

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA - PPGS

A REALIDADE FRAGMENTADA

A relação entre cinema e literatura nas obras de Márcio Souza e Milton Hatoum

IZABELLY CRUZ DA COSTA

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva

MANAUS – AM

2012

IZABELLY CRUZ DA COSTA

A REALIDADE FRAGMENTADA

A relação entre cinema e literatura nas obras de Márcio Souza e Milton Hatoum

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Sociologia da Universidade Federal do Amazonas
para obtenção do Título de Mestre em Sociologia.

MANAUS – AM

2012

Ficha Catalográfica
(Catalogação realizada pela Biblioteca Central da UFAM)

Costa, Izabelly Cruz da

C837r A realidade fragmentada: a relação entre cinema e literatura nas obras de Márcio Souza e Milton Hatoum / Izabelly Cruz da Costa. - 2012.

101 f. : il. ; 31 cm.

Dissertação (mestrado em Sociologia) — Universidade Federal do Amazonas.

Orientador: Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva.

1. Sociologia na literatura 2. Cinema na literatura I. Paiva, Marco Aurélio Coelho de, orientador II. Universidade Federal do Amazonas III. Título

CDU (2007): 316.74:82:791(043.3)

Dedicado a todos meus colegas do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFAM e, em especial, ao meu orientador, Prof. Dr. Marco Aurélio Coelho de Paiva, sempre atencioso e paciente para a conclusão desta dissertação.

Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro
Computadores fazem arte
Artistas fazem dinheiro

Computadores avançam
Artistas pegam carona
Cientistas criam robôs
Artistas levam a fama

Chico Science & Nação Zumbi

Agradeço a Deus pela dádiva da vida e pela oportunidade de concluir esse trabalho. Agradeço ainda a meus familiares e amigos que estiveram próximo o tempo todo durante os percalços para essa conquista.

RESUMO

A dissertação busca analisar algumas das obras literárias de Márcio Souza e Milton Hatoum a partir de uma articulação entre cinema e literatura. O presente trabalho também almeja apontar para os modos distintos de como as faturas literárias de cada um dos autores podem contribuir para a compreensão do respectivo posicionamento e trajetória de ambos no campo literário. Márcio Souza teve envolvimento com a produção cinematográfica antes de se lançar como literato, o que justifica certo experimentalismo de suas obras nos momentos iniciais da sua trajetória. Milton Hatoum não teve aproximação direta com a prática cinematográfica, mas é possível observar a presença dos aspectos da linguagem do cinema em suas obras, já que a utilização do discurso indireto livre possibilita a alteração do foco narrativo da obra, fragmentando-a e recompondo-a na própria tessitura do texto. Observa-se, portanto, que diferentes estratégias por parte de cada um dos autores pode ser delineada mesmo utilizando-se de um só elemento para a comparação, ou seja, o cinema.

Palavras-chave: Campo literário, literatura; cinema

ABSTRACT

The dissertation seeks to analyze some of the literary works of Márcio Souza and Milton Hatoum from an articulation between cinema and literature. This paper also aims to point to the different ways of how the invoices of each literary authors can contribute to the understanding their position and trajectory on the literary field. Márcio Souza had being engagement with cinematographic production before launching as a writer, which explains certain experimentalism of his works in the early stages of his career. Milton Hatoum has not direct approach to the practice film, but it is possible to observe the presence of aspects of cinema language in his works, as the use of free indirect discourse allows changing the narrative focus of the work, the fragmenting and reassembling in the context. Therefore, It is observed in a different approaches by each of the authors and can be delineated using a single element for the comparison, the cinema.

Keywords: sociology, literature and cinema

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I - LITERATURA E CINEMA - APROXIMAÇÕES EM GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE E OPERAÇÃO SILÊNCIO, DE MÁRCIO SOUZA	14
A fragmentação em <i>Galvez, Imperador do Acre</i> , 1976	17
<i>O foco narrativo</i>	18
<i>A ausência de linearidade</i>	20
A radicalização da técnica em <i>Operação silêncio</i> , 1978	21
<i>O foco-narrativo</i>	22
<i>A ausência de linearidade</i>	24
As apostas de Márcio Souza e sua entrada no campo literário	27
<i>O campo de produção cultural</i>	27
<i>A trajetória</i>	29
CAPÍTULO 2 - CONSOLIDAÇÃO E CONFIRMAÇÃO DE UM POSICIONAMENTO NO CAMPO LITERÁRIO.....	35
Nas trilhas da <i>Mad Maria</i>	39
A trama.....	39
<i>As pistas da linguagem cinematográfica</i>	40
<i>O fim do Terceiro Mundo: o jogo revelado</i>	44
<i>O enredo</i>	45
<i>Outro olhar</i>	46
A consolidação e permanência de um posicionamento	51
Capítulo III - A FRAGMENTAÇÃO EM MILTON HATOUM - AS JANELAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM SUAS OBRAS.....	54
O aspecto fragmentário de <i>Relato de um certo oriente</i> (1989).....	55
<i>A fragmentação e o foco narrativo</i>	70
<i>Cinzas do Norte: A consolidação de uma estratégia</i>	73
<i>A ausência de linearidade</i>	76
<i>Cinzas e fragmentos</i>	79
Os retalhos de <i>Órfãos do Eldorado</i>	81
<i>A montagem dos retalhos</i>	82
Os trunfos de Milton Hatoum	87
CONCLUSÃO.....	93
Os bastidores da relação literatura e cinema.....	93
As discontinuidades das obras de Márcio Souza e Milton Hatoum.....	96
Autores “Amazônicos” ou “mundiais”?	99
REFERÊNCIAS	101

INTRODUÇÃO

Embora o diálogo entre diferentes manifestações artísticas em muito contribua para possíveis inovações estéticas nas distintas arenas de produção simbólica, não é possível considerarmos essa aproximação sem levarmos em conta a especificidade de cada expressão artística. A literatura e o cinema possuem formas distintas de representação, principalmente no que se refere à utilização de suas principais ferramentas, a escrita e a imagem, respectivamente. A cada produtor cabe o seu objeto único de trabalho e construção do produto que se pretende legítimo. E ainda que exista uma diferença notória entre o “contar” (dos livros) e o “mostrar” (das telas), não podemos deixar de considerar que tanto no cinema quanto na literatura o “ver” está sempre em evidência, e o próprio escritor ou cineasta pode optar por qual das ações deve compor sua obra (Cf. Xavier, 2003). Um efeito de câmera do cinema pode ser descrito e estar muito nítido nas páginas de um texto literário, assim como o contrário pode ocorrer. Tanto o texto literário quanto o cinema pretendem contar/mostrar algo. E, nesse sentido, essas diferentes linguagens se aproximam em variados aspectos quando relacionados ao processo de constituição de obras de arte.

Essa conexão entre os diferenciados tipos de linguagem artística pode ser verificada nas obras literárias. A conversão dos elementos novos introduzidos pela linguagem cinematográfica em termos de linguagem literária dependerá do modo como o escritor será capaz de aproveitar esses elementos, conscientemente ou não. A importação da linguagem cinematográfica é identificável em obras literárias ao observarem-se determinadas características técnicas, tais como: o foco narrativo, a fragmentação da realidade e a ausência de linearidade (cf. Pellegrini, 1999). Análises já realizadas com o interesse de verificar esses aspectos podem, no campo da sociologia, indicar fatores estritamente ligados à dinâmica da produção literária.

Essa consciência, por seu turno, está diretamente relacionada à posição que o escritor eventualmente ocupe dentro do campo literário. Ginzburg (2002), ao refutar a leitura de Proust acerca de *Educação sentimental*, de Flaubert, constatou que não era difícil identificar no texto do autor de *Madame Bovary* a presença de uma técnica literária em muito tributária da imagem fotográfica, habilmente utilizada através do discurso indireto livre, um dos elementos fundamentais para a gênese do campo literário francês na busca da sua autonomia (cf. Bourdieu, 1996).

A comparação e articulação entre literatura e cinema a partir de determinadas obras literárias pode nos esclarecer, igualmente, acerca dos processos sociais presentes na criação

artística e intelectual. O modo como o autor incorpora no texto elementos oriundos da linguagem cinematográfica também possui implicações para o seu posicionamento dentro do campo literário no qual ele busca legitimar-se. Nota-se, então, que a simples importação e incorporação de elementos próprios de outras arenas artísticas não isentam o autor das cismas e das censuras próprias ao campo literário. Embora o princípio do vanguardismo tenda a presidir os distintos campos de produção simbólica com maior autonomia, converte-se sempre em risco para o criador exagerar na dosagem da inovação.

A análise sociológica da produção literária aponta para diversos aspectos ligados ao processo de produção simbólica envolvidos na constituição de uma obra, dentre eles, de que forma ganhos estilísticos dessa ordem podem interferir na fatura literária de autores reconhecidos na esfera simbólica. A partir da identificação do modo como Márcio Souza e Milton Hatoum dialogaram e incorporaram os elementos da linguagem cinematográfica em suas obras e, observando as suas trajetórias e os trechos das obras selecionadas, revelam-se de que modo os autores consolidaram suas respectivas posições dentro do campo de produção simbólica. É precisamente nesse sentido que a sociologia converte-se no eixo norteador para a realização da análise.

Relato de um certo Oriente (1989), de Milton Hatoum, e *Galvez, Imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, ambas obras de estreia, são fundamentais para a definição dos posicionamentos e entrada dos respectivos autores no âmbito do campo de produção literária. Além dessas obras estratégicas, *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008) são obras de Milton Hatoum que revelam ainda mais o modo como o autor incorporou os elementos da linguagem cinematográfica e obteve riquíssimos ganhos estilísticos. Das obras de Márcio Souza, *Operação silêncio* (1978), *Mad Maria* (1980) e *O fim do terceiro mundo* (1989) revelam as mesmas evidências da linguagem cinematográfica, mas com ganhos diferenciados para o autor. Vale ressaltar que a escolha das obras se deu em função da relação que é possível estabelecer entre a linguagem cinematográfica e a literária. A análise dessas obras revela a trajetória escolhida por cada autor para transitar dentro do campo literário e também os ganhos obtidos por cada um, além de provar que a análise sociológica da literatura pode desvendar os processos sociais que estão envolvidos na constituição de obras de arte.

As obras literárias iniciais de Márcio Souza (*Galvez, Imperador do Acre* e *Operação silêncio*), claramente explicitam a importação da linguagem cinematográfica como motivo para a criação literária. Também não é difícil identificar na obra de estreia de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, um aspecto fragmentado da narrativa em muito tributária da

linguagem cinematográfica. No entanto, é bom ressaltar que, no caso de Márcio Souza, a referência ao cinema é um desdobramento dos próprios vínculos do autor com a prática cinematográfica. Já em Milton Hatoum a relação entre a sua escrita e o cinema só pode ser mensurada de modo bastante indireto na medida em que possui maiores implicações com as questões relativas à estruturação do campo literário.

É bom destacar que uma investigação e análise comparativa das obras de Márcio Souza e Milton Hatoum devem levar em consideração não somente os elementos próprios implicados no fazer literário, mas também as eventuais articulações desses elementos com aspectos vinculados direta ou indiretamente ao modo de olhar determinado pelo cinema. No caso de *Operação silêncio*, de Márcio Souza, tal vinculação é bastante explícita e levada ao extremo. Já em relação ao romance de estreia de Milton Hatoum a vinculação só pode ser percebida de modo indireto, e isso na medida em que os problemas da linguagem literária ganham aí um maior realce. Essa diferenciação, por seu turno, faz com que ambos os autores possam ser posicionados diferentemente no âmbito do campo literário, o que explica e traz fortes implicações para a fatura dessas obras, em particular, e para as obras posteriores dos dois autores.

Tais resoluções estilísticas, por seu turno, devem ser entendidas como estratégias então adotadas por cada um dos autores em função de posições sociais ocupadas e pleiteadas no âmbito do próprio campo literário. Essa forma de abordagem indicará nas outras obras selecionadas quais os ganhos logrados por cada autor, e qual o caminho percorrido por eles para conquistar seu espaço dentro do campo de produção literária.

Luiz Costa Lima (2002) faz referência aos diferenciados tipos de análise que podem ser desenvolvidas a respeito da literatura. A análise sociológica do discurso literário está mais ligada à forma como é composta estruturalmente a obra literária, já a análise sociológica da literatura visa o estudo do contexto social envolvido na composição da obra. Ambas as análises demonstram apenas um lado da questão até então posta: como analisar sociologicamente obras literárias a fim de desvendar os processos sociais nelas engendrados.

Buscando contemplar essa dualidade de análise para que não se perca nenhum ponto, a teoria dos campos sociais proposta por Pierre Bourdieu, não muito diferente da proposta ora estabelecida por Luiz Costa Lima, pode auxiliar na solução desse problema, uma vez que ela pode dar conta das duas análises ao mostrar como a forma de constituição das obras pode servir para desvendar os processos sociais que estão implícitos nas obras literárias.

Em “Por uma ciência das obras”, Bourdieu (1996) descreve os diferentes modos utilizados por um autor para legitimar-se dentro do campo ao qual pretende pertencer.

Bourdieu vê o campo literário como um microcosmo onde acontecem relações objetivas entre posições, e só é possível compreendê-las se situarmos cada agente ou instituição em suas relações objetivas com todos os outros. Nesse cenário, se engendram diferentes estratégias dos variados produtores de arte, determinadas pelos interesses específicos destes.

As produções culturais, de um modo geral, estão sujeitas a sofrer as ingerências do campo de produção simbólica que podem ser observadas conforme a estratégia utilizada pelo autor para transitar nesse microcosmo. A fragmentação, característica do cinema que determinados escritores dão às suas obras, pode revelar-se não só como o cruzamento de diferentes manifestações artísticas, mas principalmente como estratégias de inserção dentro do campo de produção simbólica, bem como uma tomada de posição dentro do mesmo.

A análise dessas obras leva em consideração tais prerrogativas e não deixa de considerar também a importância da apreensão de modelos de análise adequados a partir de leituras específicas das áreas em questão, bem como a identificação de aspectos concernentes a trajetórias pessoais e/ou profissionais que escapam para dentro das produções de ambos os autores e, conseqüentemente, para o posicionamento dentro do campo.

O estudo e a investigação de autores e obras literárias que expressem um modo de formulação cultural diretamente vinculado à Amazônia é objeto de grande valia para a identificação dos processos sociais envolvidos na produção simbólica regional, o que coloca essa proposta como uma inovadora perspectiva que dialoga com diferentes frentes de pesquisa tanto no âmbito da História da Arte e na Literatura como propriamente na Sociologia.

CAPÍTULO I

LITERATURA E CINEMA

APROXIMAÇÕES EM *GALVEZ, IMPERADOR DO ACRE E OPERAÇÃO SILÊNCIO*, DE MÁRCIO SOUZA

Márcio Souza possui uma vasta produção literária e iniciou sua carreira como escritor na década de 1960. Toda sua produção intelectual está associada, direta ou indiretamente, ao cinema desde o começo de sua trajetória, pois sua inserção no campo de produção cultural se deu justamente por meio da crítica cinematográfica. Atuando ainda como produtor e diretor cinematográfico, Márcio Souza adquiriu forte afinidade com a linguagem fragmentada do cinema, influenciando a sua obra literária de maneira significativa. Formado em ciências sociais pela Universidade de São Paulo, também se envolveu com o teatro ao longo da sua trajetória artística e intelectual.

Por ter sua trajetória ligada ao cinema e às diferentes produções culturais de um modo mais abrangente, não seria exagero afirmar que seu capital simbólico, e mais especificamente sua experiência com a prática do cinema, contribuiu decisivamente para a composição de suas obras literárias. Índícios dessa interseção são evidentes em suas produções das mais variadas ordens. No entanto, em sua fatura literária, a relação entre cinema e literatura é bastante perceptível a partir do modo como a linguagem literária absorveu os elementos da linguagem cinematográfica. A tessitura do próprio texto pode fornecer pistas esclarecedoras a respeito do modo como o autor incorporou atributos dessa linguagem fragmentada para seu texto literário, além de mostrar que tal relação tem ligação com toda a sua trajetória no campo de produção simbólica.

Tânia Pellegrini (1999) empreendeu análises acerca da temática “cinema e literatura” e desenvolveu mecanismos para identificar aspectos característicos da linguagem cinematográfica na literatura, ou seja, o modo pelo qual é possível ser observado no texto literário elementos importados da cinematografia e adaptados para a construção textual do autor. Tal perspectiva aponta para a identificação desses atributos a partir da localização do seu foco narrativo e, portanto, da multiplicidade dos pontos de vista que porventura estejam dispostos na narrativa, onde se avalia a existência ou não de linearidade na história e de que forma a subjetividade se expressa.

[...] o texto literário vem sofrendo transformações sensíveis, expressas numa espécie de diálogo com ele, cujas marcas estão claras na sua própria tessitura. [...] Tratando-se do texto ficcional¹, é a observação das modificações nas noções de tempo, espaço, personagem e narrador, estruturantes básicos da forma narrativa, que ajuda a entender um pouco melhor a qualidade e a espessura dessas modificações. (PELLEGRINI, 2003, p. 16)

Problemas técnicos como, por exemplo, aqueles associados ao foco narrativo, referente à disposição do narrador dentro do texto, são importantes elementos indicadores da relação cinema/literatura que porventura possam estar no texto analisado. O narrador pode estar disposto das mais variadas formas e dos mais variados ângulos, dependendo da imagem que o autor pretende ressaltar em seu texto, já que a escolha de um ponto de vista dentro de uma narrativa é deliberada.

Para Pellegrini, a multiplicidade dos pontos de vista pode ser comparada com uma câmera que se posiciona conforme o ângulo sugerido pelo operador que, nesse caso, é o autor da narrativa. Tal transição pode ocorrer de maneira abrupta ou não, sendo que em boa parte das narrativas, cuja característica é fragmentária, o corte se dá de maneira repentina. As aparições ou interferências do narrador na trama apontam o modo pelo qual o autor utilizou a técnica com o objetivo de propiciar a ilusão da imagem, ou para criar o efeito da montagem, portanto, algo específico da produção cinematográfica, mas que pode se fazer presente no texto literário.

A montagem, característica própria do cinema, está relacionada na literatura com a sucessão dos acontecimentos dentro da narrativa, indicando se houve ou não linearidade na trajetória da trama. O recurso da montagem já é tributário e fruto de discussões dentre os críticos e teóricos do cinema, sendo, portanto, tal técnica de descontinuidade elemento

¹ A discussão entre o discurso ficcional e a realidade advém de uma problematização onde se busca identificar até que ponto uma se confunde com a outra. Nesses termos, autores como Ginzburg (2004) contribuem com a discussão a partir da relação que se desenvolve entre ficção e realidade identificada na obra *Utopia* de Thomas More. A *Utopia* discorre a respeito de uma ilha na qual tudo está disposto de maneira organizada. Um lugar que, pela sua perfeição, não possui nenhum tipo de injustiça ou desigualdade. Tal obra ficcional foi lida das mais variadas formas e apropriada conforme os entendimentos específicos do contexto em que era inserida. Mais radicalmente, o exemplo do Bispo de Michoacán, Vasco de Quiroga, um jurista, usou o livro de More para reformas do ponto de vista político, influenciando significativamente a própria realidade. Ginzburg ressalta que “Um mito ou *fabula* (definição utilizada pelo próprio More para a sua *Utopia*) [...] acabou por exercer, como as *fictiones* do direito, um influxo conceitual sobre a realidade” (GINZBURG, 2004, p. 39). Tendo em vista que tal contexto lê determinada obra de acordo com suas características, é possível afirmar que a própria obra pode carregar elementos da realidade na qual foi constituída, facilitando a ilusão e tornando a relação, portanto, uma via de mão dupla. Por mais que seja uma obra meramente ficcional, está carregada de símbolos e sinais que encontram sua significação no mundo dito “real” e, por esse motivo, encontram ressonância na realidade.

fundamental da produção cinematográfica. De acordo com Xavier, “[...] a filmagem é o lugar privilegiado da descontinuidade, da repetição, da desordem e tudo aquilo pode ser dissolvido, transformado ou eliminado na montagem”. (XAVIER, 2005, p.29)

Em *O discurso cinematográfico* (2005), Ismail Xavier faz um apanhado da maneira como ocorreu a construção das formas de representação cinematográfica, indicando quais os seus principais precursores e seus posicionamentos em relação à produção cinematográfica, tanto do ponto de vista teórico quanto prático. O autor aponta que a relação entre o escritor e o cineasta é semelhante, já que a forma como ambos manipulam as técnicas é igual.

A seleção e disposição dos fatos, o conjunto de procedimentos usados para unir uma situação à outra, as elipses, a manipulação de fontes de informação, todas estas são tarefas comuns ao escritor e ao cineasta. [...] a mudança do ponto de vista dentro de uma mesma cena, importante ruptura frente ao espaço teatral, pode ser aproximada a procedimentos frequentemente usados pelo escritor literariamente em uma cena qualquer. (XAVIER, 2005, p.32)

Para Xavier, o fato de a representação de ambos os elementos ser semelhante e constituídos de processos de decomposição e síntese faz com que as únicas diferenças que existam entre a literatura e o cinema girem em torno do fato de o primeiro utilizar a “mobilização de material linguístico” e o segundo um “tipo específico de imagem”, portanto, distinções que dizem respeito ao aparato material da construção de ambos.

Nas obras de Márcio Souza, especificamente nas primeiras, *Galvez*, *Imperador do Acre* e *Operação silêncio*, tais atributos mencionados são identificáveis, pois estão postos de maneira explícita no texto, e isso não só em função de o cinema converter-se em sua temática, como é o caso do romance *Operação silêncio*, mas também em função da técnica de disposição da narrativa, tal como se dá em *Galvez*. A utilização dessa técnica de importação dos elementos da linguagem cinematográfica, consciente ou não, pode desvendar qual a estratégia do autor para a sua inserção dentro do campo de produção simbólica, no campo literário mais especificamente. A percepção da intenção do autor ao produzir dessa forma diferenciada seu texto literário pode-nos revelar algumas características do campo literário e das leis que regem a dinâmica de posicionamento dentro do mesmo.

A fragmentação em **Galvez, Imperador do Acre**, 1976

O enredo do romance trata da trajetória de Luiz Galvez, jornalista de origem espanhola que, ao ter contato com as terras da Amazônia no início do século XX, e em busca de acúmulo de riqueza e ascensão social, participa de um plano de conquista do território do Acre em troca de uma boa gratificação, sendo esse seu único interesse. A história foi construída a partir de fragmentos do diário pessoal do próprio Galvez então encontrados em um sebo em Paris, em inícios dos anos 1970. O narrador secundário do romance é justamente o brasileiro que encontrou o tal manuscrito e que lhe “deu vida”, tornando a história do aventureiro uma narrativa mais instigante para o leitor.

O certo é que o brasileiro que andava fuçando as livrarias de Paris adquiriu o manuscrito redigido em português, pela quantia de trezentos e cinquenta francos, o que na época não era um preço muito alto. O justo valor para um manuscrito irrelevante. O brasileiro leu o manuscrito em dois dias, e pensando em José de Alencar, o que havia feito o mesmo no livro *Guerra dos mascates*, decidiu organizá-lo e publicar. (SOUZA, 2001, p.14)

Nesse desenvolvimento, a narrativa está destituída de sequência temporal, uma vez que sempre há um retorno ou um avanço em relação a diferentes cenários ou pontos específicos da trama, o que, segundo Pellegrini, pode ser chamado de curto-circuito². No trecho a seguir é possível identificar como o curto-circuito acontece em *Galvez*.

[...] o coronel Teixeira Mendes, após ter cortado várias fatias de bolo sem resposta e verificado que não continha nenhuma “surpresa”, tomara da espada e dilacerara a sua Torre de Babel com intrépidas estocadas, enquanto seus comparsas, em trajes menores, esgueiravam-se pela casa e procuravam telefonar para o médico da família.

Constatação

O primeiro cientista a estudar a *hevea-brasiliensis*, o francês Charles Marie de La Condamine, observando um jogo de bola entre os índios cambeba, pensou que a borracha desafiava a lei da gravidade da terra. (SOUZA, 2001, p.38)

Nos trechos acima, o curto-circuito acontece no momento em que é narrado o evento a respeito da reação do Coronel Teixeira Mendes, personagem da narrativa, ao cortar o seu bolo e não encontrar o esperado. Em seguida, vem um corte dirigido/sugerido pelo título do

² Na perspectiva de Tânia Pellegrini, toda mudança significativa na linearidade da narrativa que ocorre de forma repentina, alterando-a completamente de modo a causar certa confusão inicial, mas que ao mesmo tempo não compromete radicalmente o entendimento da narrativa, pode ser chamada de curto-circuito.

próximo capítulo, “Constatação”. Tal capítulo conta com outra descrição que não possui ligação direta com o que vem sendo descrito no capítulo anterior.

O enredo do livro se desenvolve em vários planos e possui muitos cortes nas cenas. É perceptível a realização dos cortes pela distribuição dos títulos dos capítulos. É como se cada capítulo encerrasse uma determinada cena cuja disposição não se dá em uma sequência temporal lógica. Os capítulos geralmente são de um parágrafo, a maioria com seis ou sete linhas de texto, podendo ser considerados pequenos, se comparados ao tamanho dos convencionais. A composição de capítulos pequenos constitui parte da estratégia do autor de dar à leitura a ilusão de imagem em decorrência da montagem, uma vez que a cada capítulo há um corte para outro contexto, ou outro ponto de vista dentro da cena anterior.

O foco narrativo

A identificação do foco narrativo em uma obra literária se coloca como um dos passos a ser seguido para desvendar se há ou não importação da linguagem cinematográfica. Leite (2007) esclarece que o foco narrativo trata de um problema técnico referente à disposição do narrador dentro do texto. Sendo assim, o mesmo pode estar presente das mais diversas formas e dos mais diferenciados ângulos, variando conforme o foco que o autor pretende ressaltar em seu texto. Pellegrini, relacionando o texto com a imagem do cinema, vê a multiplicidade dos pontos de vista como a dinâmica intensa de uma câmera, constante, fragmentada e abrupta em alguns casos. Leite se baseia na perspectiva de Norman Friedman para sinalizar as variadas formas pelas quais o narrador pode aparecer e interferir na história. Questionamentos referentes à posição do narrador dentro da trama podem ser o pontapé inicial para a sua identificação. De acordo com ela, o narrador pode ser classificado como autor onisciente intruso, narrador onisciente neutro, “eu” como testemunha, narrador-protagonista, onisciência seletiva múltipla, onisciência seletiva, modo dramático, e, por fim, a câmera. Essas classificações podem definir o posicionamento do(s) narrador(es) mediante a história.

Esse tipo de NARRADOR tem a liberdade de narrar à vontade, de colocar-se acima, ou como quer J. Pouillon, *por trás*, adotando um PONTO DE VISTA divino, como diria Sartre, para além dos limites de tempo e espaço. Podem também narrar da periferia dos acontecimentos, ou do centro deles, ou ainda limitar-se e narrar como se estivesse *de fora*, ou *de frente*, podendo, ainda, mudar e adotar sucessivamente várias posições. (LEITE, 2007, p. 26-27)

Textos fragmentados como os analisados nesta pesquisa geralmente possuem o narrador “autor onisciente intruso”, sendo geralmente intercalados por outras categorias

narrativas as mais diversas. *Galvez* conta com três narradores que se revezam durante todo o enredo do romance. Eles não possuem nenhum tipo de regra ou formalidade para intervenção e se interrompem, mas, ainda assim, estão dotados de certa organização da fala por meio dos capítulos que dirigem esse corte. A intervenção é anunciada pela quebra de capítulo. Eis um dos momentos da trama em que os três narradores se cruzam.

Etnografia II

Os selvagens lavavam a garganta com uma bebida que devia ser alcoólica. Cada rodada da bebida aumentava a euforia. Dançavam graciosamente em torno das fogueiras. E eu estava com os braços ficando insensíveis de tanto me agarrar no tronco da árvore. Minhas pernas formigavam e fechei os olhos. Vi quando os selvagens amarraram uma freira numa árvore e praticaram tiro-ao-alvo com flechas. Era Joana.

Perdão, Leitores

Mais uma vez sou obrigado a intervir na narrativa. Em 1898 já não havia índios nas margens do baixo Amazonas. E desde o século XVIII não se tinha notícia de cenas de antropofagia na região [...] Em Santarém ele encontrou uma missão científica inglesa e logo se tornou amigo do organizador da caravana, o dr. Henry Lust, grande naturalista e gastrônomo. O nosso herói ainda vai falar dessa curiosa personagem.

