

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO SOCIEDADE E CULTURA NA
AMAZÔNIA**

***UN COUP D'OEIL CHEZ MILTON HATOUM: MARCAS
FRANCESAS NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA***

VÂNIA CRISTINA CANTUÁRIO DE ANDRADE

**Manaus/Am
2022**

VÂNIA CRISTINA CANTUÁRIO DE ANDRADE

***UN COUP D'OEIL CHEZ MILTON HATOUM: MARCAS
FRANCESAS NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA***

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, com o título “*Um coup d’oeil chez Milton Hatoum: marcas francesas na ficção contemporânea*” como requisito para obtenção do título de Doutor (a).

Orientador: Prof. Dr. Michel Justamand

**Manaus/Am
2022**

Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

A553u Andrade, Vânia Cristina Cantuário de
Un coup d'oeil chez Milton Hatoum: marcas francesas na ficção contemporânea / Vânia Cristina Cantuário de Andrade . 2022
192 f.: 31 cm.

Orientador: Michel Justamand
Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) -
Universidade Federal do Amazonas.

1. marcas francesas. 2. ficção contemporânea. 3. Milton Hatoum.
4. Amazônia. I. Justamand, Michel. II. Universidade Federal do
Amazonas III. Título

VÂNIA CRISTINA CANTUÁRIO DE ANDRADE

***UN COUP D’OEIL CHEZ MILTON HATOUM: MARCAS
FRANCESAS NA FICÇÃO CONTEMPORÂNEA***

Tese de Doutorado apresentada junto ao Programa de Pós-Graduação Sociedade e Cultura na Amazônia, com o título “*Um coup d’oeil chez Milton Hatoum: marcas francesas na ficção contemporânea*”.

Aprovada em _____ de _____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Michel Justamand

Presidente e Orientador

Universidade Federal do Amazonas – IFCHS

Prof. Dr^a. Yvone Dias Avelino

Membro

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP

Prof. Dr^a. Ana Cristina Alves Balbino

Membro

Universidade Paulista - UNIP/SP

Prof. Dr. Alexandre Santos de Oliveira

Membro

- IFS/ Sergipe

Prof. Dr^a Elenise Faria Scherer

Membro

Universidade Federal do Amazonas – UFAM

DEDICATÓRIA

Ao meu querido pai Celestino pelo amor e amizade eternos (*In Memoriam*)

E a minha mãe Nazaré pela educação e cuidado;

A minha tia Maria da Conceição que me ensinou a viver, caminhar, sonhar e a amar as artes;

Ao meu esposo Ely Ferreira da Silva Andrade, pelo amor, orações e solidariedade nessa conquista que não é somente minha, mas dele, também;

Aos meus filhos Quézia e Eliaquim pelos momentos de companheirismo, sensibilidade e carinho nas horas de aflição.

Soli Deo Glória

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador Prof. Dr. Michel Justamand pelo acompanhamento constante, como orientador, intelectual de inestimável grandeza que não se recusou a conduzir o barco nos intragáveis banzeiros durante a travessia nos rios do conhecimento, quando já não havia mais esperança de passar a outra margem;

Aos professores e professoras: Dr. José Amálio de Branco Pinheiro (PUC/SP), Dr. Alexandre Santos de Oliveira José (IFS - Sergipe), Dr. Isaac Newton Almeida Ramos (UNEMAT), Dra Yvone Dias Avelino (PUC/SP), Dra. Ana Cristina Balbino (UNIP/SP) e Dra Elenise Faria Scherer (UFAM) pelas contribuições para melhor desempenho na conclusão de nossa pesquisa;

Devo um especial agradecimento ao professor Dr. José Almir de Oliveira (In Memoriam) pela atenção dada mediante à construção do meu conhecimento sobre a cidade de Manaus, lugar de minha infância e juventude, durante a trajetória acadêmica;

Ao amigo e professor Dr. João Luiz de Souza pelos livros disponibilizados para essa trajetória;

Aos colegas de turma do doutorado, pelo apoio nos momentos difíceis quando a pandemia do Covid-19 assolou a todos. Foram momentos de dor e tristeza pela perda de nossos amigos e familiares e para chegar ao fim dessa jornada ajudamos uns aos outros como podíamos. Recebemos todas orações possíveis e ajuda, dentre esses gostaria de citar a Sandra Almeida e o Jamesclay Souza;

Aos meus familiares, em especial a Mara Núbia Cantuária Reis, pelas conversas partilhadas nos momentos difíceis e felizes na realização desse trabalho;

Ao meu querido companheiro Ely Ferreira da Silva Andrade pela paciência, amor e orações constante;

Aos nossos filhos Quézia e Eliaquim pelo amor dedicado a mim e a compreensão quando não eu podia participar de suas alegrias nas atividades sociais;

Enfim, a todos e a todas que contribuíram direta e indiretamente na constituição desse trabalho.

Agradeço

Epígrafe

Um livro importante revela-nos uma verdade ignorada, escondida, profunda, sem forma que trazemos em nós, e causa-nos um duplo encantamento, o da descoberta de uma verdade exterior a nós, e o da descoberta de nós mesmos em personagens diferentes de nós.
Edgar Morin

RESUMO

Sabe-se que a Europa navegou pelo mundo, através de suas viagens, e impôs pacificamente, ou pela conquista colonial ou cultural, suas marcas. Ela trouxe seus estereótipos que se irradiaram da cidade de Paris, e conquistou o mundo por meio de seus detalhes e entalhes levados no bojo de seus gostos, costumes, de sua gastronomia, de suas artes, moda e literatura. Ela foi onipresente em quase todas as esferas pública no século XIX e nos anos iniciais do século XX. Logo, esteve em todo lugar, nas Américas Latina e Brasil. As marcas francesas chegaram “até cá” por meio de embarcações vindas do lado “de lá” e nossos boqueirões ficaram afrancesados. A partir da segunda metade do século XX, na ficção brasileira aparecem vários narradores para os quais é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes servirão de bússola, o tempo todo. Este estudo tem como objeto a obra ficcional de Milton Hatoum, a qual tem como pano de fundo momentos distintos que se deram no Brasil e no mundo. Seus escritos levam em conta os conflitos sociais vividos como o Ciclo da Borracha, passando pela Segunda Guerra, a implantação da Zona Franca de Manaus no final dos anos 50 e que se efetivou nos anos 60 com a Ditadura Militar e o Amazonas como cenário de onde ecoa sua obra de ficção. É a temática marcas francesas que nos interessa visibilizar nesse estudo buscando verificar de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção Hatouniana através dos personagens, dos narradores, e do espaço-temporal, a partir das evidências apresentadas na ficção. Assim como marcas francesas, a prosa de ficção é um elemento carregado de historicidade, cultura e sociedade, nela está o presente e o ausente diante de nós. Em termos metodológicos, podemos dizer que, durante a elaboração desta pesquisa privilegiamos em nossa análise observar os elementos intrínsecos e extrínsecos na obra de ficção Hatouniana. Realizamos a leitura integral da obra com várias releituras para marcar e registrar as passagens em que as marcas francesas estavam presentes, procurando apontar as vozes narrativas, as personagens, os lugares e as indicações temporais onde elas estão inseridas. Após, marcamos as passagens que enunciam o(s) narrador (es), as vozes narrativas (quem fala e como fala), as focalizações ou pontos de vista que organizam a ficção na narrativa e as partes relativas às marcas francesas. Verificamos os possíveis cenários em que as marcas francesas estavam presentes e o contexto envolvente, a partir das evidências apresentadas na narrativa, e por fim realizamos uma leitura analítica das ações das personagens criadas pelo autor envolvendo marcas francesas em sua obra de ficção para descobrir os sentidos que elas atribuem na composição da obra. Os personagens, as vozes narrativas e os possíveis cenários da ficção Hatouniana ostentam um esfacelamento espacial relacionado não somente aos conflitos existentes na cidade de Manaus, como também as transformações no espaço urbano no Brasil e no mundo. A configuração espacial da narrativa reforça claramente a presença das marcas culturais da França. Ou seja, com o advento da *Belle Vie* no mundo, a língua, os intervalos estéticos que tivemos, e a literatura francesa foram as marcas que causaram impacto social e cultural na sociedade, em face de um momento histórico peculiar de desvalorização da cultura local. As vozes narrativas, os personagens e os cenários indicam que na ficção de Hatoum as marcas francesas reafirmaram as diferenças entre regiões como se houvesse umas, mais abastadas e forte culturalmente, enquanto que as cidades com características provincianas são condenadas ao atraso e à obscuridade.

Palavras Chave: Marcas Francesas. Ficção Contemporânea. Milton Hatoum.

RESUMÉ

On sait que l'Europe a parcouru le monde, à travers ses voyages, et a imposé pacifiquement, ou par la conquête coloniale ou culturelle, ses marques. Elle a apporté ses stéréotypes qui rayonnaient de la ville de Paris, et a conquis le monde à travers ses détails et gravures portées dans le bulbe de ses goûts, coutumes, de sa gastronomie, de ses arts, de la mode et de la littérature. Elle était omniprésente dans presque tous les domaines publics au XIXe siècle et dans les premières années du XXe siècle. Bientôt, il a été partout, en Amérique latine, au Brésil et aussi en Amazonie. Bientôt, il a été partout, en Amérique latine, au Brésil et aussi en Amazonie. Les marques françaises sont arrivées "jusqu'ici" au moyen de bateaux venant du côté "de là" et nos bouchons sont devenus "afrancesados". À partir de la seconde moitié du XXe siècle, dans la fiction brésilienne apparaissent plusieurs narrateurs pour lesquels c'est l'appréhension des images de leur univers régional qui leur serviront de boussole, tout le temps. Cette étude a pour objet l'œuvre fictive de Milton Hatoum, qui a pour toile de fond des moments distincts qui se sont déroulés au Brésil et dans le monde. Ses écrits prennent en compte les conflits sociaux vécus comme le Cycle du Caoutchouc, la Seconde Guerre mondiale, l'implantation de la Zone Franche de Manaus à la fin des années 50 et qui s'est produit dans les années 60 avec la dictature militaire et l'Amazone comme décor d'où résonne sa fiction. Tout comme les marques françaises, la prose de fiction est un élément chargé d'historicité, de culture et de société, en elle se trouve le présent et l'absent devant nous. En termes méthodologiques, nous pouvons dire que, lors de l'élaboration de cette recherche, nous privilégions dans notre analyse d'observer les éléments intrinsèques et extrinsèques des marques françaises dans la fiction hatounienne. Nous avons effectué la lecture intégrale de l'œuvre littéraire avec plusieurs relectures pour marquer et enregistrer les passages dans lesquels les marques françaises étaient présentes, en cherchant à indiquer les voix narratives, les personnages, les lieux et les indications temporelles où elles sont insérées. Ensuite, nous marquons les passages qui énoncent le(s) narrateur(s), les voix narratives (qui parle et comment parle), les focalisations ou les points de vue qui organisent la fiction dans le récit et les parties relatives aux marques françaises. Nous avons vérifié les scénarios possibles dans lesquels les marques françaises étaient présentes et le contexte environnant, à partir des évidences présentées dans le récit, et enfin, nous avons fait une lecture analytique des actions des personnages créés par l'auteur impliquant des marques françaises dans leur œuvre de fiction pour découvrir les sens qu'elles attribuent dans la composition de l'œuvre. Les personnages, les voix narratives et les scénarios possibles de la fiction hatounienne affichent une explosion spatiale liée non seulement aux conflits existant dans la ville de Manaus, mais aussi aux transformations de l'espace urbain au Brésil et dans le monde. La configuration spatiale du récit renforce clairement la présence des marques culturelles de France. C'est-à-dire qu'avec l'avènement de la Belle Vie dans le monde, la langue, les intervalles esthétiques que nous avons eus et la littérature française ont été les marques qui ont le plus eu un impact sur la différence sociale et culturelle dans la société, face à un moment historique particulier de dévaluation de la culture locale. Les voix narratives, les personnages et les scénarios indiquent que dans la fiction de Hatoum les marques françaises ont réaffirmé les différences entre les régions comme s'il y en avait une, plus riche et forte culturellement, tandis que les villes à caractère provincial sont condamnées au retard et à l'obscurité.

Mots-clés : Marques Françaises. Fiction Contemporaine. Milton. Hatoum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
LIMIAR I - LAÇOS E NÓS ENTRE MARCAS FRANCESAS E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA	27
1.1. Marcas de lá, chegam até cá: boqueirões amazônicos afrancesados	27
1.2. A Ficção Brasileira e seus temas	40
1.3. Notas Antropofágicas	59
LIMIAR II MARCAS FRANCESAS NO BORDADO HATOUNIANO	69
2.1. As vozes narrativas de Hatoum	69
2.2. Entre Colagens, Odores, Retalhos e Cores	89
2.3. Paroles Françaises	94
LIMIAR III POSSÍVEIS CENÁRIOS: LA BELLE VIE PARTOUT	101
3.1. Mundos distintos: Manaus e Paris	101
3.2. Outras Margens	115
3.3. Ecos de Paris	126
LIMIAR IV MARCAS FRANCESAS NA FICÇÃO HATOUNIANA	140
4.1. Francês: uma língua adotada	140
4.2. Intervalos Estéticos	155
4.3. A Literatura Francesa <i>Entre Nous</i>	166
CONSIDERAÇÕES FINAIS	176
REFERÊNCIAS	182

INTRODUÇÃO

Neste ensaio escolhemos o tema proposto para percorremos algumas trilhas juntos, pois essa operação é um processo constante em nossa caminhada. Isso significa dizer que essa construção é compreendida como um processo dinâmico, contínuo e inacabado. Posto que às vezes pensar é difícil, muito embora algumas ideias nos façam sorrir, um sorriso acanhado, mas ainda assim realizado. O prazer e o gozo em gestar ideias, por vezes, causam desconfortos corporais, mentais e afetivos. Esse parece ser, o “ofício” de pesquisador: parir e gestar ideias e, até quem sabe, nominar o mundo. E entre erros e acertos, o pesquisador em sua “atividade artesanal”¹ chora, desabafa, recolhe-se, sente medo, vergonha e hesitação, uma vez que a pesquisa é um “artesanato” cujo centro é o pesquisador. Essa dor crônica é vivida por todos nós o tempo inteiro, a dor da escrita da tese², dor que se reatualiza cada vez que temos de escrever um artigo para um congresso ou mesmo ministrar uma aula. Parimo-nos muitas vezes ao longo da vida, e o trabalho do pesquisador, assim como o do artista, envolve os atos de provocar a si mesmo e aos outros, questionar os limites do que já está posto, tentar ir além e, assim, dar à luz a algo. Assim, o interesse pela obra de Milton Hatoum, no sentido em ir mais além, se deu durante os anos na graduação (2001 a 2005) após assistir a uma de suas palestras intitulada “O conto Latino-Americano Contemporâneo” (2003) na Universidade Federal do Amazonas.³

No mesmo ano, recebemos a informação de que o autor da palestra havia sido professor da Universidade Federal do Amazonas (UFAM), no curso de Francês, no qual eu estudava. No mesmo período, começamos a ler o romance *Relato de um certo Oriente* (1989) e em seguida, *Cinzas do Norte* (2005) que deu origem a nossa dissertação de Mestrado no Programa de Pós-graduação Sociedade e Cultura (UFAM), intitulada “*Tecendo os fios do Trabalho Artístico no discurso Romanesco Contemporâneo: um passeio por Cinzas do Norte de Milton Hatoum*” (2010). Nesse sentido, a opção pelo escritor e pelo tema se traduz na relação de uma “identidade entre sujeito e objeto”⁴. Portanto, não somente temos uma identidade com a ficção de Milton Hatoum, como percebemos que essa escolha demanda certo julgamento de valor na medida em que o autor é conhecido tanto nacional como internacionalmente. E por questionar os limites do que já está posto, ou seja, transpor a barreira de que as pesquisas na obra de ficção do autor, já se encontravam esgotadas, pensamos em voltar ao programa de Pós-Graduação Sociedade e

¹ MILLS (2009)

² GROSSI (2004)

³ Seminário realizado nos dias 11, 13, 14 e 17 de 2003.

⁴ DESLANDES (1994)

Cultura na Amazônia – PPGSCA, para garimpar teóricos que pudessem dar suporte as nossas ideias e, assim investigar a ficção Hatouniana, no intuito de obter uma visão ampla de sua obra.

A obra de ficção de Hatoum perfaz um total de oito livros, divididos em romances, contos e crônicas. O escritor, também publicou ensaios e artigos⁵ sobre literatura brasileira e latino-americana nas revistas e jornais do Brasil, da Espanha, França e Itália. Alguns de seus contos foram publicados nas revistas *Europe*, *Nouvelle Revue Française* (França), *Grand Street* (Nova York) e *Quimera* (México). Ele participou de várias antologias de contos brasileiros publicados na Alemanha e no México, e na *Oxford Anthology of the Brazilian Short Story*. Em parceria com Benedito Nunes, publicou *Crônica de duas cidades: Belém e Manaus*, em 2006, pela Secretaria de Cultura do Pará – SECULT/PA. Além disso, trabalhos de tradução⁶ e várias entrevistas estudadas pela crítica literária, acadêmica e jornalística. Com isso, sabemos que não nos propomos estudar algo absolutamente novo e, nem sugerir um autor amazonense do qual nunca se tenha escrito nada. Assim, o trabalho a que nos propusemos realizar se reveste de passíveis revisões e acréscimos, para nos aproximar de uma “originalidade” que não está no novo ou no desconhecido, mas, “em apontar elementos desconsiderados em outras abordagens” (GONDIM & LIMA, 2006).

Desta feita, a expressão “*Un coup d’oeil chez*”⁷ Milton Hatoum para nós significa dizer, grosso modo: “*uma olhada*” na ficção Hatouniana para que pudéssemos propor a temática marcas francesas presentes na ficção contemporânea através de nossa janela em que contemplamos não o céu, mas, o universo, o que de início parece ser uma pretenciosa façanha ao se levar em conta o lugar da fala da pesquisadora. Ao darmos uma olhada à ficção de Milton Hatoum encontramos inúmeras pesquisas e publicações, algumas já apontadas anteriormente, relacionadas não somente à obra, como objeto estético, mas também ao universo pessoal do escritor. Após, seu primeiro romance *Relato de um certo Oriente* (1989) se deu início a um cabedal de reportagens e entrevistas. A partir dessa publicação, o projeto literário de Hatoum se expandiu, no entanto, os trabalhos iniciais que estudam ou mencionam a obra ficcional do autor, se deu em especial, a partir de 1996⁸.

⁵ <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html> acesso 31.08.2020.

⁶ Traduziu de Gustave Flaubert, *Um Coeur Simple* (um coração simples), também Representações do intelectual de Edward Said. De George Sand, (Esperidião), e de Marcel Schwob *A cruzada das crianças* (*La croisade des enfants*).

⁷ <https://dicionario.reverso.net/frances-portugues/d%C5%93il>

⁸ Google Acadêmico. Disponível em: <https://scholar.google.com.br/> Acesso em 2017 e novamente em 2019. Banco de Dados da Capes (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior). Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/> Acesso em 2019 e 2020.

Milton Assi Hatoum com mais de 30 anos de práxis criadora se destaca no cenário brasileiro em seu ofício de artesão da palavra, além dessa atividade, professor universitário, ensaísta, tradutor e jornalista. É considerado, um dos grandes escritores da literatura brasileira contemporânea. Em seu ofício de escritor, se tornou um “homem de letras”⁹ do Amazonas por meio da publicação de sua obra que é dividida entre romances, contos e crônicas¹⁰, foi premiado por oito vezes nacional e internacionalmente (1990, 2001, 2005, 2006, 2008, 21018)¹¹. Seus livros já foram traduzidos em 14 idiomas e publicados em 17 países, até o momento dessa pesquisa.

Em seu projeto memorialístico, que se iniciou com *Relato de Um Certo oriente (1989)* à *Pontos de Fuga (2019)*, encontramos a Amazônia ficcional de Hatoum e vários temas que enriquecem sua obra. Nela, estão presentes, os conjuntos de agentes, espaço e tempo, exótico e rico de referências culturais diversas: a cidade de Manaus, ecos da floresta amazônica, o rio, e o nomadismo do narrador principal que se desloca para grandes metrópoles da Europa, e do Brasil, mas, carrega consigo, a cidade natal (Andrade, 2010). Nesse sentido, é preciso considerar que o tema “é uma ideia”, geralmente, de uma tendência notável, uma concepção fundamental, ou uma distinção-chave, como racionalidade e razão (Mills, 2009). O escritor insere-se na cena cultural com sua escrita, trazendo os valores recalcados, pensando criticamente em seu *lôcus* e seu *status*, recriados simbolicamente nas esferas culturais, nas quais se movimentam as personagens. Essas marcas, portanto, presentes na ficção contemporânea continuam a reverberar o canto da vida em sociedade, mostrando por meio da narrativa, dos personagens, dos narradores, do espaço e do tempo, “a comédia humana”, rumores e “horrores históricos e sociais de uma dada realidade” (CANDIDO, 1985).

⁹ N.A. termo evocado por Djalma Batista (2003) para nos dizer que a literatura feita na Amazônia era uma obra fecunda, não em pequeno número heroica, produzida pelos homens de letras que aqui existiam. Também, Ribeiro (2015) acrescenta que os homens de letras utilizam as mediações teóricas e literárias para decifrar os enigmas de nossa formação, uma vez que as obras literárias expressam os impasses de um país (Brasil) mestiço e tropical ante as nações mais desenvolvidas. Diante disso, o termo corrobora para pensarmos nossas ideias acerca da obra hatouniana.

¹⁰ A obra completa de Milton Hatoum é constituída por: *Relato de Um certo Oriente (1989)*, *Dois irmãos (2000)*, *Cinzas do Norte (2005)*, *Órfãos do Eldorado (2008)*, *A cidade ilhada (2009)*, *Um solitário à espreita (2013)*, *A noite da Espera (2017)*, *Pontos de Fuga (2019)*.

¹¹ Ganhou o prêmio Jabuti quatro vezes: em 1990 pela categoria Romance: “Relato de um Certo Oriente” (1989); 2001 pela categoria Romance: “Dois Irmãos” (2000); em 2006 na categoria Romance (1º lugar). Livro: “Cinzas do Norte” (2005); em 2006 na categoria Livro do Ano - Ficção. Livro: “Cinzas do Norte” (2005). Prêmio APCA 2005, categoria Grande Prêmio da Crítica; Prêmio Bravo 2006, categoria (finalista). Livro: “Cinzas do Norte” (2005); Prêmio Portugal Telecom 2006, categoria (finalista). Livro: “Cinzas do Norte” (2005). Ordem do Mérito Cultural 2008, do Ministério da Cultura. No ano de 2018 foi o terceiro escritor brasileiro a ser contemplado com o prêmio Roger Caillois na França pelo conjunto de sua obra. A premiação, que é anual, celebra tradicionalmente um autor latino-americano.

Devido à posição privilegiada que ocupa no campo da ficção contemporânea, sua obra tem conquistado um número considerável de leitores nacionais e internacionais e, suscitado, muitas pesquisas¹². Desde 1989 até aos nossos dias, muitos foram os posicionamentos da crítica jornalística, literária e acadêmica. Através de reportagens realizadas pela crítica jornalística¹³ podemos verificar que a obra de Hatoum é vista de forma positiva. A crítica literária¹⁴ desponta suas opiniões, com Alfredo Bosi (2013) Benedito Nunes (2012); Tânia Pellegrini (2007); Schøllhammer (2009); Dolhnikoff (2009); Cury (2002) e entre os estudos universitários, tem sido objeto para inúmeras dissertações e teses¹⁵. Nesse sentido, o autor é possuidor de uma fortuna crítica¹⁶ vasta e rica que nos proporciona o interesse investigativo. É incontestável a contribuição desses autores para a compreensão e divulgação da ficção de Milton Hatoum assim como para a valorização e legitimação do escritor.

Com isso, percebemos que a ficção Hatouniana por meio de seus temas continua a suscitar inúmeras pesquisas, entretanto, um olhar mais atento para elas verificamos algumas lacunas que levantam outras questões. Em outras palavras, há lacunas a serem preenchidas. Entendemos que muitas temáticas foram trabalhadas¹⁷: memória, trabalho artístico, a casa,

¹² O Banco de dados da CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior- registra mais de 200 dissertações e Teses, sendo que o maior número de Teses foi realizado no período de 2007 a 2017 em um total de 36 teses. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>.

¹³(REVISTA VISÃO, 1989); (BRASIL DE FATO, 2010). Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7732/5557>. Acesso em 31.08.2020.

¹⁴ TRUSEN, Sylvia Maria & SILVA, Francisca Andréa Ribeiro da 3.a ficção de Milton Hatoum: recepção crítica. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 1, p. 117-131, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7732/5557>. Acesso em 31.08.2020.

¹⁵ PEREIRA, Elaine Auxiliadora. A memória no filme Órfãos do Eldorado: uma construção através dos personagens e dos espaços. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura). Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus, 2018, 132f. <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6470>.

ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de. Tecendo os fios do trabalho artístico no discurso romanesco contemporâneo: um passeio por Cinzas do Norte de Milton Hatoum. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2010. <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6470>.

GAMAL, Haron Jacob. Escritores brasileiros "estrangeiros": a representação do anfibio cultural em no ssa prosa de ficção. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009. 169 f. Disponível no link. (acessado em 24.5.2013).

KLASSEN, Kátia Cilene Corrêa. À moda da casa: um estudo dos espaços discursivos da casa em dois romances brasileiros. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2008. 176 f.

¹⁶ <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html> acesso 31.08.2020

¹⁷ CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. Relatos de uma cicatriz: A construção dos narradores dos romances Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos. (Tese Doutorado em Letras). Universidade de São Paulo, USP, 2005.

CHIARELLI, Stefania Rota. Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum. (Tese Doutorado em Letras). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2006. FERREIRA, Rafael Dias. A tapeçaria intertextual de Milton Hatoum: A memória da literatura em Relato de um certo Oriente. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, 2013. FREIRE, José Alonso Tôrres. Entre Construções e Ruínas: Uma Leitura do Espaço Amazônico em Romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. (Tese Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, 2006. Pelo fato de a fortuna crítica do autor ser vasta, elencamos apenas alguns trabalhos, deixaremos o link para as devidas informações. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html> acesso 31.08.2020.

identidade, hibridismos, cidade e espaço amazônico; na trilogia: *Relato de Um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte*(2005), no conto *Cidade Ilhada*(2009), em *Órfãos do Eldorado* (2013). É oportuno dizer, nesse momento, que nenhum trabalho realizado até 2019 levou em conta o conjunto da obra de Milton Hatoum. Porém, uma parte de sua obra foi tomada como objeto de estudo, por Junior (2018)¹⁸ em sua tese de doutoramento trabalhou quatro romances: *Relato de um Certo Oriente* (2014), *Dois Irmãos* (2007), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *Cinzas do Norte* (2012).

Quanto ao levantamento do estudo da arte do tema “marcas francesas,” percebemos que os trabalhos existentes limitam-se de modo geral, à tradução e à recepção na França¹⁹ do escritor brasileiro Milton Hatoum, centrado em seus romances *Dois irmãos* e *Órfãos do Eldorado* e, outros que tratam da temática, como, a moda francesa em Manaus²⁰, *A França Literária em Machado de Assis*²¹, *Presença francesa na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda* (1920-1930)²². Esses estudos com fortes contribuições acerca da presença francesa, porém, nenhum deles relacionados à ficção Hatouniana.

Como se pode perceber não é fato novo mencionar a relevância de sua ficção na literatura brasileira contemporânea. Tampouco, reincidir marcas francesas em seus escritos. Ao pontuarmos que marcas francesas estão presentes na ficção Hatouniana, não queremos empobrecer a criatividade com que trabalha o autor, mas, não se pode deixar de validar o espaço cultural em que se movia e a capacidade de escolhas na cultura ocidental, no caso a francesa, que esteve presente desde há muito em sua formação intelectual. Essas escolhas guardadas nos levam a Hegel em que os grandes indivíduos se distinguem por sua memória, o que interessa ao ser humano, isso ele guarda consigo e seu espírito profundo visa o campo de seu interesse sobre inumeráveis objetos. “O artista” deve expor o que nele vive e fermenta nas formas e fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para

¹⁸ JUNIOR, Norival Bottos. *O Ritornelo do horror em Milton Hatoum*' 16/03/2018 243 f. Doutorado em letras e linguística instituição de ensino: universidade federal de goiás, Goiânia Biblioteca Depositária: Biblioteca Central. Disponível em: <https://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses>. Acesso em 06.09.2020

¹⁹ GUEDES, Maria Inês. *A imagem do Brasil na França através dos livros: o caso de Milton Hatoum*. Evento sobre tradução na Mediateca da Maison de France, 27.05.2011. Disponível em: <https://app.uff.br/riuff/bitstream/1/3222/1/TESE%20mar%C3%A7o%20pdf>. Acesso: 05.09.2020

²⁰ SOUZA, João Luiz de. *Mudanças de hábitos no imaginário amazônico: a moda, influência cultural francesa em Manaus entre os séculos XIX e XX*. 2013. 245 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013. <http://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5001>

²¹ PERRONE-MOISÉS, Leyla (org). *Cinco séculos de Presença francesa no Brasil: Invasões, missões, irrupções*. In: PASSOS, Gilberto Pinheiro. *A França Literária em Machado de Assis*. P. 123-136. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2013.

²² PAIXÃO, G. A. da. *Presença francesa na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930)*. 2015. 216 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-05082015-164359/pt-br.php>. Acesso em: 06.09.2020.

os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo. Tais aspectos são tirados do “gênio artístico”, da “objetividade criadora” e do “caráter da verdadeira originalidade” (HEGEL, 2001, p. 283).

É dessas marcas, devoradas e metamorfoseadas²³, que foram tiradas do gênio artístico e da objetividade criadora de Hatoum que nasceu em mim a curiosidade em saber o sentido e o lugar delas em sua obra ficcional. A devoração a que nos referimos responde a uma necessidade vital nascida na própria cultura de que se nutre, contraditória como ela, marcada por dissensões e por um misto de espírito engenhoso, satírico ainda hoje contemporâneo e criador. Tal proposta é vista em nosso trabalho como uma revitalização da cultura, no caso a francesa, a qual na ficção Hatouniana nos é mostrada através da criatividade artística. O rastro enquanto marcas é um elemento “fragmentário”, “residual” que pode ser lido como cifra de uma trajetória que o ultrapassa – a história de um indivíduo, de uma sociedade, um país. Para que ele tenha essa potencialidade é preciso um observador capaz de discernir entendimentos da linguagem, diferenciando o imediatismo da atitude reflexiva, a leitura unívoca, de um lado, e uma interpretação de um texto caracterizada como um trabalho, uma reflexão (BENJAMIN *Apud* GINBURG, 2012). Uma narrativa apresenta os rastros do narrador, e no presente, encontramos ecos, “vestígios do passado”. Quando Benjamin fala que nos apoderamos da coisa no vestígio, isso significa que o deciframos e que, dessa maneira, passamos a entender as coisas, e não as possuir.

Assim, nossa escolha pelo termo “marcas francesas” em detrimento de “influência” é uma trapaça que a linguagem nos permite. Aliás, a constituição da linguagem se relaciona a condições de percepções que podem observar cada objeto como uma potência de diversos significados. Cada ser humano ao relatar o passado, individual ou coletivo, precisa de recursos linguísticos para operar com a memória de modo articulado e inteligível. Essa compreensão de leitura se encaixa com a percepção de polissemia da linguagem. “Trata-se de uma perspectiva favorável à valorização da importância de um rastro” (BENJAMIN *apud* GINBURG, 2012).

Sabe-se que a Europa navegou pelo mundo, através de suas viagens, impôs pacificamente, ou pela conquista colonial, suas marcas. Ela trouxe seus estereótipos que se irradiaram da cidade de Paris. A França conquistou o mundo por meio de seus detalhes e entalhes levados no bojo de seus gostos, costumes, de sua gastronomia, de suas artes, moda e

²³ Os termos se referem aos momentos em que a Literatura brasileira, ou seja, a prosa de ficção ficou sob o signo da devoração. Esse percurso histórico da nossa literatura sinaliza que “ao longo de seu desenvolvimento, o estigma de todas as culturas originadas da dominação: a dependência cultural que foi expressa no transplante de formas, temas e modelos” (Helena, 1983, p.15).

literatura. Ela foi onipresente em quase todas as esferas publica no século XIX e nos anos iniciais do século XX, seus ideais iluminaram e difundiram sua cultura tanto no Oriente quanto no Ocidente. É possível dizer que as marcas francesas foram caracterizadas pelo encantamento que se teve e ainda se tem pela cidade de Paris. Cidade, esta, tão aclamada, tão descrita, tão falada que a maioria de nós sabe como ela é sem nunca ter pisado em solo francês. Muito embora percebamos que esse farol de vocação universalista tenha perecido e que não se constitui mais como uma referência indispensável (ROLLAND, 2005).

Portanto, a França esteve em todo lugar, nas Américas Latina, Brasil e consequentemente na Amazônia²⁴. As marcas francesas chegaram até nós por meio de embarcações vindas do lado “de lá” e nossos boqueirões ficaram afrancesados. As histórias contadas acerca dos povos “de cá” aguçaram o imaginário dos viajantes que aqui aportaram. Em tempos pretéritos, o Brasil ficou conhecido por meio da Amazônia, terra majestosa, misteriosa que devora os homens através de suas folhagens. Ela era um mundo vasto, um lugar de merecida atenção do olhar estranho a ela. A busca por novas formas de estratégias econômicas trouxe os europeus a essa terra de mitos e lendas com vistas aos “reajustes econômicos e políticos da Europa dos séculos XVI e XVII” (Silva, 2012). Assim, a Amazônia abriu seus “boqueirões” para receber os portugueses, espanhóis, ingleses e franceses. Esses últimos chegaram até nós junto a um longo processo de colonização que atingiu a América latina e Brasil. Processo, este, que “lançou a Amazônia ao mundo” (SILVA, 2012) por meio dos discursos de cronista e viajantes, mas também pelos “homens das letras”²⁵

Na literatura brasileira, as marcas francesas se desenvolveram por meio dos movimentos literários que causaram não somente divergências, mas também convergências no que diz respeito a sua forma de atuação. Pois, os traços da ficção francesa reverberavam em narrativas brasileiras, a literatura do século XIX sob a pena de Machado de Assis, retoma o gênero das “Memórias”, presente tanto na obra *Memorial de Santa-Helena de Las Casas*, como nas

²⁴ N.A. Ao darmos destaque ao termo junto aos de ‘América Latina’ e ‘Brasil’ não temos a intenção de suscitar querelas geográficas, ou seja, não pretendemos dizer que ela não é parte do Brasil, ou que se constitui uma nação, um estado, território ou povo independente do território brasileiro. Mas, que enquanto “tema” e “problema nacional” tem surgido sempre que “a unidade política e territorial da nação está em crise” (SILVA, 2012, p. 17). E não somente isso, ela, é “um emblema que desafia o pensamento brasileiro e fascina a imaginação mundial” (2012, p.08). Nos dizeres de Otavio Ianni, ao prefaciá-la referida obra de Silva (2012), “a Amazônia não nasce diretamente e limpidamente brasileira, mas tem início por ser principalmente indígena, nativa e aos poucos portuguesa, colonial, e depois é definida como brasileira, nacional, situando-se no mapa do Brasil com imensa geografia e surpreendente história e fabulação mítica”. Daí nossa ousadia em destacar o termo para afunilar nossas ideias nesse trabalho, uma vez que o tema da Amazônia perpassa a obra de Hatoum, por nós estudada e é pensada como parte do local que constitui o universal.

²⁵ RIBEIRO, Odenei de Souza. Tradição e modernidade no pensamento de Leandro Tocantins. Manaus: Editora Valer, 2015.

Mémoires d'outre tombe de Chateaubriand, renovando-o. Sua obra sinaliza a presença de Racine em Esaú e Jacó²⁶ trazendo o apelo a elementos religiosos presente na luta desses irmãos cuja história está relatada na Bíblia.

Nesse sentido, a Literatura brasileira, ou seja, a prosa de ficção ficou sob o signo devoração, ou seja, ficamos sob a dependência cultural expressa no transplante de formas, temas e modelos²⁷. A colonização extrapolou o domínio das formas para o domínio dos posicionamentos, em lugar da reprodução de modelos, reproduziram-se atitudes ditadas não apenas cultural, mas também político, e social resultando na desfiguração completa de um povo. No entanto, nossa literatura não ficou parada, não estagnou quer no romance, no conto ou na poesia. Pelo contrário, novos autores sempre estão surgindo, não delimitados em suas fronteiras estéticas problemáticas, têm sempre trazido variadas experiências. Como se pode perceber os movimentos literários europeus denominados, estéticas de vanguardas²⁸ não puderam conter movimentos surgidos na América latina que desembocaram no Brasil e também incorporaram o imaginário da Amazônia. Os laços e os nós entre as vanguardas europeias e latino-americanas marcaram rupturas e permanências com o surgimento de um novo modo de pensar a literatura. Novos rumos surgiram, mas a devoração cultural continuou por meio dos afetos culturais ainda em questão.

É fato que durante esses períodos uma efervescência cultural em diversas vertentes e âmbitos, possibilitou novas tendências na música, na pintura, no teatro, na arquitetura e na literatura da América Latina e Brasil. Essas novas tendências foram respostas no âmbito estético às mudanças históricas e sociais que apontaram novos caminhos nas relações entre homens e entre as nações, os nós com os padrões estéticos tradicionais começaram a se desfazer. Esses instantes capturaram e registraram o novo mundo que surgia preparando o espaço cultural e histórico em relação às nacionalidades. Muito embora os laços afetivos tenham provocado grandes contribuições entre França e Brasil, é preciso dizer que existe uma constante na evolução do pensamento brasileiro. Essa constante é a progressiva nacionalização que se constitui como uma linha coerente desde os tempos da colonização até os dias presentes. Esse processo de busca por uma identidade nacional é intenso e persistente, de integração e

²⁶ PERRONE-MOISÉS, Leyla. Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções. São Paulo: edusp, 2013, p. 134 e 135.

²⁷ O termo se impunha de maneira sustentada dentro da maioria das pesquisas de história política ou cultural dedicadas à história da América Latina, a partir da independência (ROLLAND, 2005).

²⁸ O termo vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, enunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos” (HELENA, 1993, p. 08). Os movimentos mais conhecidos foram: futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e o modernismo.

globalização da realidade brasileira (Coutinho, 2008). Com efeito, a partir da segunda metade do século XX, na ficção brasileira aparecem vários narradores para os quais é a apreensão das imagens do seu universo regional que lhes servirão de bússola, o tempo todo.

No campo da ficção o novo se evidencia, sobretudo, com a criação do romance, a propósito com um Guimarães Rosa em evolução paralela ao que acontecia nas literaturas hispano-americanas. Há lugar também para outros espaços e tempos, logo, para diversos registros narrativos como os que derivam de sondagens no fluxo da consciência. Houve uma reafirmação das identidades regionais que afirmaram suas diferenças em relação ao restante do país, a cor local alça seu voo em direção ao universal. A literatura contemporânea ao lado de outras atividades artística é considerada como produto e expressão das culturas de um povo nas diversas fases de seu desenvolvimento (Candido, 1985). O escritor é um ser socializado ²⁹que vive as mudanças de seu tempo, de seu grupo, de sua sociedade e de sua comunidade. Isto significa pensar que sua obra está associada e condicionada às condições sociais, históricas e culturais que determinam a existência do artista. Em outras palavras, se pode dizer que o artista recorre ao arsenal comum da vida cotidiana para construir as histórias contadas em seus livros.

Com efeito, as recriações do mundo social, de uma dada realidade, tanto objetiva quanto subjetiva, de um tempo e lugar, resultam do entrecruzamento de aspectos individuais e coletivos. O escritor não cria nada a partir do nada. Não se faz literatura sem contato com a sociedade, a cultura e a história. De acordo com Candido (1985, p. 24), a criatividade, a imaginação e a originalidade, partem das condições reais do tempo e do lugar, as quais, ressaltamos, podem ser concretas ou não, da existência social e de suas experiências. O escritor insere-se na realidade sociocultural de seu tempo, do qual faz parte, com ela dialogando ao produzir sua recriação, por meio de sua vivência, de seus interesses e projetos, mas não é simples refletor dos acontecimentos sociais; ele os transforma e combina, cria e devolve o produzido à sociedade.

Destarte “as culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações” (Hall, 2006). A cultura nacional é um discurso, um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos. Elas constroem sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas. Sendo assim, a identidade nacional é uma "comunidade imaginada". Essas fornecem uma série

²⁹ CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade. Estudos e história literária**. 7 ed. São Paulo: Nacional. 1985

de estórias imagens, panoramas, cenários, eventos históricos, símbolos e rituais nacionais que simbolizam ou representam as experiências partilhadas, as perdas, os triunfos e os desastres que dão sentido à nação. Como parte de tal "comunidade: imaginada", nos vemos, no olho de nossa mente, como compartilhando dessa narrativa. Ela dá significado e importância à nossa monótona existência, conectando nossas vidas cotidianas com um destino nacional que preexiste a nós e continua existindo após nossa morte. Segundo Hall (2006) Essas imagens formam a trama que nos prende ao passado, enfatiza nossas origens, reforça as tradições inventadas que inoculam valores e normas de comportamentos, realçam os mitos que sinalizam origens de povos existentes.

Nesse sentido, podemos citar Gilberto Freyre³⁰ que transformou suas brilhantes intuições de juventude acerca da formação social brasileira em uma ideologia nacionalista e luso-imperialista. Em *Casa-grande & senzala* temos a família patriarcal em toda sua vitalidade, ela vive seu apogeu. Cabia a ela a esfera de domínio social, religiosa, econômica e política. Ou seja, a “casa” era mais que uma moradia, era o centro de convivência, o governo, a igreja, a escola, tudo ao mesmo tempo. Já em *Sobrados e Mucambos* traz um patriarcado já em decadência, que ainda persiste, mas não com o mesmo vigor do encontrado em *Casa-grande & senzala*. Desse modo, o romancista ou o romance nos sinaliza o que poderia ter acontecido, não mais o que se passou, mas o relato do que se passou. O romance traz ao presente o que jamais esteve aí, o modo de construção dos eventos históricos, culturais e sociais são criados atrás da imaginação. Nesse sentido, “o texto literário documenta, provavelmente, alterações no estatuto do sujeito e das formas históricas da verossimilhança” (CHARTIER, 1999, p. 211).

Para Chartier (1999, p. 197), a relação entre literatura e história precede, portanto, “identificar histórica e morfologicamente as diferentes modalidades da inscrição e da transmissão dos discursos e, assim, de reconhecer a pluralidade das operações e dos atores implicados tanto na produção e publicação de qualquer texto, como nos efeitos produzidos pelas formas materiais dos discursos sobre a construção de seu sentido”. Trata-se de considerar o sentido dos textos como o resultado de uma negociação ou transações entre a invenção literária e os discursos ou práticas do mundo social que buscam, ao mesmo tempo, os materiais e matrizes da criação estética e as condições de sua possível compreensão. O que está em jogo no discurso da literatura sobre a literatura não é somente a historicização das categorias que consideramos como universais, mas a introdução de uma inquietação essencial no que se refere à relação do leitor com o texto e, finalmente, à própria identidade deste leitor.

³⁰ BARBATO, Luis Fernando Tosta. Da casa-grande ao mucambo: Gilberto Freyre e as origens do caráter nacional brasileiro. *Revista de História*, 2, 1 (2010), p. 56-66 http://www.revistahistoria.ufba.br/2010_1/a04.pdf

Como se vê, a leitura de um romance traz à tona discussões de natureza histórica, social e cultural e isso acontece no momento em que entram em cena leitores, gêneros, escritores e novas formas de ler. Pode-se dizer que Romance e História são resultados da atividade do espírito humano que respondem, sempre, cada um em suas circunstâncias e segundo os códigos que lhe são próprios, às necessidades do tempo presente (MIRANDA, 2000, p. 17).

Em relação a essas atividades distinta, Barthes (1977, p.16) nos sinaliza que a literatura “não é um corpo ou uma sequência de obras, nem mesmo um setor de comércio ou de ensino, mas o grafo complexo das pegadas de uma prática: a prática de escrever”. Nela visamos o texto, isto é, o “tecido dos significantes que constitui a obra, porque o texto é o próprio aflorar da língua”, pois, é “no interior da língua que ela deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro”. A partir desse deslocamento exercido sobre a língua podemos visar uma responsabilidade da forma, no entanto isso não se realiza de qualquer modo. Assim, “a literatura assume muitos saberes”. Nela há “um saber histórico, geográfico, social (colonial), técnico, botânico, antropológico” (1977, p. 17) nos indicando que “todas as ciências estão presentes no monumento literário”. É nesse sentido que se pode dizer que ela é a realidade, isto é, o “próprio fulgor do real”. Entretanto, a literatura faz girar os saberes, “não fixa”, não “fetichiza” nenhum deles, lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso, uma vez que ele permite designar saberes possíveis, insuspeitos, irrealizados. Para Barthes “a literatura trabalha nos interstícios da ciência: está sempre atrasada ou adiantada com relação a esta”, notadamente, “a ciência é grosseira, a vida é sutil, e é para corrigir essa distância que a literatura nos importa”.

A literatura se expressa através dos gêneros crônica, conto ou romance e constrói certa história da cultura e do social, por meio de uma memória em prejuízo de outras, podendo ser considerada como um dos “lugares de memória” de uma coletividade. Ela pode ser entendida como patrimônio cultural de uma comunidade através da produção literária. Esta, sempre esteve de alguma forma, associada à atividade humana, através da oralidade, da narrativa, da poesia, da crônica, do conto ou do romance. Em qualquer um desses gêneros literários, dois elementos são indispensáveis: o escritor, ou o narrador – aquele que produz e “... retira da experiência do que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros e o leitor ou ouvinte – aquele que incorpora as informações e conhecimentos apreendidos à sua própria experiência” (BENJAMIN, 1985, p. 2001).

Portanto, o que nos instigou foi verificar de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção Hatouniana e quais sentidos elas atribuem na composição de sua obra. Hipoteticamente, a presença de marcas francesas na ficção Hatouniana é fruto da formação

intelectual e acadêmica do escritor Hatoum? Pois, muito embora, de origem árabe, o ficcionista Milton Assi Hatoum nasceu em Manaus no início da década de 1950, numa família de origem libanesa cujos avós eram de Beirute, cristãos maronitas e, seu pai cresceu no Líbano, ainda sob o poder colonial francês (Schollhammer, 2009). Além disso, Hatoum no texto “Flaubert, Manaus e madame Liberalina”³¹ nos diz que aos doze anos estudou francês com Madame Liberalina “a mulher do cônsul da França” em Manaus, na rua Ferreira Pena. Acrescenta o escritor que ao partir de Manaus, em 1967 levou consigo “as observações das traduções de narrativas de Flaubert e Maupassant, e um calhamaço com anotações sobre a gramática francesa, com ênfase na diferença entre a língua falada e a usada na literatura” (p. 88). Isso nos leva a considerar que tanto a tradição da narrativa árabe que Hatoum herdou do avô e dos vizinhos quanto à influência francesa que sua família recebeu, marcaram sua formação e, posteriormente, sua literatura. Outra hipótese que nos arvoramos propor é: as marcas francesas estão invisibilizadas aos olhos da crítica brasileira? Vieira (2007) aponta que na ficção hatouniana há o aparecimento de diversos textos cuja preocupação temática seriam com as comunidades italianas, alemãs, judias, japonesas, faz acréscimo ao dizer que Hatoum apresenta um complexo contato entre culturas, o que de fato é verossímil, no entanto isso não significa que a França e os franceses não estivessem presentes em sua obra ficcional. Portanto, nos guiamos, também, através das questões que nortearam nosso trabalho: as marcas francesas estão visíveis na ficção Hatouniana? Se visíveis como elas aparecem?

Por isso, nossa tese é que as marcas francesas estão presentes na ficção hatouniana, mas elas não representam uma imagem da França, de sua cultura em geral, e da literatura em particular, em outras palavras, Milton Hatoum não segue a tradição estética que mobilizou os autores dos séculos passados, ainda que tal aspecto não tenha sido visibilizado aos olhos da crítica.

Este estudo tem como objeto a obra ficcional de Milton Hatoum, a qual tem como pano de fundo momentos distintos que se deram no Brasil e no mundo. Seus escritos levam em conta o fim do Ciclo da Borracha, passando pela Segunda Guerra, a implantação da Zona Franca de Manaus no final dos anos 50 e que se efetivou nos anos 60 com a Ditadura Militar. Conflitos sociais brasileiros ligados à ditadura militar e ao exílio, e o Amazonas como cenário de onde ecoa sua obra de ficção. É a temática marcas francesas que nos interessa visibilizar nesse estudo buscando verificar de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção Hatouniana através dos personagens, dos narradores, e do espaço-temporal, a partir das evidências

³¹ Revista *Synergies Brésil* n° 7 - 2009 pp. 87-89

apresentadas na ficção. Buscou-se construir um relato compreensivo dos laços e nós entre as marcas francesas e a ficção contemporânea, dando ênfase ao contexto da narrativa na ficção Hatouniana. Identificar as marcas francesas na ficção Hatouniana a partir das vozes narrativas que contam suas histórias e a de outros, e também verificar em quais cenários as marcas francesas estão visíveis na narrativa. E por fim realizar uma leitura analítica das ações das personagens criadas pelo autor envolvendo marcas francesas em sua obra de ficção para descobrir os sentidos que elas atribuem na composição da obra.

Por uma questão de recorte de pesquisa as histórias da vida cotidiana, dos conflitos conjugais, adultério e outros aspectos dessa ordem não farão parte desse estudo. Interessa-nos nesta pesquisa, saber de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção narrativa de Milton Hatoum, este é o nosso recorte.

Os rumos tomados até aqui em nossa caminhada labiríntica nos levaram a outro ponto, o caminho que conduzirá a pesquisa. A abordagem do texto literário é sempre interdisciplinar. Todavia, isso não significa que se tenha a ciência da literatura em absoluta dependência de outras ciências. Recorremos ao aparato teórico das ciências, como um todo, mas procederemos a reelaboração desse conhecimento. Pois, o texto literário é uma obra de arte considerada “um artefato fonomorfo sintático, universo semântico, campo sintomatológico da história, do social, e da consciência” (ANDRADE, 1998). Neste caso, ao nos defrontarmos diante de cada texto aceitamos o desafio da esfinge: “decifra-me” ou “devoro-te”. E para não ser devorado precisamos da teoria da interpretação dos dados que consiste na busca do lado oculto do reino das palavras.

Ao pensarmos de dentro para fora buscamos manipular os elementos da linguagem seguindo métodos e pressupostos que conhecemos cientificamente, ou seja, a obra vai sugerir os caminhos, os métodos, que captarão os “sintomas” do que vem a ser descoberto. E nesse vai e vem da teoria à obra e da obra à teoria é que nascerá o discurso crítico da ciência por nós, almejado. Portanto, nossas opções epistêmicas se viabilizarão em uma proposta cujo processo é chamado de “metodologia interativa” (Oliveira, 2008) que implica na utilização de métodos e técnicas fundindo-os e adaptando-os segundo a realidade em estudo, a interpretação da realidade em movimento (dialética). Tal, movimento aponta uma interpretação qualitativa de dados.

Por dialética entendemos que é a arte de construir um conhecimento verdadeiro o qual o homem não pode, de uma só vez, compreender que o saber é progressivo e dialético (Oliveira, 2008). E somente o pensamento dialético descobre as contradições internas da realidade, uma vez que ela é o método da reprodução espiritual e intelectual da realidade no desenvolvimento

e da explicitação dos fenômenos culturais partindo da prática objetiva do homem histórico (SOLOMON, 2000). O processo da pesquisa, nesse caso, se inicia com a problematização, visto está voltado para o “*pensar reflexivo*”. Entendemos que nosso trabalho está voltado para o “processo da pesquisa” que iniciou com a problemática: de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção contemporânea de Milton Hatoum?

Além disso, buscou-se a compreensão do sentido que se deu a partir dos textos selecionados da obra ficcional de Hatoum para se chegar a uma interpretação aproximada da realidade, isso porque não nos é possível chegar a uma interpretação total da realidade, visto que no processo de conhecimento não existe consenso, dado ao limite de nossa capacidade de objetivação (Oliveira, 2008). Assim, em nosso trabalho previmos uma metodologia interativa cujo processo dialético nos possibilitou a dinâmica hermenêutico-dialético. Ou seja, o processo hermenêutico-dialético nos facilitou entender e interpretar os textos da temática em estudo.

Em termos metodológicos, podemos dizer que, durante a elaboração desta pesquisa privilegamos em nossa análise observar os elementos intrínsecos e extrínsecos de marcas francesas na ficção Hatouniana. Realizamos a leitura integral da obra com várias releituras para marcar e registrar as passagens em que as marcas francesas estavam presentes, procurando apontar as personagens, os lugares e as indicações temporais onde elas estão inseridas. Depois marcamos as passagens que enunciam o (s) narrador (es), as vozes narrativas (quem fala e como fala), as focalizações ou pontos de vista que organizam a ficção na narrativa e as partes relativas às marcas francesas. Verificamos os possíveis cenários em que as marcas francesas estavam presentes e o contexto envolvente, a partir das evidências apresentadas na narrativa, e por fim realizamos uma leitura analítica das ações das personagens criadas pelo autor envolvendo marcas francesas em sua obra de ficção para descobrir os sentidos que elas atribuem na composição da obra. Pois, o ato de escrever pressupõe pensar, “eles são de tal forma solidários entre si que, juntos, formam praticamente um mesmo ato cognitivo” (Cardoso de Oliveira, 2000). Por ser cognitivo, como nos aponta o autor, o ato de escrever tende a ser repetido quantas vezes for necessário, portanto, ele é escrito e reescrito repetidamente, não apenas para aperfeiçoar o texto do ponto de vista formal, mas também para melhorar a veracidade das descrições e da narrativa, aprofundar a análise e consolida os argumentos.

Em seguida, construímos um relato compreensivo acerca dos laços e dos nós entre marcas francesas e a ficção contemporânea dando ênfase ao contexto da narrativa da ficção Hatouniana. Identificamos as marcas francesas na ficção Hatouniana a partir das vozes narrativas que contam suas histórias e a de outros, e também verificamos em quais cenários as marcas francesas estão visíveis na narrativa. E por fim realizamos uma leitura analítica das

ações das personagens criadas pelo autor envolvendo marcas francesas em sua obra de ficção desvelando os sentidos que elas atribuíram na composição da obra.

O material coletado para análise e a identificação dos fatos que consubstanciam o objeto da pesquisa tiveram como amostra: a trilogia dos primeiros três romances (*Relato de um certo Oriente*, (2004); *Dois Irmãos* (2000); *Cinzas do Norte* (2005)) ; a coletânea de contos “*Cidade Ilhada* (2009)” que contém quatorze contos dos quais retiramos uma amostra de três contos: *Dois poetas na Província*, *Bárbara no Inverno*, *A Natureza ri da Cultura*; e o romance (*Orfãos do Eldorado*, 2008); as crônicas “*Um solitário à espreita*, (2013)” com o número de noventa e cinco crônicas, divididas em quatro partes das quais somente seis farão parte da amostra: *Um Perroquet Amazone*, *Tantos Anos depois Paris ... parece tão Distante*, *Valores Ocidentais*, *Carta a uma amiga Francesa*, *O Penúltimo Afrancesado*, *Conversa com um Clochard*; e o primeiro lançamento da série “*O lugar mais sombrio*”: “*A noite da Espera* (2017)” o segundo, “*Pontos de Fuga*, 2019”.

Por fim, o trabalho se constituiu em quatro capítulos cuja nomeação se deu em *limiaries*, ou seja, em lugar do vocábulo “capítulo” usamos o termo “*Limiar*” para cada passagem dos mesmos, prevendo a proposta Benjaminiana em que o limiar é uma zona que está associada à mudança, transição, fluxo. O limiar para Benjamin, no livro das passagens, representa uma zona na qual se passa uma transição imperceptível. Ele focaliza a atenção do indivíduo numa dimensão que se situa fora das categorias conhecidas do pensamento. Seu significado é sempre o mesmo, mas as formas como se apresenta são variadas. No conceito de limiar insere-se um mundo intermediário, um entre mundo, talvez também um semi-mundo.

Nosso ensaio está estruturado em quatro limiaries. O primeiro, realiza uma discussão acerca dos laços e os nós entre marcas franceses e a ficção contemporânea para isso relatamos como as marcas “de lá” chegaram “até cá” apontando o conhecimento da realidade e o da ficção contemporânea. O enfoque é dado à ficção e seus temas na literatura, por meio dos romances, dos contos e das crônicas de Hatoum, como portadores de um mundo próprio com grande informação sobre a vida social, histórica e cultural inseridas em circunstâncias cotidianas. Em seguida, trouxemos algumas notas antropofágicas para pensar como o escritor Milton Hatoum pode ser considerado um devorador cultural por meio de sua vivência e das leituras realizadas em sua trajetória.

No segundo limiar, o nosso interesse esteve voltado para as vozes narrativas que fazem parte do bordado de Hatoum, a fim de olharmos como essas vozes são constituídas em sua ficção, pois, o orquestramento delas, são os mais diversos, promovido em seus romances, contos e crônicas. Depois, passamos à tradução e reconstrução da realidade, por meio da vida dos

personagens, em que Hatoum cria em seu enredo, um projeto em que há mais que um mosaico, composto de restos, colagens, retalhos, histórias e manuscritos. A narrativa se torna um bordado sobre o tecido da lembrança cujos fios narrativos vão conduzindo o leitor na apreensão do sentido e significado da narração. Em seguida, vimos que os narradores-personagens da obra ficcional de Hatoum viajam pelo mundo a fora, são escritores e estudam. Trazem em seus alforjes as marcas dos lugares por onde passaram e apreendem o francês como língua estrangeira. Essa relação se dá no contato que os narradores têm com a língua francesa em seu cotidiano.

O terceiro limiar procuramos perceber nos possíveis cenários, o período de fausto e glamour vividos em uma determinada época, a chamada “Belle vie” e por meio de alguns fragmentos da narrativa enquanto produção artística, destacamos os mundos distintos entre Manaus e Paris. Em *Outras Margens* estabelecemos uma relação desse período de fausto nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, voltados para os fragmentos que a narrativa de Hatoum sinalizava esse aspecto. Em *Ecos de Paris* destacamos a cidade como um dos possíveis cenários na narrativa, lugar de onde vieram as marcas de uma Belle vie que invadiu o Brasil e o mundo. Lugar esse, que acreditamos estar diluído na ficção Hatouniana enquanto componente de sua escrita.

O último limiar é destinado à análise da presença das marcas francesas na narrativa por meio das ações dos personagens. Em um primeiro momento, tratamos a o francês como língua adotada, pois, a narrativa traz a história da personagem Emilie que já tinha conhecimento da língua desde que veio do Líbano, na vida do personagem Julião que vai morar em Paris. Além da marca da língua francesa, fizemos uma rápida discussão acerca dos intervalos estéticos que existiram no Amazonas para compreendemos que somente a língua francesa não daria conta da realidade cultural de Manaus e da literatura francesas, enquanto marcas de um passado que se faz presente. As escolas sinalizadas são originárias da França ou pelo menos foram divulgadas por ela. A literatura francesa *entre nous* ressalta a literatura francesa do século XIX e XX que aparece por meio da citação de nomes de autores e romances encontrados na ficção de Hatoum.

É assim que este estudo se reveste de significativa importância para as ciências humanas contemporâneas, na medida em que estabelece um diálogo com vozes da literatura, filosofia, arte, História, Antropologia, saberes diferentes que se religam e se complementam formando uma unidade de conhecimento.

LIMIAR I

LAÇOS E NÓS ENTRE MARCAS FRANCESAS E A FICÇÃO CONTEMPORÂNEA

1.1. Marcas de lá, chegam até cá: boqueirões amazônicos afrancesados

As marcas francesas chegaram até nós por meio das embarcações vindas do lado “de lá” e nossos boqueirões ficaram afrancesados. As histórias contadas acerca dos povos “de cá” aguçaram o imaginário dos viajantes que aqui aportaram. Em tempos pretéritos, o Brasil ficou conhecido por meio da Amazônia, terra majestosa, misteriosa que devora os homens através de suas folhagens. Ela era um mundo vasto, um lugar de merecida atenção do olhar estranho a ela³². A busca por novas formas de estratégias econômicas trouxe os europeus a essa terra de mitos e lendas com vistas aos “reajustes econômicos e políticos da Europa dos séculos XVI e XVII” (Silva, 2012). Assim, a Amazônia abriu seus “boqueirões” para receber os portugueses, espanhóis, ingleses e franceses³³. Eles chegaram até nós junto a um longo processo de colonização que atingiu a América latina, Brasil e, conseqüentemente a Amazônia. Processo, este, que “lançou a Amazônia ao mundo” (Silva, 2012) não somente por meio dos discursos de cronista e viajantes³⁴, mas também pelos “homens de letras”. Pode-se se dizer que o primeiro olhar foi lançado sobre a Amazônia - cunhada por América - um termo que surgirá muito mais tarde. Trata-se de observações sobre o novo continente, escritas no início do século XVI, que estarão sendo reproduzidas até os dias atuais. Na iconografia e na crônica de autores viajantes nem sempre chegamos a protagonistas. Somos vistos, sem nos termos feito visíveis. Fomos

³² “Política colonial, mercantilismo, absolutismo monárquico, articulados e/ou combinados, realizaram a posse e conduzem o processo de conquista e colonização da Amazônia, transformam seu espaço, suas populações, seus recursos, suas culturas em patrimônio europeu. Como parte do novo mundo, atribuem-lhe uma função social nova ao inseri-la no jogo político internacional do Velho Mundo (SILVA, Marilene Corrêa da. O Paiz do Amazonas. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2012, p. 22)”.

³³ “Nova Andaluzia e Lusitânia são o primeiro marco territorial do conquistador europeu nos espaços amazônicos anexados pelos reinos de Espanha e Portugal. A apropriação, pode-se dizer, é feita a partir da união das coroas espanhola e portuguesa (1580). [...] Aos Espanhóis, registram-se os feitos das expedições de descobertas e direito de posse da maior parte do território amazônico. Atribuem-lhe, também, o ônus dos primeiros conflitos e ações de violência que caracterizaram o contato da civilização europeia com a Amazônia Indígena. [...] A partir de 1542, após a viagem de Orellana (1540-1542), a Amazônia passa a ser “visitada” pelos franceses, a serviço da coroa francesa, na expedição de Alfonso Xaintoegois. [...] Ingleses e Franceses participam de dois modos e momentos da conquista Ibérica da Amazônia, na *reiteração* e na *sabotagem* do sistema colonial e do Antigo Regime: da iniciativa particular dos corsários, piratas, aventureiros, homens de negócios, às iniciativas mais organizadas, com apoio dos Estados de origem (seja pela introdução do comércio ilegal, seja pela ocupação produtiva de terras das populações amazônicas), estes povos ameaçaram o predomínio ibérico, forçando os espanhóis e portugueses a enfrentá-los com armas da Coroa, que incluíam as armas da Igreja” (IBDEM, 2012, p. 22-27).

