



Intérpretes do Brasil: uma Amazônia para além da floresta e dos rios

Interoreters Brazil: an Amazon beyond the forest and the rivers

Dossiê: intérpretes do Brasil

Tayana Barbosa*

ORCID: 0009-0008-9715-161X

E-mail: tasbarbosa87@gmail.com

Marlí Furtado**

ORCID: 0000-0001-7597-7834

E-mail: marliff@ufpa.br

Recebido: 29/12/2024
Aprovado: 29/04/2025

Resumo:

As produções literárias da Amazônia rendem assuntos recorrentes e controversos, quando saímos dos circuitos canônicos e passamos a visitar as literaturas pouco abordadas pelos grandes compêndios de histórias literárias. Embora os textos produzidos nessa região tenham sido marcados pela forte presença da natureza, podemos dizer que estas obras não devem ser analisadas de maneira isolada, mas sim inscritas num circuito de romances que desenvolveram uma tradição na Amazônia. Partindo dos pressupostos de Candido (2007) acerca da tradição como uma atividade de transmissão entre homens conscientes de seu papel na organização de um sistema literário, percebemos que houve uma transformação nessas narrativas, conduzidas pela noção de retomadas e rupturas. Dessa forma, esse trabalho pretende observar como se deu a renovação de romances que rompem com as descrições da natureza e redimensionam a noção de espaço, tempo e realidade para além das especificidades regionais. Dessa forma, este trabalho se detém em observar a reconstrução de uma nova narrativa na Amazônia em três romances: *Chove nos Campos de Cachoira* (1941), de Dalcídio Jurandir, *Galvez, o imperador do Acre* (1976), de Márcio Souza, e *Relato de um certo oriente* (1989), de Milton Hatoum.

Palavras-chave:

Tradição; Amazônia; *Chove nos Campos de Cachoira*, *Galvez, o imperador do Acre*; *Relato de um certo oriente*.

Abstract:

Literary productions from the Amazon yield recurring and controversial topics when we move away from canonical circuits and start revisiting literatures that are rarely addressed by major literary history compendiums. Although the texts produced in this region were marked by the strong presence of nature, we can say that these works cannot be analyzed in isolation, but rather as part of a circuit of novels that developed a tradition in the Amazon. Based on Candido's (2007) assumptions about tradition as an activity of transmission between men aware of their role in the organization of a literary system, we perceive that there was a transformation in these narratives, driven by the notion of resumptions and ruptures. In this way, this work aims to observe

* Possui Graduação em Licenciatura Plena em Letras - Língua Portuguesa (2010) pela Universidade Federal do Pará; Mestrado Sanduíche em Letras: Estudos Literários, pela Universidade Federal do Pará e Universidade Estadual do Rio de Janeiro (2014), e Doutorado em Letras, na área de concentração dos Estudos Literários, atuando na linha de pesquisa de Interpretação, circulação e recepção de textos literários, pela Universidade Federal do Pará (2020). Foi professora colaboradora da UFPA e do PARFOR (Plano Nacional de Formação de Professores) da mesma instituição, atuando principalmente nos seguintes temas: Literatura Brasileira, Dalcídio Jurandir, Literatura da Amazônia e Ensino de Literatura. Atuou por dois anos na Educação Básica por meio da Secretaria de Educação do Pará (SEDUC) e hoje integra o quadro de professores do Colégio Tenente Rêgo Barros.

** Possui graduação em Licenciatura Em Letras pela Universidade Estadual de Maringá (1977), mestrado em Literatura Brasileira pela Universidade Federal de Santa Catarina (1982) e doutorado em Teoria e História Literária pela Universidade Estadual de Campinas (2002). Atualmente é professor Titular da Universidade Federal do Pará. Tem experiência na área de Letras, com ênfase em Literatura Brasileira, atuando principalmente nos seguintes temas: literatura brasileira, literatura da Amazônia, obra de Dalcídio Jurandir, literatura e ensino.

how the renewal of novels that break away from mere descriptions of nature and reshape the notion of space, time and reality beyond regional specificities took place. Thus, this work aims to observe the reconstruction of a new tradition of Amazonian narratives in three novels: *Chove nos Campos de Cachoira* (1941), by Dalcídio Jurandir, Galvez, *o Imperador do Acre* (1976), by Márcio Souza, and *Relato de um certo oriente* (1989), by Milton Hatoum.

Keywords:

Tradition; Amazon; *Chove nos Campos de Cachoira*, *Galvez o imperador do Acre*; *Relato de um certo oriente*.

"No mais pequeno poema de um poeta deve haver sempre alguma coisa por onde se note que existiu Homero.". O que significa isso? Significa a condenação do poeta a uma determinada tradição de linguagem de trabalho. Isso não quer dizer que ele, a todo momento, fique atento à existência de Homero; significa, sim, que, trabalhando aquela linguagem, ele, de qualquer modo, ainda que longinquamente, estará ecoando aquilo que fez um grande poeta do passado, porque existem elementos arcaicos, em qualquer criação, que permanecem, apesar de todas as inovações que devem existir, evidentemente. (Barbosa, 2013, 22)

Introdução

Na epígrafe que abre esta introdução, João Alexandre Barbosa retoma uma citação do poeta português Fernando Pessoa para destacar um importante conceito dos estudos literários, o de tradição. Segundo o crítico, um escritor está condenado a uma determinada tradição literária, pois sempre que nós entramos em contato com suas produções, é possível recuperarmos a linguagem daqueles que o precederam, numa clara dinâmica de retomada e ruptura, cuja força motora é o leitor. Se recorrermos aos dicionários, livros que reúnem os significados literais dos vocábulos de uma língua, encontraremos definições como: “continuidade ou permanência de uma doutrina”; “visão de mundo”; “costumes e valores transmitidos de geração em geração”, etc. Podemos entender, então, sumariamente, que tradição é a transmissão de algo que passa de geração em geração; no caso da literatura, essa transmissão se dá pela linguagem.

Nessa perspectiva, não podemos pensar as obras e seus autores de uma maneira isolada, mas sim dentro de um contexto de produção orgânico, no qual há, perceptivelmente, a transmissão de um tipo de linguagem na/sobre determinado espaço, de modo que haja entre eles um entrelaçamento genuíno. A partir da leitura dos textos produzido por escritores da Amazônia, na primeira metade do século XX, percebemos que os escritores dessa região do país se ligam por uma forte descrição da natureza ora grandiosa e exuberante, ora infernal e selvagem. Essa recorrente presença dos aspectos naturais nas obras da Amazônia construíram modelos de análises que enformaram esses textos em uma tradição regionalista. Apesar disso, essa herança de representação da natureza não pode ser compreendida simplesmente sob a ótica do isolamento e do bairrismo, conforme nos assinala Alison Leão (2011), pois é preciso compreendê-la

engendradora em um sistema literário mundial em que se inicia nos textos dos viajantes, dedicados a descrevê-la sob a ótica do inferno verde e paraíso perdido.

Ao analisar como a natureza é apresentada nas produções da Amazônia, Leão (2011) se propõe a ampliar a leitura dessas obras, a partir dos romances *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, e *Inferno verde* (1908), de Alberto Rangel. Para ele, esses autores prosseguiram uma tradição, ao mesmo tempo que foram os precursores do enquadramento de uma realidade amazônica que ultrapassa a mera descrição daquele espaço selvagem e caótico. Mais do que isso, esses escritores exploram as possibilidades frente a tarefa de representação, uma vez que, nessas obras, a natureza se transforma à medida que se tenta criá-la.