Geografia

O rio Amazonas, como rio de planície, possui uma correnteza vagarosa e cria sinuosas trajetórias. É a maior bacia hidrográfica do mundo e a única que não legou nenhuma civilização importante para a história da humanidade. Dizem que o Amazonas não é um rio, é uma gafe geológica. (SOUZA, 2001, p. 89-90)

Como vimos nos capítulos de *Galvez* acima citados, existem três narradores distintos que se interrompem, cada um na sua determinada trajetória narrativa para interferir na trama de modo a refutar ou complementar a informação que era repassada ao leitor. É possível observar que um fala em primeira pessoa, nesse caso, o próprio Galvez, protagonista da história; o outro faz referência a Galvez e, assim como o terceiro narrador, falam em terceira pessoa. Três narradores distintos apontam para três aspectos diferenciados, quebram certa continuidade narrativa e representam três ângulos pelos quais o leitor poderá assistir o desenvolvimento da trama.

A ausência de linearidade

A alternância de narradores durante o desenrolar da narrativa engendra a ausência de linearidade da obra e, por sua vez, o seu caráter fragmentário. *Galvez, Imperador do Acre*, apesar de possuir frequentes cortes abruptos de contexto, está dotado de certa organização, uma vez que tais cortes são guiados pelos títulos dos capítulos, como visto anteriormente. E, nesse sentido, os capítulos curtos, característicos da obra, fazem a descrição de espaços diferenciados, contextos específicos que acabam por decompor a história. A linearidade regular de uma narrativa, ou seja, ter começo, meio e fim, sem interrupções ou alternância de ordem. Em *Galvez*, essa linearidade se torna fragmentada graças a intervenção de outros narradores, fazendo com que os espaços sejam descritos como num lance de câmera. No fragmento do texto posto a seguir é possível visualizar como essa linearidade não está presente.

O guaraná

O guaraná dá bons resultados nas ressacas como sedativo e calmante. Mandei buscar em Manaus 500 bastões.

Perdão, Leitores!

Interrompo para advertir que o nosso herói vem abusando sistematicamente da imaginação, desde que chegou em Manaus. E como sabe nos envolver! Para início de conversa, no Acre ele tentou organizar uma República liberal. E depois, bem, depois, pensando melhor, para que desviar o leitor da fantasia? (SOUZA, 2001, p. 196-197)

Os capítulos acima descritos demonstram como a ausência de linearidade é encontrada na obra. Observa-se que o capítulo, cujo título é “O guaraná”, faz referência à história da narrativa. Em “Perdão, Leitores!”, outro narrador interrompe para desmentir a fala de Galvez, além de fazer a quebra de contexto, já que os capítulos seguintes estão contando fragmentos do que vinha sendo narrado até então.

Além desse recurso, podemos encontrar outros aspectos que levam à ausência de linearidade. A lembrança é um dos elementos compositivos que podem auxiliar a quebra desse contexto ao criar um mosaico dos acontecimentos até então narrados, mosaico este que pode expressar a ausência de linearidade da obra; portanto, uma característica própria da linguagem cinematográfica. No trecho que será citado a seguir, Galvez faz referência à sua mocidade, sendo que na sua última intervenção na narrativa, e que vem imediatamente antes, ele falava do momento em que precisava planejar o roubo de um documento. Após essa

aparição, entram outros narradores, e quando Galvez retoma a fala, já está se remetendo às lembranças de sua mocidade.

Mocidade

Como tenho uma semana para conseguir o documento e estou com medo, peço vênha aos leitores para contar um pouco da minha mocidade. Em 1879 entrei na Universidade de Sevilla e fiz o curso de Ciências Jurídicas e Sociais. A Espanha andava agitada mas Sevilla era reduto conservador. Sevilla sempre defendeu a monarquia. A Universidade, ao contrário da cidade, era um foco de debates.

Nesse trecho, é possível sinalizar um contexto completamente diverso do que a narrativa de Galvez vem desenvolvendo até então. O próprio narrador pede licença para dar vazão às memórias que se apresentam em outro ambiente, com outra atmosfera. Assim como nas telas do cinema, apenas um corte de câmera ou, nesse caso, uma intervenção do narrador se apresenta como elemento de transição de um contexto para outro.

As características acima apontadas, e que podem ser facilmente perceptíveis em *Galvez, Imperador do Acre*, mostram como se opera a importação de elementos da linguagem cinematográfica para a linguagem literária. A publicação de *Galvez* (1976) marca a estreia do autor e, como primeiro romance, esta é considerada a obra que o caracterizou como escritor, além de conter vários elementos nitidamente dispostos de maneira a tornar a realidade fragmentada, tal como nas telas de cinema, como vimos acima. Não é difícil identificar no modo de resolução esboçada nessa obra certa estratégia narrativa por parte do autor a expressar uma multiplicidade de vozes próprias de um campo literário constituído por uma diversidade de posições. As incertezas que marcam o início de uma carreira literária acabam por interferir nas opções estilísticas levadas a cabo pelos novos ingressantes no campo de produção de bens simbólicos.

A radicalização da técnica em *Operação silêncio*, 1978

Em *Operação silêncio*, sua segunda produção literária ficcional, Márcio Souza utiliza a mesma técnica de importação da linguagem cinematográfica de maneira mais radical e experimental que em *Galvez, Imperador do Acre*. O autor se apropria de uma série de recursos linguísticos que tornam a narrativa mais do que um mero roteiro de cinema, o texto tem a pretensão de transformar-se em uma mescla de imagens em movimento. *Operação silêncio* retrata a história do cineasta Paulo Conti em busca de financiamento para a produção de um longa-metragem em finais da década de 1960, em plena vigência do Ato Institucional

número 5, fato este ao qual os personagens envolvidos no cenário político do Brasil (durante o desenrolar da trama) fazem permanente referência. Durante a narrativa, é flagrante a existência de *flashbacks*, tornando a narrativa não linear. O recurso memorialístico também é utilizado por meio de alguns fatos da trajetória do protagonista, fatos esses que são alocados em pontos específicos que conduzem a narrativa de modo fragmentado.

Vale ressaltar que a organização de *Operação silêncio* em seus capítulos é fundamental para a identificação de vestígios da linguagem cinematográfica. A obra está dividida em duas partes, sendo que a primeira, “O sobrevivente Paulo Conti”, se fragmenta em 146 capítulos cujos títulos não possuem uma relação direta com a história a ser narrada nos parágrafos seguintes, conforme o capítulo 48:

É Preciso Derrubar Liu Shao-chi e Destruir Suas Quimeras Capitalistas

O Metrô atravessando por cima as luzes do Jabaquara e atravessando por cima as luzes de Passy: Je m'appelle Conti! Lúcia rindo. (SOUZA, 1985, p.32)

A segunda parte da obra não possui divisão por capítulos, mas o texto descrito também é fragmentado como na primeira parte. A diferença é que na primeira parte, ainda que os títulos dos capítulos não estejam ligados diretamente ao conteúdo do texto, eles possuem uma função fundamental que é a de separar os cortes de cena, dando uma definição “nítida” de onde ocorre a mudança de ângulo, muito similar à proposta de *Galvez, Imperador do Acre*, onde os cortes são definidos e organizam, de certo modo, as falas dos narradores. Na segunda parte, intitulada “Rios de Sangue”, essas inserções do título não existem, isto é, a divisão dos cortes fica a cargo do leitor que, ao simular mentalmente as mudanças de cena, percebe qual o ambiente ou ângulo está sendo descrito.

O foco-narrativo

O romance possui em sua primeira parte a presença de um narrador em terceira pessoa que fragmenta a história ao fazer cortes de uma cena a outra, permitindo vez ou outra a descrição de diálogos que entram de forma abrupta e algumas vezes sem sinalização. Com os capítulos delimitados, essa parte tem o seu narrador relatando a forma como os personagens se portam, descrevendo algumas vezes as suas expressões faciais ou seus pensamentos para que o leitor, ao ter contato com o texto, tenha a sensação de estar vendo a imagem descrita com todos os seus detalhes.

Nada como o tempo (Tomaz de Aquino devorando um hambúrguer) para pôr contra a parede esta condição ideológica do cinema nacional (isto em novembro de 1969) que tem como tarefa uma realidade que se quer enxergar num país contraditório onde todos estão acossados. (SOUZA, 1985, p.14)

O autor contextualiza as situações de forma a tornar perceptível a visão de um ângulo por vez, como se o narrador fosse o “olho” da câmera. Tal narrador realiza algumas relações, analogias, descrevendo com o olhar apurado as situações ao estabelecer comparações. Até mesmo as comparações podem ser encaradas como mais uma tentativa de inserção da linguagem cinematográfica, uma vez que, pela analogia, é possível introduzir outra realidade para ilustrar o momento anterior.

O céu de São Paulo estava frio como uma pérola de imitação; ao meio-dia, sem nenhum calor, a mesma pérola estaria oscilando sobre as cabeças, sombreando a arquitetura e os relevos dos anúncios luminosos, enquanto o vento faria o seu papel de jogar com as dimensões reais do país. (SOUZA, 1985, p.09)

Há também de forma bastante explícita a descrição das expressões pelo narrador com vistas a dar a impressão de *close-up* nos ambientes e personagens, permitindo ao leitor o embarque nas emoções e percepções dos personagens durante o desenvolvimento das cenas.

Logo os soldados investiram contra eles e bateriam com os cassetes de borracha (eletrificados e doados pela USAID); ele sabia que representava pouco mas era o que valia; de tudo o que permaneceu foi o mesmo corpo, as mãos, os óculos, conservando a mesma capacidade de tremer de raiva e emoção, o que não era nada – nada além de emoção, raiva. (SOUZA, 1985, p. 104-105)

Na segunda parte, surge a figura de outro narrador que faz intervenções sem aviso prévio para acrescentar alguma informação. No segundo capítulo, por não haver a intermediação de título para delimitar o início e o fim da imagem descrita, o narrador se insere no meio do texto como se estivesse interrompendo o fluxo da história; nesse sentido é que ocorre o problema da linearidade. A aparição do narrador se dá de forma totalmente fragmentada, sendo que a sua fala nunca diz tudo a respeito do assunto que o texto está tratando.

[...] ele chegou perto abraçando-a pelas costas apertando-a de uma maneira que se poderia chamar de lúbrica enquanto cheirava-lhe o pescoço suado e furtivamente acariciava-lhe os seios por tantas vezes quanto lhe veio à cabeça acariciar já que em 1536 Manco Capac Imperador dos Incas tentara libertar seu povo dos invasores espanhóis e foi violentamente reprimido pelas hordas de Francisco Pizarro... (SOUZA, 1985, p.111)

Nesse trecho é possível observar que não há nenhum tipo de mecanismo para indicar a mudança de contexto. Em um momento Conti está mantendo um contato íntimo com Maria, afilhada da Embaixatriz Melusine, ambas personagens da narrativa, e o corte se dá para a outra cena, a do enredo do seu longa-metragem histórico sobre o contato dos Incas com os colonizadores. O objetivo da presença desses narradores é sugerir para o leitor a impressão de uma sucessão de imagens e situações distintas. A cena que segue o assédio de Conti aos seios de Maria demonstra uma contextualização da história que ele pretende desenvolver em seu filme, portanto, fica nítida a característica de curto-circuito nesse fragmento. Vale salientar que tais tipos de corte se dão ao longo de toda a segunda parte do livro.

O narrador também coloca algumas expressões para insinuar a ação do protagonista. Por exemplo, no trecho abaixo, o narrador indica que Conti ora pensa, ora vê, ou seja, ele nos dá a orientação de que o pensamento do personagem é aquele por ele descrito, e em seguida orienta-nos também quanto à mudança do ponto de vista da câmera que passa a ser o do protagonista ao observar a cena que se desenvolve.

A posição ali em cima do relógio era incômoda e ele continuava suando. Pensa: como eles falam; como agem; dois pássaros velhos repetindo o ritual da primavera em pleno inverno. Vê: Maria assustada, não tira os olhos do relógio; querendo parar o tempo? Pensa: quando estiver com as pernas dormentes desabará o relógio. (SOUZA, 1985, p.158)

Observamos que quanto à multiplicidade de pontos de vistas, o narrador é chave fundamental, já que ele indica as ações de Conti e delimita exatamente qual o ponto de vista que o leitor vai identificar na cena. Assim, seja pelos pensamentos de Conti, seja pelo que ele está observando, o leitor tem acesso ao seu mundo psicológico como num corte de cena.

A ausência de linearidade

Se estabelecermos como comparação os parâmetros utilizados em *Galvez, Imperador do Acre*, em *Operação silêncio* a questão da ausência de linearidade é tratada com radicalismo, uma vez que os cortes são muito abruptos e o desenrolar da trama nunca se dá sequencialmente. Uma vez descrita determinada situação, o narrador desenvolve outra descrição completamente destoante da anterior, ou seja, outra situação acontecida antes daquela descrita anteriormente.

Nos primeiros capítulos, e até a segunda parte da obra, a questão da linearidade é um pouco menos desorganizada que no restante do livro, já que, como já ressaltado, a divisão por

capítulos delimita os trechos que descrevem as imagens da situação específica a ser demonstrada. O fragmento abaixo indica a cena descrita no início do capítulo, “Retirada Estratégica”:

A minha geração (PPP não dispensava um bom conhaque depois das seções da sac) está embebida de objetivismos burocráticos. Sabem o que é isto, no fundo, é o fantasma de Stálin pairando nas noites brancas do XX Congresso do PCURSS. (SOUZA, 1985, p.11)

No capítulo seguinte, “O Problema do Caráter da Revolução”, a descrição muda completamente de cenário e passa para a sala da Embaixatriz Melusine:

A Embaixatriz acariciava os cabelos de Maria.

- Minha pobre filha, não sei como aguentas as chatices de tua madrinha. Não deve ser fácil me aguentar agora.

- Ora, madrinha, não foi nada... (SOUZA, 1985, p.12)

Portanto, as cenas são completamente diferentes e mudam o foco da discussão a todo instante, levando o leitor a entrar em histórias dentro de histórias; tal como Pellegrini classifica, se trata, portanto, da técnica “texto dentro do texto”. O leitor passa a montar um quebra-cabeça com os fragmentos da história para, no fim, compô-la de forma integral.

A radicalização mais intensa dessa fragmentação ocorre a partir da segunda parte em diante. Nesses trechos, da página 11 até a página 16, não há sequer uma pontuação que possa indicar o início ou término de um pensamento, ficando a cargo do leitor interpretar as falas e identificar em que momento houve a ruptura com o cenário descrito. Assim também ocorre com os diálogos, que não possuem interferência de nenhuma sinalização, além de, em alguns momentos, o narrador apontar para quem está falando.

[...] e ele gostou ainda mais dizendo que ela então falava você fala que bom você fala e ela eu não sou muda não e ele eu estou vendo que você não é e ela é que estou morta de medo realmente morrendo de medo e ele por que eu dei algum motivo para morreres de medo e ela sem saber e dizendo que só sabia que estava morrendo de medo e ele eu não lhe fiz nada de mal... (SOUZA, 1985, p.115)

O objetivo desse diálogo sucessivo, sem a intervenção de sinalização e apenas a voz do narrador indicando quem fala, está como o foco da câmera que ora está direcionado para ela e ora para ele. O fato de ela falar que está com medo demonstra a tentativa do narrador de

inserir uma paisagem mental da sensação da personagem durante o desenvolvimento da narrativa ali descrita.

O livro como um todo trata da história de um cineasta, e em alguns momentos, especificamente no segundo capítulo, há a inserção dos trechos (às vezes bem longos) do roteiro do seu longa-metragem. Em alguns fragmentos, há rupturas bruscas com o que vem sendo descrito para dar vez ao roteiro de Conti, conforme demonstra o seguinte excerto:

[...] sem encontrar mais resistência porque os soldados incas debandariam sem comando ou cairiam mortos ou seriam aprisionados e jogados em viaturas c-14 então por que não é normal ele não querer nada pergunta Paulo e ela respondendo que simplesmente não é normal e ele agora parece se divertir... (SOUZA, 1985, p.121)

As situações de ruptura acontecem das mais variadas formas. Entretanto, a partir da página 135 começa haver diálogos intermediados pela interferência do narrador, já com pontuação, para delimitar de quem é a fala e qual entonação atribuir a ela. Ainda nessa perspectiva, Paulo descreve seu roteiro com uma riqueza de detalhes conforme abaixo,

Molina: é um cholo, parece que está dormindo mas está vendo muito bem. Exterior, noite, penhasco próximo à fortaleza. Plano conjunto de Toá, iluminada por archotes, está sentada no trono de pedra. Duas guerreiras estão deitadas aos pés de Toá. Toá: vocês devem entrar na Fortaleza. Procurem saber de toda a situação. (SOUZA, 1985, p. 148)

É evidente a forma como Conti narra seu roteiro com o detalhamento do enquadramento das imagens para que o leitor atento possa perceber não só qual a ideia de seu filme, e como se constrói um roteiro, mas principalmente ter a sensação de estar assistindo o filme de Conti.

A questão da dissolução da linearidade está presente em toda a narrativa com bastante intensidade. O leitor, em *Operação silêncio*, terá a ideia de que está assistindo a uma sucessão de imagens e fatos, semelhantes a um filme, onde a ausência da linearidade serve para lhe dar sentido. Isso é realizado com recursos de montagem, onde os fragmentos das imagens vão fazer a história ganhar o sentido que falta.

As apostas de Márcio Souza e sua entrada no campo literário

As sinalizações dos elementos da linguagem cinematográfica nas obras iniciais de Márcio Souza revelam muito dos acúmulos que seu capital simbólico obteve a partir de sua experiência em produção e direção de cinema. Como será possível observar, a importação de aspectos oriundos de uma prática cinematográfica para a sua produção literária tem um motivo evidente, sendo de certo modo óbvia e decisiva para uma fatura literária. Do mesmo modo, a perspectiva de seus narradores se confunde com a própria trajetória de inserção do autor no campo literário, bem como na sua estratégia de posicionamento.

O campo de produção cultural

Pierre Bourdieu, em “O mercado de bens simbólicos”, indica como se deram as transformações da função do sistema de produção de bens simbólicos e da própria estrutura destes bens de acordo com as mudanças então ocorridas na história intelectual e artística. Tais alterações propiciaram à arte a possibilidade de constituição de um campo artístico e intelectual em vias de autonomização. Com o advento da Revolução Industrial, o processo de autonomização se torna mais intenso quando, então, é possível observar que tanto o caráter mercantil quanto o cultural da obra subsistem relativamente independentes.

Nesse sentido, a questão da busca pela autonomia se torna fator primordial para a análise do posicionamento dos artistas dentro dos distintos campos de produção simbólica. Para Bourdieu, a relação que o artista mantém com os considerados não-artistas é que vai apontar o grau de autonomia que tanto ele quanto sua obra possui.

Da mesma forma, o processo conducente à constituição de arte enquanto tal é correlato à transformação da relação que os artistas mantêm com os não-artistas e, por esta via, com os demais artistas, resultando na constituição de um campo artístico relativamente autônomo e na elaboração concomitante de uma nova definição da função do artista e de sua arte. (BOURDIEU, 1992, p. 101)

Para ele, a diferenciação das obras de arte no que se refere ao seu posicionamento dentro do campo de produção simbólica se dá a partir da relação estabelecida entre autor e público, com um detalhe específico no tipo e na abrangência que esse público receptor possui. Nessa perspectiva, o surgimento de dois campos de produção simbólica está aí colocado: o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. Nesse ponto, a questão relativa à autonomia se torna mais evidente, uma vez que dentro da produção cultural

o campo de produção erudita busca um distanciamento do público externo, em oposição aos artistas que estão ligados mais explicitamente ao processo de comercialização e preocupam-se com uma demanda externa.

O funcionamento do campo de produção erudita ocorre de maneira relativamente independente quanto às ingerências de um público abrangente, pois uma das suas principais características é sua atuação com vistas a demandas de um público específico (interno). É nesse ponto que reside uma das principais diferenças entre o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. Enquanto o primeiro produz sua arte para um grupo de outros produtores de arte, o segundo está profundamente pautado por uma demanda de mercado. O campo de produção erudita é um grupo de certo modo “fechado”, com suas formas de atuação e legitimação e com regras próprias forjadas a partir dos interesses de seus participantes. Quanto maior a capacidade desses artistas em definir e ditar suas próprias normas, maior o grau de autonomia conferido ao campo de produção simbólica. Bourdieu aponta esse campo como sendo “sociedades de admiração mútua”, onde a sua forma particular de avaliação da produção artística confere uma espécie de consagração da obra enquanto raridade ou produção pura. Assim, suas produções se fazem em uma espécie de economia específica do campo, onde a moeda de troca é aquilo que Bourdieu chama de “distinções culturalmente pertinentes”. A capacidade de inovação deve obedecer a certo limite ditado pelo campo autônomo com vistas a legitimar tal obra ou não.

Já com o campo da indústria cultural o processo de produção de “arte” não é mais para um público específico, mas sim para um público indefinido e mais abrangente. Visando o público externo, ou seja, conforme as demandas de gosto do público mais abrangente possível, o campo da indústria cultural obedece às leis do mercado e adota características como a concorrência, a busca da rentabilidade dos investimentos, bem como o resultado das relações estabelecidas entre os agentes envolvidos no campo de produção técnica e socialmente distinta. Seus produtos são vistos com certa marginalidade pelo campo de produção erudita, uma vez que a “arte realizada” não passa pelos critérios de consagração das obras de arte. A questão da autonomia nesse campo de produção específico não se apresenta de maneira crucial como no campo de produção erudito. Conforme Bourdieu aponta:

[...] na medida em que as diferenças ligadas à oposição entre os dois modos de produção encontram-se especificadas pelas que resultam de sua respectiva relação ao sistema de instâncias de consagração. (BOURDIEU, 1992, p.136)

O campo literário, por seu turno, está polarizado pelos critérios advindos seja do polo erudito, seja do polo da indústria cultural, uma vez que o reconhecimento e consagração de um autor e sua obra só pode se dar do ponto de vista interno. Ainda que tenha relação com uma demanda externa, o campo literário, no seu polo mais autônomo, é dotado da mesma lógica do campo de produção erudita, sendo sua relação com o público externo mera consequência e não fundamental para sua legitimação.

Ao realizar a importação da linguagem cinematográfica para a literatura, Márcio Souza produz um texto recheado de pontos fundamentais para a sua localização nesse campo. A ligação direta do autor com a produção cinematográfica, e em seguida a conversão desse capital simbólico em investimentos no âmbito literário, representa exatamente a dinâmica existente nos processos de produção cultural. Ao realizar a importação da linguagem cinematográfica para o fazer literário, a aposta foi única, na certeza de se ter uma oportunidade de transitar no campo literário e ser reconhecido enquanto escritor, e não um aventureiro oriundo do cinema, uma vez que o texto resultante e sua complexidade apontam para a proposta de ser aceito por um público específico.

A trajetória

O escritor amazonense Márcio Souza iniciou a sua carreira primeiramente no cinema, na década de 1960. O autor realizou a adaptação e direção do livro de Ferreira de Castro, *A selva*, e publicou em 1967 o seu primeiro livro, *O mostrador de sombras*, com ensaios críticos sobre cinema. Pode-se afirmar que essas primeiras inserções no campo de produção cultural foram de extrema importância para o que a sua obra viria significar momentos depois. O contato do autor com a produção e direção de cinema é estreito, já que, ao realizar a adaptação do romance de Ferreira de Castro para as telas de cinema, Márcio Souza explicita uma afinidade com a linguagem cinematográfica e todos seus detalhes.

Em 1972, Márcio Souza atua como autor e diretor do Grupo de Teatro Experimental do SESC – TESC. O grupo, que havia sido fundado em 1968, possuía um bom grupo de pesquisa que investigava acontecimentos históricos e sociais da Amazônia, e tais informações serviam de subsídios para os textos das suas produções. Os trabalhos eram divididos entre os membros do grupo após a decisão do tema a ser desenvolvido. Em seguida alguns componentes do grupo realizavam o levantamento de dados, ficando a cargo de Márcio Souza a produção do texto/roteiro da peça. O objetivo era tirar a história dos discursos oficiais e, por

isso, consultavam fontes secundárias. Vale ressaltar que a equipe utilizava o teatro como instrumento político. Antes de ensaiarem os textos, Márcio Souza sempre discutia com o grupo para finalizá-lo. Por se tratar de um período ditatorial, o grupo sofre com a censura.

Tal experiência com o teatro e, principalmente, com essas informações acerca da “verdadeira” história da Amazônia, também vai constituir um importante arcabouço intelectual a ser utilizado em suas produções culturais posteriores. De certo modo essas experiências com o campo de produção cultural foram balizando todo o capital simbólico do autor.

Em 1976, Márcio Souza publica *Galvez, Imperador do Acre* e obtém o aval da crítica literária nacional, tendo inclusive traduções para vários idiomas. Segundo as críticas de *Galvez*, a obra, de caráter folhetinesco, herda o tom oswaldiano, característica do modernismo literário brasileiro. *As folhas do látex*, peça que retrata os seringais amazônicos, é contemporânea de *Galvez*, ambas retratando de maneira diferenciada o mesmo tema, qual seja, a sociedade amazônica no período áureo do extrativismo da borracha. Em 1977, Márcio Souza publica *A expressão amazonense*, livro de ensaios com pretensão de revisar a uma história oficial da Amazônia.

Operação silêncio, segunda obra analisada nesta pesquisa, foi lançada em 1978 e mostra um autor mais ousado do ponto de vista da construção de sua obra, devido ao experimentalismo que é possível detectar e dada a fragmentação radical do texto quando comparado às suas obras anteriores. Tal experimentalismo se revela como uma aposta vanguardista e, ainda que o campo literário tenha seus limites bem definidos ao não legitimar qualquer aposta, a manipulação realizada por Márcio Souza foi nitidamente pensada como uma forma de se fazer reconhecido pelos membros desse campo, fossem eles escritores ou críticos.

Esse início de carreira de Márcio Souza e sua inserção no campo de produção cultural indicam algumas características relevantes dos processos sociais que estão possibilitando sua trajetória. Ele está em uma posição dominada no âmbito de um campo de produção artística mundial, uma vez que sua origem social está ligada a um país colonizado e a uma região ainda mais estigmatizada dentro do país, a Amazônia.

Pode-se afirmar que nesse primeiro momento de sua literatura, Márcio Souza opta pela estratégia da diferenciação, uma vez que o seu olhar para a Amazônia é distinto das abordagens de outros escritores que já haviam retratado a realidade regional. A proposta de sua produção teatral de tirar dos discursos oficiais a história da Amazônia é um dos elementos indicadores dessa preocupação do autor. E não só nas peças, mas também nas suas obras literárias, Márcio Souza tenta mostrar outro olhar para a Amazônia, a exemplo de *Galvez*, que foca em um problema político de conquista do território do Acre.

Observa-se que suas obras de estreia marcam a sua entrada no campo de produção literária nacional e possuem um grau de experimentalismo muito ousado tanto pelo fato de se tratar de um período político delicado (*Operação silêncio* tem a ditadura militar retratada em suas páginas), quanto, também, por importar os elementos da linguagem cinematográfica para a sua escrita literária de forma explícita. Assim, a sua diferenciação se deu tanto na forma textual quanto no conteúdo da obra.

Além disso, o método de crítica social que é utilizado pelo autor se aproxima muito do projeto modernista brasileiro que reivindicava uma literatura nacional, livre das amarras europeias. Segundo Pascale Casanova (2002), Mário de Andrade, na década de 1920, com *Macunaíma*, reclamou uma língua portuguesa “abrasileirada” desvinculada dos ditames linguísticos da metrópole, fundando, portanto, um campo literário nacional independente, liberto de questões estéticas ou formais ditadas pelos grandes polos dominantes da cultura mundial.