³⁴ Amazônia é uma “construção discursiva, esta região do imaginário é a história dos discursos que a foram erigindo, em diferentes momentos históricos, dos quais recebemos apenas uma visão parcial, a do dominador. Ela tem sido pensada, em nível internacional, através de imagens transmitidas pelo ideário ocidental, europeu, sobre o que eles entendem ser, sua natureza, ou, em outras palavras, sobre o lugar que a Amazônia ocupou na sua experiência, imagem que foi ratificada em diversos textos: crônicas, relatos de viajantes, relatório de cientistas, informes de missionário”. (PIZARRO, 2012, p. 31-33)

pensados. Ainda assim, essas visões alimentam lembranças do passado e povoam nosso inconsciente.

Em tempos pretéritos, ou seja, nos últimos anos do século XIX e primeiras décadas do XX, nesse chão de verdes folhagens a França e os Franceses continuavam presentes por meios dos rastros deixados na conjuntura de uma sociedade embrionária. De acordo com Dias (2019, p.29) “A Amazônia, sobretudo, Manaus não era mais a cidade observada por Bates em 1850, Avé – Lallemand em 1859, e Agassiz em 1865”. A Manaus dos naturalistas se transformou na “Paris dos Trópicos”, na Capital da Borracha, cidade moderna e elegante, na ‘cidade do fausto’. A autora nos diz que a cidade sofreu, a partir de 1890, seu primeiro “surto de urbanização”, isto graças aos investimentos fornecidos pela “acumulação de capital”, via economia agrária extrativista-exportadora, especificamente a economia do látex. Depois de tais mudanças, a cidade referenciava o luxo, o bom gosto na arquitetura, na moda, na literatura e nos sonhos de jovens intelectuais que almejavam uma formação à francesa. Nesse processo de Modernização³⁵ da cidade se encontrava a cópia europeia³⁶ e o mundo imaginário da “Paris das Selvas”. A urbanização³⁷ trouxe o ar cosmopolita e novos hábitos que nortearam a vida e os lugares.

No entanto, esse período de “esplendor econômico foi também marcado por acidentes políticos, algumas vezes bastante sangrentos” (Telles & Graça, 2021). De acordo com os autores essa época foi vista pelos estudiosos da vida cultural amazonense de dois modos diferente: Genesino Braga o viu sob o “signo do deslumbramento” e Marcio Souza o “demonizou” a tal ponto que não foi possível “perceber os fundamentos culturais e suas implicações no processo de constituição da subjetividade artística regional” (p.60). Muito embora, esses autores tenham tido uma visão diferenciada em relação ao período descrito, não

³⁵ Para Canclini (2000, p. 67) tivemos uma Modernização deficiente, visto termos sido “colonizados pelas nações europeias mais atrasadas, submetidos à Contra-Reforma e a outros movimentos antimodernos”. A América Latina somente pode inovar na atualização com a independência, e assim, houve “ondas de modernização”.

³⁶ Sob o olhar de Canclini (2000, p. 68) podemos perceber um certo descompasso no espelhar dessa “cópia”, pois, segundo esse autor na “França, durante o Antigo Regime, o índice de alfabetização era de 30% e subiu para 90% em 1890. Os jornais publicados em Paris aumentaram em 2000 em 1890”. Com isso vemos que amplos acréscimos na formação de públicos maciços para o consumo de textos. No Brasil, entretanto, foi muito diferente. Em 1890, havia 84% de analfabetos, 75% em 1920 e 57% em 1940. Por isso, concluímos que em nosso país não houve uma distinção clara como na sociedade francesa, no que diz respeito à formação de um público consumidor de texto, ou quem sabe, para o desenvolvimento sociocultural e econômico. (CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade*. Trad. Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000).

³⁷ “Modernizar, embelezar e adaptar Manaus às exigências econômicas e sociais da época, passa a ser o objetivo principal maior dos administradores locais. Era necessário que se apresentasse moderna, limpa e atraente, para aqueles que a visitavam a negócios ou pretendessem estabelecer-se definitivamente. [...] A cidade, antes espaço comum, modifica-se e estratifica-se segundo uma nova configuração: a de classe. Para tal, vai a de quando-se a uma função social nova. A modernidade traria um novo estilo de vida e grandes transformações, não só materiais, como também espirituais e culturais. (DIAS, Edineia Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto*. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2019, p. 30)”

se pode duvidar que a França esteve em todo lugar, nas Américas Latina, Brasil e também na Amazônia. A literatura desse contexto trouxe as marcas do ambiente cultural artnovista muito embora houvesse uma flutuação estilística presente, o “*art nouveau*”³⁸ não marcou nossas letras senão na atmosfera”. O período da “*belle époque*” foi um complexo estético que produziu obras tardorromânticas até clássicos do Simbolismo. Com isso, pode se dizer que as marcas francesas passaram a estar presentes por meio das manifestações literárias que surgiram na Amazônia, como o parnasianismo, o simbolismo, e no modernismo, o clube da madrugada e no pós-madrugada.

Para Candido (2000) a literatura brasileira é eminentemente nacional a partir do Neoclassicismo, todo Barroco, muito embora tenha tido nomes como Vieira e Gregório de Matos se constituiu tão somente um instante decisivo para a formação de nossa literatura. O autor considera a literatura como um sistema de obras interligadas por denominadores que permitem reconhecer as notas dominantes de uma fase, tornando um aspecto orgânico da civilização. As partes desse sistema são inter-relacionadas e interdependentes: dever haver uma história dos temas, uma família de escritores que se atualizam a cada geração, uma história da linguagem literária em sentido amplo; um público articulado, crítico; crítica empenhada, ou seja, analistas culturais articuladores na recepção das obras produzidas.

No que diz respeito, à literatura que se produz no Amazonas reflete impasses e dilemas vividos por uma cultura periférica limitada pelo provincianismo em descompasso com as transformações sociais e artísticas que ocorrem nos grandes centros culturais “pelo caráter compulsório e flutuante de seu processo histórico” (Telles, 2019). Temos um conjunto de obras condicionado a movimentação da literatura brasileira, somos, portanto, um ramo dela. A Arthur Engrácio coube a tarefa do desenvolvimento ficcional amazonense com História de submundo (1960); o acender das luzes modernistas na narrativa foi lançado por Álvaro Maia em Bancos de Canoa (1958); Carlos Gomes com Mundo vasto mundo (1967) desnuda os conflitos da sociedade brasileira em face da ditadura. Erasmo Linhares com a publicação de O tocador de chameleões (1979) retrata o homem em face de seu destino, suas angústias e a precariedade do cotidiano. Dentro desse contexto, em suas águas se produziram dezenas de obras de ficção (contos, romances), poemas, e também importante papel na pintura, música e, na área da teoria. Ele nasceu sob o signo da polêmica e da novidade em reação ao marasmo e academicismo que

³⁸ N.A. “A *Art Nouveau*” (Arte Nova) foi um estilo artístico modernista manifestado nas artes plásticas, artes decorativas (cerâmica, vidraria), artes gráficas, arquitetura, escultura e design. Ela foi marcada pelo uso de materiais como madeira, vidro, ferro e cimento e seu estilo foi muito utilizado na arquitetura, ilustração, decoração, móveis.

dominavam a cultura amazonense. “Salvo exceções mais recentes, todos os escritores importantes do Amazonas, desde 1954 a ele pertenceram” (TELLES & GRAÇA, 2021, p. 263).

A partir desse movimento renovador e hegemônico da cultura regional surgiu um grupo de jovens escritores que davam os primeiros passos em suas conquistas literárias. “Em um contexto adverso e de pouco espaço para emergência de novos atores culturais Aníbal BEÇA, Aldísio FILGUEIRAS, Marcio SOUZA, Maria José HOSSANNAH e Simão PEDRO abriram espaço para uma nova geração de escritores” (Ibidem, p. 548). Esse grupo de criadores insurgentes e dissidentes ficou conhecido como pós-madrugada. Essa geração trouxe os vestígios de seu tempo, muito embora não se constituísse um movimento de estética e programa definidos, mas legou à literatura que se produz no Amazonas uma rubrica singular, renovou a tradição da palavra poética em nosso meio cultural (IBIDEM, p.551).

Segundo Telles & Graça, esses escritores não se constituíram em um grupo uniforme, mas seguiram seus caminhos, eles geraram seus temas e foram experimentando novas possibilidades expressivas. Na produção dos autores desse contexto, na prosa, houve a predominância ou um tom mais político e de crítica social ou a preocupação com os processos de constituição formal do texto com forte preocupação com a linguagem. É nessa conjuntura que se encontra a ficção de Milton Hatoum. Para os autores Telles & Graça (2021) a ficção Hatouniana “é uma afirmação do labor criativo” de sua preocupação com a memória de seu núcleo familiar, a presença dos árabes na Amazônia, a cidade de Manaus, o sentido comunitário, ao mesmo tempo em que sua práxis criadora se reveste de uma linguagem bem elaborada e densa como denotam seus romances, contos e crônicas.

O escritor amazonense com sua pena, por meio dessa linguagem elaborada, retrata “a mistura de gente” que havia no restaurante “Biblos que é um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios” (HATOUM, 2000, p.47) e no casamento da filha de Galib há uma “mistura de gente, de línguas, de origens, trajés e aparências” que falavam português misturado com árabe, francês e espanhol. O personagem libanês Hakim veio atraído para o Amazonas, como tantos outros vieram, ao ouvirem as informações que recebiam em seus lugares de origem. Através das histórias escritas nas cartas de seu tio Hanna, Hakim ficava estupefato e maravilhado acerca de um Brasil situado nos confins da Amazônia, relatado pelo tio. Ouçamos a voz dele:

Relatavam epidemias devastadoras, crueldades executadas com requinte por homens que veneravam a lua, inúmeras batalhas tingidas com as cores do crepúsculo, homens que degustavam a carne de seus semelhantes como se saboreassem rabo de carneiro, palácios com jardins esplêndidos, dotados de paredes inclinadas e rasgadas por janelas ogivais que apontavam para o poente, onde repousa a lua de ramadã. Relatavam também os perigos que haviam enfrentado: rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito; a pele furta-cor de um certo réptil que o despertou com seu brilho intenso quando cerrava as pálpebras na hora sagrada da sesta; e a ação de um veneno que os nativos não usavam para fins belicosos, mas que ao penetrar na pele de alguém, fazia-lhe adormecer, originando pesadelos terríveis, que eram a soma dos momentos mais infelizes da vida de um homem (HATOUM, 2004, p. 71).

As histórias relatadas o levavam a percorrer com os dedos as malhas dos rios encontradas nos mapas sem deixar de percorrer o rigor dos cartógrafos e dos aventureiros. O personagem, obedecendo ao pai, parte para enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra (Ibidem, p. 72), entretanto, a busca pelo Paraíso Perdido, o levou a uma viagem longa “de mais de três mil milhas” navegadas durante várias semanas em que ele e os poucos aventureiros que estavam no barco pareciam “os únicos sobreviventes de uma catástrofe”, sem monstros miraculosos, sereias ou peixes extraordinários. O que havia, de fato, era um lugar onde o calor era intenso tão diferente dos escritos do tio de Hakim.

É certo que os viajantes amaram o Brasil e encantaram-se com a grandeza da sua paisagem, a doçura, aqui viveram dias deliciosos, afagados pela brisa amena e o afeto espontâneo, a pesar da violência decorrente do estabelecimento de uma civilização transplantada. A carreira de escritores, viajantes, poetas e cronistas foram desviadas ou revigoradas pela experiência brasileira³⁹. No domínio da fantasia cada um deles inventa uma terra de utopia para uso próprio, são territórios de reinvenção, seus duplos, emblema do homem brasileiro, do homem novo, cidadão do novo mundo. Nesse contexto a recriação sucede a idealização, e na medida em que os “brasis imaginários” não correspondem às expectativas existenciais – culturais – dos poetas visionários a decepção é inevitável. Disso brota a

³⁹ Não podemos deixar de incluir as contribuições de Claude Lévi s Strauss. Destaco seu profundo interesse pela “arte, seja ela a música das canções populares ou da ópera de Wagner, a pintura das máscaras rituais indígenas ou do realismo clássico europeu, a narrativa dos mitos primitivos ou do romance de Proust. Porém, é preciso ainda enfatizar, para além da inclinação natural do antropólogo (a de interpretar a pratica artística no interior da experiencia social), um outro modo mais original de sua análise, capaz de relacionar as artes com o pensamento, assim como as diversas artes entre si, buscando nelas uma continuidade ou mesmo fundamento (Lévi-Strauss, Claude. Olhar Escutar Ler. Trad. Beatriz Perrone- Moises. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, prefacio do livro.)”.

mitificação e esse espelho deformado não alivia o retrato do país monstruosamente desigual (CALIL, 2013, p. 194).

Destarte, a história cultural das marcas francesas no Brasil pode ser considerada uma gestão de afetos iniciados não somente pelo contato do Brasil com a França como também, pelos laços iniciais da França com o Brasil cujo primeiro contato se deu através das narrativas de viagens. Essas narrativas diziam respeito às práticas de canibalismo, ritos pagãos das tribos que iam sendo dominadas e outras fantasias mobilizadas. As descrições de Jean Lery e André Trevet deram lugar às modernas alteridades tropicais (Montaigne, 1987). As viagens marítimas e a descobertas de novas terras, a exploração de um mundo cheio de nativos, frutas e animais selvagens aguçou a imaginação europeia durante muito tempo a ponto de se tornar tema das estórias infantis na França. Tal como o personagem Hakim, os leitores europeus nutriam uma curiosidade e certa predileção, pela vida, costumes e pensamento dos habitantes do Novo Mundo. Tais leitores apreciavam as aventuras de personagens que iam em direção aos povos coloniais, lobos do mar corajosos, cientistas frios e heróis senhores de si como o Capitão Nemo, protagonista de *A Jangada* de Júlio Verne.

Entendemos que para nortear a história dos afetos culturais entre França e Brasil é preciso que se deixe vislumbrar “quem viu a quem, primeiro”, pois, os afetos são laços difíceis de serem desfeitos e, quase sempre, impossíveis de se quantificar pela lógica humana, a saber, como tudo começou. O Brasil de Montaigne (1987, p. 100) advindo de sua experiência brasileira relatada no texto “Os Canibais” nos sinaliza que ele era um observador desde que se entendeu por gente, “da janela de sua casa contemplava o rio Dordonha”, na conquista de terras há mais de vinte anos. Também contemplava as descobertas do Novo Mundo pelo olhar do “homem que tinha a seu serviço” o qual lhe trazia informações advindas de marinheiros e comerciantes que conhecera em viagem. Observador ainda que por outras lentes, vislumbra e descreve a maneira de viver dos povos que se encontravam no Novo Mundo: a cultura, a política, a economia e a sociedade da qual faziam parte.

Para ele esses povos não eram bárbaros ou selvagens, muito menos mereciam esses qualitativos por conta de não haverem sido modificados pelo espírito humano e não haverem perdido sua simplicidade primitiva. E eis os Canibais elevados à categoria de tipo ideal, assemelhados a ‘todas as pinturas com que a poesia aformoseou na idade do Ouro’ (Lestringant, 2013). Além disso, Montaigne teve contato com os índios levados à França por integrantes da França Antártica, e estes lhe inspiraram notáveis reflexões. O Novo Mundo nas lentes de Montaigne não foi ficção ou mera alegoria, mas, de fato, uma experiência brasileira, indireta, pautada em seus sentidos.

A certa distância do Novo Mundo, mas, de frente pra ele, Montaigne ocupou o melhor posto de observação possível, distante do objeto tanto em termos cronológicos quanto espaciais. “Apenas oceano e três meses de travessia se interpunha entre ele e a costa do Brasil” (IDEM, 2013). Além de seus livros, outras ligações entre as duas margens do Atlântico alimentavam suas construções mentais:

Um dos criados do castelo de Montaigne tinha estado no Brasil na juventude, uns dez ou doze anos entre os Tupinambá, na época em que Villegagnon fundava, na entrada da baía de Guanabara, uma efêmera França Antártica. Montaigne costumava interrogar esse “homem simples e grosseiro”, cuja essência de preconceito tornava apto “a fornecer [um] testemunho verdadeiro”. Para corroborar seus dizeres, o gabinete do castelo de Montaigne guardava uma coleção invejável de *americana*: ao lado das redes e fios de algodão, havia ali espadas-bordunas de ponta espalmada e afiada e pulseiras de madeira “com que eles cobrem os pulsos em combate”. E bastões de ritmo, caniços ocos com que dançarinos batiam no chão para marcar a cadencia, e que Montaigne é o primeiro a descrever com alguma precisão, sugerindo que funcionavam como ressoadores (LESTRINGANT, 2013).

Ao fazer suas descrições o autor não volta às costas para o real, para ele de fato, existe uma experiência brasileira através desses objetos e testemunhos e essa realidade longínqua e sinédrica, presente em traços e fragmentos vindos da biblioteca de seu castelo compõe o texto “Dos Canibais”. O texto usa a declamação enquanto exercício de desenvolvimento oratório acerca do tema dado que os reitores recomendavam para a formação ou prática do orador. Essa liberdade privilegiava a reflexão moral sem preconceitos, fugaz, além disso, à sombra temível dos Canibais estava a figura da loucura, das hipérboles, o discurso do outro, a religiosidade (antropofagia ritual dos tupinambás versus a teofagia sagrada dos cristãos), em sua composição, se nota que isso é uma apologia dos antropófagos do Brasil, e se trata da idade do ouro dos livres brasileiros do litoral do Atlântico (IBIDEM, p.25). Porém, tudo isso parece implícito, mais sugerido do que dito.

Para além do texto, estava que a conquista da América⁴⁰ possuiu suas dimensões, pois, de um dia para o outro, povos foram aniquilados, civilizações brilhantes foram destruídas,

⁴⁰ “noutras palavras, foi o sistema colonial do mercantilismo que deu sentido à colonização europeia entre os Descobrimientos Marítimos e a Revolução Industrial. As relações coloniais podem, na realidade, ser apreendidas em dois níveis: primeiro, na extensa legislação ultramarina das várias potências colonizadoras (Portugal, Espanha, Holanda, França, Inglaterra); segundo, no movimento concreto de circulação de umas para outras, isto é, no comércio que faziam entre si, e nas vinculações político-administrativas que envolviam. O projeto colonizador tinha, portanto, sólida urdidura com a mentalidade da época absolutista. tal objetivo, porém, se constituiu ao mesmo tempo em que se processava concretamente a colonização do Ultramar, onde nem tudo se operava de acordo com as normas em elaboração. a política colonial das potências visava por isso enquadrar a expansão colonizadora nos trilhos da política mercantilista. fazer com que as relações entre os dois polos do sistema (metrópole - colônia) se comportassem consoante esquema desejado. podemos, pois, particularizando esta primeira descrição do sistema colonial dizer que ele se apresenta como um tipo particular de relações políticas, com dois elementos: um centro de decisão (metrópole) e outro (colônia) subordinado, relações através das quais se

dezena de milhões mortos, o que se constituiu em um dos maiores horrores da história. A lei de ferro do capitalismo comercial⁴¹, a busca pelos metais preciosos, exploração sem limites das populações indígenas, escravizadas, tudo isso uma catástrofe impar na história. Para o autor “Dos Canibais” a questão em seu texto é a resposta dos índios à brutalidade verbal dos conquistadores, convencidos de seus direitos e confiantes na superioridade de suas armas. Muito embora, fechado pelas paredes de seu castelo, Montaigne parece ter visto a exuberância dos povos e da natureza do Novo Mundo, natureza essa, referência dos viajantes que fizeram parte do século XIX.

Além dele, outros movidos pela pujança da natureza, em um século à frente vislumbraram a beleza dos trópicos, a qual tornou a presença do homem quase imperceptível no cenário, e repôs a dimensão cultural nos termos passados da Criação. Para os aventureiros, viajantes, poetas e cronistas já não lhes bastavam o conhecimento do Novo Mundo encontrado nos livros, nas bibliotecas e nas quatro paredes de castelos. Era preciso percorrer novos caminhos improváveis. É nesse período que o Brasil começou a receber os estrangeiros, ainda que acreditemos que muito antes eles já estavam aqui.

O que se percebe até aqui, é que, Colombo “descobriu” a América, mas, parece que Montaigne “descobriu” o Brasil⁴², e ainda que se “contradiga a América do Renascimento, nasce do Brasil”. Acrescenta Lestringant que pouco importa que Colombo tivesse abordado o Novo Mundo pelas Antilhas, antes de se dirigir à Terra firme. É do Brasil, visitado por Vespúcio, que surge “a princesa nua e emplumada, com braços carregados de membros sanguinolentos, que faz sua entrada na galeria prosopográfica dos continentes. Ao longo de

estabelece o quadro institucional para que a vida econômica da metrópole seja dinamizada pelas atividades coloniais. [...] A expansão ultramarina e a colonização do Novo Mundo constituem de fato um dos traços marcantes da história dos séculos XVI a XVIII. Contemporaneamente, assiste-se ao predomínio das formas políticas de absolutismo, no plano político e, social, a persistência da sociedade estamental, fundada nos privilégios jurídicos, como elemento diferenciador” (NOVAIS, Fernando. Portugal e o Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial. 6ª ed. São Paulo: Huicitec, 1995, p. 57-62).

⁴¹ “[...] A colonização europeia moderna aparece, assim, em lugar como um desdobramento da expansão puramente comercial. Foi no curso da abertura de novos mercados para o capitalismo comercial europeu que se descobriram as terras americanas, e a primeira atividade aqui desenvolvida, importou no escambo, com os aborígenes, dos produtos naturais; o povoamento decorreu inicialmente da necessidade de garantir a posse em face da disputa pela partilha do novo continente; complementar a produção para o mercado europeu foi a forma de tornar rentáveis esses novos domínios. [...] No universo da vida econômica, entre a dissolução paulatina da estrutura feudal e a eclosão da produção capitalista, com persistências da primeira e elementos peculiares da segunda, configura-se a etapa intermediária que já se vai tomando usual chamar-se capitalismo mercantil, pois, é o capital comercial, gerado mais diretamente na circulação das mercadorias que anima toda a vida econômica. [...] O revivescimento do comércio (isto é, a instauração de um setor mercantil na economia e o desenvolvimento de setor urbano na sociedade) pôde promover, de um lado, a lenta dissolução dos laços servis, e de outro, o enrijecimento da servidão”. (NOVAIS, Fernando. Portugal e o Brasil na crise do Antigo Sistema Colonial. 6ª ed. São Paulo: Huicitec, 1995, p. 62-67).

⁴² Paráfrase da Canção Minha Descoberta de Nilton César gravada no disco de Vinyl Renascer de Wagner Montes, Brazil, 1984.

tudo classicismo, a alegoria da América, montada em um jacaré ou na carapaça de um tatu gigantesco, é brasileira” (IDEM, 2013, p. 31).

As viagens de Colombo e Américo Vespúcio explicam, em parte, a preeminência simbólica do Brasil sobre o restante da América. Desde o início do século, após Pedro Álvares Cabral, dezenas de navios normandos, guiados pelos portugueses, chegavam à costa do Brasil para carregar a “madeira vermelha” para tingir tecidos. Esse comércio ilegal provia as necessidades da indústria têxtil de Rouen, o lucro era negociado na bolsa de Anvers (Lestringant, 2013). Logo, não seria descabido salientar que as marcas francesas datam desde o século XVI ao XX, os franceses estiveram presentes desde o momento da descoberta do Brasil, esses laços podem ser considerados testemunhas fecundas desses afetos.

Na ficção Hatouniana “os estrangeiros são bem-vindos” (HATOUM, 2004, p. 41). Na casa de Émilie, a matriarca, em uma noite de natal somos apresentados a Dorner, um alemão, fotógrafo, colecionador, botânico e professor, que morava em Manaus há uns seis ou sete anos e que depois fez uma longa viagem pela Selva, ele era um colecionador, gostava de pesquisar a natureza humana e paisagens da natureza amazônica. Seus álbuns de fotografias e desenhos arquivados foram levados para Europa junto com as impressões anotadas acerca da vida amazônica. “O comportamento ético de seus habitantes e tudo o que diz respeito à identidade e ao convívio entre brancos, caboclos e índios eram seus temas prediletos” (IBIDEM, p. 83). Ao narrar sobre sua amizade com Emir, irmão de Émilie, o alemão destaca que o amigo não era como os outros imigrantes que se embrenhavam no interior, padecendo de febre, e não ficavam indo entre Manaus e os rios, imigrantes jovens e pobres que no fim de uma vida atormentada, ostentavam um império (2004, p. 62).

No entanto, o imaginário europeu, embora procurasse construir um conhecimento objetivo do real, não se extinguiu, apenas transmutou-se em novas formas de pensar a Amazônia e os amazônidas. Como se depreende dos escritos de Silva (2012), a Amazônia foi “inventada” a partir do encontro entre a sociedade europeia e indígena, num cenário marcado pela supremacia do interesse econômico do projeto mercantilista na sua conexão com novas terras e sociedades. Ao lado do desenvolvimento de um conhecimento científico sobre o espaço amazônico, perduraram as bases interpretativas fundamentadas naquilo que os europeus viam e entendiam sobre essa realidade, um mundo multifacetado que era, ao mesmo tempo, um desafio à compreensão e o alvo de um projeto epistemológico, transformado assim em objeto do conhecimento científico segundo a racionalidade que lhe dava fundamento. A Amazônia passou assim a ser pensada em um plano exógeno, por meio de imagens ratificadas em diversos textos de cronistas, viajantes, cientistas.

A colonização dos europeus na Amazônia seria, portanto, na visão desse discurso nada mais do que um bem e um avanço para tirar sociedades e povos do atraso, e inseri-los na gloriosa marcha do desenvolvimento enquanto evolução para um nível mais avançado de existência e organização, nos moldes da sociedade europeia. Valida esta que ancorou o discurso colonial, ao preconizar como modelo maior de civilização aquele da Europa, por oposição a todos os demais. Tal proposta apresenta a cultura e o modelo de sociedade europeia como sendo de validade universal, por situar-se no topo de uma evolução “natural” e “inevitável” das sociedades. Tendo a ciência como norteadora de sua organização e desenvolvimento, a Europa devia servir de modelo para que as demais sociedades pudessem avançar e alcançar a modernidade. O colonialismo eurocêntrico fundamentou o processo civilizador na Amazônia, a Europa representava o ápice de um estágio evolucionário, enquanto que as demais sociedades, como a amazônica, eram menos avançadas cabendo aos europeus à missão de integrá-las ao processo civilizador “superior” que representavam.

Os relatos dos viajantes, ou colonizadores nos tempos iniciais de contato com a Amazônia denotam o assombro, mas também a tentativa de enquadrar suas experiências nesse mundo desconhecido com esquemas conceituais, o conhecimento e a tradição da cultura da qual provinham. Mais tarde, o racionalismo científico, junto ao processo de colonização pautado no sentido político-econômico, mas também na produção de conhecimento, definiu uma nova forma de interpretação da Amazônia. O discurso racionalista, que organiza o pensamento moderno dos viajantes cientistas na Amazônia, foi dominado pela concepção naturalista, que também dava passo às ideias de “De Paw e Buffon”. “É o mito clássico do eurocentrismo, de sua superioridade, seguida, do desconhecimento do Outro. “As raças submetidas simplesmente não tinham o que era necessário para saber o que era bom para elas” (PIZARRO 2012, p. 101).

Ao olharmos a narrativa, vimos que o Milton Hatoum trouxe a presença do viajante francês Armand Verne, um viajante cheio de imaginação, com pose de “dândi” que falava vários idiomas, estudioso da língua indígena, fundador da Sociedade Montesquieu do Amazonas. Linguista aplicado e tutor de nativos promovia a cultura indígena elaborando cartilhas bilíngues e insuflava os indígenas contra os padres e patrões (HATOUM, 2009, p.96, 97). Assim como esse viajante, Delatour, seu amigo, ainda criança vislumbrou por meio de um mapa, que ganhou de um viajante bretão, a Amazônia:

No Finistère, num vilarejo ilhado e talvez perdido. Certa vez, um viajante bretão que andou pela Amazônia me deu de presente o mapa dessa região. E os mapas, como tu sabes, fascinam as crianças, são desenhos misteriosos que as convidam a fazer viagens imaginárias. Os périplos da minha infância, irreais como os sonhos começaram nos limites do quarto fechado, à espera do sono, não longe do mar e das falésias abruptas da Bretanha (HATOUM, 2009, p.98)

Acerca disso, sabemos que os relatos de viagens perpassavam, então, o imaginário dos escritores, de autores por eles lidos, e também de viajantes com os quais eles conviviam nas expedições e dos quais ouviam histórias, as quais eram também inseridas em seus escritos. Apesar das transformações em curso, no olhar europeu sobre a América, permaneceu a força de alguns mitos. O mito das Amazonas, ainda no século XVII, foi um deles que instigou esses viajantes. O francês La Condamine⁴³, que viajara para a América em 1637, também buscava as mulheres guerreiras, que não eram asiáticas nem as modernas africanas, transmitidas pelos fabuladores, as suas, Amazonas existiram e, eram nômades (Gondim, 2019). Este viajante esteve na região equatorial do novo continente como membro de uma expedição científica, cujo objetivo era verificar a teoria newtoniana segundo a qual a Terra é achatada nos polos. Fez importantes estudos e descobertas, comprovando inclusive a comunicação entre as bacias do Amazonas e do Orinoco, objeto de polêmicas na época; foi também um dos primeiros a se interessar ou pelo menos um dos primeiros a registrar o “cahuchu”, matéria-prima utilizada pelos indígenas para produzir objetos maleáveis e impermeáveis. Assim, é curioso e surpreendente que ele acreditasse nas Amazonas, falava longamente nelas e, parece que não duvidava de sua existência.

Sua viagem pelo Amazonas é considerada a primeira de caráter científico em nossas terras e uma das raras permitidas no período de interdição das viagens de estrangeiros à região. Ele inaugura as expedições de naturalistas ao vale do Amazonas. No ano de 1743, e percorre o rio, saindo do Peru e chegando até sua foz. La Condamine dialoga com viajantes que o precederam. As viagens de Ursúa, Orellana e Pedro Teixeira, principalmente o relato desta última, escrito por Acuña que são citadas no relatório sobre sua expedição, apresentado na Academia de Ciências da França, na atualidade ainda é elogiada a precisão de suas coordenadas geográficas (GONDIM, 2019). Os obstáculos não o faziam desistir, “a vau, de jangada ou atravessando pontes de corda, esse viajante não esmorecia, nem diante de redemoinhos que

⁴³ Ver também: La Condamine, Charles-Marie de. Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas. Brasília: Senado Federal, 2000.

quase o tragava. “Os índios lhes foram indispensáveis, pois, eles carregavam sua canoa, preparavam a sua comida, transportavam seus equipamentos, e providenciavam a caça e pesca” (IDEM, 2019, p. 132). Aos índios propôs a alcunha de Americano devido à caracterização da nova “raça” da América Meridional. O viajante foi agraciado pela natureza, sua catalogação dos animais e vegetais facilitou seu trabalho. O tempo, entretanto, sempre será insuficiente.

De outro modo, pensar a Amazônia na contemporaneidade requer uma mudança de perspectiva, afastando-nos de conceitos e teorias tradicionais sobre essa região e seus habitantes. Tal discurso foi construído, a partir da imbricação de uma concepção de modernidade baseada no racionalismo científico, com um sistema político-econômico que buscou implantar um projeto colonial na Amazônia. As abordagens dos primeiros exploradores e viajantes basearam-se nesse assombro diante de um mundo totalmente diferente e estranho a eles, onde as descrições objetivas mesclaram-se à transposição das lendas e do imaginário da cultura europeia milenar para o mundo de revelações nascidas do encontro com uma realidade nova e de múltiplas aparências e configurações, abrangendo os aspectos humano, físico, climático e biológico (PINHO, 2018). A viagem de estudos e exploração de La Condamine denotou não somente o interesse do projeto colonial em conhecer a vastidão amazônica, mas também revelou a forma como o olhar antropocêntrico e eurocêntrico da ciência desvelou os habitantes locais. Mais do que uma concepção científica do homem em diferentes ambientes, a interpretação do homem amazônica e da Amazônia serviu a propósitos que fundamentaram o domínio colonial e, depois, a integração da Amazônia a interesses econômicos do capitalismo internacional.

Além dos viajantes, encontramos pescadores, peixeiros, compadres dos lagos do Careiro e do paraná do Cambixe (Hatoum, 2005). É evidente que a cultura de seus habitantes é que se destaca e até hoje se faz presente na ficção Hatouniana. Há diferentes culturas, diferentes vocabulários, diferentes formas de viver. Existe uma diversidade amazônica em termos de espacialidade, territorialidade e de cultura: Alto Solimões, Alto Rio Negro; Médio e Baixo Rio Negro, Alto Juruá, Alto Purus, e Baixo Amazonas, Fronteiras, Tríplices Fronteiras, gente, etnias, raças. Essa pluralidade se apresentada nas festas populares, na culinária, na linguagem e, principalmente, no imaginário, na literatura. O que se evidencia é a resistência de uma cultura que, embora tenha tido o contato com outras e mesmo sendo marcada por elas, manteve e continua mantendo seus traços, suas particularidades e identidade.

Esses “aspectos de nossas identidades que surgem de nosso ‘pertencimento’ as culturas étnicas, raciais, linguísticas, religiosas e, acima de tudo, nacionais” (Hall, 2006, p. 8). Na obra romanesca de Milton Hatoum, não é diferente: seus personagens se entrecruzam não só em

espacialidades, mas, sobretudo, simbolicamente. Os elementos elencados são: a culinária, a religião, a linguagem, a localidade e a oralidade. Seus personagens irão utilizar espaços tanto da vida privada quanto da pública para reafirmarem suas identidades.

Pode-se pensar que os símbolos e as representações⁴⁴ dessas instituições culturais compõem a “cultura nacional” cujo “discurso vem a ser um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos” (Hall, 2006). Ora, “as culturas nacionais”, ao produzir sentidos sobre ‘a nação’ com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Esses sentidos estão contidos nas histórias que são contadas sobre a nação, memórias que conectam seu presente com seu passado e imagens que dela são construídas (Idem, 2006, p.50-51). Nesse sentido, a cultura é vista como “uma teia de significados” que amplia os horizontes e une povos à medida que os identifica num processo contínuo e crescente em meio a globalização. Nos termos Geertz (1978, p. 15) a cultura “é uma teia de significados tecida pelo homem”. Essa teia orienta a existência humana. Trata-se de um sistema de símbolos que interage com os sistemas de símbolos de cada indivíduo numa interação recíproca. Geertz, define símbolo como qualquer ato, objeto, acontecimento ou relação que representa um significado. Compreender o homem e a cultura é interpretar essa teia de significados.

O escritor Hatoum busca dar um enfoque a presença da cultura não só árabe, indígena, mas também francesa, ele problematiza as relações culturais ao colocar em xeque toda uma produção literária amazônica que não “abriram” espaço para os diferentes grupos sociais que aqui chegaram e construíram essa complexa rede cultural que é a Amazônia, hoje. Em relação a isso, Cury (2007), nos ajuda a pensar estes atributos culturais que dão “fermento” na construção ou mesmo reconstrução para essas novas identidades encravadas numa Amazônia cosmopolita. Para a autora os tais elementos são lembrados como um fator identitário, e como elo, a memória da pátria, mas também a figura materna, ao afeto à família. Nesse sentido, sua obra resgata os aspectos sociais e culturais, mas também fazem forte referência aos atributos da cultura local.

Até aqui podemos perceber que a França e os franceses estão presentes na ficção Hatouniana. Mas, esplendor e exotismo advindos da cultura francesa não fazem parte da escrita apurada de Hatoum, e sim, os problemas e as intempéries da vida são forjados pela linguagem

⁴⁴ Para o autor “as identidades nacionais não são coisas com as quais nascemos, mas são formadas e transformadas no interior da *representação*”. Nossa nacionalidade é um conjunto de significados que é sinalizada pela cultura nacional de um país. A nação não é apenas uma entidade política, mas algo que produz sentidos, ou seja, um sistema de representação cultural.

crítica. Por meio de sua escrita literária ele desnuda suas contradições, participa do esforço de explicação fazendo nascer uma estética particular. Suas obras questionam a realidade social, histórica e cultural, e se voltam para os lugares comuns de sempre. Essas obras apresentam novos aspectos temáticos e formas que podem ser vistos como os primeiros sinais de novos movimentos literários. Com efeito pode-se dizer que os nós foram dando lugar aos laços que trouxeram encanto e beleza. Portador de um regionalismo revisitado, para Schøllhammer (2009) Hatoum reuniu em sua escrita o pensamento de extrato culturalista, que passou a dominar parte do cenário intelectual e literário no Brasil das últimas décadas do século passado.

A ficção de Milton Hatoum é destacada como arte que invoca o leitor a prestar atenção a uma Amazônia ainda desconhecida, desconstruindo os discursos cristalizados sobre a região e, rompe com os estereótipos formados sobre a região amazônica, tornando-se, ao mesmo tempo, a voz contemporânea de um novo discurso. Importa dizer que o escritor cantou sua aldeia dando a ela um aspecto universal através da arte da imaginação reificada pela palavra e com isso podemos perceber que as marcas francesas, enquanto tema, estão presentes em sua ficção. No próximo tópico, faremos uma discussão acerca da ficção brasileira e seus temas, levando em conta a obra ficcional de Hatoum.

1.2. A Ficção Brasileira e seus temas

Pensar a temática marcas francesas na ficção de Hatoum precede o entendimento de que a literatura é entendida como uma manifestação da arte, ou seja arte da imaginação por meio da palavra e porta diversos temas e assuntos, que vão desde os mais simples até os mais polêmicos ou considerados como tabus por uma sociedade marcada pelo patriarcalismo. De acordo com Candido (2013)⁴⁵ a literatura confirma e nega, propõe e denuncia, aprova e combate, trazendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas. Nesse sentido, a arte literária pode oferecer o espaço necessário, afim de que o fazer literário provoque o que nos mostra: humanizar os indivíduos. A literatura apontada por Candido é um bem indispensável à humanização do ser humano e por meio dela são estimuladas a nossa imaginação, nossa criatividade e o nosso senso crítico. Diante dessa possibilidade é que nossa pesquisa tem em vistas “dar uma olhada” na ficção Hatouniana para visibilizar as marcas francesas presentes. Assim, concebida como manifestação artísticas e cultural, a literatura pode trazer questões sociais, históricas, políticas e culturais. Em virtude disso, vemos que ela,

⁴⁵ CANDIDO, Antônio. O Direito à Literatura. In: Vários Escritos. 5ª. (corrigida pelo autor). Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2013, p.171-193.

apresenta em sua composição temas considerados polêmicos ou talvez, invisibilizados, ou não tiveram a atenção merecida, assim como no caso, de marcas francesas.

Nesse sentido, em nosso percurso labiríntico, vimos que França conquistou o mundo por meio de sua filosofia, arte, gastronomia, moda e literatura, mas com o decorrer dos anos rupturas ocorrem nesses campos, os nós foram se desfazendo, dando lugar a novos temas na ficção latino-americana e brasileira. Rolland (2005) em seu livro “A crise do modelo francês: a França e a América Latina: cultura, política e identidade”, nos aponta que os franceses e francófilos se debruçaram há mais de um século sobre o caráter determinante dessa influência no nascimento de novos estados do continente latino-americano. A cerca do termo utilizado no título de seu trabalho, o autor, propõe que a palavra se impõe de maneira sustentada em pesquisas de história política ou cultural dedicadas à história da América Latina, a partir da independência. “A temática surgiu por meio das constituições das ideias políticas, da pedagogia do cidadão, de todos os fenômenos de legislação na educação, na ordem pública, religiosa, portanto, na Administração Pública” (2005, p.34). A guisa de esclarecimento, o vocábulo em discussão foi superado, uma vez que não há mais sentido em se falar de modelo, pois, “a América Latina progressivamente mudou de esfera cultural, cortando as amarras com uma Europa que envelhecia, ancorada, especialmente, em uma França num passado faustoso” (IDEM, 2005, p. 18).

De modo geral, a imagem dos modelos vindos da Europa contribuiu para definir um quadro social propício, as ideias francesas tiveram um papel estruturador no processo de elaboração dos imaginários nacionais através da história e não há como negarmos essa contribuição. As marcas de uma presença da Europa transpareceram em quase todas as searas políticas ou culturais, tanto o velho continente quanto o começo do século XX pode ser concebido como o lugar onde nasceu o essencial das inovações, transmitidas e adaptadas depois nas jovens nações da América Latina.

Com efeito, no início do século XX, várias correntes inovadoras tiveram origem francesa, como o cubismo, o fauvismo que nasceram em Paris, assim como, o cinema, e a língua francesa que se insinuou o máximo na América Latina, no momento em que era de *bon ton*, *chic* para as pessoas dizer: *comme il faut*, *a soirée*, *a matinée*, *o bouquet*, *o nécessaire* e *o buffet*. Percebemos assim, que foram muitos os latino-americanos que saltaram na direção das plagas francesas. Esse desejo era oriundo de uma cidade livre, fácil, e de um enriquecimento cultural onde o viajante cria encontrá-los ainda que tivesse percorrido somente o cais do Sena (ROLLAND, 2005).

Os latino-americanos mantiveram vivas as marcas culturais francesas, e tal viver foi comungado e apreciado por muitos. As novas escolas estéticas triunfantes passaram a ser vistas como uma nova forma de sensibilidade, mas, se metamorfoseavam e davam lugar à devoração cultural. Essas correntes se dissolveram na América Latina e no Brasil e, mais tarde na Amazônia. É preciso, lembrar que nos finais do século XIX os nós com os padrões estéticos tradicionais começaram a se desfazer. Esses instantes capturaram e registraram o novo mundo que surgia preparando o espaço cultural e histórico em relação às nacionalidades. Nessa perspectiva se pode dizer que qualquer modelo cultural, mesmo com vocação universalista, é perecível.

Os movimentos literários europeus denominados, estéticas de vanguardas⁴⁶ não puderam conter movimentos surgidos na América latina que desembocaram no Brasil e também incorporaram o imaginário da Amazônia. Os laços e os nós entre as vanguardas europeias e latino-americanas marcaram rupturas e permanências com o surgimento de um novo modo de pensar a literatura. Novos rumos surgiram, mas a devoração cultural continuou por meio dos afetos culturais ainda em questão.

Importa dizer que na América Latina, os estudos comparativos tradicionais⁴⁷ floresceram e se reafirmaram sob a égide “dependência cultural”, porém, ao final da década de 70, questões acerca das relações entre as tradições locais e as tradições importadas abalaram “certezas” sobre a tradição europeia, marcando, portanto, os primeiros deslocamentos nesse campo do conhecimento. Fustigados por categorias como identidade e cultura nacional, os pesquisadores, escritores e intelectuais⁴⁸ latino-americanos provocaram mudanças no sentido e objeto da literatura, isto é, centraram no local e tomaram a obra literária como um produto cultural e não somente estético⁴⁹ vista na sua relação com outras áreas do saber. A partir desses

⁴⁶ O termo vem do francês *avant-garde* e significa o movimento artístico que “marcha na frente”, enunciando a criação de um novo tipo de arte. Esta denominação tem também uma significação militar (a tropa que marcha na dianteira para atacar primeiro), que bem demonstra o caráter combativo das “vanguardas”, dispostas a lutar agressivamente em prol da abertura de novos caminhos artísticos” (HELENA, 1993, p. 08). Os movimentos mais conhecidos foram: futurismo, expressionismo, dadaísmo, surrealismo e o modernismo.

⁴⁷ Esses estudos adquiriram, por meio dos homens das fronteiras, da Europa Ocidental e Central, tanto quanto na América seu atestado de nobreza, pois, dispunham de um ensino regular em algumas universidades, de uma revista e de uma bibliografia. (Ver NITRINI, Sandra. Literatura Comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.)

⁴⁸ O brasileiro Antônio Candido e o Uruguaio Ángel Rama (1973, o primeiro apresentou “Le romain latino-américain et les novateurs brésiliens” e o segundo “Un processo Automático: De Literaturas Nacionales a la Literatura latino-americana”, Ana Pizarro (1982) apresentou em Nova Iorque uma sistematização sobre as direções do comparatismo na América latina. (Ver NITRINI, Sandra. Literatura Comparada: história, teoria e crítica. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997, p. 63-70.)

⁴⁹ “Todo o nosso século XIX, apesar da imitação francesa e inglesa, depende literariamente de Portugal, através de onde recebíamos não raro exemplo e o tom da referida imitação. Quando o diálogo se despoja da sua aspereza, amainando-se em mesuras acadêmicas, convênios ortográficos, exaltações e louvores recíprocos, na retórica sentimental e vazia das missões culturais (descrição que se passa no século XX), podemos ver que a influência

novos contornos é que foram se constituindo impressões acerca do comparatismo latino americano e brasileiro. As culturas, muitas vezes seguem os princípios da congruência e da convergência, para Burke (2008) o que faz as pessoas de uma cultura sentirem-se atraídas por outra é, muitas vezes, a ideia de uma prática análoga à sua própria e, assim, familiar e estranha ao mesmo tempo. Seguindo essa atração, as ideias ou práticas das duas culturas passam a se parecer mais umas com as outras.

Perrone-Moisés (2013) em seu livro “Cinco Séculos de Presença Francesa no Brasil: Invasões, Missões e Irrupções”, aborda que a presença dos franceses e de sua cultura entre nós é do século XVI ao XX. Ela nos diz que a ideia de “invasões francesas” tal como aparece na história do Brasil, no século XVI “só se justifica do ponto de vista dos colonizadores portugueses” (2013, p.11). Acrescenta a autora que a França Antártica, instalada na Baía de Guanabara em 1555 fez uma tentativa de colonização francesa no Brasil. Outra tentativa foi a da França equinocial, realizada no Maranhão no século XVII. Portanto, para ela, os franceses estiveram presentes antes da descoberta do Brasil, começando por Jean Cousin (pintor, escavador, gravador) em uma viagem anterior à de Cabral, muito embora tal assertiva não seja comprovada. Durante o século XVI a costa brasileira foi frequentada por Bretões e Normandos, comerciantes de pau-brasil, o documento *Relations* de Binot Paulmier de Gonneville comprova essas viagens no ano de 1504.

A história cultural desses afetos concretizou-se com os adventos: chegada da família Real em 1808, junto à corte chegaram à sociedade brasileira hábitos de luxo, cabeleireiros, modistas, gastrônomos, o bom gosto e a literatura. Pois, com a abertura dos portos e a entrada de estrangeiros, os laços entre a França e o Brasil se estreitaram e personalidades francesas como Lebreton, Debret, Montigny, Taunay e Ferrez chegaram por meio da Missão Artística em 1816⁵⁰. Esses artistas franceses foram acolhidos com intuito de fundarem a primeira Escola de

morreu, praticamente, tanto é verdade que a vida se nutre das tensões e dos conflitos.[...] Na literatura brasileira há dois momentos decisivos que mudam os rumos e vitalizam toda a inteligência: o romantismo, no século XIX (1836-1870) e o ainda chamado Modernismo (1922-1945). Ambos representam fases culminantes de particularismo literário na dialética do local e do cosmopolitismo; ambos se inspiram no exemplo europeu (CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade. Estudo e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 111-112).” No entanto, “um certo número de escritores se aplica a mostrar como somos diferentes da Europa e como, por isso, devemos ver e exprimir diversamente as coisas. [...] Sob esse ponto de vista, o decênio mais importante é o de 1930. A literatura e o pensamento se aparelham numa grande arrancada. A prosa, liberta e amadurecida, se desenvolve no romance e no conto, que vivem uma de suas quadras mais ricas. Romance marcado de neonaturalismo e de inspiração popular, visando os dramas contidos em aspectos característicos do país CANDIDO, Antônio. *Literatura e Sociedade. Estudo e história literária*. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000, p. 121-125).”

⁵⁰ “[...] Mas, os artistas recém-chegados em 26 de março de 1816 – tendo saído em janeiro de Havre no navio americano *Calphe* -, vinham para ficar; ao menos por algum tempo. E oportunidades existiam. Com o falecimento da rainha dona Maria em 1816 e a futura aclamação do novo soberano, o príncipe dom João, 1818- dois atos capitais na vida de uma nação monárquica – ou mesmo o casamento de dom Pedro com a princesa Leopoldina, os

Belas Artes do Brasil. Além disso, tais hábitos de luxo e bom gosto trazidos nas malas da corte portuguesa foram herdados das possíveis invasões feitas pelos franceses em Portugal, no que diz respeito a essa invasão Marcio Souza (2001, p.125) nos esclarece que em novembro de 1807 as tropas francesas entraram pelo Tejo ⁵¹e o príncipe regente Dom João partiu “rumo ao Brasil na madrugada do dia 29 de novembro de 1807”. Muito embora, os portugueses tivessem suas resistências o que se percebe é que eles foram conquistados pelos adereços, gostos e costumes franceses, ou seja, trouxeram consigo as marcas culturais da França.

No decorrer do século XIX, se intensificou a influência das marcas culturais francesas no Brasil. As ideias iluministas que levaram à Revolução Francesa nortearam a nossa independência ao mesmo tempo em que literatura romântica inspirava nossos poetas e prosadores indianistas. Por isso, é impossível discorrer acerca da literatura brasileira desse século sem mencionar a extrema importância da França por meio de suas marcas para a nossa formação cultural. O elemento francês⁵² ganhou plenitude nesse século, mas, nos fins do século XVII ganhou relevância com Conneille, Racine, Molière e La Fontaine que avultaram nas páginas dos escritores do século XIX, esses escritores responderam pela expansão do ‘gosto francês’ (Souza, 2015). Com a Revolução Francesa nomes como: Montesquieu, Voltaire, Rousseau, transformaram a França, “modelo” de elegância e cultura, em uma nação libertadora. Nesse mesmo século é que língua francesa ganhou prestígio e a função de língua civilizadora. As traduções francesas foram as responsáveis para que os brasileiros desse século conhecessem os autores da literatura mundial: Goethe, Byron, Schiller. “Todos liam a literatura francesa” (IBIDEM, 2015).

Os rastros das marcas culturais reverberavam em narrativas brasileiras, a literatura do século XIX sob a pena de Machado de Assis, retomou o gênero das "Memórias", presente tanto na obra *Memorial de Santa-Helena* de Las Casas, como nas *Mémoires d'outre tombe* de

artistas logo perceberiam qual seria sua verdadeira função: construir cenários rápidos e dar grandiosidade a essa corte imigrada. Tendo Joaquim Lebreton como líder e os artistas Nicolas-Antoine Taunay (também pintor do Instituto de Arte da França), Auguste M. Taunay (Escultor), Jean Batiste Debret (pintor de história e decoração), Grandjean Montigny (arquiteto), Simão Pradier (gravador) e outros participantes, o grupo francês era anunciado a partir do perfil profissional e “civilizado” de seus membros”. (SCHWARCZ, Lilia Moritz. A Arcádia Francesa chega ao Brasil: as telas melancólicas de Nicolas-Antoine Taunay. In: In: Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções. São Paulo: Edusp, 2013, p. 55-81)

⁵¹ “Em novembro de 1807, tropas francesas, sob o comando do general Junot, e tropas espanholas comandadas pelo Marquês del Socorro, invadem o território português. Sem oposição, os franceses da Gironda entram pela Baixa, seguindo em direção ao Tejo, enquanto os espanhóis dividem-se em duas frentes, uma ao norte e outra ao sul. O príncipe regente Dom João, nomeia um governo para administrar o reino, composto pelo Marquês de Abrantes, pelo general Francisco da Cunha Meneses e pelo príncipe Castro, partindo rumo ao Brasil na madrugada do dia 29 de novembro de 1807” (SOUZA, Márcio. Breve História da Amazônia: a incrível história de uma região ameaçada contada com o apaixonado conhecimento de causa de um nativo. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001).

⁵² SOUZA, Cleonice, Ferreira. Aspectos da Presença Francesa na Obra de Castro Alves. Tese de doutoramento da Faculdade de São Paulo, 2015.

Chateaubriand, renovando-o. Os franceses estiverem presentes nas páginas de Machado (Magri, 2014), nelas a presença de Diderot, Rousseau e Voltaire⁵³ foram preponderantes. Esse gosto pelas sentenças morais foi herdado dos franceses do século clássico, o escritor era considerado um *Anatole France* local, tendo a mesma elegância de um felino e menos devassidão de espírito (Candido, 1977). Também Castro Alves foi profundo conhecedor da língua de Molière. Desde cedo, o autor teve acesso aos grandes escritores franceses, bem como de outros traduzidos para o francês, dentre eles, Victor Hugo (SOUZA, 2015).

No entanto, não se pode esquecer, as transições ocorridas na América Latina. O desenvolvimento econômico e a evolução política dos países, caracterizados pela mudança de uma economia agrária à industrial, e de definição dos novos rumos do capitalismo associado ao imperialismo, se juntaram aos novos anseios artísticos, visto que as saídas de estudiosos latino-americanos, para outros países e entrada de imigrantes trouxeram novas marcas culturais da Europa (Cardoso, 2010). Marcas, essas devoradas e metamorfoseadas na vida cultural da América Latina reforçando mais ainda a ideia de que o continente vivia um período de transição. É fato que a América Latina experimentou no século XX uma efervescência cultural em diversas vertentes e âmbitos, tendo conhecido novas tendências na música, na pintura, no teatro, na literatura e na arquitetura. Essas novas tendências foram respondidas no âmbito estético às

⁵³ Machado, levado pela admiração, exercitou-a incansavelmente em constantes visitas aos antigos e clássicos, inundando sua produção de referências, citações e alusões às obras da grande biblioteca. Em suas lembranças, não só franceses, mas também ingleses, espanhóis, italianos, portugueses... Porém os gálicos são recorrentes e o *Século de Voltaire* perpassou suas crônicas ao longo dos quarenta anos em que tomou da pena para entreter seus leitores. O XVIII, século das grandes polêmicas, também trouxe à luz uma nova grande força: a opinião pública. A princípio restrita aos salões, ganhou as ruas com a difusão dos periódicos e logo depois obrigou filósofos e intelectuais a chamarem-na como árbitro. O ganho maior, porém, foi a democratização do conhecimento e a propagação de nomes como Voltaire, Rousseau e Diderot. Estes, considerados esteios das *Lumières*, foram largamente comentados e popularizados nos periódicos oitocentistas a tal ponto que, banalizados, tornaram-se parte do chão cultural mais imediato, transformando-se, por vezes, em clichês, axiomatizados, aproveitados, na maioria das vezes, sem critério realmente integrativo. Nas crônicas, as referências a personagens e eventos setecentistas constituem *corpus* volumoso, donde o recorte limitando este estudo àqueles que amiúde frequentaram o teatro das *Lumières*, tornando-se, por diferentes motivos, ícones do *Século da Razão*. Machado, -le fils qui a tout examiné, qui a tout mis en question!, inegavelmente um admirador das ideias das *Lumières*, aproxima-se de Voltaire e, nas vezes em que sua pena deita sobre a página citações e referências ao francês, a ironia salta das entrelinhas como principal traço de sua escrita, tornando-a ambígua e relativista, de maneira que o intertexto voltairiano revela-se esteio para uma crítica que se constrói a partir de ideias anteriores. Ora como estratégia retórica ora ferramenta no jogo irônico entre o ser e o parecer, Voltaire contribui para a expressão do cronista, o chiste e o jocoso da crônica. Rousseau perde a aura de grande filósofo, torna-se puro clichê e se materializa nas páginas do folhetim, de onde emergem temas e princípios criados por ele e decantados pela cultura popular como -o homem natural, -a doutrina de Rousseau, o -Estado social de Rousseau, etc. Adaptados, esses lugares-comuns integram-se ao novo texto operando não só uma transposição de ordem estética, uma vez que são submetidos ao senso artístico do cronista, mas trazendo em si tal vigor contedúístico que cooperam para o ônus crítico disseminado por entre as fissuras irônicas de um texto construído à força da graça e da jocosidade. Nessa esfera, os autores setecentistas ampliam o universo de significação das crônicas, contribuindo para a sedimentação da integração Brasil-França (MAGRI, 2014, p.18, 314 e 315),.

mudanças históricas e sociais que apontaram novos caminhos nas relações entre homens e as nações.

Acerca disso, no ensaio de João Batista Cardoso (2010) “América Latina: novas tendências do Realismo”, discorre acerca de novas vertentes vivenciadas na arte latino-americana em consequência dos intercâmbios realizados que deixaram os estudiosos culturais perplexos. Esse momento foi chamado de Modernismo e não apresentou coincidência temporal rígida em toda a América Latina. Cardoso nos fala que no terceiro quartel do século XX as obras ficcionais de então e aquelas que as antecederam não significaram uma fissura na sequência natural da arte literária, porém uma continuidade adaptada a um novo momento histórico. Pois,

Dá-se em vista disso, o surgimento de obras que questionam a realidade quanto de obras voltadas para os lugares-comuns de sempre. As obras que problematizam a realidade social latino-americana apresentam novos aspectos temáticos e formais que podem ser vistos como os primeiros sinais de novos movimentos literários ajuntados sob o rótulo comum e genérico de Modernismo (CARDOSO, 2010, p. 206).

Nesse sentido a escrita literária desnudou suas contradições e fez nascer uma estética particular de engajamento, os escritores, em sua maioria,

representam uma época de fundação de novos rumos nas artes nacionais que teve como combustível por excelência, tanto para o conteúdo quanto para a forma do discurso, a vanguarda europeia registrada em manifestos surgidos em resposta a uma nova civilização que exigia outros modos de expressão capazes de dar conta no âmbito da estética da nova configuração histórica do continente (idem, p. 208)

A arte literária foi caracterizada, sobretudo, por um viés otimista que se traduzia, por sua vez, pela ênfase temática no vislumbre do pitoresco e da descoberta, quando os autores e pensadores passaram a acreditar que havia chegado o momento de redescobrir o continente. Surgiram marcas opostas quando os intelectuais não conseguiam fugir a uma visão pessimista decorrida da consciência de que estavam escrevendo e descrevendo um espaço estigmatizado pelo subdesenvolvimento, isso fez com que eles assumissem atitudes de denúncia e combate, por meio de suas escritas engajadas que respondia aos anseios populares por mudanças ou que contribuía para criar esses anseios. Certamente, que alguns nós parecem terem sido afrouxados dando lugar aos laços que norteavam a harmonia no que se desejava prender. A América Latina, portanto, não se comportava de maneira passiva, reagiu criativamente por meio de vários instrumentos. Os intelectuais, escritores e pensadores foram assaltados pelos dilemas de seus países e povos.

É nessa conjuntura que CARDOSO (2010) nos mostra que Júlio Cortázar buscou em sua obra “vencer a experiência, sem abandoná-la”. Isto é, ele pretendeu uma convivência entre o empírico e o observado, a realidade e o sonho, a física e a metafísica. O ficcionista em “O livro de Manuel” cria um universo particular, uma espécie de cela interior onde o indivíduo se encontra preso em um espaço em que Cortázar mostra ‘o erotismo sexual como válvula de escape do homem contemporâneo, das condições de solidão e alienação’ (p, 212). Seus personagens atuam na realidade e os ideais do mundo representado respondem à indagação sobre a fissura entre eles e o mundo. As ações dos personagens são infantis quando visto pelo olhar adulto. A fuga por meio do sexo surge como um momento culminante e final nas relações humanas. O sexo como fuga num mundo que entroniza os meios tecnológicos. O homem se vê entorpecido pela mídia, pela realidade virtual que lhe impedem de formar relações profundas e duradouras, o que resta é o mergulho em seu próprio interior onde tenta relacionar-se consigo. De posse dessas observações, o ficcionista privilegiou a falta de comunicação como temática, cuja solidão não é apenas um acidente no rumo das personagens, mas suas características.

Outro ficcionista é Vargas Llosa, seus textos trazem o Peru e por meio disso, ele mostra o rosto difuso da América Latina com suas contradições, problemas de ondem. Mostra-nos uma América cuja identidade histórica tem as marcas de um tipo de homem que vê a própria realização como pessoa aprisionada do lado de cá da fronteira que separa a opressão da libertação. Em “A guerra do fim do mundo” vemos o sertanejo em sua situação caótica e angustiada, como membro de uma sociedade abandonada poder vigente e sua redenção na sociedade milenarista de Antônio Conselheiro. A obra prescreve momentos de queda e redenção. O tema da redenção traz consigo o tema da liberdade que aparece na obra, os personagens experimentam um processo de desenvolvimento em direção a opções próprias de pessoas livres (CARDOSO, 2010).

É preciso que se diga que “tanto as ciências sociais e humanas como as artes incluem em seus debates a Amazônia” (ANDRADE, 2019). Propõe-nos a autora que “muitos foram os esforços para uma exata compreensão de temas amazônicos, de situações socioculturais, e embora já exista uma literatura histórica, social, sócio ecológico que promoveu a Amazônia em bases realísticas e modernas” (idem, 154). Em relação a isso, sabe-se que “o movimento da semana de 22 atingiu a Amazônia e Manaus”, em particular onde se editou a primeira Revista *Redenção* de iniciativa de Clóvis Barbosa e muitas outras. Esse autor “apregoava a necessidade da criação de uma consciência nova que se opusesse às velhas formas na Literatura e nas artes para retratar as realidades amazônicas” (TOCANTINS *apud* ANDRADE, 2019).

Muito embora, se tenha abordado a Amazônia ou o Amazonas no romance, no conto, e no poema destacando o contexto sociocultural predominante em dias passados, foram anulados, às vezes os aspectos beletristas. Isso significa dizer que essa “tradição vem desde o primeiro romance amazônico Simá” passando por Inglês de Souza, José Veríssimo, Ferreira de Castro, Delcídio Jurandir, Idelfonso Guimarães, Paulo Jacob e poetas como Elson Faria (ANDRADE, 2019). No entanto, nos diz Gondim que o imaginário criado pelo estrangeiro sobre a Amazônia criou uma imagem distorcida deste espaço e essa distorção ainda se faz presente nos dias atuais. “As potencialidades que os autores de ficção pensam existir na Amazônia ainda guardam o vigor dos tempos primeiros dos navegadores de águas turvas e cristalinas do Rio das Amazonas e de seus tributários no bordado de suas estradas líquidas” (GONDIM *apud* ANDRADE, 2019, p. 155). A Amazônia parece ainda ser “conhecida aos fragmentos aos seus aspectos parcelados e para descortiná-la somente enfrentando suas densas folhas” (MORAES, 2001).

Apesar disso, a prosa de ficção, tem um lugar privilegiado na literatura brasileira contemporânea e de modo, local, nos Estudos de Literatura do Amazonas. Sua evolução foi produzida no Amazonas a partir de 1857 e estendeu-se até a década de 1930 e tinha como uma das características fundamentais a mudança ocorrida na hierarquização das personagens, pois, de início se priorizava o homem e de um momento para outro passou a adicionar e dar realce à natureza, e essa se afirmou e o substituiu (GONDIM, 2002). Porém, com o advento do Modernismo a ficção se impôs com força renovadora no espaço literário.