Urge salientar que o escritor fluminense Euclides da Cunha não limitou seus interesses pelo binômio o homem e a terra apenas no seu romance *Os Sertões*. Sete anos depois de sua obra mais famosa, o autor relatou suas experiências na Amazônia, resultando em uma obra que servirá de paradigma para as demais sobre a região, *A margem da história*. Este texto, publicado em 1909, tornou-se um importante estudo sobre esse local e inspirou uma série de obras ficcionais, das primeiras décadas do século XX, que procuraram seguir os caminhos abertos por Euclides no que se refere ao homem e sua relação com o espaço. A partir de então, formou-se uma tradição de narrativas pautadas nos paradigmas euclidianos, com uma prosa caracterizada por denúncias político-sociais de uma Amazônia bastante diferente daquela apresentada pelos conquistadores dos séculos anteriores, que marcaram a floresta como um lugar idílico, farto e encantado.

Nessa fileira, então, prossegue um acúmulo crescente de títulos nas primeiras décadas do século XX, como Alberto Rangel, com *Inferno Verde*; Carlos de Vasconcelos, com *Deserdados* (1921), romance-saga da vida nos seringais; Mário Guedes, com *Os seringais* (1914); Alfredo Ladislau, com *Terra Imatura* (1923) e Adauto Fernandes, com *Terra verde* (1925). Chama-se atenção, diante desses títulos, para as quatro últimas obras, todas timbradas pelo signo *terra*, muito sintomático em um momento no qual o país começava a presenciar uma explosão de romances regionalistas que se vinculavam organicamente à terra, beirando o folclórico e/ou panfleto de denúncia social (FURTADO, 2011). Esses romances encontraram correspondentes em toda a América Latina com a chamada “novela da terra” (outra denominação para o Regionalismo na América latina), explorada desde há muito pelos escritores latino-americanos anteriores à década de 1940.

Na década de 30, houve no Brasil uma enxurrada de romances que apresentavam uma nova forma de representar a realidade brasileira. Agora a visão paternalista e o exotismo, elementos utilizados pelos modernistas da época para representar a “cor local”, deram lugar a uma visão mais crítica sobre os problemas político-sociais do país, deslocando o foco narrativo ao espoliado e apresentando o espaço como um dos artifícios

de escravização desse homem preso a uma ordem social opressora.

À medida que se radicalizava no país a divulgação das ideias marxistas e o alastramento desenfreado do fascismo e comunismo, os escritores brasileiros se imbuíam cada vez mais de uma consciência pedagógica, de que eram eles os responsáveis por instruírem a população sobre as agruras sociais que se alastravam pelo país. Nesse contexto, seguem, nas narrativas da Amazônia, autores continuadores da herança euclidiana, focalizando a denúncia da exploração humana, mas em uma natureza cada vez menos soberana. *A selva* (1930), de Ferreira de Castro, abre o decênio de 30 ainda impregnado pelo legado de Euclides da Cunha, apresentando um quadro da vida no seringal amazônico desde a vinda do trabalhador nordestino para a região até a organização do trabalho, marcado pelo sofrimento e escravização do homem naquele espaço. Prossegue nessa temática *Terra de Ninguém* (1934), de Francisco Galvão; *Seiva* (1937), de Osvaldo Orico e, por fim, o mais significativo e inovador, dentro dos limites desse grupo de autores, Abguar Bastos, com seus romances *Terra de Icamiba* (1931) e *Safra* (1937). Mais próximo dos dramas humanos ocasionados pelas péssimas condições de trabalho na região e distante cada vez mais da documentação e descrição da natureza, *Safra* fecha esse grupo como uma espécie de romance-transição. Embora não deixe de lado a presença marcante da selva, tira desta a protagonização, presente nas obras anteriores.

A década de 40 trouxe grandes transformações no cenário literário brasileiro, com uma profunda renovação dos recursos narrativos utilizados pelos autores do passado. Essas narrativas brasileiras demonstraram-se fortemente atualizadas pelos processos literários de renovação presentes em todo o continente latino-americano, os quais reagiram ao realismo/naturalista envelhecido dos anos 20 e 30 e buscaram redimensionar a noção de espaço, tempo e linguagem para além das especificidades regionais. Em meio a esse cenário, a Amazônia acompanhou essa transformação, com obras que romperam com antigos modelos narrativos.

Nesse contexto, temos uma ruptura com aquele tipo de narrativa predominante na região iniciado pelo modelo de Euclides da Cunha, em *À margem da história* (1909). Assim, a linha de continuidade passou a se movimentar e se reconfigurar com obras que não somente retomaram elementos do passado, como também os renovaram, construindo, assim, uma nova tradição narrativa.

Sobre isso, este trabalho procura observar a superação de uma tradição formada nas narrativas da Amazônia, por meio de três obras de grande recepção crítica: *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), de Dalcídio Jurandir¹; *Galvez, o imperador do Acre* (1976), de

¹ Dalcídio Jurandir nasceu em Ponta de Pedras, na Ilha do Marajó, em 10 de janeiro de 1909, e morreu em 16 de junho de 1979, na cidade do Rio de Janeiro. Iniciou-se na vida das letras muito cedo. Aos vinte anos de idade começou a escrever a primeira versão de *Chove nos Campos de Cachoeira*, com a qual recebeu o primeiro lugar no concurso literário promovido pelo jornal *Dom Casmurro* e pela Editora Vecchi, em 1940. Desde então, lançou-se no cenário nacional literário, recebendo outros dois prêmios: Paula Brito, com o romance *Belém do Grão-Pará* (1960), e Machado de Assis, pelo conjunto de sua obra, em 1972.

Márcio Souza²; e *Relato de uma certa oriente* (1989), de Milton Hatoum³. O principal ponto a ser observado, neste trabalho, é o de que a natureza pode servir à obra de maneira real e palpável, assim como pode servir de maneira subjetiva e simbólica, em dois principais momentos: quando recontamos a história seja ela familiar, como no caso de *Chove nos Campos de Cachoeira* e *Relato de um certo oriente*, seja ela oficial de um país, como no caso de *Galvez, o imperador do Acre*.

Dalcídio Jurandir e a ruptura com antigos paradigmas

Chove nos Campos de Cachoeira é o primeiro de dez romances que compõem a saga do ciclo Extremo-Norte⁴. Nele, o autor contará a trajetória do menino Alfredo cujo maior sonho era sair da vila onde nascera para morar na capital Belém, a fim de iniciar seus estudos.

Sobre o chamado “romance embrião” do escritor, vários críticos já apontaram a aproximação de Dalcídio Jurandir a nomes importantes da literatura mundial. O crítico Benedito Nunes analisa o ciclo romanesco de Dalcídio como *roman-fleuve*, termo criado por Romain Rolland para designar uma sequência de obras interligadas por uma mesma história, seja da trajetória de um mesmo personagem individual, seja de uma família. Assim como em *Em busca do tempo perdido* (1913), do escritor francês Marcel Proust, o ciclo é abastecido pelas lembranças do narrador que se volta para as suas memórias da infância e da juventude por meio de recursos como a introspecção, o que demonstra “seu parentesco espiritual com Marcel Proust”. (Nunes, 2006, p. 246). Nesse sentido, Nunes contrapõe-se à maioria dos críticos brasileiros que insistem em aproximar o escritor marajoara do grupo de autores regionalistas dos anos 30. Segundo Nunes,

O ciclo de Dalcídio, enxerto da introspecção proustiana na árvore frondosa do realismo, afasta-se, graças à força de autoanálise do personagem e à poetização da paisagem, das práticas narrativas do romance dos anos 30, com uma certa constrição do meio ambiente e da tendência objetivista documental, afinadas com a herança naturalista. (Nunes, 2006, p. 246)

A percepção sobre a dimensão universal no particular, a Amazônia, contrapondo-se à avaliação da maioria dos críticos que aproximam Dalcídio de autor regional, ajuda a compreender dois aspectos importantes sobre sua produção de Pós-40. O primeiro aspecto é a forma de utilização do espaço e dos elementos que compõem os aspectos regionais no romance; o segundo diz respeito ao modo como Dalcídio revisitou obras de grandes mestres estrangeiros, como Marcel Proust, em seus enredos particulares, dando início, assim, a uma nova forma de narrar.