[...] essa reivindicação de uma literatura nacional escrita em uma língua nacional coaduna-se com a vontade de quebras de tabus culturais, gramaticais, sexuais, léxicos, literários do moralismo colonial e das convenções sociais, em suma, com a recusa do respeito pela hierarquia dominante dos valores literários. (CASANOVA, 2002, p. 346)

Márcio Souza teve sua obra publicada em português do Brasil, e circulou inicialmente dentro do país, e está em uma posição dominada em relação ao campo literário mundial. Desse modo, uma forma de mobilizar capital simbólico e se fazer ver é utilizar a inovação como uma alternativa de inserção no campo, já que somente depois de uma posição consolidada é que se pode reclamar um nome próprio autoral. No caso das obras *Galvez*, *Imperador do Acre* e *Operação silêncio*, o grau de experimentalismo do autor é bastante elevado quando comparado às suas obras posteriores. Essa manobra ousada, fruto do envolvimento do autor com a linguagem cinematográfica, fez não só com que ele entrasse no campo literário, mas se localizasse e fosse conquistando seu espaço até que esse

posicionamento se consolidasse. E isso está expresso no grau de radicalismo presente em *Operação silêncio*. Podemos afirmar que *Galvez* foi uma aposta tímida e modesta se comparada à aposta que foi realizada em *Operação silêncio*.

Mesmo que se alegue que, conscientemente, o autor não possuísse interesse em adentrar no campo literário, em entender suas regras de funcionamento e ser legitimado, o autor mobilizou todo o capital simbólico que possuía e, por mais que seu interesse consciente não fosse o de ser legitimado ao mobilizar uma estratégia diferenciada e distante da crítica atrelada aos interesses políticos, sua forma própria de escrever se converteu em uma fatura literária que o fez se diferenciar e firmar uma posição. Vale ressaltar que na lógica de funcionamento do campo de produção de bens simbólicos, não existe ato desinteressado, pois toda ação pensada e realizada tem uma consequência específica e, portanto, resulta em estratégias do jogo que está sendo jogado.

No espaço literário, a única maneira de ser efetivamente moderno é contestar o presente como ultrapassado e defender um presente mais presente, isto é, desconhecido, e tornar-se assim o último moderno certificado. Assim, a diferença entre os recém-chegados ao espaço e ao tempo literários e os ex-modernos engajados na luta pela definição da última modernidade deve-se, em grande parte, ao conhecimento das últimas inovações específicas. (CASANOVA, 2002, p. 120)

Desse modo, Márcio Souza, dado seu direto envolvimento com o cinema e, portanto, segundo Bourdieu, com uma arte média, deixa escapar para dentro da obra esse peso que se converte em pontos a favor no jogo que está sendo jogado no campo de produção literária. Assim, a importação desses elementos indica a tentativa de inserção de uma nova forma de escrever ao buscar uma entrada no campo de produção literária, uma vez que as obras do autor, como já ressaltado, em muito utiliza essa estratégia. Bourdieu aponta com clareza que:

Nestas condições, quase todas as obras trazem a marca do sistema de posições em relação às quais se define sua originalidade, e contêm indicações acerca do modo com que o autor pensou a novidade de seu empreendimento, ou seja, daquilo que o distinguia, em seu entender, de seus contemporâneos e de seus antecessores. (BOURDIEU, 1992, p.112)

Lembrando que o campo de produção literária é, portanto, um campo que também possui suas instâncias de consagração e seus mecanismos específicos de apreciação de acordo com a forma e o estilo. Nesse sentido, as obras de Márcio Souza poderiam ser encaradas como uma estratégia singular para o alcance de legitimação dentro desse público mais restrito.

Outro fator de importante observação diz respeito à relação que pode ser estabelecida entre a trajetória dos personagens principais dos dois romances e o caminho percorrido pelo autor ao adentrar e buscar um posicionamento dentro do campo de produção literária.

Em *Galvez*, conforme salientado, o foco narrativo, apesar de se dividir em três narradores, se concentra em um narrador principal, o próprio Galvez, cujas memórias estavam devidamente registradas e foram encontradas em um sebo, em Paris. Os manuscritos foram descobertos ainda desorganizados, fator que revela Galvez como um escritor em potencial. O brasileiro que encontra os tais manuscritos e os remonta de modo a ganhar algum sentido (e passa a ser, também, um narrador), revela-se não só como um escritor em potencial, mas como um escritor no exercício do seu ofício ao pesquisar raridades (a referência a José de Alencar não é gratuita). Sobrepondo tais pontos de vista, veremos que se assemelha em muito à própria proposta de Márcio Souza enquanto escritor. A evidência para tal está no fato de que os manuscritos encontrados “desorganizados” se assemelham à fragmentação característica do cinema. Partindo desse pressuposto, observaremos que o que há não é uma desorganização, mas sim uma organização dentro de uma lógica textual específica, nesse caso, uma lógica cinematográfica. Outra evidência dessa imbricação entre personagem e autor diz respeito ao segundo narrador, aquele que “organiza” a obra. Desse ponto de vista, o fato de organizar a obra se apresenta como uma forma de adequá-la a certos padrões de aceitação, bem como uma facilitação na compreensão dos manuscritos. Tal fator se assemelha, igualmente, à proposta de nosso autor de ser um escritor que está em busca de um espaço específico no campo de produção literária e que precisa buscar a inovação (desorganização, fragmentação, fuga do convencional) sem chocar ou sair dos limites (organização dos fragmentos e, portanto, a adequação a um plano literário pré-estabelecido que seja compreendido pelos pares). Além disso, o narrador preocupado com a organização da narrativa eventualmente interrompe-a com o objetivo de situar o leitor ou evitar que as histórias de Galvez devaneiem em demasia pelas asas da fantasia. Tal preocupação também se revela como uma forma de apostar sem extrapolar os limites do campo.

Em *Operação silêncio* a relação entre o narrador e Márcio Souza é igualmente evidente, uma vez que o Paulo Conti é cineasta. Como dito anteriormente, Conti busca financiamento para o seu filme em um ambiente politicamente tenso, a ditadura militar no Brasil. *Operação silêncio*, nome da obra, era o modo como eram chamadas as operações cujo sigilo dos dados era feito por meio do silêncio nas comunicações via rádio entre as unidades

beligerantes durante o período da ditadura militar. Esses fatores revelam detalhes do período e da situação que Márcio Souza pretendia ressaltar em sua obra. Conti trabalha em meio a sua própria “operação silêncio” para conseguir recursos para seu filme sem ser descoberto pelos censores da ditadura, o que é paradoxal, principalmente pelo fato de o cineasta procurar auxílio para sua filmagem em figuras como o general Braylly e a Embaixatriz, apoiadores do regime. O roteiro do filme de Conti retrata a dizimação do povo inca e seus conflitos com os espanhóis, similar em essência ao período político que se vivia no Brasil, de um modo figurado. A mesma tensão existente na vida de Conti acometeu o grupo do TESC na década de 1960. No entanto, para além dessas relações diretas, podemos observar que as sobreposições entre o enredo do filme de Conti e aquilo que ele como personagem da narrativa vivencia resultam na montagem final do livro e na construção do roteiro do seu filme. Essas relações revelam, mais uma vez, a apropriação do capital simbólico do autor a serviço do seu posicionamento dentro do campo de produção simbólica. A montagem do livro é resultado de um roteiro mesclado com uma narrativa romanceada, exatamente o meio termo entre a literatura e o cinema, exatamente a aposta radical e experimentalista sem escapar dos limites do campo.

A observação desses aspectos, isto é, a forma como a importação da linguagem cinematográfica se deu nas obras iniciais de Márcio Souza, revelou quais as apostas que o autor realizou para entrar no campo de produção simbólica. Sua forma e estilo adotados ao escrever possibilitaram que romances como *Galvez, o Imperador do Acre* e *Operação silêncio* fossem obras reconhecidas. Será possível observar mais adiante que *Mad Maria* e *O fim do Terceiro Mundo* já mostram uma mudança de postura do autor pela forma como a linguagem cinematográfica e as inovações dessa ordem lá aparecem. A partir dessa constatação, estabelecer conexões entre cinema e literatura – duas formas artísticas distintas – e desvendar como relações dessa categoria são passíveis de análise sociológica, amplia os horizontes das análises sobre a arte.

CAPÍTULO 2

CONSOLIDAÇÃO E CONFIRMAÇÃO DE UM POSICIONAMENTO NO CAMPO LITERÁRIO

Apesar de uma inserção relativamente legitimada no campo de produção literária, Márcio Souza, como todo escritor com pretensões a um reconhecimento como tal, traça caminhos que lhe resultam em algum tipo de garantia ou de “segurança”, de modo a não ser excluído do campo. Apesar da ousadia do argumento, vale ressaltar que Bourdieu salienta em *A distinção* que não se pode pensar o autor como despretensioso do alcance desse reconhecimento pelos pares.

A intenção pura do artista é a de um produtor que se pretende autônomo, ou seja, inteiramente dono do seu produto, que tende a recusar não só os programas impostos *a priori* pelos intelectuais e letrados, mas também, com a velha hierarquia do fazer e do dizer, as interpretações acrescentadas *a posteriori* sobre sua obra: a produção de uma “obra aberta”, intrínseca e deliberadamente polissêmica, pode ser assim compreendida como o último estágio da conquista da autonomia artística pelos poetas e – sem dúvida, à sua imagem – pelos pintores que, durante muito tempo, permaneceram tributários dos escritores e de seu trabalho de “fazer-ver e de fazer-valer”. (BOURDIEU, 2008, p.11)

Como é perceptível em todas as suas obras, sejam as de teatro, cinema ou literatura, Márcio Souza se recusa a render-se ao esquema conservador de tratar o tema Amazônia com exotismo, e traduz o espírito selvagem de maneira muito peculiar. Além de falar do preço que se paga para conviver com a beleza natural característica da região, denuncia os desmandos de um sistema político que anula a existência do homem e aprisiona sua alma.

Não só em *O mostrador de sombras* (1969), mas em boa parte das obras do início de sua carreira, Márcio Souza adota o viés político do cenário amazônico como pano de fundo para o desenrolar de trajetórias de vida como diretamente decorrentes das decisões políticas de autoridades do país. Um dos fatores pelo qual se pode explicar tamanha preocupação com esse tipo de tema é a formação acadêmica do escritor em ciências sociais, além do momento político por ele vivido, isto é, ter passado pelo período ditatorial quando os artistas eram tolhidos em suas criações. As principais obras do início da carreira do autor de *Galvez* passam por esses momentos e são criadas dentro desse cenário opressor.

Não seria estranho, portanto, que o autor trabalhasse com tais temas em suas obras. Sabendo que precisa ser legitimado como autor, mas, ao mesmo tempo, tendo que exercer um papel de formador de opinião e fazer de suas obras uma espécie de válvula de escape para sua indignação, Márcio Souza condensa sua experiência, agrega seu aprendizado cinematográfico

e acaba por compor seus romances. Vale lembrar, mais uma vez, que tal criação não é de todo desinteressada, já que o autor necessita obter algum tipo de reconhecimento no âmbito do campo de produção de bens simbólicos que garanta a publicação e o sucesso de suas obras.

A conjugação entre o conhecimento cinematográfico com o interesse de retratar a Amazônia de um modo diferenciado resultou, por exemplo, na adaptação para o cinema do romance de Ferreira de Castro, *A selva*. O longa-metragem tem seu roteiro e direção feitos por Márcio Souza e, já nas suas primeiras cenas da abertura, indica as pretensões do diretor.

É possível notar no início do filme imagens de alguns ângulos dos quadros *Retirantes* (1944), *Enterro na rede* (1944), *Mulher do pilão* (1945) e *Criança morta* (1944), de Cândido Portinari.

Figura 1.0 – Quadro de Portinari, *Retirantes*, e trechos da abertura do filme “A selva”

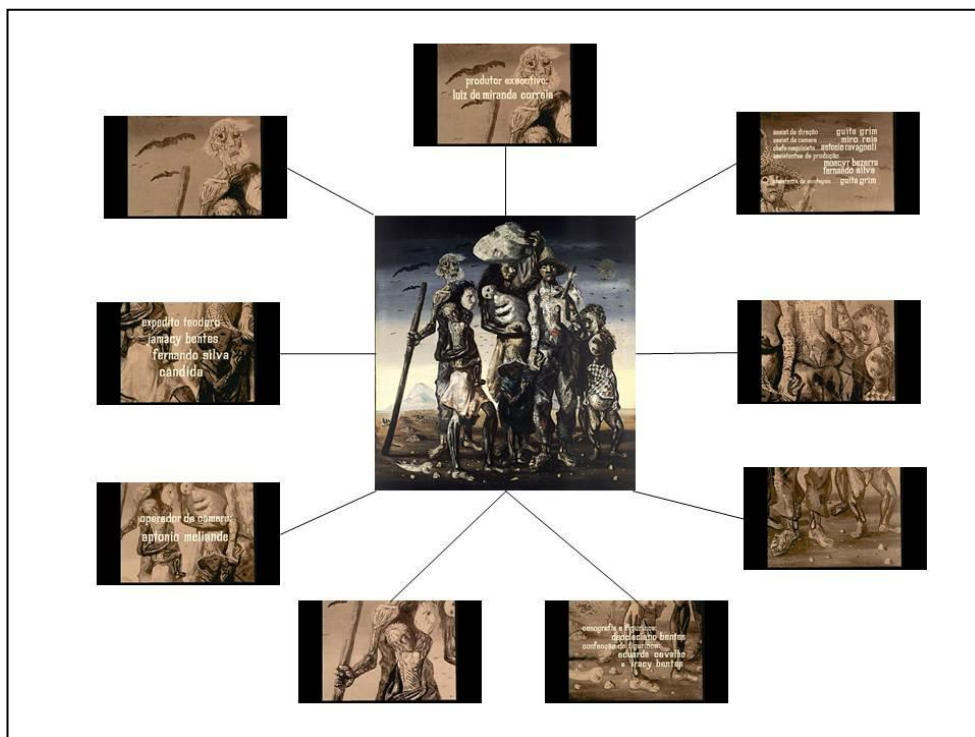
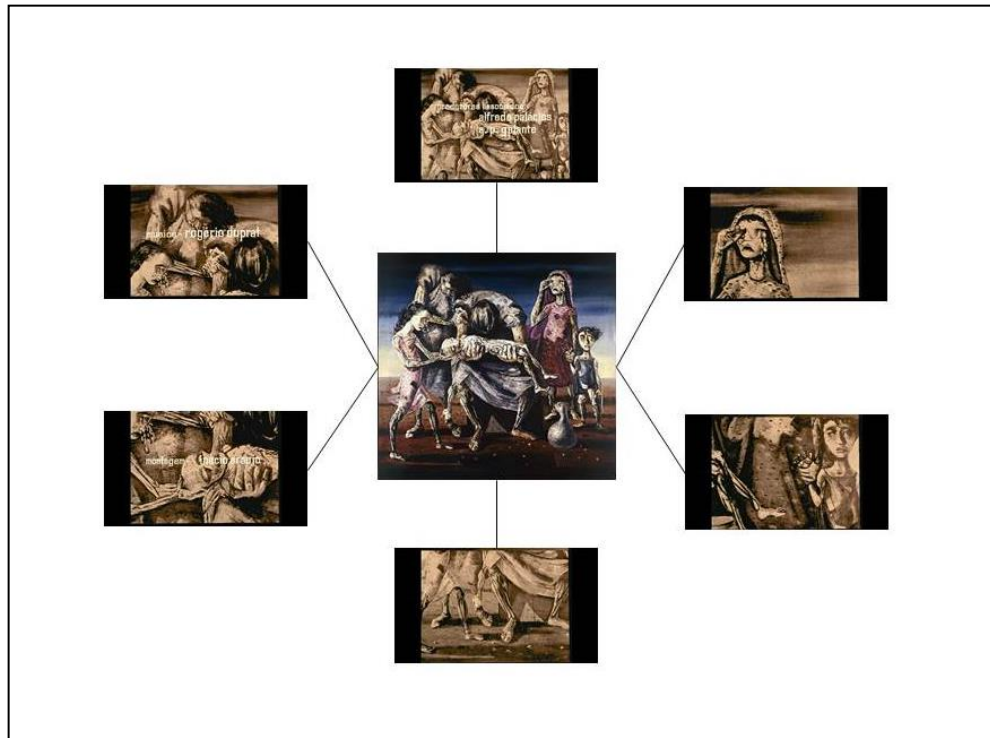


Figura 2.0 – Quadro de Portinari, *Criança Morta*, e trechos da abertura do filme “A Selva”



A abertura do filme faz uma desconstrução dos quadros ao mostrar apenas alguns ângulos de cada tela e, intercalando-os, realiza uma espécie de fragmentação das obras de Portinari, o que já mostra de início a proposta do filme. Um indicativo do que seria realizado com a obra de Ferreira de Castro. Além disso, as imagens emblemáticas são antecidas por imagens dos navios abarrotados de migrantes nordestinos aparentemente contentes com a partida. O conjunto complexo de tais imagens demonstra uma relação objetiva entre o real e a ficção, entre a sociedade e as obras de arte.

Assim como o trecho do romance de Ferreira de Castro, o filme retrata a trajetória de um jovem imigrante português que se aventura na Amazônia na época da exploração da borracha. A frase inicial introdutória do filme explica, resumidamente, o enredo como um todo.

Entre 1890 e 1914 aconteceu na Amazônia a corrida da borracha. Do mundo inteiro e, especialmente do nordeste brasileiro, milhares de imigrantes vinham participar desta aventura. Homens corridos pela miséria do sertão que viriam morrer na Amazônia em busca de um eldorado inexistente. (SOUZA, 1970)

Ao retratar a trajetória do jovem imigrante por terras desconhecidas, o filme retira a essência do livro de Ferreira de Castro. Com poucos diálogos e muitas imagens que falam por

si só, o filme procura sempre colocar em evidência a natureza e todos os desafios que a mesma propõe. Em algumas cenas, a imagem da floresta e dos rios converte-se no foco principal do trecho em detrimento dos personagens participantes do mesmo enquadramento.

O uniforme dos seringueiros utilizado no filme é muito similar ao dos judeus nos campos de concentração da Segunda Guerra Mundial, mais um código de denúncia a provar a intenção do diretor em atribuir à realidade uma referência de dor e sofrimento.

Todos esses fatores atribuem à adaptação de Márcio Souza o mesmo tom de suas obras literárias: retratar, através da fragmentação da realidade, os diferentes ângulos das histórias que se desenvolvem no cenário amazônico. A natureza sempre se faz presente nas criações de Márcio Souza de modo abundante, mesclando o exotismo com os perigos iminentes da selva.

Márcio Souza, ao negar-se a tratar a Amazônia com o exotismo da maioria dos esquemas já logrados, se enquadra nesse perfil do produtor que busca sua autonomia, negando o já dito anteriormente para assumir uma posição diferenciada, correndo o risco de ser rejeitado pelos demais. Não se pode deixar de lado a tradição dos escritores que já haviam retratado a Amazônia, pois estes são os parâmetros que indicam de certo modo quais as inovações possíveis dentro desse jogo de representações.

Ao circunscrever em seu bojo, de modo cada vez mais intenso, a referência à sua própria história, a arte faz um apelo a um olhar histórico; ela exige ser referida não a este referente exterior que é a “realidade” representada ou designada, mas ao universo das obras de arte do passado e do presente. (BOURDIEU, 2008, p.11)

Por esse motivo, é possível notar o tipo de mudança intentada pelo autor ao desvelar as peculiaridades da região e ao delinear uma narrativa avessa ao exotismo amazônico, exotismo este que não revela nem a metade dos dramas vividos e aquilo que de fato esse espaço representa.

As duas obras a ser representadas nesse capítulo demonstram tal afirmação e, assim como as obras já analisadas em capítulo anterior, a importação dos elementos cinematográficos, já não tão evidentes como nas anteriores, aparece de maneira discreta, restando como ponto de distinção o modo como o tema Amazonas/Amazônia é tratado pelo escritor.

Nas trilhas da Mad Maria

Mad Maria marca uma transição na obra de Márcio Souza que pode ser notada na construção textual do autor. Narrado em terceira pessoa, está carregado dos atributos da linguagem cinematográfica, com diferenças significativas em relação aos seus dois romances de estreia ao apontar para um novo posicionamento do autor dentro do campo de produção literária.

A trama

Mad Maria retrata a construção da ferrovia Madeira Mamoré, ocorrida entre 1907 e 1910, como um processo permeado por relações entre uma política corrupta, personagens vigaristas e entrecos tragicômicos. O espaço de atuação dos personagens da obra está dividido entre dois polos específicos: um localizado no meio da floresta amazônica, onde se desenvolve o processo prático de construção da ferrovia, e o outro alocado na região sudeste do Brasil, na cidade do Rio de Janeiro, até então capital do país, portanto, um espaço de controle político. Ambos os polos se misturam no decorrer da trajetória de *Mad Maria*.

No polo amazônico encontra-se o grupo de operários, trabalhadores em guerra constante com a natureza para garantir a sobrevivência em condições de escravidão. Estão alocadas também nesse polo as figuras do nativo, representado pelo índio que é batizado como Joe Caripuna, e a jovem boliviana Consuelo, pianista que vive sem perspectiva depois da perda do marido em uma situação inusitada no meio da floresta. Ainda figurando como personagens principais estão o Engenheiro Collier, responsável pela execução da obra, Dr. Richard Finnegan, médico recém-formado que, frustrado com sua vida, aceita o convite feito pelo Dr. Lovelace, na ocasião seu professor, para trabalhar no empreendimento na Amazônia com o objetivo de tratar de doenças tropicais dos trabalhadores da obra.

Nesse contexto, Consuelo, jovem que, após perder o marido morto tragicamente na difícil saga de levar um piano para a Amazônia do século XIX por via fluvial, se perde na mata e é encontrada desacordada por trabalhadores na floresta. Com o tempo desenvolve um carinho especial pelo índio, que tem as mãos amputadas por um grupo de trabalhadores alemães após ser pego com objetos de pequeno valor então roubados por ele.

No polo oposto encontram-se Percival Faquhar – proprietário da Madeira-Mamoré Railway Company, construtora da ferrovia e dono de diversas concessões públicas no Brasil, entre portos, ferrovias e companhias elétricas – que veste a imagem do estrangeiro explorador, bem como figuras importantes da história do Brasil, como Ruy Barbosa, importante advogado

que auxilia Faquhar em seus planos, e também o Marechal Hermes da Fonseca, presidente do Brasil. Além disso, figura o ministro de Viações e Obras e futuro governador da Bahia, J. J. Seabra, com quem o empresário norte-americano "compartilha" uma amante. A corrupção e a figura do vigarista é a marca da personalidade desse polo, e há uma constante competição por lucro e pelo monopólio do poder perante o país que tenta se desenvolver.

O encontro entre os polos se dá por meio de um golpe proporcionado para desmentir uma matéria de jornal que denuncia as condições desumanas nas quais trabalham os operários da Madeira-Mamoré. Após isso, há a redefinição da trajetória dos personagens.

Nesse contexto, tem-se a figura do imigrante sempre presente, – assim como em boa parte de suas obras – e aqui representada pelos empresários, médicos e demais trabalhadores da ferrovia. A figura do nativo, associada à submissão, transita da ordem para a desordem. A trama se desenvolve entre a construção da ferrovia e os planos de estrangeiros para explorar ainda mais o país, articulando-se, politicamente, e “jogando sujo” em algumas situações. Márcio Souza retrata a trajetória da *Mad Maria* intercalando entre as situações grotescas vividas na floresta e os absurdos políticos do país, e consegue, com a importação da linguagem cinematográfica para a linguagem literária, dar um tom quase visual à história da ferrovia.

As pistas da linguagem cinematográfica

Diferentemente de suas obras anteriores, nas quais o foco narrativo é composto por uma diversidade de narradores, *Mad Maria* possui apenas um narrador onisciente intruso que olha para a trama com certo desprezo e atribui um tom denunciativo às suas descrições, carregadas de sentidos visuais e auditivos que traduzem uma realidade com um sentido voraz e revoltado. Sua interferência pode ser percebida no parágrafo seguinte, onde, ao descrever os corpos doentes prestes a morrerem devido à malária, deixa escapar seu sentimento de horror em relação àquele cenário.

Dez macabros sacos de ossos cobertos por uma pele amarelada, fina e gélida, desembrulhados de seus envoltórios fétidos, como doces cristalizados preparados por algum demente... Todos enlouquecidos com seus delírios e tremores incontroláveis, amordaçados e amarrados até entrarem em coma, e a morte. (SOUZA, 2002, p.173)

É possível notar a interferência do narrador ao descrever as cenas dos momentos que antecedem a morte de alguns operários que vendiam o seu remédio preventivo contra a

malária. Tal interferência se estende por toda a narrativa sempre que este se depara com uma situação que parece estranha aos seus olhos.

É somente a partir deste narrador – e que eventualmente abre espaço para diálogos dos personagens – que se revela o aspecto fragmentário da obra. *Mad Maria* está dividida em cinco partes identificadas como livros. Em cada livro é realizada a distribuição de capítulos que somam ao todo 22, e em cada capítulo é possível verificar a existência de microcapítulos que realizam a mudança de contexto entre uma etapa da narrativa e outra. Nos primeiros livros de *Mad Maria* os capítulos são compostos por um ponto de vista específico, isto é, o narrador ora mostra a visão do índio, ora mostra a visão do imigrante. Nos livros finais, começam a ocorrer fusões entre as narrações, devido à própria trajetória dos personagens.

A ausência de linearidade também pode ser encontrada na obra, mas com uma intensidade menor que nas obras anteriores escritas por Márcio Souza. Aqui, a linearidade da história está sempre ligada ao tom de suspense que o autor dá para a trama, onde boa parte dos capítulos termina no desfecho específico da cena e o corte leva a outro cenário distinto do anterior, com atmosfera diversa. Os momentos específicos em que o narrador narra as trajetórias dos personagens revela o mesmo momento vivido por variados personagens, isto é, se narra de diferentes pontos de vista o momento específico da trama, cada personagem em seu contexto específico.

A mudança de contexto por meio do corte ainda é possível de ser identificada. O trecho a seguir mostra a transição de um cenário específico a outro, coordenado pelo narrador ao tirar o personagem de um trecho diferente para inseri-lo em outro. Ao relatar o adormecer do médico Finnegan, o narrador dá vazão a esse ângulo que revela a subjetividade do personagem por meio de um sonho.

Um instante depois do sono Nancy veio brincar perto dele e não havia surpresa. Finnegan tinha quatro irmãs, duas mais velhas, Flora e Cinthya, e duas mais novas que ele, Nancy e Katharine. Gostava de todas, mas especialmente de Nancy, nascida um ano depois dele, uma garotinha meiga, de cabelos escorridos e pernas compridas, sempre vestida em roupas folgadas e falando como se adivinhasse seus pensamentos, e que morrera há quase dois anos, de parto. (SOUZA, 2002, p. 137)

Os cortes de cena estão, em sua maioria, ligados a uma característica muito utilizada na linguagem cinematográfica, o suspense. O narrador interrompe uma determinada cena prestes a se desenrolar e insere o leitor em outro contexto, não mais revelador, mas apenas

com o intuito de criar a sensação de curiosidade a respeito do que haveria acontecido com a cena anterior. O trecho a seguir está localizado no fim de um microcapítulo:

[...] Para o lado do dormitório dos trabalhadores ouvia-se uma gritaria. Era algum problema. O engenheiro suspirou e tocou inconscientemente o coldre para ver se estava com o revólver, os dedos sentiram o metal frio da arma e ele caminhou rápido para ver o que estava acontecendo. Lá na frente um grupo de barbadianos observava a confusão. (SOUZA, 2002, p. 109)

Em seguida, ocorre uma quebra e o próximo parágrafo inicia outro microcapítulo, levando o leitor para outro relato com um corte significativo que gera o tom de suspense.

Quando a chuva começou a cair, ele procurou abrigo no oco de uma raiz. Encolhido, com o rosto encostado nos joelhos dobrados, ele apertava os braços e a escuridão se dissolvia do nada, e só os ruídos de chuva e trovões dançavam com todo o portento de forças que lhe ultrapassavam. (SOUZA, 2002, p. 109 -110)

Essa característica da linguagem cinematográfica presente no trecho acima está relacionada ao elemento da “confusão” que se desenvolvia entre os trabalhadores da *Mad Maria* no microcapítulo anterior. Ao final do microcapítulo, o narrador relata um conflito que acaba de começar, e então oculta o desfecho para dar voz ao índio Joe Caripuna. Tanto a fragmentação da realidade como a ausência de linearidade são características da linguagem cinematográfica. Quando ocorre essa quebra cronológica que, no caso da história, se dá pelo espaço que o narrador abre para a continuidade própria história, a impressão que se tem é que o enredo está em constante oscilação entre diferentes momentos nos quais as vozes que anunciam a história enchem de suspense a trama.

Até mesmo os caracteres de suspense – que podem ser observados no texto de *Mad Maria* – são apontados por Pierre Bourdieu (1996) como formas estratégicas de trabalhar dentro de uma linguagem específica do campo, como, por exemplo, a poesia “pura” ao buscar criar um código específico.