O escritor Milton Hatoum, no ano de 2018 foi o terceiro escritor brasileiro a ser contemplado com o prêmio Roger Caillois na França pelo conjunto de sua obra, premiação essa, que é anual, que celebra tradicionalmente um autor latino-americano. Sua obra de ficção contemporânea composta de oito livros porta uma história em que “a vida é narrada no tempo”. Nesse sentido é que se pode falar dos lugares e períodos vividos pelos narradores, personagens, espaço e tempo, que fazem parte do enredo de sua ficção. Bakhtin (2000) assinala que o autor é portador de uma visão artística e do ato criador e sua obra é um acontecimento. Ele ocupa uma posição responsável no acontecimento existencial e lida com componentes desse acontecimento, logo sua obra é um acontecimento. Ao ler a obra ficcional Hatouniana o leitor sabe que cada frase, figura que se abre para uma multiformidade de significados, o levarão a descobrir sua significação para revivê-la, ao girar a chave da leitura.

A partir das cenas e conversas narradas em sua ficção, Hatoum tematiza a chegada de famílias árabes em solo brasileiro e famílias brasileiras que viveram momentos distintos que se deram no Brasil, os períodos difíceis passados durante a ditadura militar, exílio e marcas culturais, no caso a francesa. O que nos leva a considerar que o tema “é uma ideia”, geralmente,

de uma tendência notável, uma concepção fundamental, ou uma distinção-chave, como racionalidade e razão (MILLS, 2009). As ideias temáticas que temos na obra de ficção de Hatoum são como galhos que vão surgindo e cada momento o leitor se depara com novos ramos em sua leitura.

O tema dos conflitos sociais brasileiros, como os ligados à ditadura militar e ao exílio, marcam um período hostil. Chiarelli (2007) aponta que é a partir do “quadro histórico” que surgem características de inúmeros personagens marcantes na obra de Hatoum. Essas características podem revelar as dores de um tempo que foi recriado. Um grito de dor é resultado daquilo que o provoca, um canto de dor é ao mesmo tempo a própria dor que não existe mais, é uma dor que é (Sartre, 1993). A melodia pode ser alegre ou sombria, pode estar além ou aquém do que se possa dizer a seu respeito, ao contrário das ideias que podem ser traduzidas de diversas maneiras, pois, o escritor lida com os significados.

A ficção Hatouniana nos mostra um tempo difícil, brutalizado e hostil cujas consequências foram vistas em toda América Latina e Brasil e se arrastou pelo mundo a fora. Ela nos fala de uma dor que parece não existir mais, no entanto, a linguagem poética reverbera a impossibilidade da escrita em relatar um passado que se mostra tão presente. A narrativa de Pontos de Fuga (2019), pontua que a tirania é um coro sem fim: “ainda assim, há esperança, amargura e euforia, tudo misturado. O eterno ditirambo do Brasil. Violência, sofrimento, risadas. Promessas, imposturas...” (2019, p. 309).

Acerca disso, em Dois Irmãos (2011), encontramos a história de um professor que dava aulas no Liceu Rui Barbosa, ele era amigo de Omar, um dos gêmeos e do narrador-personagem Nael. Em uma manhã de abril foi preso, esbofeteado e humilhado na praça das Acácias, lugar que passava para ir ao Liceu lecionar, vejamos o lirismo com que as imagens são descritas:

Seu paletó branco explodiu de vermelho e ele rodopiou no centro do coreto, as mãos cegas procurando um apoio, o rosto inchado voltado para o sol, o corpo girando sem rumo, cambaleando, tropeçando nos degraus da escada até tombar na beira do lago da praça. Os pássaros, jaburus e as seriemas fugiram. As vaias e os protestos de estudantes e professores do liceu não intimidaram os policiais. Laval foi arrastado para um veículo do Exército, e logo depois as portas do Café Mocambo foram fechadas. Muitas portas foram fechadas quando dois dias depois soubemos que Antenor Laval estava morto. Tudo isso em abril, nos primeiros dias de abril (HATOUM, 2011, p.190)

Em Cinzas do Norte (2005) o artista Mundo e o narrador Lavo vivem momentos sombrios e de grande angústia durante sua adolescência no ginásio Pedro II:

Só fui encontrá-lo em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam começar depois do golpe militar. Os bedéis pareciam mais arrogantes e ferozes, cumpriam a disciplina à risca, nos tratavam com escárnio. Bombom de Aço, o chefe deles, mexia com as alunas, zombava dos mais tímidos, engrossava a voz antes de fazer a vistoria da farda: “Bora logo, seus idiotas: calados e em fila indiana”. (HATOUM, 2005, p. 12)

Em O lugar Mais Sombrio (2017;2019) temos o personagem Martim, um jovem paulista que se muda com seu pai para Brasília. Nesse contexto, o personagem Martim nos mostra a violência dos anos de chumbo vivenciados na capital federal:

A primeira bomba de gás caiu perto do corpo de Lázaro, a fumaça me cegou por um instante, consegui tocar as costas de Dinah, mas fui empurrado e caí; quando levantei, os estudantes se dispersavam aos tropeções na fumaceira de outras bombas de gás, não vi Dinah e nem o Nortista, corri num ritmo tão veloz que mal sentia as pernas (HATOUM, 2017, p. 123)

A opressão está em todos os lugares e dentro de nós mesmos, é uma dor que é, como disse Sartre. No conto “Bárbara no inverno” Hatoum nos mostra essa canção: “Bárbara chegava da redação da Radio France Internationale (RFI) com notícias sinistras da América Latina: prisões, mortes, sequestros, tortura” (2009, p. 78). Um dos segredos da ficção é que ela desvenda o dilema e o absurdo escondido na realidade. Em um dos seus livros mais esclarecedores sobre as relações às vezes ostensivas, às vezes sublimada entre os Estados Unidos e a América Latina, Ianni (1991) – destaca em A carnavalização da Tirania que:

A ditadura é o mais denso pesadelo do povo na América Latina. Sob várias formas, as oligarquias e burguesias dominantes resolvem as dificuldades de governo, enfrentam as reivindicações populares – de camponeses, mineiros e operários ou índios, mestiços, negros, mulatos e brancos – pela quartelada, golpe de Estado, pronunciamento, governo provisório, junta, ditadura (p.13).

Momentos esses que a cada período se camuflam. Ianni (1991, p. 165) acrescenta que “o clima de repressão cultural pode ser apreendido em muitos acontecimentos, nos quais fica evidente a intolerância essencial com relação a tudo que implique pensar diferente dos governantes”. Enquanto leitor que somos, nossa reflexão parece extrapolar os arredores de

nossa escrita, pois, certos acontecimentos diários trazem em seu bojo nuances, por vezes camufladas pois,

A repressão e a censura – abertas ou veladas – não são práticas de políticas cultural que atinjam apenas as publicações e os espetáculos. Atingem o próprio processo de criação intelectual, tanto na ciência como na arte, na sala de aula como na pesquisa, no teatro como no jornal. Ao proibir-se uma peça de teatro, apreender-se um livro, afastar um professor pesquisador do seu ambiente de trabalho, tornar-se suspeita a bibliografia que o professor precisa usar em aula, vetar a realização de um congresso científico, prender-se um estudante, professor, jornalista ou artista, o que se está fazendo é, ao mesmo tempo, induzir no espírito do intelectual e do público, a dúvida, a auto censura, a insegurança, o medo (IANNI, 1991, p. 162).

Sob várias formas, a literatura reage à tirania, trabalhando-a em todas as suas implicações. Em lugar de negá-la ou combatê-la ao examiná-la por fora, afirma-a. Trabalha a tirania por dentro para levá-la às suas consequências necessárias e ocasionais lógicas e insólitas, trágicas e grotescas. Vale lembrar que a América Latina, portanto, não se comportou de forma passiva às investidas de todas as ordens, do imperialismo, ao contrário, reagiu criativamente por meio de seus escritores - poetas e romancistas - na construção de um grande monumento cujas peças são suas obras literárias.

Por isso, muitos preferem deixar seu país, outros permanecem tolerados e consentidos e, igualmente os que são protegidos, oficializados. Esses, têm consciência de que seus trabalhos são permitidos enquanto se refugiam numa linguagem contida, acadêmica, metafórica ou quando abordam problemas irrelevantes.

A temática do exílio aparece como um adereço e preciso, e muito embora não tenhamos a intenção de fazer uma abordagem profícua sobre ela, é preciso considerar que há personagens na ficção Hatouniana que se ausentaram de sua casa, família, de sua mãe, de si mesmos que podem ser considerados exilados estrangeiros. Hakim um dos narradores e personagens de *Relato de um Certo Oriente* (2004), foi exilado de si mesmo, ouçamos a sua voz: “na verdade, fui eu que me exilei para sempre”. Nos diz, Martim, personagem de *Pontos de Fuga* (2019, p. 210) que “talvez seja isto o exílio: uma longa insônia em que fantasmas reaparecem com a língua materna, adquirem vida na linguagem, sobrevivem nas palavras.” Outros, vão para outros lugares, o narrador-personagem Martim, na sequência da série *O lugar mais sombrio*, parte para Paris e lá encontra Galindo personagem que diz: “Paris é centro geográfico e afetivo do exílio” (HATOUM, 2019, p.303). Essa temática é bastante recorrente

na obra de ficção de Hatoum, no entanto, não temos o intuito de discutir tal temática, apenas, citá-la com fins de pontuar as diversidades delas na obra hatouniana.

Tal como uma árvore as temáticas vão crescendo na ficção Hatouniana, e é assim que surge o galho que vai nos mostrar marcas francesas. A França tem sido retrata por Hatoum em quase todos, se não todos, escritos literários através dos narradores, personagens, espaço-temporal. Ela está diluída em sua obra, pois, talvez, assim como o personagem Julião declara que Paris era o seu lugar (HATOUM, 2019) podemos pensar que ela, enquanto ideia tenha um lugar na ficção contemporânea de Hatoum. Para Benjamin (2010, p. 36) “são as ideias, e não os conceitos, as indicações mais universais da linguagem”, doravante, a “ideia salva os fenômenos cativos da sua dispersão, os conceitos propiciam esta salvação justamente pela operação destrutiva e lustral de desembaraçar os fenômenos da sua unidade aparente”.

As relações humanas, na obra ficcional de Hatoum, aparecem no entrecruzamento das culturas não somente árabe, amazonense, mas também, francesa, podendo ser perceptível na própria estrutura das narrativas que não são narradas por uma única voz, temos vários narradores com olhares, diferenciados; além disso, o vocabulário acolhe palavras e/ou expressões de estrangeiros e dos sujeitos locais; a narrativa não segue uma cronologia, a coerência é estabelecida também pelo leitor nas brechas e lacunas possibilitadas pela linguagem – uma obra despedaçada em várias histórias selecionadas por narradores-personagens em busca de sua própria identificação, com o intuito de (re)elaborar o seu passado e também o de sua família.

Enquanto artesão da palavra, Hatoum com sua pena parece tecer um tapete das mil e uma noites em que o leitor sobrevoa pelo Brasil e pelo mundo. Nada impedirá, tal leitor de adentrar ao bosque da ficção. Eco (1992, p. 16) em relação ao passeio que o leitor se dispõe a fazer nos acrescenta que “nada nos proíbe de usar um texto para devanear, e fazemos isso com frequência, porém o devaneio não é uma coisa pública; leva-nos a caminhar pelo bosque da narrativa como se estivéssemos em nosso jardim particular”. Isso nos mostra que cabe ao leitor observar que a obra de ficção possui sinais que o autor dispõe para sua orientação.

Naturalmente, nesse contrato, onde regras são estabelecidas, é que se pode verificar que o autor possui gêneros específicos que utiliza para orientar o leitor. A literatura é ficção, logo, imaginação ou de criação cuja interpretação da vida é realizada por um artista através da palavra, é própria narrativa literária em prosa. Pode se dizer com isso que esses gêneros que orientam o leitor são textos literários, definidos de acordo com a sua estrutura, o estilo e a recepção junto ao leitor.

A riqueza e a variedade dos gêneros do discurso são infinitas, pois, a variedade virtual da atividade humana é inesgotável, cada momento dessa atividade traz consigo um repertório de gêneros do discurso que se diferenciam e se ampliam à medida que o próprio momento se desenvolve e fica mais complexo. Bakhtin (2000) sinaliza que os gêneros do discurso dizem respeito a qualquer enunciado considerado isoladamente e, claro individual, porém cada esfera de utilização da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados. Todas as esferas de atividade humana, por mais variadas que sejam, dizem respeito à utilização da língua. Essa utilização se efetua em forma de enunciados (orais ou escritos), concretos, únicos, que emanam dos integrantes de uma ou de outra esfera da atividade humana.

O enunciado reflete “as condições específicas e as finalidades de cada uma dessas esferas, não só por seu conteúdo (temático) e por seu estilo verbal, ou seja, pela seleção operada nos recursos da língua – recursos lexicais, fonológicos e gramaticais -, mas também, e sobretudo, por sua construção composicional” (IBIDEM, p. 279). Esses elementos se fundem indissolúvelmente no todo do enunciado, todos eles marcados pela especificidade de uma esfera de comunicação. Cumpre salientar de um modo especial a heterogeneidade dos gêneros do discurso que se encontra na obra de ficção de Hatoum: romances, contos e crônicas. Assim, a França e os franceses aparecem dentro de um discurso literário e uma prática estética elaborada a partir de uma narrativa: são os personagens, as passagens de um espaço-temporal e dos indivíduos que criam possibilidades para a narração e espaços para a literatura. É nesse sentido que podemos encontrar marcas francesas na obra de ficção do escritor Milton Hatoum.

Nos enredos encontramos narradores e personagens que estudam, falam e ensinam francês, objetos, nomes lugares, que sinalizam marcas da França. Estão lá nos romances: o marselhês com seu hino da França, a casa parisiense, o papagaio que canta a marselhês, o restaurante Ville de Paris, a colônia francesa, Bíblia, orações e cantos em francês, espelhos e chapéus vindos da França, mulheres francesas, a loja Rouaix e referências ao porto de Marselha (HATOUM, 2004); o professor de francês Antenor Laval, (HATOUM, 2000); artistas e colecionador franceses, revistas francesas, a mulher do cônsul que dava aulas de francês, (HATOUM, 2005), perfumes e boticário franceses (HATOUM, 2008); autores da literatura francesa e, outros (HATOUM, 2018); a cidade de Paris (HATOUM, 2018;2019).

Essas marcas que visualizamos estão dentro das histórias contadas pelos narradores, pois, o romance é uma história, e uma história é uma narrativa de eventos dispostos conforme a sequência do tempo (FOSTER, 2004). Nos romances conhecemos pessoas perfeitamente, e, além do prazer normal da leitura, podemos encontrar uma compensação pela falta de clareza da vida. Desse modo, “a ficção é mais verdadeira do que a história porque ultrapassa as evidências,

e todos nós sabemos por experiência própria que existe algo além da evidências” (2004, p.87). Ele é a forma literária que reflete uma reorientação individualista e renovadora. Também passou a enfatizar aspectos importantes da vida social e individual inserida em circunstâncias cotidianas, destacando, sobretudo, os aspectos contraditórios da realidade e suas consequências na consciência do sujeito histórico em interação com o meio do qual está inserido. Ouçamos a voz do narrador em *Relato de um Certo Oriente* (2004) e percebamos por meio dessa voz a realidade e a interação do sujeito histórico (personagem) Émilie em seu apego por relógio dos anos 30:

Ao fim de quatro meses de proposta e contrapropostas, ficou acertado que não apenas o relógio, mas também os espelhos e lustres venezianos, as cadeiras art-decô e um jogo de talheres de prata com cabo de marfim ficariam em posse de Émilie; está, no jogo paciente e obstinado do toma-lá-dá-cá, ofertou ao marselhês duas peças de tecido importado de Lyon e um papagaio dotado de forte sotaque do Midi e capaz de pronunciar “Marseille”, “La France” e “Soyez le bien venu” (2004, p.26).

Assim como o romance, o conto representou uma inovação para a literatura ao diferenciar-se da epopeia ao representar o individualismo moderno. Ele se diferenciou do romance ao se constituir um alicerce para as diversas representações da identidade do sujeito. Não há mais espaço para o coletivo, uma vez que não se pode mais considerar que os sujeitos das narrativas sejam uma massa única e condensada. Existem vários aspectos da vida moderna que irão intervir na perspectiva do narrador, assim como na das personagens. Para a construção de um conto, é necessária uma estrutura capaz de levar a um resultado final caracterizado por uma ordem.

Hatoum (2009) em seus contos: dois poetas na província (p. 37) nos mostra o professor de francês que nunca viajou à França e seu aluno cuja vida de poeta começaria em Paris; Bárbara no inverno retrata a história de um professor de português e uma redatora da Radio France Internationale, ambos viviam na França. Em *A natureza ri da cultura* encontramos os personagens Émilie, Armand Verne, um linguista e viajante, Felix Delatour, professor de francês (p. 95). A fim de mostrar ao leitor essa etapa final da narrativa, vejamos o conto “A natureza ri da Cultura” que se encontra em *Cidade Ilhada* (2009), note o equilíbrio entre o início e o final:

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não era em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada.

[...] Quando ela soube que queria estudar francês, disse que eu devia visitar monsieur Delatour já no dia seguinte: era o francês mais excêntrico do Amazonas.

[...] Mais de dez anos se passaram entre o encontro com Delatour e o meu regresso a Manaus. Eu o procurei por toda cidade, em vão. Emilie, com uma voz fraca que parecia um sopro, disse que em janeiro de 1971 ele subiu o rio Negro até a fronteira com a Colômbia. Nunca mais soube dele.

Nas Crônicas de Hatoum (2013) temos *Um perroquet Amazone* cuja história é a de um papagaio afrancesado chamado Bonpland que vivia em São Paulo (p.30); Tantos anos depois... Paris parece tão distante se trata de um projeto de criação literária de um conto que se transformou em um romance, escrito em Paris (p. 33); Valores Ocidentais narra a história de um amigo que visita uma amiga em Dijon, a qual ele durante oito anos mantinha uma amizade por cartões-postais (p. 159); “Carta a uma Amiga Francesa” nos mostra as linhas de uma carta escrita a uma amiga que mora na França e o amigo está no Brasil desejoso em ir visita-la (p. 174); “O Penúltimo Afrancesado” temos a conversa de dois amigos acerca das literaturas brasileira e francesa (p. 212); Conversa com um *Clochard* temos a narrativa de cinco amigos que conversam em um restaurante parisiense e um morador de rua bilíngue que citava versos italianos (p. 259). Nesse sentido, encontramos uma narrativa que a princípio era um relato cronológico de fatos sucedidos em qualquer lugar, isto é, uma narração de episódios históricos.

O sentido tradicional do termo Crônica decorre de sua etimologia grega “*Khronos = tempo*”: é o retrato dos acontecimentos em ordem cronológica. A relação de tempo e memória se relaciona com a origem do termo, logo, ela é um relato permanente da relação com o tempo, cuja memória escrita é sua matéria principal, o que fica do vivido. Segundo Coutinho (2008, p. 106) “a crônica é na essência uma forma de arte, arte da palavra, a que se liga forte dose de lirismo”. É um gênero altamente pessoal, uma reação individual, íntima, ante o espetáculo da vida, as coisas, os seres. O cronista é um solitário com ânsia de comunicar-se. Para isso, utiliza-se literalmente desse meio vivo, insinuante e ágil.

Olhemos o fragmento da Crônica “Tantos anos depois, Paris parece tão distante”, abaixo:

Tantos anos depois, Paris parece tão distante, e agora surge sem nostalgia na minha memória [...] O bairro, que era calmo – mas não bucólico –, tornou-se chique e presunçoso, sem os artesãos, chapeleiros e pequenos atacadistas de acessórios de couro, sem Les Halles, tão evocado na prosa francesa do século XIX (HATOUM, 2013, p. 35).

Até esse momento nossa intenção foi registrar os ingredientes que constituem a ficção enquanto objeto, obra de arte forjada pela escrita, para mostrar a riqueza dos temas que podemos encontrar na obra de ficção de Milton Hatoum. Não queremos empobrecer a criatividade com que trabalha o autor, mas, não se pode deixar de validar o espaço cultural em que se movia e a capacidade de escolhas na cultura ocidental, no caso a francesa, que esteve presente desde há muito em sua formação intelectual. Essas escolhas guardadas nos levam a Hegel em que os grandes indivíduos se distinguem por sua memória, o que interessa ao ser humano, isso ele guarda consigo e seu espírito profundo visa o campo de seu interesse sobre inumeráveis objetos. “O artista” deve expor o que nele vive e fermenta nas formas e fenômenos, cuja imagem e forma ele acolheu em si, na medida em que sabe dominá-los para os seus fins a tal ponto que também sejam, por seu lado, capazes de acolher neles mesmos o verdadeiro e expressá-lo de modo completo.

Tais aspectos são tirados do “gênio artístico”, da “objetividade criadora” e do “caráter da verdadeira originalidade” (HEGEL, 2001, p. 283). Entendemos que a obra ficcional de Hatoum “se inscreve na perspectiva da liberdade de escolhas, do trânsito entre as culturas e linguagens, de modo que se cruzam incessantemente e resultam em uma escala de referências inusitadas” (CHIARELLI, 2007, p. 60). E essa liberdade de escolha nos dá a possibilidade de pensar que é dessas marcas culturais francesas, devoradas e metamorfoseadas, que foram tiradas do gênio artístico e da objetividade criadora de Hatoum que nasceu em mim a curiosidade em saber o sentido e o significado delas em sua obra ficcional.

Com isso, vimos os aspectos que envolve a temática marcas francesas, elas aparecem no desenrolar das histórias narradas em toda ficção Hatouniana. Procuramos construir um quadro de temáticas através dos universos de referências identificáveis e nos preocupamos com a valorização dos gêneros literários. Entendemos que a ficção Hatouniana por meio de seus temas apresenta questões acerca do Brasil e do mundo, alargando o enriquecimento pessoal do leitor ao mesmo tempo em que surge questionamentos, reflexões e um espírito crítico. Para Sartre (1993) o escritor se dirige à liberdade de seus leitores, mas esta não é um valor ideal e descarnado, pois toda a liberdade se define em uma situação histórica. Ao escrever o escritor faz um apelo ao leitor para que haja um desvelamento por meio da linguagem. A grande prosa

de ficção é uma espécie de realidade testemunhada, uma recriação da realidade feita de desafios ao escritor. Ela é alimentada pelos aspectos históricos, sociais e culturais, e torna-se matéria de construção histórica e ficcional, e assim por diante. Ler os testemunhos históricos contra as intenções de quem os produziu, assim como os textos literários que pretendem se constituir numa realidade autônoma, “significa supor que todo texto possui elementos incontrolados, algo de opaco comparável às percepções que o olhar registra sem entender” (GINZBURG, 2007, p. 12).

Ela é um produto da imaginação da práxis criadora, embora como toda arte, suas raízes mergulhem na experiência humana. O termo surgiu do latim *fictionem* (*fingere, fictum*), e significa ato ou efeito de criar, formar, fingir, imaginar, inventar, coisa imaginária, criação da imaginação (COUTINHO, 2008). Encerra, portanto, a ficção, o próprio núcleo do conceito de Literatura: literatura é ficção. Neste caso, qualquer obra literária (conto, romance, fábula, parábola, crônicas, drama) constitui a expressão dos conteúdos da ficção.

Com isso, empregamos, costumeira e restritivamente, o termo ficção para designar a prosa literária, isto é, a prosa de ficção. “A literatura de imaginação ou de criação é a interpretação da vida por um artista através da palavra”. Nesse caso, ela é a interpretação expressa por uma história. É, portanto, literatura narrativa. Sua essência é, pois, a narrativa. É a sua espinha dorsal, correspondendo ao velho instinto humano de contar e ouvir histórias, uma das mais rudimentares e populares formas de contar e ouvir histórias. Mas nem todas as histórias são arte. Para que tenha valor artístico, a ficção exige uma técnica de arranjo e apresentação que comunicará à narrativa beleza de forma, estrutura e unidade de efeito (COUTINHO, 2008).

Sendo uma espinha dorsal correspondente ao instinto de contar e ouvir histórias, a narrativa possui elementos que dão suporte a sua importância para o trabalho com a memória:

Entre eles estão: a capacidade de organizar elementos dispersos; a possibilidade de vincular avaliação moral e estrutura discursiva; a conversão de elementos estranhos ou familiares; a produção de relações causais entre episódios isolados; a possibilidade de exercer tarefas práticas a partir dos indicadores do passado. Trata-se, de fato, de entender a relação entre passado e presente como indissociável (BENJAMIN apud GINBURG, 2012, P.116).

Nesse percurso, se supõe, explícito ou não, um equilíbrio inicial que ocorre com a ação de forças adversas, uma ruptura. E a narrativa integra as etapas para que essa ruptura seja superada chegando ao final, a um equilíbrio. Através de sua estrutura lógica se supõe uma

relação decisiva entre a forma e moralidade. Assim, “o valor de uma ação deverá estar de acordo com sua função, ou seja, a função de cada ação fará sentido se estiver em ocorrência com a sequência de eventos que reforçam ou contrariam o equilíbrio do universo narrativo” (BENJAMIN *Apud* GINBURG, 2012, P. 117).

Tais elementos corroboram com a proposta de nossa pesquisa, uma vez que os escritos literários de Milton Hatoum parecem deixar em evidência marcas advindas de sua formação acadêmica e intelectual. Esses ingredientes são fundamentais na construção e reconstrução do imaginário literário. Através de seus escritos podemos perceber algumas evidências desses ingredientes:

Para vários escritores, as origens de suas narrativas estão na infância e juventude, cujo o mundo é uma promessa de um futuro livro. A memória incerta e nebulosa do passado acende o fogo de uma ficção no tempo presente. Cada escritor elege o seu paraíso. E a infância, um paraíso perdido para sempre, pode ser reinventada pela literatura e pela arte. Mas há também vestígios do inferno no passado, e isso também interessa ao escritor. Traumas, decepções, desilusões e conflitos alimentam trançados de eventos, tramas sutis ou escabrosas, veladas ou escancaradas. Cenas e conversas que presenciamos – ou que foram narradas por amigos e parentes permanecem na nossa memória com a força de algo verdadeiro, que nos toca e inquieta (HATOUM, 2013, p. 180)

Ao lermos a ficção de Milton Hatoum, pensamos hipoteticamente, que as marcas francesas seriam fruto de sua formação intelectual e acadêmica, como já proposto, entretanto nós não temos como saber, pela simples razão que a escritura de um texto literário é a destruição de toda voz, de toda origem. Muito embora, nesse esforço hercúleo sejamos tentados a conceder maior importância à pessoa do autor, como se fosse a voz de uma só e mesma pessoa a revelar sua “confidência”.

Barthes (2004) a esse respeito nos diz que a escritura é o neutro, o composto oblíquo pelo qual o sujeito perde toda a identidade, a começar pelo corpo que escreve. Nesse desligamento, a voz perde sua origem, o autor passa a sua própria morte e a escritura começa. Porém, muitas das vezes a obra é sempre buscada do lado de quem a produziu. Nos acrescenta ainda Barthes que autor é uma personagem moderna produzida por uma sociedade que ao sair da Idade Média descobriu o prestígio do indivíduo ou como se diz “a pessoa humana” e reina através da junção de seu diário interno. Para ele, a imagem da literatura na cultura corrente está tiranicamente centralizada no autor, sua pessoa, sua história, seus gostos e paixões, apesar disso, há muito se vem tentando abalá-lo. Pois, é a linguagem que fala e não o autor, o ato de escrever pelo viés de impessoalidade atinge um ponto que somente ela o faz, esse distanciamento ocorre

na transformação do texto feito e lido. Assim, o autor é sempre o passado de seu livro, eles pertencem a uma mesma linha tênue distribuída em um antes e depois, e existe antes dele, sofre, e vive por ele.

Na verdade, “o texto é um tecido de citações” oriundas dos mil focos da cultura tecido de palavras de duplo sentido que cada personagem compreende unilateralmente, há, no entanto, alguém que ouve cada uma dessas palavras na sua duplicidade, esse alguém é o leitor. Logo, um texto “é feito de escritura múltiplas, oriundas de várias culturas e que entram umas com as outras em diálogo, em paródia, em contestação, mas há um lugar onde essa multiplicidade se reúne, e esse lugar não é o autor, é o leitor” (IBIDEM, p.64). O leitor é um homem sem história, sem biografia, é apenas alguém que reúne em um mesmo campo todos os traços de que é constituído o escrito, desse modo, se pode dizer que ao nascer o leitor, morre o autor.

1.3. Notas Antropofágicas

Como já dito, os afetos franco-brasileiros aconteceram junto a um processo de colonização portuguesa e, mais tarde, se desenvolveram por meio de movimentos literários que causaram não somente convergências, mas também, divergências em sua forma de atuação. A Literatura brasileira, ou seja, a prosa de ficção ficou sob o signo da devoração. Esse percurso histórico da nossa literatura sinaliza que “ao longo de seu desenvolvimento, o estigma de todas as culturas originadas da dominação foi percebido pela dependência cultural, expressa no transplante de formas, temas e modelos” (HELENA, 1983, p.15). A colonização extrapolou o domínio das formas para o domínio dos posicionamentos. Em lugar da reprodução de modelos, reproduziram-se atitudes. “Se essas atitudes são aquelas ditadas por um dominador não apenas cultural, mas também econômico e político, o resultado é simplesmente a desfiguração completa de um povo (IDEM, 1983, p.16)”.

A devoração a que nos referimos da “Antropofagia brasileira” responde a uma necessidade vital nascida na própria cultura de que se nutre contraditória a si mesma, marcada por dissensões e por um misto de espírito engenhoso, satírico ainda hoje contemporâneo e criador. Para o teórico SCHOLLHAMMER (2016) até os nossos dias, a antropofagia é considerada uma questão distinta para a contribuição e compreensão da identidade cultural do brasileiro. A celebração dos quinhentos anos do “Descobrimento do Brasil” assumiu a antropofagia como eixo central, “assim como em 1998 a XXIV Bienal de São Paulo situara a antropofagia no centro da história intelectual brasileira” (2006, p. 166).

Foi nessa perspectiva que a relação entre texto e devoração cultural emergiu e que nos possibilitou a compreensão da literatura entre o que o texto nos mostra e o que a assimilação

destes textos nos traz enquanto novo sentido. No romance “A Noite da Espera” (2017) temos uma cena da casa da Baronesa, tia da personagem Vana namorada de Lélío, o Nortista, amigo do narrador-personagem Martim, em que falam de uma determinada revista, ouçamos o diálogo:

“Ele é amigo de Lélío e da minha sobrinha”, disse a Baronesa. “Publicaram uma revista de poesias e artes. Li um poema e um artigo... um manifesto estranho, que fala de canibalismo e de artista canibais. Não entendi nada”. [...] Ângela mostrou um desenho de uma espiral para a capa do número da *Tribo*; o Nortista tinha entrevistado Lúcio Costa em Petrópolis, diretores de teatro no Rio e em São Paulo (pp. 142; 144)

Nesse sentido, não seria descabido dizer que temos um grupo de antropófagos transitando na narrativa. Esses jovens são estudantes em São Paulo, convivem com a repressão do dia a dia, mesmo assim, publicam seus poemas, fazem entrevistas e publicam seus artigos. As experiências de Hatoum nos anos oitenta em que estudou literatura latino-americana na Sorbonne (Paris III) foram fundamentais para sua escrita, por meio de suas leituras das literaturas latino-americanas e da literatura francesa. Enquanto professor lecionou literatura francesa no Brasil, em 1984. Sua ficção tem conexões com essas experiências relatadas, a tradição oral e a presença de Flaubert são detalhes bastante sutis em uma linguagem minimalista herdada de Machado de Assis e Graciliano Ramos. Para Williams (2007, p. 166) a presença de Flaubert é visível nos traços emanados pelo “narrador que tem uma consciência desenvolvida das consequências de quem narra as mudanças do ponto de vista”. Os narradores de Hatoum não narram o que veem, observam e sentem, nem o que somente escreve, mas aquele que vai escrever – quer escrever e não pode – e a obra ficcional acaba quando finalmente a escritura se torna possível.

Milton Assi Hatoum com mais de 30 anos de práxis criadora se destaca no cenário brasileiro em seu ofício de artesão da palavra, além dessa atividade, professor universitário, ensaísta, tradutor e jornalista. É considerado, um dos grandes escritores da literatura brasileira contemporânea, em seu ofício de escritor, se tornou um homem das letras do Amazonas por meio de sua obra de ficção. Descendente de brasileiros e de imigrantes árabes, nascido em Manaus, desde cedo ouvia histórias de seu avô e dos vizinhos, histórias de viagens, anedotas e dramas de imigrante. Seus avós “mal falavam português, sua avó rezava em francês” seu bisavô viveu sob o mandato francês e conhecia oficiais e membros da França colonialista (TOLEDO, 2006).

Durante a infância em Manaus estudou no Pedro II onde leu Alencar, Machado de Assis, Raul Pompéia e trechos de *Os Sertões*, nesse período tinha professores de literatura e

professora de francês. Mais tarde, no Colégio de Aplicação da UNB, leu Sartre, Camus, Graciliano e os poetas brasileiros. Em 1970, mudou-se para São Paulo e cursou a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU). Foi aluno de Davi Arrigucci, de Irlemar Chiamp, Bosi e Leyla Perrone-Moisés. De acordo com Toledo (2006), o autor leu muita ficção e poesia hispano-americana, Flaubert, Marcel Proust, Willian Faulkner e Guimarães Rosa e também Edward Said. Em 1979 morou em Madri como bolsista de uma instituição ibero-americana. Passou seis em Barcelona, onde lecionou Português e “em 1981, foi morar em Paris, onde foi fazer doutorado na Universidade de Paris III (Sorbonne Nouvelle)” (TOLEDO, 2006, p.20).

E residiu na França por mais de três anos. Essas experiências nos anos oitenta em que estudou literatura latino-americana na Sorbonne (Paris III) foram fundamentais para sua escrita, enquanto professor lecionou língua e literatura francesas no Brasil, em 1984. Em uma entrevista à Revista Magma – USP⁵⁴ declarou que foi professor de língua e literatura francesas de 1984 a 1998 em Manaus, após uma longa temporada na Espanha e França, e ao lembrar dos projetos de habitação popular que fizera, pontuou que isso “era a grande discussão na Faculdade de Arquitetura na USP durante a década de 70” mesmo com os “entraves e impasses da ditadura”. A convivência, com diversas culturas deixaram características na obra de ficção Hatouniana, pois, nela se encontra a convivência com diversas culturas, modos amenos e estudados na busca da palavra certa como um bom leitor de Flaubert. Com isso, pode-se dizer que a França deixou marcas em Hatoum e sua ficção.

A personagem Domingas, empregada na casa dos gêmeos Omar e Yakub do romance *Dois Irmãos* (2011) parece ter sido inspirada na personagem *Felicité* do livro de contos *Trois Contes* de Flaubert, livro este traduzido⁵⁵ por Milton Hatoum em 2004. Também temos a figura metafórica do papagaio que surge em alguns detalhes, tanto na crônica que faz parte do livro *um Solitário à Espreita* (2013) como também em *Relato de Um Certo Oriente* (2004). Sua ficção tem conexões com essas experiências relatadas, a tradição oral e a presença de Flaubert são detalhes bastante sutis em uma linguagem minimalistas herdada de Machado de Assis e Graciliano Ramos. Para Williams (2007) a presença de Flaubert é visível nos traços emanados pelo “narrador que tem uma consciência desenvolvida das consequências de quem narra as mudanças do ponto de vista”. (IBIDEM, p. 166).

⁵⁴ CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org). *Arquitetura da memória: ensaios sobre Dois Irmãos e Relato de um certo Oriente*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ UNINORTE, 2007.

⁵⁵ FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. Prefácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: editora Cosac & Naify, 2004

Ao se apropriar da cultura alheia em sua escrita, Hatoum, escolhe e seleciona os textos que constituirão seu material literário. Este processo seletivo se assemelha ao ritual antropofágico praticado pelos indígenas. Nesse ritual indígena em que é selecionado o guerreiro inimigo ideal (forte, corajoso), em sua escrita, o escritor aproveitará apenas o que considera fundamental para a composição de sua obra. Inspirado neste processo de deglutição do outro a fim de absorver suas características, Oswald propôs uma revisão da cultura brasileira através do conceito de Antropofagia Cultural:

A antropofagia é antes de tudo o desejo do Outro, a abertura e a receptividade para o alheio, desembocado na devoração e na absorção da alteridade. A devoração proposta por Oswald, contrariamente ao que alguns afirmam é uma devoração crítica, que está bem clara na metáfora da Antropofagia (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 95)

Esse ato de devorar proposto pela Antropofagia Cultural diz respeito a uma mudança de postura no ato de criação literária: apropriar-se do diferente a fim de produzir algo novo, não no sentido de cópia, mas de recriação do que foi aproveitado durante este processo de assimilação da cultura do outro. Por muito tempo, predominou na literatura brasileira um sentimento de dívida em relação à cultura europeia. Segundo Perrone-Moisés (1990), a Antropofagia Cultural contribuiu para a supressão dessa dívida:

A antropofagia oswaldiana, nos permite superar essa —ansiedade, acabar com todo complexo de inferioridade por ter vindo depois, resolver os problemas de má consciência patriótica que nos levam a oscilar entre a admiração beata da cultura européia e as reivindicações estreitas e xenófobas pelo —autenticamente nacional. Porque aí não se trata de uma atitude passiva do colonizado cultural, mas de uma atitude ao mesmo tempo de receptividade e de escolha crítica. Sem abertura, nenhuma cultura, nenhuma literatura pode existir. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98).

Sendo assim, é possível a criação literária a partir da assimilação de outras criações já existentes, e com isso a Antropofagia seria a solução adotada para resolver as questões de influência literária e originalidade:

Só a Antropofagia nos salva desses enganos e dessa má consciência, por assumir alegremente a escolha e transformação do velho em novo, do alheio em próprio, do *déjà vu*, em original. Por reconhecer que a originalidade nunca é mais do que uma questão de arranjo novo. (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 98-99).

Esta noção de assimilação da cultura do Outro por meio da Antropofagia Cultural é uma das maiores contribuições propostas pelo —Manifesto Antropófago para a literatura brasileira. Para SCHOLLHAMMER (2016, p. 174) a antropofagia cultural “estabelece um modelo dialógico de interpretação do próprio e de outro que torna possível revisar a história e a tradição sem perde-la”. Essa noção de assimilação cunhada por Oswald voltou com força nos anos 1960 e 1970 com a definição do reencontro com o excluído na própria cultura brasileira. Em nossos dias, temos o romance de Antônio Torres em “Meu querido canibal” narrando a história da aventura francesa no Brasil, Adriana Calcanhoto com a música “Vamos comer Caetano” nos mostrando a força metafórica da antropofagia enquanto prática cultural para explicar no contexto do Brasil a ideia modernista desse conceito. Esta chave de conhecimento continua a vigorar nas inquietudes do pensamento brasileiro e nas suas práticas artísticas culturais. A liberdade artística e absorção da cultura alheia podem ser sentidas na produção Hatouniana. Nesse sentido é que podemos ver em sua ficção a presença de Flaubert, os romances *Madame Bovary* e *Educação Sentimental* são citados, e também uma referência a uma personagem proustiana (HATOUM, 2017;2019)

O legado deixado pelos modernistas influenciou decisivamente o ato criador de muitos escritores da literatura brasileira e na obra ficcional Hatouniana, percebe-se que a sua composição está fundamentada no ato de devoração de textos alheios. Sendo assim, Antropofagia Cultural, em nosso trabalho, pode funcionar como uma chave de leitura para compreender o processo de composição da ficção de Hatoum. Lembremos que, quando se fala em processo de criação literária, está implícito o percurso de leitura realizado pelo escritor que é, antes de tudo, um leitor, não só de livros, mas também do mundo, e da própria vida. O escritor é, antes de tudo, um leitor. Ele descobre que não escreve a partir de nada. Pode escrever a partir desse vazio que habita a estrutura da linguagem e sua própria estrutura. Mas vazio não é nada. E nada não é o nada. (...) O escritor é aquele que lê, aquele que aponta para outro lugar, quase apagando as diferenças entre escrita e leitura. (BRANDÃO, 2006, p. 11).

Hatoum no texto “Flaubert, Manaus e madame Liberalina”⁵⁶ nos diz que aos doze anos estudou francês com Madame Liberalina “a mulher do cônsul da França” em Manaus, na rua Ferreira Pena. Acrescenta o escritor que ao partir de Manaus, em 1967 levou consigo “as observações das traduções de narrativas de Flaubert e Maupassant, e um calhamaço com anotações sobre a gramática francesa, com ênfase na diferença entre a língua falada e a usada na literatura” (2009, p. 88). “A mulher do Consol francês é quem dava aulas a Mundo, personagem que quer ser artista e vai morar na Europa (HATOUM, 2005). Segundo Marguerite Duras, essa impossibilidade da escrita é decorrente do vazio presente nas palavras e que a própria escrita se encarrega de revelar. Ao escrever, o autor se vê diante do desconhecido, de um vazio e é a partir desta impossibilidade que surge a escrita. Essa escrita é o desconhecido. Antes de escrever, nada se sabe do que se vai se escrever. E em total lucidez (DURAS, 1994, p. 47).

Em uma de suas entrevistas o escritor declarou que muita coisa do que escreve vem do “cruzamento ou do encontro do passado com o presente”⁵⁷. Assim, escrever significa ler e ficar pensando o tempo todo na trama, nas personagens e no narrador, em um processo contínuo de “cercar as ideias” até peguem o “embalo”. Estas ideias são frutos de suas leituras e de sua vida que evoca no tempo presente as experiências do passado para construir a narração, não do presente, mas do passado, ouçamos a voz do escritor:

Quer dizer, traz os dramas de longe para o momento da narração, que não é o dia de hoje, mas um momento do passado mais ou menos recente. [...] a memória é único desafio ao passado, de prestar contas com ele, seja através de uma imagem, de uma história oral ou escrita. É como se, diante de uma ruína, a gente tentasse imaginar a casa antes da demolição ou destruição: quem morava ali, como e em que tempo viveram aquelas pessoas, como elas se relacionavam entre si, etc. O ponto de partida são essas ruínas, e a ficção é uma tentativa de imaginar a sua história, reconstruí-la e retornar ao que já não existe mais (HATOUM, 2009, p. 25)

Ao escrever, o autor se vale de todas as suas leituras realizadas, dos contatos com livros, com as pessoas e suas visões diversas de mundo. Averiguar a presença de marcas francesas na obra ficcional de Hatoum, trata-se, então, de um movimento de assimilação das marcas culturais da França, por meio de um processo subconsciente de elaboração do autor, tendo em vista a produção de coisa nova, coisa nossa. E esse processo de assimilação, não se

⁵⁶ Revista **Synergies Brésil** n° 7 – 2009, pp. 87-89

⁵⁷ Revista Magna - USP. Entrevista com Milton Hatoum, 2005. In *Arquitetura da Memória: ensaios sobre Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte*. CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org), pp. 15-32

baseia em um movimento de ódio, como se comêssemos aquilo que julgamos superior, mas, Hatoum procurou as substâncias que lhe interessa devorar: “[...] nunca se soube de homem que deglutisse o que lhe desagradasse” (ANDRADE, 2009, p. 66). A Antropofagia seria, assim, um movimento que possibilitaria a revitalização do Brasil, ou, mais amplamente, das culturas – de quaisquer culturas –, a partida ótica constante do homem enquanto animal devorante, enquanto aquele que devora. Olhemos o ritual antropofágico ocorrido durante as reuniões na casa da personagem Émilie:

No centro de um pátio iluminado pelo sol equatorial, homens e mulheres repetiam o hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru de carneiro. Não era um ritual bárbaro ou ao sacrifício de um animal que eu assistia do quarto dos pais, mas sim uma novidade assombrosa, a uma festa exótica que tanto contrastava com o ritmo habitual da casa. Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. Na entrega deliberada às carnes do animal, contrariando à 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 zatár (HaATOUM, 2004, p. 58).

É importante que se perceba por meio da voz do escritor Milton Hatoum a dinâmica de sua escrita em um processo de constante devoração e metamorfose. Todas as leituras realizadas durante a sua formação contribuíram para que a obra literária exista. Entretanto, ela não é um amontoado de experiências e nem um registro biográfico de um cidadão em que a intelectualidade tenha mais força do que a criatividade artística. Nesse sentido, a imaginação é transformada em linguagem. Vejamos a fala do autor em mais uma entrevista acerca de seu processo criação⁵⁸:

⁵⁸ Arco entrevista escritor Milton Hatoum. Autor brasileiro foi convidado para encerrar o último dia da festa literária de Santa Maria (FLISM). Publicado em 22/07/2021, 8h14. Atualizado 06/08/2021, 23h13. Acesso em: maio de 2022.

ARCO: Quais livros formaram quem você é hoje?

Bom, como livros formadores, posso citar o Érico Veríssimo, o Graciliano Ramos, que foram importantes. Li um pouco de literatura francesa, na minha primeira juventude em Manaus, e também os contos do Machado de Assis, li também parte dos Sertões, de Euclides da Cunha, foram autores importantes na minha vida. Naquele momento, dos 12 aos 15 anos, antes de viajar para Brasília, foram autores fundamentais, porque não havia televisão em Manaus, então o nosso acesso ao Brasil era através da literatura e de fotografias. Apreendi muito com *Vidas Secas*, do Graciliano Ramos, por exemplo, conheci o sertão da vida sertaneja, da cultura sertaneja, da brutalidade social e da miséria. Anos depois, reli esses livros e aos poucos me aprofundei em outras obras também, de outras línguas. Tive sorte, na infância, pela presença de um narrador oral que era o meu avô materno, e isso estimulou a minha imaginação, do contador de histórias com a sua sabedoria, de experiência de vida. Retribuí muito tempo depois com um conto do livro *A Cidade Ilhada*, que homenageia esse narrador oral. Enfim, tive sorte de ter tido bons professores na escola pública, no Colégio Pedro Segundo em Manaus, depois em Brasília e São Paulo, foi importantíssimo. Enquanto não se investir em educação pública de qualidade, nós vamos ser apenas caricaturas de democracia que nunca foi tão caricata quanto é nos dias atuais.

ARCO – Em relação às suas obras, a memória é o tema em comum que perpassa por todas elas. A vida em Manaus, a herança libanesa e agora na trilogia *O Lugar Mais Sombrio*, a ditadura. Como é o processo de articular o passado com o presente e colocar suas lembranças nos romances, ou seja, como é distinguir no desenvolvimento da escrita o que é ficcional e o que é memória?

Seria um movimento. Porque a memória de um passado distante – e isso sempre trabalhei nos meus livros, por isso levo tanto tempo para escrevê-los, às vezes dez anos como aconteceu com *Dois Irmãos* ou com a trilogia *O Lugar Mais Sombrio* -; a memória, eu penso como um movimento do passado que chega ao presente. Não é algo cristalizado no passado, ela repercute no presente. Portanto, todo esse movimento é construído pela linguagem, pela forma mais importante na literatura. Como que você constrói a sua narrativa?, de qual ponto de vista?, questões técnicas de estrutura de personagem, de conflitos de tempo e de espaço. E tudo isso, relacionado com a minha experiência de vida e de leitura, tem a ver com uma reflexão sobre a minha cidade ou sobre as cidades onde vivi. De alguma forma, todos os meus romances possuem a vontade de dialogar com o presente. Quando escrevo sobre a Amazônia no *Dois Irmãos* ou no *Cinzas do Norte*, estou relatando um tempo desses conflitos humanos, de um quadro histórico. A memória assume um papel importantíssimo, daquelas passagens da vida um pouco ofuscadas ou nebulosas, que constrói, através da imaginação, o pilar mais importante de uma obra de arte. A questão é transformar a imaginação em linguagem.

Por meio do conjunto de sua ficção encontramos o “Brasil amazônico” permeado de rios culturais. É desse lugar que surge o projeto arquitetônico de sua memória para retratar o universo dos nativos, famílias de libaneses, famílias brasileiras, os alemães, chineses, japoneses, a França e os franceses e suas marcas culturais. ANDRADE (2020)⁵⁹ nos acrescenta que “o lugar como parte de nossas vidas é o local em que nos refugiamos, nos guardamos, tecemos nossas relações nos mercados, pelas ruas, etc. Esquecemo-nos de conquistas e conquistadores, das lutas que se trava nas arenas da cobiça e do engano, somente importa o lugar, todavia as marcas estão lá”. A cidade de Paris está diluída obra ficcional de Hatoum, em seus romances, contos e crônicas, ela foi devorada pelo escritor no processo criativo de sua escrita. De acordo com MAINGUENEAU (2001, p. 30) a obra literária “só se constitui implicando os ritos, as normas e as relações de forças das instituições literárias”. Estão lá em sua ficção os resultados daquilo que o escritor devorou e assimilou através de personagens, narradores e espaço-temporal, olhemos nos fragmentos abaixo:

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 Iorque, Los Angeles, alguma cidade portuária do outro hemisfério, nostalgia alémmar. [...] mas, eu lembrava o rosto de Emir, a orquídea equilibrada entre os dedos, o anel que um dia ele me mostrou com orgulho, era um regalo: memória de um amor em Marselha (HATOUM, 2004, p. 63).

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não era em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada.

[...] Quando ela soube que queria estudar francês, disse que eu devia visitar monsieur Delatour já no dia seguinte: era o francês mais excêntrico do Amazonas.

[...] Mais de dez anos se passaram entre o encontro com Delatour e o meu regresso a Manaus. Eu o procurei por toda cidade, em vão. Emilie, com uma voz fraca que parecia um sopro, disse que em janeiro de 1971 ele subiu o rio Negro até a fronteira com a Colômbia. Nunca mais soube dele (HATOUM, 2009, p. 95-98)

⁵⁹ ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de. Cidade, memória e (des) encantos. Braz. J. of Develop, Curitiba, v. 6, n. 9, p. 72218-72227, sep. 2020. ISSN 2525-8761

Portanto, Hatoum consegue renovar a linguagem artística de sua obra absorvendo marcas francesas, devorando-as antropofagicamente, num movimento de transformação cujas perspectivas ultrapassam as da ficção brasileira. O ano de 1989 marca o quadro antropofágico de Hatoum, no sentido de encontrar uma atitude diferente e original na assimilação das marcas da França, essa trajetória porta a liberdade criativa conquistada pela insubmissão às ideias estéticas de uma conjuntura envelhecida. Nesse sentido, podemos dizer que os intelectuais, escritores, homens de letras utilizam para decifrar o enigma de nossa formação, “o realismo e os movimentos de vanguarda modernistas do início do século XX enquanto mediações teóricas e literárias” (RIBEIRO, 2015, p. 228).

Tal processo traz consigo a proposta de uma dialética entre a experiência local e as formulações teóricas que foram deixadas como herança da tradição intelectual europeia, momento de superação dos obstáculos que impediam o “progresso” ou mesmo o desenvolvimento da civilização dos trópicos. Diante disso, os intelectuais brasileiros sentiam-se no estigma de inferioridade que se lançava sobre um país novo, tropical, mestiço em contradição com os estilos europeus. Para Ribeiro (2015), tudo isso não se tratava de uma relação automática, e sim da dialética entre o lugar imediato no qual o homem de letras desenvolve sua atividade e a estrutura histórica universal que a envolve. A dialética que nos fala o autor é o processo no qual o universal se reproduz e se produz por meio de seus momentos “individuais”, uma que não se pode separar o universal de sua expressão local. De outro modo, o local não pode ser visto apenas em seu funcionamento, em si sem relações com o universal, cuja essência está no movimento singular do qual a vida local é um momento do universal ou expressão. “A cultura brasileira e suas respectivas regiões são momentos específicos do processo de universalização da sociedade moderna capitalista. Essas manifestações trazem cifradas em si o movimento da história universal” (p.237).

Olhar o passado é sempre refletir o presente. Sabemos que a tradição europeia foi perdendo força entre as gerações dos intelectuais, escritores e homens de letras, nisso está o sentido de que as obras ficcionais não são regionais, mas universais ao abranger por meio da narrativa aspectos históricos, sociais e culturais que fazem parte de toda e qualquer sociedade.

LIMIAR II

MARCAS FRANCESAS NO BORDADO HATOUNIANO

2.1 As Vozes Narrativas de Hatoum

Ao chegarmos aqui, se pode pensar que Milton Hatoum compõe seus textos com sua pena cognitiva de artista envolvendo temas e conceitos que foram devorados e metamorfoseados. O orquestramento de vozes, as mais diversas, promovido em seus romances, contos e crônicas cria um espaço simultâneo e distanciado. Trata-se de uma linguagem que se volta sobre si mesma enquanto resto, fragmentos e impossibilidades⁶⁰. Como lembra Bakhtin (1998, p. 200), “Todas as principais intenções do autor são orquestradas, segmentadas sob diferentes ângulos entre as linguagens do plurilinguismo literalmente organizado”. Essas vozes, presentes na ficção se mesclam com as imagens da infância e com o cenário amazônico na mediação de variados espaços culturais: através delas são tecidos os fios das lembranças⁶¹ daqui e de outros lugares, dos personagens em tempos diversos, todos eles marcados pelas águas que cercam a cidade de Manaus (ANDRADE, 2010).

O ficcionista nos apresenta um bordado colorido com vários personagens que se desdobram em outras vidas, com outras relações estabelecidas. Seus narradores-personagens contam uma história que é ao mesmo tempo uma série de várias histórias. As histórias contadas são experiências encenadas por personagens em permanente embate com a realidade marcada pela opressão. Poder-se-ia pensar metaforicamente que há uma construção arbórea, ou seja, uma árvore que vai crescendo e tem uma estrutura, um eixo, um tronco comum, há a voz do

⁶⁰ “O romance é uma diversidade de social de linguagens organizadas artisticamente, às vezes de línguas e de vozes individuais. A estratificação interna de uma língua nacional única em dialetos sociais, maneirismos de grupos, jargões profissionais, linguagens de gêneros, falas das gerações, das idades, das tendências, das autoridades, dos círculos e das modas passageiras, das linguagens de certos dias e mesmo de certas horas (cada dia tem sua palavra de ordem, seu vocabulário, seus acentos), enfim, toda estratificação interna de cada língua em cada momento dado de sua existência histórica e constitui premissa indispensável do gênero romanesco. E é graças a esse plurilinguismo social e ao crescimento em seu solo de vozes diferentes que o romance orquestra todos os seus temas, todo o seu mundo objetual, semântico, figurativo e expressivo. O discurso do autor, os discursos das personagens não passam de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações especiais entre as enunciações e as línguas (*parole - langues*), este movimento do tema que passa através de línguas e discurso, a sua segmentação em filetes e gotas de plurilinguismo social, sua dialogização, enfim, eis a singularidade fundamental da estilística romanesca” (BAKHTIN 1998, p. 74)

⁶¹ O bordado da lembrança é realizado pela memória. Memória que se atualiza ao revistar as lembranças do passado. “Pois, o importante, para o autor que rememora, não é p que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. [...] Pois um acontecimento vivido é finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois. Num outro sentido, é a reminiscência que prescreve, com rigor, o modo de textura. Ou seja, a unidade está apenas no *actus purus* da própria recordação, e não na pessoa do autor, e muito menos na ação” (BENJAMIN, 1994, p. 37)

narrador-personagem e as vozes de outros galhos importantes que são os outros narradores (ANDRADE, 2010). “A individualização estética é a forma arquitetônica do próprio objeto estético. A individualização do autor-criador que também faz parte do objeto estético e assume um caráter particular que só metaforicamente é possível atribuir-lhe uma individualização” (BAKHTIN, 1998, p. 23).

O Relato de um Certo Oriente é um romance de memórias, polifônico⁶², com cinco narradores. O primeiro narrador que não sabemos o nome rememora fatos do passado, pessoas e situações, e por conta de certas ausências vai em busca das história que as preencherão, e passa a palavra para o segundo, este para um terceiro e a outros para que em seu processo de colagem termine o relato.

Em órfãos do Eldorado (2008), Arminto é a voz que conduz a narrativa fazendo-a oscilar entre os fatos rememorados e as lendas amazônicas. Ele reconstrói na obra, o mito universal do Eldorado. Mito este que no século XVI, ativou a cobiça de muitos conquistadores a uma cidade pródiga em riquezas, que se encontrava localizada nas terras do Novo Mundo (GONDIM, 1994).

Em Dois Irmãos (2000) Nael narra as histórias a partir de um olhar individual, buscando entender o seu passado para reconstruir o seu presente. E nessa construção, nos aponta Kruger (2005, p. 187) que Nael é o narrador principal, sim, e é quem se comunica conosco, “a calha do rio – usando a linguagem regional, ele é a Mãe-do-Rio”, e os narradores presentes desaguam nele e lhe dão a matéria do romance, dentre esses, estão Domingas, sua mãe, Halim que conta de suas aventuras românticas com Zana, Yakub, como subnarrador de Halim ao contar de sua inimizade com o irmão e Zanuri, o espião de Omar. Nael conta os fatos a partir de seu ponto de vista, inventa e reinventa-os.

Lavo, é a voz principal em Cinzas do Norte (2005) Três são os personagens que se pronunciam: o principal é Lavo, o segundo é seu tio Ranulfo através das cartas que escreve e o terceiro é Mundo por meio das cartas que envia dentro do romance (ANDRADE, 2010). A voz do primeiro reconstitui a trajetória do artista Mundo, que é sufocado pela sociedade, o segundo recupera o passado, principalmente de Alícia mãe de Mundo, e o terceiro procura uma voz própria, e só encontra um fio, um fiapo ignorante como é de sua própria origem (HATOUM, 2005, p. 311). “O plurilinguismo introduzido principalmente nos discursos dos personagens, nos diálogos é o discurso de outrem na linguagem de outrem que serve para refratar as intenções do autor” (BAKHTIN, 2000, p. 127).

⁶² TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. Milton Hatoum: itinerário para um certo relato. São Paulo: ateliê Editorial, 2006.

O narrador da série *Um Lugar mais Sombrio* (2017; 2018), Martim está em Paris e o ano da escrita é 1978, ele resgata as experiências do período de 1968 a 1972 em que viveu em Brasília, reconstituindo seu percurso de amadurecimento. Martin narra sua história ao mesmo tempo em que conta a de sua família e de seus amigos. A essas considerações, nos diz Toledo (2006, p. 39) “é preciso acrescentar uma questão fundamental ... o estilo daqueles que narram. Havendo vários narradores, além de várias facetas da verdade, deve haver vários estilos, vários manejos da linguagem”. A polifonia narrativa é uma forma de poder conhecer os lados da verdade, ou de todas as verdades.

Todas essas vozes organizadas do passado se fazem presentes, também, nessa linguagem para orquestrar os temas, todo o mundo semântico, figurativo e expressivo que envolve a narrativa hatouniana. A diversidade social de linguagens organizadas artisticamente na narrativa é percebida através da voz dos narradores-personagens, mas também em todas as vozes individuais encontradas. “O discurso do autor, dos narradores, das personagens, não passa de unidades básicas de composição com a ajuda das quais o plurilinguismo se introduz no romance. Cada um deles admite uma variedade de vozes sociais e de diferentes ligações e correlações dialogizadas” (BAKHTIN, 1998, p.74). Distantes e próximos, brasileiros, libaneses e franceses encontram seu “espaço de enunciação em que o bordado feito pela memória é estratégia narrativa privilegiada” (ANDRADE, 2010, p. 12).

Além disso, a narrativa hatouniana é escrita em primeira pessoa e a história é contada através do narrador que participa dela, às vezes, observando junto ao leitor, outras vezes, participando da ação, ou escutando um outro narrador, ou ainda intuindo os acontecimentos. Isso significa dizer que são narradores-personagens cuja posição é a de um personagem secundário, próximo aos protagonistas. Ainda que participem dos fatos narrados distanciam-se deles na medida em que sua tarefa é narrar fatos onde outros são protagonistas. São, também, considerados homodiegéticos porque se colocam em uma posição de igual aos demais personagens na *diegese*, Zemaria Pinto (2019) sinaliza que Nael, de *Dois Irmãos* é esse tipo de narrador. Esses narradores-personagens da ficção Hatouniana recorrem a sua própria voz para escrever relatos e orquestrar outras vozes (Hatoum, 2004), contam histórias de artistas (Hatoum, 2005), escrevem diariamente suas trajetórias (Hatoum, 2017; 2019), revelam suas histórias de amor (Hatoum, 2008), contam por meio de lendas e mitos as feras dos rios e florestas (Hatoum, 2009) e falam de fatos reais para nos mostrar outras realidades (Hatoum, 2013).

Os narradores dos contos escolhidos para essa pesquisa narram em primeira e terceira pessoa. Em “A natureza ri da cultura” encontramos uma narradora cuja o nome de sua avó é Émilie, sinalizando uma parte do romance *Relato de um certo Oriente* (p.95). Os outros dois

narrados em terceira pessoa: “Dois poetas da província” narra-se a história de um professor de francês e seu aluno Albano cuja pretensão era começar a vida em Paris (p.37). “Bárbara no inverno” temos conflitos de relacionamentos, a situação de exílio em função da ditadura militar no Brasil e o trágico fim de suicídio vingativo da protagonista (p.77).

Por fim, os narradores das crônicas: “Um perroquet amazone” traz a história do narrador e seu papagaio Bonpland uma espécie de cão fiel, minúsculo, tagarela (Hatoum, 2013, p.30); “Tantos anos depois Paris” o narrador fala de suas publicações que foram escritas em um quarto de empregada em um bairro de Paris (p.33); “Valores Ocidentais” temos a história de uma amizade de oito anos, mantida por cartões-postais entre o narrador e uma amiga que morava em Dijon (p. 159); “Carta a uma Amiga Francesa” nos mostra as linhas de uma carta escrita a uma amiga que mora na França e o amigo está no Brasil (p. 174); “O Penúltimo Afrancesado” temos a conversa de dois amigos acerca das literaturas brasileira e francesa (p. 212); “Conversa com um *clochard*” traz as conversas que se tem nas mesas dos bares em algumas ruas de Paris e da presença de um mendigo que recitava versos italianos (p.259). Essas crônicas são narradas em primeira pessoa e dialogam com os limites da memória lembrada e inventada, recuperando sempre os saberes dispostos no texto literário, aos quais Roland Barthes (2007) cunha de *mathesis* – que, ao lado da *mimesis* e da *semiosis*, constitui uma das três forças da literatura.

Destarte, tão milenar quanto a arte de contar histórias é o problema crucial em entender que na obra ficcional o autor não é narrador. Ora, sendo ele uma criação ficcional, logo é um personagem de ficção e sua “visão de mundo não coincide com a visão do autor”⁶³. O narrador é aquele que faz a mediação entre o mundo narrado e o leitor, colocando-o em contato com a *diegese*, sua presença pode ser manifesta ou apenas pressentida, e suas marcas podem ser percebidas na narrativa, seja como “uma personagem envolvida no conflito, seja como um ser demiurgo que tudo vê”⁶⁴. Acrescente-se a isso o que propõe Barthes (2008) ao nos dizer que a narrativa enquanto objeto é alvo de uma comunicação em que há um doador e um destinatário da narrativa, surgindo a precisão de que não pode haver narrativa sem narrador e sem ouvinte. Assim, narrador e personagens são seres de papel, por isso o autor de uma narrativa não pode ser confundido em nada com o narrador, pois “quem fala (na narrativa) não é quem escreve (na vida) e quem escreve não é quem é” (2008, p.50).

