

A NARRATIVA TRANSCULTURADA DE MILTON HATOUM: UMA LEITURA DE *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*

Lorena de Carvalho Penalva

Orientadora: Eurídice Figueiredo

Doutoranda

RESUMO: O presente trabalho analisa o romance *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum, a partir de uma reflexão identitária e cultural da narrativa, tendo como eixo teórico basilar o conceito de transculturação narrativa, de Angel Rama. O objetivo é observar a escrita do autor manauara enquanto uma estratégia política e discursiva de enfrentamento ao discurso eurocêntrico e/ou como um projeto de descolonização cultural. O conceito de transculturação torna-se essencial, nesse sentido, por abranger as discussões em torno dos desajustes culturais na América Latina e dos processos conflituosos de sobreposição cultural. Diante disso, a nossa atenção se volta para os três princípios básicos de uma narrativa transculturada: o uso da língua, a estruturação literária e a cosmovisão. Nesse romance de Hatoum temos a presença de sujeitos que estão em conexão e disjunção consigo mesmos e com o espaço que estão inseridos. O que nos possibilita pensar na condição do Um e do Outro não como uma redução histórica, que se efetivam sob efeito da homogeneização cultural, mas como sujeitos híbridos, que vivem em tensão com a alteridade. Essa proposta acaba por suscitar uma reflexão sobre a posição do escritor latino americano na contemporaneidade, tendo em vista a consciência de que as narrativas são construídas a partir do olhar e do diálogo com a alteridade.

PALAVRAS-CHAVE: América Latina, transculturação, Hatoum, narrativa

Este trabalho pretende analisar o projeto literário de Milton Hatoum, visando perceber como a escrita pode revelar processo de descolonização cultural, no sentido de apropriar-se de uma consciência política e ideológica comprometida com discussões contemporâneas de identidade e cultura na América Latina. A nossa discussão parte do conceito de transculturação narrativa, de Ángel Rama, que propõe, assim como os conceitos de heterogeneidade, criouliização, hibridismo, novas formas de pensar e conceber o território

latino-americano, distante de visões europeizadas – parte de um movimento que repensa o próprio conceito de América Latina. Essa proposta acaba por suscitar uma reflexão sobre a posição do escritor latino americano na contemporaneidade, tendo em vista a consciência de que as narrativas são construídas a partir do olhar e do diálogo com a alteridade.

O conceito de transculturação narrativa foi influenciado pelo conceito de transculturação de Fernando Ortiz, exposto em *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, de 1940. De acordo com Ana Pizarro (1993), Rama se apoiou em dois outros autores para a elaboração desse conceito, são eles: Pedro Henríquez Ureña (1884-1946) e Mariano Picón Salas (1901 - 1965).

A ênfase que Ángel Rama e sua geração deram à ideia de que a América Latina seria um projeto cultural a ser construído intelectualmente está relacionada à “utopia harmônica” almejada por Henriquez Ureña. Para o crítico dominicano, a América seria uma totalidade cultural das regiões do subcontinente. Seria, portanto, um ideal a ser constituído no futuro. Nessa concepção conciliatória, pode-se perceber um germe de dois conceitos desenvolvidos anos depois por Rama: um estabelecido por meio das particularidades regionais, como se sabe, o de comarca cultural; e outro, o de uma operação de síntese cultural, que corresponderia ao processo de transculturação narrativa (CUNHA, 2013, p.139).

Rama é o intelectual que vê a obra literária como uma ferramenta política que age na transformação da consciência e do mundo. Essa consciência faz parte de um processo de reafirmação da América Latina. Nesse sentido, Rama concebe o intelectual como portador de um projeto de sociedade, agente de transformação políticas e culturais. A literatura, portanto, é um dispositivo capaz de integrar o continente latino-americano, é o que propõe o conceito de transculturação narrativa. Esse conceito ganhou ainda mais força com a publicação de *Transculturación narrativa em América Latina* (1982). Nesse estudo ele expõe e aprofunda sua teoria a respeito da cultura e literatura latino-americanas e discute o conflito entre vanguardismo e regionalismo. Para Rama, as novas formas literárias pensadas pelos vanguardistas, durante a segunda metade dos anos 30, nas áreas urbanas da América Latina, propiciou o cancelamento do movimento narrativo regionalista “que predominava na maioria das áreas do continente e dentro do qual haviam se expressado tanto em áreas de médio e escasso desenvolvimento educativo, como as mais avançadas” (Rama, 2001, p.209).