Por exemplo, ela deriva seus efeitos mais específicos dos jogos de suspense e surpresa, ou seja, da decepção suscitada por desvios elaborados visando quebrar as expectativas resultantes da interiorização das leis da língua comum: efeitos de expectativa frustrada e de frustração gratificante, provocados pelo arcaísmo, pelo preciosismo, pela dissonância lexicológica ou sintática, pela demolição das sequências estereotipadas no plano sonoro ou no plano semântico, fórmulas feitas, ideias canônicas e lugares-comuns. (BOURDIEU, 1996 p.114)

A perspectiva da linguagem cinematográfica é possível de ser identificada ao atentar-se para a transição da cena por meio de um elemento comum como um recurso para

aproximar os contextos distintos relatados pelo narrador. O fragmento selecionado a seguir relata dois pontos de vista de um mesmo momento, quando o narrador se utiliza de um elemento comum, no caso o relâmpago, para aproximar os contextos.

Finnegan sentia-se cansado e queria dormir, os rapazes estavam sorrindo para ele, cordatos como os dois escorpiões que seguiam o escorpião maior. Porra, não sabiam que poderiam ser também esmagados. Relâmpagos e trovões anunciavam uma tempestade. (SOUZA, 2002, p.79)

No parágrafo seguinte, no próximo microcapítulo, a mesma imagem dos relâmpagos e dos trovões aparece, dentro de outro cenário e com a presença de outro personagem. “Um relâmpago seguido de um trovão acordou Consuelo, mas ela só abriu os olhos com muita dificuldade” (SOUZA, 2002, p.79). Nas telas do cinema, essa técnica é muito utilizada para fazer as transições de uma cena para outra.

A utilização da técnica do *close up* também pode ser encontrada e aproxima o ponto de vista do narrador a respeito dos personagens e das situações que ocorrem. Os fragmentos selecionados mostram como a técnica foi aplicada tanto em cenas em que há ação ou não. “Os guardas começaram a atirar, quase sem fazer pontaria, como se o alvo fosse todo o lamaçal. Um alemão foi ferido por uma bala que esfacelou a sua cabeça” (SOUZA, 2002, p.39). É possível imaginar o *close up* no esfacelamento da cabeça do alemão ferido. No trecho seguinte, a técnica relata as características faciais do engenheiro Collier. Aqui o *close up* introduz uma reação para inserir o leitor em outra cena:

Collier era um homem de porte musculoso e barba pontiaguda, muito bem tratada, a sua voz era poderosa e ele sabia que agora devia começar a agir na única linguagem capaz de fazer cessar o tumulto. (SOUZA, 2002, p.38)

O cinema também aparece na narrativa como elemento de entretenimento dos personagens, conforme trecho a seguir:

A fase dolorosa dos discursos estava encerrada, a Companhia, para mostrar que o cinema não era nenhuma miragem, decidira projetar uma película. Farquhar e os membros da mesa foram sentar-se na plateia, a luz foi apagada e o pano de boca começou a abrir, iluminado pela bruxuleante imagem. (SOUZA, 2002, p. 419)

Tais evidências indicam que *Mad Maria*, apesar de se diferenciar das obras anteriores, ainda carrega atributos da linguagem cinematográfica que apontam para uma mudança que influencia e interfere na trajetória do autor dentro do campo de produção literária.

O fim do Terceiro Mundo: o jogo revelado

Em *O fim do Terceiro Mundo* (1989), Márcio Souza continua com a tentativa de desconstruir a noção de uma Amazônia encantada e tratá-la de um modo muito peculiar. Publicado originalmente em 1989, a obra trata de um vai e vem de história da Amazônia com ficção. Isso permite ao leitor traçar um paralelo com a realidade, uma vez que o próprio autor nos convida a adentrar esse híbrido de real e fantasia, inserindo personagens da realidade que fizeram parte da literatura e, ao mesmo tempo, dialogando com personagens ficcionais, ora criados pelo próprio autor (Márcio Souza), ora retirados das obras dos outros autores aos quais ele faz referência.

A obra é uma espécie de adaptação e crítica do romance vazado em ficção científica *O mundo perdido* (1912), de Conan Doyle – mesmo criador do personagem Sherlock Holmes –, onde a selva amazônica é desvendada aos olhos de investigadores estrangeiros, tais como o inglês Prof. Challenger (também é personagem do romance de Márcio Souza aqui mencionado), e que descobrem criaturas isoladas durante milhões de anos nesse território inóspito. Figurado na Londres do início do século XX, o famoso zoólogo foi hostilizado e achincalhado pelos seus pares da comunidade científica após relatar as descobertas de sua viagem à América do Sul. Na obra, o professor alega ter encontrado criaturas pré-históricas (dinossauros) na selva amazônica. Edward Malone, um jovem jornalista movido pelo desejo de aventura e com aspirações a herói para conquistar sua mulher amada, se junta a Challenger, ao cético professor Summerlee e ao explorador de selvas John Roxton; todos embarcam em uma expedição para comprovar a existência das criaturas e se deparam com incríveis aventuras e descobertas.

O livro descreve o jeito inglês convivendo com a realidade da selva amazônica e cita muitos locais e personagens da região. Juntos descobrem que as tais criaturas pré-históricas, na verdade, são os brasileiros e seus modos estranhos de ser na visão dos investigadores. A adaptação realizada por Márcio Souza em *O fim do Terceiro Mundo* também traz essa carga do “absurdo” e insere nesse contexto de aventura na selva questões políticas e econômicas. Apesar de a linguagem cinematográfica não estar tão evidente como nos romances anteriores, o tema da obra e a forma como as coisas se desenvolvem no enredo não poderiam ser mais cinematográficas.

O enredo

O fim do Terceiro Mundo trata da trajetória de uma repórter da revista *New Economist*, Jane Challenger, que em busca de uma boa pauta acaba por descobrir um mundo paradoxal e diferente do até então visto por ela. O cenário do livro se divide entre as matas do Brasil, mais especificamente da região amazônica, e a Europa que, apesar de ser a terra dos protagonistas, se mostra um ambiente sem graça dadas as possibilidades de aventura em terras amazônicas quando comparadas à sobriedade da atmosfera europeia.

Ao chegar ao Brasil, a repórter se depara com um modelo de capitalismo clássico, exploração de mão-de-obra escrava, criaturas peculiares e revoltadas, além da convivência inevitável com o clima quente e úmido da região que em muito se difere do europeu. A valente e revoltada repórter se revela, desde o início, contra o modelo econômico por ela encontrado, e isso a tal ponto de travar lutas com esse ser impessoal. Jane Challenger, no romance, filha do professor Challenger (personagem de *O mundo perdido*) leva, assim como o pai na obra de Conan Doyle, outros jornalistas para esse universo estranho. Lá nesse novo contexto eles entram em contato com outros personagens, além de conviver também com figuras de fora da ficção, tais como escritores.

Nas florestas do Brasil, eles se deparam com revolucionários nativos, mulheres imortais, viajantes no tempo e um vaso milagroso que poderá determinar o futuro de todo o continente. É um mundo povoado por personagens inesperados como o neto de Venceslau Pietro Pietra, saído do livro *Macunaíma*, de Mário de Andrade, o próprio autor e alguns de seus companheiros escritores, tais como Ignácio de Loyola Brandão, João Ubaldo Ribeiro, Lygia Fagundes Telles.

Apesar de se aproximar da obra de Conan Doyle, ao misturar o cenário amazônico com o moderno, Márcio Souza busca desconstruir a visão do exótico com que a Amazônia é tratada. Assim, ele insere diálogos reveladores de uma “forma primitiva de existência” encontrada por eles, os índios, no caso, que se mostram tão entendedores da política e do modelo de economia vigente a ponto de pensarem em estratégias complexas de conquista de territórios. No trecho a seguir, duas índias, Iaci e Ceuci, como parte de um plano, se aproximam de Pietro Pietra Jr. e iniciam um diálogo onde demonstram com bastante destreza o quanto conhecem da história do lugar onde vivem, e da exploração que seu povo sofreu. Vale ressaltar que o diálogo é composto por variadas vozes que se interrompem e, como visto até aqui, uma característica da linguagem cinematográfica.

Pietra Jr. tornou a fechar os olhos e suspirou. Aquela conversa não fazia muito sentido. Que diabo elas queriam dizer com aquela história de que a Amazônia ainda não estava pronta?

– Pode ser que não estivesse pronta quando vocês chegaram – ele disse, - mas agora ela está pronta para nós.

– Não, não está – disse Ceuci.

– Mas se não está para nós – ele prosseguiu, - para quem ela está se preparando? Quem ficará com tudo isto quando estiver pronto?

– Não sabemos – respondeu Iaci.

– Talvez não seja para nenhum de nós – completou Ceuci.

– Por isso queríamos esse encontro.

– Para dizer que não é a presença de vocês que nos incomoda.

– Nem a exploração.

– Porque vocês são assim mesmo.

– Não vão mudar nunca.

– Tudo o que queremos é que tenham comedimento.

– Não é pedir demais.

– Façam o que achar melhor, mas com um certo decoro.

– Evitem o exagero para não gerar escândalo.

– Porque atrás dos escândalos vem a piedade.

– E a piedade costuma atrair novos intrusos.

– Daqueles intrusos mais inconvenientes.

– Extremamente irritantes.

– Porque se julgam carregados de razão.

– Se consideram justos.

– E querem nos enfiar a solidariedade deles goela abaixo.

– O que nos leva às vezes a preferir a exploração a certas solidariedades. (SOUZA, p.256)

O trecho acima mostra não só a crítica realizada pelas nativas, fazendo referência à invasão como foi considerada a chegada dos europeus à região, mas a discussão entre três personagens que se interrompem constantemente.

Outro olhar

Muito similar às obras anteriores, mas com menos cortes abruptos, o que ameniza a radicalidade da fragmentação característica da importação da linguagem cinematográfica empreendida por Márcio Souza nas obras anteriores, *O fim do Terceiro Mundo* demonstra mais ainda uma transição no modo de construção na narrativa do autor.

Conforme salientado no início desse capítulo, além da notável mudança na composição textual, as obras acima analisadas mostram uma tentativa de desvendar o que a beleza da região esconde. A realidade miserável dos seringueiros, as péssimas condições de convivência com o clima quente e úmido da região, além da pobreza intelectual e cultural. Esses temas fazem menção direta a uma realidade amazônica que coloca a região como eterna subordinada à elite europeia. É como se, de repente, toda a paisagem natural cedesse lugar a

dramas de seres humanos em guerra com a natureza, contraste presente nas linhas do romance.

O que fica evidente nessa obra é que as pretensões de Márcio Souza em se diferenciar dos outros, sem deixar de fazer parte de um discurso adstrito ao meio em que se encontra, tenha corroborado com seus paradoxais momentos e sua visão revolucionária sobre os territórios amazônicos. A história real se confunde com a história fictícia e faz do livro um vai e vem contínuo entre o real e o imaginário, da melhor forma que o cinema, em sua tradução do ficcional na tela, pode fazer. O cinema consegue levar para a tela o ficcional e confundi-lo com o real. Ao fazer essa mistura de personagens reais com personagens “fictícios”, poderíamos afirmar, Márcio Souza estaria empreendendo mais uma tentativa de denunciar aquilo que lhe incomodava enquanto agente social de formação de opinião, além de mesclar o real com o ficcional.

Elementos como a multiplicidade de vozes, a fragmentação e a ausência de linearidade, aqui também estão presentes. No entanto, o texto não é dotado de tantos cortes como as outras obras. As quebras localizadas são muito comuns no romance moderno, mas por ter sua carreira marcada inicialmente pelo radicalismo de seu modo de escrever, a leitura de obras como *O fim do Terceiro Mundo* já nos aponta para um ritmo mais constante e uma consolidação de um estilo de fazer literatura pautado pelo equilíbrio na escrita.

No trecho a seguir, é possível notar essa diferenciação, uma vez que a descrição das cores e dos elementos da realidade se aproximam da montagem dinâmica das imagens tal como no cinema, mas nada tão radical como anteriormente visto.

[...] nada parece real, a miséria funde-se com a simplicidade, as cores berrantes com a opacidade das pessoas, a calma dos gestos com a turbulência da consciência que se afoga, mas tudo em subtons, como uma melodia plangente inspirada em árvores submersas. E eu já não perguntava mais o que estava fazendo ali, porque as perguntas eram impossíveis. (SOUZA, p.30)

Nesse sentido, boa parte daquela fragmentação radical notada nas primeiras obras dá lugar, agora, a uma espécie de constância no estilo narrativo, onde é possível perceber as pistas da linguagem cinematográfica em alguns momentos, mas não tão evidentes como anteriormente localizadas.

Ainda é possível notar o recurso de recobrar a memória, aqui utilizado para realizar o curto-circuito entre duas imagens diferentes.

Acontece que, todas as vezes que o vórtice da singularidade que nos devora parecia mais real que o calor, eu me recordava de uma conversa com Heinrich Böll numa pizzeria em Colônia. Fazia frio, é claro. Um suave e adorável frio outonal renano. E Böll fumando seus cigarros sem filtro, falava do seu corpo a corpo com a língua alemã. (SOUZA, p.36)

O livro possui alguns cortes que não são tão evidentes quanto os apontados nas obras anteriores. Aqui, nota-se que a preocupação do autor se canaliza para esse novo momento de suas produções. Uma vez garantida a inovação do texto cheio de cortes, o momento agora é o de revelar outras pretensões e trabalhar em cima das mesmas. Talvez em função de um amadurecimento do autor de *Galvez* enquanto escritor, e não de diretor de cinema, possa ter corroborado nesse resultado.

Mas o amadurecimento do autor não justifica por si só o contexto total da obra, uma vez que outros agentes são determinantes para a fatura literária, tais como aquilo que já foi produzido antes e o que compõe todo um arcabouço cultural do meio em que ele está inserido. O próprio amadurecimento do autor passa por esse caminho da análise do já constituído para a composição de algo novo.

E não muito diferente, *O fim do Terceiro Mundo* apresenta um Márcio Souza conhecedor das regras do campo de produção literária. Durante o desenvolvimento do enredo da obra, isso fica evidente nos diálogos travados entre os personagens, bem como nas conclusões a que estes chegam. É como se a partir desse momento o jogo fosse revelado pelo autor.

Nas primeiras linhas da obra já há uma nítida preocupação com o leitor descrita no primeiro parágrafo, quando o narrador principal retrata os diversos dilemas de um escritor perante o público e os formadores de opinião. “Por isso mesmo, quando me vejo perante um leitor curioso, jamais me aborreço ou sequer me mostro sarcástico” (SOUZA, p.13). Tal declaração demonstra que ao escrever um livro apresentado como “despretensioso”, o autor dá uma atenção especial ao seu leitor a ponto de não se aborrecer com um leitor curioso que pode colocar suas teorias sob suspeitas. O fato é que, ao declarar isso, o autor acaba desfazendo a ideia de que o escritor depende de uma espécie de “inspiração divina” para compor suas obras e, por assim ser, conquista seus leitores. Neste sentido, Márcio Souza começa a revelar aos poucos o seu conhecimento do jogo que está sendo jogado em busca da legitimidade cultural. Sua estratégia de inserção no campo de produção cultural, como, por exemplo, a partir da experiência na produção cinematográfica, faz parte desse jogo complexo como veremos adiante.

Variadas são as pistas que podem ser encontradas ao longo de todo o livro e que fazem referência ao mundo de um escritor. Por variados momentos, autores reconhecidos no campo literário nacional, como Lygia Fernandes e João Ubaldo Ribeiro, acabam por figurar o romance, mostrando todas as angústias dos autores quando em processo criativo.

Márcio Souza deixa escapar o conhecimento das regras de funcionamento do campo literário quando do diálogo entre Lygia Fagundes, João Ubaldo Ribeiro e Ignácio de Loyola.

– Talvez os leitores façam a mesma coisa, sem que o percebamos, quando estão lendo os nossos livros – disse o escritor João Ubaldo Ribeiro.

– Eu não me importo – disse a escritora Lygia Fagundes Telles. – Podem fazer o quanto quiserem, desde que não tenhamos que ficar sob a mira do olhar deles.

Na cabine onde o militar examinava os documentos, emitindo após os olhares fixos de boneca de louça vitoriana um visto de trânsito, estavam reunidos pelo acaso alguns escritores brasileiros. E como tomo mundo sabe, os escritores só falam entre si de coisas muito sérias, teorias literárias complicadíssimas e projetos extremamente intrincados. Não é uma boa ideia para os leitores viajar com escritores, a não ser que desejem morrer de tédio.

– Eu adoro meus leitores, principalmente as minhas leitoras – disse o escritor Ignácio de Loyola Brandão.

[...]

Existe uma antiga e vasta discussão dentro da literatura – prosseguiu o romancista Loyola Brandão – sobre o relacionamento entre o escritor e seu leitor. Diria mesmo que é uma questão crucial, mas muito pouco investigada. Tenho pensado até em publicar certas pesquisas de campo minhas.

[...]

– Quando estou escrevendo meus próprios romances – eu disse – tenho em mente um só mandamento, que aprendi como leitor. Este mandamento é “não encher o saco de ninguém”. Eu adoro ser lido, escrevo para ser lido, e o que me interessa na literatura é o contato lúdico entre o autor e o leitor. (SOUZA, p.113, 114)

É possível notar que as pretensões do autor são exatamente de ser reconhecido pelo seu público. Sem fazer generalizações, dizendo que o narrador principal de *O fim do Terceiro Mundo* é o próprio Márcio Souza, mas apenas traçando um paralelo, podemos afirmar que as intenções do autor sejam exatamente essas. Ser lido para Márcio Souza se configura como algo muito importante, uma vez que suas obras têm uma função política, como o próprio autor faz questão de demonstrar. O que sinaliza também que, pela forma como o autor escreve, é possível entender quais as suas pretensões de legitimação para que suas obras sejam reconhecidas.

Em determinados trechos da obra de Márcio Souza é possível verificar a relação que traça entre o passível e o não passível de legitimação. Em *A república mundial das letras* (2002), Pascale Casanova propõe espaços bem definidos no mundo literário e os relaciona

com a trajetória literária mundial, bem como com a divisão geográfica dos continentes. Nesse sentido, ela fala em regiões especificamente legitimadas e legitimadoras do fazer literário.

O patrimônio literário está ligado às instâncias nacionais [...] O acúmulo de recursos literários arraiga-se portanto necessariamente na história política dos Estados [...] Por sua dependência estrutural, o espaço literário mundial constrói-se também por meio das rivalidades internacionais inseparavelmente literárias e políticas [...] As literaturas não são portanto a emanção de uma identidade nacional, elas são construídas na rivalidade (sempre negada) e na luta literárias, sempre internacionais. (CASANOVA, 2002, p.53-55)

Ainda segundo Casanova,

Da mesma forma, afirmar que Paris é a capital da literatura não é o efeito de um galio-centrismo, mas o resultado de uma longa análise histórica ao fim da qual é possível mostrar como o fenômeno excepcional de concentração de recursos literários que ocorreu em Paris aos poucos a designou como centro do universo literário. (CASANOVA, 2002, p. 67)

Tendo como referência a constatação de Casanova, é possível traçar uma relação com o trecho descrito a seguir. Trata-se do narrador principal fazendo referência a uma visita inevitável a Nova York, nos Estados Unidos. Ele deixa bem claro o quanto aquela atmosfera não o faz feliz, como se vê a seguir:

Minha primeira hipótese a respeito da persistente aversão que sinto por Nova York é cultural. Minha formação amazonense é francófona e europeizada. Talvez por isso me sinta tão bem em Paris ou Lisboa. Eu nem gosto particularmente dos parisienses, mas a atmosfera de Paris é para mim inteiramente respirável, é como se fosse o meu meio ambiente. Ando em Paris e meus pés reconhecem aquelas ruas, meu corpo se regala. Eu compreendo por que e como Paris cintila, ela foi a última grande metrópole latina. O ritmo de Paris é como uma música onde eu também posso adicionar certos compassos porque sei a sua lógica. O ritmo de Nova York tem a capacidade de provocar o repúdio, embora a sua lógica de cidade do mesmo continente onde vivo não me escape. (SOUZA, 1989, p.317-318)

É como se o narrador deixasse bem claro a existência dos dois polos de produção cultural: o erudito e o da indústria cultural. Neste sentido, é possível traçar um paralelo entre o dinamismo de Nova York e atmosfera um tanto conservadora de Paris. No entanto, como ressaltado pelo próprio narrador, o ritmo de Paris é mais adaptável ao escritor, uma vez que a França é o país literário, e o francês a língua literária.

Esse mecanismo que se opera simultânea e inseparavelmente por meio da língua e da elaboração de formas literárias permite a conquista da autonomia da própria língua e torna-a aos poucos material literário e estético. A construção coletiva do francês como língua literária é uma espécie de estetização, ou seja, de literarização progressiva, o que explica que o francês

tenha se tornado um pouco mais tarde a língua da literatura. (CASANOVA, 2002, p.88)

Ao dizer que Paris é como música em que ele pode adicionar certos compassos porque entende a sua lógica, Márcio Souza deixa claro que seu anseio de escritor é fazer parte, de algum modo, dessa atmosfera que, como vimos acima, é significativamente literária. As relações acima expostas demonstram o quanto esse jogo é conhecido pelo autor, além de revelar evidências de suas prováveis pretensões enquanto escritor. Mais a frente o narrador fala da posição subordinada característica dos países latinos:

Mas eu não devia me surpreender com isso, porque o rótulo de latino-americano arrasta não apenas os preconceitos, mas legitima o desconforto de ser elite de um mundo perdido que precisa seguir isolado para que esta mesma elite não desapareça. (SOUZA, p.321)

Desta forma, Márcio Souza demonstra uma apreensão das regras do jogo no qual está inserido e, tendo conhecimento das mesmas, tem como criar estratégias para consolidar o seu posicionamento enquanto escritor.

A consolidação e permanência de um posicionamento

Mad Maria e *O fim do Terceiro Mundo* marcam uma transição de Márcio Souza no fazer literário. Nas respectivas obras ocorre um abandono da forma de folhetim que era até então utilizada em *Galvez, Imperador do Acre*. Quando publicou *Mad Maria* e *O fim do Terceiro Mundo*, seu nome enquanto escritor já era reconhecido no campo literário nacional, sendo *Mad Maria*, sua terceira obra, a consolidação de um posicionamento e, simultaneamente, revelando uma nova etapa na sua trajetória como autor. *O fim do Terceiro do Mundo* seria a confirmação dessa consolidação alcançada.

Apesar de ter sido inicialmente formulada como roteiro de cinema, e só depois transformada em romance, *Mad Maria* ganhou uma estrutura menos fragmentada que as obras anteriores. Com *O fim do Terceiro Mundo* não foi muito diferente. Entretanto, nessa obra ele consegue colocar mais em evidência as suas convicções políticas e sociais, bem como suas críticas ao sistema político e econômico.

Dentro do campo literário, assim como em qualquer outro campo de produção de bens simbólicos, há o que Bourdieu chama de *espaço de possíveis*, uma série de aspectos que tornaram possíveis trajetórias distintas de produtores culturais e que viabilizaram a legitimação de suas obras. Esse espaço social específico age “orientado e preenhe das tomadas de posição que aí se anunciam como potencialidades objetivas, coisas ‘a fazer’, ‘movimentos’

a lançar, revistas a criar, adversários a combater, tomadas de posição estabelecidas a ‘superar’ etc”. (BOURDIEU, 1996, p. 265)

No caso de Márcio Souza, toda a sua trajetória vinculada ao cinema e ao fazer cinematográfico possibilitou a inovação dentro do campo de produção literária, e permitiu que ele, em *Mad Maria*, pudesse converter todas as suas estratégias com fins a consolidar um posicionamento dentro do campo literário nacional. Seja a temática da obra ou o contexto no qual ela foi publicada, Márcio Souza marca maior familiaridade com a escrita romanesca realista e remonta para o projeto modernista brasileiro. Não é de maneira gratuita que o autor atribui o nome de Finnegan a um dos personagens do romance, uma alusão clara ao famoso personagem da última obra do escritor irlandês James Joyce, *Finnegans Wake* (1939), e que é considerada de grande valia para a literatura moderna uma vez que a profunda fragmentação existente na obra de Joyce é tão radicalmente experimental quanto a do próprio Márcio Souza no início da sua carreira.

Apesar de parecer um tanto quanto forçosa a relação a ser estabelecida a seguir, é bom lembrar que o autor sempre deixa alguns rastros da sua condição de escritor na própria obra. Em *Mad Maria* é possível observar também a existência de dois polos distintos de acontecimentos que poderiam ser relacionados com a disposição dos diferentes membros no campo de produção literária. No espaço do controle político estão as instâncias de consagração da obra, portanto, as decisões importantes que eram tomadas no âmbito teórico da construção da ferrovia. Tais decisões poderiam ser relacionadas com a cadeia de condicionantes frente às quais o próprio Márcio Souza estava sujeito quando produziu suas obras, para além dos aspectos políticos do país, mas principalmente as diretrizes legitimadoras das instâncias responsáveis por conferir legitimidade à obra de Márcio Souza. No outro polo estariam os escritores aspirantes à legitimação que dependem direta e indiretamente das decisões desse outro polo para tomarem suas decisões. Márcio Souza estaria localizado nesse polo, uma vez que enquanto escritor “amazônico”, ele estaria assumindo todas as condições de marginalização já existentes no campo. Assim como ocorrem os choques desses campos durante a trama do livro, no campo de produção literária tais contatos acontecem e precisam acontecer para dar continuidade e dinâmica para a atividade artística.

Já em *O fim do Terceiro Mundo*, a consolidação é confirmada, o que dá uma relativa segurança para produzir seus romances sem os riscos de experimentalismos literários mais ousados. Assim como em *Mad Maria*, não é só a temática que revela a peculiaridade da obra.

No ano em que ela foi publicada, o Brasil era recém-saído de um período ditatorial, o que propiciava ao autor não só uma maior liberdade para fazer suas críticas, mas também sucumbir às demandas de um público leitor lastreadas pelo tema da política.

Ainda que o seu caráter fragmentário não seja tão intenso quanto nas outras obras, *Mad Maria* foi adaptada para a televisão em 2005. Por se tratar de um tema amazônico, a obra foi reconhecida e transformada em minissérie de televisão em uma das grandes redes de comunicação do país, fator que possibilitou um conhecimento mais popular da obra.

É com *Mad Maria* que Márcio Souza começa a se ambientar com o campo literário e, mais que isso, consolida um posicionamento dentro do mesmo com vistas à legitimação de sua obra. Em *O fim do Terceiro Mundo*, Márcio Souza só confirma e tenta delimitar ainda mais o seu espaço enquanto escritor. Por ainda estar atrelado ao cinema, considerado em parte como uma produção cultural ligada à indústria cultural, suas obras, pelos ganhos que obteve, herdaram tal peso. Entretanto, não é errôneo afirmar que pelas próprias regras do campo de produção cultural suas obras obtiveram certo grau de legitimidade, já que toda a mobilização tanto do capital simbólico do autor como também da concepção de sua trajetória resultaram nessa legitimação.

Capítulo III

A FRAGMENTAÇÃO EM MILTON HATOUM

AS JANELAS DA LINGUAGEM CINEMATOGRAFICA EM SUAS OBRAS

Com uma mesma proposta estilística distinta, o escritor amazonense Milton Hatoum se propõe a retratar a realidade amazônica, especialmente o cotidiano da vida social em todos os seus sentidos, expondo os dramas da vida pessoal de seus personagens, seus conflitos e suas subjetividades. Formado em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade de São Paulo (USP), é o autor de quatro romances e um livro de contos: *Relato de um certo oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do norte* (2005), *Órfãos do Eldorado* (2008) e *A cidade ilhada* (2009). Apesar da formação em arquitetura, Hatoum incrementou seu arcabouço intelectual ao frequentar aulas de literatura na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (USP). Ele foi professor de Língua e Literatura Francesa na Universidade Federal do Amazonas (UFAM) de 1984 a 1998. Durante um período de sua vida, Hatoum morou na França, onde aprofundou seu contato com a literatura francesa, fator crucial para as pretensões de um jovem escritor, dado o caráter da língua francesa se converter em língua literária mais legítima no âmbito do campo literário mundial (cf. CASANOVA, 2002).