Nesse sentido, o papel do narrador tem sido considerado um dos fundamentos da narrativa e o seu próprio conceito é apontado por Zemaria Pinto, como uma criação ficcional

⁶³ ANDRADE, 2010, p.23

⁶⁴ loc. cit.

que não pode ser confundida com o autor, ainda quando se identificar com o tal, caso contrário, estaremos negando o caráter ficcional da narrativa. Essa tem sua origem na imaginação, sem compromisso com a realidade, baseada na própria experiência, vivida e apreendida pelo autor que a desconstrói, a reinventa e a transfigura. A partir do que foi devorado e metamorfoseado surge a história, também chamada de *diegese* que irá ser contada pelo narrador, segundo Zemaria Pinto “modernamente, o termo designa o próprio conteúdo dos acontecimentos narrados, a narração, englobando não apenas a história em si (a fábula), mas a tipologia dos personagens e a descrição/manipulação de espaço e tempo” (2019, p. 57). As mudanças ocorridas na literatura através da sua história mostram que esse papel variou significativamente, que vai desde uma participação explícita no texto, emitindo comentários, julgamentos, digressões, às vezes evidenciando um conhecimento ilimitado sobre o mundo ficcional; passando pela presença quase imperceptível, objetiva e impessoal que desaparece por trás do narrado, como se a história se contasse por si mesma até chegar ao banimento do narrador do texto, assinalando com isso a "crise do romance" que é também a crise do narrador.

Em relação a essa crise o pensamento de Benjamin (1994) se afigura como fundamental frente à narração na modernidade. Em seu texto “O Narrador”, Benjamin destaca, a perda da tradição clássica e da narração clássica ancorada na coletividade. O autor constata a extinção da experiência e como consequência o fim da antiga arte de contar histórias oralmente. Ele demonstra a distância histórica do narrador tradicional em relação a nossa época. A narrativa tradicional típica dos marinheiros e camponeses trazia para perto do ouvinte aquilo que estava distante no tempo e no espaço. Para o autor a guerra fez com que os combatentes ficassem mais pobres em experiência comunicável, ou seja, o regresso dos soldados ao final da Primeira Guerra Mundial: mudos, “não mais ricos e sim mais pobres em experiência comunicável” (1994, p.63), sinalizava a falência de se contar histórias como antigamente devido a incapacidade do indivíduo na sociedade moderna de trocar experiência no sentido completo.

Propõe o autor que as melhores narrativas escritas são “as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. (1994, p. 64). Esses narradores se dividem em dois tipos: o narrador que vem de longe (figura do marinheiro comerciante) e o narrador que vive sem sair de seu país, e conhece bem a tradição. Mas, Benjamin lembra que a extensão real do reino narrativo só pode ser compreendida se levarmos em conta a interpretação desses dois tipos. Ao falar sobre o narrador, seu ofício, sua ligação com o trabalho manual, o autor nos lembra a importância da sabedoria, e principalmente, o

quanto esse conceito está desaparecendo: “A arte de narrar aproxima-se de seu fim por extinguir-se o lado épico da verdade, a sabedoria” (1994, p. 65).

Benjamin destaca que o romance e a informação culminarão na morte da narrativa. Ao que pese, o romance, diferente da narrativa, está ligado ao livro e não procede da tradição oral nem a alimenta, sua origem é a do indivíduo isolado, que não recebe conselhos nem sabe dá-los. A respeito da informação, para o autor, ela é mais ameaçadora e provoca uma crise no próprio romance, diferentemente da narrativa, cujo saber vinha de longe, esta pede uma verificação imediata, cujo valor marca o momento em que é nova. Atesta o autor que “se a arte de narrar reveste-se hoje de raridade, parte decisiva da culpa por essa situação cabe exatamente à difusão de informações” (1994, p.67). Para Benjamin a narrativa é ela própria uma forma artesanal de comunicação onde o narrador deixa sua marca na narrativa contada. A intenção da narrativa não é “transmitir a substância pura do conteúdo” e sim mergulhá-la na vida do narrador para em seguida, retirá-la dele próprio, pois, “a narrativa revelará sempre a marca do narrador” (1994, p.69). O autor termina o texto retomando a importância da figura do narrador: “o narrador figura entre os mestres e os sábios” (1994, p.80). Ele sabe dar conselhos: não para alguns casos, como o provérbio, mas para muitos casos, como o sábio. Pois pode recorrer ao acervo de toda uma vida. Seu dom é poder contar sua vida; sua dignidade é contá-la inteira. O narrador é o homem que poderia deixar luz tênue de sua narração consumir completamente a mecha de sua vida. “Eis um indivíduo capaz de permitir que o pavio de sua vida se consuma inteiramente na suave chama de sua narração” (BENJAMIN, 1994, p.81).

O escritor Milton Hatoum ao descrever suas narrativas investe na recriação de suas personagens, através da própria caracterização da representação de um ser humano e sua complexidade, de uma maneira que parece diminuir a distância entre o ficcional e o vivido. De acordo com Rosas e Matos-de-Souza (2019):

O narrador conversa com seu leitor e parece distanciar-se do fato narrado, mas sua proximidade é visível e os dois observam juntos – narrador e leitor - a ação acontecer. Essa constituição é provocada pela memória do narrador, na obra hatoumiana, ao estabelecer relação entre o narrador e a personagem, fragmentando seu pensamento para seduzir o leitor e conduzi-lo à leitura como partícipe da narrativa (2019, p. 134).

Para Adorno no romance tradicional a distância era fixa, no entanto, no romance contemporâneo ela tira a tranquilidade do leitor diante da coisa lida, deixando-o perplexo como ocorre com a forma adotada por Kafka que, segundo Adorno, encolhe completamente essa distância. O encolhimento da distância estética e a consequente capitulação do romance

contemporâneo diante de uma realidade demasiado poderosa, que deve ser modificada no plano real e não transfigurada em imagem, é uma demanda inerente aos caminhos que própria forma gostaria de seguir, diz o autor. Enfim, observa-se o papel do leitor ativo que participa da construção do sentido ao duvidar do que está sendo narrado. A excessiva participação do narrador no texto tem sido considerada como reveladora de um conhecimento antinatural e em alguns casos, sobrenatural do mundo representado, tanto pela sua onisciência, como pela sua presença constante. Os comentários, juízos e julgamentos que ele costuma expressar marcam uma visão soberana, centralizadora e autoral, e estabelece o domínio de sua interpretação e caracteriza assim, segundo Mikhail Bakhtin, um discurso monológico⁶⁵. O auge desta participação aconteceu em romancistas como Fielding, Balzac, Tolstoi e outros, quando a presença dos narradores no texto se torna provocadora.

Nessa percepção é que uma das características da obra de Milton Hatoum está relacionada com a constante humanização das personagens, embora habitantes da realidade ficcional, elas sentem o reflexo das ações que realizaram, o que pode confundir o leitor inexperiente⁶⁶. Pois, as personagens são seres reproduzidos e/ou inventados e que só existem no plano da linguagem, mais precisamente no papel. Acontece que as personagens estão cada vez mais complexas e ricas em sua caracterização. E, como a leitura depende da aceitação da “verdade” da personagem, estas recebem uma atenção do escritor para que, no desenvolvimento da trama, elas não sejam confundidas com seres irreais, mas parecidas com o leitor.

É válido pensar que a literatura sofre as mudanças ocorridas no contexto sociocultural da nação, e insere nas suas tramas o movimento histórico impresso na sociedade. Os escritores vivem essas mudanças e expressam em suas narrativas a projeção de seu mundo. Foi assim, durante e posterior ao acirramento político, quando exilados brasileiros escreveram sobre as recordações do Brasil, o anseio em retornar a terra sem sofrer as consequências previstas pela ditadura militar e as experiências vividas além das fronteiras brasileiras (ROSAS E MATOS-DE-SOUZA, 2019). O grito de horror dos brasileiros foi a Ditadura Militar que se não produziu a impossibilidade de narrar⁶⁷ nos impactou de forma definitiva na forma de narrar o mundo, agora, sob a economia de linguagem que caracteriza aquele que viveu o horror, a dor ou a incompreensão do mundo. Sinalizam os autores supracitados que no fundo de nossas convulsões históricas, o trauma benjaminiano nos faz falar menos, escolhemos as palavras.

⁶⁵ BAKHTIN, Mikhail. Problemas da Poética de Dostoievski. 1981, p.222

⁶⁶ Zemaria Pinto (2019) utiliza o termo “leitor comum ou amador” para designar àqueles que leem como um ato em si, realizado por qualquer cidadão alfabetizado.

⁶⁷ Benjamin, W. (1994). O Narrador: Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In W. Benjamin. Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre a literatura (pp. 197-221). São Paulo: Brasiliense.

Além disso, e marcando o discurso hatoumiano, a voz do outro fala através do narrador para provocar esta sensação de voz transferida, de autoridade compartilhada, que torna desnecessárias explicações. O narrador de *A noite da Espera* é a voz que nos dá essa sensação de transferência em relação à agonia em escrever em face a um período hostil: “num dos cadernos de 1971 há poucas frases, poemas em farrapos, inacabados: a escrita refém da depressão que me paralisou” (2017, p. 127).

Esses elementos estéticos dos quais falamos compõem uma parte significativa da obra de ficção de Milton Hatoum, pois, estão presentes em suas narrativas. A busca pelo autoconhecimento leva os narradores a construírem suas histórias e as de outros. De acordo com Vieira:

Os narradores das histórias de Milton Hatoum lançam-se ao processo de autoconhecimento por meio da recuperação, mesmo que parcial, de relatos de experiências que estariam retidas em suas memórias e nas de outros personagens. Estes últimos, com histórias guardadas como em relicário, escreveriam, digamos assim, juntamente com os narradores, um texto de memórias em que nada poderia ser considerado inteiriço, pois ao discurso da memória mistura-se outro ingrediente: a imaginação. Tal ingrediente contribui para a construção das narrativas, isso porque ao lado da lembrança de fatos e de relatos sempre existem as lacunas cavadas pelo esquecimento, o que dá vazão à inventividade dos narradores no momento em que constroem suas narrativas (2007, p.20)

Posto isso, depreendemos que a literatura brasileira contemporânea, em suas narrativas apresentam uma linguagem minimalista e são controladas pelo narrador, mesmo no encontro de muitas vozes. Acreditamos que o fundamento de suas narrativas esteja intrinsecamente ligado à escolha do narrador, porque esse é quem dita o ritmo e conduz o leitor no vislumbre do mundo narrado. Ele conta a história, desarticulando a figura do autor para ele mesmo, e instiga o leitor a testemunhar a trama. O objeto estético-literário produzido nesse emaranhado de sentidos traz consigo a representação de nosso tempo, de nossa imaginação e de nosso imaginário e a literatura ganha, nesse debate, o tratamento de objeto capaz de transformar o horizonte de sensibilidade de uma sociedade e até de recriá-la. As sociedades constituídas, por serem egoístas e materialistas rejeitam e menosprezam indivíduos problemáticos, que orientam suas vidas por propósitos idealistas cuja resultante é um antagonismo ancorado na procura por princípios moldados em outra concepção de mundo. Com a germinação dos ideais capitalistas atrelado ao conceito de lucro e produção de riqueza através do trabalho, os *diferentes* de toda ordem são vistos como vagabundos, loucos ou melancólicos. Segundo a mentalidade moderna,

com valores materiais e não mais espirituais, o louco juntamente com os que não realizam nenhuma atividade considerada trabalho, devem ser excluídos da nova sociedade.

Dentre as vozes que compõe o bordado hatouniano, uma delas é a voz de uma mulher que volta à Manaus, vinte anos depois, de muitas ausências. Ela e o irmão foram adotados por uma família libanesa, composta por um pai do qual não sabemos o nome, e mãe, a matriarca Émilie e seus quatro filhos: Hakim, Samara Délia, e dois irmãos inomináveis. Ao chegar à família, a matriarca a “aconchegou ao colo até o momento da separação” (Hatoum, 2004, p. 20). O pai adotivo era uma “pessoa generosa que cultuava a solidão” e que a ajudou a sair da cidade para estudar fora, e além disso, ele nunca se contrariou com a presença dela e do irmão na casa. Os adotivos receberam os mesmos cuidados, regalias e as consequências dos embates pessoais que são comuns nas famílias de qualquer lugar. A convivência dessa mulher com sua mãe biológica foi um tecido de ausências, ao contrário do irmão que pode conviver um pouco com ela. A história com sua mãe é a história de um desencontro (2004, p. 162), era apenas uma voz que os havia abandonado “há muito tempo: uma voz dirigida a Émilie sondando de um lugar distante” notícias de suas vidas e que nunca pronunciou o nome dela (2004, p. 159). Um rosto visto uma única vez durante a infância (2004, p. 162). Apesar da ausência da mãe, a narrativa nos mostra que ela foi a responsável pelo internato dessa mulher em uma clínica de repouso onde nasceu o desejo de se “enfronhar na realidade” (2004, p. 135). Escutemos o relato da internação e os motivos que a conduziram ao “sono letárgico dos que haviam ingressado recentemente para passar dias e dias alijados de qualquer gesto lúcido ou criativo” (HATOUM, 2004, p. 160):

Alguns dias passei ali, pensando: como tinha ido parar naquele lugar, e esperando que minha amiga me revelasse o que mais temia, mas que para mim já era uma certeza, pois intimamente estava persuadida de que fora internada a mando de nossa mãe, depois do meu último acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava. Vim sem muita resistência, como um cego ou uma criança perdida que são conduzidos a algum lugar familiar. E ali, a alguns quilômetros do centro da cidade a loucura e a solidão me eram familiares.

As primeiras semanas passadas na casa de repouso foram imersos na escuridão pacata de um sono profundo e sem sonhos, isso, a mulher revela em cartas para o irmão que estava em Barcelona. Também diz que a mãe havia chegado na conjuntura de sua internação, muito embora saibamos que a mãe tinha mandado interná-la. Por mais que a progenitora tenha ido, a filha internada não chegou a vê-la, mas nos diz que o corpo e a voz da mãe não eram mais que

uma lembrança de um encontro ilusório que se apagaram por completo ao retornar de seu estado de torpor (HATOUM, 2004).

É a partir do momento que foi para o asilo que tomamos conhecimento de que ao mesmo tempo em que está internada, essa mulher, da janela do quarto da casa que havia sido transformada em ‘clínica de repouso’ reflete sobre o emaranhado de prédios onde as pessoas viviam em espaços pequenos na mesma condição de loucura e solidão. Por meio desse olhar, ela descreve o panorama da cidade e a clínica. A casa de repouso era um lugar onde havia bancos de cimento, caminhos de gramas e árvores, e um muro erguido de onde se podiam ouvir gritos que vinha do outro lado do muro, indicando assim, que a casa se estendia além das cercanias onde estava: um muro sólido, espesso, intransponível. A ala que ficava no outro lado do edifício era um lugar mais inacessível e distante que a cidade. Contemplemos a construção através das imagens descritas na narrativa:

Era uma construção cuja planta lembrava uma mariposa: o corpo era o volume que abrigava os quartos, a sua cabeça a administração, e nas duas asas assimétricas situavam-se os pátios, os refeitórios e os jardins com seus caminhos de grama e pedra que circundavam as árvores e terminavam nos portões de ferro (HATOUM, p. 2004, p. 161).

Na casa de repouso, havia uma divisão, ao que parece uma ala das mulheres e a outra, dos homens. Antes do fim da tarde, a interna saía do quarto para observar as mulheres que compunham o quadro da clínica. Havia as que contavam as mesmas histórias em voz alta, uma mulher de negro que se despia e corria para o quarto, as que bailavam ao som imaginário de uma canção, e Maria Aires, a Bela, que se aproximava das que não a rejeitavam e mostrava o retrato de um homem, essa ala era separada pelo muro intransponível, descrito acima. O dia da interna era registrado por ela como um minucioso itinerário, pois, às vezes recebia visitas de uma amiga que se chamava Miriam e relatava-lhe as conversas com os médicos que faziam anotações depois de observar seus gestos, olhar e a quem se dirigia. Esses encontros aconteciam em uma sala de paredes brancas, ocupadas por pessoas de branco e “situada na extremidade da cabeça da mariposa, como um aquário habitado por peixes mortos” fazendo um contraste ao barulho vindo do pátio, lugar de emoção do estado selvagem do desejo. Até esse momento, essa mulher registra e narra o que se passa na casa de repouso.

Na aurora da contemporaneidade, novas ideias, teorias e instituições, iriam reforçar este discurso de forma que o louco não fosse mais um problema da sociedade, mas sim, um problema puramente do domínio científico. Com o surgimento da Psiquiatria e as mistificações

da ciência, a loucura ganharia casa e padraos, por meio de discursos que a legitimariam como doença. Assim, considerando certos domínios científicos, a loucura passaria a ser criminosa, perigosa e talvez contagiosa. O fenômeno de exclusão para com os loucos tornou-se bastante evidente com as internações, durante o século XVIII. Serão os hospícios que se transformarão em fins terapêuticos e penitenciários. Foucault acena que a medicina demorará para se apropriar da Loucura e se utilizaria de medidas talvez pouco científicas, ou seja, com alguns métodos de isolamento, assim como foi no início da idade moderna com exclusão: os loucos seriam colocados em navios, e lançados ao mar. Porém, quando a loucura deixa de ser apenas um erro ou ilusão para tornar-se uma ameaça, surge o internamento, uma ilha dentro da própria civilização cuja maior preocupação não seria talvez com a perturbação da mente do louco, mas sim, com a perturbação que este poderia causar com o seu modo de agir. Caberia o Estado (macro poder) tomar as rédeas da loucura e, com as promessas de cura, justificaria as formas de asilamento (Foucault, 1972). O pensamento Foucaultiano descortina o discurso sobre a loucura durante os séculos como formas de poder, isolamento e punição, no intuito de mostrar que tanto o saber médico, quanto a internação psiquiátrica, tornaram-se alguns dos instrumentos de poderes institucionais. Consequentemente, este saber médico juntamente com outras ciências podem ter sido os grandes responsáveis por estabelecerem a fronteira entre a racionalidade e a loucura sem ao menos ter total conhecimento do que ela realmente é. A loucura, entretanto, será vista pelo mundo psiquiátrico como a ameaça de uma doença à sociedade. E como toda doença, deve-se fazer existir uma cura.

O narrador-personagem Arminto é o terceiro da linhagem Cordovil e narra a sua história: a perda da mãe logo ao nascer, do pai Amando, de Dinaura seu grande amor, do cargueiro alemão Eldorado, da fortuna dos Cordovil, de Florita, a índia que lhe criou, o amou e foi a sua companhia desde a infância. Acompanhem-lo à sombra do jatobá junto ao visitante que pediu água para beber e findou ouvindo “um velho”:

Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira no que fala?
 Contar ou não contar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei
 dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o
 macucauá cantar no fim da tarde. Ouve só o canto (2008, p. 103).

Ao rememorar Lukács (2000) Andrade (2010) nos sinaliza que o herói problemático é um indivíduo em crise, pois, não se concebe mais como o lutador de uma sociedade, mas como um ser em constante procura pelo seu próprio “eu”, traçando um caminho individual no meio em que está inserido. Não é mais guiado por um destino coletivo, ao contrário, ele traça o seu

próprio destino. O herói do romance contemporâneo foge a totalidade do meio, é um ser inacabado, vive em constante processo de construção subjetiva afim de atingir uma totalidade individual. Sua consciência é revestida de pessimismo, procura a auto superação, no trivial de sua vida, afetando sua relação com os outros, com o mundo e consigo mesmo. O mundo para ele é um caos, e esta forma de percepção o torna um ser isolado, individual. Esses fios tecidos das histórias contadas por Arminto na ficção Hatouniana mostram que ele, enquanto narrador-personagem é filho de Amando Cordovil, um pai distante e frio que o culpa pela morte de sua esposa durante o parto. As palavras do pai Amando – “Tua mãe te pariu e morreu” – dão a exata dimensão do sentimento de culpa que marcou o narrador pelo resto da vida, filho único e herdeiro (Hatoum, 2008). A aversão de Amando pelo filho era tamanha que sempre o manteve longe de sua convivência e dos privilégios que a sua posição social poderia proporcionar ao filho. A narrativa inicia com o narrador-personagem, já velho e desvalido, vivendo na mais completa penúria. Ao longo da narrativa tomamos conhecimento do destino trágico que levou Arminto a uma situação de quase indigência e as razões que o levaram a um processo de autoexílio. Por conta de todos os desacertos, o protagonista fecha-se em si mesmo, devotado à memória dos afetos e desafetos do passado. O personagem sentia-se culpado por não ter sido o filho perfeito com quem sonhara Amando Cordovil, e dilapidar o patrimônio da família:

Nossa vida não se cansa de dar voltas. Eu não morava nesta tapera feia. O palácio branco dos Cordovil é que era uma casa de verdade. (...) E olha só: a fortuna cai nas tuas mãos, e uma ventania varre tudo. Joguei fora a fortuna com a voracidade de um prazer cego. (HATOUM, 2008, p. 14).

Entretanto, o patrimônio de Arminto já estava comprometido em virtude da crise da borracha brasileira⁶⁸ que encerra um ciclo de prosperidade na região e ocasiona a falência de muitas companhias de navegação exportadoras do produto. Três personagens mulheres marcaram a vida do personagem: Angelina, a mãe morta cuja imagem assombra Arminto com o sentimento de culpa; Florita, a companheira do pai e que se torna também amante do filho, e finalmente Dinaura, personagem dúbia e enigmática que se reveste do mistério da Cidade Encantada, constantemente evocado por Arminto. Talvez isso nos permita aproximar a obra hatouniana das experiências trazidas da tradição oral dos contadores de histórias. A assertiva de Schøllhammer (2009, p. 90) sinaliza que:

⁶⁸ Ver: MENDES, J. A. A crise Amazônica e a Borracha. Manaus: Editora valer, 2004.

Por causa da afinidade com a tradição oral, Hatoum reconecta sua escrita com um plano fabular, lendário e indígena, além de fazer referências frequentes a costumes religiosos diversos, cristãos, judaicos, islâmicos e às crenças animistas dos índios. Evita, entretanto, os voos do imaginário mágico e, quando as fábulas e lendas entram em posição central no enredo, como, por exemplo, em *Órfãos do Eldorado*, tudo acontece de modo tão bem definido que não contagia o enredo diretamente, mas abre uma dimensão imaginária paralela.

Dinaura, a órfã nativa por quem Arminto se apaixonou desaparece misteriosamente. Ele se desespera, mas não perde a esperança de voltar a encontrá-la. Obcecado por essa ideia que o persegue o personagem vai às raias da loucura. Dinaura foi atraída por um ser encantado, diziam. Era cativa de um desses bichos terríveis que atraem as mulheres para o fundo das águas. E descreviam o lugar onde ela morava: uma cidade que brilhava de tanto ouro e luz, com ruas e praças bonitas. A Cidade Encantada era uma lenda antiga, a mesma que ela havia escutado na infância. Esse lugar surgia na mente de quase todo mundo, como se a felicidade e a justiça estivessem escondidas num lugar encantado. (HATOUM, 2008, p. 64). Considerado louco, é alvo do descrédito dos habitantes do local. Arminto Cordovil figura como um contador de histórias que relata suas memórias para um viajante que dele se aproxima por conta do acaso: “Ninguém quis ouvir essa história. Por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido.” (HATOUM, 2008, p. 103).

Estamos diante da representação do método rústico da exclusão dos sujeitos sem direito ao discurso, os loucos, ou talvez, muito mais do que uma situação que o excluí. Seria um olhar que ao mesmo tempo em que quem o vê, também o julga. A sua exclusão tornou-se complexa e variada no decorrer de seus momentos. A simples exclusão traria apenas o reflexo de um poder social, mas não o domínio do louco, de modo que as naus e o grande internamento possuiriam a preocupação principal de uma defesa moral e normativa. Assim, era necessário transformar o louco em objeto, e sua loucura em alvo. Somente assim, torna-se possível a busca de sua conquista que tem por base a mudança do cenário do delírio misterioso para o triunfo da razão clara e distinta (FOUCAULT, 2010). Nesse sentido, as estruturas de poder reconhecem a loucura e seu lugar no interior da realidade humana.

Para tanto, é necessário arrebatá-la pelo discurso ético, colocá-la às margens dos princípios dos bons costumes e “dos movimentos da reflexão moral” (Foucault, 1972, p. 27). Nesse contexto, podemos analisar dois fatos já postos em questão: sociedade/louco, razão/loucura. Tanto um quanto outro giram em torno de um mesmo pressuposto: o poder, tal e qual nos é apresentado, desde as práticas de exclusão até chegar ao engendramento das

divisões de doenças, o poder possuirá uma presença constante e disforme, pautada por reações como a literatura e arte, governo e polícia, médicos e psiquiatras.

Ao longo da narrativa de *Dois Irmãos*, Nael é orientado pela busca de si, de certa forma, um conhecimento de si mesmo por conta de seu questionamento em relação à identidade paterna. Ele é o responsável pelos recursos e discursos usados pelos personagens, e de certa forma, o leitor fica à mercê de sua percepção, de suas perspectiva das histórias contadas. O narrador conta os fatos de acordo com seu ponto de vista, de suas observações, pois, o centro da narrativa ficcional é ele próprio, por isso pode-se dizer que ele utiliza bem esse poder ao descrever as memórias de outros e as suas. Ouçamos a voz dele:

Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequenomundo. Sim de fora e às vezes distante. Mas fui observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final. No quartinho em que tinha sido construído no quintal fora dos limites da casa (2000, p. 29)

Podemos dizer que ele, na busca do autoconhecimento procura entender o seu passado para concluir o seu presente. E nessa busca de reconstrução da própria identidade, ele narra a história dos gêmeos Yaqub e Omar, dois inimigos, um dos quais poderia ter engravidado Domingas, sua mãe. Esse sofrimento o corroía, era uma busca desenfreada, algo que o torturava e o deixava entristecido e por que não dizer melancólico:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma, palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso, eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco no rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, eu desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade. Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase mas logo interrompia e me olhava, aflita vencida por uma fraqueza que coíbe a sinceridade (HATOUM, 2000, p. 73)

Tal como Édipo o narrador não sabe de onde vem. Sentia-se desprezado por Zana, a mãe dos gêmeos: “para Zana eu só existia como rastro dos filhos dela” (IBIDEM, p. 35). Foi herdeiro dos livros e das roupas velhas de Yakub, aos quatro anos de idade, “roupas que o esperaram crescer” (2000, p.38), de Omar restaram os romances que lia na sala, cadernos, canetas, tudo, menos o quarto (2000, p.106), estudava nas horas de folga, pois ele e Domingas “não paravam um minuto, porque Zana inventava mil tarefas por dia” (2002 p.82) e ainda servia os vizinhos. Era raro sentar-se à mesa com os donos da casa, mas podia sentar no sofá e nas

cadeiras de palha, comer a comida deles, beber tudo, sem que eles se importassem. A escola onde estudava era o Liceu Rui Barbosa, chamado de “Galinheiro dos Vândalos” onde só a escória de Manaus o frequentava e esses só queriam “um pedaço de papel timbrado e assinado” (2000, p. 37) e diz Nael que esse diploma seria sua alforria. O Galinheiro dos Vândalos era o refúgio do narrador, pois ele:

...contava os segundos para ir à escola, era um alívio. Mas faltava às aulas duas, três vezes por semana. Fardado, pronto para sair, a ordem de Zana azarava a minha manhã na escola: “Tens que pegar os vestidos na costureira e depois passar no Au Bon Marché para pagar as contas”. Eu bem podia fazer essas coisas à tarde, mas ela insistia. (HATOUM, 2004, p. 88)

Por isso, ele atrasava nas lições, os professores o repreendiam e atribuíam-lhe impropérios, como “cabeça-de-papel”, “relapso”, e o “diabo a quatro”, mas estudava noite a dentro no quartinho. Angustiado pelas lembranças, o narrador nos conta que: “até hoje me vejo correndo da manhã à noite, louco para descansar, sentar no meu quarto, longe das vozes, das ameaças, das ordens, ... foi um inferno até o fim”. Apesar de tudo, Halim, “às vezes dava uns trocados” para o narrador ir ao cinema, porém, ele dormia aconchegado à poltrona do cinema. E nas tardes de folgas, aproveitava para mirar o rio e descansar a mente: “a imensidão escura e levemente ondulada me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. Eu respirava só de olhar para o rio” (2004, p. 81). Falar de filiação extrapola as posições sociais e opiniões políticas. Dentre conceitos morais e definições legais, muitas vezes esquecemos o aspecto psicológico envolvido. Mais do que uma condição civil, a bastardia é uma condição emocional⁶⁹ que desencadeia no indivíduo um sentimento intrínseco de rejeição, não pertencimento e menos valia. Seja de filiação desconhecida ou não, com os “privilégios de nobreza” ou o “desprezo da plebe”, ser um “bastardo” era e ainda é a proclamação do status do repudiado. Nesse sentido, sob perspectiva da bastardia enquanto característica do sujeito afetivamente negligenciado, podemos concluir que Nael era um filho bastardo ou adotivo, como nos sinaliza Chiarelle (2009, p. 69) “personagem marginal, bastardo, filho da empregada doméstica com um dos patrões”.

O personagem-narrador Lavo é filho de Raimunda e Jonas, que morreram em um naufrágio. Ele é criado por sua tia Ramira, costureira, irmã de sua mãe. Sua história está entrelaçada na história de Mundo e por isso, à medida que o narrador revisita o passado em busca da história do amigo está fazendo o mesmo com a sua própria história, pois os mistérios

⁶⁹ SAMPAIO, Marcia Valeria. Fora do Lugar - bastardia e exílio em Dois irmãos, de Milton Hatoum, 2016. Dissertação apresentada ao Programa de Pós Graduação em Letras da Universidade Federal Fluminense, subárea de Literatura Brasileira e Teorias da Literatura.

que cercam o passado de Mundo também obscurecem o passado do próprio narrador, que era órfão e foi criado pelos tios Ranulfo e Ramira, com os quais compartilhava uma vida bastante modesta. Lavo é sempre instigado pelo tio Ranulfo a envolver-se com o que se passa ao seu redor, mas, se decide pela neutralidade. Na carreira de advogado busca resolver sua situação financeira e mantém o distanciamento suficiente para acompanhar de perto o que acontece no palacete dos Mattoso. Está sempre perto daqueles que ama, mas não constrói um lugar para si. De início vive à custa da costureira Ramira, sua tia, e depois no decorrer da narrativa forma-se em advogado e passa a morar de frente para um igarapé no centro de Manaus (ANDRADE, 2010). Lavo um rapaz órfão, baixo poder aquisitivo criado pelos tios sempre viveu em Manaus.

Nossa casa na Vila da Ópera nunca ficou em ordem: o trabalho da costureira multiplicava panos, retalhos e moldes, e, vez ou outra, tio Ran levava para lá Corel e Chiquilito, dois amigos que começavam a fumar e beber antes da caldeirada de sábado; acabavam dormindo no assoalho, perto da porta aberta para a servidão, pois Ramira os proibia de pisar na saleta de costura; na manhã de domingo acordávamos com os discursos de um e outro, que defendiam ideias amalucadas sobre uma revolução no Brasil. Os assuntos eram variados e cruzados: reforma agrária, pesca de tambaqui, festa a bordo de um navio, o mais novo prostíbulo de Manaus Iam embora quando nem mesmo eles se reconheciam, deixando no chão um monte de pontas de cigarro e palitos de fósforo, copos com bebidas misturadas e um azedume que impregnava a saleta até a faxina seguinte. O resto do domingo se arrastava, a casa ficava tão enfadonha que eu e minha tia íamos passear no balneário Quinze de Novembro. Ela aturava a esbómia porque o irmão, desde a morte do meu pai, se tomara o “homem da casa”. (HATOUM, 2005. p. 22-23)

É por meio de sua escrita contemplativa⁷⁰ que se percebe ecos melancólicos nos retalhos que Lavo usa para constituir o tecido da narrativa. Em suas primeiras linhas, o leitor é direcionado para momentos iniciais em que a amizade entre Lavo e Mundo teve início. A melancolia já se faz presente desde esse momento, a partir do olhar que Lavo lança em relação ao comportamento de Mundo quando o viu sentado de cabeça baixa e sozinho, em frente ao monumento da Praça São Sebastião: “magricelo, cabeça quase raspada, sentado nas pedras que desenham ondas pretas e brancas” (HATOUM, 2005, p. 12). Os indícios da melancolia criativa estariam presentes na descrição dos desenhos que ganhava de Mundo. Para Pinheiro (2014) isso significa dizer que na forma como Mundo é descrito por Lavo prenuncia o comprometimento de sua narrativa como uma escrita melancólica.

Esses indícios são percebidos em outras descrições, tais como: as pinturas de São Francisco Xavier, de um artista português, trazidas pelo pai de Mundo para a residência da família Mattoso, no período da Segunda Guerra para decorar as casinhas dos empregados japoneses. Telas que causavam sonhos terríveis em Mundo e que ele os conta a Lavo: “disse que aquelas imagens em fundo preto tinham provocados pesadelos em sua infância. Aliás, tudo naquela casa era detestável: o ambiente, a decoração pretensiosa [...]”, e o narrador-personagem descreve que Mundo substituí as pinturas que o pai colocou por uma obra de um velho índio que conheceu na Vila Amazônia, era “uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cortes fortes e o contorno diluído de ave agônica” (HATOUM, 2005, p. 69-69). A relação conflituosa entre Jano e Mundo, é narrada em um dos momentos em que Lavo está na Vila Amazônia, na companhia de Mundo e Jano. Após acordar, na mesa do café, Lavo observa que o amigo não

⁷⁰ PINHEIRO, Veridiana Valente. Estética da melancolia e resistência em Cinzas do Norte. https://abralic.org.br/anais/arquivos/2014_1434481691.pdf

está presente. Então, Lavo descreve a reação de Jano: “franzindo a testa: “Olha a arte do teu amigo?” (HATOUM, 2005, p. 78-79). Vejamos outro fragmento da narrativa: “os desenhos a lápis das casinhas de Okayama Ken, do armazém e do casarão. Fachadas e perspectivas. No rodapé de cada folha estava escrito: “Propriedade do imperador Trajano” (HATOUM, 2005, p. 79).

A melancolia mediada pela memória, promove a narração de Lavo e pode mostrar o mundo social, político e familiar, assim como o tempo e o mundo e o tempo substituídos aos poucos pela experiência e contemplação da vida. O desenho que Mundo entrega a Lavo sinaliza a condição a que o tempo está submetido em sua arte. É assim descrito por Lavo: “foi o primeiro desenho que ganhei dele: um barco adernado, rumando para um espaço vazio, e toda vez que passava perto da nau Europa, lembrava do desenho de Mundo (HATOUM, 2005, p. 12). O aporte na experiência e a atitude contemplativa são para Walter Benjamin condições próprias do melancólico criativo. Para Benjamin (1985, p. 74) o artista melancólico manuseia a própria insatisfação com os elementos do social e a usa como meio para expressar o que o enoja, em forma de poesia.

Outro narrador é Martim que vive o drama familiar advindo da separação dos pais. Sua mãe, Lina, casada há vários anos com Rodolfo, separa-se e passa a viver com o amante, um artista, cuja identidade se mantém anônima ao longo da história: “[...] um artista, um pintor. Sabia apenas isso do homem que seduziu minha mãe. Em 22 de dezembro de 1967 ela saiu de casa e foi viver com o artista. Essa decisão inesperada, talvez intempestiva, me perturbou” (HATOUM, 2017, p. 19). A história se constitui pelo drama da separação, pela busca pela mãe, pela difícil convivência com o pai ao ir morar em Brasília, onde inicia seus estudos secundários e integra-se a um grupo de estudantes de artes cênicas, do qual faz parte Dinah, por quem o narrador se apaixona. Lina, sua mãe, deixa de fazer qualquer tipo de contato e o silêncio dela se torna uma das experiências afetivas mais dolorosas para ele.

Sarmiento-Pantoja e Costa (2020) nos alerta que “é justamente na compreensão de um presente ávido pelo passado que reside a dicção com a noção de nostalgia”⁷¹, uma vez que “falar do passado, olhar para ele como algo bom, ainda que não se faça mais presente no momento em que se rememora, pode significar uma tomada de atitude saudosista, entendida como nostalgia”, no entanto “seria interessante pensar na ideia de melancolia, porque no

⁷¹ Sarmiento-Pantoja, T., & Costa, C. C. (2020). Exílio e nostalgia em *A noite da espera* de Milton Hatoum. *Revista Conexão Letras*, 15(23). <https://doi.org/10.22456/2594-8962.104060>. Acesso: maio de 2022

romance *A noite da espera* cintilam situações que podem ser compreendidas como melancólicas” (2020, p.79). Acrescentam os autores que:

Na melancolia, o sofrimento incessante relaciona-se, portanto, à perda de um ideal representado pelo objeto perdido. A dor sentida em razão do objeto perdido é tão intensa, tão obscura, que o sujeito perde a clareza sobre as razões do sofrimento, não sendo mais capaz sequer de identificar o que foi originariamente subtraído de si (SARMENTO-PANTOJA E COSTA, 2020, p.79).

Nesse sentido, é possível falar em melancolia na vida do narrador Martim pelo fato de desenvolver um sentimento de culpa por uma ausência sua com seus amigos de escola e a ausência da mãe. A narrativa nos mostra que Martim se culpa por não estar presente na reunião com os amigos da escola, no momento em que foram presos pela polícia de Brasília:

Um covarde. É o que penso hoje, quase dez anos depois, nesta tarde sufocante de verão [...]. Um covarde que virou as costas para a manifestação. Lembro que fiz um último esforço de coragem para ir ao encontro de Dinah e dos meus amigos, o destemor deles me animava, e até Vana, medrosa e insegura, estava lá com o Nortista. Ainda dei uns passos na plataforma da rodoviária rumo à W3 Sul, mas a voz de Rodolfo surgia como uma advertência de um grande perigo: “Se você for preso mais uma vez, só Deus vai te libertar (HATOUM, 2017, p. 51).

A culpa o golpeia por ter obedecido a ordem do pai, de não ir ao encontro e correr o risco de ser preso, com isso, se pode dizer que Martim encontra na escrita uma forma de expiar a culpa, uma forma de dizer aos amigos que ele se arrepende de ter lhes abandonado. Também é possível pensar que Martim tenha levado uma vida reclusa devido a essa expiação de culpa. Ouçamos a voz triste e melancólica de Martim:

A voz de Dinah, ausente, era a voz que eu imaginava nas cartas que minha mãe não escreveu para mim. Já começava a ver a capital e o meu passado com olhos de desertor, me sentia culpado e acovardado por fugir, por não ter ido à reunião da Tribo na hora marcada, por não dividir com os meus amigos uma cela da polícia política, uma culpa que crescia, como se fosse um crime. Uma traição à tribo de Brasília. Na solidão da viagem, uma parte da minha vida saía de mim, o coração dividido pela amargura e a esperança: não sabia se ia rever Dinah, quem sabe se encontraria minha mãe... (HATOUM, 2017, p. 236).

Ele, também sofre pelos laços físicos rompidos com a mãe, rompimento esse, potencializado pelas tentativas improdutivas de encontrá-la, pelo mistério e estranheza que envolvem a localização dela. Sua tristeza infinda é resultado das situações ocorridas, portanto, dolorosas, angustiantes e contínuas. Muito embora tenhamos percebido alguns vestígios melancólico, sabemos que ele ainda espera encontrar a mãe, uma espera obscura, mas, uma esperança no retorno do objeto perdido, respaldada no desejo de estar junto à mãe, de reunir-se a ela e de nessa reunião voltar a gozar do prazer de estar em uma realidade prazerosa. Além disso, depreende-se “que o processo de escrita, enquanto produto da imaginação artística, é sempre determinado pelo espírito melancólico, ou seja, o trabalho intelectual tem profundas ligações com o estado melancólico do sujeito” (2020, p. 81). Segundo Andrade (2010) o herói problemático encarna a trajetória de uma procura ingrata por autenticidade em mundo pervertido, por isso rejeita os processos de reificação que dominam a sociedade. As formações ideológicas de heróis romanescos protagonizam diversas formas de disputas, ao que Bakhtin (1998, p. 240) acrescenta que “é precisamente a formação do novo homem que está em questão”. Nesse sentido o futuro não é concernente a uma biografia privada, mas ao futuro histórico.

Os narradores-personagens de Hatoum existem apesar de seu nascimento, muito embora subalternos, marginalizados, e desfavorecidos por conta da rejeição e bastardia. Pelo eco de suas vozes percebe-se a angústia, transmutada no viés da loucura por serem quem são, seres problemáticos, muito embora de papel, que encenam a comédia da vida e, viver é um desafio em um mundo de conflitos e guerras. Entretanto, esses narradores procuram mudar de condição, subir na vida e às vezes transformar o mundo. Tais conflitos e guerras possibilitam o vislumbre dos temas na ficção e das mudanças sociais, política e culturais que emergirão nos textos e suscitarão personagens desesperados, em busca de explicações, dilaceradas pela dúvida. Com isso, podemos dizer que o ato de narrar é uma forma particular e completa de enunciação e, no caso de narrativas ficcionais, há sempre uma transposição dos acontecimentos do mundo real que inspiram o que foi contado, ou seja, o que é narrado é feito de tal forma que parece real. Por isso, “o narrador só existe em palavras no texto sendo constituído pelo conjunto dos signos que constroem a figura para o qual a história é contada no texto” (REUTER, 1996, p. 39).

As vozes narrativas de Hatoum constroem suas histórias e de outros na tentativa de resgatar seu passado para a compreensão de seu presente. A partir do que ouvem, observam e sentem vislumbram a possibilidade de seus escritos, por meio de suas colagens, retalhos e manuscritos caracterizando que a literatura é a imitação de pessoas em ação, um reflexo da

experiência e condição humanas, voltada para um “poderia ser” fundada na verossimilhança. “Em outras palavras a obra é um universo próprio, com características únicas, sem qualquer relação com o mundo real, mas coerente consigo mesma” (PINTO, 2019, p. 29).

A literatura é um modo totalmente outro da linguagem que se constitui como um espaço em que esta pode colocar-se o mais longe possível de si mesma. O espaço literário é um modo de a linguagem escapar aos domínios do discurso, ao modelo da representação, um modo de a linguagem dirigir e designar a si mesma. Assim, tanto a loucura como a melancolia são ecos na ficção Hatouniana que ouvimos por meios das vozes dos narradores considerados loucos e por vezes melancólicos, no entanto, não se pode esquecer que eles são considerados subalternos, marginalizados e desfavorecidos em diferentes graus, mesmo assim, são capazes de alcançar uma posição social e de narrar sua própria história. A saída para eles é Hatoum quem dá ao lhes possibilitar o exercício da escrita através da educação, da leitura, da escola.

2.2. Entre Colagens, Odores, Retalhos e Cores

Nesse sentido na tradução e reconstrução da realidade, por meio da vida dos personagens, Hatoum cria em seu enredo, um projeto em que há mais que um mosaico, composto de restos, colagens, retalhos, histórias e manuscritos. A narrativa se torna um bordado sobre o tecido da lembrança cujos fios narrativos vão conduzindo o leitor na apreensão do sentido e significado da narração⁷². O leitor é tentado a vê-la como os narradores a tecem por meio dos remendos que fazem e refazem para construir o passado e o presente. É nesse sentido que nosso olhar busca nesse limiar, por meio da narração realizada pelas vozes narrativas da ficção hatouniana de que maneira marcas francesas estão presentes, pois, o olhar do escritor está atrelado a sua vivência, que “do ambiente cultural acanhado e muito limitado de Manaus saltou para o mundo da capital federal, já violento e brutalizado pelo regime militar” (COSTA, 2005, p.10). As transformações vividas em sua época, em sua sociedade, sua comunidade e seu grupo parecem determinantes em sua existência. Em outras palavras, o artista recorre ao arsenal comum da vida cotidiana para construir as histórias contadas em seus romances, contos e crônicas. O foco narrativo da ficção nos apresenta nova técnica utilizada por Milton Hatoum, “são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam em um sistema estilístico harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época” (BAKHTIN, 1998, p. 106).

⁷² Conforme Reuter (1996) a narração encarrega-se das escolhas técnicas e criativas segundo as quais a ficção é encenada, narrada, por quem, de acordo com qual perspectiva, qual ordem, segundo qual ritmo e qual modo.

Vimos que os narradores de Hatoum contam suas histórias e a de outros, na busca incansável do autoconhecimento, por estarem inseridos em um mundo caótico em que vivem isolados e se tornam individuais. Os textos de sua ficção apontam muitas possibilidades de sujeitos, como judeus, sírios, japoneses, italianos, franceses, exilados em suas pátrias como os que nunca foram à França, artistas provincianos que almejam as plagas europeias. Fincados na Amazônia, numa metrópole ilhada, cercada pelos rios e floresta, mas em constante diálogo com um mundo, encravados nesse ambiente isolado, encontram seu lugar, europeus, africanos, antilhanos, asiáticos e mesclam-se aos, também nômades, caboclos e “índios brasileiros” integrando todas “as vidas em trânsitos em busca de repouso e acolhida” (Chiarelli, 2007, p. 63). As personagens hatounianas, carregam as marcas dessa (con)vivência mosaica, problematizam a própria ideia de oriente⁷³, aproximando-o, ao mesmo tempo em que apresentam, através dos ornamentos da linguagem, a “estrangeiridade” como no caso da França, outra nação que se (re)constrói no Brasil amazônico. “Nesse convívio com o estranho, o narrador privilegia o olhar: o desejo de possuir e ser possuído, a entrega e a rejeição, o temor de se perder no outro”⁷⁴ de se ver no outro.

Como já dito em outras ocasiões, durante a infância Hatoum experimentou as narrativas dos contadores de histórias, a vida diurna e noturna de uma cidade portuária, o contato com estrangeiros e a constituição de uma família de imigrantes, pois, é filho de imigrantes e, além da língua portuguesa, conviveu com o árabe e o francês, participando de cada resquício de cultura das terras de seus pais e demais convivas. Ele entende que, na literatura, há uma fronteira imaginária e que é diferente das fronteiras geográficas. Hatoum diz: “nunca são rígidas, as fronteiras são antes passagens entre a vida e a literatura”⁷⁵ e mais do que isso, depende do lugar ocupado por aquele que olha. A ação dos narradores se volta para o universo das marcas culturais da França representadas nos objetos, expressões, língua e literatura.

Entre as colagens do relato (Hatoum, 2004), a narração nos mostra que os ecos das marcas francesas são descortinados como um dos estilhaços do passado que gravita em torno de épocas e lugares situados muito longe da voz narrativa. Ao sair da clínica a narradora volta à Manaus com “o caderno, o gravador e as cartas”. E está disposta a recobrar a memória, inventar um passado. Todavia, antes de sua saída, no quarto em que vivia aprendeu o bordar, e

⁷³ SAID, E.W. (2007). *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia de Bolso.

⁷⁴ HATOUM, M. (2009, p. 101)

⁷⁵ HATOUM (2010, p. 348). *Passagens entre a vida e a literatura*. In G. Axt, & F. L. Schüler (Eds.). *Fronteiras do pensamento: ensaios sobre cultura e estética* (pp. 346-357). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

retalhou um lençol esfarrapado para fazer uns lenços onde bordou as iniciais e apelidos, teceu formas abstratas nos pedaços de pano que desejava presentear às mulheres que não tinham nome ou não eram conhecidas através de seus nomes, “pessoas que nunca a olhavam, nunca se olhavam, corpos sem fala, excluídos do diálogo, e que pareciam rumar a um deserto sem Deus, sem oásis, deixando atrás de si um rastro apagado pelo vento, pelo sopro da morte” (HATOUM, 2004, p.163). Nessa ocasião também começou o relato que não sabia dizer se era conto, novela ou fábula, para ela, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Ouçamos a voz dela narradora:

Eu mesmo procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma distante da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem; entre textura de letras e palavras coleí os lenços com bordados abstratos: a mistura do papel com tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel, não me desagradou (*loc. cit.*).

O texto que a narradora produz só pode se erguer como uma mescla de textos, colagens e fragmentos. Apesar de gravar várias fitas anotar em dezenas de cadernos, ela foi incapaz de ordenar as coisas, suas tentativas exaustivas e variadas, no fim de cada passagem, dos depoimentos, tudo se misturava em desconexos episódios, as tantas confidências ressoavam como um coral de vozes dispersas. Ela não conseguiu organizar o relato, depois de recolher as informações precisas para recompor o bordado de sua escrita. Para Brandão, essas oscilações denunciam a consciência dilacerada de que não pode haver, na construção de qualquer narrativa, controle monológico, em todo texto, narrar significa, simultaneamente ser narrado. “Além disso, a transcrição da oralidade exige o trabalho de seleção, ordenação, exclusão e hierarquização das vozes dispersas” (2007, p.280).

Ao narrar os episódios de sua infância é que tomamos conhecimento de que para compor o bordado de sua narração havia mistérios que a narradora gostaria de desvendar como” a aquisição do relógio negro e tantas coisas que a deixavam intrigada” (HATOUM, 2004, p. 31). O relógio de parede que fascinava Soraya Angela, sua prima e aguçava a curiosidade não só da narradora, como também do tio Hakim, do avô que não conseguiam entender a exigência da personagem Émilie em adquiri-lo em tempos pretéritos e os segredos que guardava em seu interior. O relógio cultuado por Soraya Angela era objeto de muitas histórias, uma delas era que

foi vendido por um comerciante francês, em troca de tecidos franceses e um papagaio que falava francês, o “aracangas foi amestrado na arte de bem falar” por Hindié Conceição, (HATOUM, 2004, p. 26-27). Para a narradora as frases em francês repetidas pelo papagaio eram como a voz de uma “transmissão radiofônica em ondas curtas, de uma novena ou missa realizada no outro lado do oceano” e os cânticos cantados “vozes de brinquedo de dar corda”.

Nessa composição da colagem realizada, a voz narrativa sinaliza o restaurante Ville de Paris cujo proprietário é um marselês que vende a casa Parisiense nos anos trinta e o relógio para Émilie, nesse lugar é que se encontra a colônia francesa cantando o hino da França, sob a batuta da figura metafórica de um papagaio que canta a marselhesa, Hindié Conceição, a amiga da família ensinou o papagaio *Laure* a falar francês; as orações e os cantos de Émilie são feitos em francês (HATOUM, 2004). As luzes francesas aparecem como que apagadas, restando a uma única voz, a do papagaio Laure que foi ensinado a falar francês demonstrando que os franceses já haviam estado na Amazônia ficcional de Hatoum, na cidade imaginária dos anos 1950.

Outro aspecto que nos chama atenção na ficção de Hatoum é que ela amplia a gama dos odores, não somente amazônicos, mas também os vindos da França. É por meio do olhar atento e apaixonado de Arminto Cordovil que a Amazônia, com todas as suas cores, sons e cheiros, é apresentada ao leitor. A índia Florita preparava-lhe o banho com as essências da perfumaria de Horadour Bonplant, um francês, (Hatoum, 2008, p.26, 37). Segundo Souza (1999, p. 60) “o gosto pelas coisas francesas, permanece até hoje. Seja na variedade de tecidos e confecções, seja nas suas eternas fragrâncias”, ainda acrescenta Souza que com a chegada dos estrangeiros, principalmente, ingleses e franceses experientes nas vias comerciais, trouxeram para Manaus muitas casas de comércio, dentre elas, lojas de perfumaria. Essas lojas supriam a exigência dos clientes locais e flutuantes com produtos dos mais variados e sofisticados. A costureira Ramira usa moldes das revistas francesas para confeccionar as roupas de suas clientes (HATOUM, 2005). Através da voz de Halim tomamos conhecimento da loja Rouaix no centro de Manaus, onde se comprava chapéus vindos da França, e francesas que “ainda moravam na cidade decadente do pós-guerra” que eram cortejadas por um admirador que bebia vinho comprado de marinheiros franceses no período do pós-guerra (HATOUM, 2004). Na passagem do século XIX, nos aponta Souza (1999) que Manaus tinha um comércio à altura de seus consumidores, pois, a vinda de estrangeiros, como os franceses, com experiências comerciais abriram lojas de vestimentas, perfumarias para atender a sociedade vigente.

Os artistas Mundo e Arana são admiradores dos pintores e colecionadores franceses que viam em revistas de artes francesas (HATOUM, 2005), o personagem Mundo estudava

francês, e anos depois vai para Europa tentar a vida de artista (HATOUM, 2005). Mas, essa admiração não atingiu somente esses artistas imaginários, houve um tempo em que os artistas eram embebidos pelos ideais artísticos franceses. ROLLAND (2005) Acrescenta que as Artes e as Letras transcreveram o tropismo europeu, uma vez que é sempre difícil se furtar a uma irradiação artística. As literaturas estrangeiras eram de modo geral vistas, através de olhos franceses.

O autor sinaliza ainda que na Venezuela, escritores franceses contemporâneos como Benjamin Constant, Stendhal, os Goncourt, Verlaine, Baudelaire, Mallarmé, Mendes, Bourget, Maupassant e Barrés foram os maiores influenciadores. Na Argentina, sobretudo com o Romantismo é que suas marcas culturais ganharam força por meio de seus escritores: Villemain, Vctor Hugo, Dumas, Lamartine, Cousin e Chateaubriand. O Brasil, Machado de Assis constatou que o teatro brasileiro era na realidade ‘franco-brasileiro’. Para Rui Barbosa Anatole France era uma referência do mundo cultural e político brasileiro, ele o considerava ‘o esplendor solar dessa grande França que foi a mãe de todos os povos desta raça’.

Paris ganha destaque na ficção de Hatoum, por ser o lugar onde o narrador Martim se encontra exilado, no presente da narrativa. É em um quartinho parisiense que ele produz e organiza anotações e recebe cartas de seus amigos do Brasil, que o deixam informado acerca do que se passa no país, e com quem ele troca mensagens saudosas e reflete sobre as dificuldades do exílio. Essas anotações sinalizam que o interesse do diário é sua insignificância, é sua inclinação, sua lei. “Escrever cada dia, sob a garantia desse dia e para lembrá-lo a si mesmo, é uma maneira cômoda de escapar ao silêncio, como ao que há de extremo na fala. Cada dia nos diz alguma coisa” (Blanchot, 2005, p. 273). Cada dia anotado é um dia preservado. Para o autor, a tentação de manter em dia o diário de bordo da experiência mais obscura é sem dúvida ingênua. Entretanto, subsiste porque parece ser uma espécie de necessidade que nos dá sempre alguma chance. Por mais que o escritor saiba que não pode ir aquém de certo ponto sem mascarar, por sua sombra, o que veio contemplar, a atração das fontes, a necessidade de olhar de frente aquilo que sempre se esquiva, enfim o cuidado de ligar-se à sua pesquisa sem se preocupar com os resultados, é mais forte do que as dúvidas, e aliás as próprias dúvidas nos impelem, mais do que nos detêm. “As tentativas poéticas mais firmes e as menos sonhadas de nosso tempo não pertencem a esse sonho?” (IBIDEM, p.278).

2.3. *Paroles Françaises*

Os narradores-personagens da obra ficcional de Hatoum viajam pelo mundo a fora, são escritores e estudam. Trazem em seus alforjes as marcas dos lugares por onde passaram. A ficção sinaliza que possuem uma relação com marcas francesas, ao nos mostrar que podem apreender o francês como língua estrangeira. Essa relação se dá no contato que os narradores tem com a língua francesa em seu cotidiano. Notabilizar esse fator social nos convoca a dizer que a obra depende de seu criador e das condições sociais que determinam a sua posição. Pois, “os valores sociais, ideologias e sistemas de comunicação que nela se transmudam em conteúdo e forma, discerníveis apenas logicamente, pois, na realidade decorrem do impulso criador como unidade inseparável” (Candido, 2000, p. 30). Tais valores contribuem principalmente para o “conteúdo” enquanto as modalidades de comunicação influem mais na “forma”. É nessa concepção de obra como organismo que permitem no estudo, levar em conta a variar o jogo dos fatores que a condicionam e motivam, ao ser interpretado como elemento de estrutura, cada fator se torna componente essencial do caso em foco, não podendo a sua legitimidade ser contestada nem glorificada de início, assim nos propõe Candido.

Através da voz narrativa de Arminto encontramos a expressão “*Pathé-Journal*”: “Quando eu voltava para Vila Bela, passava a noite bebendo vinho e lendo libretos de ópera, a última edição do *Pathé-Journal* e jornais velhos” (Hatoum, 2008, p. 32). A expressão utilizada pelo personagem nos leva a pensar que Arminto conhecia o conteúdo desse jornal que anunciava dentre outras coisas, a programação de cinema. Para Pinheiro (2002) o ambiente cultural que se constituiu na virada do século no Amazonas trouxe um conjunto de valores em que a imprensa assumiu um papel ativo na propagação do mundo burguês ocidental. Esses novos valores foram incutidos no contexto regional através de um conjunto de noções e conceitos mediatizadas pela imprensa e contribuiu para que os estrangeirismos incutissem na população local um estilo de vida refinado. O narrador-personagem Arminto, embora tenha dilapidado sua herança, traz consigo a pertença a uma classe de prestígio em dias passados, enquanto, Cordovil, também fez parte da elite do fausto. Isso significa dizer que tinha acesso a uma educação diferenciada, olhemos: “fui embora da pensão quando entrei na Universidade Livre de Manaus” (IBIDEM, p. 19), muito embora tenha abandonado os estudos preferindo viver pelos bordéis da cidade, Arminto teve acesso à educação regular, a narrativa sinaliza que ele passou dois anos estudando na Biblioteca Municipal, e continuava no recôndito de seu quarto:

À noite, no meu quarto, lia os livros emprestados por Estiliano. Os rapazes do porão riam. O doutor da Saturno. O homem da justiça. Juvêncio não ria. Era esquivo e sisudo, rapaz de poucas frases. Fui embora da pensão quando entrei na Universidade Livre de Manaus (p. 19).

Depreendemos com isso que estudar sempre foi um direito de poucos, em determinado período da sociedade, entretanto, não urge em nós fazer essa discussão aqui, por hora, basta-nos pensar que o objeto estético se constitui a partir de um conteúdo artisticamente formalizado. “O enorme trabalho do artística com a palavra tem por objetivo final sua superação, pois, o objeto estético cresce nas fronteiras da palavras, nas fronteiras da língua enquanto tal [...] o artista liberta-se da língua na sua determinação linguística não ao negá-la [...] e aperfeiçoando, obriga-a a superar a si própria” (BAKHTIN, 1998, p. 50).

Entendemos que Nael constrói um discurso em que utiliza da persuasão para seduzir o leitor às interpretações mediadas por ele, com relação às diversas culturas que o rodeia: indígena, brasileira, manauara, libanesa e francesa. O narrador personagem, estudante do Liceu Rui Barbosa – o Galinheiro do Vandalos – foi aluno de Antenor Laval professor de língua francesa. Logo nas primeiras páginas de *Dois Irmãos* (2000) nos surpreende com uma frase em francês:

Hoje, penso que o apelido era inadequado e um tanto preconceituoso. No Liceu, que não era totalmente desprezível, reinava a liberdade de gestos ousados, a liberdade que faz estremecer as convenções e normas. A escória de Manaus o frequentava, e eu me deixei arrastar pela torrente dos insensatos. Ninguém ali era “três raisonnable”, como dizia o mestre de francês.... (2000, p. 35).

Note-se que a aquisição do idioma se deu no tempo passado, o tempo da narração está no presente do narrador, ao dizer, hoje. Essa aquisição era resultado das aulas quando os alunos eram provocados, estimulados, questionados e incentivados a falar uma frase quando o professor se dirigia a eles em francês. O mestre Laval não queira ninguém calado, nem os mais tímidos, e passivos, esperava as discussões, opiniões diferentes, opostas que eram seguidas por ele, que no fim argumentava animado, lembrando-se de tudo e de “cada absurdo” (2000, p.188). É possível vermos que o narrador lia em francês:

A mão tremula começou a escrever um poema no quadro-negro, o giz desenhava rabiscos que lembravam arabescos, só foi possível ler o último verso, que copiei: “*Je dis: Que cherchent-ils au Ciel. Tou ces aveugles?*”. O resto era ilegível, ele se esquecera do título e por um momento lançou um olhar estranho (2000, p. 189).

Do professor de francês, o narrador Nael herdou os livros, uma pasta surrada contendo poemas e papéis enrugados, manchados e palavras que não podiam ser lidas (2000, p.193). Todos esses escritos foram reunidos e anotados em um jogo de lembranças e esquecimentos que lhe davam prazer (2000, p. 265). De certo modo o estético encontra-se na própria obra de arte, nós não podemos inventá-lo, pontua Bakhtin (1998, p.29) que “todo ato cultural vive por essencial sobre fronteiras: nisto está sua seriedade e importância; abstraído da fronteira, ele perde terreno, torna-se vazio, pretencioso, degenera e morre”, o domínio da cultura não é uma entidade espacial qualquer, que possui limites, mas que possui também um território interior no domínio cultural, pois, está situado entre fronteiras, fronteiras que passam por todo lugar, através de cada momento seu, e a unidade sistemática da cultura se estende aos átomos da vida cultural, como o sol se reflete em cada gota. Nesse sentido, a obra de arte para o autor, enquanto coisa é tranquila e inexpressivamente delimitada no espaço e no tempo, é separada de todos os outros elementos, a leitura de um livro começa a uma determinada hora, ocupa algumas horas de nosso tempo, preenchendo-as e, também a uma determinada hora, concluímos, mas, “a obra é viva e significativa do ponto de vista cognitivo, social, político, econômico e religioso num mundo também vivo e significativo” (IBIDEM, p. 30).

Com isso podemos perceber que os narradores vivem a vida cultural de seu tempo, na medida em que as possibilidades lhes dão a oportunidade como seres de papel de usufruir de alguma forma seus direitos de aquisição de uma língua estrangeira. A narradora do Relato de um Certo Oriente, logo de início, pronuncia palavras francesas, a narrativa do relato não sinaliza a aquisição, mas ficamos sabendo posteriormente, em outros fragmentos da obra ficcional de Hatoum como se deu o processo, por hora, destacaremos, o fragmento em que ocorrem a realização de fala da narradora em língua francesa:

[...] ofertou ao marselhês duas peças de tecido importado de Lyon e um papagaio dotado de forte sotaque do Midi e capaz de pronunciar “Marseille”, “La france” e “Soyez le bien venu”. Separar-se do papagaio foi penoso para Emilie, porque lhe fora presenteado po Hindié Conceição que durante muito tempo amestrou o aracanga na arte de bem falar. [...] Da sua moradia suspensa [...] ritmava a canção predileta das duas amigas “Baladi Baladi” (2004, p. 26)

Podemos perceber que os termos são usados pela narradora, indicando que eram palavras que fazia parte não somente do vocabulário do papagaio, como ela mesma já entendia a significação. Parte dessa aquisição foi adquirida com Emilie, quando a escutava cantar e rezar, não em árabe, mas em francês, sua língua adotada (Hatoum, 2009, p.95). Além da matriarca, a narradora convivia com dois amigos franceses que “esquisitos e esquivos”, um deles Armand

Verne, pose de dândi que falava vários idiomas e era um estudioso de línguas indígenas, o outro, Felix Delatour lecionava francês e ambos aguçavam a curiosidade da narradora. Ao saber que a neta queria estudar francês, disse que ela poderia visitar monsieur Delatour (2009, p.96). Ao término de suas aulas, a narradora embarca para viajar para Santos e ganha um texto de quase vinte anos de escrita com o título “*Voyage sans fin*”. Não queremos dizer com isso que a domínio da língua tinha sido de cem por cento, pois, “não se pode dominar totalmente um idioma estrangeiro, porque ninguém pode ser totalmente outro” (2009, p. 97).