Conforme Angel Rama (2001), o vocábulo *transculturização* expressa melhor as complexas fases do processo de transição de uma cultura a outra, porque este não consiste em apenas contrair uma cultura distinta, que é o que expressa o vocábulo anglo-americano “aculturação”, mas implica também, necessariamente, na perda ou no desligamento de uma cultura precedente, o que seria uma parcial *desaculturação* e, também, significa a conseqüente criação de novos fenômenos que podem ser denominados *neoculturação*. Aculturado sugeria, portanto, a perda de uma cultura própria e a sua substituição pela do colonizador, sem a possibilidade de expressar suas singularidades.

O conceito de transculturização foi rapidamente, segundo Livia Reis (2012), incorporado pelo discurso nacionalista/crioulista latino-americano e, várias vezes, empregado como sinônimo de mestiçagem cultural. Esse conceito, apesar das inúmeras críticas relacionadas a sua natureza pouco precisa, permanece como sustentação de muitas reflexões acerca da questão identitária, não apenas em Cuba, mas em toda a América Latina. O conceito de transculturização narrativa nasce na transposição do conceito antropológico/cultural elaborado por Ortiz às obras literárias.

Rama elabora seu conceito partindo de correções no conceito original: para o uruguaio, a visão de Ortiz é geométrica, de acordo com três momentos, ou seja, no primeiro há uma *desaculturação* parcial, que pode ter vários níveis e alcançar diferentes zonas, tanto dentro da cultura, como da literatura, embora acarrete sempre em alguma perda de componentes considerados ultrapassados. Em um segundo momento, há assimilações e incorporações procedentes da cultura externa em um movimento de *reaculturação*. O terceiro momento se caracteriza por um esforço de acomodação, de recomposição dos elementos sobreviventes da cultura originária com os influxos que vêm de fora. (REIS, 2012, p. 470)

De acordo com Rama, esse processo não atende adequadamente aos critérios de seleção e de inventividade, elementos necessários em casos de plasticidade cultural. Esta seleção está relacionada a um comportamento das sociedades latino-americanas, que depois de se tornarem independentes, procuraram justamente os elementos que as sociedades europeias e americanas postergaram em seu processo evolutivo.

Seguindo com o aprofundamento do conceito de transculturização narrativa, três operações, conforme Rama, ocorrem no interior das narrativas consideradas transculturadas: o uso da língua, a estruturação literária e a cosmovisão. A língua surge como elemento de

defesa e prova de independência. “O escritor não procura imitar a fala regional, mas sentir-se parte dela, procura elaborá-la com finalidades artísticas, investigando as possibilidades múltiplas que a língua proporciona para a construção da língua especificamente literária” (Reis, 2012, p.473).

Com relação à estruturação literária, o crítico propõe inserir, na narrativa, dispositivos discursivos opostos, como a fragmentação e a multiplicidade de vozes (algo recorrente na criação literária hatouniana), que propõem a crise da unicidade e a veracidade do discurso literário. Esse mecanismo é feito de forma harmônica sem quebrar com a lógica narrativa.

Nos dois níveis, a operação literária é a mesma: parte-se de uma língua e de um sistema narrativo populares, profundamente enraizados na vida sertaneja, o que se intensifica com uma pesquisa sistemática que explica a coleta de numerosos arcaísmos léxicos e a descoberta dos variados pontos de vista com que o narrador elabora o texto interpretativo de uma realidade, e se projetam ambos os níveis sobre um receptor-produtor (Guimarães Rosa) que é um mediador entre duas esferas culturais desconectadas: o interior regional e o exterior-universal (RAMA, 2001, p. 271).

O escritor deve, nesse sentido, elaborar um sistema linguístico e narrativo enraizado nos saberes populares, mesclando em ambos os níveis: língua e estruturação literária; fazendo com que o narrador traga os variados pontos de vista para a narrativa. Nesse caso, o escritor fundiria duas esferas culturais, o regional e o universal. Uma ficção transculturada, nesse sentido, assume o ponto de vista de marginalizados, despossuídos, ou seja, de sujeitos inaudíveis para a história oficial, destacando a memória coletiva de nossa sociedade, permeada de sonhos, projetos e histórias.