Como será possível notar, a obra de Hatoum também pode ser apreendida pelo prisma da presença da linguagem cinematográfica, sendo, portanto, significativo o seu manejo e domínio de um processo narrativo entremeado de “espaços em branco”. Esse estilo literário a exigir do leitor uma interferência maior no próprio texto, por sua vez, talvez seja o motivo pelo qual haja uma busca na sua obra por parte de roteiristas de cinema como fonte de produções nas telas.

Sua obra de estreia, *Relato de um certo oriente* (1989), lhe rendeu, além do reconhecimento pela crítica nacional ao receber o prêmio Jabuti de melhor romance em 1990, a tradução do romance em seis línguas, publicado em oito países, dentre eles, a França, epicentro da literatura mundial. Apesar de nunca ter tido um contato direto e mais estreito com o fazer cinematográfico, tal como Márcio Souza, Milton Hatoum esquadrinhou seus romances de tal como que não é difícil identificar na armação dos textos uma relação mais estreita com o cinema. Ao realizar uma espécie de montagem textual de imagens não lineares,

o autor torna a sua obra literária referenciada, de alguma forma, no modo como linguagem cinematográfica se constitui.

Para isso, Hatoum propõe a utilização de determinados esquemas de composição ao lançar mão de recursos narrativos tais como o discurso indireto livre, bem como valer-se da temática da memória como estratégia recorrente na sua escrita para dar fluidez e movimento ao texto. Não é sem motivo que *Relato de um certo oriente* tem como centro temático a viagem na memória de uma mulher que, de volta a Manaus, sistematiza suas lembranças ao escrever uma carta para o irmão que se encontra em Barcelona, na Espanha. Durante a narrativa, as lembranças de momentos em que a cultura oriental se interconecta com a cultura ocidental, de episódios marcantes da vida da narradora, compõem um curioso cenário onde a vida familiar e seus dramas se põem como o principal elo entre as lembranças sucessivas de um passado onde a personagem Emilie, matriarca da família, enlaça todos os momentos recordados.

O aspecto fragmentário de *Relato de um certo oriente* (1989)

Relato de um certo oriente é uma obra que traz como sua marca principal a polifonia, uma vez que é composta de variadas histórias que se interligam por meio da fala de diversas vozes recordadas e organizadas pela narradora principal, formando um espécie de mosaico a compor o trecho principal da obra. Dessa maneira, além da narradora principal, figuram o romance outras quatro vozes, que de alguma forma estão ligadas aos fatos principais da narrativa, seja na condição de expectadores dos acontecimentos ou como agente principal.

Os personagens da lembrança da narradora principal são: Hakim, filho preferido de Emilie e tio da narradora; o fotógrafo³ alemão Gustav Dorner, amigo de Emir, irmão de Emilie; o marido de Emilie, que não é nomeado na narrativa; e Hindié Conceição, amiga de Emilie. Todos esses personagens são parte da trajetória de vida da narradora principal. Em alguns capítulos, Emilie abre espaço para que os fatos de sua memória falem para descrever os acontecimentos, e é nesse momento que outros personagens ganham voz e vocalizam os casos recordados pela narradora.

Nesse sentido, é possível notar toda a arquitetura do texto de Hatoum. A montagem que ele desenvolve com as vozes desses personagens é motivada pelas lembranças da

³ A presença do fotógrafo na narrativa pode ser interpretada, por si só, como um importante elemento expressivo do *métier* do cinema, tanto pelos cortes e ângulos de cada cena narrada, quanto por auxiliar na composição das lembranças da narradora principal.

narradora principal e são dispostas conforme a sua interpretação e o fluxo de seu pensamento. Dar voz à subjetividade de um personagem e confiar que ele, por si só, seja capaz de conduzir a narrativa sem maiores comprometimentos da obra, converte-se em um lance de risco para um autor estreante no campo literário, mas um risco que pode redundar em ganhos mais certos.

A narradora principal, que não possui nome, é a organizadora de todas as vozes, conforme o próprio depoimento ao final do romance:

Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. (HATOUM, 2008, p. 188-189)

Pode-se configurar tal trecho como uma espécie de confissão por parte do próprio Hatoum ao tratar da dificuldade que o trabalho apresentou, em si, para a sua fatura.

Se classificarmos o tipo de narrador com a evidência acima colocada, poderíamos caracterizá-lo como “onisciente multisseletivo”, por apresentar várias vozes que vêm da consciência da narradora principal e que em um dado momento é aberto um espaço para deixá-los falar. De acordo com Leite (2007), o discurso indireto livre é a principal característica desse tipo de narração. As obras de Hatoum, de um modo geral, são recheadas dessa categoria narrativa.

É interessante notar também que o autor encontra espaço para justificar o porquê da suposta desordem em *Relato de um certo oriente*. No mesmo parágrafo citado acima, é possível observar que a narradora explica como conseguiu aglomerar e organizar suas memórias para repassar a história. “O coral de vozes dispersas” explica, por exemplo, a polifonia característica de toda a obra.

A nossa cumplicidade, que parecia ser um atributo da noite, vinha à tona quando a memória percorria as águas da infância. Pensava: o que sobrevivera daquela outra pessoa, ainda criança? Um resíduo daquela época era visível no olhar dela, mas o sorriso e os trejeitos haviam sumido, e a voz também

mudara; pisada, serena sem ser austera, a voz perguntou, afirmou: "Tu mandaste fazer as flores de organdi, tu ou os outros: quem?". Eu não sabia quem lhe enviara a coroa de flores imitando orquídeas, finamente bordadas, para cobrir a cabeça de Soraya Ângela. Minha irmã pensava nisso. (HATOUM, 2008, p.135)

O foco narrativo observado ao longo da obra pode facilmente ser relacionado com a linguagem cinematográfica e, principalmente, a utilização do discurso indireto livre também pode ser considerada como importante evidência desse tipo fragmentação e montagem próprias do cinema.

Carlo Ginzburg (2002), ao analisar a obra de Gustav Flaubert, identificou certas evidências acerca da origem desse estilo narrativo denominado discurso indireto livre. Ao se contrapor, inicialmente, às considerações de Marcel Proust acerca da existência dos “espaços em branco” em Flaubert como atreladas à música, Ginzburg, diferentemente, identificou a novidade da escrita do autor de *A educação sentimental* como um indício da alteração que a literatura sofria naquele momento preciso com a chegada e rápida difusão da fotografia, alterando o modo de se ver imagens.

Flaubert foi, provavelmente, o primeiro escritor que soube explorar, ao máximo, as possibilidades oferecidas pelo discurso indireto livre. Serviu-se dele para se distanciar (sem recorrer às aspas) das palavras ou dos pensamentos dos próprios personagens, no momento em que os estava apresentando. (GINZBURG, 2002, p.107)

Flaubert também utilizava com muita frequência o discurso indireto livre como uma forma de deixar as vozes falarem a vontade sem ter que recorrer às aspas, como Ginzburg faz menção. No caso de Hatoum, pela estrutura do texto em alguns trechos, é possível observar a utilização dessa modalidade de discurso com certa habilidade. A permissividade da narradora em dar vazão às vozes que surgem em seu fluxo de memória aponta para os cortes abruptos de situações, mas, ao mesmo tempo, estão entrelaçados ao contexto geral da trama.

Além dos personagens cujas vozes são ouvidas, existem outras figuras que a trajetória e, portanto, a memória da narradora, está sempre a citar, são eles: Emilie, matriarca da família, presente na maioria dos momentos decisivos da trama; Emir, irmão de Emilie que comete suicídio; Samara Délia, filha de Emilie, rejeitada pela família devido a uma gravidez precoce de uma filha bastarda; Soraya Ângela, filha bastarda de Samara Délia; e Anastácia Socorro, negra adotada por Emilie e que realizava serviços de empregada para a família.

Tais personagens compõem uma rede de lembranças que acabam configurando uma narrativa com momentos intensos de tensão crescente. Ao voltar a Manaus, a narradora principal – que se encontrava internada em uma clínica de tratamento psicológico – visita a casa de sua mãe biológica e recorda os momentos que vivera na infância na casa de Emilie, com quem esteve na condição de neta adotada. Nesse retorno a Manaus, a narradora escreve uma carta para seu irmão que está em Barcelona, na Espanha. Tal carta é composta de uma série de recordações que vão desde a sua infância e chegam até o presente. As situações contadas pela narradora ao irmão, que às vezes toma os depoimentos de outros personagens de empréstimo, são cruciais para o desdobramento de toda a narrativa.

A morte de Soraya Ângela e de Emir, a gravidez precoce de Samara Délia, suas peripécias de criança na convivência com Emilie, e os grandes mistérios da vida de Emilie, são as principais trajetórias narradas pelas diversas vozes que aparecem na narrativa.

Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi; na tua resposta me chamavas de privilegiada, porque esses eventos haviam acontecido quando eu já podia, bem ou mal, fixá-los na memória. (HATOUM, 2008, p.22)

Esse também pode ser um dos motivos pelos quais a narradora principal recorre a vários outros “narradores” para contar a história, de forma que, no fim, ela acaba por ter versões e pontos de vista diferentes acerca desses momentos. Além disso, é importante notar que, apesar de a memória converter-se em um importante referencial para o cinema (dada a importância da fragmentação como elemento inerente a ambos), a utilização de uma voz apenas, ainda que com a utilização de modalidades discursivas específicas, poderia não causar o efeito cinematográfico que *Relato* possui. As vozes variadas expõem também ângulos de imagens diferenciados, e como elas se interrompem, geram movimento, dinâmica, num vai e vem metódico e detalhado da memória que vem à tona.

Por se tratar de um fluxo de memória, a obra é caracterizada pelo que Toledo (2006) chama de “vai e vem cronológico”, onde momentos do passado lembrados são arranjados aos modos de uma montagem. Assim, os depoimentos colhidos e recordados pela narradora principal não seguem uma trajetória linear. Como é possível observar no trecho a seguir, onde tio Hakim fala à narradora sobre a morte de Emir, irmão de Emilie, e que havia cometido suicídio. Nesse capítulo, tio Hakim fala sobre a fotografia que Dorner tirou de Emir momentos antes de seu suicídio.

Num dos nossos últimos encontros, Dorner lembrou aquela manhã, e me mostrou alguns cadernos com anotações que transcreviam conversas com meu pai. (HATOUM, 2008, p.67)

No trecho acima está posto o final do segundo capítulo. Agora o início do terceiro capítulo:

3.

Naquela época eu ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. (HATOUM, 2008, p.68)

Nos trechos acima é possível observar a mudança brusca de um contexto para outro, onde um narrador cita o seguinte, quase como uma apresentação do que virá depois, mas que na verdade se trata do próprio fluxo de memória da narradora. Quem assume a palavra no terceiro capítulo é o fotógrafo Dorner, que havia sido citado por tio Hakim no capítulo anterior. Entretanto, como não há título que indique a transição de um capítulo a outro, ou insira o leitor no contexto do próximo capítulo (além da mera aposição de um número), a história apresenta um corte brusco dentro de uma realidade que se encontra fragmentada na memória da narradora.

Exemplo explícito de ausência de linearidade pode ser observado no oitavo capítulo, quando os últimos momentos da vida de Emilie são narrados.

No fim da manhã do domingo, nada mais acontece, o rosto de Hindié continua mudo, a desordem do corpo e da fala parece próxima do fim, talvez ela ainda evoque esta perda, na solidão da velhice vive-se de ausências, há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades. Às vezes imagino Hindié sozinha, vagando na fronteira diminuta, quase apagada, que separa a morte da noite, e a memória da morte. Imagino-a também no silêncio daquele domingo, com os olhos fixos na paisagem emoldurada: a metade da árvore e uma parte da casa: o plano fechado da fachada sem sombras, sob o sol que divide o dia.

No início da tarde de sexta-feira, Yasmine me telefonou para contar que os parentes e amigos permaneciam reunidos na casa; tio Hakim desembarcaria a qualquer momento, e com a ajuda dos vizinhos tio Emílio havia providenciado tudo para enterrar o corpo da irmã. Essas notícias soavam como uma intimação: eu devia comparecer à despedida de Emilie, às três da tarde serviriam um café depois da missa com corpo presente, oficiada pelo arcebispo de Manaus. (HATOUM, 2008, p.177)

É possível observar no trecho acima o rompimento com uma sequência cronológica quando a narradora começa no primeiro parágrafo falando “no fim da manhã do domingo”, e

remete o leitor para uma determinada realidade. Já no parágrafo seguinte, a narrativa retorna à sexta-feira, momento anterior. Cronologicamente, esse salto de uma realidade a outra indica a deliberada fragmentação da história que é contada e depois montada.

Tanto a fragmentação da realidade como a ausência de linearidade são características próprias da linguagem cinematográfica. Quando ocorre essa quebra cronológica, que no caso da história se dá pelo fato de ser uma série de recortes da memória, a impressão que se tem é que o enredo está em constante oscilação entre momentos em que as vozes anunciam o enredo e convocam o leitor para o próximo instante.

As relações que podem ser estabelecidas entre o foco narrativo, a ausência de linearidade e a realidade fragmentada, ao ser indicadas ponto a ponto na obra, permitem a observação da montagem então realizada pelo autor para compor o todo. Tais atributos apontados podem ser relacionados com os recursos utilizados pela linguagem cinematográfica, como a montagem, por exemplo. Segundo Xavier:

Ela está diretamente relacionada também com a multiplicidade de pontos de vista para focalizar os acontecimentos, o que justamente é permitido pela montagem. Partindo do registro elementar, chegamos à situação que implica na instauração de uma descontinuidade na percepção das imagens. (XAVIER, 2005, p.24)

Nesse sentido, a montagem pode ser considerada operação básica e característica fundamental do cinema. Assim, o chamado “efeito de janela”⁴, propiciado a partir da montagem e do posicionamento da câmera no cinema, pode ser relacionado com a tentativa da narradora principal em aglutinar os mais variados ângulos de um mesmo acontecimento a fim de que o fato fosse visualizado como um todo. Essa fragmentação da realidade propiciada pela ausência de linearidade, pela mudança de foco narrativo e, portanto, dos contextos em que as histórias se desenvolvem, é outra característica da linguagem cinematográfica e são elas que propiciam a utilização da montagem como recurso de linguagem para o entendimento da trama.

⁴ O “efeito de janela” busca explicar de que modo a realidade virtual escapa das telas do cinema para compor uma determinada realidade. “A imagem estende-se por um determinado intervalo de tempo e algo pode mover-se de dentro para fora do campo de visão ou vice-versa. Esta é uma possibilidade específica da imagem cinematográfica, graças à sua duração. É claro que o tipo de definição dado ao espaço ‘fora da tela’ depende da modalidade de entrada ou saída, que efetivamente ocorre.” (XAVIER, 2005, p.20)

O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. (HATOUM, 2008, p.188)

Essas impressões a respeito da realidade fragmentada, tal como se dá no cinema, já foram observadas por outros autores que realizaram a análise da obra. De acordo com Toledo:

[...] cenas e episódios são retomados mais de uma vez, passando pela ótica de vários narradores que são ao mesmo tempo personagens. O leitor que espera começo, meio e fim, como no romance convencional, fica no mínimo pasmado, como quem assiste a um filme de *suspense* e ao final o mistério fica sem explicação, porque, sendo mistério, é realmente inexplicável. (TOLEDO, 2006, p.28)

Em alguns momentos, no decorrer da trama, as mudanças de contextos não são bem definidas, levando o leitor a buscar uma interpretação a partir do entendimento de quem fala. Assim, em determinados trechos não se sabe nem quem e nem de onde a voz está falando.

Outro indício que aponta para aspectos da linguagem cinematográfica foi observado a partir da contextualização da própria obra. No início do primeiro capítulo, a narradora principal se refere a um mundo paralisado à espera de movimento.

A conversa com os animais, os sonhos de Emilie, o passeio ao mercado na hora que o sol revela tantos matizes do verde e ilumina a lâmina escura do rio. Na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento. Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a nosso respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. Talvez já soubesse da existência dos quatro filhos de Emilie: Hakim e Samara Délia, que passaram a ser nossos tios, e os outros dois, inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo. (HATOUM, 2008, p.10)

Esse movimento esperado pode ser considerado como o fluxo da memória que, a partir de um pontapé inicial, está apenas a começar para uma viagem. Assim como no cinema, só o movimento é capaz de fazer com que a realidade faça sentido. Por esse fator, a sua memória parece estar em constante fluxo ao indicar momentos ora de infância (passado), ora de uma maturidade problemática (presente).

O clima de suspense que permeia a obra como um todo prende a atenção do leitor, uma vez que, devido à fragmentação, busca-se sempre mais um indício que aponte para a elucidação do mistério, e que ao final acaba não sendo revelado. Conforme o trecho abaixo:

Tia Samara, numa das poucas alusões à filha, contou que numa noite flagrou-a diante do espelho veneziano do quarto, a pintar os lábios e os pômulos da boneca; uma olhava para a outra, e o espelho contribuía para abstraí-las do mundo.

Quando a vi assim, tão compenetrada, dei meia-volta, andando na ponta dos pés, para não distraí-la. Foi a primeira e única vez, depois de cinco anos, que esqueci a surdez de Soraya —, confidenciou com uma voz amargurada que podia exprimir também a agonia de Emilie.

Sempre estranhei o silêncio de Samara Délia, o desinteresse em querer saber como tudo tinha acontecido. Eu, pasmada, olhando para a rua, e aquele baque surdo que parecia flutuar no vapor emanante das pedras cinzentas. (HATOUM, 2008, p. 14-15)

Esse “tudo o que tinha acontecido” é a primeira pista para indicar um mistério, uma vez que em momento algum da obra antes desse trecho é indicado qualquer fato extraordinário que possa ser diretamente relacionado com a referência que se faz. Nos trechos seguintes, nada é dito além do fato de Samara Délia ter engravidado aos dezesseis anos de um homem que ninguém sabe quem é. No entanto, durante toda a trama, vários indícios apontam para vários personagens, sem dizer de fato se foram eles ou não.

Em outro momento, o suspense é novamente posto em cena:

Ninguém podia viver longe de Emilie, nem refutar suas manias. A boneca, por exemplo, escapou ilesa do acidente e continuou guardada entre as coisas de Emilie, que proibiu a filha de queimar o brinquedo. Foi tio Hakim que físgou a boneca das mãos das crianças, logo após o acidente. Eu o despertei balançando a rede, e com o susto os óculos fixados na sua testa caíram no chão. Estava grogue de sono e custou para desgrudar as pestanas. (HATOUM, 2008, p. 21)

Até esse momento, a morte de Soraya Ângela em um acidente ainda não havia sido revelada. Então o suspense se cria pelo fato de um brinquedo (a boneca) ter escapado ilesa do acidente. Não se sabe qual o acidente, nem quem estava envolvido, mas se pressupõe. O fato de ser uma boneca pode indicar que houve o acidente com uma criança, mas até então ainda não foi revelado quem é a criança e como ocorreu. No decorrer dos trechos seguintes as pistas são dadas, até que a morte de Soraya Ângela é desvendada.

Esses momentos de tensão e suspense compõem o mosaico complexo e atraente de *Relato de um certo Oriente* e transformam a narrativa em um espaço dinâmico que torna a obra tributária da linguagem cinematográfica. Apesar de não ter sido essa a “intenção” do escritor, a composição do romance redundou em uma singularidade da obra dentro do que já havia sido publicado até então. Ambientado na Amazônia, portanto, um romance logo caracterizado como regional perante as classificações do campo literário, *Relato* se mostra tão universal e distinto de uma tradição regionalista, o que lhe confere vida própria para participar de disputas em âmbito nacional e internacional caso tomemos como parâmetro a ideia de uma “república mundial das letras”. Vale ressaltar que tal distinção se deu em função das inovações textuais “desinteressadas” do escritor, que afirma não ter escrito um romance como provável roteiro a ser utilizado pelo cinema.

A cinematografia de Dois irmãos: o alvo sem intenção

Dois irmãos (2000), segunda obra de Milton Hatoum, fez com que ele permanecesse entre os “escritores regionais”⁵ mais reconhecidos pelo campo literário. Publicado onze anos depois de *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* rendeu a Milton Hatoum mais um prêmio Jabuti de melhor romance, além de ter sido traduzido em oito países.

A estratégia textual de *Dois irmãos* é muito similar a de *Relato*, diferenciando-se pela fluidez do enredo. A segunda obra tem uma aproximação considerável com o romance de Machado de Assis, *Esau e Jacó*, para além de um significado bíblico que ambos os personagens possuem. A história de dois irmãos gêmeos que crescem em um ambiente controverso onde o amor materno é o motivo pelo qual há um rompimento definitivo entre eles, além de toda sorte de disputas constantes ao longo da vida.

Nesse sentido, o estilo de Hatoum em *Dois irmãos* se aproxima muito das narrativas machadianas, o que pode ser considerado fruto de suas influências, já que Hatoum sempre foi leitor e um apreciador das obras daquele que é considerado o maior escritor brasileiro. Em entrevista concedida para a *Revista Bravo*, Hatoum relata que foi fundamental a influência desse imaginário e estilo na concepção de *Dois irmãos*.

⁵ O uso das aspas aqui se justifica em função dos padrões convencionais de caracterização e classificação de obras literárias no Brasil. Entendemos, pela dimensão que a obra de Hatoum possui, que ela não é uma obra de caráter regional, já que o regional aparece aí mais como cenário do que como um elemento intrínseco da trama.

BRAVO: Qual a influência de *Esaú e Jacó* no livro?

HATOUM: Essa é a referência maior. A ressonância bíblica está por toda a parte, e nem podia faltar uma alusão ao Cântico dos Cânticos. Mas a narrativa do conflito dos gêmeos é também um mito ameríndio, encontra-se provavelmente em muitas culturas, não é? Por exemplo, entre os índios kaapor, tão amados por Darcy Ribeiro, os irmãos Maíra e Micura representam o bem e o mal juntos sem o maniqueísmo de um certo Ocidente. Em todos os irmãos belicosos – Esaú e Jacó, Caim e Abel – e nas relações de conflitos familiares há traição, vingança, paixão e ressentimento. Tudo isso está na Bíblia e em certos mitos. No *Dois irmãos*, os gêmeos estão destinados à inimizade predestinada pela alma corrompida ou por uma predisposição sanguínea. Não é uma fatalidade da carne nem do corpo. Eles não começam a brigar no ventre materno. Esse conflito dos dois irmãos vem sobretudo da relação deles com os pais. A inimizade nasce de uma ruptura e de uma escolha. (HATOUM in *Revista Bravo*, 2001, p.78)

Ambientado na Manaus dos anos 1940 a 1960, Yaqub e Omar têm suas trajetórias contadas por um único narrador que permanece sem identidade em boa parte do livro. Esse narrador é fundamental para o aspecto fragmentado de *Dois irmãos*, já que ele por muitas vezes foi testemunha ocular dos fatos narrados, e de um ângulo privilegiado, o que lhe confere uma autoridade singular para contar a história.

Figuram o romance os pais dos gêmeos, Halim e Zana, que possuem uma relação sólida, mas com constantes ameaças por causa das discordâncias de ambos em relação à criação dos gêmeos. Rânia, irmã de Yaqub e Omar, é também mais uma vítima da relação familiar conturbada. A índia Domingas, empregada da família, é a mãe do narrador e também outra importante fonte para a narrativa.

Além das personalidades infinitamente diferentes, a relação odiosa dos dois irmãos se dá em função da preferência desmedida da mãe, Zana, por Omar em detrimento de Yaqub. Os conflitos oriundos dessa predileção da mãe geram todas as grandes tensões narrativas de *Dois irmãos*. Yaqub foi mandado para longe da família cedo, e no seu retorno esporádico, todas as lembranças foram reveladas pelo narrador que, apesar de não ter acompanhado a infância dos irmãos, tinha sua fonte segura na índia Domingas. Omar ficou no seio familiar e não desenvolveu maiores responsabilidades, e também nem lhe era cobrado, já que o amor incondicional da mãe permitia que ele levasse a vida que quisesse. Devido ao seu comportamento dionisíaco, Omar era odiado pelo irmão a cada nova loucura e atitude repugnante, algumas de se invejar, dentre elas, a desenvoltura que tinha com as mulheres, coisa que Yaqub nunca teve em função da sua timidez.

Tal história se assemelha muito à trajetória de Esaú e de Jacó, os irmãos gêmeos da obra de Machado de Assis, que também disputam espaços e deixam suas personalidades absolutamente distintas externarem todas as suas inclinações, gerando uma infinidade de conflitos, assim como em *Dois irmãos*. É como se Milton Hatoum trouxesse para a Amazônia os irmãos Esaú e Jacó a fim de colocá-los à mercê da realidade peculiar da região.

O caráter fragmentado é também identificado nessa obra. A existência de um narrador apenas pode nos dá a impressão de uma fragmentação menos intensa em relação ao *Relato*, mas continua impregnada de uma visualidade tão intensa quanto na obra anterior. O narrador relata fatos da infância, intercalando-os com fatos atuais, alguns recentes, mas poucos em uma ordem cronológica convencional. O narrador, em busca de sua própria identidade, retoma os fragmentos das histórias de todos os outros personagens enlaçados no entrecho para descobrir, afinal, quem é ele. Esses fragmentos indicam não só uma referência possível ao cinema, mas também a ideia de montagem então executada pelo autor para dar fluidez à sua história.

A questão do narrador é complicada, acho que é decisiva para o romance. Pensei num narrador que contasse as histórias de família. Na primeira versão, há um ano, o narrador estava muito pouco presente na trama. Os meus editores e alguns amigos que leram acharam que faltava a participação do narrador na vida familiar, a intromissão dele, a relação dele com os gêmeos e com Halim. Então tentei retrabalhar tudo isso para contar a história pelo ângulo ou perspectiva do filho bastardo. Mas a posição do narrador é sempre um desafio. Se você mudar o ângulo da narração, pode mudar tudo. (HATOUM in *Revista Bravo*, 2001)

Hatoum declara em outro trecho da entrevista acima que a transição que ocorre dos vários narradores de *Relato* para o único narrador de *Dois irmãos* se deu em função da coerção do meio em que o autor estava inserido. Milton tem a noção que o posicionamento do narrador faz uma diferença significativa no enredo e, principalmente, no resultado da obra como um todo. Além disso, o autor deixa escapar o peso e o papel das opiniões dos editores como relevantes para a concepção de uma obra literária. Essa necessária adequação do autor com o ponto de vista dos editores não é um aspecto menor caso consideremos os múltiplos fatores que atuam no âmbito de um campo literário demarcado por diversas posições em disputa.

*A ausência de linearidade e a visualidade*⁶

Em *Dois irmãos* a descontinuidade do enredo é menos intensa do que na obra anterior de Milton, no entanto, é possível igualmente notar a fragmentação e, portanto, uma quebra cronológica na ordem dos acontecimentos bem como o modo como esses acontecimentos são retratados pelo narrador. A descrição do mosaico de fatos que o narrador utiliza para contar a história muitas vezes atribui certa visualidade para o texto.

A sala fervilhava de foliões, e no meio das tantas cores e das máscaras ele viu as tranças brilhantes e os lábios pintados, e logo ficou trêmulo ao reconhecer o cabelo e o rosto semelhantes ao dele, pertinho do rosto que admirava. (HATOUM, 2000, p.19)

O trecho acima, de modo quase cinematográfico, apresenta a festa e a animação das cores vibrantes, sendo por si só uma descrição com determinado tônus imagístico. Além de não se prender à descrição pura e simples do local, Milton Hatoum coloca o olhar (o ângulo focal está concentrado na reação de Yaqub) para retratar a cena por meio da raiva que Yaqub sente ao ver seu irmão Omar se aproximando da mulher que ele desejava. Em outro trecho, ocorre o desfecho dessa situação:

Lívia e o irmão dançavam num canto da sala. Dançavam quietos, enroscados, movidos por um ritmo só deles, que não era carnavalesco. Quando os foliões esbarravam no par, os dois rostos se encontravam e, aí sim, davam gargalhadas de Carnaval. Yaqub ensombreceu. Não teve coragem de ir falar com ela. Odiou o baile, “odiei as músicas daquela noite, os mascarados, e odiei a noite”, contou Yaqub a Domingas na tarde da quarta-feira de cinzas. (HATOUM, 2000, p. 19)

Tal cena coloca características fundamentais que podem ser aproximadas de uma narrativa cinematográfica, sendo elas o movimento, a sonoridade, as reações psicológicas de Yaqub perante a cena que estava visualizando, além do “ângulo da câmera” que ora estava na festa, ora nas lembranças e comentários de Domingas a respeito da impressão de Yaqub sobre o baile do dia anterior. Essa noção de temporalidade existente nesse trecho é um raro acontecimento na obra, já que em boa parte dela é difícil se ter a noção de tempo e de ordem dos fatos.