Em face da vida cultural que existe na obra, enquanto arte, é natural a oposição da realidade e da arte ou da vida e da arte, e o anseio de encontrar uma ligação substancial qualquer entre elas são perfeitamente legítimos. Cada fenômeno da cultura é concreto e sistemático, ou seja, ocupa uma posição substancial qualquer em relação à realidade preexistente de outras atitudes culturais e assim, “participa da unidade cultural prescrita. Contudo, estas relações do conhecimento, do procedimento e da criação literária, no que tange à realidade preexistente, são profundamente diferentes”, assinala Bakhtin (1998, p.31)

O artista Mundo é filho de um magnata de Manaus, não estudou francês no ginásio Pedro II, somente, mas tinha aulas particulares com a mulher do cônsul francês (Hatoum, 2005, p.93). Na narrativa não encontramos marcas na fala do personagem Mundo acerca da aquisição da língua francesa, mas sabemos que ele viajou pela Europa e morou durante uns três anos lá, mas entendemos que ele passou pela França com seu amigo Alex Flem:

[...]Europa: três anos aqui e apenas dois amigos, talvez, três se eu contar Mona [...] Tudo começou na noite de despedida em Berlim, eu e Alex bebíamos no ateliê [...] Alex ia passar um mês na França: Paris, Poitiers, Lyon, Arles, Montpellier, Aix-en-Provence... Parecia contente, e não era uma alegria do conhaque cotidiano: a França e suas galerias abriam as portas para o artista brasileiro... (2005, p. 239)

O artista não ficou na França preferiu ir para Londres. Além desses fragmentos não temos vias de fato que Mundo morou na França, no entanto, havia estudado a língua francesa. Nesse sentido, corrobora Bakhtin (1998, p. 40) que “atrás de cada palavra, de cada frase da obra poética, sente-se o significado prosaico possível, a tendência para a prosa, ou seja, uma correlação total e possível com a unidade de conhecimento”.

O narrador- personagem Martin é filho de professora de francês, desde a tenra idade conviveu com língua devido o esforço de sua mãe Lina em ensiná-lo, pois, o pai desprezava a profissão da mãe, fato que jamais a intimidou. Moravam em um apartamento na rua Tutoia e sua mãe dava aulas particulares de francês no Paraiso, na Bela Vista, nos jardins e na Vila

Mariana (2017, p.20). Ao se tornar jovem vai morar em Paris e passa a trabalhar como professor de português para ganhar uns trocados e pagar suas contas, vive pelos metrô parisienses a tocar violão para engordar as finanças e garantir o pão e vinho.

Tanto a mãe quanto a avó de Martim aprenderam francês em Santos:

No fim da tarde, minha avó telefonou para desejar Boas Festas e perguntou se eu estava lendo livros em francês, “Aprendi a falar francês com as minhas amigas do Stella Maris, aqui em Santos. Tua mãe também aprendeu francês nesse colégio”. [...] Eu já era amigas das cômegas de Santo Agostinho e conversava em francês com a saudosa Mère Savat (HATOUM, 2017, p. 58).

A aquisição da língua francesa, nesse sentido, foi muito diferente da qual vimos nos narradores anteriores, nos dando a entender que em São Paulo já havia uma estrutura que possibilitou essa aquisição e, de fato, houve o período de fausto e glamour advindo da *Belle époque*, um fenômeno que ocorreu em quase todo Brasil, como veremos no Limiar III. Importa para nós nesse momento dialogar sobre essa marca cultural na vivência dos narradores da obra ficcional de Hatoum. Na composição da obra vemos que os valores culturais, enquanto conteúdo de uma obra celebra, orna e evoca a realidade preexistente do conhecimento e do ato, enriquecendo-a e completando, nisso temos o artista que é um artesão, que utiliza a linguagem para dar poeticidade a sua ficção. Para Bakhtin (1998, p. 35) “o conteúdo representa o momento constitutivo indispensável do objeto estético, ao qual é correlativa a forma estética que, fora dessa relação, em geral, não tem nenhum significado”.

Na realização de nosso trabalho não podíamos deixar de dizer que o conteúdo e a forma se interpenetram, são inseparáveis, ao mesmo tempo indissolúveis uma vez que averiguar de que maneira as marcas francesa estão presente na ficção Hatouniana, é o que nos instiga e quais sentidos elas atribuem na composição de sua obra. Essa possibilidade, sem a finalidade de afirmar, mas de questionar, supõe perceber marcos francesas pelo meio da enunciação, onde ela vive e se forma, como nos diz Bakhtin, é um plurilinguismo dialogizado, anônimo e social como linguagem, mas concreto, saturado de conteúdo e acentuado como enunciação individual. E assim no coro das vozes narrativa de Hatoum, por meio da enunciação é que se pode olhar a possibilidade das marcas culturais da França em sua obra ficcional.

Por isso, ao dizermos que a ficção é um elemento de historicidade tal como as marcas francesas, não podemos deixar de sinalizar a trajetória delas entre nós, uma vez que a história dos afetos culturais entre brasileiros e franceses, assim como vimos na ficção hatouniana, se articulava e se movimentava num jogo entre docentes e discípulos, entre livros e leitores. E

requisitada por parte dos discípulos e leitores, o aprendizado do francês, passou a ser nossa segunda no século XIX. Nos dias de hoje, a língua francesa já não impera soberana como a língua inglesa, dominante e planetária, porém, assertiva é válida: “as pessoas estudavam inglês para fazer negócios, e não para ler Shakespeare” (HATOUM, 2013, p. 213).

Costa (2000) pontua que a influência da língua e literatura sob a forma de livros jornais e revistas, a favor da irradiação da cultura francesa entre nós, foi enorme. Franceses eram os compêndios em que se estudava, os romances que se liam, os filósofos que orientavam os conceitos; os livros técnicos de medicina, direito ou arquitetura, onde ia o intelectual buscar inspiração; francesas as revistas e mesmo alguns jornais. Para autora não podemos esquecer, entretanto, que a ação desses agentes: livros, jornais e revistas, por mais difundida que tenha sido, esteve sempre circunscrita a um grupo relativamente limitado de pessoas –de uma certa cultura, a elite – não exercendo grande influência sobre a massa do povo. A língua francesa foi também o veículo de que se serviu o brasileiro para penetrar em outras culturas, como a inglesa ou alemã. Muitas obras de autores ingleses ou alemães, chegaram até nós traduzidas para o francês (Costa, 2000). Franceses eram os livros que os mestres e estudiosos de matemática, história, geografia, medicina ou direito, utilizavam nos seus estudos. Francesas também eram as obras que distraíam o espírito, nas horas em que a mente cansada procurava fugir à rotina diária, mergulhando numa outra vida – no mundo dos romances e da poesia.

De fato, não faltavam nas bibliotecas de um homem medianamente culto da segunda metade do século XIX obras de Corneille, Racine, Voltaire, Rousseau, Mme. de Sévigné, Montesquieu, La Fontaine, Lamartine, Chateaubriand, Lacordaire, Coppé, Théophile Gautier, Octave Feuille. Precisamente não sabemos quem veio primeiro se a língua ou a literatura francesa, embora façamos os devidos aportes teóricos a respeito. Pois, em nossas leituras percebemos que a chegada da família real em 1808 trouxe muitas referenciais da França, contudo, Perrone-Moisés foi categórica em afirmar que os franceses estiveram aqui desde o século XVI, como vimos no limiar I.

Santiago (2009) ao citar Candido (1977) escreve: “Foi por intermédio das traduções francesas, por exemplo, que os brasileiros do século XIX leram autores clássicos da literatura mundial, como Goethe, Byron, Schiller [...]”. Entre nós, a mediação universal da língua francesa trouxe como consequência – já agora entre os que se queriam artistas e intelectuais – a paulatina substituição do estudo das culturas clássicas (em língua grega e, principalmente, em língua latina) pelo estudo do francês e de sua extraordinária literatura. Em apoio à observação e à tese de Antônio Candido, Santiago assinala que o ensino *obrigatório* da língua francesa na escola pública brasileira teve início com a criação do Colégio Pedro II, em 1837. “Em 1816

havia apenas dois colégios particulares [...]. Também alguns franceses, forçados a tirar partido de sua educação, davam lições de Língua Francesa e de Geografia, em casa de pessoas ricas. [...] As moças apreendiam com facilidade a traduzir e a escrever a Língua Francesa, mas, em geral certa havia timidez em falá-la”. A instituição imperial de ensino público, cujos currículos enciclopédicos apresentavam-se com feição predominantemente literária, proporciona também a leitura de manuais escritos em francês, versando sobre disciplinas científicas, como a zoologia, a botânica, a física e a química.

Dentre os livros lidos e estudados, o autor sinaliza que Needell (1993) em seus estudos:

arrola os livros franceses que eram estudados no Colégio Pedro II: “o *Atlas*, de Delamarche; a *Grammatica Franceza*, de Sevène; as *Nouvelles narrations françaises*, de Filon; a *Historia romana*, de De Rosoir e Dumont; o *Cours de Littérature française*, de Claude André; o *Cours élémentaire de philosophie*, de Barbe e o *Manuel d’Etudes pour la préparation du baccalauréat en lettres: Histoire des temps modernes*” (SANTIAGO (2009, p. 19) citando NEEDELL (1993))

Acrescente-se a isso que sendo o francês obrigatório no currículo da escola pública do século XIX, foi inaugurada em 1885, uma Aliança Francesa no Rio de Janeiro, ou seja, dois anos após a fundação da sociedade em Paris. Graças à intermediação do psicólogo Georges Dumas, um verdadeiro diplomata universitário no Brasil da República Velha, cria-se em 1915 o Liceu Francês no Rio de Janeiro, e em 1923, o Liceu Francês em São Paulo. Conforme informa Claude Lévi-Strauss em *Tristes tropiques*, é ainda Georges Dumas que, no início da década de 1930, é contatado em Paris pela elite governamental e financeira paulista, para convidar jovens universitários franceses, *agrégés*, dispostos a compor o quadro docente inaugural da Universidade de São Paulo. Nesta, é criada em 1934 a Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, que tem como uma de suas atividades o curso precursor de Língua e Literatura Francesa (SANTIAGO, 2009).

Ao encerrarmos esse tópico, notamos que os valores culturais fazem parte da forma e conteúdo da obra de ficção de Hatoum trazendo conhecimentos, de outrora, como as marcas francesas, resguardados sob a linguagem poética em que foram forjados e delimitados em um determinado espaço e tempo, o ficcionista não criou uma realidade nova, mas enriqueceu e completou a realidade entre dois mundos, um real e outro fictício. Acrescente-se a isso o que nos aponta Bakhtin (1998, p. 106) “todas as palavras e formas que povoam a linguagem são vozes sociais e históricas, que lhe dão determinadas significações concretas e que se organizam no romance em um sistema harmonioso, expressando a posição sócio-ideológica diferenciada do autor no seio dos diferentes discursos da sua época”.

LIMIAR III

POSSÍVEIS CENÁRIOS: *LA BELEL VIE PARTOUT*

3.1. Mundos Distintos: Manaus e Paris

Neste Limiar procuramos perceber por meio de alguns fragmentos da narrativa enquanto produção artística, que fornece uma interpretação do Brasil e da Europa, na medida em que os processos históricos de uma determinada época em Manaus, e alguns pontos do país, são revelados pelos narradores-personagens na obra de ficção em estudo. A cidade de Manaus é um personagem⁷⁶ importante na narrativa de Hatoum, nela fica evidente as transformações ocorridas neste espaço, pois, o enredo perpassa o fim do ciclo da Borracha⁷⁷, passando pela Segunda Guerra Mundial, a implantação da Zona Franca de Manaus, no final dos anos 50⁷⁸ que se efetivou nos anos 60 com a Ditadura Militar. Mudanças, refletidas, por vezes em outros possíveis espaços, como veremos mais à frente. A ficção mergulha nos meandros da memória sondando o passado e tentando refazer o desfeito por meio de preciosos elementos: ruas, bairros, cheiros e odores, paisagens. Todo texto literário possui seu espaço, na medida em que elege um pedaço da realidade para estabelecer relações e diálogos com esse espaço. O espaço da ficção constitui o cenário da obra onde as personagens vivem seus atos e sentimentos. As descrições de cidades, casas, móveis e objetos, funcionam muito mais do que como pano de fundo dos acontecimentos constituindo índices da condição social das personagens e de seu estado de espírito.

Segundo Pesavento “é possível pensar uma leitura específica do urbano capaz de conferir sentido e resgatar sensibilidades aos cenários citadinos, às ruas e formas arquitetônicas,

⁷⁶ Assim, no bojo da memória, estão as imagens da cidade, no mote da narrativa, as famílias e casas que se desfazem. Os mundos retratados na literatura hatouniana são mundos arruinados, tendo a cidade de Manaus como personagem ativa e espaço privilegiado de suas histórias. Pelos fios da memória, o passado e o presente se conectam por meio de recorrentes diálogos no interior da narrativa. A partir desse encontro mediado pela memória, os narradores de Hatoum suscitam questões sócio-históricas que rompem as fronteiras da ficção literária. Histórias de um passado não tão distante, marcado pela ruína econômica da cidade e permeado de personagens marcados pela dor. É através da memória que em seus romances, o autor presta contas com o passado, cujo “ponto de partida são essas ruínas, e a ficção é uma tentativa de imaginar a sua história, reconstruí-la e retornar ao que já não existe mais” (CRISTO, 2007, p. 25). Além disso, “a memória é um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cujas buscas são uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia” (LE GOFF, Jacques. História e memória. Tradução Bernardo Leitão. Campinas: Editora da UNICAMP, 1990, p. 476).

⁷⁷ Ver MENDES, J.A. A crise amazônica e a borracha. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2004

⁷⁸ Ver VALLE, Isabel de Medeiros. Globalização e Reestruturação Produtiva: um estudo sobre a produção offshore em Manaus. Tese de doutorado. Rio de Janeiro, 2000.

aos personagens e às sociabilidades que nesse espaço têm lugar” (2002, p.10). Há, pois, uma realidade material da cidade construída pelos homens que traz as marcas da ação social. Sobre essa cidade se exercita o olhar literário que sonha e reconstrói a materialidade da pedra sobre a forma de um texto. O escritor, denso do social, exerce sua sensibilidade para criar uma cidade do pensamento, traduzida em palavras e figurações mentais imagéticas do espaço urbano e de seus atores. Logo, casas, cidades, ruas, bairros, se tornam o lugar onde as coisas acontecem. “Esses espaços como parte da representação artística do real se oferecem como um ponto de partida da história cultural do urbano para se possível estudar a cidade por meio de suas representações” (PESAVENTO, 2002, p. 08).

Em seu projeto memorialístico, que se iniciou com *Relato de Um Certo oriente (1989)* à *Pontos de Fuga (2019)*, encontramos a Amazônia ficcional de Hatoum e vários temas que enriquecem sua obra. Nela, estão presentes, os conjuntos de agentes, espaço e tempo, exótico e rico de referências culturais diversas: a cidade de Manaus, ecos da floresta amazônica, o rio, e o nomadismo do narrador principal que se desloca para grandes metrópoles da Europa, e do Brasil, mas, carrega consigo, a cidade natal (ANDRADE, 2010).

Com efeito, o espaço construído na narrativa não é um espaço qualquer. Ele não é visto somente como memórias ou marcas do passado, e sim como um passado que permaneceu presente, uma história feita de espaço ou ambiente concreto de vida. Não apenas lembra os resgates do passado, como também celebra os atos da vida cotidiana da comunidade urbana, assim como o cenário engrandece e magnifica os gestos do ator. De fato, “no interior da cidade, tudo se realiza segundo uma *techné* cujo modelo é o processo que realiza a obra de arte” (ARGAN, 1998, p. 01). E nela, todos os edifícios, sem exclusão de nenhum, representam as malformações, as contradições, as vergonhas da comunidade. Para Argan nenhuma cidade jamais nasceu da invenção de um gênio, ela é o produto de toda uma história que se cristaliza e se manifesta.

O escritor Milton Hatoum recria a realidade em matéria literária, uma vez que a cidade narrada em sua obra, nos anos finais do século XX e início do século XXI, não é a mesma que o autor conheceu durante a sua infância quando a cidade exibia suas praças, cafés, colégios e cinemas, lugares que cederam espaço a uma cidade industrializada, com uma periferia urbana sem assistência do Estado vivendo na pobreza às margens dos rios e igarapés.

Logo, a cidade é a do “espaço da infância: cidade imaginária fundada na manhã de 1954” (Hatoum, 2004, p.12) no tempo em que “Manaus era um fim de mundo”, um contraste revelado nos fragmentos das cenas dos passeios de Omar com sua mãe Zana, passeios de bonde até a praça da matriz, pelos bulevares, o seringal mirim e as chácaras da vila municipal,

enquanto que o passeios de Yaqub com Domingas, a índia, aconteciam pelas praias formadas pela vazante, onde ficavam os barcos encalhados, abandonados, eles passeavam pela cidade de praça em praça até a ilha São Vicente (onde tinha um forte e os canhões) E iam à praça São Sebastião, viam animais e peixes na praça das acácias (HATOUM, 2000, p.68). Um lugar onde o porto da escadaria era lamacento cheio de tendas de lonas e barracas derrubadas pelo temporal, “lugar que não vemos, ou não queremos ver” em detrimento de pontes metálicas, ruas margeadas por igarapés, bairros que se expandiram cercando o centro de Manaus (IBIDEM, p. 80-81). Essa magnitude do espaço sociocultural da narrativa ficcional de Hatoum resgata a paisagem natural da cotidianidade de uma Manaus guardada na memória, “cidade que emerge das recordações, onde o artista é solicitado a torná-la visível” ao leitor (ANDRADE, 2007, p. 220). Ao descrever a cidade ancorada na memória do artista, o narrador Lavo dá a impressão da moldura de um quadro. Vejamos:

Nos dias de chuva forte, passava o recreio em pé, diante dessa janela, observando as árvores que a tempestade derrubara, os jacarés entre as pedras, as aves aninhadas à beira do pequeno lago, alguém sentado num barco, solitário, à mercê das rajadas, e, mais longe -, naquela época o horizonte ainda era visível -, as casinhas de madeira inundadas ou submersas e os barcos e canoas emborcados ou à deriva nos igarapés do centro de Manaus (HATOUM, 2005, p. 14).

Esses fatores são preponderantes em narrativas com ênfase social, nas quais personagens e espaço contêm premissas sociopolíticas imprimidas pelo narrador. A narrativa, de uma maneira geral, tem como elementos básicos, os personagens, o narrador, a ação o tempo e o espaço, que, juntos, contribuem para a significação da interpretação do texto. Contudo, no presente limiar, direcionamos o olhar mais aprofundado para o espaço, uma vez que esta categoria passou a ganhar destaque e relevância na obra, deixando de ser apenas um pano de fundo para as ações e passando a participar ativamente da dinâmica da ficção. Os espaços são dotados de sentido e de elementos simbólicos que se tornam cruciais para o aprofundamento da narrativa, bem como contribui para a caracterização do meio em que circulam os personagens, vindo ou não a influenciá-los.

Para Bergamo (2008) ele assume uma importância capital numa obra de vocação realista, pois representa as virtualidades do contexto sociocultural em foco e recebe um papel preponderante na configuração dos conflitos vividos pelas personagens, cujas idiossincrasias estão em estreita correlação com as implicações determinadas com base no espaço representado. A configuração espacial deve ressaltar sua funcionalidade e organicidade em

comum acordo com os outros fatores da narrativa e perceber sua contribuição na estruturação de uma obra. O espaço pode se destacar ou estar diluído no universo da *diegese*, tornando-se difícil sua delimitação, uma vez que o reconhecimento disso “depende da forma como é utilizado o recurso da caracterização do meio, constatado na pormenorização de detalhes que compõem o ambiente em que está situada a personagem. Ao lado da narração, relato do desenvolvimento de uma ação, a descrição pode ter uma funcionalidade variável, dependendo do efeito que o autor pretende” (2008, p. 137).

O espaço-temporal na obra de ficção de Milton Hatoum está voltado para a revelação de ambientes tantos fechados, como quartos e jardins, quanto abertos, tais como as cidades e ruas, situando o desenvolvimento da ação e caracterizando os possíveis cenários onde se localizam suas personagens. Borges Filho (2007) acrescenta que, conceitualmente, o espaço abarcaria tudo o que está inscrito em uma obra literária, como tamanho, forma e objetos. Entretanto, a principal função seria a relação do espaço com os personagens, a forma com que influencia e determina a ação que será desenvolvida. Assim,

(...) quando falamos de espaço, referimo-nos tanto aos objetos e suas relações como ao recipiente, isto é, à localização desses mesmos objetos. Além disso, nunca podemos esquecer o observador a partir do qual aquelas relações são construídas na literatura. Assim, ao analisarmos um espaço qualquer (...) não podemos nos esquecer dos objetos que compõem e constituem esses espaços e de suas relações entre si e com as personagens e/ou narrador. (BORGES FILHO, 2007, p.17)

Para o autor, esta relação se dá por meio da percepção que os personagens têm do espaço e pela maneira como este é configurado em relação a eles, isto é, o modo como o sujeito se situa num determinado espaço e a maneira como o personagem também pode designar significado ao espaço à sua volta. Como afirma Borges Filho (2007):

(...) o espaço não somente explicita o que é ou será a personagem. Muitas vezes, o espaço influencia a personagem a agir de determinada maneira (...) diferentes espaços engendram diferentes atitudes (...) outras vezes, não é o espaço que influencia a personagem, mas o contrário: a personagem transforma o espaço em que vive, transmitindo-lhe suas características (BORGES FILHO, 2007, p.37-39)

Sobre esta inter-relação entre espaço e personagem, percebemos que o autor alega que o espaço caracteriza, influencia e propicia as ações dos personagens, bem como representa os sentimentos vividos e os situa num contexto de suas experiências, num âmbito geográfico, e

também nos diz que as inferências sociológicas, filosóficas e estruturais fazem parte de uma interpretação do espaço na obra literária, afirmando que tal análise não se restringe apenas àquela da vida íntima, mas abrange também a vida social e todas as relações do espaço com o personagem, seja no âmbito cultural ou natural.

O espaço na ficção hatouniana está estruturado num processo de convergência metonímica que regulamenta e engloba o todo e as partes: as cidades, as casas, bairros e objetos. A cidade de Manaus é uma personagem viva na memória dos narradores de Hatoum que ao contarem suas histórias e a de outros mostram ao leitor as transições da cidade de um passado idealizado como faustoso para a realidade na qual o cheiro de lodo é que impregna revelando a miséria em que vivia a população local:

No meio da travessia já se sentia o cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas [...] Comprava os miúdo pra Zana, e o cheiro forte, os milhares de moscas, tudo aquilo me enfastava [...] Dali podíamos ver os barrancos dos Educandos, o imenso igarapé, que separa o bairro anfíbio do centro de Manaus [...] O labirinto de casas erguidas sobre troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em fila sobre as tabuas estreitas, que formavam uma teia de circulação. Os mais ousados carregavam um botijão, uma criança, sacos de farinha; se não fossem equilibristas, cairiam no Negro (HATOUM, 2000, P. 81; 120).

Essas transições Hatoum são sinalizadas nas consequências desse processo conturbado de urbanização na capital do Amazonas. Essas mudanças foram expressas pelas marcas do período neoclássico vindo de Paris. No texto literário vemos que Manaus ainda conserva algumas dessas marcas em seu cotidiano, na passagem abaixo, Halim sai pra comprar um chapéu na loja Rouaix para Zana, algo comum na Manaus de 1910:

Um dia, Abbas viu o amigo na loja Rouaix, perto do restaurante Avenida, no centro de Manaus. Halim queria comprar um chapéu de mulher, francês, que Marie Rouaix lhe venderia a prestação. Abbas se antecipou a madame Rouaix, cutucou o amigo, saíram da loja e foram ao Café Polar, perto do Teatro Amazonas (HATOUM, 2000, p. 48)

Em outro fragmento da ficção temos a casa Parisiense que foi adquirida pelo casal Émilie e seu marido inominado. A casa foi comprada de um marselhês nos de 1930 e funcionava como como lar e loja ao mesmo tempo, ao longo da narrativa ela se tornou apenas um lugar de trabalho. É nesse “casarão rosado” que aconteciam reuniões e as festas com todas as diversidades gastronômicas possíveis, “a casa fervilhava de gente” restando à matriarca Émilie “a arrumação e limpeza para que no fim da tarde a Parisiense voltasse a ser moradia e loja, e

não um espaço caótico” que confundia tanto o freguês quanto o visitante. Essa moradia era um lugar de segredos, um esconderijo que guardava lembranças de outrora da vida de Émilie, todos os fracassos e fraquezas ficavam restritos a esse espaço fechado. Também se viviam as desavenças das opções religiosas feitas por seus donos, com o passar dos anos, a casa se tornou o refúgio de Samara Délia, filha do casal, um lugar de sonhos onde tudo era sombra de um passado. A narrativa não traz a história do francês que vendeu o casarão Rosado, mas, acrescenta que em seu restaurante Ville de Paris, a colônia francesa se reunia para cantar a Marselhesa (HATOUM, 2005). Esse indicativo revela que, de certa forma, a França já havia deixado as marcas de um período vivido no qual muitos vieram em busca de sonhos.

A Casa Rosada⁷⁹ era um sobrado do século XVIII, esse tipo de casa sinaliza uma “elite que esbanjava dinheiro e exigia a modernização da cidade e civilidade dos costumes” (Alves, 2010). Isto foi um processo de recriação cultural que teve sua saturação nos anos da *Belle époque*, porém é um processo que vinha se dando desde a década de 1850 com a alta da borracha. O crescimento na exportação do látex – intensificado a partir da abertura do rio Amazonas à navegação internacional em 1867 – e o fluxo de trocas com os demais. A autora aponta que a Sociedade Anônima Bitar Irmãos foi inaugurada em 1929, por Simão Miguel, Chedem Miguel e José Miguel Bitar, com a produção de pneumáticos em Mosqueiro. Foi a primeira empresa do norte a lidar com esse tipo de produção e isso numa fase em que a decadência da produção do látex já estava em alta. No entanto a fábrica se estabelece e cresce rapidamente em Belém. Poucos anos depois, em 1936, a produção de pneumáticos se consolidou, com implantação da primeira indústria de pneus e câmaras e ampliavam a produção e as acomodações da empresa. Para abrigá-los cada casa desempenhava um papel diferente. Enquanto uma tinha maquinário, a outra era o prédio administrativo, a outra ainda o laboratório e centrifugação, e a quarta, a Casa Rosada, servia de residência de diretores ou funcionários que trabalhavam no prédio.

Outra estrutura que vimos é a do palacete neoclássico⁸⁰ descrito pelo narrador Lavo. O ambiente onde a ação da narrativa fracionada se desenvolve é a casa luxuosa dos Mattosos habitado por Jano, Alícia, Mundo, Naiá, a empregada, e o cachorro Fogo. O casarão é composto por uma “sala sóbria com poucos moveis e objetos com miniaturas de soldados e maquinas de guerra”, uma copa espaçosa, cozinha varanda aberta, quadra de cimento, dois quartos contíguos com portas e janelas pintadas de verde “nos fundo da casa, um quintal repleto de arvores e

⁷⁹ Ver ALVES, Moema de Bacelar. **A Casa Rosada de Belém: os caminhos de um Patrimônio**. Monografia (Especialização em Interpretação, conservação e revitalização do Patrimônio Artístico Antonio José Landi), 2010.

⁸⁰ Conforme (Nascimento, 2007, p. 236) a cidade Manaus, na administração de Eduardo Ribeiro, passou por reformulação e planejamento urbano, os prédios foram adaptados em estilo europeu, correspondente aos estilos difundidos no final do século XIX que preconizavam a *art nouveau*.

palmeira, uma casinha com gerador e uma cobertura de zinco que abrigava um DKW preto, um jipe e um aerowylls” (HATOUM, 2005, p. 32).

Temos ainda a casa dos Reinoso, um palacete, casarão de luxo, sala cheia de tapetes persas, cadeiras e espelhos franceses. O passado de Estelita Reinoso, dona da casa, causava impacto em Zana. O avô dela foi um dos magnatas do Amazonas. O narrador diz que a Estelita vivia das histórias de riquezas de seus antepassados, mas que, passou a viver de alugueis em Manaus e no Rio de Janeiro. Ostentava o luxo que já havia passado e comprava fiado no comércio de Zana (HATOUM, 2004, p. 82-87).

O Palácio Branco dos Cordovil ficava encravado em Vila Bela lugar dos ancestrais de Arminto, o narrador- personagem. Nesse ambiente, Arminto era filho de amando Cordovil, e neto de Edílio Cordovil, filhos de Vila Bela e do rio Amazonas. O Palácio Branco foi construído em estilo europeu, suas janelas eram em forma de ogivas, possuía salas, quartos e cozinha amplos, azulejos e louças portuguesa, banheira cuja água exalava o cheiro das essências de lavanda da Perfumaria Bonplant (HATOUM, 2008).

Esses palacetes são microespaços cuja delimitação aponta ao restrito, sendo designado por ambientes interiores e fechado. “Nesse sentido, esse espaço é o lugar onde se passa a ação numa narrativa e tem como função principal as ações dos personagens, quer influenciando atitudes, pensamentos e emoções, quer sofrendo eventuais transformações provocadas pelos personagens” (BERGAMO, 2008, p. 138). Nisso está que “a função de introduzir o espaço é dada pelo autor tanto ao narrador quanto a qualquer uma personagem” (IBIDEM, p. 139). O certo é que o espaço da narrativa pode estar diluído na ação e se tornar difícil sua localização. Às vezes, o espaço pode ser provocador ou propiciador da ação, se a personagem transformar em atitudes concretas as pressões exercidas pelo meio.

Nos fragmentos destacados acima ficam evidentes as marcas francesas nos possíveis cenários de Hatoum, na cidade que invadiu a selva, os nomes dos lugares encontrados mostram que nesse período a Europa era a modernidade reinante. A narrativa propõe que esse fausto é mais uma “falácia que persiste” (Hatoum, 2000, p.263). Isso corrobora com que Souza (2010, p. 114) em que “a vida procurava ser um primor difícil e caro, não mais o exagero simples”, mas estava longe do bem estar europeu. Uma cidade que não era verdadeiramente uma cidade, a cidade de calçadas brancas e praças de basalto adquiriu a decoração, cenografia e se tornou palco de uma reificação colonialista. Copiou a arquitetura, a pompa e os costumes, contudo, os coronéis de barranco não viam com bons olhos o liberalismo ou ao “bom humor burguês” que construía monumentos em exaltação ao progresso. Para o autor esse período de fausto,

conhecido como *Belle époque* era uma falácia, pois ao contrário do bem-estar burguês, os coronéis de barranco não podiam se dar a todos os luxos que o dinheiro deles podia comprar.

Desse período de “fausto” percebidos na narrativa, encontramos a presença da seringueira norteando o fim desse momento, de modo literário surge a figura da árvore que jorra leite a qual levou o homem a um grau de subordinação à floresta jamais ocorrido em época anterior, emprestando-lhe uma personalidade, ou ethos particular exigindo-lhe adaptação biológica profunda. Na ficção de Hatoum nos leva a pensar que extrativismo da borracha causou um fenômeno que não pode passar despercebido: o fortalecimento da cidade de Manaus que capitalizou de modo imperial a vida política, social e econômica da região, no entanto, além da subordinação humana, deixou um rastro de miséria percebidas nas histórias contadas pelos seus narradores. Além disso, da árvore do leite branco, na narrativa só restaram lembranças. No quintal da casa do personagem Galib, além das ervas do Oriente, nos conta Halim, estava a seringueira na qual seus netos Omar e Yaqub se arrincavam para ver quem subia mais alto, de onde o Caçula Omar, sem perder o equilíbrio, podia “enxergar tudo”. E de fato, muitos enxergaram a beleza, o luxo, a riqueza e o prazer advindos dessas alturas proporcionadas.

Já velho, Halim, conta ao narrador Nael que debaixo dela reconquistava Zana quando ambos se desentendiam: “era o nosso leito de folhas. Dava uma coceira danada, porque aquele canto do mato era cheio de urtigas”. Nael na tentativa de extrair algumas lembranças do passado de Halim frisa que ele “a cabeça se voltou para o quintal, o olhar na seringueira, árvore velha, meio morta. E só silencio. Perdido no passado...omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas, eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia do rio”. Ao retornar de São Paulo, Yaqub, um dos gêmeos, toma o café da manhã sob a seringueira e Nael nos diz que somente ele permaneceu debaixo dela, em virtude de que todos saíram de casa. A figura da seringueira na obra ficcional de Hatoum nos transmite a imagem de um tempo que envelheceu, um passado cheio de omissões, lacunas e desconhecimento, estas ideias estão contidas nos fragmentos visto, por meio das palavras: urtigas, velha e meio morta (HATOUM, 2000, pp.17; 69; 90; 118).

O império da borracha teve uma duração efêmera, muito embora tivesse atingindo o auge. Desde os primeiros anos do século XX, já se lamentava a redução da renda do Estado em decorrência da desvalorização da borracha amazônica no mercado internacional. Segundo Mesquita (2019) o setor de obras públicas foi o primeiro a sentir os reflexos dessa crise que se instalava, pois ficou paralisado ao se adotar uma política de contenção de despesa, sendo os projetos de embelezamento suplantado pelas obras de infraestrutura da cidade. “Já não havia como tratar a cidade como uma *vitrine* e naquele momento tornava-se mais evidente a

necessidade de equipá-la com uma rede de esgoto e melhorar as condições do tratamento da água potável, assim como, a sua distribuição” (2019, p.155). Além disso as obras de aterro de Igarapés a falta de serviço de limpeza pública e das condições físicas do mercado e do matadouro públicos afetavam a vida de toda população.

A situação era tão crítica que não permitia o início sequer dos trabalhos necessários nas obras públicas e nem mesmo se poderia dar continuidade às obras iniciada anteriormente. O império da borracha escondia uma crise para que os viajantes que passavam por Manaus não percebessem a real situação. Até os primeiros anos do século XX, a produção gomífera brasileira enfrentou grande problema que iam dos altos preços cobrados pela cabotagem às baixas cambiais, até as pragas que davam nas árvores e moléstias que abatiam a mão de obra. Segundo Mesquita, a origem da crise se deu em 1870, ao serem levadas da Amazônia as sementes das seringueiras para o jardim botânico de Kew e transportados e plantados no Ceilão e em Singapura favorecendo o crescimento das plantas, a coleta do látex, gerando um produto de melhor qualidade. Em 1920 foi confirmada a falência da borracha na região uma vez que não dispunha de recursos capazes de acompanhar a rapidez e a qualidade da produção asiática. A Amazônia mergulhou numa estagnação econômica que se manteria por várias décadas, surgindo nova demanda por um curto período de tempo durante a segunda grande guerra, quando o produto oriental se encontrava inacessível (2019, p.158).

Essas marcas deixadas nos cenários possíveis de Hatoum norteiam períodos dos grandes projetos arquitetônicos, devido ao período Republicano no Brasil, as províncias prósperas economicamente passaram a ostentar obras no estilo Neoclássico. Nesse momento “as lições de Grandjean Montigny, arquiteto francês com formação neoclássica, cujo estilo foi oficialmente adotado pelo Império serviu como um padrão arquitetônico copiado pelas províncias brasileiras” (Mesquita, 2019, p. 55).

De acordo com Mesquita, Manaus era uma província que ficava distante da Corte e para chegar a ela se fazia necessário longas viagens fluviais. A pequena cidade era envolta por vasto e rico território, era pobre em virtude de não ter condições para explorar suas riquezas naturais. A capital da Província do Amazonas era esquecida nos confins pelo Império. Não havia organização no aspecto urbanístico na cidade apenas um aglomerado resultante dos “caprichos da natureza”, os igarapés recortavam de modo irregular a cidade e estabeleciam limites em alguns bairros segmentados por ruas esburacadas. “A arquitetura da cidade era constituída por edificações em sua maioria de um só piso, muitas construídas no sistema pau a pique e algumas ainda, cobertas de palhas, mas já era possível destacar uns poucos prédios públicos e particulares naquele cenário provinciano” (2019, p.56). As obras provinciais já

indicavam um gosto arquitetônico diversificado, com forte influência eclética, vistas pela adoção de diferentes estilos, misturando épocas, etnias. Esse modismo não foi exclusividade de Manaus, somente, ele se difundiu por todo o mundo ocidental até as colônias distantes, também, se constitui um movimento de amplitude internacional, chamado de Ecletismo.

No alvorecer do século XX, já se podia perceber as mudanças no vilarejo que se despedia da monarquia, pois o aspecto visual da cidade começava a denunciar que Manaus tornou-se uma cidade moderna, com aparência mais europeia, servida pelas melhorias e serviços como o das prósperas modernas sociedades. Passava a experimentar as delícias do consumo num delírio característico da *Belle époque* em aparente situação de riqueza e progresso. Assim, a Amazônia viveu quase cinquenta anos de fastígio e desenvolvimento até que ficou órfão da goma elástica quando a Inglaterra a contrabandeou para a Indonésia. O extrativismo de vários produtos foi intensificado para salvar a economia combatida da região.

É dentro do contexto de uma *Belle vie* que Manaus se transformou na “Paris dos Trópicos”, Capital da Borracha, “cidade moderna e elegante, na ‘cidade do fausto’”. Em 1890, a cidade, segundo Dias (2019, p. 29) sofre “seu primeiro surto de urbanização, isto graças aos investimentos propiciados pela acumulação de capital, via economia agrária extrativista-exportadora, especificamente a economia do látex”. O inchaço sucessivo nas importações e os elevados preços dos produtos exportados, como a goma elástica, alavancaram a receita do Estado, vindo a contribuir para uma enorme euforia dos administradores estaduais, que consideraram as condições financeiras do Estado as mais promissoras. Assim, a aldeia que aqui existia, enquanto espaço comum, modificou-se e estratificou-se de acordo com a nova configuração; a de classe à qual se adequava a uma função social nova. A modernidade traria uma nova forma de viver e grandes transformações, não somente materiais, mas também espirituais e culturais. Para Dias, uma nova configuração na agenda, surgia:

Modernizar, embelezar e adaptar Manaus às exigências econômicas e sociais da época, passa a ser o objetivo maior dos administradores locais. Era necessário que a cidade se apresentasse moderna, limpa e atraente, para aqueles que a visitava a negócios ou pretendessem estabelecer-se definitivamente. A política seria a transformação de Manaus, defendendo a dominação do grupo que feri-la. Este grupo será os extrativistas e aviadores, todos ligados ao capital financeiro internacional, com estreita conexão com o poder público local (p. 30)

O ciclo da borracha está além de um ciclo econômico ou de um ciclo histórico. Na literatura sobre a era gomífera, há muito mais do que uma simples reprodução dos descaminhos da ascensão e queda desse eldorado. Ele desloca-se, pelos caminhos ficcionais, para um ciclo de memórias sobre a Amazônia, sob a lente histórica do período da borracha. É sob a perspectiva da história cultural do urbano em Manaus, que olhamos sobre a produção ficcional desse ciclo literário, enquanto marcas deixadas pela França entre nós, sendo possível perceber seu funcionamento em obras contemporâneas, como a de Milton Hatoum, embora não sejam classificadas ou observadas sob esse prisma.

Em nossa caminhada labiríntica, a proposta em se verificar marcas francesas nos possíveis cenários de Hatoum é sem dúvida alguma, uma tarefa nada fácil posto que “buscar soluções para os problemas é gerar novos problemas” (BURKE, 2008). Ao sinalizarmos que para compor o fio dessa trama, buscamos nos debruçar sobre os diversos tipos de textos para pensar a ficção de Hatoum através da história cultural do espaço urbano de Manaus, estamos propondo que essa história cultural enfoca os mecanismos de produção dos objetos culturais, como suas intencionalidades, a dimensão estética, a questão da intertextualidade ou do diálogo que um texto estabelece com outro, dentre aspectos diversos como seus mecanismos de recepção, a qual pode ser pensada como uma forma de produção de sentidos. Pois, para Pesavento (2004) quer sejam históricas ou literárias as narrativas constroem uma representação acerca da realidade, pois, a produção e a recepção dos textos, estão para escrita, a linguagem e a leitura as quais são indivisíveis e estão contidas no texto, que é uma instância intermediária entre o produtor e o receptor, articuladora da comunicação e da veiculação das representações.

A partir da realidade, a literatura é capaz, por sua própria natureza, de apropriar-se de outras formas simbólicas ou sistemas simbólicos, incluindo a história, o mito, a religião, a lei e a ciência. Essas manifestações simbólicas da memória são encontradas facilmente nas narrativas ficcionais com aparência históricas, como as realizadas sob o tema do ciclo da borracha. É enganoso, portanto, considerar as ficções da borracha como narrativas meramente históricas, documentais ou registros históricos. A repetição do mundo real no mundo ficcional torna-se um signo e adquire outros significados. De um modo geral, até na tentativa de um realismo “real” dos primeiros narradores positivistas do ciclo da borracha, como Alberto Rangel, Euclides da Cunha e Raimundo Morais, a ficção faz com que a realidade representada adquira novos rumos, o que nos leva a compreender duas Amazônias: uma real e outra ficcional, sendo que há interferências numa via de mão dupla. Pela ficção pode-se apontar para uma realidade além dela mesma.

Em nosso trabalho não nos preocupamos em inventariar manifestações culturais, nem mesmo hierarquizá-las. Pois, a história cultural considera que a cultura em todas as suas manifestações fornece para o pesquisador os significados partilhados e construídos por uma sociedade para explicar e entender o mundo em que vive, pois, “tudo tem uma história” (BURKE, 2008). A história cultural não é monopólio de historiadores. Ela é multidisciplinar, bem como interdisciplinar assim como marcas francesas e ficção contemporânea que são, por assim dizer, carregadas de interdisciplinaridade, uma vez que podemos olhá-las sob as várias faces do conhecimento científico.

Já mencionamos antes que “as soluções para os problemas às vezes geram novos problemas”. Olhemos a ideia de “representação”, por exemplo, um conceito central da História Cultural. Ela parece significar que imagens e textos simplesmente refletem ou imitam a realidade social. No entanto, vários praticantes da História Cultural há muito se sentem desconfortáveis com essa implicação. Em decorrência disso, tornou-se comum pensar e falar em “construção” ou “produção” da realidade (de conhecimento, territórios, classes sociais, doenças, tempo, identidade e assim por diante) por meio de representações (BURKE, 2008). Assim, essa ideia de construção em nossa pesquisa é instrumento facilitador na compreensão dos sentidos da linguagem, uma vez que “são as ideias, e não os conceitos, as indicações mais universais da linguagem”. Acrescenta-se que a “ideia salva os fenômenos cativos da sua dispersão, os conceitos propiciam esta salvação justamente pela operação destrutiva e lustral de desembaraçar os fenômenos da sua unidade aparente” (BENJAMIN, 2010, p. 36).

Para BURKE (2008) houve um deslocamento da história cultural para a história cultural da sociedade e para construção da realidade criada, onde a linguagem já não é tanto o reflexo do objeto e as histórias têm uma variedade tão diversa quanto os pontos de vista escolhidos: vista de baixo a visão dos colonizados a visão dos derrotados classes subalternas das mulheres etc. É a invenção da realidade e o fim do determinismo. Nessa ideia de construção fomentam-se suas variáveis, a partir da reutilização, da invenção e as novas construções.

Em face da construção da história cultural do espaço urbano de Manaus que encontramos na ficção de Hatoum sentimos a necessidade de expor como se originou as ideias acerca dessa marca que atravessou oceanos, rios e igarapés. Grosso modo, o que sabemos é que o termo *Belle Époque* designava um período histórico, cultural e artístico europeu desde o final do século XIX até o início da Primeira Guerra Mundial. No Dicionário Histórico de Palavras, Costumes e Mentalidades de Jacques Boudet⁸¹, a expressão *La Belle Époque* aparece no final

⁸¹ Cf. Jacques Boudet, “La Belle Époque” in Jacques Boudet, Dictionnaire Les Mots de l’histoire, Paris, Larousse-Bordas, 1998, p. 124.

da Primeira Grande Guerra, para nomear de modo nostálgico o alvorecer do século XX, percebido como um ciclo de estabilidade, de paz e de felicidade, em contraste com a dura experiência vivenciada durante os anos do sangrento conflito, que alterou o mapa da Europa.

Segundo Mérian (2012) no começo do século XX a expressão *Belle époque* era desconhecida na França. Numa sociedade de contrastes onde uma pequena minoria desfrutava das benesses do progresso, a classe média conquistava lentamente um melhor nível de vida, principalmente nas cidades; mas a imensa maioria dos operários e dos camponeses continuavam sofrendo durante as sucessivas crises econômicas e o êxodo rural se acentuava numa França ainda principalmente rural e tradicionalista. A expressão *Belle époque* apareceu depois da primeira guerra mundial, num âmbito de crise econômica de inflação e de grande esforço para a reconstrução de um país que tinha perdido mais de um milhão e quinhentos mil mortos numa guerra bárbara e impiedosa. Para os sobreviventes o período que antecederara esta carnificina, a saudade de uma época de mais de quarenta anos de paz, de progresso científico, tecnológico, material, dissimulou em parte as duras realidades vividas pela maioria da população.

Contudo, se elaborou progressivamente a ideia de uma “idade de ouro”, o mito de uma *Belle époque* que colocou a França como um país pioneiro em vários domínios da vida científica, tecnológica da segunda Revolução Industrial (eletricidade, transportes ferroviários, construções mecânicas, automóveis, começo da aeronáutica, moda, produtos químicos, farmacêuticos). Os benefícios do progresso geraram um crescimento do nível de vida que permitiu um enriquecimento da burguesia, da aristocracia, e também das classes médias altas (Mérian, 2012). Assim, isso ajudava a esquecer os horrores da guerra e a preparar o que viria a se chamar *les années folles* dos anos 20/30. Nesse sentido o autor nos aponta o que foram os anos da *Belle époque* em Paris e na França a partir de vários enfoques: políticos, econômicos, sociais, mas principalmente artísticos e culturais. Depois da humilhante derrota de Napoleão Terceiro contra a Prússia em 1870/1871,

o período de reconstrução nacional, material, financeira, mas também moral, durou vários anos. A França precisava definir as bases de uma nação orgulhosa da sua história e portadora de valores universalistas de civilização e de progresso para a humanidade. O contexto era difícil, devido a fase de declínio demográfico no fim do século XIX, causado pelo malthusianismo, compensado em parte pela imigração de italianos e de belgas principalmente. Neste aspecto o período não representou uma idade de ouro. O seu peso demográfico na Europa decresceu. A França de 1914 não contava com mais de quarenta milhões de habitantes, os que moravam no campo representavam ainda mais de 50% da população. A agricultura de subsistência predominava em inúmeros minifúndios. O contraste com as regiões de latifúndio e agricultura moderna era, portanto, grande. A emigração era a única saída para os camponeses pobres que encontravam nas cidades um emprego nas indústrias em desenvolvimento e nas obras públicas (caminhos de ferro, estradas, edifícios públicos) (MÉRIAN, 2012, p.136-137).

Isso significou, segundo a autora uma época de crescimento rápido do proletariado urbano e o começo do desenvolvimento de uma classe média que será o principal motor da futura sociedade de consumo. Durante este período os usos e costumes não mudam muito no campo, mas nas cidades surgem novos hábitos: alimentação mais diversificada, mudanças no vestir, aparecimento dos *grands magasins*, diversificação dos lazeres. As classes dominantes se enriquecem como nunca e a França se tornou uma potência financeira importante graças à industrialização e às conquistas coloniais, a *Belle époque* ou a “Belle vie” parecia eterna. Foi neste contexto otimista que foram organizados os grandes eventos como as exposições universais de 1889 e 1900 que contribuíram para reforçar o sentimento ufanista na sociedade francesa, mas também para difundir ao mundo a imagem de um país de sucesso. A exposição de 1889

atraiu mais de 32 milhões de visitantes; a exposição de 1900 acolheu mais de 50 milhões, mais da metade estrangeiros. No plano político, assistimos ao abandono da opção monárquica e à vitória dos republicanos em 1879, depois de oito anos de indecisões. No mundo rural, a maioria da população, não tinha o sentimento de viver uma idade de ouro, principalmente nas regiões vinícolas que foram arruinadas pelas pragas que assolaram os vinhedos, nem pelos pequenos agricultores obrigados a emigrar para sobreviver. No começo do século 20 as sublevações foram reprimidas militarmente no sudeste, como aliás as greves dos mineiros e outros proletários cujas condições de vida pouco se diferenciavam da condição de vida do povo descrita por Émile Zola nos *Rougon Macquart* (IBDEM, p. 137).

Nesse momento, como se pode perceber, para uma imensa maioria não existia o sentimento de viver uma idade de ouro. Conforme a autora as linhas férreas cobriam a totalidade do território francês, mas os burgueses que viajavam nos vagões de primeira classe para passar temporadas nas cidades termais ou praias da moda, nada tinham a ver com os proletários que viajavam em vagões de terceira classe em busca de um emprego nas cidades. Eles iam engrossar as filas do proletariado urbano, as famosas ‘classes perigosas’ que, em Paris, viviam em condições muito precárias, longe dos bulevares e dos parques. Os espaços criados pelo urbanismo concebido por Haussmann para os mais favorecidos da sociedade, provocaram um deslocamento da massa dos mais humildes para subúrbios sem infraestruturas, sem saneamento, onde a tuberculose e outras doenças endêmicas provocavam numerosas mortes. Assim, com a reurbanização de Paris pelo Barão de Haussmann a *Belle Époque* assume papel primordial em todos os setores das atividades humanas, o homem passa a acreditar que tudo pode alcançar, tudo pode fazer. Marcado pela profunda arrogância das nações europeias que enriqueceram pela exploração imperialista de suas colônias nas Américas, na África ou na Ásia, a Europa e se cristalizará como um momento de grande euforia à medida que nas artes, se destacarão o *Can-Can*, o *Art Nouveau*, as festas e alegrias dos banquetes e bailes franceses, a vida boêmia da noite.

A *Belle époque* foi isso, mas também, veremos que para os republicanos brasileiros podia ser uma fonte de inspiração importante, porém na prática isso não aconteceu no Brasil. Ela, se desenvolveu, num momento histórico bem diferente, numa sociedade também muito diferente, uma ideia de “*Belle Époque*, provavelmente mais mito do que realidade. A República velha pouco tinha a ver com a terceira república francesa; as cidades, a sociedade, os usos e costumes eram também muito diferentes. As obras realizadas em Paris e as ideias trazidas pela Missão Francesa aos poucos se difundiram pelas cidades brasileiras, e no final do século XIX, o Brasil passava a aspirar aos padrões de vida adotado pelas metrópoles modernas. As propostas de atualização para a cidade iam além do aspecto visual, exigindo uma série de serviços estruturais.

3.2. Outras Margens

O espaço na ficção de Hatoum é como a visão de Zana “que vê por todos os ângulos de perto e de longe, de frente e de viés (2000, p.127) com isso é possível pensar nos ambientes amplos que sua ficção encerra. “O espaço pode ter um papel distinto ou estar completamente misturado no universo diegético, tornando-se difícil sua delimitação”. O reconhecimento do espaço depende da forma como é utilizado o recurso da caracterização do meio, visto nos

detalhes que compõem o ambiente em que está situada a personagem. Ao lado da narração, relato do desenrolar de uma ação, “a descrição pode ter uma funcionalidade variável, dependendo do efeito que o autor pretende” (BERGAMO, 2008, p. 137). Para o autor a descrição tem como papel básico garantir a eliminação do incidental e do descartável em uma narrativa e, tornar sua funcionalidade reconhecida, uma vez que traz à tona elementos espaciais cujo virtuosismo caracterizador enquadra a personagem, revela seu meio físico-social e contribui para a significação global da obra. Essa caracterização do espaço é denominada espaço-moldura, porque mostra a interligação existente entre cenário e a personagem associada à ação e à perspectiva do narrador, uma vez que tais categorias funcionais se condicionam mutuamente. “O macroespaço está voltado para a revelação de ambientes amplos, situando o desenvolvimento da ação e caracterizando o cenário onde se localiza a personagem” (BERGAMO, 2008, p. 139).

O espaço da cidade do Rio de Janeiro na narrativa apresenta-se culturalmente vivo muito embora os artistas fossem presos devido o momento hostil em que se encontrava (HATOUM, 2005, p. 263). A narrativa destaca a viagem dos personagens, Mundo e sua mãe Alicia para o Rio de Janeiro para passar as férias, a mãe exaltava as delícias do Rio em seu apartamento no edifício Labourdett, em Copacabana, defronte para o mar. Mãe e filho iam aos restaurantes chiques a passeios e compras que iam das caixas de sapatos, vestidos, objetos de decoração, colar, abajur ao casaco de veludo grená, que contrastava com o clima quente de Manaus (2005, p.92). A personagem falava com sotaque carioca afetado que não ecoavam apenas os prazeres do Rio, mas também o prazer íntimo em contrastar o esplendor da metrópole com o marasmo da província e isso ia se perdendo à medida que a vida em Manaus se tornava áspera e hostil. No Rio Mundo conheceu Alexandre Flem, um artista que morava em Berlim e estava no museu de arte moderna, de volta à Manaus, Mundo mostrou ao narrador Lavo o material de desenho e pintura e os livros de artes comprados na Leonardo da Vinci (2005, p.93). Mundo no Rio frequentava um curso de gravura, visitava museus e galerias junto com Alex Flem, e com ele aprendeu novas técnicas de pinturas se impressionou com os materiais que usava em quadros-objetos (2005, p.106-108).

A narrativa faz referências a bienal de artes, galerias do Rio e São Paulo e também que outros personagens, como o artista Arana que morava em uma ilha, o tio de Lavo ao contar a história desse artista revela que Arana acompanhado de Luciete Velina viajaram para o Rio e São Paulo e depois de navio para a Europa (2005, p.124). Velina era rica, dona de muitas propriedades e uma ilha. A narrativa não revela de onde veio sua riqueza, no entanto, pode-se

pensar que o marido de quem ela herdou a riqueza, foi mais um daqueles que puderam usufruir do período de fausto ocorrido durante o ciclo da Borracha.

No início do século XX novos valores ganharam força na sociedade brasileira, a cidade do Rio de Janeiro era o farol irradiador de cultura para todas as outras cidades do país, pois era aonde as novidades europeias chegavam primeiro. Podemos afirmar que o Rio de Janeiro era um símbolo da República próspera, e da brasilidade em caráter nacional e internacional. Segundo Coutinho (2008, p. 101) “Após dois séculos, atingia o Rio de Janeiro em 1900 a situação incontestada de capital intelectual, artística, literária do Brasil, e seu centro cultural. Capital política, mais do que isso consolidara-se como capital cultural”. Nessa transição a cidade mostrou-se com intensa boemia intelectual, agremiações, periódicos, redações, cafés, livrarias, escândalos, duelos, polemicas, conferências, modas e editores.

A *Belle Époque* carioca pode ser considerada uma importante fase na história cultural brasileira. Sua análise remete às questões complexas e profundamente enraizadas ao passado carioca. Ela teve início, de acordo com Needell (1993, p. 39), no governo de Campos Salles em 1898 e para ser moderno era preciso estar no Rio de Janeiro, lugar para se obter sucesso em várias áreas, como, por exemplo, na vida intelectual ou científica. A capital federal vivia um momento privilegiado, onde se encontrava as sedes de várias instituições de grande importância, como o Banco do Brasil, além de outros bancos nacionais ou estrangeiros e a Bolsa de Valores. Era a cidade com o núcleo da maior rede ferroviária do país, maior mercado consumidor e mão de obra para as indústrias. Dentro do contexto da *Belle Époque* os ideais de progresso conviviam com crises políticas e econômicas.

A cultura da modernidade predominante na *Belle Époque* é eminentemente urbana, e a cidade é consolidadora, ou seja, ela própria torna-se tema e sujeito das manifestações culturais e artísticas. A cidade é o lugar da construção da modernidade, é a metrópole, enfim, a forma mais específica de realização da vida moderna. Em outro governo, Pereira Passos, que foi essencialmente influenciado pelo modelo francês de Haussmann - o gestor da Paris burguesa e monumental surgida entre 1853 e 1870 - aderiu ao modelo de modernidade estabelecido na época, cuja ação era a de modificar o aspecto urbanístico das grandes metrópoles para refletir o clímax do progresso. Ele adotou a ideia do "mito de Paris" como referência emblemática para a compreensão da modernidade, através da imagem da cidade como elemento de referência para a compreensão do todo. A transformação do Rio de Janeiro em uma Paris se efetuou em articulação com o governo federal, na época, encabeçado por Rodrigues Alves. Pesavento pontua que não se trata de considerar que uma *Paris-sur-mer* tenha emergido como resultado das práticas urbanistas dos "herdeiros nacionais do Barão de Haussmann" pois as representações

não "espelham" obrigatoriamente o seu referente. Elas, antes de mais nada, dizem respeito a esta capacidade do imaginário de "inventar o mundo", tornando-o convincente, desejável, plausível. (2002, p.173)

O Rio de Janeiro foi, tal qual Paris, uma cidade revolucionada, estripada, aberta, transformada pela ação configurada dos "produtores do espaço", a serviço dos governos federal e municipal. Diferenças de escala à parte, o resultado da combinação de tempos e espaços — a cidade colonial de antes, o caos das intervenções e a nova cidade surgida — formava um contexto de imagens gráficas que deram suporte à estruturação de um imaginário coletivo. A base paisagística foi alterada e, com ela, práticas sociais, costumes e valores, que seriam representados, literariamente, por aqueles que vivenciaram a sequência de mudanças. De acordo com Needell (1993, p. 41):

A própria história da capital ilustra bem o modo como a *Belle époque* significou tanto a continuidade do passado colonial quanto o potencial de mudança no novo período. A história do Rio de Janeiro proporciona o cenário em que se deu a evolução da elite e a expressão mais clara da *Belle époque* carioca. No afrancesamento desse porto topical, empreendido por um filho de cafeicultor que havia estudado em Paris

Salienta ainda o autor que uma das influências francesas mais fortes se tem no Teatro Municipal que foi inspirado na Ópera de Garnier cuja planta baixa, vistas laterais e interior comprovam a paternidade. Todas as mudanças realizadas nos edifícios reforçam o significado que na época se atribuía ao bulevar que era a Avenida central das reformas cariocas. Ela era uma magnífica paisagem urbana que embeleza o rio. A Capital Federal possuía agora um bulevar

verdadeiramente "civilizado" - duas muralhas paralelas de edifícios que refletiam o máximo de bom gosto existente - e um monumento ao progresso do país. Os cartões-postais mostravam que determinados prédios particulares, como o do *Jornal do Commercio*, atraíam a atenção geral, mas a imaginação popular era dominada pelo conjunto de edifícios públicos localizados na extremidade sul da avenida: o Teatro Municipal (1909), o Palácio Monroe (1906), a Biblioteca Nacional (1910) e a Escola Nacional de Belas-Artes (1908), graças à magnífica vista das fachadas proporcionadas pela própria avenida. Estes efeitos nada tinham de acidentais (NEEDELL, 1999, pp. 60-61)

A narrativa Hatouniana faz um contraponto a respeito da dualidade vivida no Rio quando o narrador-personagem Nael nos conta acerca do regresso de Yaqub do Líbano. Seu pai Halim foi buscá-lo no Rio de Janeiro, no momento em que o cais *Pharoux* estava de cheio de parentes dos pracinhas e oficiais que regressavam da Itália no navio que já havia passado em

Marselha. O Personagem Yaquib ficou espantado “com os vivas e a choradeiras dos militares da Foça Expedicionária Brasileira (p.14). Pai e filho caminham pela cidade passam pela praça Paris e chegam até a Cinelândia. Hatoum deixa entrever um período muito delicado no país que, foi a volta dos soldados da Guerra, onde muitos filhos perderam seus pais e muitos pais ficaram sem seus filhos, detalhes nas entrelinhas que ficaram ocultos nos dias passados. Por meio desses episódios somos convidados a passear nas ruas imaginárias da cidade carioca que porta ainda marcas que sinalizam a França.

Daí, alguns dos traços que a abordagem do espaço literário nos permite reconhecer, uma vez que a linguagem não é um poder, não é o poder de dizer. Ela não é nunca a linguagem que falamos, jamais nos dirigimos a um “ti” e “jamais te interpelo”. Esses traços são de forma negativa, contudo, essa negação mascara o fato mais essencial de que nela tudo retorna à afirmação, “que o que nega nela afirma-se”. Onde ela fala como ausência, fala e não fala, cessa e persevera, ao mesmo tempo em que não é silenciosa porque nesse silêncio fala-se como é próprio de sua fala habitual, enquanto parte de sua natureza. “Mas, nesse ponto do espaço literário, a linguagem é sem ouvir. Daí o risco da função poética. O poeta é aquele que ouve uma linguagem sem entendimento” (BLANCHOT, 2005, p. 45).

Para Blanchot isso fala, mas sem começo, também, diz mas não remete a algo a dizer ou mesmo silencioso que o garantiria como seu sentido. O eco desse momento se percebe, quando

a neutralidade fala, somente aquele que lhe impõe silêncio prepara as condições do entendimento e, no entanto, o que há pra entender é essa fala neutra, o que sempre já foi dito, não pode deixar de se dizer e não pode ser ouvido entendido. Essa fala é essencialmente errante, estando sempre fora de si mesma. Ela designa o de fora infinitamente distendido que substitui a intimidade da fala. A assemelha-se ao eco, quando o eco não diz apenas em voz alta o que é primeiramente murmurado mas confunde-se com intensidade sussurrante, é o silêncio convertido no espaço repercutente, o lado de fora de toda a fala. Só que aqui, o lado de fora está vazio, e o eco repete antecipadamente, profético na ausência de tempo (*loc cit*).

Por isso, há necessidade de reconstruir e reinterpretar narrativas corrigindo esse apagamento de alguns fatos históricos e as trocas culturais existentes no Brasil. As cidades significam etapas da vida, ascensão ou degradação social, raízes ou lembranças. Escrever uma obra ficcional é isso, despertar e apaziguar cem cessar, abrigar e afastar, dominar e sofrer sua força indomável, algo difícil e tão perigoso que “todo escritor e todo artista se surpreende, de cada vez, por tê-lo realizado sem naufragar” (BLANCHOT, 2005, p. 46). Há muitos que banzeiro dessas

águas soçobram em silêncio encarando o risco de frente e não como duvidar disso, mas, o mundo é esse impulso que se furta e com isso o tempo perde seu poder de decisão e nada mais pode começar. Assim a obra é esse círculo em que o autor se expõe perigosamente à pressão que exige que ele escreva, mas também se protege dela. Essa proteção o estabelece num mundo irreal sobre o qual reina soberanamente, exila-se das dificuldades do tempo e do trabalho no tempo, sem renunciar.