Na obra *Em busca do tempo perdido*, publicada entre os anos de 1913 e 1927, encontramos uma saga da memória, envolta em diversas reflexões sobre a arte, o amor, a homossexualidade, o tempo. Com uma sintaxe peculiar, de longos períodos que não

⁴ Seguem-se: *Marajó* (1947), *Três casas e um rio* (1958), *Belém do Grão-Pará* (1960), *Passagem dos inocentes* (1963), *Primeira manhã* (1967), *Ponte do galo* (1971), *Os habitantes* (1976), *Chão dos Lobos* (1976), *Ribanceira* (1978).

permitem ao leitor uma leitura facilitada, a obra serviu de inspiração para diversos autores da segunda metade do século XX. Nesse sentido, Nunes (2006) aponta para uma aproximação entre o autor francês e Dalcídio Jurandir no que tange à introspecção narrativa. À percepção de Nunes adicionamos a memória involuntária, a partir da qual podemos recuperar experiências passadas a partir de um dispositivo sensitivo como cheiros, paladares, etc. Como na clássica cena de rememoração da personagem central, em que a personagem recupera momentos de sua infância, na cidade de Combray, a partir da apreciação de uma doce xícara de chá, em *Chove nos Campos de Cachoeira* temos as memórias de Alfredo disparadas pelas frutas que Clara, a amiga, gostava de se deliciar.

Para Clara, o mundo era aquele taperebá, aquela manga, aqueles beijos. Dava para Alfredo muruci com açúcar, amassado com as suas mãos. E lambia e chupava os dedos lambuzados de muruci e açúcar. Os dedos pareciam mais gostosos do que o próprio muruci. Era como uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras, dos murucizeiros, das resinas, dos mururés, daquelas águas e daqueles peixes que as grandes chuvas traziam para Cachoeira. (...) Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas. (Jurandir, 1997 p. 173-174)

Quase como um poema narrado, o autor compara as sensações do menino Alfredo, ao saber da morte de Clara, com as experiências vividas por ambos. As frutas da região, para o menino, não eram apenas alimentos, eram as tardes em cima das árvores, eram sua sexualidade descoberta, eram o mundo de Clara. A amiga gostava tanto de frutas que na memória de Alfredo ela era todas elas. Proustianamente, com a morte, o taperebá, a manga, o muruci passaram a não ter mais o mesmo gosto de descoberta, mas sim de saudade.

A progressiva descrição do excerto imprime uma “cor local”, ao mesmo tempo em que se dissipa com a poeticidade da linguagem, trazendo para o primeiro plano as sensações, em vez das descrições. Como vemos, apesar de a dimensão regional estar presente em sua obra, o narrador dalcidiano a desloca para um plano secundário, fazendo com que a linguagem poética ganhe força no romance. Prende-se aos dramas humanos e ao entrelaçamento do espaço com o homem. Mesmo quando encontramos episódios que exijam maior fôlego descritivo, a introspecção dos indivíduos se sobressai, fugindo, portanto, de qualquer tendência impositiva de elevação do ambiente natural.

Essa relação entre homem e o espaço fica ainda mais evidente logo no primeiro capítulo do romance, em que há um completo entrelaçamento entre os campos queimados e os conflitos da personagem. A narrativa se inicia com o enquadramento dos campos queimados e, apesar dessa descrição espacial, o que chama a atenção do leitor é a dramaticidade da cena aliada às emoções do protagonista Alfredo, à medida que a narração evolui. Nota-se que o narrador introduz a personagem sob uma atmosfera tranquila, mas, ao mesmo tempo, triste, melancólica, cujo ritmo dramático crescerá no parágrafo seguinte, quando se reforça a fadiga de Alfredo e seu desconforto com o cotidiano repetido.

Voltou muito cansado. Os campos o levaram para longe. O caroço de tucumã o levava também. Aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. Quando voltou já era bem tarde. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte. Os campos não voltaram com ele, nem as nuvens nem os passarinhos e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. Mais para longe já eram os campos queimados, a terra preta do fogo e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. Voltava donde começavam os campos escuros. (Jurandir, 1997, p. 15)

O espaço apresentado acima entrelaça-se com as emoções do sujeito narrado, de modo que se transforma em um segundo personagem na narrativa, muito diferente do que costumávamos encontrar nos romances produzidos na Amazônia dos anos 20 e 30, marcados pela exotização e monumentalização da natureza selvagem e alheios às tensões dramáticas dos indivíduos. O menino retorna para a casa cansado, mas não sozinho, pois traz consigo a noite, que para ele era a doença de Eutanázio, seu irmão mais velho; as páginas dos catálogos do pai; as feridas da sua perna; a queda do poço, de onde sua mãe o salvou, e outras lembranças desveladas por esse período do dia. A emersão desses sentimentos melancólicos acontece porque Alfredo perdeu seu caroço de tucumã nos campos queimados, o qual abrigava seus sonhos e fantasias. Não podia agora se fechar em seu “faz-de-conta”.

Na narrativa dalcidiana, percebemos a forte presença dos pressupostos surrealistas na medida em que verificamos o papel do inconsciente e do automatismo psíquico como forma de compreender o funcionamento real do pensamento. Isso se processa pela forte presença da análise mental e das fugas de consciência das personagens e do próprio narrador, cujas vozes, muitas vezes, se confundem com as das figuras narradas. Eutanázio, em uma de suas idas a casa de Irene para levar as periódicas compras que faz na barraca do Ezequias, desenvolve uma mistura de alucinações por Irene e sugere uma sequência ininterrupta de possíveis acontecimentos ilógicos do ponto de vista do mundo real, mas que ganha sentido em um personagem marcado pelo delírio e obsessão. Afirma ele:

O barulho diminui. Que será, então? – disse Eutanázio entre os cacos dos dentes. A roupa do corpo suado lhe dava uma impaciência, indefinida. A náusea de si mesmo lhe veio mais aguda. Sente-se como sem ossos, viscoso e sem sangue. Se transformará em um molusco e irá acordar Irene na rede. Irene gritaria com aquele enorme uruá dentro da rede com ela. Irene sentia o pico daquele bicho e sairia correndo, aos pinotes. Ficaria doida. Doida. Irene exibia uns olhos que a loucura gostaria de possuir. [...] Eutanázio deu com o absurdo. Deu com o começo do seu delírio. O barulho parece distante. É preciso descer do absurdo [...]. Irene está dentro dele como se fosse a sua espinha dorsal. Sem ela não se mantém em pé, não se equilibra, tombaria como um saco vazio. (Jurandir, 1997, p. 48-49)

Esse turbilhão de pensamento estruturado por meio do fluxo de consciência da personagem cria para o leitor uma espécie de quadro nos moldes do surrealismo. Em Dalcídio, a influência desse movimento projeta situações ou possibilidades de vivências que fogem de uma realidade do ponto de vista realista, algo que podemos pensar em uma supra realidade, que se dá ora por uma ampliação, por meio de uma necropsia do

pensamento; ora por uma alteração, por meio da onipotência do sonho e simultaneidade das ações.