O outro nível, o de cosmovisão, é o onde os significados são (re)elaborados, os valores são apresentados e as ideologia são postas em jogo. Nessa concepção, a cosmovisão seria “mais difícil de se render às mudanças da modernização homogeneizadora baseada em padrões estrangeiros” (Rama, 2001, p. 273). Nesse sentido, Rama instiga a uma obra inovadora, que une forma e ideologia, ou seja, uma obra transculturada. Para Rama, os principais escritores transculturadores, são: João Guimarães Rosa, Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos e Gabriel García Márquez.

É nessa perspectiva que buscamos analisar *Relato de um Certo Oriente* (1989), romance de estreia do escritor manauara Milton Hatoum. A nossa intenção é apresentar as marcas de uma narrativa transculturada, segundo as características expressas por Ángel Rama em sua análise literária. Nos atemos nos processos de contato entre as culturas no jogo de dominação, levando em conta as perdas, as reapropriações e recomposições de elementos adquiridos, considerando as especificidades regionais e suas estratégias linguísticas.

Em *Relato de um Certo Oriente* temos claramente a utilização inventiva da linguagem para estabelecer diálogo entre as tradições populares e eruditas, de forma a inserir as complexas imbricações culturais do povo manauara ao discurso literário, integrando elementos líricos e dramáticos na narrativa. Por meio dos relatos dos narradores, Hatoum apresenta a cultura e a presença de indígenas no meio urbano cercado por desigualdades sociais, resgatando o imaginário dos sujeitos da floresta. Hatoum, de maneira autêntica, abrange a questão cultural local, transmitindo as heranças culturais da região. O autor cria um estilo estético e linguístico que amplia o campo semântico regional, sem recorrer às linguagens dialetais, indígenas ou imitações de falas locais. Ele insere, de maneira natural, expressões do povo manauara, libaneses, nordestinos, europeus, indígenas, englobando as riquezas polissêmicas em uma composição literária que revela uma realidade local projetada nas esferas local e universal.

Relato narra a história de vida uma família de imigrantes libaneses no Amazonas, na cidade de Manaus, que se apresenta como um espaço de hibridações culturais. Além da presença árabe, temos na obra a coexistência de várias correntes migratórias: a colônia francesa, alemã, a lusitana, dentre outras. Dessa forma, Hatoum não se ateve apenas ao povo nativo e suas culturas, mas procurou abarcar todo um emaranhado de culturas, com os seus conflitos e problemas interiores, tão complexos quanto as questões sociais e econômicas da região. Podemos dizer, nesse sentido, que Manaus configura, simbolicamente, a representação do espaço latino-americano, formado historicamente por mesclas culturais num processo de entrecruzamento e conflitos de toda ordem - as consequências da estratificação social num contexto de subdesenvolvimento econômico.

A escrita hatouniana revela perturbações, desconfortos de toda ordem, isso é perceptível em todas as suas obras. O narrador, quase sempre, não tem coisas boas a contar,

ele sempre revela a solidão do ser humano, a dor, a tristeza: Soraya Ângela, vitimada por uma tragédia que lhe provoca a morte física; Emir, impossibilitado de amar, comete suicídio; a matriarca libanesa e seu marido, corrompidos pelo desgosto e crueldade dos filhos; Samara Delia, angustiada das crueldades dos irmãos e do desprezo paterno; e também a própria narradora-personagem, espiritualmente fragmentada e desnorteada. Essas conturbações e degradações aparecem no meio familiar e, também, no ambiente externo, na cidade. As relações humanas aparecem de forma nítida entre dominantes e explorados, revelando a dificuldade de se viver em cidades subdesenvolvidas.