⁶ Usa-se o termo visualidade para fazer referência aos trechos da obra de Hatoum que são descrições que se aproximam muito de uma imagem ou de um ângulo de câmera.

O aspecto cinematográfico de *Dois irmãos* pode ser observado nos cortes angulares existentes na descrição que o narrador faz dos cenários em derredor. Mencionar cheiros, quantificação, locais específicos, geram uma visualidade para o leitor.

Quando atracava, os bucheiros descarregavam caixas e tabuleiros cheios de vísceras. Comprava os miúdos para Zana, e o cheiro forte, os milhares de moscas, tudo aquilo me enfastiava, e eu me afastava da margem e caminhava até a ilha de São Vicente. (HATOUM, 2000, p.81)

Em outro trecho, o narrador descreve:

O contorno do cais, a silhueta das pessoas, a leve ondulação das proas vermelhas, as redes coloridas, o banzeiro que despejava na praia dejetos oleosos, os mendigos estonteados pela luz do dia, as nuvens imensas, nômades no espaço, a floresta escura que se oferecia à visão, tudo parecia adquirir espessura, movimento, vida. (HATOUM, 2000, p. 176)

A descrição desenvolvida nos fragmentos acima mostra a fluidez dinâmica do enredo, a pretensa vontade do texto de ser uma imagem em *close up*. Essa característica está presente na obra de um modo geral. Além disso, o autor também coloca no mesmo plano momentos específicos de cada personagem, o que, como já salientado anteriormente, configura uma montagem e gera a descontinuidade (ausência de uma cronologia temporal) característica da narrativa.

Na vida de Omar aconteciam lances incríveis, ou ele os deixava acontecer, como quem recebe de mão cheia um lance de aventura. E não há seres assim? Pessoas que nem carecem buscar o lado fantasioso da vida, apenas se deixam conduzir pelo acaso, pelo inusitado que assoma as ventas.

Yaqub só revelou a verdade sobre o irmão quando visitou pela primeira vez a família desde que partira para São Paulo. (HATOUM, 2000, p.111)

O trecho acima expõe um ponto de vista de três acontecimentos distintos. O ponto de vista do narrador sobre os lances da vida de Omar, uma rápida reflexão sobre o fluir da vida de pessoas como Omar, e a postura de Yaqub. Apesar de ser uma única voz, são coisas distintas que acontecem e que não têm diretamente uma ligação lógica.

A fotografia (como recurso texto-visual) também aparece em *Dois irmãos*, mas ao invés de um fotógrafo, como em *Relato*, aqui as fotografias só fazem parte do registro de alguns acontecimentos esporádicos espalhados pela narrativa. Entretanto, todas elas (as fotografias) têm sua função específica. O elemento fotográfico aparece sempre com

enquadramento definido e não nos dá liberdade para pensar além da imagem relatada pelo narrador.

Ele desceu cedo, tomou café e começou a ler um livro de cálculos de “grandes estruturas”; quando Rânia lhe mostrou as fotografias emolduradas, fechou o livro e admirou suas próprias imagens. (HATOUM, 2000, p.117)

Embora a narração focalize as fotografias emolduradas, o narrador não nos conta o que exatamente a figura retrata, e apesar de termos a noção do que possa estar retratado na imagem emoldurada, esta não é revelada.

No trecho seguinte, o narrador conta-nos a respeito de cartas que ele recebia de Yaqub com frequência para pedir que o garoto colocasse flores no túmulo do pai e de Domingas. Nesse sentido, as cartas também são uma importante fonte de registro dos acontecimentos que podem colaborar para a montagem do enredo da obra. Apesar de receber várias cartas, o narrador não nos revela o seu conteúdo, apenas alguns relances que sua memória permitia que fossem lembrados. Tal fator se dá em função dele, o narrador, não sentir a necessidade de guardar as cartas por uma falta de afinidade declarada dele para com Yaqub. Porém, dentre todas as cartas recebidas, ele revela que só foi capaz de guardar um único volume.

[...] Só guardei um único envelope. Aliás, nem isso: uma fotografia em que ele e minha mãe estão juntos, rindo, na canoa atracada perto do Bar da Margem. Ela quase adolescente, ele quase criança. Recortei o rosto de minha mãe e guardei esse pedaço de papel precioso, a única imagem que restou do rosto de Domingas. Posso reconhecer seu riso nas poucas vezes que ela riu, e imaginar seus olhos graúdos, rasgados e perdidos em algum lugar do passado. (HATOUM, 2000, p. 263)

A janela é um tema recorrente na linguagem cinematográfica e não meramente uma simbologia. Como vimos acima, o “efeito de janela” acontece quando a realidade escapa do enquadramento. No fragmento exposto a seguir, “o vão da janela” descrito delimita uma área específica, mas não limita a montagem mental da descrição da cena.

Lá fora piavam pássaros e pelo vão da janela eu via galhos envergados e frutas maduras espalhadas no chão sujo do quintal. Parei de balançar a rede e acariciei as mãos calosas de minha mãe. Depois, a voz de Zana chamando Domingas, três, quatro gritos que vinham do alto da casa, e em seguida um barulho na escada, os passos cada vez mais próximos, na sala, na cozinha, o ruído de folhas no quintal, os olhos assustados de Zana no rosto de olhos fechados. (HATOUM, 2000, p. 244)

A descrição acima não limita a imaginação ao detalhado pelo narrador. Apesar da delimitação do espaço, é possível deixar o pensamento fluir e supor que, além dos “galhos e frutas maduras espalhadas no chão sujo do quintal”, haveria árvores das quais essas frutas teriam caído e outros elementos, parte dessa paisagem que já compõe o imaginário do leitor.

A cena final de *Dois irmãos* também possui uma descrição emblemática que faz alusão ao “efeito de janela”, mas principalmente à delimitação do foco da cena que o narrador gostaria de se fazer traduzir pelo leitor de sua história.

Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e foi embora. (HATOUM, 2000, p.266)

“O olhar para qualquer ângulo ou ponto fixo” ou para o nada, “cortando a chuva e a janela”, todos são elementos que nos apresentam essa possibilidade de tornar a cena cinematográfica. A descrição desses ângulos dá uma dinamicidade específica para as palavras dispostas no trecho acima. É possível notar o movimento de quem recua lentamente, dá as costas e vai embora.

A utilização do recurso do suspense não é tão recorrente como em *Relato de um certo Oriente*, mas vale ressaltar que existe um mistério que permeia toda a história: a identidade paterna do narrador. Tal mistério permanece do início ao fim do romance e está sempre presente na incerteza.

[...] Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe. Hoje, penso: sou e não sou filho de Yaqub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos. (HATOUM, 2000, p.264)

A incerteza da paternidade do narrador, que passa como um figurante na trama, uma vez que o conflito entre os gêmeos é sempre o foco principal da narrativa e da vida da maioria dos personagens, fundamenta o suspense da trama e sua conseqüente história fragmentada.

A fragmentação e o foco narrativo

A forma como ocorre a fluidez do enredo de *Dois Irmãos* apresenta, inicialmente, como a fragmentação, característica fundamental do cinema, está presente e é um aspecto marcante de toda a obra. É comum aparecerem diálogos entrecortados tal como um bate-boca em variadas cenas. Na cena a ser narrada a seguir, após sofrer um roubo de Omar, Yaqub enfurecido começa a chamá-lo de ladrão:

O patife! Muito bem, que o pulha levasse o passaporte, a gravata de seda, as camisas de linho, mas dinheiro... “Deixou a mixaria, deixou o que ele é. Esse é o teu filho. Um *harami*, ladrão!”

“Gritou ladrão tantas vezes que pensei que estivesse se referindo a mim”, disse Halim. “Bom, ele falava do meu filho, e de alguma forma me atingia. Mas deixei o Yaqub falar, eu queria que ele desembuchasse tudo. Depois eu disse: ‘Não dá para esquecer essas coisas? Perdoar?’. Meu Deus, foi pior!”

Yaqub passou da acusação à cobrança. Não ia sossegar enquanto o irmão não lhe devolvesse os oitocentos e vinte dólares roubados. Uma fortuna! A poupança de um ano de trabalho. Um ano calculando estruturas de casas e edifícios na capital e no interior. Um ano vistoriando obras. Zana devia conhecer essa história, e aí sim, ela ia entender o verdadeiro caráter do caçulinha dela, o peludinho frágil. Mimem esse crápula até ele acabar com vocês! Vendam a loja e a casa! Vendam a Domingas, vendam tudo para estimular a safadeza dele! (HATOUM, 2000, p.123-124)

Nota-se nesse trecho a intensa fragmentação que é apresentada por meio de um vai e vem de lembranças. Os xingamentos de Yaqub para Omar são interrompidos pelos pensamentos e falas de Halim que está entre os dois.

Em outra parte, logo em seguida ao que se estava narrando, uma mudança de cena indica como a fragmentação recorrente é perfeitamente identificável e chega a ser cinematográfica ao descrever reações e mudanças de ângulos da cena descrita.

Halim pôs as mãos na cabeça, confirmou: “Isso mesmo: Omar encheu o rosto da Lívia de obscenidades, cobriu as fotografias do álbum de casamento com palavras e desenhos... Yaqub ficou louco... Não tinha perdoado a agressão do irmão na infância, a cicatriz... Isso nunca tinha saído da cabeça dele. Jurou que um dia ia se vingar”.

Agora ele parecia melancólico e bebia arak com gelo, raramente bebia outra coisa. Duas garrafinhas azuis na mesa, com o selo de Zahle, compradas de um contrabandista. Tomou três, quatro goles, enrolou mais um cigarro. O rio e o céu se confundiam, e ao longe, uma procissão de canoas iluminadas desenhava uma linha sinuosa na escuridão. O vento trazia o cheiro da floresta, não muito distante. O vozeiro findava, a Cidade Flutuante aquietava-se.

Halim ia parar de falar? Ele me encarou mais uma vez, mordeu com raiva o lábio inferior. Deu um murro na mesa, como se pedisse silêncio. (HATOUM, 2000, p. 124-125)

Nota-se que é possível quase visualizar as ações e reações descritas nos parágrafos acima, tanto a situação que é narrada, quanto o comportamento do personagem que conta sobre o ocorrido. Ambos se interrompem e parecem dividir o espaço na cena, como se fossem dois ângulos distintos: um que abre para a retratação fiel do fato acontecido, e outro que mostra a forma como o narrador do fato se porta durante o narrar tão emblemático.

Essa fragmentação da realidade é evidente quase em toda a trama e pode ser diretamente relacionada com a forma pela qual o cinema compõe e recompõe a realidade que retrata. Nesse sentido, o foco narrativo de *Dois irmãos* aparece como um importante fator para contribuir com esse tipo de atributo. O narrador que precisa de relatos de outros personagens para entender a própria história já dá evidências de que não falará sozinho. E se não falará sozinho, precisará de vozes que completem as lacunas que sua memória não foi capaz de lembrar ou vivenciar.

Como é possível notar, o foco narrativo de *Dois irmãos* perpassa pelas lembranças do narrador e de Domingas que, dada a sua condição de serva naquela família, é muitas vezes invisível e passa por todos os conflitos e polêmicas existentes sem ter envolvimento direto com os atos. Tal característica acaba por tornar Domingas a fonte mais fiel e segura para relatar aquilo que a memória do narrador não foi capaz de lembrar.

Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciúminho reles tivesse sido a causa da agressão. Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela.

A minha história também depende dela, Domingas.

Era uma tarde nublada de sábado, logo depois do Carnaval. (HATOUM, 2000, p. 25)

No trecho acima, a narração deixa escapar as evidências de sua principal fonte e, principalmente, os motivos pelos quais tal fonte se mantinha informada diante de todos os acontecimentos. Domingas, pela função que exercia na casa, estava o tempo todo a atender alguém, ou ser chamada para fazer algo com alguém envolvido em algum evento importante da trama. O próprio narrador diz confiar na memória de Domingas para relembrar da história dos dois irmãos e dos fragmentos da sua própria vida. Além disso, a figura materna que Domingas exercia na vida do narrador e, por este não ter certeza de quem era seu pai, conferia à índia uma legitimidade maior em relação aos fatos narrados.

Sendo assim, a história dissolvida sem linearidade é, em si, uma importante evidência da fragmentação da narrativa em sua totalidade. Ao tentar juntar os pedaços dessa história, então imbricada nas dos outros personagens, o próprio narrador cria um enredo estritamente fragmentado e dinâmico tal como uma exposição cinematográfica. O recurso à memória é muito utilizado por Hatoum em boa parte de suas obras e, para isso, como já visto, a utilização do discurso indireto livre permite ao narrador utilizar as intromissões de suas testemunhas oculares dos fatos no decorrer da trama sem maiores perturbações.

Ao fazer referência a Domingas, o narrador abre um precedente para contar causos que ele mesmo não poderia ter estado presente. Existem ainda outros momentos que o próprio narrador não se recorda se vivenciou ou não. A liberdade que este tem para narrar os fatos se deve ao ângulo de sua visão ser sempre muito privilegiado, uma vez que até as intimidades dos pais dos gêmeos eram vistas, ainda que por brechas, mas não deixam de povoar as lembranças do narrador.

Curiosamente, em um trecho da obra, a proposta geral do livro é desvelada diretamente na história.

Começou a soluçar, a chorar. Pegou nas mãos dele, penteou-lhe a barba grisalha com os dedos, alisou-lhe a careca feridenta. Os dois, abraçados, foram para o alpendre; ele franziu a testa ao ver sua própria imagem distorcida em mil fragmentos no espelho estilhaçado. Perdeu o espelho precioso, mas ainda assim suspirava de felicidade porque o filho estava ali, queimado por dentro, mas agora só dela. Fez um sinal para que eu e Domingas limpássemos a sala. Muitos objetos estavam destruídos. Havia sobrado o pequeno altar, o narguilé e a cristaleira. Havia pedaços de espelho e de moldura sobre o sofá cinzento. O console e várias cadeiras estavam quebradas. Eu e Domingas tivemos de varrer o chão e consertar as cadeiras antes da chegada de Halim. O espelho veneziano era uma relíquia de Zana, um dos presentes de casamento de Galib. Para mim foi um alívio, porque eu o lustrava com um pedaço de flanela todos os dias, ouvindo a mesma ladainha: “Cuidado com meu espelho, passa o espanador na moldura”. (HATOUM, 2000, p.173-174)

O trecho acima faz referência a um espelho considerado uma relíquia guardada com muita estima pela família. Em um momento de tensão, tal espelho é desfeito em fragmentos. Primeiramente, destaca-se a figura emblemática do espelho. O objeto em si reflete o cotidiano da casa, já que fica localizado em um ponto estratégico por onde todos os que ali moram cruzam pelo menos uma vez com ele. O espelho não possui outra função além dessa: refletir as ações, pessoas, imagens e etc., ou seja, tudo que está ao alcance de visão dele. Quando este é quebrado, ocorre uma ação mais emblemática ainda do que o próprio aparecimento do espelho na história, já que é possível relacionarmos os seus estilhaços com a própria

fragmentação da narrativa. Se o narrador conta os causos que ocorreram naquela casa – e do qual ele e sua fonte (Domingas) foram testemunhas – de uma forma não cronológica como já visto acima, a fragmentação do espelho está associada ao enredo da narrativa que é descontínuo. O relato acerca dos vários pedaços do espelho e da moldura espalhados pela sala implica em uma alusão à própria narrativa, que também tem seus pedaços de história e moldura dispersos por toda a obra. E ainda mais, boa parte dos casos contados pelo narrador ocorre no espaço da casa, mais um elemento que pode ser associado ao argumento do espelho como símbolo emblemático da reprodução dos fatos. Reforçando a evidência, o trecho coloca ainda o narrador e Domingas como responsáveis pela limpeza do local em que ocorreu a quebra do espelho: “Fez um sinal para que eu e Domingas limpássemos a sala.” Assim como os dois são os principais responsáveis pela “organicidade” da narrativa toda, a referência aos dois como responsáveis pela varredura e limpeza do local relaciona-se com a obra de um modo geral, uma vez que ambos são responsáveis também por juntar os estilhaços das histórias e montá-los de modo que possam ser contados no livro.

Nesse sentido, nota-se que *Dois irmãos* possui uma leve diferenciação em relação ao *Relato*, mas mantém o estilo característico de Hatoum. Como será possível observar, *Cinzas do norte* e *Órfãos do Eldorado* mostram-se como obras que valorizam ainda mais o tema amazônico, uma vez que a região aparece com os seus sinais paisagísticos mais contundentes. Com o mesmo caráter fragmentário, *Cinzas do norte* é outra obra que aponta, pela própria temática, algumas evidências dos ganhos que seu modo de escrever gerou para o processo de consolidação de sua legitimidade no campo literário.

Cinzas do norte: A consolidação de uma estratégia

Publicado em 2007, *Cinzas do norte* marca a carreira de Hatoum por ser considerado, de um modo geral, como um romance rico em teor político. Curiosamente, ele trata da esfera artística como temática. Como já visto, o campo artístico é um campo de lutas pelo monopólio do exercício de certa violência simbólica, em que o jogo estratégico e político também se faz presente, conforme as assertivas de Pierre Bourdieu aqui já mencionadas.

Bourdieu (1992), ao indicar as distinções existentes entre os diferentes polos do campo de produção simbólica, demonstrou que, em relação ao campo de produção erudita, os meios para legitimação de uma determinada obra se dão em torno de critérios ditados pelos próprios atores sociais e instituições envolvidos nesse campo. Dentro desses critérios, o autor de

determinada obra, ao buscar a sua legitimação, opta pela distinção dos demais ao respeitar um limite imposto pela própria ordem do campo. Isso se dá porque toda produção cultural realizada indica diretamente o desejo de ser legitimada.

Ao menos objetivamente (no sentido de que ninguém pode ignorar a lei cultural), o mesmo sucede com qualquer ato de consumo que se encontre objetivamente situado no campo de aplicação das regras que orientam as práticas culturais quando estas pretendem ser legítimas. (BOURDIEU, 1992. p.108)

Tais limites impostos pelo campo de produção simbólica surgem da própria lógica desse mercado específico, e quanto mais este campo estiver apto a funcionar como um local de competição por uma legitimidade cultural, mais as produções desses autores tendem a se concentrar em uma diferenciação, ou pelo estilo, ou pela técnica, que, dependendo do valor dentro desse mercado singular, pode conferir ou não legitimidade à obra.

Deste modo, é a própria lei do campo, e não um vício de natureza, como pretendem alguns, que envolve os intelectuais e os artistas na dialética da distinção cultural, muitas vezes confundida com a procura a qualquer preço de qualquer diferença capaz de livrar do anonimato e da insignificância. Esta mesma lei que impõe a busca da distinção, impõe também os limites no interior dos quais tal busca pode exercer legitimamente sua ação. (BOURDIEU, 1992, p.109)

Nesse sentido, a obra de Milton Hatoum, ao abordar a própria esfera artística como temática, e colocá-la como parte integrante do cotidiano da sociedade, bem como sua rede de relações possíveis, traz para o debate não só as agruras do fazer artístico, mas o embate do fazer artístico e a grande discussão entre as obras que são autorais e/ou engajadas e as consideradas comerciais.

O enredo de *Cinzas do norte* conta a história de duas famílias socialmente posicionadas de modo simétrico. Uma com capital econômico e social volumoso e outra nem tanto, o que em si já propicia uma diversidade quanto aos pontos de vista, fator que contribui em muito para uma fragmentação que se investiga nesta pesquisa. Não existe uma ordem específica de acontecimentos, uma vez que o mosaico característico da composição literária de Hatoum é estrategicamente desenhado com os diversos desencontros. A costura intrínseca em alguns casos é aparente, em outros nem tanto. A suposta desarmonia existente nos capítulos e relatos da obra já nos indica evidências suficientes para comprovar a presença de elementos oriundos de uma linguagem cinematográfica no fazer literário do autor.

Apesar de seus personagens possuírem histórias com passado, presente e futuro, o caráter fragmentário é patente, a tal ponto que os personagens acabam por construir tal história com uma diversidade considerável de pontos de vista. Dotados de aspectos estritamente regionais e em conjunto com o ambiente natural descrito por Hatoum, os personagens vivem os bons e velhos dramas do cotidiano onde as ligações se dão nos conflitos do dia a dia.

Ambientada no período que se inicia com o golpe militar de 1964 e vai até a abertura democrática dos anos 1980, a história dos dois amigos Lavo (o narrador principal) e Mundo (o protagonista), da infância à idade adulta, onde ambos crescem, compartilham e vivem suas angústias diante dos acontecimentos da vida, figura o romance. Mundo, apelido de Raimundo, é alguém que sonha em ser artista e demonstra desde muito cedo sua paixão por desenhos, mas como todo bom artista, rejeita a educação formal.

Em processo de solapamento contínuo do capital econômico, Mundo e seu pai, o até então endinheirado Jano, vivem em conflito, pois o pai não aceita que o filho viva para a arte. Não bastasse a insatisfação de o pai ver seu filho um aspirante a artista, Jano era obrigado a dividir o amor de Alícia, mãe de Mundo, a maior incentivadora do filho para o ingresso na vida artística. As intrigas vão se construindo ao longo do romance a partir desse núcleo familiar. Por outro lado, Lavo, narrador em primeira pessoa, órfão dos pais mortos num naufrágio, criou-se na companhia de Ramira e Ranulfo, irmãos de sua mãe. A tia, que era costureira, demonstrava ser apaixonada por Jano, e Ranulfo, que foi ex-namorado, ex-cunhado e eterno amante de Alícia, sofre o trauma de ter sido trocado pelo endinheirado Jano. Como bom observador e privilegiado narrador a enlaçar as demais personagens, Lavo não perde os detalhes das histórias e está sempre fazendo referência a sua história imbricada na dos outros.

É pelos relatos de Lavo que temos a imagem de Ranulfo como boêmio e incentivador do aprimoramento do talento de Mundo, sendo ele, Ranulfo, tratado como um artista que via Manaus nascer, além de profundo conhecedor dos rios, da fauna e da flora amazônica. Destaca-se também o fato de Ran acabar por definir o próprio fazer literário. Apreciador e envolvido com a arte, ao final da sua vida, depois de ter perdido quase tudo, vivia lendo um romance. A irmã, Ramira, incomodava-se com a vida diferente que o irmão tinha ao ouvir a frase "Estou trabalhando, mana" e, quando o via, estava observando e contemplando o mundo. O que revela em muito certa concepção acerca do processo de criação artística, processo este

que passaria pela contemplação. Como ele define, escrever é trabalhar com a imaginação dos outros e com a sua própria.

O suspense volta à tona com a dúvida da paternidade de Mundo. Cartas de tio Ran para Mundo recheiam o livro, intercaladas com os capítulos e, no entrecortar das histórias, se formam os mistérios a respeito.

Nesse sentido, Mundo e Lavo tendem a complementar-se, apesar de serem dois personagens opostos que representam caminhos que marcaram a juventude daquela geração do período em que transcorre a trama. Por um lado, ser um artista engajado e lutar politicamente pelas mudanças e, por outro, conformar-se e render-se ao sistema. A esfera artística é desvelada por Hatoum ao colocar dilemas sobre a função da arte. Para Mundo, o artista verdadeiro é o da obra destruída e, por esse motivo, acha que sua arte tem uma função. Arana, sua principal referência inicial, faz um contraste ao mostrar a figura do artista que trabalha por dinheiro, e que termina como exportador de objetos feitos com madeira nobre.

A pretensa vontade de pertencer a algum lugar e a constante sensação de deslocamento, dinâmica e movimento, seja qual for o cenário, recheiam *Cinzas do norte* de variadas evidências de uma fragmentação característica da linguagem cinematográfica. O cenário da cidade de Manaus, intercalado com Rio de Janeiro, Berlim e Londres, não os liberta em nenhum instante, pelo contrário, só os aprisiona, gerando o vai e vem sintomático das obras de Hatoum.

A ausência de linearidade

O importante a ser notado nas obras de Milton Hatoum é a questão da dinamicidade associada a uma atemporalidade típica da ausência de linearidade, atributos que tornam a sua escrita cada vez mais tributária desse gênero narrativo moderno baseado em uma nova proposta de olhar e relatar a realidade por parte dos narradores. Apesar de ter fundamentado a sua fatura literária na tradição, Hatoum inova ao dar uma leitura cada vez mais contemporânea para esses atributos, detalhando não apenas o convencional, mas principalmente o ainda não revelado, ou revelado em outra perspectiva. A fórmula narrativa de Hatoum demonstra, em muito, os ganhos que a literatura obteve com a influência das novas tecnologias na construção literária, como se pode notar a seguir:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Canelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e

com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo. (HATOUM, 2007, p. 9)

A carta sem data indica atemporalidade ou desconexão com o tempo convencional. O fato de Mundo escrevê-la aos solavancos, esquecendo-se de por a data, revela que a intenção não era que o leitor soubesse em que momento se falava na carta, e sim o seu conteúdo. A não indicação da data na primeira página do livro, bem como as circunstâncias, sinaliza que o registro era uma necessidade e não um simples comunicado. Os parágrafos seguintes dão a continuidade.

A desconexão com o tempo e a necessidade de comunicar o fato são dois fatores muito importantes para a fatura literária. Os fatos são sempre relevantes, mas suas conexões independem disso, desde que a montagem final dê o sentido que se necessita para traduzir os atos da história. Isso está diretamente ligado, também, à questão dos diversos pontos de vista que podem existir em uma obra.

Os primeiros teóricos da questão do “ponto de vista” cunharam tal oposição, distinguindo o gesto do narrador que resume extensões de tempo razoáveis (uma semana, um mês ou até anos na vida de um personagem ou de uma sociedade) em poucas páginas ou mesmo frases. (XAVIER, 2003, p.72)

Há muitas evidências de que os narradores de Hatoum realizam esse deslocamento do tempo e às vezes descaracterizam o tempo para dar a dinamicidade necessária ao texto corrente. A desordem existente no trecho a seguir nos ajuda a compreender, por exemplo, a descontinuidade como parte de um todo que só tem sentido na montagem do texto.

“Pensei em reescrever minha vida de trás pra frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia”, é o que se lê pouco antes do fim. Na margem da última página, estas palavras: “meia noite e pouco”. (HATOUM, 2003, p.9)

A descontinuidade que se caracteriza a partir do vai e vem do enredo, e que é recorrente nas obras de Hatoum, em *Cinzas do norte* aparece tanto quanto nos outros textos. A trajetória narrativa é interrompida variadas vezes por trechos de cartas ou por relatos que na mudança de um capítulo para outro acabam por contribuir para a fragmentação e, conseqüentemente, para a ausência total de uma sequencia narrativa linear. E apesar dos diálogos parecerem bem sinalizados, por variadas vezes eles se confundem e se interrompem como se ora a câmera estivesse em um ponto, ora em outro.

O *Saracura* era um dos iates mais luxuosos de Manaus: casco de alumínio, seis camarotes com banheiro e uma saleta com ar condicionado; uma escadinha interna conduzia à cabine de comando. Macau, de uniforme branco e quepe, foi até o táxi e carregou a comida preparada por Naiá; depois desatou as amarras, e o iate começou a descer o Negro, navegando perto dos Educandos. Na cabine, Jano buzinou: um som grave e demorado atraiu moradores da Baixa da Égua, que apareciam nas janelas e portas e acenavam para nós.

“Ele quer se exhibir”, disse Mundo.

“Ou te irritar”, eu disse.

“Não, isso ele fez antes da viagem.”

Descaiu a cabeça e tapou os ouvidos, até silenciar o berro da buzina.

“Tua mãe nunca acompanha Jano?”

“Ontem à noite ele perguntou mil vezes por que ela não vinha e o que ia fazer sozinha em Manaus [...] (HATOUM, 2005, p. 61)

É possível notar na descrição sinalizada e incrementada pelo diálogo que o ponto de vista se concentra ora no iate com Jano, ora nas pessoas que veem as ações que Jano executa. Dois pontos de vista distintos. Em outro trecho a descrição também é responsável por certa visualidade da cena relatada.

Iam embora quando nem mesmo eles se reconheciam, deixando no chão um monte de pontas de cigarro e palitos de fósforos, 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 esbórnia porque o irmão, desde a morte do meu pai, se tornara o “homem da casa”. (HATOUM, 2005, p.23)

No trecho a seguir, o narrador fala a respeito da troca de cartas que estabelece e na falta de conexão que esta possui.