Quase como uma tomada sequencial de cenas diferentes, tudo se projeta em um mesmo tempo, no qual a tomada de consciência da personagem se faz de maneira gradativa, como no momento em que Marialva, a filha caçula do Major Alberto, se questiona por que suas irmãs não chegam junto a ela e leem histórias, contando qualquer coisa do mundo. Na percepção imediata desse não acontecer, Marialva cria em sua imaginação formas de variados elementos que são abstratos e reais e desenha sonhos com as pontas dos dedos mágicos.

A vida vai secando no seu corpo, seu pensamento morre dentro dos seus olhos mortos. É uma sobra de mulher, fininha e branca, andando em casa se embalando rezando. Seus pés, suas mãos parecem flutuar. Toda ela parece andar suspensa, meio diluída no silêncio. [...] Tem dezessete anos Marialva? Ninguém sabe. Tudo nela envelheceu, tomou um cor de gesso, ao mesmo tempo de infância perdida, de silêncio. Mas seus dedos ficam mágicos depois que deixam de acariciar o bichano. Traçam pequenas coisas no ar, sonhos, ilhas e imagens, seu pai, o gato, uma árvore, o sol, a lua, folhas caindo, os olhos das irmãs, coroas de espinhos, teias de outro. Seus dedos desfilam sonhos e sombras, tecem, num imaginário tear, certos mundos misteriosos que ela mesma desconhece e só os seus dedos sabem e tecem talvez para os seus olhos mortos (Jurandir, 1997, p. 70).

pensamento; ora por uma alteração, por meio da onipotência do sonho e simultaneidade das ações.

Quase como uma tomada sequencial de cenas diferentes, tudo se projeta em um mesmo tempo, no qual a tomada de consciência da personagem se faz de maneira gradativa, como no momento em que Marialva, a filha caçula do Major Alberto, se questiona por que suas irmãs não chegam junto a ela e leem histórias, contando qualquer coisa do mundo. Na percepção imediata desse não acontecer, Marialva cria em sua imaginação formas de variados elementos que são abstratos e reais e desenha sonhos com as pontas dos dedos mágicos.

Como se desenham sonhos? Com a alteração de uma realidade imaginada, visto ser a personagem cega. Nessa brincadeira de desenhar imaginação, adentra, linda, os sonhos do pai, Major Alberto que, sob os gritos “Marialva, desce! Estás cega, não vês que estás cega, minha filha?” (Jurandir, 1997, p. 70), provoca no leitor também uma abrupta tomada de consciência de realidade, obliterada por alguns segundos pelas imaginações de Marialva. Assim segue a narrativa com uma simultaneidade de pensamento de Major Alberto despertando de um sonho com a filha, percebendo a ausência de Eutanázio e relembrando saudosamente a casa de Rodolfo e do Coronel Bernardo.

O projeto literário de Dalcídio Jurandir sobre a figuração da Amazônia, distribuído em dez romances, apresenta uma urdidura que o distancia de uma tradição neonaturalista bastante comum nas três décadas iniciais do século XX. Ao longo de seu processo criativo, percebemos que seus romances demonstram transformações na construção sintática a ponto de o último – *Ribanceira* (1978) – apresentar expressivo

esfacelamento nos períodos sobre os quais se estrutura.

Como acabamos de elucidar, o autor marajoara apresenta uma nova alternativa de figuração do espaço amazônico que se insere nessa nova ordem narrativa expandida para além das fronteiras nacionais. Daí sua importância nas letras brasileiras. Isso não quer dizer que não existam autores que insistem em uma abordagem literária de priorização dos aspectos naturais de uma Amazônia mítica e selvagem, fechado em um neonaturalismo ainda mais envelhecido que o presente nas duas primeiras décadas do século XX, como é o caso de José Potyguara, com o romance *Terra caída*, na década de 60, Miguel Ferrante, com a obra *Seringuais*, em 1972, entre outros, de menor expressão. Estes, no entanto, ficaram isolados de um sistema orgânico de obras e autores conscientes da configuração de uma nova tradição para os romances da Amazônia.

Vozes em conflito: a fragilidade da realidade em duas vozes narrativas na obra de Márcio Souza

Aliando-se à obra de Dalcídio Jurandir, o escritor Márcio Souza também reconfigurou a forma de criar o espaço da Amazônia a partir da noção de realidade e ficção. No romance histórico, *Galvez, o imperador do Acre*, percebemos o modo como o avanço industrial multiplicou a demanda da borracha e o Norte do país foi um dos principais espaços de comercialização desse produto extremamente lucrativo para a região. O *boom* amazônico, proporcionado pela extração do látex, foi um importante momento para a propagação de personagens deslumbrados pela ideia de fazer fortuna na região. Políticos ambiciosos, rameiras de luxo, trabalhadores advindos de outros estados, como o Ceará, e aventureiros são algumas das figuras emblemáticas que compõem o romance. Um desses aventureiros, andaluz de Cádiz, libertino e amante da boa vida, é o nosso herói, ou anti-herói da trama, Galvez.

Antes do início da narrativa propriamente dita, há uma espécie de advertência ao leitor: “A vida e a prodigiosa aventura de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas fabulosas capitais amazônicas e a burlesca conquista do Território Acreano com perfeito e justo equilíbrio de raciocínio para a delícia dos leitores.” (Souza, 2011, p. 9). A fala é do narrador que desde a apresentação revela uma preocupação com a delimitação da obra enquanto ficção. Essa advertência inicial mostra que há uma consciência do narrador acerca do caráter humorístico e caricatural do livro, pois ele divide a fala em dois blocos de acontecimentos: no primeiro, será contada a vida de Dom Luiz Galvez Rodrigues de Aria nas capitais amazônicas e, no segundo, a burlesca conquista do território acreano de forma equilibrada e justa. O caráter ficcional, portanto, se revela não como uma obra literária qualquer, mas como uma obra que tem por finalidade causar o riso, sem o peso de afirmações factualmente exatas.

A narrativa se inicia quando um turista brasileiro encontra, em um sebo de Paris, um livro memorialístico escrito por um espanhol, cujo maior feito foi ter liderado a independência do Acre no Brasil. Essas são as memórias de Galvez de Aria, o imperador do Acre. Pelo valor de trezentos e cinquenta francos, o turista adquire o manuscrito com o intuito de organizá-lo e publicá-lo. Chamamos atenção para a apresentação do livro, dividida pelo editor em três partes, nomeadas **Floresta latifoliada**, **José de Alencar** e **Folha de rosto**. Na primeira, já nos deparamos com a retomada às narrativas que perduraram na Amazônia no início do século XX e uma referência a Euclides da Cunha como um dos narradores desse período. Sabemos que Euclides da Cunha não ficou marcado apenas como mais um explorador da região, mas também ajudou a estabelecer um paradigma a partir do qual uma série de escritores se pautaram, em um tributo estilístico e textual. Na obra em questão, essa retomada ao escritor de *À margem da história* foi feita de forma deliberada, a fim de promover uma espécie de tributo às avessas, pois se diz estar farto de aventuras que privilegiavam o exótico e a linguagem excessivamente descritiva. No entanto, a crítica se faz aparentemente contraditória ao assumir que essa história segue, ainda, traços de aventura exótica, mas que encerra com ele essa linhagem. (Souza, 2011, p. 13).