As relações humanas, na obra em análise, aparecem no entrecruzamento das culturas árabe e amazonense, podendo ser perceptível na própria estrutura da narrativa: o romance não é narrado por uma única voz, temos vários narradores com olhares, naturalidades e perspectivas diferenciadas; além disso, o vocabulário apresenta-se híbrido, pois acolhe palavras e/ou expressões de estrangeiros e dos sujeitos locais; a narrativa não segue uma cronologia, a coerência da narrativa é estabelecida também pelo leitor nas brechas e lacunas possibilitadas pela linguagem – uma obra despedaçada em várias narrativas, resultante de histórias selecionadas por uma narradora-personagem em busca de sua própria identificação, com o intuito de (re)elaborar o seu passado e também o de sua família.

É relevante também apontarmos que Hatoum traz a diversidade cultural para a Amazônia ao apresentar a comunidade mulçumana e seus ritos culturais. Em reuniões, que aconteciam na casa da matriarca Emilie, aconteciam vários rituais repletos de “baforadas de narguilé, goles de áraque e lances de gamão”. Hakim, filho mais próximo de Emilie conta as experiências das noites de sextas-feiras em que pôde presenciar esses encontros:

Eu acordava com berros dilacerantes, gemidos terríveis, ruídos de trote e uma algazarra de alimárias, que assistiam à agonia dos carneiros que possuíam nomes e eram alimentados pelas mãos de Emilie. Corria até o quarto dos pais e, através das fretas dos janelões, via o sangue esguichar do pescoço do animal, cobrir-lhe os olhos ainda abertos, penetrar-lhe nospêlos alvos e cacheados. Naquele corpo agonizante alastrava-se uma cor indecisa que lembrava uma mancha crepuscular no meio do pátio exposto à manhã nascente. Esperava-se o sangue escorrer até a última gota, para então cortar, esquarterar e destrinchar o animal. Com as mãos, Emilie arrancava-lhe as víceras, arrumando sobre uma placa de cedro o que seria aproveitado, e atirando aos animais as partes rejeitadas pelo homem (HATOUM, 2004, p.57).

Hakim, dessa forma, está mergulhado em pelo menos dois meios culturais, tanto em manifestações culturais árabes quanto amazônicas. Ele nasceu e foi criado em Manaus, e, desde pequeno, precisou aprender a negociar esses processos de identificação cultural: “convivi com um idioma na escola e nas ruas da cidade, e com um outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas” (Hatoum, 2004, p.52). Essa personagem parece-nos alertar sobre a significativa contribuição da língua no processo de formação identitário/cultural dos sujeitos. A língua é o cordão umbilical que une o sujeito a sua pátria, tanto é que Emilie, mesmo após tanto tempo morando no Brasil, recorre à expressões árabes, de forma inconsciente: “É curioso, pois sem se dar conta, tua avó deixava escapar frases inteiras em árabe, e é provável que nesses momentos ela estivesse muito longe de mim, de Anastácia, do sobrado e de Manaus” (Hatoum, 2004, p.90). Por ser o filho mais próximo de Emilie e, também por demonstrar interesse pelo árabe, é o único a quem ela decide ensinar os segredos do “alifebata”, sua língua materna.

Ela ensinava sem qualquer método, ordem ou sequência. Ao longo dessa aprendizagem abalroada eu ia vislumbrando, talvez intuitivamente, o halo do "alifebata", até desvendar a espinha dorsal do novo idioma: as letras lunares e solares, as sutilezas da gramática e da fonética que luziam em cada objeto exposto nas vitrinas ou fígado da penumbra dos quartos (HATOUM, 2004, p.51).

Sobre essa relação de aproximação entre mãe e filho a partir da língua, a estudiosa Maria Zilda Cury comenta:

É Emilie que ensina o árabe ao filho eleito, aquele lhe está mais próximo e que mais intensamente lhe memora a origem, a terra natal. Para o aprendiz, escolhe, nomeia as partes da casa. A fala sobre a fala de outra matriarca, a bisavó, é que inaugura o ensino da língua oriental. O relato insinua-se no sonho do bisneto-aprendiz, contaminando-o mesmo em vigília, criando outro espaço de distanciamento onde adentram a voz paterna, as miragens do deserto, o voo do pássaro e os desenhos da caligrafia árabe (CURY, 2003, p. 16).

