornal da Tarde, 09-03-1996. Caderno de Sábado.

_____. *Bocados de vida do passado*. In: Folha de São Paulo, 10-5-1996. Jornal de Resenhas.

4.b) Sobre o autor

ANTELO, Raul. *Representar el vacío*. Conferência apresentada em Bogotá. In: A situação dos estudos culturais na América Latina. Universidade Nacional de Colômbia. março/1996.

BIGOT, Pierre. *L'ébauche d'un dialogue entre Beyrouth, Manaus et Saint-Nazaire*. Ouest-France. 23-07-1991.

BOGÉA, J. Arthur. *A,B,C, de Milton Hatoum*. In: Série Xumucuí - Literatura 6.

CAMACHO, Marcelo. *Relato de um certo oriente*. In: A Notícia, 19-05-1989. Caderno 3 Cultura.

CAMPGNANO, Lídia. *Brasile meticcio d'Oriente* In: Il Manifesto.

ENGRÁCIO, Arthur. *Milton Hatoum em entrevista*. In: Amazonas Cultural, 02-01-1990.

ERCÍLIA, Maria. *Milton Hatoum em entrevista*. In: Folha de S. Paulo, 25-11-1990. Revista d'.

FIORI, Antonela. *Brasile da Mille e una notte*. In: L'Unita, 16-11-1992.

GRAIEB, Carlos. *Milton Hatoum cria pátria entre dois mundos*. In: O Estado de S. Paulo, 04-02-1996. Especial de Domingo.

IERANO, Giorgio. *Mille e una notte nel profondo dell'Amazzonia*. 16-12-1992.

KÉCHICHIAN, Patrick. *La mémoire et l'exil*. In: Le Monde, 26-03-1996.

LOBO, Narciso. *Exorcizando os fantasmas*. In: Amazonas em tempo, 14-06-1989.

LUZVARGHI, Luiza. *Lembranças orientais na floresta*. In: O Estado de S. Paulo, 1989. Caderno 2.

- MATA, Rodolfo. *El Oriente de una novela*. In: Remate de Males. Departamento de Teoria Literária IEL/UNICAMP, n. 16 (1996). Campinas. 1996.
- NASCIMENTO, Esdras do. *Imagens do passado*. In: O Globo, 1989.
- PICCHIO, Luciana Stegagno. *Tipologia do discurso amazônico: a navegação do Amazonas na estilização literária desde Orellana até Milton Hatoum*. Comunicação de base à VII Reunião da Náutica e Hidrografia. Manaus/ agosto-setembro. 1992.
- RIAUDEL, Michel. *Relato de um certo oriente*. Infos Brésil n° 51. 30-09-1990.
- RIBEIRO, Tereza. *Um estreante começa com tudo*. In: Folha da Tarde, 1989. p.18
- RIBEIRO NETO, Amador. *Um livro de estréia denso e sedutor*. In: Jornal da Tarde, 1988. p. 09.
- SANTIAGO, Silvano. *Autor novo, novo autor*. In: Jornal do Brasil, 26-4-1989. Caderno de idéias, p. 04.
- SCHWANTES, Cintia. *Relato de um certo olhar*. In: Cadernos UFAC 3. Rio Branco: UFAC DL. 1996.
- SCRAMIN, Susana. *O Relato da Nação*. Monografia apresentada no curso de Pós-Graduação da Universidade Federal de Santa Catarina - Amazônia/Patagônia, ministrado pelo prof. Raul Antelo. 1995.
- SILVERMAN, Malcolm (Res). *Milton Hatoum*. In: A Journal of Brazilian Literature, abr. 1991, n. 06.
- SUSSEKIND, Flora. *Livro de Hatoum lembra jogo de paciência*. Folha de S. Paulo, 29-04-1988. Letras G. 6.
- Desestímulo intelectual*. In: Nicolau, ago. 1989, n. 22.
- Milton Hatoum: Nasce a Nova Literatura*. Folha de S. Paulo, 25-11-1990. Revista d', p. 05.
- De Manaus a Saint-Nazaire*. Saint-Nazaire. Presse-ocean. 25-07-1991
- Milton Hatoum il libanese dell'Amazzonia*. In: Il Giorno, 11-11-1992.
- L'altra América, Il Sud amazzonico, cro giuolo, di razze, nello sguardo di uno scrittore*. In: Il Mattino, 12-11-1992.
- L'Oriente ai tropici*. In: Messaggero Veneto, 25-11-1992.
- The tree of the seventh heaven*. In: Publishers Weekly, 14-02-1994.

The tree of the seventh heaven. In: The New York Times, 01-05-1994. Book Review.

Entrevista. In: Revista de Estudos Árabes. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas - USP, ano II, jul/dez-1994, n. 04.

4.c) Vídeos

Encontros com Milton Hatoum (IEL/UNICAMP, dez. 1990)

Edição completa dos encontros com o professor e escritor Milton Hatoum contidos nas fitas Tlv024 e Tlv025. Evv027.

O Oriente na Amazônia (IEL/UNICAMP, 01-nov. 1990)

Conferência proferida pelo escritor Milton Hatoum sobre as leituras e viagens que influenciaram a sua obra. Evv026.

Milton Hatoum (IEL/UNICAMP, 10-mai. 1990)

Debate sobre a obra Relato de um certo oriente do escritor Milton Hatoum com a participação do prof. Francisco Foot Hardman. Evv018.

Depoimento do prof. Milton Hatoum sobre a sua iniciação na vida literária; experiência como escritor e recepção do Prêmio Jabuti em 1989. EVv025.