Em 1922 do gregoriano calendário o Amazônas ainda sublimava o latifoliado parnasianismo que deu dores de cabeça a uma palmeira de Euclides da Cunha. Agora estamos fartos de aventuras exóticas e mesmo adjetivos clássicos e é possível dizer que este foi o último aventureiro exótico da planície. [...] Depois dele: o turismo multinacional. (Souza, 2011, p. 13)

Com a consciência de que nada surge de um vazio, na segunda parte da apresentação, o narrador editor revela sua inspiração para a estruturação física de seu livro, desde as advertências iniciais, até as apresentações das quais nos detemos nessa análise. Voltando um pouco mais no tempo e tomando como referência José de Alencar e sua obra histórica *Guerra dos Mascates*, o editor deste livro resolve trazer a público o episódio da história do Acre de forma prosaica e humorística, enquadrando sua narrativa em uma tradição romanesca do Brasil que teve início no século XIX e segue abrangendo todo o território nacional. Por fim, na terceira parte dessa apresentação, intitulada **Folha de rosto**, temos o primeiro indício de que, embora seja uma obra de representação mimética de determinado período histórico, não podemos confiar nos documentos a partir dos quais qualquer história se constrói, seja ela ficcional ou não. Ao tentar precisar a origem do nome Acre, o narrador já previne que “a tinta já anda meio desbotada por aqui e algumas traças se locupletaram em alguns adjetivos” (Souza, 2011, p. 15); por esse motivo, fica difícil precisar o que de fato levou à criação desse vocábulo. Segundo o narrador, “parece” advir de um espaço triangular que abarcava os territórios da Bolívia, Peru e Brasil. Um cearense chegou nesse território, instalou-se e escreveu para um importante comerciante de Belém, Visconde de Santo Elias, para que este pudesse enviar-lhe algumas mercadorias. Como os nativos daquela região denominavam o rio que circundava o

triângulo de Aquiri, resolveu inserir esse nome no envelope para o destinatário da capital, ainda que com sua pouca habilidade na escrita. O comerciante, no entanto, não compreendeu o nome rabiscado e resolveu decifrá-lo como Acre e, assim, batizou o território. Com essa pequena anedota, o narrador sinaliza as possíveis falhas da história ao demonstrar que até mesmo os objetos que são tão caros a ela, os documentos escritos, podem vir alterados por fenômenos naturais ou mesmo incompreensão daqueles que os leem e tentam decifrá-los. Com isso, o leitor conclui que não somente o “Acre vivera por muitos anos sob o signo dos equívocos” (Souza, 2011, p. 15), mas a própria historiografia oficial.

A narrativa memorialística inicia com o narrador personagem contando suas peripécias sob o olhar atento do narrador editor, que muitas vezes reconstrói as histórias com o pretexto de buscar sempre a verdade dos acontecimentos. A partir de então, o eixo narrativo se desenvolve em torno da luta pela incorporação do Acre ao território brasileiro, que até então se encontrava sob domínio boliviano. Embora, em um primeiro momento, a personagem central tenha sido induzida a capitanear a luta pela independência acreana, finaliza o romance se envaidecendo por haver atingido tal feito, podendo, inclusive, escolher a forma de governo com a qual trabalhará, num gesto claro de chefe idiotizado, com tomadas de decisões irrelevantes para o desenvolvimento do recém-criado território. Com um discurso permanentemente irônico, a história do Brasil e de seus governantes irrompem do enredo, muitas vezes ridicularizados pelo personagem, o qual contraria a própria apresentação que lhe foi dada de narrador justo e equilibrado.

De um lado, temos o narrador em primeira pessoa, contando sua biografia galhardamente e despretensiosamente, sem grandes preocupações com detalhes e pormenores; de outro, temos um narrador com uma postura mais séria e uma preocupação maior com a veracidade dos acontecimentos, como podemos ver pelas precisões das datas da divisão da obra. Este narrador chega, ainda, a classificar a autobiografia encontrada por ele como um “manuscrito irrelevante”, “sandices de um espanhol do século XIX” (Souza, 2011, p. 14). Temos aqui a dicotomia arte/ciência personificadas nos discursos de dois narradores: o primeiro como porta-voz do discurso literário e o segundo como um símbolo do discurso historiográfico tradicional. Assim, temos o caráter contraditório do método, do qual nos assinala, pois recupera e recusa, simultaneamente, os pressupostos históricos, na medida em que evidencia as lacunas impostas pela história oficial e, ao mesmo tempo, as desafia.

Assim, temos, em *Galvez imperador do Acre*, o questionamento constante da criação de verdade e de outras possíveis interpretações de um determinado fato histórico, por meio das duas vozes narrativas presentes no romance. A possível noção de verdade única e incontestável, muito perseguida pelos historiadores, se choca com as múltiplas verdades encontradas no discurso literário. Assim como na narrativa de Márcio Souza – onde o narrador intruso se coloca em uma posição superior ao narrador autobiográfico, mesmo

que muitas vezes ironizado –, o discurso histórico sempre reivindicou para si a posição de maior importância por seus métodos serem considerados puramente científicos.

A disputa pelo *status* de verdade entre os narradores, sobretudo pelo narrador editor, coloca tudo, na ficção e na história, em dúvida e nos leva a questionar a própria história de ocupação acreana, em perspectiva regional, e do Brasil, em perspectiva nacional. No capítulo intitulado “Perdão, leitores!”, o narrador intruso invade a narrativa para desmascarar uma das histórias contadas por Galvez. O aventureiro relatava o que sucedera após ter sido expulso do navio por ser flagrado mantendo relações sexuais com uma freira. Segundo ele, foi largado em uma praia deserta no rio Amazonas, onde sofreu as mais horríveis humilhações. Passou fome, sono e se deparou com índios canibais, os quais traziam freiras e bispos amarrados em troncos para serem assados e comidos. Porém, baseando-se em datas e conhecimentos históricos, o narrador intruso interrompe a história de Galvez para desmenti-lo, afirmando que sua história não passa de uma invenção criativa, para adornar um acontecimento irrelevante. Segundo ele,

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. Nenhum branco, pelo menos por via oral, havia sido comido no século XIX. Nosso herói, evidentemente, procurou dar um melhor colorido para os dias medíocres que passou em Santarém, onde na verdade foi desembarcado com Joana, a freira sem vocação religiosa. (Souza, 2011, p. 89)

Durante todo o romance, o leitor é surpreendido com interrupções que tentam corrigir as “inverdades” do narrador autobiográfico. A necessidade constante de correção, por meio das interrupções do narrador intruso, se dá metaforicamente pelas barreiras que a voz oficial impõe aos excêntricos. Nesse caso, incluímos o personagem reconstrutor de uma nova versão do próprio discurso literário, posto no banco do réu pelo cientificismo dos oitocentos. Desse modo, a verdade, personificada no discurso do primeiro narrador, vem à tona no texto para lembrar o leitor de que estamos diante de uma obra ficcional e, portanto, sem obrigação de ser fidedigna.

Esse jogo narrativo que compõe a estrutura da obra permite não somente a revisitação a um importante episódio da história acreana, mas também uma revisitação à literatura do Brasil e da Amazônia, de modo particular. Ao mesmo tempo, em que caracteriza a narrativa como história de aventuras, o narrador editor dá início à reflexão sobre o processo literário nacional, através de referência explícita ao movimento modernista, que tem na Semana de Arte Moderna de 1922 seu marco instaurador. Tal reflexão segue no parágrafo seguinte, o narrador intruso sugere o atraso das narrativas amazônicas em relação ao resto do país.

Essa é uma história de aventura onde o herói, no fim, morre na cama de velhice. E quanto ao estilo o leitor há de dizer que finalmente o Amazonas chegou em 1922. Não importa, não se fazem mais histórias como antigamente. (Souza, 2011, p.13)

O narrador forjado de Márcio Souza retoma o estigma em torno das produções

literárias na Amazônia, de que a região caminhou a passos lentos em relação às transformações estéticas ocorridas no restante do país. A precisão das datas que dá tom realista à narrativa solidifica ainda mais a ironia a uma memória coletiva de que, enquanto a semana de arte moderna de 1922 discutia uma nova forma de se fazer arte, deixando para trás as arcaicas formas parnasianas, a Amazônia permanecia sob o monopólio do deslumbramento e encantamento nacional, caracterizado principalmente pelo misticismo da floresta.