Nesse mundo irreal, trabalhado do lado de dentro e findo no lado de fora na ficção de Hatoum é que temos a possibilidade de olhar sua narrativa. Vimos acima, que Yakub regressa à Manaus, lugar aonde se podia encontrar a Esquina das sedas, *Au bon marchê.*, no tempo em que tudo era importado da Europa e de outros lugares (HATOUM, 2000, p.172). No entanto, anos mais tarde, o personagem viaja para São Paulo em janeiro de 1950 (2000, p.38), aconselhado pelo padre Bonislau, mudou-se porque Manaus era uma província que não prometia nada para alguém que almejava algo mais na vida. A narrativa diz que a vida de Yaqub em São Paulo (2000, p.59) começa na pensão Veneza em um quarto húmido cuja solidão e o frio durante a vida paulistana não o incomodavam. A vida na metrópole era cheia de perturbação e as pessoas eram devotadas ao seu trabalho, as cartas que enviava à família revelavam seu fascínio pela vida nova, pois, ele não morava mais em uma aldeia e sim em uma metrópole (2000, p.60) não ia ser matemático, mas engenheiro, a mãe não entendia o significado dessa profissão, mas o importante era que ele ia ser Doutor. O narrador o chama de “politécnico, calculista de estruturas”.

Ao passar na praça da República, o personagem parava para contemplar a imensa seringueira: “gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, entretanto, nunca mais a mencionou nas cartas que escrevia aos seus pais (2000, p.42). As notícias que viam de São Paulo pareciam um outro mundo (2000, p.31). O dia a dia trazia os acenos da metrópole passados na pensão Veneza, os cinemas da São João, os passeios de bonde, o viaduto do chá e mestres engravatados (2000, p.60-61). Yaqub usava a “máscara” do que havia de mais moderno no outro lado Brasil, como se esse Brasil fosse um país distante. Os seis anos em que morava em São Paulo, deixava Yakub cada vez mais orgulhoso de si (p.91), a ponto de em uma visita rápida à Manaus se irritar com as ruas sujas (2000, p.114), pois, agora, era um engenheiro que se engrandecia e tinha ficado endinheirado (2000, p.126).

De acordo com Bergamo (2008, p. 138) “enquanto a ambientação circunscreve-se ao âmbito do conotado, o espaço propriamente dito, se vincula à denotação”. No limiar do texto, o espaço não deve ser restrito ao denotado. Sua funcionalidade vai além das divisões estabelecidas, geográfico, econômico, histórico e social, pois não são suficientes para abarcar todas as possibilidades de interferência do elemento espacial no universo da ficção. Para esse

autor, a noção de ambientação é inovadora na medida em que busca se projetar como um efeito de atmosfera, sugerido pela composição do cenário, pela disposição dos objetos e atuação das personagens, ao criar um clima ou uma sensação emanada do meio. Todas as verdades envolvidas pela religião, autoridade, tradição, estilo, são postas em questão, e o artista não pode mais prever as respostas do seu público aos símbolos e referências com os quais ele trabalha.

Como se pode perceber o Rio, no entanto, não foi a única cidade trazida ao texto literário de Hatoum e nem o único exemplo brasileiro de modernização a ser seguido pelas cidades que buscavam se modernizar, a árvore amazônica também aparece na cidade de São Paulo - trazendo à lembrança os momentos de riqueza - aos poucos deixada de ser citada nas cartas de Yaqub. A ficção Hatouniana continua nos atraindo para o lado de fora por meio do silêncio que confere uma intimidade a esse lado de fora para nos mostrar as marcas da França do lado de dentro, “o leitor é convidado a vê o enredo como as roupas que a costureira Ramira costurava, ou seja, o enredo com seu lado exterior e o avesso que é o forro. O tempo presente, o lado direito, e tempo remoto, de onde se originou o primeiro é o lado avesso” (Andrade, 2010, p. 24). Em sua obra de ficção nós não temos uma história de São Paulo e sua *Belle époque* mas, o avesso desse momento nos fragmentos das histórias dos personagens que fazem parte dessa ficção. O personagem OX é amigo de Martim que é o narrador- personagem (Hatoum, 2019). Ambos vivem em São Paulo em uma República, OX é estudante de arquitetura e vive inconformado com as obras urbanísticas em sua cidade, sua origem remete aos donos da cultura de café, era herdeiro de uma fazenda desses plantios, bisneto de um senhor que possuía escravos e neto de um homem que publicou artigos criticando o passeio dos negros aos domingos em uma cidade paulista, sua namorada Mariela, “mistura de anjo e demônio” o acusava de ser “o retrato da elite do Brasil” (2019, p. 79). E por ser filho de um aristocrata rural, se definia como “um filho desgarrado da aristocracia rural, um burguesinho que lê Montaigne numa poltrona de couro de vaca” (2019, p. 53), essas declarações foram feitas durante o percurso que faziam na feira para comprar comida para a República.

No trajeto, OX e Martim, descem na Rua Bento Freitas, entram na livraria Duas Cidades e conhecem a francesa Évelyne Santier, não por acaso entra um mendigo para pedir esmolas, já nos colocando às claras o cotidiano da cidade, onde mendigos e pobres eram: “todos tristes, amarelos de tanta fome” (2019, p.52). Em suas conversas com a francesa, OX diz que prefere conversar sobre Viollet-le- Duc e Haussmann, o restaurador e o demolidor, ouçamos a conversa:

Haussmann demoliu a Paris Medieval em nome da Modernidade, mas construiu parques maravilhosos. Ainda bem que não destruiu o Marrais. Depois vou te mostrar uma serpente monstruosa de concreto armado, um viaduto inaugurado há poucos anos. A maior aberração do nosso urbanismo. Daqui há um século São Paulo terá sido demolida e reconstruída, mas isso não vai acontecer com Paris, a não ser outra guerra.....(IBDEM, p.55)

Durante a conversa, o personagem OX pega o panfleto que a francesa tinha em mãos e faz uma maquete de um Museu “da vertigem”, o qual possui uma estrutura de concreto com asas finas em balanço calculada por engenheiro considerados loucos, por ele. Após, esse encontro, a francesa é convidada para conhecer “lugares diferentes” como o centro histórico e alguns bairros da cidade. Passeios que incluíam ir ao Mercado Municipal, almoço no Bom Retiro, à Estação da Luz, e andarem muito, como se estivessem em Paris (HATOUM, 2019, p. 56).

Em relação, a essas marcas Costa (2000) nos diz que o afrancesamento da sociedade paulista veio tarde, ao contrário de suas irmãs: Rio de Janeiro, Bahia e Pernambuco. Cidades, essas que contavam com a vantagem de serem portos de mar de grande movimentação de navios à vapor, vindos da Europa, possuíam uma população mais abastada, cujo poder aquisitivo era bem mais superior do que à cidade paulista. Além de São Paulo parecer menos impenetrável às influências estrangeiras, sua população era pequena, de hábitos modesto e isolada pela deficiência dos meios de transportes que dificultava o comércio. No entanto, os solares das fazendas de café no Vale da Paraíba respiravam o ar da atmosfera francesa.

Para a autora o marco das marcas francesas ou da *Belle époque* paulista se deu em 1864, com a fundação da Casa Garroux, uma livraria que ao mesmo tempo era tipografia, depósito de vinho e de guarda-chuvas e objetos de artes. Os livreiros recebiam os livros franceses e vendia ao público letrado. A partir da data exposta por Costa, em São Paulo começou a procura pelos livros franceses, a mesma afluência de comerciantes e técnicos franceses, que se dera com suas irmãs na primeira metade do século XIX. As marcas da França foram crescendo de modo intenso, e atingiram seu clímax com o desenvolvimento da cultura cafeeira e a melhoria dos transportes no fim desse século. De porte de suas fortunas, famílias inteiras de fazendeiros partiam para Europa, seus passavam a frequentar as Universidades da França e ao retornarem traziam consigo a insatisfação e o desejo de transplantar para suas fazendas o ambiente francês que tanto os agradavam e ao qual haviam se acostumado.

Assim como o Ciclo da Borracha proporcionou uma *Belle vie entre nous*, a riqueza proporcionada pelo café permitiu ao paulista o mesmo período de glamour. A cidade passou a ter um contingente de casas comerciais e de artesãos franceses na segunda metade do século XIX. Os estabelecimentos comerciais de franceses ou pelo menos de nomes franceses estavam em todos os ramos de negócios. A cerca disso, Costa (2000) sinaliza:

As casas comerciais em São Paulo, na segunda metade do século XIX, distribuem-se aproximadamente em dois grupos: as francesas e as nacionais, na maior partes das vezes também importadoras de artigos caracteristicamente franceses, a que se vem obrigadas não só pela falta de produtos nacionais como para não sucumbir à concorrência. Um exemplo: “*O Cangirão Monstro*, que oferece ao público um variado e completo sortimento de louças, porcelanas, cristais, talheres, *crisophle`colares* anodinos eletromagnéticos de Royer, para facilitar a dentição e evitar as convulsões das crianças, e as excelentes máquinas Lhôte, para água Selts´ recomendadas, como as mais simples, bonitas e baratas para o fabrico desse líquido tão útil na estação calmosa”, e que recebe todos os seus artigos da casa matriz na Corte, a qual por sua vez, recebe tudo “diretamente da Europa”(2000, p. 287)

Ao lado dessas casas comerciais, vários foram os cabeleireiros, numerosas costureiras e alfaiates franceses radicados em São Paulo na segunda metade do século XIX, os franceses predominaram não só na venda de artigos musicais, como no ensino da música. Um dos mais célebres, foi o prof. Giraudon, que ensinou piano em São Paulo por mais de 30 anos. A capital do Estado de São Paulo também se tornou uma referência, especialmente para as cidades cafeicultoras do Oeste Paulista. Alguns dos seus melhoramentos⁸² serviram de exemplo até mesmo para a capital federal. Sua modernização na estrutura sanitária, executada pelo prefeito Antônio Prado em consonância com a política do Serviço Sanitário do Estado, dirigido pelo Dr. Emílio Ribas, serviu de referência para Oswaldo Cruz implantar uma ação semelhante na reforma do Rio de Janeiro em 1904.

Segundo Follis desde o início da década de 1870, a dinâmica São Paulo – cidade que, a partir do último quartel do século XIX, foi transformada no principal centro articulador técnico, financeiro e mercantil do café - já vinha sofrendo intervenções urbanas que, justificadas especialmente pela necessidade de higienizar o espaço citadino, objetivavam administração de João Teodoro Xavier de Matos (1872-1875), gastou-se no embelezamento da capital uma quantia aproximadamente igual à metade do orçamento anual da província. Muitas ruas novas foram abertas e antigas ruas estreitas foram alargadas por meio de desapropriações e demolições de muitos prédios

⁸² FOLLIS, Fransérgio. Modernização urbana na Belle Époque paulista. São Paulo: Editora UNESP, 2004.

coloniais. Em 1873, as ruas que formam o triângulo central foram calçadas com paralelepípedos. A idealização de um meio urbano salubre passou a exigir também o investimento de verba pública na construção de prédios modernos para mercado e matadouro municipais.

Exemplifica o autor que Franca já possuía um Matadouro Municipal, localizado no prolongamento da Rua Saldanha Marinho, às margens do Córrego Cubatão. Porém, a cidade ainda se encontrava desprovida de Mercado Municipal, edifício que já compunha a paisagem urbana das mais importantes cidades brasileiras. Assim, a construção de um prédio para essa finalidade passou a ser considerada uma obra de grande necessidade não só para o abrigo e conforto dos consumidores e comerciantes que se reuniam ao ar livre no Largo do Mercado, como também para a melhoria das condições sanitárias em que era efetuado esse comércio. Outro motivo apontado como justificativa para a sua construção era o aumento das rendas municipais que esse novo estabelecimento podia proporcionar por meio da locação de suas repartições aos comerciantes. Em 1896, após a aprovação pela Câmara da planta da obra e de um orçamento de oito contos e duzentos e setenta e cinco mil réis, apresentados pelo intendente Dr. Santos Pereira, a "Casa do Mercado" pôde então ser edificada. O Mercado Municipal era uma "obra de incontestável valor, não só arquitetônico, mas também de conforto e higiene e quase todas as cidades paulista tinha o seu.

No Brasil, a influência dos ideais modernizantes presentes na reforma de Haussmann em Paris se expressou de maneira mais evidente nas reformas urbanísticas implementadas pelos governos que pretendiam transformar a antiga paisagem colonial de uma cidade a uma referência nacional, um modelo de cidade moderna para o país. Tanto o Norte do Brasil como o de outras margens parecem não terem alcançado a *Belle Vie* tão desejada. Isso no leva a pensar que o Hatoum amazônico e sem dúvida alguma, brasileiro. Pois, faz surgir um Brasil silenciado, em uma casa nos fundos de um quintal, de um hospício, das ruínas de uma vida, de uma busca incansável, e muitas outras vozes criadas para falar de lugares e tempos para os quais a história oficial brasileira parece dar as costas.

O ficcionista Milton Hatoum viveu as experiências do exílio, das cidades consideradas modernas, e outro Brasil, de outras margens. Todas essas experiências devoradas e metamorfoseadas em experiências literárias. Trabalhar as questões do urbano não somente de uma região, mas de toda uma sociedade, não é tarefa fácil, e além disso estabelecer uma linguagem que coloque essas nuances, em um país com as dimensões do Brasil requer ousadia, a obra ficcional inscreve-se no tempo e explora-o a partir do passado das personagens ou das vivências no presente que se pretende coletivo. Esse passado e presente é a manivela do movimento histórico, e por meio das vozes dos personagens “há uma parte da vida passada, um

inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento” (HATOUM, 2004, p. 11).

Sem dúvida, a narrativa literária não precisa "comprovar" nada ou se submeter à testagem, mas guarda preocupações com uma certa refiguração temporal, partilhada com a história. Dando voz ao passado, história e literatura proporcionam a erupção do ontem no hoje. Esta reapresentação daquilo que "já foi" é que permite a leitura do passado pelo presente como um "ter sido", ao mesmo tempo figurando como o passado e sendo dele distinto. Naturalmente, não é intenção do texto literário provar que os fatos narrados tenham acontecido concretamente, mas a narrativa comporta em si uma explicação do real e traduz uma sensibilidade diante do mundo, recuperada pelo autor (PESAVENTO, 1998).

Esse mundo recuperado pelo autor Milton Hatoum em sua obra de ficção nos levou mais uma vez a pensar o apagamento do autor na escrita contemporânea. Para Foucault (2006) A noção de autor se constitui em um momento crucial da individualização na história das ideias, dos conhecimentos, das literaturas e também na história da filosofia e das ciências. Esse é um princípio ético fundamental da escrita contemporânea. A escrita se basta a si mesma, não está obrigada à forma da interioridade, passou a se identificar com sua própria interioridade desdobrada. Isso significa dizer que ela é

Um jogo de signos comandado menos por seu conteúdo significado do que pela própria natureza do significante; e também que essa regularidade da escrita é sempre experimentada no sentido de seus limites; ela está sempre em vias de transgredir e de inverter a regularidade que ela aceita e com a qual se movimenta; a escrita se desenrola como um jogo que vai infalivelmente além de suas regras, e passa assim por fora. Na escrita, não se trata da amarração de um sujeito em uma linguagem; trata-se da abertura de um espaço onde o sujeito que escreve não para de desaparecer (FOUCAULT, 2006, p. 267)

Em dias pretéritos a obra que tinha o dever de trazer a imortalidade recebeu o direito de matar, de ser assassina do seu autor. Essa relação da escrita com a morte também se manifesta com o desaparecimento das características individuais do sujeito que escreve; através de todas as chicanas que ele estabelece entre ele e o que ele escreve, o sujeito que escreve despista todos os signos de sua individualidade particular; a marca do escrito não é mais do que a singularidade de sua ausência; é preciso que ele faça o papel do morto no jogo da escritura. Assim não é próprio o destacar as relações da obra com o autor nem querer reconstituir através do texto um

pensamento ou uma experiência, a obra deve ser vista em sua estrutura, em sua arquitetura, em sua forma intrínseca e no jogo de suas relações internas.

Quanto ao nome próprio do autor, Foucault nos assegura que o nome do autor não é simplesmente um elemento em um discurso, ele exerce um certo papel em relação ao discurso, dando-lhe uma função classificatória, que permite tal nome reagrupar um certo número de texto, delimita-los excluindo alguns e se opondo a outros. Chega-se finalmente à ideia de que o nome do autor não passa como nome próprio do interior de um discurso ao indivíduo no exterior que o produziu, mas que ele corre, de qualquer maneira, aos limites dos textos, que ele os recorta segue suas arestas, e manifesta o modo de ser ou, pelo menos, que ele o caracteriza. O nome do autor não estar localizado no estado civil dos homens, não está localizado na ficção da obra, mas na ruptura que instaura um certo grupo de discurso e seu modo singular de ser. A função do autor, é, portanto, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de certos discursos no interior de uma sociedade.

3.3. Ecos de Paris

Dentre os vários possíveis cenários na narrativa destaca-se também outro macroespaço, o europeu, sobretudo Paris. Lugar de onde vieram as marcas de uma Belle vie que invadiu o Brasil e o mundo. Lugar esse, que acreditamos estar diluído na ficção Hatouniana enquanto componente de sua escrita. De modo pretense diríamos que o autor não criou sua Paris, assim descrita pelos poetas pretéritos e contemporâneos. Mas, é possível pensar que, ela está presente nas vivências dos personagens que fazem parte da narrativas e através dos fragmentos percebemos que tal como um flâneur, Hatoum, por meio das vozes desses personagens situa uma Paris diferente da que pensamos encontrar ou que temos lido em outros autores, como por exemplo, Balzac, assim, sem a pretensão de se fazer uma escrita comparativa dos autores seguiremos nossa trajetória.

A cidade é um lugar no tempo, um momento no espaço, e em termos culturais, como um cronotopo, ou seja, como uma unidade de espaço e tempo. Pois, a dimensão do espaço, seja ele superfície, traçada e ocupada pelo homem, seja ele edificado, como a arquitetura, é referência icônica e emblemática da cidade. Para Pesavento (2004) o urbano se define por uma delimitação e edificação no e do espaço, a fornecer imagens gráficas e objetais da cidade, consensualmente reconhecidas como tal. Por outro lado, ele contém um tempo, encerra uma história e uma memória e supõe uma leitura, que faz da cidade como que um livro de pedra. Nesta medida, cada forma, cada materialidade e traçado que marca a apropriação do espaço se

constituem em um texto, que comporta uma trama e oferece uma intriga a ser desvendada. Tempo e espaço são como dimensões de análise do urbano, como referenciais portadores de sentidos e que se constituem de forma interligada: cada recorte do território, cada forma e cada materialidade encerra temporalidades que remetem a atores, a práticas sociais e a significados, assim como cada momento do passado deixa marcas objetivas no espaço.

Nas dimensões da arquitetura e da narratividade ambas trocam sinais e se relacionam, no sentido de que o espaço se dá a ler, o tempo se dá a ver, por isso, a autora se reporta à ideia do cronotopo em uma postura que se dispõe a decifrar sentidos, sobretudo aqueles que nos chegam do passado. Esta seria, portanto, uma tarefa a ser levada em conta por uma história cultural do urbano para que pudéssemos verificar as marcas francesa, partindo do entendimento antropológico da cultura como um conjunto de sentidos partilhados, buscamos com isso resgatar o passado de uma cidade por meio da possibilidade do tempo e espaço que ela oferece. Ou, em outras palavras, trataria de abordar a cidade de Paris através de um olhar que a contemplasse como uma temporalidade que encontra forma e sentido no espaço, ou como um espaço que abriga múltiplas temporalidades e sentidos. Com base no espaço-temporal que marca a concepção de cidade, gostaríamos de nos deter nas apropriações do urbano realizadas por duas formas específicas da construção desse passado: literatura e história. “A narrativa histórica inaugura uma nova temporalidade, distinta do passado e do presente, ao reconstruir um passado que toma o lugar do acontecido e mesmo a ele se substitui, como versão estável do tempo escoado” (PESAVENTO, 2004, p. 1596). Em face dessa recuperação, a autora assinala que:

Recuperar a cidade do passado implica, de uma certa forma, não apenas registrar lembranças, relatar fatos, celebrar personagens, reconstruir, reabilitar ou restaurar prédios, preservar materialmente espaços significativos do contexto urbano. Todo traço do passado pode ser datado pelo conhecimento científico, ou classificado segundo um estilo preciso; mas o resgate do passado implica ir além dessa instância, para os domínios do simbólico e do sensível, ao encontro da carga de significados que a cidade abrigou em um outro tempo. Ao salvaguardar a cidade do passado, importa, sobretudo, fixar imagens e discursos que possam conferir uma certa identidade urbana, um conjunto de sentidos e de formas de reconhecimento que a individualizem na história (2004, p. 1597).

Esse processo se dá na rememoração das vivências passadas, no mundo das coisas ditas através da convocação e recolhimento de registros de outra época, testemunhos e traços de diferentes naturezas, que possam dar conta das transformações do espaço urbano no tempo. Esse tempo transcorrido implica o resgate objetivo das formas que se inscrevem no espaço

urbano, tornando-as, por vezes, irreconhecíveis ou irrecuperáveis. A passagem do tempo modifica o espaço, onde as práticas sociais do consumo e da apropriação do território não só alteram as formas do urbano como também a função e o uso do mesmo espaço, descaracterizando o passado da cidade. Nesse contexto, surge o desafio do tempo físico e do tempo social, buscando ver, no presente, uma cidade do passado que se apresenta, com frequência, como uma cidade que não existe mais

Trata-se não apenas de uma eliminação radical das marcas ou dos registros do passado que uma cidade pode conter e, com isso, despertar, de forma automática, a lembrança, mas de um certo bloqueio da sensibilidade, impedindo reconhecer, sob as formas novas, o passado do urbano, ali escondido. Nesse contexto, a busca da temporalidade escoada implica o acionar de uma vontade e mesmo de um aprendizado, que só podem ser despertados pela ativação de um olhar sensível e por um processo que implica ensinar a pensar. Assim, só se pode resgatar o tempo escoado no espaço da cidade por meio de uma atitude deliberada e de um esforço da imaginação, que chama a si toda uma carga de referências acumuladas, capazes de criar esse olhar especial, que possibilita ver além daquilo que é dado a ver. Nesta medida, o que passa a contar não será exatamente a permanência integral das formas antigas nem a sua capacidade de resistência à passagem do tempo físico, ao desgaste e à transformação, dada pela passagem do tempo social. É preciso descobrir os tempos da história que se acumulam no espaço e que podem e devem ser resgatados pela memória.

Todo traço do passado possui em si uma sucessão de temporalidades objetivas acumuladas, ou seja, as marcas da passagem dos anos e do seu uso e consumo pelos atores sociais que percorreram esse espaço. Embora seja importante datar essas camadas históricas, como, por exemplo, no caso de um determinado espaço construído, importa também atingir as temporalidades subjetivas que esse espaço urbano contém, dado pelas experiências do vivido, pelos sentidos conferidos a tal espaço, tornando - o qualificado, como um lugar no tempo. Trata-se antes, pois, de tentar atingir, ou mesmo resgatar, a capacidade evocativa e de significação que cada fragmento do passado possa oferecer à recriação imaginária de uma cidade. Ou, ainda, o quanto de sentido ele possa invocar (PESAVENTO, 2004, p. 1599).

Habitar uma cidade, viver em espaço urbano, é, forçosamente, dotá-la de condições para que nela se exerça a vida para além do tempo do agora, do cotidiano da existência. O presente da cidade, tempo da vida, é um momento no espaço onde se reabilita o passado da urbes material e imaterial, para que nela as pessoas se reconheçam e se identifiquem, ancorando suas referências de memória e história. O presente das cidades é também aquele tempo em que se pensa o futuro, articulam-se planos e projetos de renovação do espaço, em antecipação, por

vezes utópica, de um outro tempo ainda a realizar-se. Uma cidade, pois, inventa seu passado e cria o seu futuro para explicar o seu presente (2004, p. 1600).

Renovar e reabilitar, jogando, desde o presente, as dimensões do passado e do futuro de uma cidade, seria uma outra forma de exercer a cidadania, entendendo que habitar a cidade implica dotar seus habitantes do direito de usufruir vários tempos. O direito à cidade, fundamental na construção do que se pensa como cidadania, é, fundamentalmente, um direito à história, à memória, à identidade. Para tanto - e esta é a questão crucial a definir, tanto na Europa quanto na América Latina —, é o tempo do presente, do aqui e do agora, que preside o tempo das cidades, pois ele se situa no âmago das decisões ou da vontade política da cidade habitar os seus tempos. A cidade do passado seria o resultado de uma reunião de saberes, provenientes da ciência, do conhecimento adquirido e também das sensibilidades, da apreensão afetiva e emotiva do mundo (2004, p.1600).

O personagem Martim foi para Paris aconselhado por Damiano Acante, seu amigo. Ao chegar em Paris foi morar em um bairro de imigrantes até o amigo chegar no final de dezembro de 1977, a narração começa com essa data. Logo de início, o personagem nos diz que Paris era uma cidade gelada nem sempre silenciosa devido a algazarra de turistas em volta do Sena. Turistas brasileiros que andavam em margens opostas, gargalhando em uma tarde fria e cinzenta. Entretanto, as lembranças do narrador, nesses momentos são do Brasil, dos seus amigos, pessoas e versos de um poeta americano e de Dinah. Martin vive num quatinho em forma de trapézio, costumava almoçar da Rue de la Goutte-d’or do Boulevard de la Chapelle. Depois atravessava a cidade para lecionar na estação Châtelleet onde ganhava uns trocados cantando ao som do violão (HATOUM, 2017).

De volta para o quatinho passava por Aubervilliers, depois das dez da noite quando seus senhorios angolanos já estavam dormindo. À noite ia ao café do Boulevard Arago conversar com Julião e Anita, seus amigos brasileiros que ao chegarem em Paris alugaram um estúdio na Rue Daguerre, um lugar caro para quem resolveu ganhar a vida sendo artista. Ao passo que um estúdio alugado na Rue d’Aligre na rua do Mercado, ao lado da Place d’Aligre, sairia uma pechincha de quatrocentos francos, muito embora, a proprietária fosse uma francesa amiga de Acante, o custo seria o valor de oito ou dez aulas de língua portuguesa enquanto que no quatinho que mal dava para ficar de pé, ele pagava sessenta francos por semana (IBDEM, 2017). Além da amizade com os brasileiros, tinha duas amigas francesas: Évelyne Santier e Céline (HATOUM, 2019)

As aulas particulares de português em no café Neuilly-sur-seine envolviam os acontecimentos que se davam no Brasil. Após, a aula, o narrador caminha pelo Bois de

Boulogne onde só tinha árvore sem folhas, gelo no solo e pássaros invisíveis. Depois pegava um metrô e ia até Châtelet, onde tocava violão, pegava as moedas e na capa do violão e ia andando pelo Marais até o Royal Bar. As pessoas encapotadas andavam nas calçadas da Rue de Sévigné. Para Julião Paris era uma cidade fria não somente pelo frio do inverno, mas pela frieza e intolerância dos franceses para com àqueles que não sabiam falar o francês, o narrador soube disso por Anita, companheira de Julião. (2019, p.14).

Viver e morar em Paris para Martim era um desafio, vivia solitário na cidade de tantos encantos, nela via entrar e sair as estações do ano. Em seu quarto no estúdio da Rue d'Aligre escreve sua história e a de seus amigos por meio dos diários que recebeu, como o de Julião, ou dos que roubou, como o de Anita. E nos conta como sua mãe Lina, professora de francês falava-lhe acerca de Paris:

Minha mãe abria o velho *Guide de Paris* e nós visitávamos museus, atravessávamos uma ponte sobre o Sena e sentávamos à mesa de um café para comentar sobre as obras de arte; esses passeios parisienses na Tutoia animavam minhas noites, que so terminavam com os sons secos de passos na escada (HATOUM, 2017, 171).

Os percursos imaginários de Martim com sua mãe serviram de grande ajuda, ao parece, além das duas amigas francesas não dispunha de outros que pudessem acompanhá-lo. A Paris que vemos é a dos guias, dos cartões-postais e dos livros que tanto encheram a imaginação do personagem, olhemos como esses conhecimentos o ajudaram, em parte:

As outras leituras eram contos e poemas, ela me deu livro de Lamartine, Claudel, Merimée, Maupassant, e um guia antigo de Paris, editado em 1913, que me ajudou nas primeiras andanças pela cidade gelada onze anos depois, indo de um bairro a outro nas duas margens do Sena, pregando cartazes em bistrôs, cafés e departamentos de línguas românicas de universidades: “ensina-se português do Brasil., gramática e conversação”. Lembro que, depois de visitar o museu Carnavalet e andar pelas praticinhas do Marrais, um garçom cinquentão do Royal Bar pegou o *Guide Pratique de Paris*, admirou a capa cinza azulada e passou os dedos nas letras vermelhas em baixo revelo. “foi um presente da minha mãe”, eu disse. Não sei se o garçom leu o meu pensamento ou recordou a mãe dele, quem sabe morta, que cara triste ele fez (HATOUM, 2017, p.97).

A narrativa não nos mostra os motivos da tristeza do garçom que Martim supõe ser pela mãe que já havia morrido. Mas, podemos pensar que ao olhar o guia antigo, o garçom sentisse tristeza pela Paris dos dias pretéritos, visto que ele já estava com cinquenta anos. Aos

poucos vamos nos apercebendo dessa cidade construída na ficção, em conversas com um cubano, Martin curioso de saber aonde Acante morava, uma que o amigo nunca o revelou, ouve que o amigo se “escondia” no bairro Nation, “numa *banlieue* de desvalidos, onde Paris não mais Paris” (HATOUM, 2019, p. 23). Em relação a isso Pesavento (2004) pontua que:

Em se tratando da cidade, a subordinação da memória à história implica o resgate de uma série de temporalidades. O tempo das cidades é múltiplo e está sempre a ser construído, pois a cidade é uma contínua reinvenção do mundo no espaço: desde o tempo presente, onde se realizam as opções políticas e se decidem as intervenções sobre o urbano, a cidade se reconstrói continuamente, tendo por horizonte o passado e o futuro (p. 1600).

E nesse resgate de temporalidades a Paris de Hatoum perpassa todas as estações do ano. E sempre no inverno de cada ano passado, Martim, apesar do frio, abre a janela, para arejar o estúdio cujo “cheiro era insuportável”. Mesmo assim, tentava fazer uma versão francesa de “Tecendo a manhã”⁸³ para suas aulas com seu aluno francês que se interessava pela poesia brasileira. Ao começar a versão francesa do poema, parou nos versos: “e de outros galos/ que com muitos outros galos se cruzem/ os fios de sol de seus gritos de galo/ para que a manhã, desde uma teia tênue/ se vá tecendo, entre todos os galos” (HATOUM, 2019, p. 60). Na solidão e com frio, sem fios de sol e gritos de galo, Martim aponta que era difícil tecer a manhã em Paris, pois:

Faz tempo nada amanhece sob o céu ardiloso, a tempestade de granizo cobriu a Place d’Aligre, ali os ponteiros do relógio da torre nunca se movem: “É a hora da execução de um insurgente nos motins de 1851”, disse um velho francês do mercado (*loc cit*)

É o ambiente do estúdio que abriga o personagem, e dele contempla a sua Paris, pois “a memória ofusca a beleza dessa cidade” (HATOUM, 2017, p.13), na carta recebida do Brasil em outubro de 1978, o amigo Lélío indaga: “Paris é o teu estúdio nessa Rue d’Aligre, mais nada? Apenas encontros Damiano, Julião e Anita?” (p.72). Isso corrobora com a narração feita por Martim um mês antes:

⁸³ Poema de João Cabral de Melo Neto

Nos dias frios mas ensolarados, o casal de velhos, acorda cedo, ouço os passos arrastados no andar de cima, a mulher abre a janela e os dois resmungam um pouco, depois descem lentamente a escada e saem de mãos dadas para caminhar pela Rue d'Aligre, as vezes seguem até a Charles Baudelaire, sentam num banco do Square Antoine Trousseau e tomam sol matinal, ainda suave neste primeiro dia de outono, quando a Rue d'Aligre se ilumina e a feira fica mais cheia e festiva, no pequeno balcão de um edifício, um gato gordo e preto ondula entre os vasos de gerânios e lilases, os olhos ambarinos olham para mim e parecem indagar qualquer coisa.. (p. 71)

Tal qual um flâneur às avessas ele contempla as ruas, os velhos - única multidão – a feira e gato que parece indagá-lo. A situação nos faz pensar na Paris, a capital do século XIX, de Walter Benjamin em que sob o Segundo Império, o espaço urbano parisiense começou a ser planejado e reorganizado por Haussmann. As transformações realizadas por ele levaram Benjamin (1991, p.41) a dizer que nessa época Paris se torna “uma cidade estranha para os próprios parisienses”. Através dos grupos financeiros atrelados aos interesses do Estado, ele consegue implantar sua política de urbanização. Até a metade do século XIX, cada região de Paris era como um pequeno mundo e não havia uma comunicação regular entre essas regiões. A diferenciação entre bairros ricos e pobres levou à expansão da periferia da cidade, assim como a separação entre a residência e o local de trabalho tornou necessária a criação de uma rede de transportes capaz de garantir a circulação regular entre uma zona da cidade e outra.

Benjamin sinaliza que fugindo de uma normatividade marcada pela polarização do homem e do cidadão, resistindo à divisão do espaço moderno, Baudelaire veste a máscara do flâneur: ele é ator e espectador ao mesmo tempo, como a prostituta, “que em hipostática união é vendedora e mercadoria” (1991, p.40). O flâneur não existe sem a multidão, mas não se confunde com ela. Perfeitamente à vontade no espaço público, o flâneur caminha no meio da multidão “como se fosse uma personalidade” (ibidem, p.81), sua mobilidade no interior da cidade dá a ele um sentimento de poder e a ilusão de estar isento de condicionamentos históricos e sociais. Por isso, ele parte para o mercado, imaginando que é só para dar uma olhada. Mas a flânerie de Baudelaire guarda uma certa consciência de sua própria fragilidade. O efeito que a multidão exerce sobre o flâneur é o mesmo que a mercadoria exerce sobre a multidão. Só o poeta em sua flânerie consegue penetrar na alma de um outro, em meio aos sobressaltos da rua. Só ele tem acesso à privacidade de alguém, em meio ao espaço público.

Na ficção hatouniana encontramos uma Paris dos contrastes. O cronista Milton Hatoum tal qual seus narradores, quem sabe um flâneur, o amante de uma Paris que ganha movimento e que a conhece em seus detalhes e sabe reconhecer as particularidades sem perder

de vista o todo. O cronista aplica na recuperação da fisionomia da cidade aqueles conhecimentos anteriormente citados, que conferem ao aspecto físico dos indivíduos a manifestação do íntimo de cada um. Pesavento (2002, p.66) nos aponta que “Paris é desastre, mas também glória. É esplendor e miséria, beleza e feiura, e ter em mente as duas visões é enxergá-la para "além do bem e do mal". Mais do que isso, a grande cidade relaxa valores, altera costumes, cria novos códigos, talvez para serem melhor desobedecidos”.

É pelo olhar do cronista em sua flânerie que vemos personagens que vivem na cidade de Paris momentos difíceis de adaptações como qualquer estrangeiro, em qualquer cidade. Um desses personagens é um escritor que mora em um quarto parisiense, alugado por uma bagatela, “um quartinho pouco arejado cuja única vantagem era situar-se no Marais. O mais belo bairro de Paris compensava o espaço exíguo do quarto de empregada, com uma janela inclinada que dava para o pátio interno do edifício” (Hatoum, 2013, p. 31). As relações sociais nesse contexto não são das melhores, o casal francês da província de Brest não eram um dos melhores senhorios. A geladeira da casa era dividida com o inquilino, a prateleira mais baixa pertencia a ele e as demais ao casal proprietário. Apesar dos modos grosseiros do casal, o escritor escreve seu romance, faz traduções para garantir o pão, queijo e vinho, e também livros de bolso, um bom filme e o aluguel do quarto.

Durante as noites geladas de janeiro ficava em companhia dos poetas da literatura francesa. Ao lembrar-se desses fatos do cotidiano, tantos anos depois, a cidade de Paris parecia tão distante e surgia sem nostalgia na memória do narrador. Os laços da única amizade que tinha se afrouxaram. Somente uma década depois – 1991 ou 1992 – ele teve notícias de sua amiga e do Marais, onde ela morava. O bairro que era calmo – mas não bucólico – se tornou chique e presunçoso, sem os artesãos, chapeleiros e pequenos atacadistas de acessórios de couro, sem Le Halles, tão evocado na prosa francesa do século XIX. Interroga o narrador: nada disso restou? E ele responde: mas alguma coisa sempre sobrevive na memória (IBIDEM, p. 32-35). Ora, essa grande cidade, metrópole cosmopolita, poderia, pois, ser apreciada pelo encadeamento de ofícios e necessidades que marcam e caracterizam a vida de um centro urbano. “Em Paris, era possível encontrar de tudo, do mais simples objeto à mais requintada mercadoria, dentro também da maior desigualdade social, com o homem rico vizinhando com o pobre (PESAVENTO, 2002, p. 41).

As mudanças são inevitáveis, são condições latentes dentro de sua condição existente por conta de determinada ordem social. É fato que na sequência da Revolução de 1848 e no contexto do bonapartismo, “capital e modernidade se uniram” na Paris do Segundo Império

para enterrar de vez o utopismo, o romantismo, a manufatura artesanal e outros resquícios do feudalismo. A esse respeito sinaliza Pesavento,

Ora, a Paris mítica e fantasmagórica é polissêmica e polifônica, tal como a modernidade que lhe dá sustento. Ao longo do século XIX, Paris experimentaria toda uma gama de transformações ligadas ao desigual desenvolvimento do capitalismo francês: a cidade duplicou a sua população, atingindo a extraordinária cifra de 1.000.000 de habitantes em 1870, diversificou-se o parque produtivo, redesenhou-se o espaço urbano, e o regime político alterou-se mais de uma vez entre formas monárquicas e republicanas. Nesse contexto francês em transformação, em que formas arcaicas e novas se entrecrocavam, e valores do progressismo se entrecruzavam com os da tradição, Paris era, por excelência, o teatro desse processo da modernidade. Na capital da França se revelam as antinomias urbanas, manifestas em representações múltiplas e contraditórias, que dependem de satisfação ou frustrações das expectativas frente à cidade por parte daqueles que as vivenciam. (2002, p. 31)

Essas transformações sofridas pela cidade perpassam o texto literário e trazem ao leitor não somente encantamento, mas, a oportunidade de ver que as dificuldades no espaço urbano de qualquer cidade são universais. Em outra crônica o narrador ao escrever a uma amiga francesa diz que “Paris deve estar branca e gelada, com tons acinzentados de fachada de edifícios e pontes antigos. Mas você sabe que depois da melancolia do inverno virá o esplendor da primavera” (HATOUM, 2013, p. 174). O amigo diz que não sabe o que a amiga havia feito no dia 28 de Dezembro e nos dá a saber da flânerie de sua amiga em seu dia parisiense: talvez tenha ido ao mercado das pulgas, à feira da Rue Mouffetard ou àquele belo café da Rue Cler, que tanto apreciavam. Ou talvez a lugar nenhum, uma caminhada sem rumo por Paris nos conduz a algum tipo de descoberta. Muito embora coberta de gelo a cidade imaginária de Hatoum espera a primavera chegar, cujas flores embelezarão a paisagem das fachadas de edifícios e prédios antigos, talvez vez já deformada pelas ações das pessoas e do tempo.

Nesse sentido, mais uma vez, verifica-se a constatação de que a grande cidade está a exigir a livre circulação de ar e das pessoas. Apesar do inverno melancólico temos não por acaso, uma Paris do futuro, em que a imagem da cidade aberta, com largas avenidas, mas bem traçadas, limpas e iluminadas, foi idealizada para existir na segunda metade do século XIX, a partir do projeto “da remodelação de Paris por Haussmann”. “A cidade-aberta, moderna concepção trazida pela emergência da grande urbe, vem acompanhada de um outro elemento, que induz à reflexão e inspira os discursos literários: ele advém dos “contrastes” revelados pelas primeiras metrópoles” (PESAVENTO, 2002, p.43)

Com isso, aponta a autora que mesmo nesses belos e novos locais, que se notabilizavam pela elegância dos moradores e a beleza das construções, os contrastes se

impunham, fazendo o luxo coabitar com a miséria. Em suma, a Paris que fedia e que era cheia de ratos convivia lado a lado com a sedutora metrópole nascente, sob o influxo do poder financeiro dos banqueiros, notários e construtores que habitavam nos novos bairros, em prédios grandiosos. “No contraste, do novo e do velho, do belo e do feio, as considerações pertinentes a uma cidade aberta se impõem: por que não retirar as pequenas casas que cobriam as pontes do Sena para dar uma melhor visão sobre a cidade a partir do rio e para facilitar a circulação do ar?” (2002, p.47). O crescimento de Paris exigiu desobstruções, abertura de novas ruas e o estabelecimento de esgotos que implicavam “um feliz encontro dos princípios da higiene com os da estética”.

É certo que os discursos literários de outrora, como os de Balzac, Baudelaire, Zola e outros, deram as pistas detalhadas desses contrastes. Neles, nos discursos literários pretéritos se traduziam o sentimento da emergência da "metrópole" ou "cidade aberta": eles falam sobretudo de mobilidade social, de formigamento, de troca e de mudança, da mistura de diferentes estratos sociais num mesmo espaço. O escritor que mora no Marais em quarto, e narra a história do casal intolerante, trancava-se no quarto e desfrutava da presença de Marcel Schwob, Baudelaire e Stendhal, e por certo a Paris desses autores não era a mesma que ele estava a escrever seu romance com mais de cem páginas (HATOUM, 2013, p. 35)

Acrescente-se a isso o que Pesavento (2000) sinaliza em relação ao final do século XVIII em que surgiu uma sensibilidade nova com relação ao urbano:

Louis Sébastien Mercier, com o seu *Tableau de Paris*, e Restif de la Bretonne, com sua obra *Les nuits de Paris*. Sem dúvida, poderíamos estabelecer diferenças entre eles, dizendo que o parisiense Mercier estabelece um olhar burguês sobre a cidade e a descreve principalmente no seu fervilhante cotidiano diurno, enquanto que Bretonne, vindo da província, guardaria da capital francesa uma observação do ponto de vista das camadas mais baixas, como o título de sua obra indica, retratava Paris à noite. Entretanto, como bem assinala Delon, ambos reclamam por uma cidade aberta, ao sol, às correntes de ar e ao livre olhar de quem por ela perambula (p.40).

De qualquer forma, os discursos da Paris do final do século XVIII estabeleceram vivo contraste entre as duas margens do Sena, consagrando o Pays ou o Quartier Latin como a região abandonada e empobrecida, em contraste com novos locais preferidos pela burguesia ascendente e que se situavam na margem direita. Assim, uma Paris florescia, tendo por pontos-chaves a St. Honoré, o Palais Royal, o Pont Neuf, a Rue Vivienne, a Chaussée d'Antin. Na margem esquerda, o quarteirão em construção era o *faubourg* Saint Germain, destinado a concentrar a aristocracia na primeira metade do século XIX.

Ao olharmos para ficção Hatouniana, nessa flânerie, encontramos mais um fragmento de acontecimentos em que o narrador vai a Dijon visitar uma amiga advogada cuja amizade foi mantida por cartões-postais. Ao chegar andaram pelas ruas do centro histórico, visitaram o mercado, a catedral e outros edifícios que sobreviveram à guerra. No domingo, ele ia visitar um ou dois vilarejos da Cote d'Or, mas a amiga, o convidou para ir à casa de detenção. Muito embora não gostasse da ideia, o narrador ficou impressionado com a qualidade das instalações, com a limpeza do refeitório e com a biblioteca. O projeto circular do presídio foi inspirado no desenho de um arquiteto inglês cujo conceito de organização espacial foi estudado por Foucault em *Vigiar e Punir*. As celas contíguas convergiam para o círculo central, onde ficava o pátio. Do alto de uma torre, olhos visíveis de homens armados vigiavam os detentos. Ao terminar a visita o narrador disse à amiga que havia lembrado de um presídio brasileiro onde havia presenciado as maiores humilhações a que os presos eram submetidos.

Ao termino da visita, foram a uma exposição de fotos que tinham sido tiradas em Dijon, em junho de 1944, logo após a retirada dos nazistas da cidade. As imagens eram aterrorizadoras: edifícios destruídos, crianças órfãs, soldados mutilados, franceses que haviam colaborado com os nazistas. A amiga do narrador perdeu um irmão na guerra e antes da ocupação em Dijon, seus futuros pais fugiram da cidade e se refugiaram em Marselha, onde se casaram. Os pais nunca falaram do passado, a amiga cresceu ouvindo as histórias de horror de outras pessoas, mas não deles. A amiga contou que ela e o irmão eram formados em Direito, mas, o irmão sempre foi desconfiado dos belos discursos sobre os valores ocidentais.

Os personagens saíram das galerias e foram pela Rue de la Liberté onde havia um hotel que já tinha sido moradia do alto comando nazista. Para a amiga do narrador valores como injustiça e dignidade não são ocidentais ou orientais, nem dependem de uma religião ou crença. São apenas valores humanos, mas a história da humanidade é uma sucessão interminável de calamidades e injustiças. Os clientes da jovem advogada eram jovens franceses e imigrantes, todos desempregados. A personagem não tinha orgulho de seu tempo. A maioria da sociedade enxerga esses desempregados como seres maléficos à sociedade, para ela, eles jovens sem qualquer perspectiva de futuro, derrotados antes mesmo de entrar na dança da vida. O tempo presente é obscuro (HATOUM, 2013, p.159-161).

A ficção Hatouniana nos convida não somente a olhar as ruas da cidade, mas a pensar nos momentos de outrora da maravilhosa Paris. Pois, o que sabemos é ela invadiu o mundo por meio de seus detalhes e entalhes dos gostos, dos costumes, da religião, da arquitetura e da literatura. No entanto, Harvey (2015) nos chama atenção com intuito de percebermos um pouco mais sobre o passado que os pais nunca falaram pra amiga do narrador:

Em 1848, algo muito dramático aconteceu na Europa em geral, particularmente em Paris. O argumento em prol de alguma ruptura radical na economia política, na vida e na cultura parisienses em torno dessa data é, pelo menos na superfície, totalmente plausível. Antes havia uma visão urbana que no máximo arranhava os problemas da infraestrutura urbana medieval; depois veio Haussmann, que coagiu a cidade a assumir a modernidade. Antes havia os classicistas, como Ingres e David, e os coloristas, como Delacroix; depois vieram o realismo de Courbet e o impressionismo de Manet. Antes havia os poetas e os romancistas românticos (Lamartine, Hugo, Musset e George Sand); depois vieram a prosa e a poesia tensas, descentradas e bem afiadas de Flaubert e Baudelaire. Antes havia indústrias manufatureiras dispersas, organizadas de forma artesanal; grande parte delas, então, abriu caminho para o maquinário e a indústria modernos. Antes havia pequenas lojas ao longo de ruas estreitas e tortuosas ou em galerias; depois vieram as imensas lojas de departamentos que tomaram conta dos bulevares. Antes havia o utopismo e o romantismo, depois vieram o gerencialismo prático e o socialismo científico. Antes ser carregador de água era uma ocupação importante; mas, em 1870, já havia praticamente desaparecido, com a disponibilidade da água encanada. Em todos esses aspectos – e em outros mais –, 1848 parecia ser um momento decisivo em que grande parte disso era o novo consolidado sem o velho. (2015, p.14).

Então, o que exatamente aconteceu em 1848 em Paris? Havia fome, desemprego, miséria e descontentamento por todo lado, e grande parte disso convergiu para Paris à medida que as pessoas enchiam a cidade em busca de sustento. Havia republicanos e socialistas determinados a enfrentar a monarquia e pelo menos reformá-la para que ficasse à altura de sua promessa democrática inicial. Se isso não acontecesse, haveria sempre aqueles que achariam o momento ideal para a revolução. Entretanto, essa situação existia há anos. As greves, manifestações de rua e levantes conspiratórios da década de 1840 haviam sido contidos, e poucos – a julgar por sua condição despreparada – pareciam achar que dessa vez seria diferente. Entretanto, a virada do século XVIII para o século XIX consolidou o perfil metropolitano da cidade. Contínuos processos de intervenção no urbano ocorriam lado a lado com novas vivências e sensações.

Muito os aspectos arquitetônicos tivessem sua continuidade, o flâneur às avessas que encontramos em outra crônica vai nos mostrar a presença de um *Clochard*⁸⁴ encontrado em uma das noites de verão parisiense. Nela há turistas de todas as latitudes entre a Place de la Contrescarpe e a igreja de Saint-Médard, uma área dividida pela não menos Rue Mouffetard

⁸⁴ N.A. De acordo com o dicionário Le Larousse de Poche (2002) o termo significa uma pessoa que não tem domicílio e que vive a mendigar.

onde as mesinhas dos restaurantes são pequenas, de modo que se vê o que os demais comem e bebem, e mesmo sem querer, ouvem as conversas alheias. Um casal de turista solitário da mesa ao lado morava em Montreal e passavam as férias em Paris, e quem sabe por estarem entediados puxaram conversa com o narrador e suas duas amigas francesas. Falaram da beleza de Montreal, da literatura bilíngue do Canadá e quando a mulher mencionou o nacionalismo do Québec, uma voz masculina disse em francês: “sou um jovem sem mãe, sem país...”, o clochard recitava versos em italiano, falava seis línguas, dentre alemão, árabe, mas vivia nas ruas porque considerava os albergues, um horror. A crônica dá margem a um entrecruzamento de sensações — atração e repúdio, deslumbre e terror — e de avaliações da urbe — o belo e o feio, o fausto e a miséria —, além de fazer uso de recorrentes metáforas que acompanham a narrativa da cidade moderna: monstro. Igualmente, Milton Hatoum coloca em cena um elemento de lirismo para ocultar misérias da urbe e suavizar os contrastes: a escuridão que tudo cobre e os pontos luminosos que produzem o panorama encontrado.

PESAVENTO (2002, p.29) propõe que talvez não se tenha escrito tanto sobre uma cidade como sobre Paris. “Paris é, ainda, a fonte de inspiração de poetas, escritores, pintores e fotógrafos”. Podemos considerar, neste final de século, que outras metrópoles como Nova Iorque, São Paulo e Tóquio, se impõem com a sua densidade populacional, suas construções, seu traçado urbano e seus problemas, mas Paris continua persistindo como uma realidade urbana emblemática, dotada de um charme especial, ela tem sido a cidade mais representada, em texto e imagem, o que estimula todo um imaginário. Sua força se mede pela sua recepção universal, que é capaz de romper as barreiras do tempo e do espaço e se tomar compreendida e aceita em outros momentos e lugares. Paris é a cidade em prosa por excelência, onde a ficção demonstra seus incontáveis passantes através dos séculos, se soma a materialidade objetal de seus prédios e monumentos, verdadeiros poemas arquiteturais. A questão do olhar, nos remete às figuras do voyeur, do passante, do espectador privilegiado do social, do flâneur que será tão explorado na literatura posterior, aos séculos XIX e XX, de Baudelaire a Benjamin. Tal predisposição à abertura do olhar, que faz do cronista um espião ou um detetive — imagens recorrentes numa cidade que crescia e que tinha o seu sistema policial e de vigilância reforçado —, é talvez o cerne das motivações que levariam estes dois cultos espectadores do social a desvelar os segredos da metrópole

Como já dito, em quase toda essa pesquisa, a obra literária tem a intenção de uma tomada de consciência do leitor para os problemas de sua época com todas as dificuldades que o viver em cidades suscita. Ele pode até mesmo insinuar respostas para ação, tal como nos textos literários. Mas, a rigor, o sentido pragmático do discurso literário não é tão direto ou

evidente: ele não se constitui numa lição moral imediata ou numa clara proposta de soluções. Trabalhando no âmbito do imaginário, a literatura fala de um tempo outro, não vivido e fictício, supostamente acontecido para a voz não ativa e frente ao qual o leitor se reconhece. O texto é sintoma de uma realidade próxima da sua existência, mas não se apresenta como um guia prático de ação. O conjunto de obras que forma arquitetura ficcional de Hatoum traz as marcas da cidade de Paris, talvez do antes e durante e pós-Haussmann, dizemos, talvez, porque isso não se constituía parte do objeto de nossa pesquisa. Na verdade, Paris é um tema, a personagem que está diluída. Embora a ficção Hatouniana porte como temática a Amazônia e, conseqüente Manaus, vemos que cidade de Paris, é não somente um tema, mas um tema que perpassa sua obra.

A cidade imaginária, que se expressa na narrativa de Hatoum através do uso de uma linguagem lírica, faz de sua obra um verdadeiro universo de símbolos sobre a cidade. Esse discurso tem, como se sabe, uma base de apoio na Paris pós-Haussmann, evocando as transformações da cidade durante os trabalhos executados pelo barão-prefeito. Mas os discursos e imagens sobre a cidade não podem ser tomados pela cidade em si, embora guardem com ela uma correspondência. A prosa realista de Hatoum busca descrever locais espaços e ambientes para atingir uma "verdade" sobre a cidade, "verdade" esta que é da ordem da imagem e da significação, e não a reprodução do real. Ou seja, o efeito buscado pela visão literária de cidade é uma 'revelação', e não uma fotografia do urbano. Mais do que isso, na obra Paris é o universo simbólico através do qual ele exprime sua visão sobre o urbano, é o exemplo acabado da forma literária de 'dizer a cidade'.

Paris, em suma, é uma espécie de pesadelo, onde o aspecto de seus prédios é a tradução externa e material de seus vícios. Os espaços por onde anda — mal iluminada, mas o dos Halles, mais quentes e malcheirosas dos cantos escuros da cidade — contêm a atração irresistível da decadência, misturada a uma repulsa: a cidade se oferece como um espetáculo, onde tudo é máscara e encenação. Nesse conjunto de textos literários, que inserem Paris como elemento central da narrativa, buscamos resgatar tanto os traços recorrentes quanto os que individualizam — numa espécie de Jogo entre a diversidade e a unidade — para tentar compor o que chamamos a visão literária da cidade moderna (PESAVENTO, 2002).

Entendemos que, desde o final do século XVIII ao final do século XIX, construiu-se e encontrou expressão literária o "mito de Paris", como paradigma do moderno urbano. Essa "cidade imaginária" teve ampla difusão e foi esses conjuntos de imagens que vieram por meio das embarcações do lado de lá que chegaram até cá e no Brasil, como vimos acima.

LIMIAR IV

MARCAS Francesas NA FICÇÃO HATOUNIANA

4.1. Francês: uma língua adotada

Ao chegarmos até aqui vimos que as histórias que fazem parte da ficção Hatouniana, são, por assim dizer, histórias que foram deixadas para trás e se vincularam à perspectiva de experiências novas que sugeriram. O que foi vivido se tornou residual, é preciso, então, ultrapassar o que ocorreu e interagir com o tempo. Em um mundo fugaz “um rastro é uma chave de conhecimento”. Ele é ausência e também presença, e a indicação de uma convergência entre o ausente e o que está diante dos olhos. Tratar as marcas francesas como rastro “implica admitir que, elas portam mais de um significado possível como condição para entender o que houve ou supor o que haverá” (BENJAMIM *Apud* GINBURG, p. 112).

A noção Benjaminiana de marcas se deu com o declínio da aura advindo do momento em que a fotografia e o cinema surgiram no contexto da história da arte, cujas consequências de seu desaparecimento percorrem não só essa área, mas também a história da cultura em geral, resultando no aparecimento da temática do rastro, vestígio ou marca (*Spur*) como a forma em que está colocada, no mundo contemporâneo, a presença do humano na história (BENJAMIM, 1994). Partindo dessa constatação, Benjamin explorou implícita ou explicitamente, o declínio da aura e, logo, da experiência (*Erfahrung*) na modernidade, em consequência do fim da subjetividade ou de uma forma específica de se pensar a história da cultura de um novo modo, no qual a humanidade não está mais no centro dessa criação e os objetos culturais não refletem mais a forma humana em seu interior, como nas narrativas orais, em que a vida era o foco e a expressão das histórias contadas, tal como a metáfora do vaso de argila onde fica inscrito à mão de seu feitor, o oleiro. Por consequência, ocorre uma despersonalização daquilo que é cultural, ao passo que a figura do homem se torna ocultada pelos aparatos técnicos, cada vez mais independentes de quem os fabricou.

O vestígio, rastro ou marcas, por sua vez, é uma noção que indica a possibilidade de uma nova imagem da humanidade. Para entendê-lo melhor, torna-se necessário pensá-lo junto à aura, já que ambas as noções representam os dois lados de uma mesma moeda, pois quando se está diante de um, o outro está ausente. Desta forma, a marca se contrapõe necessariamente à aura, pois enquanto aquele significa a “aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que deixou”, esta resulta na “aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca”. Logo, no rastro “apoderamo-nos da coisa; na aura, ela se apodera de nós” (BENJAMIN, 1994.). Para Benjamin, o aparecimento do rastro está relacionado ao fim da aura,

e essa relação começa a se estabelecer com o surgimento da fotografia, e logo, com o cinema, que significou o esfacelamento da experiência aurática.

Para o pensamento Benjaminiano é preciso “desde o início ter essa ideia e avaliar seu valor construtivo”, ou seja, valorar os fenômenos residuais e decadentes como precursores de alguma forma como miragens das sínteses que vêm em seguida. Universos de realidades estáticas que deve ser focalizado em toda parte. Essa formulação é um valor epistemológico em que se articula “destruição” e “construção” “negatividade” e “afirmação”. “O olhar atento ao que foi perdido pode lidar com esse desafio, de modo que a percepção daquilo que foi destruído se articule com a percepção do que é preciso construir” (1994, p. 109). Essa observação supõe que:

Observar um rastro no chão, um bilhete de uma viagem feita no passado, uma fotografia, assim como contemplar um espaço em ruína pode envolver o esforço de pensar na existência à luz das perdas: são situações em que um fragmento, um resto do que existiu pode ajudar a entender o passado de um modo amplo e, mais do que isso, entender o tempo como processo, em que o resto é também imagem ambígua do que será o futuro. A politização da interpretação do conceito de rastro sugere seu entendimento como um termo de mediação (BENJAMIN citado por GINBURG, p.109, 2012).

Se olharmos nessa direção, podemos pensar que nessas marcas reside um componente histórico. No entanto, “para interpretar um rastro é necessário compreender em sua ambiguidade temporal entre o passado e o presente”. A prosa de ficção é um elemento carregado de historicidade, cultura e sociedade, nela está o presente e o ausente diante de nós. Há nela um tempo e espaço cronológico ou não. As marcas francesas amplas e diversificadas se fazem sentir por meio das histórias contadas na narrativa que compõem a obra de ficção de Milton Hatoum. Nesse sentido, a categoria marcas “suspira a reconstrução constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, o resto, um papel constitutivo do passado” (IBIDEM, p.115). Em um país como o Brasil, sem memória social, cheio de lacunas “a política do conhecimento precisa desafiar o apagamento dos rastros.

A leitura de uma obra ficcional nos deixa a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. Essa impressão é praticamente indissolúvel ao pensarmos no enredo, pensamos de modo instantâneo nas personagens; “no estilo de vida que vivem, nos problemas em que se enredam, na linha do seu destino — traçada conforme uma certa duração temporal, referida a determinadas condições de ambiente” (Candido, 2002, p.51). O enredo existe através das personagens; as personagens vivem no

enredo, ambos exprimem, ligados, os intuitos da obra ficcional, a visão da vida que decorre dela, os significados e valores que o animam. Elas expõem suas ideias somente em função dos temperamentos e dos caracteres.

Candido acrescenta que a palavra “ideia” como sinônimo dos mencionados valores e significados, ter-se-á uma expressão sintética do que foi dito. Portanto, os três elementos centrais dum desenvolvimento ficcional (o enredo e a personagem, que representam a sua matéria; as “ideias”, que representam o seu significado, — e que são no conjunto elaborados pela técnica), estes três elementos só existem intimamente ligados, inseparáveis, nos romances bens realizados. No meio deles, avulta a personagem, que representa a possibilidade de adesão afetiva e intelectual do leitor, pelos mecanismos de identificações, projeção, transferência etc. A personagem vive o enredo e as ideias, e os torna vivos. Não nos espanta, portanto, que a personagem pareça o que há de mais vivo no romance; e que a leitura deste dependa basicamente da aceitação da verdade da personagem por parte do leitor. A personagem é um ser fictício, — expressão que soa como paradoxo. A criação literária repousa sobre a verossimilhança que depende da possibilidade de um ser fictício, isto é, algo que, sendo uma criação da fantasia, comunica a impressão da mais lídima verdade existencial. Podemos dizer, portanto, que a obra ficcional se baseia, antes de mais nada, num certo tipo de relação entre o ser vivo e o ser fictício, manifestada através da personagem, que é a concretização deste.

A partir disso, é que podemos pensar a presença das marcas francesas presentes na obra de ficção de Milton Hatoum, uma vez que alguns personagens por meio de suas ações dentro do enredo foram criadas, estabelecidas e racionalmente dirigidas pelo escritor, que delimita e encerra, numa estrutura elaborada, a aventura sem fim que é, na vida, o conhecimento do outro. Assim é que nos romances, contos e crônicas de Hatoum procuramos destacar, nesse limiar, a presença da língua, intervalos estéticos e da literatura francesa, enquanto marcas de um passado que se faz presente, ou seja, como nos disse Benjamim, ter a percepção daquilo que foi destruído a fim de que se articule com a percepção do que se pode construir.

A presença francesa na vida da personagem Émilie veio das terras do Líbano, lugar de seu nascimento e do convento de Ebrin, lugar escolhido por ela para se enclausurar por não suportar a separação dos pais ao virem para o Amazonas (Hatoum, 2004). Esses fatos foram contados a Hakim por Hndié Conceição, a amiga da família (2004, p.33). Através da voz de Hakim é que a narradora fica sabendo acerca dos objetos guardados por Émilie dentro do relógio. O Tio conta que sua mãe escondera no interior do relógio objetos franceses, como cartas, orações escritas, passagens da Bíblia, ladainhas e anotações (2004, p. 56). A narradora

desde a infância escutava sua avó cantar e rezar em sua língua adotada que era o francês (HATOUM, 2009, p. 95).

Essa língua adotada e os objetos encontrados dentro do relógio marcam um tempo na vida de Émilie, tempo de sua vida em terras longínquas. O Oriente foi parte integrante da civilização e da cultura materiais da Europa. O conhecimento europeu sobre essas terras foi reforçado pelo encontro colonial, por vias do interesse entre o estranho e o incomum, explorado pelas ciências e pelo corpo de literatura produzidos por romancistas, poetas, tradutores e viajantes talentosos. Dentre as colônias europeias mais ricas e mais antigas, os franceses tiveram uma longa tradição de orientalismo⁸⁵ derivada de uma proximidade particular entre eles e o Oriente que tiveram origem a partir do início do século XIX até o final da Segunda Guerra. De acordo com Said (1990) o Oriente tanto cultural como ideologicamente foi expresso como um modo de discurso com apoio das instituições, vocabulário, erudição, imagística, doutrina, e até as burocracias e estilos coloniais. Entretanto, essa relação entre o Ocidente e o Oriente foi de dominação de graus variados de uma complexa hegemonia. Nos afirma Said (1990) que esse orientalismo não foi uma “fantasia avoadada da Europa” sobre o Oriente, mas um corpo criado de teoria e prática em que resultou em um investimento material, por muitas gerações. Para o autor, a cultura europeia é hegemônica no sentido de que sua identidade é entendida como superior em comparação com todos os povos e culturas não-europeus.