Mantive com meu amigo uma estranha correspondência: ele não respondia aos assuntos que eu comentava nas cartas. Queria passar seis meses no Rio com a mãe e Naiá, mas antecipara sua ida à Europa porque fora preso durante um protesto contra a censura em frente à Biblioteca Nacional: Preso, e depois internado num hospício, Lavo... Fui sedado, amarrado... Quando Alícia me viu daquele jeito, disse que era melhor eu viajar e seguir minha carreira de artista na Europa. [...] (HATOUM, 2005, p. 220)

O narrador fala de uma falta de ligação entre as perguntas que ele estabelece e as respostas que obtém do seu amigo. Segundo o narrador, é como se estranhamente Mundo não quisesse falar sobre os assuntos comentados por ele. Essa desconexão pode também ser encarada como uma pista da ausência de linearidade de toda a narrativa.

Os cortes abruptos de um contexto para outro também estão presentes. O final do capítulo 3 é interrompido por outro relato que é percebido pela diferenciação da cena descrita,

além dos grifos do autor. Isso acontece em boa parte dos capítulos do livro. No trecho a seguir está o final do terceiro capítulo: “Em janeiro vamos para a Vila Amazônia. Tu vais conosco, disse, como se fosse uma ordem ou convocação.” (HATOUM, 2003, p. 50)

Em seguida, o corte repentino e descontínuo segue para outra narração:

Alguém acendeu um candeeiro, e uma sombra de mulher manchou a janela telada. Podia ser tua mãe ou Algisa: o mesmo perfil anguloso, o pescoço alongado, o cabelo ondulando nas costas. Lembro que naquela noite de setembro o céu estava apagado, o aguaceiro do dia deixara a mata e a terra molhadas, e eu me escondi para ver quem ia sair da casa, se algum homem... (HATOUM, 2003, p.51)

Como é possível notar, a outra descrição completa a descontinuidade e interrompe qualquer possibilidade de se estabelecer uma linearidade da história narrada.

Cinzas e fragmentos

Cinzas do norte revela a montagem tipicamente cinematográfica: a arquitetura em relação à posição dos narradores, tal como as novelas televisivas, com capítulos, cenas de suspense e outros atributos, hoje incorporados ao dia a dia da sociedade. De acordo com a crítica de Samuel Titan Jr. presente na orelha do livro, a similaridade com a escrita flaubertiana é uma característica salutar de Hatoum.

Com *Cinzas do norte*, Hatoum expande e aprofunda seu projeto ficcional, levando a sério e a cabo a injunção flaubertiana de escrever a “história moral de sua geração”. O resultado é este belo romance, amargo e maduro. (TITAN Jr. apud HATOUM, 2006)

O modo de escrita de Flaubert marcou o romance moderno quanto ao tratamento dos dramas cotidianos sem rebuscamentos narrativos. A obra de Hatoum, de um modo geral, traduz o pensamento de uma geração. As incertezas do período político e, principalmente, o modo como se constituíam os dilemas do artista durante o período militar, são retratados sem censura por Hatoum.

A indução ao cinematográfico acontece sutilmente em algumas cenas da obra. No trecho a seguir será possível notar que a narração leva o leitor a imaginar o movimento e a dinâmica da imagem que está sendo relatada. Tal acontecimento é visível em quase toda obra.

Agora, ao vê-lo assim, suado e nervoso, mudando de lugar o tempo todo e murmurando palavras que me escapavam, temia que me abordasse para conversar sobre o filho. Depois do almoço ele dava trégua à agitação e tirava um cochilo. Não parecia estar no iate, e sim em sua casa em Manaus: sentado,

pernas e pés juntos, tronco ereto, a cabeça oscilando, como se fizesse um não em câmera lenta. Despertava como quem leva um susto, ia lavar o rosto e retomava a sua ronda, que me deixava mareado. Eu esperava o fim da tarde com ansiedade; mal escurecia, entrava no camarote para ler, mas ficava pensando nos dois: Mundo e seu pai. Quando não conseguia dormir, subia ao convés e via o vulto sentado na popa, o focinho de Fogo no colo; Jano não se voltava. (HATOUM, 2005, p.86-87)

A narração leva o leitor para o ângulo de câmera de Lavo e seu relato: “sentado, pernas e pés juntos, tronco ereto, a cabeça oscilando, como se fizesse um não em câmera lenta”. O leitor pode imaginar exatamente o escrito e inclusive a velocidade com a qual a imagem está sendo representada. Baseado nas afirmações de Xavier (2005), podemos dizer que o fazer cinematográfico passa pelo mesmo processo de traduzir a realidade que é levado a cabo pelo escritor na construção do seu romance. A mesma necessidade de transformar para um modo de exposição (seja a imagem, ou as letras) o mundo ao redor, em si já se configura como uma tarefa complexa para o artista.

Fazer cinema praticamente confunde-se com traduzir em imagens, dar expressão visual a uma representação da consciência que, atentamente, observa o mundo que a rodeia. [...] O escritor expressa a sua visão de mundo selecionando e combinando palavras num certo estilo; o cineasta, realizando as mesmas operações com imagens. (XAVIER, 2005 p.52-53)

Nesse sentido, os cineastas que se apropriaram dos enredos das obras de Hatoum para representar a realidade em seus roteiros conseguiram enxergar a cinematografia das suas obras. Vale ressaltar que o contato de Hatoum com outras modalidades artísticas não foi tão intenso quanto o de Márcio Souza. Milton Hatoum declara que sua aproximação com o cinema sempre foi “mediocre”. Em matéria publicada no jornal *O Estado de São Paulo* em 2011, é explícita a preocupação de Hatoum com as adaptações, assim como é nítido também o interesse de cineastas brasileiros⁷ em tornar visualmente referenciado o teor e a fragmentação das obras de Hatoum.

Tal como em *Relato de um certo Oriente*, a fragmentação é evidente em *Cinzas do norte*. Várias narrações aparecem sempre que o narrador principal permite o diálogo com outros personagens da obra. Ao final, o relato se encerra com a mesma confissão da fragmentação que ocorre no início da obra. Eis o último parágrafo:

⁷ Marcelo Gomes, conhecido pelo premiado *Cinema, Aspirinas e Urubus*, Maria Camargo, especialista na obra de Milton Hatoum e Guilherme Coelho, diretor do documentário *Fala tu*.

[...] Mais uma razão para chorar... E já não há palavras entre nós. Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia. Amigo... e não primo. Esse teto baixo, paredes vazias, ausência de cor e de céu... O sol e o céu do Rio e do Amazonas... nunca mais... só essas paredes, e esse cheiro insuportável... Agora escuto minha própria voz, zunindo e sinto fagulhas na cabeça, e a voz zunindo, fraca, dentro de mim... Não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz... (HATOUM, 2005, p.311)

A carta com a qual se inicia o livro é a mesma que termina o enredo da obra. Tal como em uma película cinematográfica, quando o vai e vem das imagens só fazem sentido muitas vezes no todo, o livro de Hatoum tem a mesma tonicidade, denunciando, portanto, todos os atributos que podem ser facilmente relacionados com a linguagem do cinema.

A obra foi reconhecida pela crítica e reforçou ainda mais a credibilidade do autor, consolidando a sua posição no campo literário nacional. O estilo narrativo de Hatoum não é, no entanto, escrito somente para o campo de produção erudito. Mas o cuidado que o autor teve e tem com o seu fazer literário, com uma arquitetura narrativa bem construída, acabou por lhe render uma legitimidade considerável que vai além da circulação de suas obras em outros países. O posicionamento de Hatoum no campo literário só é reforçado mais a cada livro por ele lançado.

Os retalhos de Órfãos do Eldorado

Órfãos do Eldorado (2008) é uma novela de Milton Hatoum que, como o próprio nome sugere, retrata um tema estritamente amazônico: o mito do Eldorado. Como os relatos históricos atestam, a crença na existência de uma terra cheia de riquezas e maravilhas povoou o imaginário europeu acerca da Amazônia. Os possíveis vínculos e relações com a linguagem cinematográfica aparecem nessa obra nos retalhos que traduzem a história de personagens em contato com alguns temas lendários, e os coloca como acessório de dramas maiores.

Quem narra a história é Arminto Cordovil que, no final de sua vida, já envelhecido⁸ e vivendo em profunda solidão às margens do rio Amazonas, conta para um viajante a sua

⁸ Arminto tem uma leve aproximação com Bentinho, narrador principal da obra de Machado de Assis, *Dom Casmurro*, uma vez que ambos contam suas trajetórias semelhantes quando já envelhecidos. O suspense da obra machadiana tem uma referência similar com o sumiço de Dinaura.

trajetória. A sua mãe morreu quando do seu nascimento, sendo criado pelo pai, que sempre o culpou pela morte da esposa. Ele herda as propriedades e a empresa do pai, Amando Cordovil, que morre e o deixa duplamente órfão. Seu pai era um grande capitalista que, assim como muitos outros que fizeram parte da história da Amazônia, fez sua fortuna durante o ciclo da borracha. O órfão não demonstra ter habilidade e nem disposição para administrar a herança do pai, o que o predispõe para uma trajetória decadente.

Ele se apaixona por uma índia, também órfã, chamada Dinaura, e passa a história toda em uma busca quase obsessiva por ela desde quando se deu o seu desaparecimento. A partir daí todo o desenrolar do trecho do romance se dá em torno desse foco central: a paixão e a eterna busca por Dinaura. Ela desaparece da vida de Arminto após dormir com ele uma noite, e seu sumiço é associado com a lenda das mulheres que eram seduzidas pelo boto e outros animais da floresta, sendo arrastadas para o fundo do rio onde havia uma cidade mágica. Após esse acontecimento, a vida de Arminto começa a mudar e a degradingolar.

Assim, a obra possui como cenário o ambiente regional amazônico e está permeado pelas lendas populares que constituem todo patrimônio imaginário e cultural deixado oralmente pelos antepassados da região, e que agora vão compor um registro histórico documentado nas páginas de *Órfãos do Eldorado*, assim como já compõem outros livros de autores que escreveram sobre a Amazônia.

Estiliano abriu uma folha de papel e me mostrou um mapa com duas palavras: Manaus e Eldorado.

Li em voz alta as palavras e olhei para Estiliano.

Já foram sinônimos, disse ele. Os colonizadores confundiam Manaus ou Manoa com o Eldorado. Buscavam o ouro do Novo Mundo numa cidade submersa chamada Manoa. Essa era a verdadeira cidade encantada. (HATOUM, 2008, p.99)

Assim como em *Dois irmãos*, a temática da orfandade volta à tona. Similar ao bastardo de *Dois irmãos* que procurava a identidade do pai, em *Órfãos do Eldorado* o órfão é de um pai vivo, pelo menos até a metade do livro, mas um pai que renega a existência do filho por causa da morte de sua esposa, mãe do garoto no momento de seu nascimento.

A montagem dos retalhos

Os retalhos que compõem o enredo de *Órfãos do Eldorado* estão despedaçados na lembrança e nos relatos que são contados pelo narrador. Curiosamente, a capa da obra é uma

janela que, como vimos aqui, tem uma simbologia específica para o cinema. Vale ressaltar que esta obra possui uma fragmentação similar às outras obras de Hatoum e o discurso indireto livre é a principal estratégia de alinhavo dos retalhos.

Lembro da manhã em que Florita encontrou uma cesta cheia de peixes na porta do palácio branco. Peixes de ventre aberto, guelras e vísceras com sangue, o cheiro de ovas espocadas, puro fel. Que diabo era isso?

Tua amada mandou pra ti, disse Florita. Cansou de ser metade bicho metade mulher.

Florita me provocava? A crença em seres sobrenaturais sumia de manhã e voltava à noite. Jogamos os peixes para os urubus do matadouro; quando sumiu o cheiro de vísceras e fel, recebi cartas e bilhetes de pessoas que tinham sido seduzidas e depois perseguidas por seres do fundo das águas. (HATOUM, 2008, p.65)

A descrição do ambiente é cortada pela fala de Florita e rapidamente abre margem para nova fala do narrador sobre o que pensa a respeito do ato de Florita; em seguida conta a ação então tomada pelos dois. Três momentos distintos em um curto intervalo temporal da narrativa, tal como três imagens recortadas e montadas para dar sentido à cena. Durante toda a obra é possível notar esse tipo de fragmentação seguida de uma montagem de relatos.

Em *Órfãos do Eldorado*, as referências ao cinema não só aparecem na fragmentação do texto, mas nos relatos do narrador que retratam o cinema como um símbolo da civilização e da modernidade, como está posto no trecho a seguir.

Ele passava a maior parte do tempo em Manaus. Ia de bonde ao escritório e trabalhava até quando estava dormindo, como ele mesmo dizia. Mas vinha com frequência pra cá. Eu gostava de Vila Bela, tinha um apego doentio pela terra natal. Antes de morar na Saturno, fui duas ou três vezes de férias para Manaus. Não queria voltar para Vila Bela. Era uma viagem no tempo, um século de atraso. Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinemas, teatros, ópera. Amando só dava o trocado para o bonde. Florita me levava ao porto flutuante e ao aviário da praça da Matriz, depois andávamos pela cidade, víamos os cartazes dos filmes do Alcazar e do Polytheama, e voltávamos para a chácara no fim da tarde. Eu esperava Amando na banquetta do piano. (HATOUM, 2008, p.17-18)

A obra de Hatoum faz referência a um período histórico bem característico da sociedade brasileira e amazônica quando da interferência da técnica no modo de vida da sociedade de um modo geral. Flora Süssekind, ao analisar como ocorreram as inter-relações entre a escrita e as inovações de ordem técnica, salienta a influência desses aparatos no próprio fazer literário. Como toda inovação que aspira certa legitimidade deve manter os vínculos com a tradição, a escrita de Hatoum se beneficia desses novos ganhos propiciados

pelas inovações técnicas no momento em que recorre a um estilo tributário, de alguma forma, das interferências e mudanças sofridas no início do século, momento em que as novidades tecnológicas se mostravam cada vez mais presentes no cotidiano e, por consequência, nas diversas modalidades artísticas.

Mas, nesse momento de constituição de um horizonte técnico no país – do fim de século aos anos 20 –, as mudanças são outras. E o esboço de um confronto, os primeiros sustos com a divulgação e a utilização em maior escala de processos e artefatos industriais, além do modo como esse diálogo entre paisagem funcional e produção cultural passaria a transformar a *técnica literária*, seriam a marca registrada desse período que em geral não se nomeia [...] E como elemento a mais numa paisagem mutante e submetida a constante exibição. E, no lugar de egos, ornatos e esconderijos, um cinematógrafo de letras. (SÜSSEKIND, 1987, p.134-135)

Neste sentido, a obra de Hatoum expressa os ganhos que a literatura já havia incorporado a partir das inovações técnicas. Talvez por suas influências literárias, Milton Hatoum acaba por traduzir em seus textos essa presença e interferência da técnica no fazer literário. E não só está nítido no estilo do autor, como também nos apontamentos que o narrador de *Órfãos do Eldorado* faz a respeito da modernidade advinda com os aparelhos tecnológicos então incorporados no dia a dia de seus personagens.

Assim como nas outras obras, é possível destacar alguns pontos que nos apresentam a importação da linguagem cinematográfica para o fazer literário de Hatoum. A utilização da memória como saída para a fragmentação textual é um deles, e pode ser notada em *Órfãos do Eldorado* conforme o trecho a seguir:

Enquanto observava a sala, lembrei de um recital da pianista Tarazibula Boanerges, quando Amando Cordovil festejou na chácara a compra do segundo batelão da empresa. Eu tinha uns dezesseis anos. Durante o jantar, Amando abraçou um jovem convidado e disse: Tens vocação política, deve ser candidato a prefeito de Vila Bela. (HATOUM, 2008, p. 24)

É importante destacar que o texto memorialístico, ou a utilização desse recurso, é resultado de uma influência direta de determinadas técnicas na escrita literária. Hatoum, ainda que desinteressadamente possa ter realizado a utilização da técnica, acabou por ganhar essas características uma vez que tais recursos já fazem parte de um processo histórico constituído e pelo qual a literatura brasileira não foi e nem poderia passar ileso.

Porque o texto de memória, assim como romances próximos ao ensaio [...] num momento em que a influência decisiva da dicção jornalística parece sugerir um progressivo apagamento da figura do narrador, constrói trajetória

oposta, na direção de uma afirmação da subjetividade sob o signo da lembrança ou de uma narrativa em digressões. (SÜSSEKIND, 1987, p. 92)

Como podemos notar, a narrativa sofre mutações ao longo desse processo de incorporação de novas tecnologias e, por influenciar o modo de vida, as produções artísticas acabam por incorporar alguns detalhes que tornam seus produtos cada vez mais tributários das mesmas. Nesse sentido, o texto de Hatoum, ao utilizar essas estratégias narrativas, revela como o capital simbólico agregado pelo autor transformou o seu fazer literário em uma fórmula inovadora e legitimada dentro do campo, uma vez que sua importação não ocorreu pura e simplesmente, mas foi resultado de um trabalho de composição literária, conforme caracterizado pelos seus críticos.

Armei a rede na varanda e deitei. As lembranças da Boa Vida me deixaram de olhos abertos: os sons das cigarras e dos sapos, o cheiro das frutas que eu arrancava dos macacos. Antes de clarear eu escutava os gritos dos patos-domato e via a sumaumeira crescer no céu avermelhado pelo sol ainda escondido. A tarde em que Amando se embrenhou na floresta para trazer de volta uma família de empregados fugidios. (HATOUM, 2008, p.69)

Ainda que quisesse se desvencilhar dessa classificação, Hatoum não conseguiria, pois a literatura moderna, de um modo geral, está impregnada e sofre essa influência do meio no qual está inserida. No caso de Milton Hatoum, a legitimidade ainda é mais inteira, uma vez que o cuidado com a técnica narrativa rende fórmulas textuais vantajosas, provadas pela própria trajetória do autor.

Como nos romances anteriores, a fotografia também aparece em *Órfãos do Eldorado*:

Desenrolei, e via a fotografia dos meus pais recém-casados. Rasguei o papel no meio, dei para Florita o rosto de Amando, e pendurei a imagem da minha mãe, Angelina, na parede do único quarto desta tapera. (HATOUM, 2008, p.88)

A fotografia carrega consigo parte da memória. Neste sentido, estão sempre presentes nas obras de Hatoum como um elemento importante da trajetória dos personagens. Em outro momento da trama, a fotografia aparece em *Órfãos do Eldorado* como uma importante delimitação das imagens que interessavam. No trecho a seguir, os turistas não queriam ver os leprosos, só o exótico, o belo, o Eldorado.

Não queriam conversar, e sim fotografia. E depois perguntei se desejavam ver os leprosos da ilha do Espírito Santo, e um dos turistas disse: Não, um não seco, definitivo. No fim do passeio eu mostrava a fachada do palácio branco e dizia que a casa havia pertencido à minha família. (HATOUM, 2008, p.89)

O interesse em desvendar e registrar o belo, o exótico, dessa forma, vai ao encontro das perspectivas que se adotam para as narrativas literárias que falam do Eldorado. A delimitação do espaço da fotografia feita por Hatoum no trecho acima pode ser comparada à preocupação do narrador em expor aspectos além do belo – e que muitas vezes esconde o real. As narrativas que tomam como tema a Amazônia como o Eldorado encontram sempre esse dilema no meio do caminho. Hatoum conseguiu colocá-lo na sua narrativa sem ter que necessariamente defender uma coisa ou outra.

Em *Órfãos do Eldorado* a figura do escritor e do fazer artístico aparecem novamente, assim como em *Cinzas do norte*, embora não com a mesma ênfase, a despeito da referência ao modernismo literário brasileiro.

Ia mandar Estiliano ao diabo, ele e a palavra escrita e toda a poesia do mundo, mas o homem já estava na rua de terra, e eu lambia lágrimas. Não o procurei mais, nem para pedir dinheiro. Uns anos depois, quando quatro turistas paulistas passaram por Vila Bela, ganhei um dinheirinho. Três mulheres e um homem. Escritor. Elas eram elegantes e posudas, todas vestidas de preto e viviam molhadas de tanto calor. Foi um alvoroço, os homens não saíam de perto das grã-finas. O escritor puxava conversa com todo mundo: índios, caboclos, artesãos e compositores de toadas. E não se cansava de anotar o nome de plantas e bichos. Comia tudo, até piranha frita. Os quatro foram recebidos pelo perfeito e homenageados pelo Conselho Municipal. No jantar oferecido por Genesino Adel, Estiliano era o único convidado que sabia alguma coisa do escritor. As mulheres ficaram tão admiradas com o palácio branco, que Estiliano falou de mim e dos Cordovil. (HATOUM, 2008, p.86)

Não só o fazer literário e o modo de apreensão da realidade usado pelos escritores ficam evidentes na obra, mas também as angústias de um escritor aparecem em *Órfãos do Eldorado* de um modo mais discreto nas entrelinhas, como no trecho a seguir.

Voltei para Vila Bela e fiquei escondido aqui, mas estava muito mais vivo. Ninguém quis ouvir essa história por isso as pessoas ainda pensam que moro sozinho, eu e minha voz de doido. Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma. A gente não respira o que fala? Contar ou cantar não apaga a nossa dor? Quantas palavras eu tentei dizer para Dinaura, quanta coisa ela não pôde ouvir de mim. Espero o macuacá cantar no fim da tarde. Ouve só esse canto. Aí a nossa noite começa. O mesmo olhar dos outros. Pensas que passaste horas nesta tapera ouvindo lendas? (HATOUM, 2008, p.103)

A incerteza da recepção do público é uma indefinição na vida de qualquer escritor. No trecho acima notamos que o narrador está entristecido não só pela ausência de Dinaura, sua

musa, mas principalmente pela solidão que ele sente ao contar suas histórias e não ter ninguém para escutá-las. Assim como ocorre com o narrador, acontece com o escritor ao lançar uma obra. A indefinição de seu público, da aceitação da sua história, e da solidão e rejeição que aparece sempre como uma possibilidade, são angústias que fazem parte da representação da vida do escritor.

E para compor certo ritual de legitimação, Milton Hatoum agradece as contribuições indispensáveis para a construção de uma novela acerca das lendas. Ao final do livro, ele cita as diferentes fontes que usou e que foram fundamentais para dar embasamento ao seu enredo. É como se Hatoum se precavesse contra qualquer indisposição por causa das variadas versões que determinadas histórias lendárias da Amazônia possam ter.

Órfãos do Eldorado representa uma obra de continuidade do projeto de Milton Hatoum. Os aspectos da linguagem cinematográfica aparecem com menos intensidade, mas nem por isso descaracteriza a fatura literária de Hatoum que, como veremos, foi fundamental para o seu reconhecimento mundial enquanto escritor.

Os trunfos de Milton Hatoum

As obras de Hatoum são compostas por uma fórmula inovadora e distinta no romance moderno. As críticas e as diversas premiações conquistadas pelo autor, bem como o seu reconhecido legitimado pelo campo literário, reforçam a proposição dessa pesquisa acerca dos modos como a linguagem cinematográfica já foi incorporada pela linguagem literária como um elemento constituinte e intrínseco ao fazer literário.

Bourdieu (1992) salienta que as distinções realizadas na busca de uma legitimação dentro do campo de produção simbólica geralmente são empreendidas no âmbito da técnica e do estilo, justamente porque estes aspectos são os que indicam a especificidade do produto “de maneira mais acabada”. Tais interferências na obra, além de buscarem distinção, priorizam a forma em detrimento da função específica da obra. Esses fatores acabam por gerar uma preocupação a ponto de levar os autores das obras a se realizarem mais na medida em que avança o grau de irredutibilidade e singularidade da obra. Assim, qualquer originalidade na obra produzida indica quais as estratégias utilizadas pelo autor para galgar essa distinção entre os seus pares. O domínio da técnica é uma importante ferramenta na busca desta distinção que, como vimos em Hatoum, é primordial.

É possível observar nas obras de Milton Hatoum a predominância de uma técnica de construção literária bem elaborada, uma vez que a arquitetura do texto pensada pelo autor indica uma complexidade na sua estrutura. Tudo isso possibilitado pelas técnicas literárias que deram ao autor ferramentas para usar as mais diferenciadas estratégias que geraram um texto cheio de recortes, dinamicidade e movimento. Assim, a aproximação da escrita de Milton Hatoum com aspectos da linguagem cinematográfica se deu muito mais pelos aspectos literários do que por um contato prévio com a prática propriamente cinematográfica, como é o caso de Márcio Souza. A fragmentação da realidade, o foco narrativo e a ausência de linearidade, características da linguagem cinematográfica, podem ser observados na obra de Hatoum, entretanto, essas identificações e relações realizadas tendem a ser interpretadas como fruto de uma técnica de produção literária que já sofreu influências da própria mudança de percepção ocorrida com a chegada de novas ferramentas, dentre elas o cinema.

Süssekind (1987) salienta o impacto que o surgimento de determinados aparelhos tecnológicos causou no campo literário. O cinema é apontado como uma dessas técnicas que acabaram por influenciar a escrita dos autores, causada pela inserção dessas tecnologias na realidade social, e também pela mudança da percepção propiciada pelo contato com tais tecnologias.

Montagens e cortes passariam a invadir, de fato, a técnica literária com a prosa modernista. A ficção brasileira só "perdeu a sintaxe do coração e as calças" (como se lê, a certa altura, no *Serafim Ponte Grande*) em textos como *Memórias sentimentais de João Miramar* (1924); o próprio *Serafim*, de Oswald de Andrade; *Macunaíma* (1928), de Mário de Andrade; e *Pathé Baby*, de Alcântara Machado. Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada *em parecer* com as fitas, em falar de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa. (SÜSSEKIND, 1987, p. 48)

Desse modo, é possível observar que a influência da mudança de percepção ocasionada pelo surgimento do cinema gerou impactos no campo de produção literária através das interferências que a técnica de construção do texto sofreu. Traçando uma relação com a perspectiva de Bourdieu, é possível observar que quando esses aspectos tecnológicos invadem⁹ o campo de produção literária, a busca pela distinção que está ligada diretamente à

⁹ Usa-se o termo "invadir" pelo fato de o contato com as técnicas acaba por ser inevitável em algum momento e, por consequência, torna-se inevitável também a sua interferência nas técnicas de produção.

técnica passa a importar alguns elementos com o objetivo de torná-los singulares. Nesse sentido foi que Milton Hatoum utilizou em suas obras a técnica literária carregada de aspectos da linguagem cinematográfica com o objetivo de dar a sua obra certa singularidade, o que pode ser considerado como uma continuidade de um trunfo inicial com *Relato de um certo Oriente*.

Até mesmo os aspectos de suspense – que podem ser observados nos textos de Hatoum – são apontados por Bourdieu como formas estratégicas de trabalhar dentro de uma linguagem específica do campo, como, por exemplo, a poesia “pura” ao buscar criar um código específico.

[...] Por exemplo, ela deriva seus efeitos mais específicos dos jogos de suspense e surpresa, ou seja, da decepção suscitada por desvios elaborados visando quebrar as expectativas resultantes da interiorização das leis da língua comum, efeitos de expectativa frustrada e de frustração gratificante, provocados pelo arcaísmo, pelo preciosismo, pela dissonância lexicológica ou sintática, pela demolição das sequências estereotipadas no plano sonoro ou no plano semântico, fórmulas feitas, ideias canônicas e lugares-comuns. (BOURDIEU, 1992, p.114)

Estreante no campo literário, o autor buscou em sua obra consolidar a sua posição primando por uma arquitetura complexa e bem feita do texto em *Relato de um certo Oriente*. As obras seguintes repetiram uma fórmula de sucesso e aprimoraram-na para incorporar ainda mais as regras do jogo no qual ele está inserido. Além disso, o autor propôs um novo olhar para o mundo amazônico, já que sua obra mistura uma visão diferenciada das terras amazônicas, intercalando uma cultura oriental não muito distante e trazida para a Amazônia com os imigrantes em *Relato*; ou presente nas confusões dos gêmeos e no caráter bastardo do narrador em *Dois irmãos*, desfrutando de uma posição privilegiada, a despeito de marginal; ou nos dilemas entre “arte pura” *versus* “arte comercial” vivenciados por um jovem pretendente a artista na Amazônia em *Cinzas do norte*; ou ainda nas lendas que povoam o imaginário de *Órfãos do Eldorado*. Sendo enredos ambientados, a princípio, no espaço amazônico, estes não apresentam a Amazônia com o exotismo característico dos escritores que retratam a região a partir de uma chave interpretativa ancorada no elemento fantástico e misterioso, e que foram canonizados pela própria tradição literária. Esse fator também pode ser apontado como argumento para provar a existência de uma busca por distinção dentro do campo literário ao qual pertence o autor.