Completamente afastado de uma figuração do espaço amazônico sob o prisma ora da natureza indômita, ora da economia local (exploração do látex), *Galvez, imperador do Acre* revisita a história da Amazônia, recortada aqui na história de independência do Acre e nas peripécias de seu herói, e ressignifica a literatura produzida nessa/sobre a região por meio da metaficção historiográfica. Desse modo, o romance reconstrói não somente a história como também a literatura, principalmente a produzida em solo amazônico, ao trazer para a urdidura do texto o humor, a confluências de vozes narrativas e a quebra com a linguagem lógico-discursivo, propondo uma nova lógica do mundo, seja ela ficcional ou não.

Milton Hatoum: o espaço da memória

Relato de um certo oriente é dividido em oito capítulos, todos enumerados, mas não intitulados, em que Hatoum busca resgatar os dramas de uma família de imigrante libaneses na Amazônia a partir da reconstituição da memória das personagens que compõem o enredo. A história é narrada por uma mulher inominada que, após um longo período de ausência, retorna à sua cidade natal, Manaus, para encontrar a mãe adotiva Emilie. Sem ainda saber o porquê de ela estar em uma clínica em São Paulo, o leitor é mergulhado em uma porção de relatos organizados pela narradora – Hakim (o filho preferido), Dorner (o fotógrafo alemão amigo da família), o marido de Emilie e Hindié Conceição, a amiga íntima da matriarca. Todos esses relatos buscam reconstruir, por meio da memória, um mundo familiar perdido.

Ao chegar na casa de sua infância, a narradora encontra um espaço completamente diferente daquele vivido no passado; entra, então, em uma reconstrução das suas memórias e vãos de esquecimento, cujos preenchimentos são feitos por aqueles que se ligam a ela pelo passado da infância.

A ação de narrar é a atividade de fazer reviver histórias a partir das experiências de cada indivíduo de uma dada sociedade, formando, assim, uma rede interminável de histórias conservadas no tempo porque passada de geração em geração. As conversas com nossos familiares e com aqueles que vivenciaram mais o mundo nos ajudam a reconhecer outras histórias e resgatá-las do ostracismo. Diante disso, compreendemos a história como uma atividade em constante transformação, uma vez que, a cada retorno ao passado,

preenchemos lacunas deixadas por um ponto de vista narrativo e modificamos, assim, a própria compreensão do presente. Segundo Walter Benjamin (1987), o dom de narrar se estabelece mais fortemente quando nos esquecemos de nós mesmos, no momento da escuta, e nos permitimos entrelaçar as diferentes experiências escutadas com as que nos constitui enquanto indivíduos, de modo a formar um sujeito a partir da dialética do eu e do outro.

De modo fundamental, o ato de narrar como forma de compreensão do eu a partir do outro e da história pelo presente, na medida em que resgatamos vozes perdidas, seja pela memória, seja pela história documental, norteia todo o romance de Milton Hatoum, pois os relatos dos narradores ajudam a personagem principal a se encontrar com seu passado e, assim, reconstruí-lo.

A narrativa se inicia com o relato da personagem que volta a casa onde passou a infância para revisitar suas memórias e resolver algumas questões internas. Assim que chega na cidade, a narradora se depara com a casa onde morou na infância e adormece ao buscar nos farelos da lembrança algo que possa reviver cenas ou fatos desse momento da vida. Pela manhã, é surpreendida por uma moça, que logo se apresenta como filha de Anastácia e uma das afilhadas de Emilie. Como numa espécie de renascimento, explicitado pelo primeiro enunciado “Quando abri os olhos” (Hatoum, 2008, p. 1) e pelas tentativas mal sucedidas de reconhecer o espaço, a personagem observa cada detalhe a fim de reviver, pelas lembranças, um tempo passado. O renascimento, então, se conclui quando a narradora percebe iniciar, a partir dali, uma viagem de transformação interna, quando se dá conta de uma pintura na parede que a faz ter a sensação de uma “viagem, um salto que atravessa décadas.” (Hatoum, 2008, p. 2). Em uma das falas para seu irmão em Barcelona, com o qual troca cartas, a narradora o imagina, sentado em algum banco da praça do Diamante, pensando na passagem pela infância de ambos pela “cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954”. (Hatoum, 2008, p.10).

O ano de 1954, então, torna-se singular, pois a fundação da qual a narradora se refere era, na verdade, das próprias memórias dos irmãos. Mais tarde, em uma das cartas recebida da Espanha, seu interlocutor epistolar confirma: “A vida começa verdadeiramente com a memória.” (Hatoum, 2008, p.10). Manaus foi fundada pelos portugueses em 1669 e transformada em cidade somente em 1848, mas é precisamente no natal de 1954 que aquela capital se torna o mundo das personagens por meio de um episódio que marca a história da família profundamente – a morte de Soraya Ângela. O retorno da personagem reacende, portanto, não somente as feridas ainda não cicatrizadas, como também a necessidade de compreender algumas lacunas que a memória não preenche.

Os capítulos são todos apresentados na forma de relatos por meio dos quais as personagens expõem suas experiências umas com as outras, possibilitando à narradora

reconstituir seu passado para compreender a origem de alguns traumas, como o de se sentir preterida no seio daquela família. Para isso, recorre ao caderno de anotações, ao gravador e às cartas enviadas pelo irmão que mora em Barcelona. A história, portanto, é tecida por todas as vozes que compõem o relato.

Dessa forma, o foco narrativo alterna vez ou outra de maneira sutil, sem, porém, perder o seu fluxo. Com o foco, alterna-se também o tempo da narrativa, uma vez que cada personagem se constrói a partir de suas próprias vivências e perspectivas de ação na vida da família de Emilie.

Os relatos surgem na tessitura do texto sobrepostos uns aos outros sem que consigamos identificar, muitas vezes, a procedência. É como se a experiência do outro estivesse constituída na própria vivência daquele que narra. Nesses entrecortes de vozes emergem episódios dolorosos que marcaram profundamente a trajetória da família, mas que ainda permanecem no silêncio, sem que o presente pudesse resgatá-los, como, por exemplo, a morte de Emir, irmão de Emillie. Pouco antes de seu corpo se perder no rio Negro, Dorner, um amigo da família, o encontrou com uma orquídea na mão esquerda e uma nítida necessidade de “se desvencilhar de mim e do mundo todo, que a orquídea a brotar de sua mão era o motivo maior de sua existência.” (Hatoum, 2008, p. 55). Sugestivamente, o relato do fotógrafo nos direciona para o suicídio de Emir, cuja história pouco se desenvolve no *Relato*, pela própria ausência de testemunhas que possam contar os motivos do possível suicídio da personagem, demarcando, assim, um dos muitos apagamentos que cercam a história da família.