No episódio da aquisição de um relógio, Émilie quase perde tudo e volta para a sua terra com as “mãos abanando” por causa das intransigências dela e um comerciante francês. A narrativa nos mostra por meio da voz da personagem como se deu isso: “... no Líbano tenho o relógio que quero e além disso não vou precisar gaguejar nem consultar dicionários para falar o que me der na telha” (IBIDEM, p. 25). O episódio nos mostra a impossibilidade que se tem ao nos comunicarmos em outra língua, ou seja, vemos com isso, que a base cognitiva orquestra as relações entre o homem e o mundo “biossocial” e também a simbolização ou representação desse mundo em termos linguísticos. Para Martelotta (2012) o funcionamento mental é a “resultante da estrutura neurobiológica com a cognitiva” tornando possível a compreensão da realidade que nos cerca, o homem armazena e organiza na memória as informações consequentes dessa compreensão e as transmite aos seus semelhantes em situação de comunicação. Ao falarmos nos articulamos e nos movimentamos corporalmente, ou seja,

⁸⁵ Segundo Said (1990, p. 14) o orientalismo é um estilo de pensamento baseado em uma distinção ontológica e epistemológica entre ‘o Oriente e (a maior parte do tempo) ‘o Ocidente’. O autor entende que a designação mais aceita para o termo é o acadêmico, pois, qualquer um que ministre aulas, escreva ou pesquise sobre o Oriente, em seus aspectos específicos ou geral, é um orientalista e aquilo que ele ou ela faz, é orientalismo. A assertiva é válida – no entendimento do autor – para antropólogos, sociólogos, historiadores ou filólogos.

colocamos em uso “conjuntos de procedimentos bastante complexos” que se associam não apenas a produção e percepção dos diferentes sons da fala, mas também aos efeitos característicos da distribuição funcional desses sons. A linguagem se relaciona à maneira como interagimos com nossos semelhantes, ela reflete tendências do comportamento delimitados socialmente. Cada grupo social possui um “comportamento peculiar” que se manifesta na maneira de falar.

Mas, na história da aquisição do relógio de Émilie está a demonstração de que a língua enquanto sistema de valores nos impõe uma certa subordinação. A personagem já possuía um certo conhecimento da língua francesa, muito embora adormecida, estagnada como o próprio relógio, confirma. Vimos ainda que no Baú da personagem havia resquícios do modo como foi a aquisição dessa língua, contudo isso não foi a garantia de uma comunicação precisa.

Para Barthes (2007) a língua é uma instituição social e um sistema de valores, mas enquanto instituição ela não é um ato e foge a qualquer premeditação, podemos dizer que ela é a parte social da linguagem. Se quisermos nos comunicar temos que nos submeter ao coletivo. O autor continua e sinaliza que o indivíduo não pode, sozinho, “nem criá-la nem modificá-la”, esse “produto social” é autônomo, à maneira de um jogo com suas regras, pois só podemos manejá-la depois de uma aprendizagem. Ela, também é uma expressão obrigatória, pois, o poder se inscreve na linguagem desde “toda eternidade humana” esta é uma legislação e a língua, seu código. Não nos damos conta desse poder que reside na língua porque não nos apercebemos que ela é uma classificação opressiva. Os termos, em qualquer língua é opressivo, pois, um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga dizer.

Não podemos deixar de aquilatar as contribuições entre nós, é certo que fomos conquistados pelos gostos e luxos franceses, mas a língua como já vimos é uma espécie de poder exercido pela linguagem que nos permite dizer mas também nos obriga a dizer como no caso da personagem Émilie que precisava de um dicionário para ganhar a luta com o marselhês na obtenção de um relógio (HATOUM, 2004)

Também em outro fragmento da narrativa percebemos esse poder exercido através das ações do personagem Julião em sua dificuldade com a “ a porra do *passé composé*” que o confundia e nomes que não levava jeito de fazer “biquinho de pássaro” e pronunciar *unique*, *foutu* (HATOUM, 2019), sua companheira Anita, revela ao narrador que Julião estava desanimado com a vida na cidade luz, pois, seu companheiro se atrapalhava e os clientes do bar em que ele trabalhava riam e se divertiam quando ele gaguejava em francês, fazendo mímica e dizendo baixo “*pardon, pardon*”.

Segundo Foucault, um discurso pode ser conceituado enquanto rede de signos que se conecta a outros tantos discursos – ou a outras tantas redes de discursos –, em um sistema aberto que tanto registra quanto reproduz e estabelece os valores de determinada sociedade, perpetuando-os. O discurso, portanto, não é um encadeamento lógico de frases e palavras que pretendem um significado em si, mas, antes, ele se colocará como um importante instrumento de organização funcional que pretende estruturar determinado imaginário social. Ele – o discurso – deixa de ser um representante dos sentidos pelos quais se luta e/ou se debate para ser, então, um instrumento do desejo. Ora, “o discurso, longe de ser [...] um elemento transparente ou neutro [...] é, antes, um dos lugares onde se exercem, de modo privilegiado, alguns de seus mais temíveis poderes” (FOUCAULT, 2012, p. 9). O autor apresenta, dentre outras coisas, como o discurso exerce função de controle, de limitação e validação das regras de poder em diferentes períodos históricos e grupos sociais. Assim, o texto nos mostra a hipótese que direciona o autor:

Suponho que em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que tem por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2012, p. 8-9).

Deste modo, Foucault já nos mostra a dificuldade em nos desvencilhar das estratégias empregadas pelo discurso. Indica, também, a busca por uma voz sem nome a orientá-lo, empregando um jogo de palavras para afirmar que tanto o discurso, quanto às palavras são exatamente isso: um jogo. A crítica feita pelo autor consiste, basicamente, em questionar os procedimentos discursivos que reforçam e propagam o controle de tudo que é produzido pelo discurso.

O casal Anita e Julião são artistas de circo, devido o momento hostil que se passava no Brasil, resolvem morar na França. No Brasil, além de malabarista, ganhava a vida matando pombos para vender, para pegá-los era preciso saber arrulhar. Sabemos que não é fácil a aprendizagem de uma língua estrangeira, hoje, essa realidade na França é considerada, melhor, mas ainda há muito o que ser melhorado em termos de olhar o outro. Esse inverno na vida de Julião e nas dos pombos parisienses era o seu calvário (Hatoum, 2019, p. 305): “ficam murchos, encolhidos com asas de gelo. Parecem bichos de pedra, polidos pelo frio”, mas, “ainda conversam comigo, não esqueci a línguas deles”. Porém o personagem ficava “puto quando os franceses não entendiam o que eu falava, mas meu francês melhorou muito”. Note-se que

embora nunca tivesse esquecido a língua dos pombos, o personagem já tinha êxito com a língua francesa: ouçamos o seu diálogo com o narrador- personagem Martim, seu amigo:

Bateu com força no meu braço magro: “*The Blue Guitar...*” Você se lembra das aulas? Eu me atrapalhava com o *passé composé* e você ficava elogiando o violão azul e lendo poemas... Mas já tiro de letra todos os tempos no passado. Outro dia saquei que pensava em francês. O pensamento em outra língua é uma doidera. Na peça dirigida por Damiano, venci na moleza as frases longa. Nos primeiros meses, batia uma puta saudade, mas eu nasci órfão, cara. Sou um malabarista na vida. Aqui, no Brasil, em qualquer país. Damiano diz que todo lugar é provisório. Não sei. Por enquanto a França é o meu lugar (Hatoum, 2019, p. 306)

Por mais que o discurso seja aparentemente pouca coisa, as interdições que o atingem revelam logo, rapidamente, sua ligação com o desejo e com o poder. Nisto não há nada de espantoso, visto que o discurso não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é o objeto do desejo; e visto que – isto a história não cessa de nos ensinar – o discurso não é simplesmente àquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo porque, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos nos apoderar (FOUCAULT, 2012, p. 10).

A linguagem é toda carregada de significados, a realidade não pode abarcá-la e como resultado disso, em face dessa realidade, o que a obra de ficção nos oferece não é propriamente uma cópia do real, ou sejam uma reproposição verdadeira do homem e do mundo, mas, revelamos um real “possível verossímil”. De fato, nos sinaliza Candido (2002) dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. Neste ponto tocamos numa das funções capitais da ficção, que é a de nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicarmos este conhecimento.

Na recriação da realidade da ficção Hatouniana temos o conhecimento das dificuldades de aquisição do francês como língua estrangeira e nisso está embutido as ideias de como a desenvoltura da comunicação se estabeleceu entre os falantes. Vemos não somente as dificuldades, mas também o processo dessa comunicação nas cidades imaginárias criadas pelo

escritor. Os elementos que fazem parte da ficção também sinalizam outras significações, e aqui não temos a intenção de dar conta de todas, mas com as que nos propusemos trabalhar. O papagaio *Laure* e *Bonpland* ambos originário das terras remotas do Amazonas. O papagaio *Laure* é dotado de um forte sotaque do *Midi*, capaz de pronunciar várias palavras em francês. Pertencia à *Émilie* que o ofertou ao Marselhês como parte do pagamento do relógio. Separar-se do papagaio foi penoso para ela, porque ele foi um presente de Hindé Conceição sua amiga, que “durante muito tempo amestrou o aracanga na arte de bem falar”. “Sua moradia ficava suspensa nos fundos do pátio da casa da matriarca, ele rezava uma *Avé-Maria*, citava versículo do livro de Deuterônômio e no início da noite e nas manhãs ensolaradas as palmas de *Emilie* ritmava a canção predileta das duas amigas: ‘*Baladi, Baladi*’” (HATOUM, 2004, p. 26).

A aprendizagem do idioma se deu durante os quatro meses de negociação com o Marselhês, a amiga de *Emilie*, o *Hindié* Conceição, o levou consigo, empenhou-se arduamente para que ele recuperasse a voz e logrou ensinar-lhe algumas frases em francês. Pois, *Laure* havia perdido a voz devido ter antipatizado com a negra órfã que *Émilie* tinha trazido da Legião Brasileira de Assistência. O papagaio se recusava comer com as bananas que a órfã, e essa implicância teve duração até a órfã ter sido dispensada, pois, *Laure*, um dia amanheceu como o bico cheio de uma baba gosmenta, com sal. Mesmo assim, o Marselhês não deixou de ficar encantado com o papagaio por conta da desenvoltura fonética dele, tanto que cortou as penas de *Laure* e o colocou em uma gaiola de bambu e o rebatizou com o nome de *Strabon*, contrariando o sexo do animal. Sob o teto do restaurante *La Ville de Paris* passou a residir exposto ao vendável artificial para que se aclimatasse, às lufadas de vento frio do inverno europeu, fato que deixou *Emilie* indignada, olhemos a cena:

Os franceses e clientes do restaurante “La Ville de Paris”, situado na rua do Sol, ficaram surpresos ao ver uma gaiola quase do tamanho de uma jaula, pendendo, sob o eixo do ventilador de teto: a gaiola oscilava e girava como um móbile gigantesco flutuando à deriva no meio do pé direito de oito metros. Só quando as palhetas do ventilador paravam de girar é que era possível enxergar Strabon, encolhido, as penas eriçadas e a cabeça enfiada no corpo. Livre das rajadas de vento, a ave recobrava sua forma original: o calor lhe devolvia a plumária furta-cor e o jeito sobranceiro, e uma voz grasnenta repetia a última frase aprendida: “Je vais à Marseille, pas toi?” Uns riam sem compreender, outros se entristeciam porque o porto para onde Strabon se destinava era-lhes impossível e só aguçava a nostalgia do Midi distante [...]. Um dia resolveu ir até o restaurante, mas estacou diante da porta ao ver a colônia francesa concentrada embaixo da gaiola e olhando para cima, enquanto um cego acompanhava no acordeão a marselesa, entre garrafas de vinho tinto e champanha. Voltou para casa indignada e desabafou:-
 - Com tantos galos soltos por aí, decidiram fazer de um papagaio o símbolo da Pátria. Só falta transformar minha bichinha em uma arara tricolor. (HATOUM, p. 27).

A presença da língua francesa se faz notar na narrativa nos fatos corriqueiros do dia a dia da cidade de Manaus. Essa marca sinaliza a presença da cultura francesa entre nós, pois a língua é patrimônio cultural de uma determinada sociedade. Ela marcou a cultura amazonense e se tornou bem presente na fase em que o Amazonas vivia a Belle époque. A *Belle vie* como já dissemos, iniciou e se consagrou com ciclo da borracha, que concedeu uma aproximação social e cultural da elite Manauara com a Europa, e foi graças a isso que as conquistas materiais e tecnológicas dessa sociedade mais favorecida se tornaram visíveis, o comércio se expandiu, tornando-se parte de uma economia internacional que alcançava várias partes do mundo.

O papagaio Bonpland, parece ter tido mais sorte que Laure. Ele, parente ancestral de Loulou, o famoso *perroquet amazone* (Hatoum, 2013) do conto “Um coração simples” de Flaubert, não teve o dom de virar nenhuma divindade, foi apenas o amigo conterrâneo do narrador. Bonpland não se acostumou em Brasília reclamava do ar seco e do excesso de verde da capital. “Não o verde da vegetação, e sim o verde-oliva, uma cor onipresente e assustadora” para o narrador e a ave. Note-se que, como vimos no primeiro limiar, os momentos difíceis vividos durante a ditadura no Brasil são sinalizados por meio das imagens da cor verde-oliva e vão aos poucos dando sinais dessa época. Já em São Paulo, tinha apetite voraz, comia caqui e banana, e ao ver o narrador triste e cansado das noites de estudo para o vestibular, ele se colocava a gritar: “*Alors, mon copain, on chante quelque chose*”. E assim ficamos sabendo que o papagaio era afrancesado, pertencera a avó do narrador, que se comunicava com a ave em francês pelas manhãs em Manaus. Os dias passados em Brasília para ave foram difíceis, passava o dia calado, não tinha vontade de comer frutas, e não gostava quando o narrador saía de casa

e dormia parecendo ficar deprimido, mas quando interrogado se queria voltar para o Amazonas, respondia indeciso: “*Pas encore*”, a mesma pergunta foi feita a ele quando estava em São Paulo, a resposta foi: “*Pas de tout*”. Vejamos o dia a dia de Bonpland e seu dono:

Eu o levava para passear na praça da República e no Jardim da Aclimação. Na manhã de um sábado, quando nós dois andávamos – ele sempre no meu ombro – na Barão de Itapetininga, entramos na Livraria Francesa. Bonpland deu um show para os livreiros. Disse aos gritos as frases em francês que ele sabia de cor, frases curtas que lembravam a escrita de Camus, e não frases caudalosas, sinuosas e labirínticas, à la Proust. Bonpland preferia a concisão ao jorro verbal e à hipérbole, preferia a brevidade à ênfase (HATOUM, 2013, p. 31.)

E isso foi para o narrador uma lição de estilo e de vida, uma vez que ele não conhecia ninguém, falava pouco, não tinha vocação profissional, apenas era um provinciano, perdido em uma cidade desconhecida e hostil. O papagaio era uma espécie de cão fiel e falava demais. Não podia ver o dono se preparando para sair do quarto que protestava e fazia gritaria. Os vizinhos da pensão ficavam assustados, os vestibulandos reclamavam. O narrador o repreendia em francês e ele ficava calado, porém, quando, o dono retornava dava às costas e fingia dormir. E por vingança acordava às cinco da manhã, gritando: “*Putain, il fait beau, il fait beau*”. Viviam entre birras e carinhos, e ao chegar o frio, Bonpland curvava a cabeça e ficava triste por ser uma ave solar, o frio o fazia sofrer. Embora amado, Bonpland era um fugitivo e em uma das fugas ficou empoleirado várias horas, no alto de uma árvore na praça da Liberdade, sob a enxurrada de carões em francês, foi visto por uma francesa que ficou perplexa ao ouvir a conversa do papagaio com o dono, e diante disso desandou a falar com Bonpland em francês afim de compra a ave e levar para Marselha.

A França esteve de ponta a cabeça no Brasil e no Mundo. Milton Hatoum com sua pena de artesão, construiu um bordado, através da linguagem, para que pudesse revelar momentos decisivos da recepção das marcas francesas entre os brasileiros. Poderíamos melhor entender esta absorção cultural através do ritual antropofágico, que assinalamos no limiar I: Notas Antropofágicas, imaginado Hatoum devorando e trazendo novos significados acerca da construção cultural dos povos não somente do Brasil, como também do mundo. Nós, brasileiros não fomos colônia da França, mas, de certo, fomos conquistados pela sua contribuição através da aprendizagem da língua francesa. Muito embora, essa aprendizagem tenha sido como a fala dos papagaios amazonenses, mostrados acima, é inegável que no Amazonas essa aprendizagem se deu na repetição e na decoreba, pois, não havia Livrarias Francesas no Amazonas, como a

que Bonpland ia ao passear com seu dono em São Paulo, onde esbanjava estilo com frases concisas e enfáticas (Hatoum, 2013), ao contrário, de Laure que emitia “cânticos com vozes de brinquedo de dar corda” parecendo uma transmissão radiofônica em ondas curtas, de uma novena ou missa realizada no outro lado do oceano (HATOUM, 2004). Além das metáforas utilizadas pelo escritor para nortear um passado que só restou as marcas para que pudéssemos contemplar um passado que se faz presente na narrativa, temos ao longo da constituição da ficção do escritor o que podemos chamar de processo, pois, há outras construções no texto literário que nos mostram a interação entre personagens, enquanto seres fictícios, que passam pela processo de aquisição da língua francesa como língua estrangeira.

Até aqui somos levados a perceber que é no processo de interação entre indivíduos socialmente organizados que a linguagem se constitui, o fenômeno ideológico não pode ser reduzido a manifestações da consciência e do psiquismo, como propõem a filosofia idealista e o psicologismo. Esses fenômenos ideológicos estão associados às condições e às formas de interação social e, assim, a palavra é, ou seja, a linguagem em sentido mais amplo, como fenômeno ideológico por excelência e também como meio mais sensível de interação (BAKHTIN, 1999). Com isso,

A palavra está literalmente em todas as relações entre indivíduos, nas relações de colaboração, nas de base ideológica, nos encontros fortuitos da vida cotidiana, nas relações de caráter político, etc. As palavras são tecidas a partir de uma multidão de fios ideológicos e servem de trama a todas as relações sociais em todos os domínios. É, portanto, claro que a palavra será sempre o indicador mais sensível de todas as transformações sociais, mesmo daquelas que apenas despontam, que ainda não tomaram forma, que ainda não abriram caminho para sistemas ideológicos estruturados e bem formados. (BAKHTIN, 1999, p. 41)

É impossível pensar o homem fora dessa relação com o outro, uma vez que o sujeito só se constitui nesse processo de interação. Por isso, ignorar a natureza dialógica da linguagem seria o mesmo que desconsiderar a ligação existente entre a linguagem e a vida. Na base dos fundamentos teóricos dessa tendência, a criação linguística é análoga à criação artística, pois, em todo ato de fala, o que importa é a realização estilística e a modificação das formas abstratas da língua. A enunciação constitui, portanto, um fenômeno estético e, assim, apresenta-se como um ato puramente individual. Segundo Bakhtin, a enunciação não pode ser entendida como expressão da consciência individual interior, mas sim como produto da interação entre indivíduos socialmente organizados.

A própria realização da linguagem numa enunciação concreta é inteiramente determinada pelas relações sociais, portanto o centro organizador de toda expressão não é interior, mas exterior, ou seja, está situado no meio social que envolve o indivíduo. O dialogismo define o texto como um tecido de vozes que se entrecruzam, se completam, respondem umas às outras, ou então, polemizam entre si. Os textos são dialógicos, na medida em que constituem um embate de muitas vozes sociais; conquanto, podem produzir efeitos de sentido diferentes, em decorrência das estratégias discursivas utilizadas: de polifonia.

Além das muitas vozes presentes na ficção Hatouniana temos a voz de uma neta retratar a aprendizagem litúrgica apreendida, por meio da avó, em sua infância órfã, havia noites em que “repetia em sua mente uma palavra ou um pedaço de frase, encantada com a reza e o canto” (Hatoum, 2009, p. 95). Daí surgir o interesse em aprender o idioma, fato que levou a matriarca incentivar a neta a visitar o professor de francês Felix Delatour. Nos dias de aprendizado, a narradora pouco aprendia sobre a língua francesa e ao solicitar uma explicação gramatical, o professor se tornava evasivo, ela não entendia que para Delatour falar uma língua era viver mundos distintos, apreciar a cultura do outro. É com esse professor que a personagem apreende que não pode “dominar totalmente um idioma estrangeiro, porque ninguém pode ser totalmente o outro.

Um deslize no sotaque ou na entonação já marca uma distância entre os idiomas, e essa distância é fundamental para manter o mistério da língua nativa” (p. 97). A aquisição de uma língua estrangeira é como vimos em *Martelota* um processo biossocial garantido pela aprendizagem para fins comunicacionais, muito embora opressora por conta de suas regras, porém, a língua pode ser adquirida como o personagem Delatour propõe: aprender uma língua era apreciar a cultura do outro. Para Barthes (2004) “a cultura sob todos os aspectos, é uma língua” pois, ela se nos apresenta cada vez mais como um sistema geral de símbolos regidos por essas operações.

O artista Mundo, filho de Trajano Matoso “era um dos poucos em Manaus que podiam estudar francês com a mulher do cônsul da França”. A narrativa não nos sinaliza como se dá a efetivação da língua francesa na vida do artista Mundo, mas sabemos que seu amigo Alex Flem podia passar um mês na França flanando e não que tinha que fazer biscuites para sobreviver (HATOUM, 2005). Até esse momento não tínhamos falado sobre a presença da língua francesa na província de Manaus, mas, já sabemos que ela não chegou aqui por meio das Livrarias Francesas como se deu no Rio de Janeiro e São Paulo. Como no caso, do personagem Martin que mãe o levava nas manhãs de sábado à Livraria francesa (HATOUM, 2017). De acordo com Souza (1999) a história do ensino de línguas estrangeiras trouxe um novo rumo junto a chegada

da Corte Portuguesa em 1808. Esses novos ares para a educação brasileira se tornou uma possibilidade, devido a abertura dos Portos, pois, trazia a legitimação desse ensino e com ela a relações de amizades. Por estas razões, o ensino de francês foi ampliado nas escolas secundarias brasileiras. No entanto, sinaliza Silva que “o ensino de idiomas se destinava cada vez mais à elite, não importando o lugar” (1999, p.14)

Para Souza a língua francesa na “Província do Amazonas” se deu no Seminário Episcopal de São José a partir de 1848, meses antes da elevação da Vila da Barra à categoria de cidades. Antes, havia os seminários ensinavam um restrito número de disciplinas que visavam apenas à ciência ornamental porque tinham em vistas à ciência eclesiásticas, somente. O autor citando Uchôa (1996), acrescenta que o seminário contava com outras disciplinas, como: “Gramática Latina, Língua Francesa, Música e Canto” (1999, p. 16). Essas, constituíram a instrução primária ensinadas nas escolas públicas, as que constituíam o ensino secundário nos Liceus. Porém, na Província de Manaus não havia escolas apropriadas e as que existiam eram precárias para o atendimento legal. O modelo do Seminário Episcopal concentrava as tradições deixadas pela Companhia de Jesus. Ele como muitos outros acolhia os mais pobres, com ensino gratuito, enquanto os “remediados” contribuía financeiramente para a sustentação do padre, todo ano, norma adotada por outros seminários.

A consolidação do ensino de Francês, língua estrangeira como Cadeira foi,

...somente efetivada em 1853, passando a constituir-se numa Cadeira isolada. As disciplinas eram distribuídas em Cadeiras e o aluno *pedia* essa ou aquela disciplina conforme sua possibilidade diante do quadro exposto pela instrução pública, no caso do Seminário Episcopal São José, este tinha desde já suas próprias regras quanto às aulas (IBDEM, p.18)

O professor ministrava mais de uma disciplina, “as lições e as aulas” eram designadas “pelo sistema”, o docente, nesse período, dependia da estrutura desse sistema público determinado pelo Ministério do Império. Além disso, o autor supracitado nos aponta que:

A ascensão da Língua Francesa deveu-se entre outros fatores a questão comercial, econômica e social e fez com que os interessados, estudantes secundaristas procurassem esse idioma como meio de comunicação em seus futuros afazeres e também como diletantismo. Outros procuravam como forma de poder viajar e desfrutar das leituras de jornais e revistas francesas, principalmente. Poder ler no original significava obter *status quo* na sociedade que a cada dia emergia diante da opulência promovida pelo fator econômico do extrativismo amazônico (IBDEM, p. 23)

O Liceu era mais uma escola e tinha objetivo a transição para o ensino superior. O Colégio Pedro II era a escola oficial do Império e viveu “todas as glórias do período”, sua fundação era designada por D. João VI, ainda no Brasil-Colônia. Na província, esse sistema de ensino funcionava nos liceus destinados à educação masculina e a Escola Normal às mulheres. Souza (1999) sinaliza que a “Independência não mudou o modelo colonial, permaneceu sob a mesma filosofia pombalina. O efeito paliativo apenas modificou sua estrutura anterior junto à Metrópole” (IBIDEM, p. 20). Na província do Amazonas os liceus se modelavam no Colégio-padrão ainda que com precárias limitações decorridas das inúmeras situações que permearam as questões administrativas. No que concernia às disciplinas do ensino dos diferentes liceus eram distribuídas por diferentes anos.” O Francês para o primeiro ano: cinco aulas; segundo ano: cinco aulas e para o terceiro ano; duas aulas” (IBIDEM, p.21).

E nesse percurso dos Liceus em preparar candidatos aos cursos superiores da época é que muitos filhos de comerciantes locais foram beneficiados com idas à Metrópole ou viajaram ao exterior. Não podemos nos esquecer que a ascensão da Língua Francesa deve, dentre outros fatores, à questão comercial, econômica e social e com isso possibilitou aos estudantes secundaristas procurar esse idioma como meio de comunicação em seus futuros afazeres e também como diletantismo. Outros a procuravam como meio de poder viajar e desfrutar das leituras de jornais e revistas francesas. Ler em francês significava obter um lugar na sociedade que a cada dia surgia diante da opulência promovida pelo ciclo da borracha.

Com efeito, a França invadiu o mundo por meio de seus detalhes e entalhes, através da língua, essa marca adentrou a América Latina invadiu as instâncias intelectuais dos países latinos, do Brasil e do mundo, não como negar, ela foi substancialmente forte no que diz respeito à comunicação como já o dissemos, mas essa língua francesa não estava ao alcance de todos, como podemos notar, ainda que Rolland (2005) nos diga que essa marca foi “ensinada na maioria das escolas e colégios do país”(2005, p. 122).

Não queremos com isso, trazer horror e demonizações às conquistas a que fomos submetidos, apesar de toda uma alienação sofrida durante os períodos de novidades exteriores.

Para Silva (2012) a colonização da Amazônia é objeto de interpretação devido a pontos de vista distintos que trabalham fatos e conceitos, ao deixarem-se submeter ou ao promover a independência da memória, seja como “loteamento cultural” ou “totalidade de apreensão”. Estes, ao serem comparados podem representar concepções antagônicas na compreensão da Amazônia. “Polarizados, indicam a genealogia da submissão, melhor dizendo, do reconhecimento da subalternidade de independência cultural. Ambos comprometidos, só que em sentidos opostos. Razões de um e de outro que o discurso não explica, mas que as tendências históricas confirmam ou desmentem” (2012, p.37).

Hatoum traz a diversidade linguística enquanto cultura para a Amazônia ao apresentar importância de vários idiomas, além da gastronomia, moda, artes árabes, portuguesas e brasileiras, dentre outras. A língua de um povo ou nação é um bem cultural que pode ser preservado em meio as muitas extinções ocorridas pelo mundo a fora. Sabemos que a linguagem tem mais de um sentido, e as línguas naturais como português, italiano, francês são formas de linguagens por conta de seus processos de comunicacionais. Elas são exemplos de “formas de linguagens” (MARTELOTTA, 2012), que são instrumentos que possibilitam o processo comunicativo entre os membros de uma comunidade.

De fato, Hatoum não enaltece somente determinadas línguas, mas sinaliza que no Brasil a presença do estrangeiro é vista e apreciada pelo seu idioma enquanto um bem cultural. Ele não torna esse aprendizado algo miraculoso, inédito ou exótico, não propõe que a aquisição de um idioma seja somente através da gramática, mas também um passeio pela cultura do outro. Muito embora pareça que Milton Hatoum não tenha dando ênfase ao lugar da língua francesa entre nós, a narrativa não pode conter essa marca cultural deixadas na vida de seus personagens. Um olhar mais atento encontraremos uma Babel que, longe de nos confundir, traz a reflexão de que “nisso reside a confusão, fusão de origens, perda de alguma coisa, surgimento de um outro olhar, pois, sofreremos um abalo ao convivermos uns com os outros” (HATOUM, 2009). Essa Babel é um traço marcante na Amazônia que em nada deixa a desejar em relação a outras línguas, nossa diversidade linguística vem de longe. A respeito disso, nos diz Silva (2012, p. 157) na Amazônia pré-colonial era um traço marcante a diversidade de povos e de línguas, reflexo “da diversidade cultural de seus primeiros habitantes”. Ao seguirmos em nossa caminhada não podemos deixar de dar uma olhada nos intervalos estéticos que encontramos na narrativa, o que para nós, nessa construção, não deixa de se apresentar como uma marca cultural.

4.2. Intervalos Estéticos

O personagem Antenor Laval é o mestre de francês no Liceu Rui Barbosa, vulgo: Galinheiro dos Vândalos, considerado um excêntrico, um dândi deslocado na província, recitador de simbolistas, palhaço da sua própria excentricidade (Hatoum, 2000, p.35-36). Era amigo de Omar, um dos gêmeos, filhos de Zana e Halim, além de amigos, Omar era seu aluno no referido Liceu, trazia-lhes livros e o convidava a ler poemas na pensão onde morava. O professor Laval admirava a entonação da voz de Omar, que, depois de recitar um poema do amigo, dizia a ele que sua era a voz do único leitor que o amigo tinha. Viviam de farras no Café mocambo (2000, p. 91). A pensão ficava em uma rua escura e deserta onde ele habitava o porão, lugar cheio de pilha de papel que cercavam a rede em que dormia, o teto era cheio de esculturas, móveis, e objetos de papel (2000, p.187). No ambiente do porão, que Laval chamava de caverna, os alunos participavam de leituras de poesias, o narrador que participava dessas leituras nos diz que o professor parecia não jogar uma só folha de papel, guardava tudo: “bilhetes, poemas e inúmeras anotações de aulas rabiscadas em folha de papel enroladas, dobradas, ou soltas, espalhadas no chão sujo” (2000, p.188):

Nos cantos escuros amontavam-se garrafões de vinho, e no piso cimentado restos de comida ressequida se misturavam a asas de baratas. “Este caos é mais infecto que um pesadelo, mas é meu alimento” dizia Laval aos alunos. Saímos do porão carregados de livros e apostilas velhas que ele nos presenteava. Ele permanecia lá dentro, fumando, bebendo e traduzindo poemas franceses durante a noite (*Loc cit.*).

Durante suas aulas no Liceu não ensinava a gramática, apenas recitava, barítono, as iluminações e as verdes neves de seu adorado simbolista francês. Segundo o texto literário, os alunos esperavam a preleção de “costume”, uns cinquenta minutos eram dedicados ao mundo que envolvia o poeta: primeiro “o cerco histórico” uma conversa, e por fim a obra, nesses momentos, os alunos o ouviam falar em francês, provocar, estimular, e queria ouvi-los falar, ainda que fosse uma frase, para que ninguém ficasse calado, nada de passividade, queria opiniões diferentes, opostas, e seguindo todas as vozes, e no final argumentava animado, lembrando-se de tudo, de cada absurdo ou intuição ou dúvida (p.189). Vejamos o dândi Laval cumprindo seu ritual de caminhada para o Liceu:

Ele acabara de sair do Café Mocambo, atravessava lentamente a praça da Acácias na direção do Galinheiro dos Vândalos. Carregava a pasta surrada em que guardava livros e papéis, a mesma pasta, os mesmos livros; os papéis é que podiam ser diferentes, porque continham as garatujas dele. Laval escrevia um poema e o distribuía aos estudantes. Ele mesmo não guardava o que escrevia. Dizia; “um verso de um grande simbolista ou romântico vale mais do que uma tonelada de retorica - dessa minha inútil retorica”, acentuava (HATOUM, 2000, p. 189)

Com seu jeito de dândi, vivia em sua caverna, quieto e emudecido, o rosto cadavérico, a braba espessa. Seus poemas, cheios de palavras raras, insinuavam noites aflitas, em mundos soterrados, vidas sem saída ou escape. Tal como um simbolista em seu “íntimo era um pessimista, um desencantado, e compensava o seu desencanto por meio da aparência” (2000, p. 193). A morte do professor simbolista em abril de 1964 pelos policiais da ditadura ocasionou tristeza e dor em seus alunos, o amigo de Omar tinha sido assassinado, pois, Manaus foi sitiada, as escolas e o cinema foram fechados e as estações de rádio transmitiam comunicados do comando Militar da Amazônia (2000, p. 198).

Possivelmente, o poeta inominado e das iluminações que o professor Laval lia fosse o poeta Arthur Rimbaud que, em 1873 já havia terminado as *Illuminations* livro síntese de toda a sua obra. Teles (1997) nos esclarece que os simbolistas encontram razão de ser na própria constituição da linguagem simbólica. As palavras são símbolos, signos das coisas e do que elas representam quando tomadas num sentido alegórico. Suas raízes estão na França do final do século XIX, marcado pelo pessimismo e pela visão subjetiva da realidade, tendo em Charles Baudelaire, um de seus maiores expoente. O período da literatura europeia que se estendeu de 1886 a 1914, correspondeu ao que chamamos *Belle époque*, e uma de suas características é a pluralidade de tendências filosóficas científicas, sociais e literárias, advindas do realismo-naturalismo. Muitas das quais não sobreviveram a grande guerra, transformando-se ou desaparecendo diante do conflito e arrastando o final do século XIX que em vão tentava ultrapassar seus próprios limites cronológicos. Essa era a época das boemias literárias, como as de “Montmartre e Munique”, dessa literatura de cafés e boulevards, cuja transição era pré-avanguardistas, se originaram os inúmeros –ismo que marcaram o desenvolvimento de todas as artes neste século.

Para Teles, esses movimentos foram decorrentes do culto à modernidade, resultante das mudanças científicas por que passava a humanidade e também do consequente esgotamento de técnicas e teorias estéticas que já não correspondiam à realidade do novo mundo que começa a desvendar-se. Todas essas inquietações estavam no auge de 1900 na França. Embora

cultuados, Baudelaire, Rimbaud e Verlaine, os escritores não se contentavam mais com as soluções simbolistas, passaram a verificar novas teorias e experimentar outras fórmulas expressivas, ao mesmo tempo em que fundavam revistas e redigiam manifestos cujas ideias expostas imatura ou apressadas eram retocadas e abandonadas nos manifestos seguintes.

Outra alusão à poesia do poeta Rimbaud, na ficção de Hatoum é a do poema “*Les Désert de l’amour*” cuja tradução era realizada pelo personagem Lázaro, estudante de literatura na UnB em Brasília. Ouçamos o diálogo de Fabius, o Nortista e o embaixador Faisão:

“Já conversei com o Lázaro, disse Fabius. Ele pode ler um poema de Rimbaud no centro da praça dos Três Poderes. Rimbaud e os três poderes são velhos conhecidos, afirmou Faisão. Mas quem é Lázaro? E qual Lázaro, o de Lucas ou João? Ele é ator e estuda literatura na UnB, disse o nortista. Traduziu *Les Déserts de l’amour*. Um jovem ator e tradutor de Rimbaud na capital da grande caserna? disse a voz grave do embaixador. Então há luz nessa caverna. Atores, poetas, tradutores, livreiros, vendedores de doces exóticos..., disse Faisão, servindo-se de vinho. Um Lázaro afrancesado... (HATOUM, 2017, p.88)

Note-se que nesse fragmento a conversa é direcionada por um grupo de pessoas em que cada um ficará responsável por algo a fazer. Esses afazeres dizem respeito a confecção da revista “*Tribo*” criada por jovens escritores e tradutores de autores franceses e outros. A mãe de Lázaro é empregada doméstica na casa do embaixador Faisão pai de Fabius. Dona Vidinha era feliz com o filho que gostava de estudar teatro e estudava na universidade cursando Letras. Os outros filhos morreram de lançadeira, em Montalvânia e o marido havia morrido de parada cardíaca. Mãe e filho moravam no núcleo dos Bandeirantes e depois passaram a morar em Ceilândia. A miséria de Brasília, cidade moderna, morava ao lado:

Mais adiante vimos um lócus gigantesco de concreto armado: uma caixa d'água em construção. Numa área empoeirada, mães com filhos pequenos pechinchavam entre duas fileiras de tendas de plásticos que vendiam bacias de latão, carne de sol, frutas e legumes; um homem tentava vender uma cara num açougue improvisado sob uma tenda de lona, vísceras e pedaços de carne de boi pendiam infestadas de moscas [...] Dinah apontou um horizonte de vegetação calcinada, onde se erguiam barracos cobertos de plástico preto e folhas de zinco.

“Ceilândia”, ela disse. “As favelas perto do aeroporto horrorizavam a primeira-dama. Muitos moradores das Vilas Operárias e do Núcleo Bandeirante foram transferidos pra cá”.

[...] e atravessamos uma ponte tosca de madeira sobre um córrego enlodado. Os lotes eram delimitados por pedaços de pau cravado na terra; poucas árvores, uma e outra palmeira no cerrado queimado. Crianças e mulheres carregavam tábuas, homens cavavam a terra para fincar estacas.

[...] as pessoas estavam ali, carregando caibros, pontas de pau, ripas, pedaços de plástico preto e objetos de uma mudança recente. Porcos, bodes e cabras estavam amarrados em tocos de palmeiras, cachos de galos e galinhas tremiam, as patas atadas por um cordão; árvores e arbustos abatidos eram disputados para juntar lenha ou talhar um banco (HATOUM, 2017, p. 106)

Não queremos com isso, falar de Brasília, mas dizer que a linguagem lírica da ficção em estudo, nos ajuda a pensar o que dissemos no limiar anterior, os problemas urbanos de uma cidade são ao mesmo tempo a de todas. Em um lampejo conseguimos visualizar que os lastros da modernidade que tanto incomodou o trio simbolista é a mesma que vemos por meio dos fragmentos destacados para essa análise. Daí surge o questionamento do narrador acerca dos ensinamentos de Laval ao recitar as poesias simbolistas, ao dizer: “quem entendeu essas imagens fulgurantes?” (2000, p.3). Ele mesmo responde: “Tudo está mudando em Manaus”. Acerca de Ceilândia, um dos membros da revista de manifestos, diz: “Ceilândia parecia outra existência na trama do tempo, a abominação da miséria me angustiava”. Tem-se que as transformações ocorrem sempre em todos os lugares, muito embora, não haja a humanidade que a pena dos poetas deseja.

De acordo com Coutinho (2004) o cenário artístico brasileiro era dominado por um sistema de normas estéticas implantado pela poderosa geração de 1870 e que constituíram o complexo estilístico do Realismo-Naturalismo-Parnasianismo. Até 1890 era incontestado o domínio dessa estética, em que prosa e poesia eram cúmplices na objetiva pintura da realidade, expressão do interesse geral da época pelas coisas materiais. Desde então, porém ideias novas começaram a circular a contaminar espíritos inquietos. O cansaço da velha escola já se fazia notar com evidente queda da produção e da criatividade segundo os moldes naturalista. A estética realista-naturalista herdou traços e caracteres do romantismo, Mas se os elementos romântico tiveram alguma vida, naquela fase, esta foi de natureza latente até surgir mais tarde

sob a forma do simbolismo, “com uma revanche da subjetividade contra a objetividade, da interiorização contra e exteriorização, do indivíduo contra a sociedade” (2004, p.315).

Esse entrecruzamento constituiu a dinâmica do século XIX em seu último quartel. O aparecimento do simbolismo não logrou afastar a corrente naturalista-parnasiana, ao contrário, foi por ela abafado sob certos aspectos, não tendo logrado, senão impor-se ao registro crítico, a sua importância só mais tarde foi reconhecida. O parnasianismo e o simbolismo, fenômenos literários diversos na atitude espiritual, na linguagem geracional e no estilo de expressão permaneceram muito tempo paralelos e misturados. No Brasil dada a importância do simbolismo enquanto movimento independente pelas altas figuras que inspirou no crepúsculo do século XIX, teve um grande papel como fertilizante do espírito literário em geral, promotor da transformação na prosa, inclusive de ficção. Essa transformação que se operou na prosa era resultante de um processo estético consistente na confluência do simbolismo com o naturalismo, vindo a produzir em prosa o que hoje conhecemos pelo nome de impressionismo e mais tarde influiu nas gênesis do modernismo.

Se na prosa se operava a superação da estética naturalista na direção do impressionismo, na poesia o processo transformador se fez sentir indisfarçável. Na poesia depois do simbolismo da primeira fase, a nova corrente multiplica-se em diversos movimentos que enchem o período de sincretismo e transição do início do século XX. Seus pioneiros foram os poetas Baudelaire, Rimbaud e Verlaine que já dissemos acima. O simbolismo foi uma forma do espírito romântico, sob certos aspectos uma sua continuação, um romantismo direto e extremado que fugia do mundo exterior por acreditar que só é real aquilo que é refletido pela consciência.

No Brasil, sofreu sob forte oposição, e seus adeptos foram pejorativamente cognominados nefelibatas⁸⁶. A entrada do simbolismo nesse solo foi diretamente da França. Esse movimento brasileiro se desenvolveu por sucessivas de gerações, tendo seu maior expoente Cruz e Souza⁸⁷, além disso, deu origem aos grupos do penunbrismo e dandismo.

Em Manaus o intervalo da estética simbolista nasceu com o novo século, pois, “em 1900, Jonas da Silva e Thaumaturgo Vaz (1869-1921) publicaram respectivamente *Ânforas e Cantigas* os marcos introdutórios do novo estilo poético. Ao lado de Maranhão Sobrinho, Jonas da Silva talvez tenha sido o poeta de Manaus (ele nascera no Piauí) que produziu maior repercussão nas letras nacionais” (TELLES & GRAÇA, 2021, p. 118). Os poemas de Jonas se encontram tanto no clássico *Panorama do movimento simbolista brasileiro*, de Andrade

⁸⁶ N.A. pessoas que vivem nas nuvens

⁸⁷ Com a publicação de seus livros: *Missal* (prosa) e *Broquéis* (poesia)

Muricy, quanto na *Apresentação da poesia brasileira* (antologia), de Manuel Bandeira. A produção do poeta simbolista consta entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século passado, sua matizes de princípios estéticos, estavam inseridas no que se podia chamar de “complexo estilístico” do Ciclo da Borracha. Possuía sensibilidade romântica, vocabulário ornamental e espiritualismo que se mesclavam, por isso a impossível e difícil caracterização definitiva de sua escrita. Em relação à poesia de Jonas Silva, os autores supracitados sinalizam que “poucos poetas do Amazonas demonstraram tamanha coragem de se aproximarem tanto da descrição do poeta vidente de Rimbaud” (2021, p.130).

Pode-se dizer que é unânime entre os historiadores afirmar que quase toda a primeira metade do século XX foi, no Amazonas, de crise provocada pelo fim do Ciclo da Borracha, e muitos procuraram ler o chamado decadentismo como reflexo dessa crise. Telles & Graça, nos convidam a lembrar que o simbolismo foi um movimento universal, originário da França e se estendeu por toda a Europa, indicando que as determinações dessas escolas eram mais universais do que regionais, mais estéticas que econômicas. Por outro lado, as conquistas do movimento simbolista foram férteis para a arte moderna e de vanguarda.

Como podemos perceber em vez de desaparecerem e de nascerem novos, os estilos estéticos se fecundam mutuamente e se transformam, resultando aos poucos em novas formas que jamais são totalmente novas, porque integram elementos das anteriores. As mutações sofridas pela sociedade geram uma crise de identidade nos indivíduos que dela fazem parte, e o artista a reinventa dando-lhe novos contornos. Por isso, é válido pensar que, de modo geral, esses movimentos estavam sob o signo da desorganização do universo artístico de sua época.

Assim, outro intervalo estético que percebemos no texto literário de Hatoum se deu por meio das ações do personagem Mundo, o artista da destruição (HATOUM, 2005). O expressionismo foi um movimento de vanguarda da Alemanha na última década do século XIX. Os seguidores desse movimento viam na destruição a possibilidade de construção de uma nova ordem superior. Na narrativa ficção de Hatoum é clara a rejeição do artista em um mundo onde não há lugar para sonhos e quimeras, o indivíduo tem que se adaptar à nova ordem imposta, é o que se nota por meio das vozes orquestradas e do narrador Lavo:

Palha mudava de posição e de lugar quase sem ser notado. O corpo massudo se moveu para um canto da sala, e de repente eu vi os olhos embaciados mas vigilantes e escutei a voz de mediador, pausada e monótona: “Falta compreensão, Trajano. Teu filho é um sonhador”. “É um destruidor de sonhos, isso sim” replicou Jano. “Onde está ele? Alicia pediu que o filho participasse desta reunião, mas nessas horas ele some. Deve estar escondido, rabiscando grandes obras de arte. Pensa que pode construir o futuro com devaneios. Um sonhador não ignora um trabalho de meio século! A Vila Amazônia...” (HATOUM, 2005, p. 118).

De acordo com Andrade (2010) as tensões sociais geradas por este tipo de cultura socioeconômica podem aparecer como um motivo gerador de um romance de educação adaptado à conjuntura histórica do século XX, mediante uma narrativa destinada a configurar a formação ideológica de heróis romanescos que protagonizam diversas formas de disputa. Há como que uma força organizadora do futuro que desempenha importante papel, na medida em que o futuro não é mais relativo à biografia privada, e sim, concernente ao futuro histórico.

A trajetória de Mundo começa em Manaus, “nas sobras de um ambiente de fausto e riqueza. Possuidor de imensa riqueza herdada dos avós portugueses que deixaram ao filho Trajano a administração da riqueza adquirida e para Alicia as joias da família, presentes ofertados por ter dado um herdeiro à família. O personagem Mundo, portanto, é o sucessor de uma nobre riqueza cujo destino é ser administrada por ele. Ouçamos os fios tecidos dessa proposta pelo narrador Ranulfo:

Porque depois do castigo no porão ele te obrigou a ir uma vez por semana, à tarde, ao escritório da Marechal Deodoro, de onde só voltavas no fim do expediente. Em casa Jano dizia a Alícia que mostrara ao filho faturas, promissórias e contratos, e falara sobre a produção da juta, e tua mãe argumentava que nada disso te interessava e que tu não tinhas idade para entender essas coisas, e ele dizia: “Aos dez anos comecei a trabalhar com meu pai”. (HATOUM, 2005, p. 254).

No entanto, o personagem Mundo nos dá os primeiros sinais de uma nova percepção ancorada na maneira de expressar seu “mundo”. Aos cinco anos de idade, Mundo coloca no papel suas primeiras expressões de artista plástico. Vejamos com o narrador Ranulfo essas expressões:

E um dia tu desenhaste o rosto de uma criança gritando [...] foi em Janeiro de 1958. Antes de sair para o escritório, teu pai ordenou que Macau e Naiá te vigiassem. Ele voltou para almoçar e te chamou para comer à mesa; durante o almoço tu lhe mostraste os desenhos, e teu pai, sem olhar para as folhas de papel nem para teu rosto, perguntou: „É só isso que ele sabe fazer“? E tua mãe: „É uma criança, gosta de desenhar, ele brinca e desenha sozinho no porão” (HATOUM, 2005, p. 252)

Andrade (2010) ao citar Bosi (1986) pontua que a ideia de expressão artística se liga entre uma força de energia que se exprime e um signo que a veicula ou a encerra. Ou seja, liga-se a “uma força que se exprime e uma forma que a exprime”. Poder-se-ia dizer que o grito comporta uma forma de signo. É uma expressão direta, imediata que se chama “projeção ou efusão emocional. Da pura efusão até a construção mental de uma figura decifrável a partir de certo contexto, a figura conhece momentos diferenciados”. Para a autora nos desenhos de Mundo há uma forte motivação que prende as formas expressivas aos movimentos da alma e do espírito. A dissociação posterior entre forma e força interior será cumprida historicamente somente quando os motivos iniciais da união já se apagaram com as rotinas das convenções, o esquecimento, a lima do tempo e a morte da cultura que os produziu. A necessidade de interpretar decorre da distância medida entre o fenômeno simbólico e as suas raízes emotivas. Na projeção, o choro e o grito aparecem ligados ao sentido interno do *pathos*. Mas na obra de arte, junto com a irrupção do sujeito, há a mediação da palavra ou figura, dotada muitas vezes de ambiguidades e só inteligíveis no interior da rede semântica inteira.

Os desenhos de Mundo apontam a visão de seu mundo interior, seu traço pessoal e estilo que aos poucos adquirem relevância. As mutações da forma em seus desenhos perseguem, por assim dizer, a dialética de força interior e expressão. Os desenhos de Mundo não só de coisas e pessoas aos poucos revelam seu modo impessoal e criativo de representar figurativamente a realidade. Olhemos os desenhos feitos do cachorro Fogo:

Não falou mais; apanhou um caderno e um lápis e observou Fogo sentado a meus pés... Mundo começou a desenhar; de relance, vi no papel o que prometia ser o focinho de Fogo, mas a imagem parecia monstruosa. Pouco depois, navegamos no escuro. Ele fechou o caderno, e já ia descer para cabine (HATOUM, 2005, p. 62).

Note-se que o trabalho artístico de Mundo é despojado de todo resíduo ornamental e toda convenção agradável, tudo aquilo que desenha se desfigura ou se transfigura, sua “arte é uma desforra, a desforra da imaginação” que se revela aos poucos na narrativa por meio de sua voz orquestrada por Lavo: “Vou fazer o diabo com o rosto dele (do pai), com a crueldade e a

loucura” (HATOUM, 2005, p. 214). E não somente isso, mas também “que ia inventar novos monstros e enterrar de uma vez por todas a nossa natureza” (HATOUM, 2005, p. 170). O princípio da deformação vem de muito longe é que nos diz Andrade (2010, p. 106) *apud* Bosi (1986)

Vem das máscaras do teatro grego e dos rituais africanos; vem das figuras grotescas esculpidas nos pátios das catedrais góticas; vem das imagens surreais entre eróticas e demoníacas de Hieronymus Bosch; vem do barroco místico de El Greco e dos desenhos pesadelares de Goya; vinca a caricatura de Daumier, anima as fantasias misteriosas de Ensor; inspira as últimas pinceladas em vírgula e em onda das últimas paisagens de Van Gogh.

O princípio norteador das pinturas de Mundo constata que o contato das obras do passado e do presente foi fundamental para sua a formação de artista, suas leituras também vinham de muito longe:

[...] tirou revistas de uma pasta de couro, as folheou: caricaturas de Daumier, não eram geniais? “Estes são brasileiros, Guignard, Volpi, Portinari. Estes aqui são franceses... e a revista é sobre arte africana”. Era a coleção Gênios da Pintura. Falava com entusiasmo de artistas famosos e de anônimos, e parecia embriagado pelas imagens (HATOUM, 2005, p. 19).

Esse tipo de arte estava presente na desfiguração dos corpos operada pelos expressionistas, o mal-estar difuso na consciência europeia que, já antes da Guerra de 1914, preanunciava os horrores do fascismo e do nazismo (Andrade, 2010). As lutas entre os impérios e entre as classes deram golpes profundos no deslumbramento da *Belle Époque*, “parindo” uma visão trágica da história. A tragédia é o momento em que se forçam os limites e tocam-se os extremos. “Ligamentos são rompidos e o sangue escorre, a pele fica murcha e os membros incham, sob as linhas do rosto desenha-se a caveira. No expressionismo o gesto do artista move-se com impulso para o limiar da destruição (ANDRADE, 2010, p. 107 *apud* BOSI, 1986).

O Expressionismo⁸⁸ configurou-se sobre o impacto da expressão, mas na expressão da vida interior, das imagens que saem do fundo do ser e se manifestam pateticamente. Essa

⁸⁸ “O Expressionismo rompeu com a carga representativa conferindo ao quadro uma nova autonomia e autossuficiência como realidade em si. Teoricamente, a autonomia do quadro baseava-se na suposição de uma profunda identidade ou analogia entre a estrutura e o objeto e do sujeito numa espécie de continuidade que só o mergulho no impulso do gesto artístico poderia revelar. Ao contrário do impressionismo, que se aprofundava no contato perceptivo e sinestésico entre sujeito e realidade, o expressionismo procurava um vínculo fenomenológico entre a corporalidade do artista e a materialidade concreta do seu objeto, o que autorizava a expressão do objeto pela sensibilidade espontânea de criação. Não se tratava de “subjetivar” a representação pela sensibilidade

expressão era tomada como uma impressão interior que se manifestava sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo. O que se deveria contar era o ato de exprimir, na obra expressionista a realidade não deveria ser percebida em planos distintos (físico, psíquico, etc.), pois tudo se prendia a uma realidade, a da expressão. O artista perdia o controle da expressão, os elementos é que iriam expressar a si mesmos, ainda que o mundo interior fosse obscuro e alegórico, assim deveria ser a realidade.

A esse respeito salienta Teles (1977) que ao contrário do equilíbrio clássico, os expressionistas buscavam um equilíbrio abstrato e estrutural, o resultado era do desequilíbrio de cada elemento da obra. Esse equilíbrio ou essa unidade original onde o espírito se confundiria com os sentidos poderia ser identificado com tudo o que há de primitivo nas artes, nos mitos, e nos sonhos, em suma em tudo o que pudesse escapar ao controle lógico dos homens. Diante de tais concepções, o movimento frente a realidade do decadentismo *fin de siècle* foi favorecido. Enquanto movimento de vanguarda da Alemanha, contemporâneo do futurismo italiano e do cubismo francês, teve na pintura da última década do século XIX, seus maiores expoentes em Van Gogh, Cézane. Quanto ao termo “expressionismo” foi usado pela primeira vez em 1901 pelo pintor francês Julien-Auguste Hervé para caracterizar uma série de seus quadros (1977, p.105).

No início do movimento Modernista no Brasil em 1917, a pintora Anita Malfatti, recém-chegada de estudos na Europa e nos EUA, expõe pela primeira vez seus quadros de nítida inspiração expressionista: o homem amarelo, a estudante russa e a mulher de cabelos verdes. Também, Tarsila do Amaral, que estudou em Paris teve uma expressiva “participação com sua força criativa da exploração de temas nacionais, sua trajetória expressava a liberdade criativa conquistada pela insubmissão às ideias e escolas estéticas importadas do Velho Mundo” (SCHOLLHARME, 2016, p. 101 e 108)

Os anos 60 no Brasil, se vivia um momento não muito bem lembrado pela sua situação política e econômica que se vivia. No fervor da década de 60, os acontecimentos políticos do país resumiram-se em absurdos e atrocidades com a política de proibições. Assim como nos estados de Rio de Janeiro e São Paulo, em Manaus houve uma intensa aproximação dos trabalhos artísticos em suas temáticas contra o regime militar e os problemas mundiais e locais.

perceptiva do artista, mas de “objetivar” a expressão no encontro intenso e impulsivo com a profunda realidade sociocultural de ambos, assim, o expressionismo permitia explorar o sentimento de “estranhamento” ou de “mal estar da cultura” diante da realidade histórica – como ocorria tipicamente no expressionismo alemão-, mas também permitia que um artista latino-americano reencontrasse, em sua própria terra, uma herança cultural oblíqua na forma de um gesto artístico, de um imaginário coletivo, de uma linguagem espontânea da sua independência inaugural e pré-colonial”. (SCHOLLHARME, Karl Erik. Além do invisível: o olhar da literatura. 2 ed. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016, p. 101)

Assim, é que no Amazonas, mais precisamente em Manaus, não podia ser diferente, além do momento opressivo vivenciado em todo país, os efeitos do fim do Ciclo da Borracha com um pequeno ensaio de resistência em 1945 tiraram o brilho sonhador dos olhos de quem almejava um retorno aos grandes tempos áureos de riqueza.

Os efeitos do fim do Ciclo da Borracha, do pós-guerra e posteriormente do governo militar atingiram as extremidades do país. Manaus tinha nos anos 60 seu desenvolvimento cultural com tendências artísticas particulares. Mesmo numa condição econômica precária o espaço social foi se modificando e as alterações na cultura começam a atingir os hábitos e costumes, instaurando um novo padrão social. A cidade com todas suas atribuições ainda era uma cidade tranquila e segura, pois não tinha experimentado o efeito negativo da implantação da Zona Franca. Isso mudou sem muita opção o cenário de uma região que experimentou as intenções capitalistas que o Brasil, na fase de desenvolvimento impulsionou às inovações tecnológicas e organizacionais na esfera da produção.

O Clube da Madrugada surgiu como um movimento cultural importante e diferente no desenrolar das lutas nacionalistas e na formação política e ideológica de Manaus. Pois, se concentrava num esforço conjunto para compensar meio século de atraso e compreender, a função da literatura e das artes em nessa época. As atividades culturais se caracterizavam de modo ainda convencional, ligadas diretamente aos Bailes, Festivais Folclóricos e principalmente a Festas Religiosas. Segundo Silva (2014) no aspecto educativo mostrava o desejo de levar a arte e a cultura ao povo, tais projetos envolveram um grande número de participantes e conseqüentemente causaram um impacto enorme na cidade. Suas exposições como as Feiras de Artes Plásticas levavam intelectuais e artistas a participarem sempre com uma preocupação educativa e formadora de opinião. As produções eram publicadas no periódico *O Jornal*: poemas, contos, ensaios, notícias culturais de âmbito local, nacional e internacional, artigos sobre música, artes plásticas, teatro, ciências sociais, etc. Grandes mostras de arte coletiva e exposições visuais foram realizadas, passando da Poesia de Muro 4 às artes plásticas, um campo de fértil atuação. As Feiras de arte vão desempenhar importante papel na divulgação e projeção de novos artistas e o ingresso de novos membros ao grupo, cuja preocupação estava na qualidade artístico-criativa de seus componentes. Era necessário ser apresentado por um dos membros e ter seu nome endossado pelos participantes, apresentar um trabalho

O apoio às atividades culturais, o contato com grupos independentes e intercâmbios internacionais traduziu-se em cursos de iniciação artística dando oportunidade de desenvolver a convivência da arte com a sociedade. O espírito de renovação levou o artista a um contato

direto com seu público e a possibilidade de almejar universos ainda não explorados que somente a arte pode transitar. Influências de movimentos artísticos do século XX poderiam ser notadas nas produções artísticas do Amazonas. O Expressionismo, considerado uma tendência estética atemporal, surge com singularidade nas pinceladas de Hahnemann Bacelar⁸⁹ que ultrapassaram a inocência de se fazer arte e promoveram o artista amazonense (SILVA, 2014).

Pontua ainda Silva (2014) que os estilos artísticos dos movimentos da vanguarda europeia ainda se mantinham presentes no Brasil como início da semana de 22. Essa apropriação imanente do artista constituiu a essência de sua obra. Sendo assim o expressionismo se manifestou através dos valores subjetivos do artista, que transfere suas inquietações sobre o momento histórico que pertence. Esses são aspectos estavam presentes na obra de Hahnemann Bacelar juntamente com elementos que também pertencem ao barroco: a composição em diagonal, violentos contrastes de claro-escuro, o dinamismo, síntese das formas e o realismo de inspiração popular somados à forte preocupação com a problemática social.

Para o autor a invasão cultural internacional e a dependência econômica do capital estrangeiro pleitearam uma atenção singular à situação política e socioeconômica da cidade. Abriu-se espaço para repensar os valores humanos, as restrições aos direitos cívicos, à pobreza e a falta de liberdade. Retorna-se ao Expressionismo como ponte ideológica de representação denunciadora das atrocidades cometidas pelo Governo Militar e críticas ao Imperialismo Mundial. Com isso, parte-se do princípio de que a obra de Hahnemann Bacelar possuía características do expressionismo que revelavam uma realidade difícil. Assim como outros que promoveram suas incertezas quanto os procedimentos da modernidade e se enunciaram na segunda metade do século XX traduzindo questionamentos e situações que indagavam a imposição cultural e imperialista da padronização da vida.

Olhemos, a presença da literatura francesa entre nós no próximo tópico.

4.3. A Literatura Francesa *Entre Nous*

Além da marca da língua francesa, fizemos uma rápida discussão acerca dos intervalos estéticos que existiram no Amazonas para compreendemos que somente a língua francesa não daria conta da realidade cultural de Manaus, pois, como vimos a língua é um código que se impõe e obriga dizer. Dela extraímos a norma, a conduta de como a sociedade vigente buscou

⁸⁹ SILVA, Décio Viana. Um Estudo Iconográfico da obra pictórica de Hahnemann Bacelar (1962 a 1969): contribuições para um inventário. Dissertação de Mestrado (UEA), 2014.

firmar os aspectos da modernidade, ainda que tudo estivesse um caos ao redor. Nesse tópico procuramos tecer as ideias sobre a literatura francesa do século XIX e XX que aparece por meio da citação de nomes de autores e romances encontrados na ficção de Hatoum. O texto Hatouniano atenua as fronteiras entre o real e a ficção: romances, contos e crônicas enveredam pelo literário retomando obras e autores, subjugando o real em meio a personagens e situações ficcionais para minimizá-lo em importância com o risco de fazê-lo desaparecer aos olhos do leitor. Nessa perspectiva, entre um mundo real e um mundo possível, é que podemos afirmar a pertinências de enunciados ficcionais suscetíveis de possibilitar a compreensão do mundo. Até aqui vimos que as marcas francesas ofereceram sua contribuição para a riqueza das culturas no Brasil, ao longo dos séculos.

Entre um mundo real e um mundo possível, é que se encontram os personagens ficcionais Albano e Zéfiro cujas ações possibilitam a compreensão de mundo que traz o passado a fim de que se possa pensar o presente. Ambos poetas da província de Manaus. Albano que pretendia começar sua vida de poeta em Paris e Zéfiro, o poeta imortal muito mais velho, julgava nunca terminara sua carreira de poeta (Hatoum, 2009). Zéfiro era professor de francês e aos oitenta e oito anos não tinha ido à Paris. Gostava de ser chamado *L'Immortel*, alcunha herdada em 1969 quando sua carreira no magistério público foi interrompida pelo governo militar, fato que elevou ainda mais seu prestígio, sua voz e poesia, mesmos assim nunca publicou um livro, pois, se recusava a ver seus manuscritos editados pelo interventor federal do Amazonas. Além disso, despreza o governo militar, a cachaça, o sol da tarde e a floresta, e se alegrava em nunca ter entrado em uma canoa ou barco, ignorava a existência da outra margem do rio Negro. No entanto a paixão por Paris era notória e patética.