O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico. Escrever sobre índios, seringueiros e a floresta exuberante pode significar um aceno à imagem que muitos leitores esperam de um escritor amazonense.

Uma das minhas preocupações foi de evitar a descrição da natureza; e também recusar o romance de aventuras. [...] Na minha memória, Manaus, como toda cidade provinciana, havia adquirido uma força asfixiante. Cidade isolada e periférica da minha infância, Manaus era ao mesmo tempo liberdade e degredo, alegria solar e confinamento. Ao mesmo tempo caipira e cosmopolita (como descreveu Euclides da Cunha no início desse século), Manaus era um porto que permanecia à margem de tudo. Como muitas cidades portuárias, era também uma ponte para o mundo, mas as limitações da província tornavam essa ponte frágil. Uma ponte de uma só margem, pois a cidade, muito isolada, autófaga, quase sempre olhava para si mesma. [...] Tentei evitar não apenas o exotismo, como também o regionalismo, que, muitas vezes, pode tornar-se uma camisa de força [...]. De modo que pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar. (HATOUM apud Toledo, 2006, p. 27)

No depoimento de Hatoum sobre a construção de *Relato*, ele ressalta nitidamente seus interesses na composição do romance. O drama familiar explorado pelo autor lhe rendeu premiações e o escritor teve ainda sua obra traduzida em seis idiomas, sendo publicada em oito países. Esses dados indicam que, mesmo com uma escrita complexa, tal como se constitui a estrutura da obra de estreia, Hatoum conseguiu alcançar um lugar legítimo no âmbito do campo literário nacional. Muitos leitores podem até não compreender de fato as técnicas literárias envolvidas na tessitura do texto de Hatoum, entretanto, dentro do campo de produção literário, o código é compreendido de maneira integral, e precisamente pela especificidade desse código é que sua obra pode ser avaliada pelos demais atores do campo. E é possível notar que o mesmo aconteceu com as obras posteriores.

A continuidade em *Dois irmãos* mostrou ainda mais o empenho de Hatoum por esse veio e rendeu críticas importantes. Apesar de não ter sido escrito com a dinamicidade cinematográfica intencional, a obra é de um teor cinematográfico flagrante, sendo fruto para importantes adaptações, como, por exemplo, o roteiro feito pela cineasta Maria Camargo para uma minissérie na TV Globo.

Em *Cinzas do norte* a evidente exposição dos conflitos existentes na esfera artística é descrita por Hatoum com lances de uma cinematografia singular. Os dilemas dos artistas entre a arte que se pretende legítima pelo engajamento e a outra que se afirma pelo comércio são desenvolvidos pelo autor nos moldes de uma narrativa singular que coloca o meio social como um dos principais fatores influenciadores da constituição de uma obra de arte. Além disso, a dose cinematográfica que se faz presente colabora para a fatura literária.

Em *Órfãos do Eldorado*, Hatoum somente reforça o esquema já proposto em todas as suas obras anteriores e coloca o tema amazônico do Eldorado como o pano de fundo de

conflitos culturais, ideológicos e pessoais da sociedade brasileira. Guilherme Coelho, documentarista, viu na obra de Milton Hatoum a perfeita oportunidade para a adaptação cinematográfica do livro.

Uma prova da legitimidade alcançada pelo autor é a procura por parte de cineastas que se arvoram a realizar as adaptações dos livros de Hatoum. Eles julgam todas elas como bastante cinematográficas e visuais. Em recente palestra ministrada na “Semana Milton Hatoum 2011”, que acontece anualmente há dois anos em Manaus, a cineasta Maria Camargo declarou que a visualidade em *Dois irmãos* é bem construída e representa também um desafio para o roteirista que deseja realizar a montagem para as telas.

Todas essas evidências indicam que o texto de Hatoum já se reveste de uma legitimidade no âmbito do campo literário, e tal legitimidade, por seu turno, propicia uma busca por parte de outras formas de expressão artística ainda não totalmente autônomas.

Pierre Bourdieu, ao falar sobre capital, mercado, legitimidade e classificação destaca:

A configuração singular do sistema de fatores explicativos que deve ser construída para justificar o estado da distribuição de uma classe particular de bens ou práticas – ou seja, um balanço, elaborado em determinado momento, da luta das classes, cujo pretexto é precisamente esta classe particular de bens ou práticas (caviar ou pintura de vanguarda, Prêmio Nobel ou mercado de Estado, opinião avançada ou esporte chique, etc.) – é a forma assumida, neste campo, pelo capital objetivado (propriedades) e incorporado (*habitus*) que define propriamente falando a classe social e constitui o princípio de produção de práticas distintivas, ou seja, classificadas e classificantes; ele representa o estado do sistema de propriedades que transformam a classe em um princípio de explicação e de classificação universal, definindo a posição ocupada em todos os campos possíveis (BOURDIEU, 2008, p.107)

Ao falar que as classes influenciam diretamente a legitimidade de determinados produtos, Bourdieu coloca o produtor artístico na condição de refém de uma série de outros fatores que independem dele. Neste sentido, Hatoum, intencionalmente ou não, realizou uma importação da linguagem cinematográfica que, independente de sua vontade, rendeu trunfos significativos na sua carreira. Resultados de um capital simbólico acumulado ao longo de certo tempo de contato com a literatura enquanto leitor, bem como com a convivência com o ambiente literário francês.

É evidente que essa sintaxe literária é uma proposta teórica que a infinita diversidade do real só poderia matizar, corrigir, refinar. Não se trata de pretender que todos os possíveis tenham sido esgotados, nem que poderiam ser previsíveis por meio desse modelo: simplesmente tenta-se mostrar que a dependência literária favorece a criação de uma espécie de gama literária

inédita que todos os escritores dominados do mundo têm ao mesmo tempo de reinventar e reivindicar para criar a modernidade, ou seja, para provocar novas revoluções literárias. (CASANOVA, 2002, p.220)

Assim como Márcio Souza, Milton Hatoum também é originário da Amazônia, região culturalmente periférica em relação ao panorama nacional e mundial. No entanto, a receita da boa construção do texto, com a convivência com a nação literária da França, e a consequente consagração de sua primeira obra, viabilizou para Hatoum uma legitimidade que ele consolidou ao longo de sua carreira enquanto escritor.

Dessa forma, não há como pensar em Milton Hatoum e sua obra como apartados das ingerências de um campo literário mundial e/ou regionalista. A fatura literária do autor representa um esquema complexo que está diretamente ligado à literatura mundial; não é à toa que sua obra é constantemente traduzida para diversos idiomas. Tais fatores só comprovam que a presença de aspectos cinematográficos na obra do autor foram incorporados como um dos ingredientes para o seu sucesso e reconhecimento.

CONCLUSÃO

Os bastidores da relação literatura e cinema

Süssekind (1987) retrata o impacto que o surgimento de determinados aparelhos tecnológicos causou no fazer literário. O cinema é apontado como uma dessas técnicas que acabaram por influenciar a escrita dos autores no âmbito da literatura, influência motivada pela inserção de inovações tecnológicas na realidade social e também pela mudança da percepção propiciada pelo contato com tais técnicas.

Como já visto, é possível notar a extensão que o cinema teve no campo de produção literária por meio das interferências que a técnica de construção do texto sofreu. A possibilidade de se estabelecer uma relação entre a linguagem cinematográfica e a linguagem literária revela não só como esta incorporou elementos daquela, mas principalmente como o campo de produção simbólica sofreu alteração quanto ao estatuto de uma obra legítima.

A influência do cinema nas formas de percepção possibilitou às artes uma mudança¹⁰ significativa no que se refere à constituição das mesmas. Dessa forma, as expressões artísticas, de um modo geral, passaram a sofrer as consequências em seus respectivos significados. Esse processo de resignificação da obra de arte, por seu turno, acabou também por interferir de maneira crucial na legalidade própria da esfera artística. A autonomia relativa e ainda em vias de consolidação da esfera estética permitiu às diferentes expressões artísticas a sua distinção das formas de produzir conforme a configuração dos variados públicos.

As obras de arte passam a receber uma diferenciação e, segundo Benjamin (1986), elas perdem o valor de culto. Esse processo está associado diretamente a uma mudança mais profunda na sociedade, fruto de um desenvolvimento tecnológico acelerado e de uma apropriação cada vez mais ligeira desses mecanismos. Mais especificamente, esse processo ocorre com velocidade no campo artístico, uma vez que as mudanças propiciadas alteram significativamente a forma como as obras de arte podem/devem ser apreciadas, avaliadas e, por fim, legitimadas. O campo artístico sofre com mudanças nas formas de recepcionar obras de velhos e novos artistas. Além disso, o espaço de produção se divide para agradar a todos os públicos receptores, uma vez que surge uma nova camada consumidora de arte e que gera

¹⁰ Essa mudança de percepção já era apontada por Walter Benjamin (1986) em seu texto clássico “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”. Não é somente a forma de produzir que sofre essas interferências, mas também a relação que as obras estabelecem com o seu público. Com os processos de automação dos meios de comunicação, e principalmente com o surgimento da fotografia e do cinema, as obras de arte foram perdendo o seu valor de culto até então preservado, o que, para Benjamin, caracteriza-se como um processo de “perda da aura”.

grandes ganhos, em termos financeiros, para os produtores de arte, como, por exemplo, a sustentação da indústria cultural¹¹.

É nesse sentido que Bourdieu (1992) salienta a distinção incrustada nas diferentes formas de arte segundo a lógica do polo de produção erudita ou a lógica do polo da indústria cultural. A principal diferença entre ambos é a dependência de um público externo para a legitimação de sua produção. Essa diferenciação é fundamental para se entender a dinâmica que envolve a lógica da produção simbólica. Assim, essa nova camada consumidora de arte tem seus desejos atendidos por uma parcela dos produtores de arte quando estes submetem ao julgamento de seus críticos com o objetivo de agradar a maior parte de seu público.

Bourdieu (1992) sinaliza o campo de produção erudita como um campo fechado para as demandas externas e com legitimação específica que se constitui conforme os atores sociais que dele fazem parte, bem como de suas instâncias de consagração. É um campo caracterizado pela produção para produtores, onde os autores e demais integrantes desse polo específico produzem para serem consagrados por outros produtores que, por sua vez, fazem o mesmo.

No campo da indústria cultural, oposto ao polo de produção erudita, a dependência é praticamente total do público externo. Portanto, o grau de legitimidade dentro da esfera mais restrita é extremamente baixo em função da necessidade de satisfazer as expectativas de um público maior. Por isso sua produção é toda focada na aceitação do público externo, verificando as tendências e inclinações do mesmo.

A diferença fundamental de tais categorias pertencentes ao campo de produção simbólica se dá justamente no que concerne a sua legitimação que, como vimos, são distintas quanto ao modo de se consagrar um produto e seu produtor. A ideia de mercado está ligada não somente ao fato de que a partir da Revolução Industrial as obras ganham um valor específico, podendo ser comercializadas, mas, principalmente, porque, conforme a dinâmica específica do outro polo (autônomo e com leis reconhecidas pelos seus membros), sempre haverá troca, similar a uma transação comercial, onde a moeda varia conforme a lógica que está sendo empregada em cada campo.

Neste sentido, vale ressaltar a importância que a lógica de cada campo específico possui, sendo a busca pela autonomia um fator primordial para a análise do posicionamento dos artistas dentro dos distintos campos de produção simbólica. Bourdieu deixa claro que a

¹¹ O sentido atribuído ao conceito de Indústria Cultural foi tomado a partir da perspectiva de Pierre Bourdieu, que a sinaliza como um polo da esfera de produção simbólica.

relação que o artista mantém com os não-artistas é que vai apontar o grau de autonomia que tanto ele quanto sua obra possui. Para ele, a diferenciação das obras de arte no que se refere ao seu posicionamento dentro do campo de produção simbólica se dá a partir da relação estabelecida entre autor e público, com um detalhe específico no tipo e na abrangência que esse público receptor possui.

A lógica de funcionamento do campo de produção erudita ocorre de maneira relativamente independente das ingerências de um público abrangente, pois uma das suas principais características é sua atuação com vistas a demandas de um público específico (interno). E é nesse ponto que reside uma das principais diferenças entre o campo de produção erudita e o campo de produção da indústria cultural. Enquanto o primeiro produz sua arte para um grupo de outros produtores de arte, o segundo está profundamente pautado por uma demanda externa. O campo de produção erudita é um grupo, de certo modo, fechado, com suas formas de atuação e legitimação e com regras próprias forjadas a partir dos interesses de seus participantes. Quanto maior a capacidade desses artistas em definir e ditar suas próprias normas, maior o grau de autonomia conferido ao campo de produção simbólica. Bourdieu aponta esse campo como sendo “sociedades de admiração mútua”, onde a sua forma particular de avaliação da produção artística confere uma espécie de consagração da obra enquanto raridade ou produção pura. Assim, suas produções se fazem em uma espécie de economia específica do campo, onde a moeda que vale é, segundo os termos de Bourdieu, “distinções culturalmente pertinentes”. A capacidade de inovação deve obedecer a certo limite ditado pelo campo autônomo com vistas a legitimar tal obra ou não, exigindo do produtor um malabarismo para não ser exageradamente inovador ao ponto de ser rechaçado pelas posições dominantes do campo.

No campo da indústria cultural, o processo de produção de “arte” leva em consideração um público indefinido e mais abrangente. Visando os anseios de uma determinada demanda e tendo como principal guia o público externo, o campo da indústria cultural obedece às leis do mercado e adota características como a concorrência, a busca da rentabilidade dos investimentos, bem como o resultado das relações estabelecidas entre os agentes envolvidos no campo de produção técnica e socialmente distinta. Seus produtos são vistos com certa marginalidade pelo campo de produção erudita uma vez que a “arte realizada” não passa pelos critérios e crivos dos membros e instituições deste polo. A questão da autonomia, portanto, não se põe de modo tão crucial como no campo de produção erudito.

Saliente-se, contudo, que a fotografia e o cinema, ao mesmo tempo em que importaram elementos de outras modalidades artísticas para legitimarem-se como arte,

também influenciaram outras expressões artísticas, dentre elas a literatura. A relação entre literatura e cinema foi viabilizada a partir do momento em que esse diálogo passou a materializar-se na própria escrita de vários autores. Sussekind (1987), ao falar da relação entre a tecnologia e as produções artísticas e as suas consequências, relata como tal apontamento pode ser observado.

Aí sim se encontra uma literatura-de-corte, em sintonia com uma concepção também diversa do cinema, e pouco preocupada em parecer com as fitas, em falar de biógrafos e cinematógrafos. Uma literatura na qual, já incorporados os sustos, dialoga-se maliciosamente com as novas técnicas e formas de percepção. E que não cita a todo momento o cinema. Mas se apropria e redefine, via escrita, o que dele lhe interessa. (SÜSSEKIND, 1987, p. 48)

A fragmentação da realidade, característica do cinema, passa então a fazer parte da própria constituição do romance como gênero devido a vários fatores, mas o principal deles pode ser apontado pelas interferências causadas no cotidiano, com a inserção da dinâmica e do movimento oportunizados pelo advento do cinema. No entanto, existem outros aspectos que estão por trás das faturas literárias que não são tão aparentes, e que dizem respeito aos processos sociais envolvidos na produção artística.

Não é errôneo afirmar que as produções literárias modernas são carregadas de elementos tais como a fragmentação e, portanto, a descontinuidade. A literatura moderna é representada por obras reconhecidas pela relativa intensidade de uso desses atributos, tais como *Educação Sentimental* e *Madame Bovary*, de Gustav Flaubert – consideradas inaugurais desse estilo narrativo –, ou até mesmo as obras de James Joyce, que é citado, por exemplo, pelo cineasta russo Eisenstein, conhecido pelos filmes dotados de um alto teor discursivo nos quais o narrador faz interferências significativas no curso da obra (cf. Xavier, 2003).

Nesse sentido, os aspectos não aparentes acabam por delimitar trajetórias e posicionamentos dentro da esfera social na qual se está inserido.

As descontinuidades das obras de Márcio Souza e Milton Hatoum

A universalidade das obras de Márcio Souza e Milton Hatoum pode ser indicada como resultado de uma aposta ousada. Nas oito obras investigadas, notamos significativamente a presença de um gênero narrativo romanesco que herda atributos da literatura moderna, cuja descontinuidade converte-se em sua característica maior. No entanto, as estratégias de absorção dessa fragmentação nos romances foram diferentes, assim como também os caminhos que levaram os autores a incorporarem elementos da linguagem cinematográfica nas suas obras. Márcio Souza, com uma formação enfronhada desde cedo na prática do

cinema, leva os atributos da linguagem cinematográfica para o texto literário, garantindo, por exemplo, uma justificativa fácil quanto ao modo de concepção de suas primeiras obras.

Galvez, Imperador do Acre tem uma estrutura similar a um roteiro cinematográfico que nos permite arriscar uma dedução de que o texto passou de roteiro para livro, tamanha a fragmentação, os capítulos curtíssimos e a dinamicidade com que os trechos da narrativa se interconectam e se desligam com uma facilidade sem comprometer a compreensão da obra como um todo. Tal dinamicidade atribui um diferencial visual (focal) na obra. *Galvez* garantiu a Márcio Souza uma boa aceitação inicial no campo literário, o que corroborou dois anos depois na produção de *Operação silêncio*, obra que aposta em um maior radicalismo no sentido da fragmentação.

Em *Operação silêncio* essa fragmentação, recorrente em *Galvez*, é levada ao nível mais extremo de uma produção literária. Todos os atributos da linguagem cinematográfica são encontrados em exagero na obra, o que torna mais evidente, é claro, que essa importação foi aplicada ao nível máximo de aposta para uma inserção no campo literário. Não seria curioso que isso acontecesse, pois o intervalo de produção entre *Galvez* e *Operação silêncio* é relativamente pequeno quando considerado o intervalo de produção das obras de Milton Hatoum (ver quadro 1). O ritmo de produção de Márcio Souza condiz com um ritmo editorial mais intenso, exigindo que as produções sejam em larga escala num curto espaço de tempo, a fim de atender a interesses comerciais. É importante ressaltar que não afirmamos aqui que a produção de Márcio Souza foi acelerada por causa da produção editorial em larga escala, mas não podemos deixar de considerar isso como um fator fundamental a ser sinalizado, uma vez que pode ser uma evidência importante no sentido de desvendar os mecanismos de criação literária presentes em *Galvez* e *Operação silêncio*.

Quadro 1 – Ano de publicações de obras a partir da entrada no campo literário

Autor	Obras	Ano de publicação
Márcio Souza	<i>Galvez, Imperador do Acre</i>	1976
	<i>Operação silêncio</i>	1978
	<i>Mad Maria</i>	1980
	<i>O fim do Terceiro Mundo</i>	1989
Milton Hatoum	<i>Relato de um certo Oriente</i>	1989
	<i>Dois irmãos</i>	2000
	<i>Cinzas do norte</i>	2005
	<i>Órfãos do Eldorado</i>	2008

A mudança vem com *Mad Maria* que, apesar de certa fragmentação, apresenta uma aceleração mais moderada na dinâmica das imagens presentes na obra. Publicada oito anos depois de *Operação silêncio*, a narrativa já consegue equilibrar o experimentalismo da fragmentação com a tradição literária. A relativa segurança da aceitação das primeiras obras pode ter levado o autor a se sentir, por um lado, menos pressionado a continuar a trilhar o caminho do experimentalismo das primeiras obras e, por outro, constrangido a realinhar-se com certa tradição literária. A atuação dessas duas forças contrárias permite que o autor acomode-se dentro de uma posição dentro desse jogo de interesses que se revela no âmbito do campo literário. E, nesse sentido, a forma como Márcio Souza olha e retrata a Amazônia em *Mad Maria* indica, ao mesmo tempo, uma acomodação formal e um rechaço no âmbito da tradição de certa representação literária da Amazônia.

O fim do terceiro mundo confirma a consolidação de uma posição no campo literário. A ousadia de tentar fazer uma adaptação de uma obra do escritor Conan Doyle e apostar na combinação com personagens de *Macunaíma* já indica a consolidação de uma posição de Márcio Souza para fazer outro tipo de experimentalismo sem perder, por exemplo, o espaço já adquirido, uma vez que a utilização de um texto literário já reconhecido e canonizado pelo campo literário facilita a compreensão e evita uma eventual rejeição por parte dos pares. O tom fragmentado alimenta ainda mais esse imaginário e reforça o esquema da literatura moderna.

Em Milton Hatoum essa fragmentação é tão evidente quanto em Márcio Souza, mas com um grau de intensidade menor, uma vez que os respingos de uma tradição literária moderna calcada em fechar o foco das narrativas em dramas do cotidiano, personagens dotados com um grau de subjetividade mais exacerbado, compõe a principal característica das suas obras. Milton Hatoum tem um caminho completamente diferenciado de Márcio Souza. Inicialmente, o contato direto com a produção cinematográfica que fez de Márcio Souza um crítico e produtor da sétima arte não fez parte da formação de Milton Hatoum. A fragmentação existente nas obras do autor de *Cinzas do norte* é muito mais resultado de uma influência da tradição literária moderna do que propriamente o contato com o cinema. Aqui cabem algumas importantes sinalizações. Essa influência da literatura moderna é evidente durante a trajetória de Milton Hatoum, seja pela identificação dos atributos específicos que caracterizam o seu estilo narrativo, seja pelo próprio testemunho do autor em entrevistas. Milton Hatoum auxiliou na tradução de obras importantes de Gustav Flaubert, reconhecido como o inaugurador desse estilo narrativo permeado pela fragmentação. Essa evidência indica

que o esquema de Flaubert é a base literária que poderia ser facilmente incorporada por Hatoum.

A própria trajetória de Flaubert enquanto escritor também pode servir como importante evidência que os processos sociais mais abrangentes exercem uma influência no fazer artístico. Bourdieu, em *As regras da arte*, apresenta um Flaubert analista de sua realidade enquanto escritor. Em *A educação sentimental*, Flaubert acaba por sinalizar como ocorrem os jogos de interesse “desinteressados” constituintes do processo de produção e reconhecimento artístico. Bourdieu identifica como estão presentes na obra todos os elementos e movimentos específicos de uma dinâmica social que se confunde com a realidade. Por assim ser, Flaubert acaba fazendo uma história de seu tempo por meio da literatura. Hatoum, que manteve um contato mais intenso com essa literatura, acaba também por fazer uma história de seu tempo ao retratar as realidades que fazem parte de seus romances. A ligação de Flaubert com o cinema, por sua vez, é sinalizada por Carlo Ginzburg quando ele refuta os argumentos de Marcel Proust ao enxergar nos famosos “espaços em branco” presentes nas obras de Flaubert uma influência da música. Segundo Ginzburg (2002), a influência determinante para tais espaços em branco já provinha da fotografia e dos primórdios do cinema.

Carlo Ginzburg no ensaio “Decifrar um espaço em branco”, coloca as pausas e cortes de cenas dos romances de Flaubert como prenúncios, ainda na segunda metade do século XIX, da edição cinematográfica. É possível ver em *A educação sentimental* variados trechos com esses “espaços em branco” que, ao fim e ao cabo, significariam cortes. O espaço em branco, visto por Marcel Proust como uma influencia da música, na verdade representaria uma pista da interferência que a fotografia e o cinema já exerciam na esfera artística de um modo mais abrangente.

Autores amazônicos ou mundiais?

A aposta inicial de *Relato de um certo Oriente* fez de Milton Hatoum um escritor consagrado. É interessante notar que os autores que fazem obras consideradas universais, tais como Márcio Souza e Milton Hatoum, garantem essa legitimidade, em princípio, devido ao estilo narrativo. Como vimos, Márcio Souza tem como justificativa não só o conhecimento das regras do campo, mas principalmente o uso desse conhecimento a seu favor. O fato de já ter tido um contato com o cinema levou-o a engendrar formatos nas suas obras literárias que poderia ser arriscado, dado o experimentalismo de *Operação silêncio*, segunda obra do autor. No entanto, o autor conseguiu realizar a importação de uma linguagem para outra e convertê-

la em ganhos simbólicos. Milton Hatoum, que não teve relação tão direta e engajada com o cinema, estaria apenas apostando em um estilo narrativo já consagrado e, se bem resolvido, resultaria em ganhos ímpares no campo literário. A verdade é que, independente das resoluções que ambos os autores tenham dado para as suas respectivas obras, os ganhos foram relativamente similares do ponto de vista de um reconhecimento por parte das demais posições consolidadas no âmbito de um campo literário nacional. As premiações e os sucessos os pronunciamentos da crítica explicitam essa aceitação e esse reconhecimento.

Portanto, classificar uma obra como amazônica ou universal e, mais ainda, o próprio escritor, seria arriscado se considerado o ponto de vista de que a literatura tem a sua própria divisão geográfica, tal como propõe Casanova (2002). A consagração de uma obra literária depende, e muito, dessa alocação geográfica dos autores e das pátrias literárias por excelência – onde estão as maiores instâncias de consagração. No entanto, apesar dos esquemas, dos caminhos pelos quais os autores poderiam, a princípio, obedecer para serem consagrados, sempre se trata de uma aposta arriscada.

Márcio Souza e Milton Hatoum conseguiram, mesmo por caminhos distintos, fazer com que suas obras fossem conhecidas e reconhecidas pelo campo literário a partir de uma fórmula específica que agrega aspectos da linguagem cinematográfica ao fazer literário. Tal afirmativa é possível a partir do momento em que consideramos que as ciências sociais têm tarefa primordial desvelar os mecanismos sociais implicados no próprio processo de criação artística e intelectual.

REFERÊNCIAS

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica". In: **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, p. 165-196.
- _____. "O Narrador". In: **Obras escolhidas**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, v. 1, 1986, p. 197-221.
- BOURDIEU, Pierre. "O mercado dos bens simbólicos". In: **A economia das trocas simbólicas**. Trad. Sérgio Miceli e outros. 3ª ed. São Paulo: Ed, Perspectiva, 1992.
- _____. "Por uma ciência das obras". In: **As regras da arte; gênese e estrutura do campo literário**. Trad. Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- _____. **A distinção: crítica social do julgamento**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, RS: Zouk, 2007.
- CASANOVA, Pascale. *A República Mundial das Letras*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002.
- DOYLE, A. C. (1987). **O mundo perdido**. São Paulo, Melhoramentos/Clube do Livro.
- GINZBURG, Carlo. **Relações de força; história, retórica, prova**. Trad. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- _____. **Nenhuma ilha é uma ilha**. Trad. Samuel Titan Jr. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- LEITE, Lígia Chiappinni Moraes. **O foco narrativo**. São Paulo: Ática, 2007.
- LIMA, Luiz Costa. "A análise sociológica da literatura". In: **Teoria da literatura em suas fontes**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, v.2, 2002, p.659-687.
- HATOUM, Milton. **Relato de um certo oriente**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- _____. **Cinzas do Norte**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. **Órfãos do Eldorado**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. **Dois Irmãos**. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- MENEZES, Paulo. **A trama das imagens**. São Paulo: Edusp, 1997.
- PELLEGRINI, Tânia. "Narrativa verbal, narrativa visual: possíveis aproximações". In: PELLEGRINI, Tânia et al. **Literatura, cinema e televisão**. São Paulo: Ed. SENAC/Instituto Itaú Cultural, 2003, p. 15-34.
- _____. **A imagem e a letra; aspectos da ficção brasileira contemporânea**. São Paulo: Ed. Mercado de Letras/FAPESP, 1999.

SOUZA, Márcio. **O mostrador de sombras**; notas sobre a arte do cinema. Manaus: Ed, Sérgio Cardoso/UBE-AM, 1967.

_____. **Operação silêncio**. 2ª ed. Rio de Janeiro: Ed. Marco Zero, 1985.

_____. **Galvez, Imperador do Acre**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

_____. **Mad Maria**. 7º Ed. São Paulo: Marco Zero, 1980

_____. **O fim do Terceiro Mundo**. Editora: MARCO ZERO, 1990.

SUSSEKIND, Flora. **Cinematógrafo de letras**; literatura, técnica e modernização no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

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

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico**; a opacidade, a transparência. 3ª Ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

_____. “Nelson Rodrigues no cinema (1952-99) - anotações de um percurso”. In: **O Olhar E a Cena: Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues**. São Paulo, Cosac & Naif, 2003.