Ainda pelas vozes do amigo, em contrapartida, temos acesso ao motivo da mudança de Emilie e do marido para o Brasil. O homem cujo nome não é revelado detalha ao fotógrafo a história de sua família e naturalmente os motivos e os caminhos que os fizeram estabelecer residência “nos confins da Amazônia [...] Naquele lugar nebuloso e desconhecido para quase todos os brasileiros” (Hatoum, 2008, p. 64). As vozes dos dois narradores se entrecruzam a ponto de se tornarem uma só, no momento em que a personagem que relata as vivências que lhe foram contadas se apropria da história tornando-a sua própria. Ali, na fronteira entre o que é de um e o que é do outro, os dois homens resgatam o passado a partir do relato de um deles; e o pai, que para todos sempre foi uma incógnita, se revela pelas falas do amigo e dos próprios livros que lia: “às vezes, a leitura de um livro desvela uma pessoa” (Hatoum, 2008, p. 71). Nas falas de Dorner,

Foi assim que teu pai resumiu sua vinda ao Brasil, numa tarde em que o procurei para puxar assunto. Curiosa era a maneira como se dirigia a mim: sempre olhando para o livro aberto. Folheava-o vez ou outra, esfregando os dedos nas folhas de papel e esse convívio inquieto das mãos com o texto sagrado parecia animar sua voz. As outras passagens da sua vida também foram testemunhadas pelo livro. (Hatoum, 2008, p. 69)

Pelo fato de os acontecimentos serem analisados por vários personagens que relatam seus pontos de vista acerca de um fato ou impressão, a narrativa consegue alargar a

percepção do leitor nas cenas dramáticas. Sem o recurso da onisciência, o leitor tem acesso a mais de uma percepção sobre um episódio, de modo que as diferentes vozes completam as possíveis lacunas ou criam novas versões de uma mesma história. A morte de Soraya Ângela, por exemplo, é contada pela filha adotiva de Emilie e por seu tio Hakim, mostrando, por diferentes ângulos, como cada indivíduo partícipe resgata elementos distintos de um mesmo acontecimento. A narradora, então relata:

eu o despertei balançando a rede, e com o susto os óculos fixados em sua testa caíram no chão. Estava grogue de sono e custou para desgrudar as pestanas [...] então chacoalhei a rede com força, e enquanto atirava as begônias, as flores e os caroços de frutas no rosto dele, soletrei não sei o que e apontei para a rua: o lugar do desastre. Ele deu um salto [...] destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância [...] (Hatoum, 2008, p.18).

A fala acima sinaliza o desespero de uma criança que diante de uma tragédia perde toda capacidade de organização dos pensamentos, a ponto de apenas balbuciar alguns curtos vocábulos que auxiliam na interpretação do interlocutor. Chama atenção uma criação imagética que remonta um painel expressionista com a presença forte de cores quentes, que deixam transparecer a angústia de Emilie, ao cobrir a neta com um lençol, numa tentativa de protegê-la. Já a versão de Hakim nos direciona para uma objetividade e certo ressentimento:

Na manhã seguinte tu irrompestes no meu quarto e balançaste a rede; demorei a abrir os olhos e reparar que levavas na mão direita uma cesta cheia de flores e ainda não choravas nem gritavas, apenas te inquietavas com o meu sono. [...] Então perguntei por teu irmão e me respondeste “ela, a menina, a prima”. O teu corpo começou a tremer, remexeste nervosamente no fundo da cesta, e dos teus olhos jorraram flores quando os cobriste com as mãos. Então o balbucio, a meia voz, a impossibilidade de pronunciar o nome: a menina, ela, a prima, só essas palavras saíam da tua boca; saltei da rede [...]. Corri até o terraço, vi o clarão no meio da rua, e no centro dele Emilie ajoelhada diante do corpo envolto por um lençol. Não havia mais nada a fazer: o corpo sequer agonizava, e diante de um corpo sem vida não há de que se lamentar.” (Hatoum, 2008, p. 100).

Hakim acrescenta à versão anterior as palavras fugidas das lembranças da narradora e ao mesmo tempo em que omite conscientemente ou não o desferir de frutas, flores e caroços em seu rosto. Além disso, o painel imagético poeticamente construído pela narradora é desfeito e o que nos apresenta é uma reação conformista e fria diante de uma cena cruel. As duas reações postas em lugares antagônicos evidenciam o caráter inconstante e diverso do passado, distante, portanto, de um sentido fixo e fechado em si mesmo.

A narrativa de Hatoum é um organismo vivo de revisitações ou de lembranças, de onde brotam inúmeros discursos acerca de cada personagem sobre si e sobre o outro. Ao dar a voz para cada um deles, acrescido do que imaginam ser a visão dos outros, a obra incha o enredo com grandes tomadas de descrições, assim como também expande as vivências humanas proporcionada pelo lugar. Isso fica evidente no quinto capítulo, quando a obra dá voz ao relato do personagem Hakim ao mesmo tempo que, pela voz

dele mesmo, demarca a percepção de Dorner acerca da floresta. Essa miscelânea de relato dá ao leitor a possibilidade de abranger duas visões sobre a floresta amazônica, a de Hakim e a de Dorner. Assim, temos em uma lembrança da personagem Dorner duas imagens distintas: uma pelos olhos do filho de Emile, Hakim, e a outra pelos olhos do estrangeiro Dorner. Cada um ressignifica a selva a partir de sua perspectiva sobre ela, embora o olhar desse último tenha a ressalva de ter sido crivado pelo relato do primeiro. Para além disso, temos o aparecimento desse espaço como condutor de emoções, de modo que nos faz lembrar os campos queimados de Alfredo, na narrativa dalcidiana, quando este demonstra enlaçar suas emoções, sonhos e frustrações aos espaços em que transitava.

Lembro-me também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”, dizia. Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. “Sair dessa cidade”, dizia Dorner, “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?” (Hatoum, 2008, p. 73)

Fugindo de uma ambientação mais rural, uma vez que centraliza as ações do enredo nos espaços urbanos da cidade de Manaus, Hatoum não homogeneiza a vida na região amazônica. Ao centralizar a ótica narrativa nas culturas e saberes dos habitantes da região, a obra reduz a descrição física para imediatamente intensificar os encaixes da memória afetiva, por meio dos hábitos cotidianos. Em *Relato de um certo oriente* a matéria local funde-se num todo imediato com a subjetividade das personagens.

Nesse contexto, a narrativa de Hatoum tem como foco fundamental menos a história factual do que a história das subjetividades dos sujeitos que compõem aquela família. Os espaços, portanto não são necessariamente materiais, mas estão no plano da memória, a partir da qual se constroem as vivências de cada um. No romance, há poucas referências explícitas sobre a região, demonstrando um esforço do autor em se desviar de uma aproximação com as narrativas que marcaram a história literária da Amazônia, mas sem deixar de diluí-las na tessitura do texto. Cosmopolita convicto, Milton Hatoum enfatiza essa fuga quase desesperadora do estigma de “escritor amazonense”, não só em suas entrevistas, como também na própria urdidura de suas obras. O silenciamento por onde passam algumas memórias das personagens podem se associar ao silenciamento do narrador ao desviar o foco dos espaços físicos e privilegiar os espaços da memória. Em ambos os casos, o não dizer procura respeitar a multiplicidade de sentido que melhor traduz uma obra literária. Apesar disso, o escritor não se distancia de sua própria história e da tradição da qual faz parte, na medida em que recria em sua narrativa um gênero que desde os primeiros narradores da região foi predominante – o relato.

Ao adentrar a casa que um dia fora o espaço de sua infância, algo em especial chama a atenção da narradora, na sala coberta por objetos próprios de uma civilização oriental, o rabisco em um quadrado colorido, mais parecido a um desenho de criança. Observando com atenção, a filha de Emilie nota a presença de “duas manchas coloridas, formadas por mil estrias, como minúsculos afluentes de duas faixas de água de distintos matizes, em que uma figura franzina remava em uma canoa” (Hatoum, 2008, p. 8), sem indicativo de direção, podendo estar fora ou dentro da água. Parece-lhe também que estava fora do quadrado do papel o continente ou o horizonte que contemplava; intrigou-se e logo veio à memória algo que remeteu a uma viagem, um salto que atravessa décadas.