Em suas aulas, citava de cor versos de poetas franceses desconhecidos ou ocultos, que ele mesmo traduzia e comentava, uma de suas predileções era discorrer sobre a vida parisiense e a outro era falar de poetas franceses que havia conhecido, tais como: Henri Mirabeau que em 1927 estivera em Manaus e Jean Paul Sartre acompanhado de Simone Beauvoir. O professor de francês lamentava que poucos jovens da província de Manaus haviam lido Sartre. A vida e onde morava “eram mistérios” mantidos a todo custo em segredo. Segundo o texto literário, o castão de prata da bengala e os bordados da camisa de linho irlandês revelavam sua origem. O ensino de línguas por estrangeiros no final do século XIX trazia novos elementos à formação e atuação da elite. O cosmopolitismo era bem anunciado nos jornais, onde se anunciavam os serviços de tradução e os de ensino de línguas por estrangeiros natos. A presença desses estrangeiros assegurava hábitos dignos dos tempos dos franceses, é o que Daou (1990) nos sinaliza. No cotidiano da cidade, os estrangeiros forneceram um importante contraponto para

os valores e padrões de comportamento da sociedade amazonense associada à Manaus moderna (p.876)

Albano é jovem, ambicioso, fluente na língua francesa e é filho de um magnata de Manaus, atributo que permitia o jovem aluno de Zéfiro, morar em Paris, referenciais que deixava o professor orgulhoso, ouçamos:

Albano curvou a cabeça para preencher o cheque e levantou-se. Ofereceu uma carona a Zéfiro, e acrescentou: Assim fico sabendo aonde o senhor mora.

O Imortal negou com voz nervosa: queria andar pela cidade, depois visitar o cônsul da França.

Neste calor das duas?

Trouxe o meu guarda-sol. Quando bebo um bom Bordeaux, nenhum sol é inclemente. Já te dei o número da minha caixa postal. E então, vais me escrever?

Logo que eu chegar à Paris. Posso escrever em francês?

Claro, *mon cher*. Quem sabe se....

Zéfiro começou a tossir, Albano deu uns tapinhas nas costas do ex-professor, que teve um espasmo.

Não foi nada... Quer dizer, é a emoção de estar diante de um jovem que vai morar em Paris. E sem ter que trabalhar... Isso é tão raro... Poder viver longe dos militares, da política baixa, dos ladrões empertigados. Por Deus, como tens sorte, Albain (HATOUM, 2009, p. 42)

Note-se que mais uma vez a narrativa alude aos tempos de fausto que Manaus viveu, o pai de Albano era magnata, de sorte que o filho podia como tantos outros filhos de comerciantes ricos morar em Paris. O texto literário ainda nos comprova também na qualidade do vinho que bebiam, um Bordeaux de safra 1972, um vinho que custava uma fortuna nos anos de 1981, ano que estavam à mesa do restaurante do hotel Amazonas (2009, p. 38).

Segundo Daou (1990) numa sociedade de poucos recursos, em que as fortunas de origem da propriedade de terras e os títulos de nobreza não existiam, a formação escolar surgiu como um dos mais legítimos recursos de diferença social. Para garantir a complementação nos estudos era necessário sair da cidade, pois, os reduzidos recursos familiares e a inexistências de instituições educativas não garantiam o prosseguimento devido ao alto custo e quase sempre inafiançável pela família. “Durante a segunda metade do século XIX, apenas alguns poucos casos esta estratégia de distinção social parece ter sido financiada pelos recursos oriundos das atividades comerciais e exercício profissional” (1990, p.878). Acrescenta a autora que dados permitiam observar que a província do Amazonas, em seguida o Estado subsidiava parcial ou integralmente os estudos, no exterior, de muitos filhos da elite. Essa prática concedia argumentos para os políticos na assembleia da província favorecer a concessão de subsídios

para a completar os estudos. Tratava-se “de uma forma de reconversão de recursos familiares oriundos do prestígio que o exercício das funções públicas e dos cargos públicos.

Ao situar os estudos de língua estrangeira no Brasil e no Amazonas, Souza (1999) nos sinaliza que junto ao ensino da língua francesa em Manaus veio a literatura francesa como suporte para os exames de língua francesa nos estabelecimentos de ensino. A prova versava sobre a literatura francesa dos séculos XII, XIII e XIV: a Renascença na França, poesia épica francesa, textos históricos, filosóficos e fabulistas, o teatro, o drama, e os grandes prosadores franceses como Rabelais, Montaigne, La Bruyère. Também tiveram a presença de grandes poetas franceses:

Marat, Ronsard, Malherbe e a plêiade: Corneille, Racine, Voltaire, Jean-Jacques Rousseau. Poetas satíricos; Literatura feminina: poetisas e prosadoras; O pseudo classicismo francês. O romantismo em França. O realismo francês. Simbolistas e parnasianos. Influência da literatura francesa sobre as literaturas estrangeiras (1999, p.41).

Percebe-se com isso que, com a presença dessas marcas culturais da França na província foi um elemento de grande colaboração cultural, no entanto, somente algumas camadas da sociedade era contemplada. O investimento em uma escolaridade para todos não havia, muito embora, como nos diz Souza (1999) o limiar do século XIX e até o início do século XX, Manaus era a mais preparada por diversas razões, principalmente pelo poder de ir e vir da Europa, professores e alunos com mais regularidade em relação aos outros estados, visto que o poder de compra do manauara ia além dos “pequenos *souvenirs*”. Contudo, com o declínio da borracha e a Primeira Guerra Mundial que se tornaria o horror social da humanidade, os filhos de comerciantes que estudavam na Europa tiveram que regressar à Manaus, terminando suas atividades acadêmicas tanto em Paris como na Suíça.

Portanto, a escolaridade foi um diferenciador social, sobretudo pelas dificuldades impostas à finalização dos estudos secundário e superior para os que viviam na província. O subsídio à formação dos jovens amazonenses foi prática comum naquela sociedade: “a educação era vista como investimento inquestionável de aprimoramento dos espíritos e construção da diferenciação social. Sair para estudar – com frequência para obter uma profissão – forneceu as bases sobre as quais a elite se consolidou” (Daou, 1990, p. 879). Após, o retorno de anos de formação, a esses jovens estava a garantia da inserção na vida urbana, através do exercício de cargos públicos.

Por outro lado, a literatura enquanto conhecimento da realidade é um bem universal, um direito de todos, assim como a alimentação, a moradia o lazer, à opinião, a crença, à arte.

Ao que chamamos de literatura compreende-se “todas as criações de toque poético, ficcional ou dramático em todos os níveis de uma sociedade, em todos os tipos de cultura, desde o que chamamos folclore, lenda, chiste, até as formas mais complexas e difíceis de produção escrita das grandes civilizações” (Candido, 2013, p. 176). Vista deste modo a literatura pode ser percebida como manifestação universal de todos os homens em todos os tempos. Não há povo e não há homem que possa viver sem ela, isto é, sem a possibilidade de entrar em contato com alguma espécie de fabulação.

As marcas francesas amplas e diversificadas que portam um passado que se faz presente, devoradas e metamorfoseadas por Hatoum tem um sentido um universal para nós nesse trabalho, uma vez que essas marcas trazem um sentido histórico assim como a ficção é um elemento carregado de historicidade. Daí encontrarmos alusões a escritores como Flaubert e suas obras e outros que compõem o enredo, e a livraria francesa⁹⁰ dos anos de 1960 como parte do cenário cultural cujo objetivo era promover a leitura de livros franceses e abastecer o comércio de livros no Brasil. Ouçamos o personagem Martim em relação a sua construção pessoal relativa à literatura da França enquanto direito:

“Será que Lina havia lido A educação sentimental? Não vi esse livro na biblioteca da rua Tutoia; Mandame Bovary, sim: em 1967, minha mãe me mostrara um exemplar editado em 1936, com belas ilustrações de Berthomé de Saint-André. Ela o comprara num sebo se Santos, um ano antes de casar com Rodolfo. Ondina não gostava desse romance obscuro, com cheiro de luxúria, meu pai o desprezava porque não lia nada de literatura, Flaubert era apenas um nome na lombada de um livro. Lembro que Lina leu para mim trechos desse romance, traduzia as palavras que eu desconhecia, e até me deu um caderno com essas anotações: o Cahir Flaubert/Bovary. As outras leituras eram contos e poemas, ela me deu livros de Lamartine, Claudel, Merimé, Maupassant.” (HATOUM, 2017, p.97)

Observa-se que o personagem Martim está lembrando de sua mãe quando ainda moravam na rua Tutoia em São Paulo, os livros de literatura de autores do século XIX faziam parte de sua biblioteca. Entretanto, a leitura dos romances franceses como o de Madame Bovary

⁹⁰ A ambiguidade presente na construção de símbolos nacionais, como um modo a oferecer à população modelos de referência, ao lado da ideia de civilidade com bases europeias põe em pauta o papel dos livreiros franceses na importação e exportação de impressos configurando relações transatlânticas na troca de ideias. Neste sentido, vale aqui destacar o livro com um duplo papel, de objeto cultural, detentor de um valor simbólico, e como uma mercadoria inserida no contexto das relações mercantis. Portanto, as livrarias tornavam-se não apenas local de atualização literária e científica, mas ponto de encontro daqueles que buscavam compartilhar os debates culturais e políticos. Tais debates e ações políticas e culturais se manifestaram no longo século XIX, com o aporte de diferentes vozes e interesses. (CHARTIER, Roger. A ordem do livro. Brasília: Editora da UnB, 1994).

eram um escândalo para a avó de Martim, um romance em que Ema Bovary pratica o adultério por não ter a satisfação que gostaria com seu marido. O romance conta a história de Emma, uma jovem sonhadora, criada no campo e educada em um convento. De alma burguesa, bonita e requintada para os padrões provincianos, aprendeu a ver a vida através da literatura romântica. A jovem cheia de fantasia, almeja sair do campo, e logo vê no casamento uma saída. Casa-se com Charles, um médico do interior sem ambição. A vida de casada não era exatamente o que Emma havia sonhado, algo maravilhoso como nos livros que lia. Nem mesmo o nascimento da filha consegue deixá-la menos entediada e frustrada com a vida que escolhera. Sentia-se infeliz, cansada do marido, pois sabia que Charles jamais conseguiria satisfazer seus desejos de amor. Decepcionada com o marido e com os amantes, Emma dá fim a própria vida tomando arsênico. Charles só descobre que foi traído depois da morte da esposa, quando encontra no fundo de uma gaveta as cartas de Léon e Rodolpho, amantes de Emma. O sofrimento de Charles é tão grande que ele acaba morrendo. Por isso, Ondina não gostava desse romance e o achava obsceno, com cheiro de luxúria, o pai o desprezava porque não lia nada de literatura, como vemos no fragmento.

O personagem questiona se a mãe teria lido o outro romance de Flaubert por que Lina havia deixado o marido para viver com um artista. Nesse sentido é válido acrescentar que cada sociedade cria suas manifestações poéticas, ficcionais e dramáticas de acordo com “seus impulsos, suas crenças, os seus sentimentos, as suas normas, a fim de fortalecer em cada um a presença e atuação deles” (Candido, 2013, p. 177). Por isso, é que nas sociedades a literatura tem sido um instrumento de instrução e educação, entrando nos currículos, sendo proposta a cada um como equipamento intelectual e afetivo:

“Faisão foi até a banquetta do piano preto e tirou de uma sacola vários livros em francês, inglês e português: Leia os poemas norte-americanos e franceses. Traduza um ou dois deles para essa tribo. Não tinha lido a obra desses poetas, nem sequer os conhecia... Você pode ficar com o romance de Flaubert e Luandino Vieira. Depois me devolva os volumes de poesia”. (2017, p.87)

A literatura transmite uma espécie de conhecimento, que resulta em aprendizado, como se ela fosse um tipo de instrução, mas não é assim, pois, ela é uma construção de objetos autônomos como estrutura e significado, uma forma de expressão, ou seja, manifesta emoções e visão do mundo dos indivíduos e dos grupos. “Toda obra literária é antes de mais nada uma espécie de objeto, de objeto construído” sendo grande o poder humanizador desta construção, enquanto construção, nos assinala Candido.

De posse dos livros Martin começa avançar em sua trajetória de leitor, vejamos:

Li os contos de Luandino Vieira, depois usei os dicionários do encontro para ler poemas de Apollinaire, Wallace Stevens e Auden; passava de um livro para outro, sem saber o qual era mais difícil (p.90).

[...] Tomei café no apartamento e, para tentar conter minha ânsia, li até o meio-dia a primeira parte do livro a *Educação Sentimental* que ganhara de Faisão (p. 92).

[...] Ontem, na viagem de ônibus a Goiânia continuei a leitura do romance de Flaubert, interessado na história de amor adúltero do jovem Frédéric e de Mme. Arnoux (p. 93).

[...]Sentei numa poltrona do saguão, abri o livro de Flaubert e comecei a passagem em que Frederic e Mme. Arnoux se encontrariam as três da tarde num apartamento em Paris, o primeiro rendez- vous amoroso, verdadeiro e clandestino. Frederic sonhava com esse encontro, e eu com minha mãe; eram três horas da tarde no romance de Flaubert e no hotel em Goiânia, Mme. Arnoux e minha mãe não apareciam. (2017, p. 94)

Os valores que a sociedade guarda ou os que considera prejudiciais, estão presentes na ficção, na poesia e na ação dramática. Destarte, a literatura tem um papel formador de personalidade, mas não segundo as convenções. Não mãos de um leitor o livro pode ser fator de perturbação e mesmo de risco. Suscitando por vezes condenações violentas quando ele veicula noções ou nos oferece sugestões que a visão convencional gostaria de proscrever, “no âmbito da instrução o livro chega a gerar conflitos, porque seu efeito transcende as normas estabelecidas (Candido, 2013, p. 178)”. Logo, consideramos que a literatura desenvolve em nós a medida de humanidade que precisamos para nos tornar mais compreensivos e abertos para a natureza, a sociedade, o semelhante.

Entretanto, as marcas francesas, não suscitaram entre nós, brasileiros somente o sentido de humanidade, houve um tempo em que toda uma atmosfera cosmopolita inebriou os nossos escritores e poetas, tal como se nos apresenta a ficção Hatouniana. A ficção ressalta que no passado e no presente vários escritores trocaram sua língua materna pela francesa (Hatoum, 2013). A narrativa inicia com a conversa entre dois amigos em que um deles nos revela que ele tem “poucos amigos esnobes, mas um deles é tão esnobe que vive a observar e a ouvir com atenção uma pessoa incomum, e o compara com uma personagem de um romance quase sempre francês. Em um desses encontros o amigo apontou para dois homens que não paravam de conversar em voz alta e logo perguntou ao narrador: o mais exibido e cínico não lembra o sobrinho de Rameau? A pergunta foi feita em francês, com um sotaque afetado e depois traçou

afinidades entre o falastrão cínico e o personagem de Diderot. Mas o amigo, nesse momento o personagem lembrava-se de uma viagem ao alto Rio Negro em 1779, uma viagem próxima ao coração das trevas ou aos romances *A voragem e os passos perdidos* do que da prosa francesa do século XVIII.

Diante disso vemos que a presença das marcas francesas entre nós configura o sentido de construção de intelectualidade e vivência. Além disso, se faz necessário dar uma olhada como foi percebida e recebida essa presença, mas, não temos a intenção inventariar as manifestações que se deram no Brasil. Os momentos decisivos da recepção da literatura francesa pelos poetas, escritores e pensadores brasileiros foram vistos como uma absorção cultural através do metafórico ritual antropofágico, imaginado pelo modernista Oswald de Andrade: devoramos o estrangeiro mas, em consequência, passamos a questionar a pureza do nosso sangue tupinambá, tamoio ou tupi e a nos perguntar qual a nossa verdadeira identidade. Sabe-se que a partir, principalmente do século XIX, a nossa literatura ficou miscigenada.

O nosso Romantismo que teve início com a publicação do livro *Suspiros poéticos e saudades*, de Domingos Gonçalves de Magalhães foi impresso e lançado em Paris pelos livreiros Dauvin e Fontaine. O livro apresenta-se emblematicamente como a primeira importante manifestação do nosso Romantismo: poesias “da alma e do coração”, como escreveu o autor no prefácio. Assim, nascido em Paris, o Romantismo brasileiro encontra-se, portanto, geograficamente demarcado. Porém, nesta contínua arqueologia do saber teríamos que tratar do Renascimento, do Neoclassicismo, da Ilustração-Iluminismo-Enciclopedismo de D’Alembert, Diderot, Voltaire, La Bruyère e Montesquieu (LEAL, 2009). Do Romantismo ao Realismo-Naturalismo de Maupassant, Flaubert, Stendhal e Zola. Sem esquecer Balzac, todos esses influenciaram em nossa ficção mais fortemente pelo viés realista do que pelo romântico. Pensar a literatura brasileira por outro viés não foi tão difícil, pois, embora o romantismo brasileiro ressaltasse traços indianista, como se vê, ele foi um reflexo do Romantismo francês.

O amigo do narrador continuava a falar em francês ao passo que ele lembrava dos sons de línguas indígenas que tinha ouvido em São Gabriel da Cachoeira e da paisagem belíssima desse lugar da Amazônia. Os personagens andavam fora de prumo, um se esforçava para recordar palavras indígenas, enquanto outro não parava de falar sobre o sobrinho de Rameau e seu duplo brasileiro. Ambos não estavam nos arredores do Palais Royal, mas em um bairro de um subúrbio qualquer do mundo. O narrador dizia a si mesmo que seu amigo talvez fosse o penúltimo afrancesado da América do Sul (Hatoum, 2013, p. 212). Em relação a expressão “afrancesado” usada pelo narrador, nos remete que para entendermos o que significou o

antifrancesismo em nosso país, devemos inicialmente entender o que significou exatamente o francesismo e diferenciá-lo do conceito de influência francesa.

Para Bettiol (2015) o conceito de francesismo foi desenvolvido por Álvaro Manuel Machado em seu livro *O Francesismo na Literatura Portuguesa* seria o mais pertinente. Mesmo que Álvaro Manuel Machado tivesse se referindo ao fenômeno francesista em Portugal, o Brasil vivenciou experiência semelhante em relação a França primeiramente por sermos colônia de Portugal. A autora nos diz que ao estudarmos as origens do antifrancesismo em nosso país, defrontamo-nos com um discurso que paradoxalmente sempre coexistiu com a apologia ao francesismo em suas expressões sociais, culturais, políticas e literárias, mas que no início no século XX tomou outros rumos dentro de uma nova configuração internacional. Na história da cultura brasileira há um grande debate em torno do termo francesismo, muitas vezes usado como sinônimo de influência francesa.

E depois, quando a França tornou-se uma referência cultural no mundo, especialmente para jovens nações como o Brasil. Há uma diferença entre os termos francesismo e influência francesa, pois houve obviamente uma influência francesa na evolução da cultura portuguesa desde a Idade Média, mas o que o autor classifica como francesismo representa a fixação de uma imagem da França, da sua cultura em geral e da sua literatura em particular que começou a processar-se no século XVIII e que assumiu a sua plenitude no século XIX (BETTIOL, 2015).

A cerca desse debate o narrador da ficção Hatouniana lembra a declaração de Jorge Luís Borges em Buenos Aires dos anos de 1930 onde quem não lia em francês era considerado um analfabeto. Para o narrador essa afirmação era um exagero, porém quando Borges disse que as pessoas estudavam inglês para negociar e não para ler Shakespeare, ele não exagerou em nada. No entanto, a voz narrativa nos diz que quando se fala da prosa de ficção do século XIX, a era dos grandes romances é impossível não pensar nas obras russas e francesas. Para Borges a literatura da França era quase infinita de quem também escreveu ensaios notáveis sobre Marcel Schwobe Flaubert, e tantos outros. Isso sem contar à alusão nada gratuita à literatura francesa nos contos do escritor argentino. Uma parte considerável de sua obra dividida com Samuel Beckett foi escrita em francês, num estilo que faz do autor irlandês um dos grandes escritores franceses do século XX. Para o narrador, as observações de Borges parecem nostálgicas, mas na verdade são críticas, pois assinalam o uso muito restrito da língua inglesa (HATOUM, 203, p. 213).

Ao voltar-se para o amigo esnobe, o narrador nos diz que ele sonha com a inclusão da língua francesa na grade curricular do ensino público do Brasil, mas ele ignora ou finge ignorar que muitos estudantes mal sabem ler e escrever no idioma vernáculo e que o domínio deste é

fundamental para a aprendizagem de uma língua estrangeira. Ao dizer a ele que muitos brasileiros não sabia a origem e o significado de muitas palavras, o amigo diz que ele vai acabar como aquela criatura pancada...o biruta do Barreto, um sujeito louco, patético que o amigo não sabia o nome e que referia-se ao personagem Policarpo Quaresma, tão transtornado, tão brasileiro.

Os franceses inegavelmente marcaram presença na vida brasileira, ainda que essa participação tenha sido de forma pontual isto e, no século XIX através da Missão Artística (1816) e no “século XX através da fundação da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (1934) em São Paulo” (Bettiol, 2015). Ao consultarmos os nossos documentos históricos, percebemos nitidamente a forma ambivalente que os brasileiros sempre reagiram em relação a cultura francesa: ora assimilando-a de forma acrítica, tentando implementá-la em território nacional sem uma reflexão mais profunda da nossa realidade, ora rejeitando-a de uma forma um pouco caricatural, ou seja, desvalorizando completamente o legado deixado pela França ao nosso país. Esse grande debate ideológico que mobilizou políticos e intelectuais, brasileiros e estrangeiros durante mais de um século.

Assim, o francesismo representou inicialmente para os brasileiros a busca de um modelo de identidade nacional. Ademais, no século XIX, a França em termos de contexto internacional era considerada o centro cosmopolita por excelência, o núcleo da cultura e da civilização europeia. Brasil não foi, portanto, o único país a vivenciar esse fenômeno francesista em seu território. Como nos esclarece Schwarz (2008) citado por Bettiol (2015), a França protagonizou um papel de destaque em nossas artes e em nossa formação intelectual, tendo, portanto, a sua participação na História do Brasil.

Ao olharmos o diálogo entre os dois amigos tão percebemos que o fragmento nos alerta a pensarmos a inclusão não somente da língua francesa, mas como de outras também. A língua é volátil, todos os dias surgem novos termos e não temos como conhecer tudo. Também, no sistema verbal do Português Brasileiro hoje, na maioria das vezes, e isso acontece em todas as línguas do planeta. E o fato de não dominarmos a gramática da língua portuguesa não nos torna incapazes para aquisição de qualquer língua existente. Sonhar com a inclusão da língua francesa na grade curricular do ensino público do Brasil, ou mesmo um centro de línguas não nos torna menos apto para a aprendizagem de uma língua estrangeira.

É, nesse contexto, que vemos a ficção de Milton Hatoum, percebemos que de sua pena emergem possibilidades de compreensão, não somente da nação brasileira e de sua identidade, mas também, de um processo que faz referência à Europa como matrizes culturais, na qual se

insere o movediço oriente próximo dos imigrantes sírio-libaneses, a cultura de matriz indígena dos povos ribeirinhos da bacia amazônica e marcas francesas emoldurada poeticamente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao lermos uma obra ficcional ficamos com a impressão de uma série de fatos, organizados em enredo, e de personagens que vivem estes fatos. Essa impressão é praticamente indissolúvel ao pensarmos no enredo, pensamos de modo instantâneo nas personagens. O enredo existe através das personagens; e essas vivem no enredo, ambos exprimem, ligados, os intuítos da obra ficcional, a visão da vida que decorre dela, os significados e valores que o animam. Elas expõem suas ideias somente em função dos temperamentos e dos caracteres. Então, o leitor busca, de alguma maneira, se conectar com outras experiências de vida. Pode querer encontrar ali alguém como ele, em situações que viverá um dia ou que espera viver. Pode ainda querer entender o que é ser o outro, morar em terras distantes, falar outra língua, ter orientação sexual diferente, um modo diferente de enxergar o mundo. Enquanto, leitora foi assim que chegamos até aqui, ao final de nossa caminhada labiríntica.

E nessa perspectiva, foi que nos arvoramos a “dar uma olhada” no conjunto da obra de ficção do escritor Milton Hatoum para acalantar o questionamento que nos moveu nessa pesquisa que foi: de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção contemporânea de Milton Hatoum?

As marcas da França e dos franceses perpassaram o mundo. Eles chegaram até nós por um longo processo de colonização que atingiu as Américas Latinas e, conseqüentemente, a Amazônia. Processo, este, que “lançou a Amazônia ao mundo” (Silva, 2012) não somente por meio dos discursos de cronistas e viajantes, mas, também pelos “homens das letras”. As marcas culturais da França foram determinantes no Brasil tanto na moda quanto na gastronomia, na ideia do bom gosto, no teatro e na literatura. Tais marcas, no Brasil tiveram certamente muitos aspectos positivos em termos culturais, dentre os quais se destacaria o enriquecimento de nossa literatura pelo contato com a literatura francesa, desde o romantismo com seu indianismo à la Chateaubriand até o modernismo de Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral e, como em todo contato entre povos, o diálogo entre o Brasil e a França teve seus laços e nós foram desfeitos ao longo dos anos. As marcas culturais da França presentes portam um componente histórico, assim como a prosa de ficção é um elemento carregado de historicidade, cultura e sociedade, nela está o presente e o ausente diante de nós. Há nela um tempo e espaço cronológico ou não. As marcas francesas amplas e diversificadas se fizeram sentir por meio das histórias contadas

na narrativa que compõem a obra de ficção de Milton Hatoum. Nesse sentido, a categoria marcas reconstrói o constante do ato de narrar, conferindo ao detalhe, o resto, um papel constitutivo do passado, em um país como o Brasil, sem memória social, cheio de lacunas “a política do conhecimento precisa desafiar o apagamento dos rastros.

Nosso questionamento, em relação a presença dessas marcas culturais presentes na ficção contemporânea, de início, nos levou à hipótese de que, tais marcas fossem fruto da formação intelectual e acadêmica do escritor, e trajetória de vida do escritor Milton Hatoum. Pois, a língua francesa foi uma herança cultural em seu ambiente familiar, além do que, estudou francês em sua tenra idade, estudou e morou na França, tradutor de Flaubert e Professor de Francês na Universidade Federal do Amazonas. Fatos que nos levaram a assertiva de que o escritor se apropriou da cultura francesa em sua escrita para constituição de seu material literário aproveitando apenas o que considerou fundamental para a composição de sua obra. Apesar de tudo isso, nós não temos como saber, pela simples razão que a escritura de um texto literário é a destruição de toda voz, de toda origem. Muito embora, nesse esforço hercúleo sejamos tentados a conceder maior importância à pessoa do autor, como se fosse a voz de uma só e mesma pessoa a revelar sua “confidência”.

Sabemos com isso que ao escrever, o autor se valeu de todas as suas leituras realizadas, dos contatos com livros, com as pessoas e suas visões diversas de mundo. Verificar a presença de marcas francesas na obra ficcional de Hatoum, tratou-se, então, de perceber que há um movimento de assimilação das marcas culturais da França, por meio de um processo de elaboração do autor, tendo em vista a produção de coisa nova, coisa nossa. E esse processo de assimilação, não se baseou em um movimento de ódio, como se tivesse comido aquilo que julgou superior, mas, Hatoum procurou as substâncias que lhe interessou devorar. E com isso, podemos dizer: e eis um antropófago entre nós, ou quem sabe, um canibal.

Com efeito, nosso objetivo em verificar de que maneira as marcas francesas estão presentes na ficção Hatouniana foram evidenciadas por meio das vozes dos narradores-personagens que contam suas histórias e a de outros. No enredo da ficção, encontramos as histórias de famílias libanesas como as da matriarca Emilie, seu esposo inominado, seus quatro filhos e mais dois adotivos. A família viveu ainda os vestígios de um período faustoso, passados na cidade que era povoada de estrangeiros: libaneses, judeus, alemães, chineses e, também franceses que viviam em Manaus. É no seio dessa família que vimos os primeiros indícios de uma das marcas culturais da França, a língua adotada de Emilie quando ainda morava no Líbano, de papagaios afrancesados, dos lugares com nomes franceses objetos franceses que fazem parte desse enredo (HATOUM, 2004). Na de Zana e Halim, pais dos gêmeos Omar e

Yaqub, crianças e, mais tarde, adultos de temperamentos difíceis e irreconciliáveis, a empregada Domingas e seu filho Nael, vimos o professor de francês Laval e lojas com nomes franceses (HATOUM, 2000).

No ambiente familiar dos brasileiros Alícia, Jano, moradores de um luxuoso palacete em Manaus, junto ao filho cujo nome é Raimundo, apelidado de Mundo, a empregada Naiá e o cachorro Fogo, temos a presença da língua francesa, pois, o personagem Mundo, devido a posição social do pai pode ser estudante de língua estrangeira e ainda viajar pela Europa, regalia que somente os filhos de comerciantes abastados podiam ter (HATOUM, 2005).

A família de Martim mora em São Paulo. A língua francesa vem desde sua avó Ondina que apendeu o idioma na Escola Stella Maris, onde, também sua filha Lina estudou. Lina é professora de francês e ministra aulas particulares nos entornos da cidade. Não deixou de ensinar ao filho como o fez sua mãe com ela. O personagem-narrador fugindo dos embates militares viaja para Paris, cidade fria e gelada que não tolera seus visitantes (HATOUM, 2017; 2019).

O lar de Arminto Cordovil foi um tanto difícil, sua mãe faleceu quando o deu à luz. Vila Bela é lugar de onde Arminto toma banho com as essências de Lavanda da Perfumaria Bomplant. O personagem Arminto é um herdeiro rico que lê notícias vindas da Europa, mas que perde todo a sua fortuna por causa de Dinaura, seu grande amor que desaparece como sua riqueza (HATOUM, 2008).

Nos contos que fazem parte da ficção de Hatoum encontramos personagens que estudam a língua francesa como a neta de Emilie, e os viajantes franceses Feliz Delatour e Armand Verne que ensinam a língua francesa aos interessados da cidade de Manaus. Em outro conto os personagens Bárbara e Lázaro tentam sobreviver ao exílio na França por conta da perseguição existente no Brasil, que embora exilados não deixam de sofrer os reflexos dessa perseguição aonde estão. Por fim, tivemos o conto que retrata a trajetória de um professor de francês e seu aluno que vai ser poeta na França. Albano filho de magnata, falante de língua francesa cujo o domínio idiomático veio das aulas de seu velho e amigo professor. O professor Zéfiro profundo conhecedor da cultura francesa tinha orgulho de que seu aluno fosse estudar na França sem ter que trabalhar. Professor e aluno, antes da viagem conversam atentamente sobre os autores da literatura dos séculos passados. Citam autores franceses dos quais eram envoltos no enciclopedismo.

Nas Crônicas de Hatoum (2013) temos Um *perroquet Amazone* cuja história é a de um papagaio afrancesado chamado Bonpland que vivia em São Paulo (p.30); Tantos anos depois... Paris parece tão distante se trata de um projeto de criação literária de um conto que se

transformou em um romance, escrito em Paris (p. 33); Valores Ocidentais narra a história de um amigo que visita uma amiga em Dijon, a qual ele durante oito anos mantinha uma amizade por cartões-postais (p. 159); “Carta a uma Amiga Francesa” nos mostra as linhas de uma carta escrita a uma amiga que mora na França e o amigo está no Brasil desejoso em ir visitá-la (p. 174); “O Penúltimo Afrancesado” temos a conversa de dois amigos acerca das literaturas brasileira e francesa (p. 212); Conversa com um *Clochard* temos a narrativa de cinco amigos que conversam em um restaurante parisiense e um morador de rua bilíngue que citava versos italianos (p. 259). Nesse sentido, encontramos uma narrativa que a princípio era um relato cronológico de fatos sucedidos em qualquer lugar, isto é, uma narração de episódios históricos.

Desse modo, vimos que as marcas francesas, enquanto elemento histórico estão presentes na ficção hatouniana, por meio de um processo constante de devoração através das leituras realizadas durante sua formação intelectual e acadêmica, desaguando em uma contribuição para que a obra exista. Isto, não significa dizer que a obra seja um amontoado de experiências e registro biográfico de um cidadão em que a intelectualidade tenha mais força do que a criatividade artística. Nesse sentido, a imaginação é transformada em linguagem.

Vemos com isso que, a ficção de Hatoum concentra grande quantidade de informação sobre a vida social e privada, inserida em circunstâncias cotidianas e período histórico adverso. A obra de ficção do autor traz marcas da imagem de um mundo recriado sob a perspectiva de marcas francesas, o que torna possível as evidências dessas marcas na narrativa. Milton Hatoum retomou a temática marcas francesas buscando retratar os reflexos de um período de fausto e glamour proporcionados pela economia extrativista, ao mesmo tempo em que traz os resultados assustadores de uma *Belle Vie* que não foi para todos, e também os conflitos e situações do período militar, em que todos eram suspeitos de atrasar o “progresso” em vias de construção. O ficcionista mostra que as transformações que ocorrem no mundo modificam não só as relações sociais, políticas como também, atingem significativamente as manifestações culturais. Essas mudanças que modificam as relações travadas na vida cotidiana não deixam de ter repercussão na ficção.

Assim, acrescenta-se, que as marcas francesas estão visíveis na obra de Hatoum, muito embora, seja inegável que haja a presença das comunidades italianas, alemãs, judias, japonesas e um complexo contato de culturas, todas elas notadas e notificadas pela crítica jornalística, acadêmica e literária. As marcas francesas estão diluídas, mas, estão presentes na obra Hatouniana, os objetos, as expressões, personagens, os narradores, os espaços temporais sinalizam essa presença, ainda que não tenham sido visibilizadas pela crítica brasileira. Nos trabalhos que foram lidos por nós, a grande maioria, se não todos, parecem não sinalizar ou dar

atenção a essa marca cultural, em detrimento da grande sinalização para outras marcas culturais presentes na ficção hatouniana. Não queremos com isso, causar querelas ou desconfortos para homens e mulheres notáveis que constituem a nossa crítica brasileira, mas que, também há, o elemento francês na obra ficcional Hatouniana, que notabilizamos através de nossa escrita. Os motivos dessa invisibilidade extrapolam os marcos de nossa escrita, por hora, nos basta saber que as marcas francesas estão visíveis na obra ficcional lida e relida por nós. Esperamos que esses motivos que não aparecem em nossa pesquisa sejam questionamentos futuros para que a máquina da ciência seja conclamada por meio da manivela da leitura.

Sabemos que a partir da segunda metade do século XX apareceram vários narradores para os quais é a apreensão das imagens de seu universo regional que os conduziriam. Com a reafirmação das identidades regionais que afirmaram suas diferenças em relação ao restante do país, a cor local alçou seu voo em direção ao universal. E com isso, por meio de sua ficção, o escritor Milton Hatoum, também cantou sua aldeia dando a ela um aspecto universal, embora que em sua Amazônia ficcional estejam presentes as marcas culturais da França, elas não representam uma imagem da França, de sua cultura em geral, e da literatura em particular. Em outras palavras, não há uma fixação cultural da cidade de Paris na ficção de Hatoum. O autor não criou a sua Paris, mas, as marcas culturais que estão presentes foram devoradas e metamorfoseadas sendo revitalizadas por meio da criatividade artística de Milton Hatoum. Dessa forma, pudemos propor que o escritor Milton Hatoum não segue a tradição estética que mobilizou os autores dos séculos passados.

Assim, nesse ensaio, a obra de ficção de Milton Hatoum se destaca como relevante para se pensar a formação do pensamento social da Amazônia, uma vez que nossa compreensão de Amazônia é ainda muito ocidental. Não tivemos condições históricas para construir um pensamento amazônico autônomo, visto que a Amazônia é uma construção discursiva realizada, por meio dos discursos de aventureiros, cronistas e viajantes que aqui aportaram trazendo consigo suas marcas culturais. Entretanto, a ficção contemporânea porta um discurso que não é outro senão a sociedade, a história e a cultura numa dada realidade por meio de personagens, os narradores, o espaço temporal que compõem a estrutura ficcional de uma obra. O resultado da práxis criadora do autor nos leva a pensar que, assim como, o olhar dos viajantes, aventureiros e cronista construiu uma visão de fora acerca da Amazônia, a ficção Hatouniana poderá se constituir como uma voz partícipe na construção do Pensamento Social da Amazônia. Não se trata de desprezar a ciência moderna, mas, colocá-la no seu contexto. A Amazônia sempre foi vista de fora, por isso, a dificuldade de se construir um “pensamento amazônico”. Ao darmos uma olhada na obra ficcional de Hatoum é possível pensar não somente na riqueza

cultural que outros povos encontraram aqui, mas também, na história cultural das marcas francesas presentes e visíveis nessa obra ficcional. Isso significa dizer que essas contribuições poderão nos ajudar a pensar a arte/literatura, a sociedade e a cultura na Amazônia de nosso tempo, através da leitura/releitura das marcas francesas em Milton Hatoum, não somente na linha de pesquisa Processos Simbólicos e Manifestações Socioculturais do Programa Sociedade e cultura na Amazônia, como também em toda sociedade acadêmica.

A possibilidade desse ensaio se deu através de um processo de construção em que não privilegiamos somente os elementos intrínsecos da obra, visto que a abordagem do texto literário é sempre disciplinar, recorremos, ao aparato teórico das ciências: história cultural, antropologia, geografia e outras para tentar decifrar o texto literário e não sermos devorados por ele. E no vai e vem da teoria à obra e da obra à teoria, é que nasceu esse discurso crítico científico por nós almejado. Essa construção teórica, implicou em utilizar métodos e técnicas para interpretarmos os dados que consistia na busca do lado oculto no reino das palavras. Portanto, nossas opções epistêmicas diante dessa realidade em estudo, ou seja, a interpretação da realidade em movimento (dialética), apontou uma interpretação qualitativa de dados.

Nesse movimento dialético, construímos esse conhecimento do qual não julgamos ser uma verdade absoluta, pois, levamos em conta que é preciso compreender que o saber é progressivo e dialético. E somente o pensamento dialético descobre as contradições internas da realidade, uma vez que ela é o método da reprodução espiritual e intelectual da realidade no desenvolvimento e da explicitação dos fenômenos culturais partindo da prática objetiva do homem histórico (SOLOMON, 2000). Assim, a metodologia interativa nos facilitou entender e interpretar os textos da temática em estudo.

Esperamos que todas as discussões em nossas passagens de um limiar a outro possam suscitar oportunidades para novos estudos na filosofia, na literatura, nas artes, na antropologia, na história, em fim em todas as áreas científicas, assim como esperamos ter contribuído para os estudos sobre cultura na Amazônia.

REFERÊNCIAS

ALEIXO, Marcos Frederico Kruger. **O mito de origem em Dois Irmãos**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 180-191.

ALVES, Moema de Bacelar. **A Casa Rosada de Belém: os caminhos de um Patrimônio**. Monografia (Especialização em Interpretação, conservação e revitalização do Patrimônio Artístico Antonio José Landi), 2010.

ANDRADE, Janilton. **Literatologia: uma ciência da literatura**. São Paulo: Ateliê Editorial, 1998.

ANDRADE, Bernadete. **Da cidade real ao imaginário da ausência: a cidade entre a tradição, a ruptura e a arte**. In: Pinheiro, Luis Balcar Sá Peixoto (org). Amazônia em cadernos. Narrativa, Arte e Cultura n° 7/8. Manaus: Edua, 2007.

ANDRADE, Oswald de. 1890-1954. **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às Utopias Manifestos, teses de concursos e ensaios**. 2 ed. Introdução Obras completas. Rio de Janeiro: Civilização brasileira 1978.

ANDRADE, O. **Os dentes do dragão**. São Paulo, SP: Globo, 2009.

ANDRADE, O. **A utopia antropofágica**. São Paulo, SP: Globo, 2011.

ANDRADE, Vania Cristina Cantuário de. **Tecendo os fios do Trabalho Artístico no discurso Romanesco Contemporâneo: Um passeio por Cinzas do Norte de Milton Hatoum**. (Dissertação Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Universidade Federal do Amazonas, UFAM, 2010.

ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de. **Cidade, memória e (des) encantos**. Brazilian. Journal. of Development, Curitiba, v. 6, n. 9, p. 72218-72227, sep, 2020.

ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de Andrade. **Literatura e Imaginário Amazônico: divergências e convergências**. In: Fazendo Antropologia no Alto Solimões 22, p. 147-158. JUSTAMAND, Michel (orgs). Alexa Cultural: São Paulo, EDUA: Manaus, 2019.

ANDRADE, Vânia Cristina Cantuário de Andrade. **O fio que costura o tempo nas Literatura Africana e Brasileira**. In: Fazendo Antropologia no Alto Solimões 22. JUSTAMAND, Michel (org.). Alexa Cultural: São Paulo, EDUA: Manaus, 2019.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. Tradução Píer Luigi Cabra. 4 ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ARAÚJO, André Vidal de. **Introdução à Sociologia da Amazônia**. Organização Tenório Telles. 2 ed. Manaus: Valer, 2003.

BARBATO, Luis Fernando Tosta. Da casa-grande ao mucambo: Gilberto Freyre e as origens do caráter nacional brasileiro. Revista de História, 2, 1 (2010), p. 56-66
http://www.revistahistoria.ufba.br/2010_1/a04.pdf

- BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e Filosofia da Linguagem**. 9. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.
- BAKHTIN, Mikhail. **Questões de Literatura e de Estética: a teoria do romance**. 3. ed. São Paulo: UNESP: HUCITEC, 1998.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da Criação Verbal**. Trad. Maria Ermantina Galvão. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARRAL Gislene. **Vozes da loucura, ecos na literatura**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, no 12. Brasília, março/abril de 2001, pp. 13-38.
- BARTHES, Roland. **A aula**. Cultrix, 1977.
- BARTHES, Roland. **O Grão da voz**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- BARTHES, Roland. **O Rumor da Língua**. Trad. Mario Laranjeira, 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004, pp. 57-64.
- BARTHES, Roland. **Elementos de Semiologia**. São Paulo: Editora Cultrix, 2007.
- BARTHES, Roland et al. **Análise estrutura da narrativa**. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto. 7 ed. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo, 2011.
- BATISTA, Djalma. **Amazônia - Cultura e Sociedade**. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas/ Universidade Federal do Amazonas, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A Paris do Segundo Império em Baudelaire: II. O flâneur. In: KOTHE, Flávio (org); FERNANDES, Florestan (coord.). **Walter Benjamin: Sociologia**. São Paulo: Ed. Ática, 1991.
- BENJAMIN, Walter. **Sociologia**. 2.ed. Trad. Introd. e Org. Flávio Kothe. São Paulo: Ática, 1991.FRGS, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. 7 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BENJAMIN, Walter. **Limiares e Passagens**. Organizado por Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg. In: **Método é Desvio – uma Experiência de Limiar**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2010.
- BENJAMIN, Walter. **Rastro, aura e história**. Organizado por Sabrina Sedlmayer e Jaime Ginzburg. In: **Ausente e Presente: sobre o paradoxo da áurea e do vestígio**. Belo Horizonte. Editora UFMG, 2012.
- BERGAMO, Evaldo. **Ficção e convicção: Jorge Amado e o neo-realismo literário português**. São Paulo: Unesp, 2008.
- BETTIOL, Maria Regina Barcelos. **O Antifrancesismo no Brasil**. Revista de Estudos de Cultura, n. 1, Jan-Abr, 2015

BLANCHOT, Maurice. **O Espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. **O livro por vir**. Tradução Leyla Perrone- Moisés. - São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BORGES FILHO, Oziris. **Espaço e Literatura: Introdução à Topoanálise**. São Paulo, Ribeirão: Gráfica Editora, 2007.

BORGES, Karita de Paula. **Dois irmãos de Milton Hatoum um olhar que vem do norte**. Dissertação de mestrado, 2010.

BOSI. Alfredo. **Cultura Brasileira: temas e situações**. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática, S.A, 1992.

BOSI. Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2013.

BRANDÃO, Luís Alberto. **Vozes estranhas**. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/Uninorte, 2007.

BRANDÃO, Ruth Silviano. **A vida escrita**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006.

BRUYNE, Paul de; HERMAN, Jacques; SCHOUTHEETE, Marc de. **Dinâmica da pesquisa em ciências sociais**. Trad. Ruth Joffily. 3 ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BURKE, Peter. **O que é História Cultural?** Tradução de Sérgio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

CALIL, Carlos Augusto. **Fascínio e Rejeição: Blaise Cendrars e Benjamin Péret no Brasil**. In: *Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções*. São Paulo: Edusp, 2013.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Trad. Heloisa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 3 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade. Estudos e história literária**. 7 ed. São Paulo: Nacional. 1985.

CANDIDO, Antônio. **O Discurso e a Cidade**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

CANDIDO, Antônio. **Vários Escritos**. São Paulo: Duas cidades, 1977.

CANDIDO, Antônio. **Iniciação à Literatura Brasileira: resumo para principiantes**. 3 ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CANDIDO, Antônio. **Literatura e Sociedade. Estudo e história literária**. 8 ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

CANDIDO, Antônio. **Formação da Literatura Brasileira: momentos decisivos**. 6 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Ltda, 2000.

- CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. **Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte de Milton Hatoum**. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas/ Uninorte, 2007.
- CURY, Maria Zilda Ferreira. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In: **Arquitetura da Memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas 119 do Norte de Milton Hatoum**, (org.) Maria da Luz Pinheiro de Cristo. Editora Valer, Oficina das Artes, Manaus, 2007.
- DELEUZE, Gilles & GATARRI, Félix. **O que é Filosofia?** Tradução Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. Cap. 2. **O que é um conceito?** P. 25/48.
- DESLANDES, Suely Ferreira. **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- DIAS, Edineia Mascarenhas. **A Ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920**. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2019.
- DUARTE, Geraldine Rosas. **Guiana Francesa: uma análise geohistórica**, Confins [Online], 28 | 2016, posto online no dia 30 setembro 2016, consultado em 02 junho 2021. URL: <http://journals.openedition.org/confins/11072>; DOI: <https://doi.org/10.4000/confins.11072>.
- DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Helder Godinho. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- DURAS, Marguerite. **Escrever**. Tradução Rubens Figueiredo, 1994. São Paulo: Rocco: 1994, p. 11/49.
- D'ONOFRIO, Salvatore. **Forma e sentido do texto literário**. São Paulo: Ática, 2007.
- ECO, Umberto. **Seis passeios pelo bosque da ficção**. Tradução Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- EAGLETON, Terry. **Marxismo e crítica literária**. Trad. Matheus Corrêa. São Paulo: Unesp, 2011.
- ECO, Humberto. **Como se faz uma Tese**. Tradução Gilson Cesar Cardoso de Souza. São paulo: Perspectiva, 2014.
- FERREIRA, Rafael Dias. **A tapeçaria intertextual de Milton Hatoum: A memória da literatura em Relato de um certo Oriente**. (Dissertação Mestrado em Letras). Universidade Federal de Pelotas, UFPEL, 2013. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html> acesso 31.08.2020
- FOLLIS, Fransérgio, **Modernização urbana na Belle Époque Paulista**. São Paulo: Editora UNESP, 2004.
- FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do romance**. Trad. Sergio Alcides. 4 ed. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **Estética: literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado. 2ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso: aula inaugural no Collège de France**, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Edições Loyola, 1996.

FOUCAULT, Michel. **História da loucura na Idade Clássica**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

FOUCAULT, M. **O Olho do Poder**. In Ditos e Escritos VI Repensar a Política; Tradução de Ana Lúcia Paranhos Pessoa; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010. pp. 107-125.

FREIRE, José Alonso **Tôrres. Entre Construções e Ruínas**: Uma Leitura do Espaço Amazônico em Romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. (Tese Doutorado em Literatura Brasileira). Universidade de São Paulo, USP, 2006. Disponível em: <http://www.elfikurten.com.br/2013/05/milton-hatoum-o-arquiteto-da-memoria.html> acesso 31.08.2020

GAMAL, Haron Jacob. **Escritores brasileiros "estrangeiros": a representação do anfíbio cultural em nossa prosa de ficção**. (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Rio de Janeiro, 2009.

GANDIER, Angela Maranhão. Orfãos do Eldorado: Uma Poética do Conflito entre Gerações. Anais do IV Colóquio Internacional Cidadania Cultural: diálogo de gerações, 2009.

GARCIA, Regina Leite, (org.). **Métodos; Métodos; Contramétodo**. São Paulo: Cortez, 2003.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008. Rio de Janeiro, 1994.

GINZBURG, Carlo. **Verdadeiro, falso, fictício**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

GINZBURG, Jaime. Literatura, violência e melancolia. Ed. Autores Associados (Coleção ensaios e letras). Campinas, São Paulo, 2012.

GONDIM, Neide. **A invenção da Amazônia**. 3ª ed. Organização: Tenório Telles. Manaus: Editora Valer, 2019.

GONDIM, Neide. **O nacional e o regional na prosa de ficção do Amazonas**. In: Leitura da Amazônia: Revista Internacional de Arte e Cultura, p. 83-125. Editora da Universidade Federal do Amazonas (EDUA) e Universidade Stendhal-Grenoble 3 (CRELIT). Ano II, nº 2 (Jan/ Dez). Manaus: Valer, 2002.

GONDIN, Linda e LIMA, Jacob Carlos. O projeto de pesquisa como artesanato intelectual: considerações sobre o método e o bom senso. São Carlos: EDUFSCAR, 2010. Parte I. p. 7 a 34.

GROSSI, Mirian Pillar. **A Dor da Tese**. Revista Ilha. Florianópolis. V.6, nº.1 e 2, julho de 2004.

GUEDES, Maria Inês Coimbra. **A Literatura Brasileira na França: tradução e recepção de Dois Irmãos e Órfãos do Eldorado de Milton Hatoum**. Disponível em: <http://www.repositorio.uff.br/jspui/bitstream/1/3222/1/>. Acesso em: 20.07.2017.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e mediações culturais.** Organizacao Liv Sovik; Tradução Adelaine La Guardia Resende ... et all. - Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representacao da UNESCO no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 50-57.

HARVEY, David. **Paris, Capital da Modernidade.** Trad. Magda Lopes. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2015

HATOUM, Milton. **Identidades difusas.** In SCHÜLER, Fernando Luís. BORDINI, Maria da Glória (Organizadores). *Cultura e identidade regional.* Porto Alegre: EDIPURCS, 2004.

HATOUM, Milton. Passagens entre a vida e a literatura. In G. Axt, & F. L. Schüller (Eds.). *Fronteiras do pensamento: ensaios sobre cultura e estética* (pp. 346-357). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HATOUM. Milton. **A noite da Espera.** São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

HATOUM, Milton. **Pontos de Fuga.** São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

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

HATOUM. Milton. **Um Solitário à Espreita.** São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

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

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

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

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

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

HEGEL, Georg. Wilhelm Friedrich. **Cursos de estética I.** Trad Marco Aurélio Werle. Ed. Ver. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

HELENA, Lúcia. **Movimentos da vanguarda europeia.** São Paulo: Editora Scipione, 1993.

HELENA, Lúcia. **Uma literatura Antropofágica.** Fortaleza: edições UFC, 1983.

JUNIOR, Norival Bottos. **O Ritornelo do horror em Milton Hatoum.** Tese de Doutorado, 2018.

KLASSEN, Kátia Cilene Corrêa. **À moda da casa: um estudo dos espaços discursivos da casa em dois romances brasileiros.** (Tese Doutorado em Letras). Universidade Federal do Paraná, UFPR, Curitiba, 2008. 176 f.

LA CONDAMINE, Charles-Marie de. **Viagem na América Meridional descendo o rio das Amazonas.** Brasília: Senado Federal, 2000.

LEAL, João. **Diários de campo: modos de fazer e modos de usar**. In: ALMEIDA, Sonia V. de Os arquivos antropológicos. Lisboa, UID-ANT, 2013.

LEAL, Cláudio Murilo. **A Presença da França na Literatura brasileira**. R. IHGB, Rio de Janeiro, a.170 (444): 411-424, jul./set. 2009.

LESTRINGANT, Frank. **O Brasil de Montaigne**. In: Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções. São Paulo: Edusp, 2013, p. '15-36.

Lévi-Strauss, Claude. **Olhar Escutar Ler**. Trad. Beatriz Perrone- Moises. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, prefacio do livro.

LUKÁCS, Georg. **A teoria do romance: um ensaio histórico – filosófico sobre as formas da grande épica**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Ed.34, 2000.

MAGRI, Dirceu. **Aspectos da Presença Francesa nas Crônicas Machadianas e suas implicações Intertextuais**. Tese de doutoramento apresentada ao programa de pós-graduação em Estudos Linguísticos, Literários e Tautológicos em Francês da Universidade de São Paulo, 2014.

MAINGUENEAU, Dominique. **O contexto da obra literária: enunciação, escritor, sociedade**. Trad. Maria Appenzeller. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MALLMANN, Marcela Cockell. **Pelos Becos e pela a Avenida da Belle Époque Carioca**. SOLETRAS, Ano X, Nº 20, jul./dez.2010. São Gonçalo: UERJ, 2010.

MARTELOTA, Mario Eduardo (Org.). **Manual de Linguística**. 2ª ed. 1ª reimp. São Paulo: Contexto, 2012.

MELLO, Renato de. **Análise do Discurso & Literatura: uma interface real**. In: MELLO, Renato de (org.). **Análise do Discurso & Literatura**. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2005, p.31- 44.

MENDES, J.A. A crise amazônica e a borracha. Manaus: Editora Valer/ Governo do Estado do Amazonas, 2004.

MESQUITA, Otoni Moreira. (1669-1915). 4ª ed. Manaus: Editora Valer, 2019.

MILLS, Wright C. **Sobre o Artesanato Intelectual e outros ensaios**. Tradução de Maria Luiza de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zaar Ed., 2009.

MIRANDA, José Américo. **Romance e História**. In: Romance histórico: recorrências e transformações. BOECHAT, Maria Cecilia Bruzzi et alls (orgs). Belo Horizonte: FALE/ UFMG, 2000.

MÓISES, Massaud. **A Análise Literária**. São Paulo: Editora pensamento cultrix, 2009.

MONTAIGNE, Michel de. **Os Canibais**. In: Ensaios. Tradução de Sérgio Millet 4. ed. São Paulo: Nova Cultural, 1987.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Fases da Literatura Amazonense**. Manaus: Imprensa Oficial, 1997.

MORAES, Péricles. **Os intérpretes da Amazônia**. Manaus: Editora Valer e Governo do Estado do Amazonas, 2001.

MORIN, Edgar. **Meus Demônios**. Trad Leneide Duarte e Clarisse Meireles. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1977.

NASCIMENTO, Maria Evany do. **Notas sobre a concepção e a organização do espaço público de Manaus**. In: Pinheiro, Luis Balcar Sá Peixoto (org). *Amazônia em cadernos. Narrativa, Arte e Cultura* n° 7/8. Manaus: Edua, 2007.

NEDELL, Jeffrey. **Belle Époque Tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

NITRINI, Sandra. **Literatura Comparada: história, teoria e crítica**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1997.

NUNES, Benedito. **O tempo da narrativa**. 2 ed. São Paulo: Ática, 2002.

OLIVEIRA, Maria Marly de. **Como fazer pesquisa qualitativa**. 2ª ed. Petrópolis, RJ: vozes, 2008.

ORLANDI, E.P. **Análise do discurso: princípios e procedimentos**. 7ª. ed. Campinas: Pontes, 2007.

ORLANDI, E.P. **Cidade dos sentidos**. Campinas: Pontes, 2004.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (org). **Límiare e passagens em Walter Benjamin**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010 (texto Método é desvio: uma experiência de limiar).

PAIXÃO, G. A. da. **Presença francesa na crítica literária de Sérgio Buarque de Holanda (1920-1930)**. 2015. 216 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8146/tde-05082015-164359/pt-br.php>. Acesso em: 06.09.2020.

PELLEGRINI, T. **Milton Hatoum e o regionalismo revisitado**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte*. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 98-116.

PEREIRA, Elaine Auxiliadora. **A memória no filme Órfãos do Eldorado: uma construção através dos personagens e dos espaços**. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura). Universidade Federal do Amazonas, UFAM, Manaus, 2018, 132f. <https://tede.ufam.edu.br/handle/tede/6470>.

PERRONE-MOISÉS, L. **Flores na Escrivanhina: ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Literatura comparada, Intertexto e Antropofagia**. In: Flores da escrivanhina: ensaios. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 91-99.

PERRONE-MOISÉS, L. **Cinco séculos de presença francesa no Brasil: invasões, missões, irrupções**. São Paulo: Edusp, 2013.

PERRONE-MOISÉS. **A Cidade Flutuante**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte*. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 284-289.

- PESAVENTO, Sandra Jatamy. **Cidade, Espaço e tempo**: reflexos sobre a memória e o patrimônio urbano. In: Fragmentos de Cultura. V. 1, n. 1. Goiânia: IFITEG, 1991.
- PESAVENTO, Sandra Jatamy. **O imaginário da cidade: visões literárias do urbano - Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre**. 2.ed. Porto Alegre: Ed. Universidade/ UFRGS, 2002.
- PESAVENTO, Sandra Jatamy. **História & História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PESAVENTO, Sandra Jatamy. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. In: Revista Brasileira de História. São Paulo: ANPUH, v 27, n. 253, Jan - Jun, 2007. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- PICOLO, Natália Chaves. **(Des)construção dos Espaços Narrativos na obra Dois Irmãos, de Milton Hatoum**. Dissertação de Mestrado (Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista), 2016.
- PINHEIRO, Maria Luiza Ugarte. **Do jornal à Academia: elites letradas e periodismo no Amazonas**. In: PINHEIRO, Luis Balcar Peixoto (org.). Amazônia em cadernos. Narrativa, Arte e Cultura n. 7/8. Manaus: Edua, 2007.
- PINHO, Francisco de Assis Coelho e. **Alteridade Amazônica: do discurso hegemônico à decolonialidade**. In: Fazendo Antropologia no Alto Solimões 13 - Iraíldes Caldas Torres e Michel Justamand, Alexa Cultural: São Paulo, 2018.
- PINTO, Renan Freitas. **Viagem das ideias**. Manaus: Editora Valer, 2006.
- PINTO, Zemaria. **O Texto Nu - Teoria da literatura: gênese, conceitos, aplicações**. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2019.
- PINTO, Zemaria. **O conto no Amazonas**. Manaus: Editora Valer, 2011.
- PIZA, Daniel. **Perfil Milton Hatoum**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 15-21.
- PIZARRO, Ana. **Amazônia: as vozes do rio: imaginário e modernização**. Trad. Rômulo Monte Alto. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2012.
- PIZARRO, Ana. **América Latina: palavra, literatura e cultura**. São Paulo: Memorial; Campinas: UNICAMP, 1995.
- REVISTA VISÃO, 1989; BRASIL DE FATO, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7732/5557>. Acesso em 31.08.2020.
- REUTER, Yves. **Introdução a análise do romance**. Tradução Ângela Bergamine. São Paulo: Martins Fontes, 1995.
- RIBEIRO, Odenei de Souza. **Tradição e Modernidade no pensamento de Leandro Tocantins**. Manaus: Editora Valer, 2015.
- RIBEIRO, Maria Aparecida. **Os novos filhos da dor: Oriente e origem em Milton Hatoum**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 145-161.

ROLLAND, Denis. **A crise do modelo francês: a França e a América Latina: cultura, política e identidade**. Tradução: de René Loncan. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2005.

SAID, Edward W. **Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente**. Tradução Tomás Rosa Bueno. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALOMON, Délcio Vieira. **A maravilhosa incerteza: ensaio de metodologia dialética sobre a problematização no processo do pensar, pesquisar e criar**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

SANTA CLARA, Carlos José da Silva. **Melancolia: da antiguidade à modernidade** - uma breve análise histórica. *Mental*, Barbacena, v. 7, n. 13, p. x, 2009. Disponível em http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S16794272009000200007&lng=pt&nrm=iso>. acessosem 13 maio 2022.

SAMUEL, Rogel. **Novo manual da teoria literária**. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.

SARTRE, Jean-Paul. **O Que é a literatura?** Trad. Carlos Felipe Móises. 2ª ed. São Paulo: Editora Ática S.A, 1993.

SEGOLIN, Fernando. **Personagem e ant-personagem**. 1ª ed. São Paulo: Editora Olho d'Água, 2006

SCHOLLHAMMER, Karl Erik **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2016.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Além do Invisível**. 2 ed. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira, 2009

SILVA, Marilene Corrêa da. **O Paiz do Amazonas**. 3ª ed. Manaus: editora Valer, 2012.

SILVA, Joana. **Panorama da produção literária de Milton Hatoum e de sua recepção, em homenagem aos vinte anos de Relato de um certo Oriente**. Somanlu, ano 10, n. 1, jan./jun. 2010.

SILVA, Décio Viana. Um Estudo Iconográfico da obra pictórica de Hahnemann Bacelar (1962 a 1969): contribuições para um inventário. Dissertação de Mestrado (UEA), 2014.

SOUZA, Márcio. **A Expressão Amazonense – do colonialismo ao neocolonialismo**. 3ª ed. Manaus: Editora Valer, 2010.

SOUZA, Márcio. **Breve História da Amazônia: a incrível história de uma região ameaçada contada com o apaixonado conhecimento de causa de um nativo**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Agir, 2001.

SOUZA, Cleonice, Ferreira. **Aspectos da Presença Francesa na Obra de Castro Alves**. Tese de doutoramento da Faculdade de São Paulo, 2015

SOUZA, João Luiz de. **Influência Cultural Francesa em Manaus (1851-1914)**. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 1999.

SOUZA, João Luiz de. **Mudanças de hábitos no imaginário amazônico: a moda, influência cultural francesa em Manaus entre os séculos XIX e XX**, 2013. 245 f. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia) - Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2013. <http://tede.ufam.edu.br/handle/tede/5001>

TADIÉ, Jean-Yves. **A crítica literária no século XX**. Trad. Wilma Freitas Ronald de Carvalho. Editora Bertrand Brasil S/A, 1992.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Europeia e modernismo brasileiro: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas de 1857 a 1972**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1977.

TELLES, Tenório. **Clube da Madrugada: Presença Modernista no Amazonas**. 2ª ed. Manaus: Editora Valer 2019.

TELLES, Tenório & GRAÇA, Antônio Paulo. **Estudos de Literatura do Amazonas**. Manaus: Editora Valer 2021.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira. **Milton Hatoum**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte*. Manaus: UNINORTE, 2007, p.290-309.

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

TRUSEN, Sylvania Maria & SILVA, Francisca Andréa Ribeiro da. **A ficção de Milton Hatoum: recepção crítica**. Cadernos de estudos culturais, Campo Grande, MS, v. 1, p. 117-131, jan./jun. 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufms.br/index.php/cadec/article/view/7732/5557>. Acesso em 31.08.2020.

VIEIRA, Estela J. **Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte*. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 171-179.

VITERBO, Sousa (Coord.). **Dicionário histórico e documental dos arquitetos, engenheiros e construtores portugueses ou a serviço de Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1904.

WALLERSTEIN, Immanuel. **O albatroz racista**. Edições Afrontamento, 2000.

WEBER, Eugen Joseph. *França fin-de-siècle*. Trad. Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

WILLIAMS, Raymond. **A ficção de Milton Hatoum e a nova narrativa das minorias na América Latina**. In CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois Irmãos, Relato de um Certo Oriente e Cinzas do Norte*. Manaus: UNINORTE, 2007, p. 162-170.