Esse quadro imagético, forjado no início do relato, nos leva para um jogo metafórico a partir do qual associamos o rabisco na parede da sala à evocação de uma retrospectiva histórica de invasão do continente americano. Desse modo, passamos a compreender o relato em duas dimensões: de retorno real, por meio do qual a personagem reconstrói as origens de seus traumas, bem como compreende melhor sua própria história; e o de retorno histórico, a partir do qual a narrativa revisita seu passado de construção literária, como uma espécie de reparação. Não é despropositadamente, portanto, o título do romance, ao trazer à tona o gênero do período colonial – o relato de viagem, que embasou as produções narrativas na Amazônia, nas primeiras tentativas de figuração desse espaço. Nesse sentido, estendemos as significações possíveis à analogia de que as vozes que emergem do romance lembram os diferentes discursos que ajudaram a construir a ideia de Amazônia e forjaram um imaginário sobre a região, muitas vezes, parcial. Assim, como a revisitação ao espaço da infância por meio dos relatos coletados de seus familiares e amigos deixará lacunas e, por vezes, não corresponderão a um todo completo de sua existência, o retorno à memória da Amazônia em narrativas estará mais envolta por silenciamentos do que por preenchimentos.

Nesse sentido, *Relato de um certo oriente* encerra essa trilogia narrativa sobre a Amazônia, ultrapassando os limites deixados por seus antecessores no que concerne à figuração dos elementos regionais, mas sem deixar de ecoar memórias, conflitos, histórias e subjetividades por onde se note que passou Dalcídio Jurandir e Márcio Souza.

Considerações finais

Estudar as obras que retratam a Amazônia é sempre um desafio, pois seu nome vem atrelado a uma série de pré-acepções sobre a cultura, a língua, os costumes e a literatura. Carrega como um dos seus traços fundamentais o olhar do outro sobre ela, desde os primeiros escritores que tentaram descrevê-la em seus diários de viagens⁵. Imbuídos de um imaginário mítico do mundo medieval, os primeiros viajantes que passaram por essas

⁵ Ver GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994 e HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

terras não se furtaram de narrá-la sob o dualismo inferno verde e paraíso perdido, cujas origens remontam às escrituras sagradas.

Apesar do número significativo de obras que se dedicaram a protagonizar a natureza, destacando seus aspectos exuberantes e selvagem, procuramos redimensionar uma tradição literária instituída, a partir da hipótese de ruptura com a figuração da região baseada nos signos de rios e florestas. Assim, observamos a obra na sua integridade estética em um entrelaçamento dialético entre texto e contexto.

Alinhado a uma série de obras da década de 40 de caráter intimista, *Chove nos Campos de Cachoeira* rompe com uma tradição de narrativas dos seringais que predominaram na Amazônia nas primeiras décadas do século XX. O romance de Dalcídio Jurandir chama atenção não somente por focalizar as mazelas das personagens que transitam em um ambiente corroído, mas também por destacar esses dramas por meio de um foco narrativo oscilante, ora distanciado da ação, ora intercalado com as reflexões das personagens, o que dá à narrativa um caráter moderno. Os recursos da memória por meio da onisciência e o discurso indireto livre, permite ao leitor transitar por todas as sensações das personagens, criando os painéis imagéticos do passado a partir das experiências presentes, geralmente acionadas pelos cheiros e gostos.

Em Galvez, o imperador do Acre, por sua vez, temos a utilização de um subgênero muito explorado pelos autores da década de 70, que marcou a América-latina pela proposta de promover a identidade latino-americana, o romance histórico. Márcio Souza recria a história de independência do Acre tendo como cenário as cidades de Belém e Manaus, no período de extração do látex. Propondo-se a discutir os limites da história e da ficção, o romance *Galvez, o imperador do Acre* avança na técnica narrativa por meio, principalmente, do humor e das interferências das vozes narrativas.

Por fim, *Relato de um certo Oriente* fecha o recorte desse trabalho com a nova proposta narrativa da década de 80, revolucionando a maneira de narrar na medida em que traz para a estrutura romanesca as estruturas das narrativas orais. Sem deixar de retomar os espaços da Amazônia, Milton Hatoum os dilui nos dramas familiares que saltam no romance, numa necessidade constante de compreensão do passado. Urge destacar, o retorno à narrativa dalcidiana, ao retomar o tom memorialístico por meio dos recursos sinestésicos, quando no episódio em que Hakim revive a relação com os seus antepassados a partir do cheiro e dos sabores das frutas que seu pai trazia e que inspiravam as recordações de sua mãe. Diferentemente do que propôs Dalcídio, Hatoum entrecorta as vozes narrativas por meio das apropriações das histórias que cada personagem conta uns aos outros.

Esses três autores abordados neste trabalho, portanto, construíram cada um em seu tempo e a seu modo uma nova tradição narrativa na/da Amazônia. Se no interior de suas obras ecoam resíduos daqueles que os precederam, desde Dalcídio Jurandir,

reforçado por Márcio Souza e retomado por Milton Hatoum, houve uma remodelagem na configuração da Amazônia na qual se perdeu o tom da grandeza espacial para a agudor humana de seus habitantes, com destacadas tomadas para um processo narrativo e uma linguagem atualizados.

Referências

- ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. A tradição e inovação na Literatura hispano-americana. In: ARRIGUCCI JÚNIOR, Davi. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999. p. 110-120.
- BARBOSA, João Alexandre. *Literatura Nunca é Apenas Literatura*. São Paulo: FTD, 1994.
- BENJAMIN, Walter. Teses sobre o Conceito de História. In: BENJAMIN, Walter. *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*. Prefácio de Theodor Adorno. Tradução de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz, Manuel Alberto et al. Lisboa: Antropos, 1992. p.166.
- CANDIDO, Antonio. A nova narrativa. In: CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite*. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 199-216.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira: momentos decisivos (1750-1880)*. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2007.
- CANDIDO, Antonio. *Literatura e sociedade: Estudos de teoria e história literária*. 10 ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2008.
- CUNHA, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Cultrix, 1975.
- FURTADO, Marli. A Amazônia em *Deserdados*, de Carlos de Vasconcelos: uma matriz que não vingou? *Anais do XII congresso Internacional da ABRALIC: internacionalização do regional*, UEPB – Campina Grande, PB, De 8 a 12 de julho de 2013. Disponível em: <https://www.editorarealize.com.br/index.php/artigo/visualizar/4484>. Acesso em: 13 ago. 2018.
- FURTADO, Marli Tereza. A Amazônia em narrativas (1914/1934): um tributo a Euclides da Cunha e aos viajantes. In: NUÑEZ, Carlinda Fragale Pate; SALES, Germana Maria Araújo e (org.). *História da Literatura: práticas analíticas*. v. 2. Rio de Janeiro: Macunaíma, 2012. p. 546-576.
- GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.
- HATOUM, Milton (1989). *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Visão do Paraíso*. São Paulo: companhia das Letras, 2010.
- JURANDIR, Dalcídio (1941). *Chove nos Campos de Cachoeira*. 4. ed. Belém: Cejup, 1995.
- LEÃO, Allison. *Amazonas: natureza e ficção*. São Paulo: Annablume; Manaus: FAPEAM, 2011.

MONEGAL, Emir Rodriguez. *La nueva novela latino-americana*. Disponível em https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_008.pdf. Acesso em 18 mai. 2019.

NUNES, Benedito. Dalcídio Jurandir: as oscilações de um ciclo romanesco. In: NUNES, Benedito; PEREIRA, Ruy; PEREIRA, Soraia Reolon (Orgs.). *Dalcídio Jurandir: romancista da Amazônia*. Belém: SECULT; Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 2006. p. 245-251.

SOUZA, Márcio. *Galvez, o imperador do Acre*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2011.