Como falamos, um dos aspectos mais relevantes das obras transculturadas é a linguagem: “A língua faz parte dos mitos latino-americanos que testemunham sua singularidade cultural, e é ela que compõe, mais com a voz que com a escritura, suas obras-mestras” (Rama, 2008, p.192). E, por esse motivo, estamos mostrando o trabalho linguístico de Hatoum, que faz mediação entre a tradição oral e escrita, além de inserção de vozes das

populações indígenas e das camadas mais simples de Manaus, como exemplo, temos a voz de Anastácia, a empregada da casa, de origem indígena:

Anastácia falava horas a fio, sempre gesticulando, tentando imitar com os dedos, com as mãos, com o corpo o movimento de um animal, o bote de um felino, a forma de um peixe no ar à procura de alimentos (...)Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar (...) Emilie deixava a falar, mas por vezes seu rosto interrogava o significado de um termo qualquer de origem indígena, ou de uma expressão não utilizada na cidade, e que pertencia à vida da lavadeira, a um tempo remotíssimo, a um lugar esquecido à margem de um rio, e que desconhecíamos (HATOUM, 2004, p.92).

Em vários momentos, é Anastácia que, apesar de exercer papel subalterno, detém a voz, e que narra experiências de um mundo desconhecido para Emilie e Hakim. É ela que apresenta “os truques da língua brasileira” para ambos, no sentido de apresentar palavras e expressões indígenas silenciadas, como diz Hatoum, esquecidas à margem de um rio. Em várias ocasiões, Anastácia tem a função de “dicionário aberto na página luminosa”, o que, de forma metafórica, podemos compreender como a detentora de um saber que provoca perplexidade em outros personagens: “Alguma coisa imprecisa ou misteriosa na fala de Anastácia hipnotizava minha mãe” (Hatoum, 2004, p.90). Apesar de Emilie e Hakim serem falantes da língua portuguesa (na obra colocada como brasileira para afirmar diferenças entre o Português do Brasil e o Português de Portugal – modo de afirmação linguística, social, cultural e identitária), eles desconhecem expressões de origem indígena presentes na fala de Anastácia, comprovando a dinamicidade da língua, assim como sua pluralidade.

A personagem Emilie também pode ser compreendida como uma estratégia de representação literário-simbólica dos intercâmbios e entrecruzamentos culturais que são comuns na conformação histórica dos países que formam a América Latina. Emilie a partir de trocas culturais com Anastácia assimila costumes da região amazônica. Ela se comunica a partir de três línguas - árabe, francês e português - conhece vários remédios, além da culinária e elementos da tradição indígena. Emilie aprendeu muito com Anastácia, e, por isso, saberes indígenas foram implantados em seu cotidiano: ela plantou em seu quintal as trepadeiras para espantar a inveja; as folhas malhadas de um tajá para reproduzir a fortuna de um homem;

tinha várias receitas de curandeiros para as doenças mais temíveis – “ervas para acabar com 36 dores do corpo humano”:

No jardim tu ainda encontras os tajás e as trepadeiras separadas das plantas ornamentais. Emilie plantou as mudas naquele tempo e, aconselhada por Anastácia, preparou um adubo com esterco de galinha e carvão em pó para ser misturada à terra, de sete em sete dias durante sete meses. A libanesa, embora seja católica praticante, sabe respeitar os ritos da tradição mulçumana, religião professada por seu marido. Em sua casa há oratórios, estátuas de santos e também símbolos da religião maometana, como “[...] os quatro anjos da glorificação e as vinte e oito casas lunares onde habitam o alfabeto e o homem na sua plenitude”. (HATOUM, 2004, p.91).

O enredo ficcional de Hatoum recria não apenas a diferença cultural da região amazônica, mas, sobretudo, as problemáticas próprias do nosso país, mostrando ao leitor as imagens de desigualdade social frente às mudanças do processo modernizador nessa região: “Da janela do quarto via o emaranhado de torres cinzentas que sumiam e reapareciam, pensando que lá também (onde a multidão se espreme em apartamentos ou em moradias construídas com tábuas e pedaços de cartão) era o outro lugar da solidão” (Hatoum, 2004, p. 160). A narradora perambula pelas ruas da cidade apresentando uma Manaus decadente, projeto de construção que, pautado por um sistema racionalizado para a produção de signos e imagens, estabelece hierarquias e conflitos. Ademais, propõe uma crítica à urbanidade mecânica, da velocidade, da construção crescente e de fachada. Associa-se, enfim, “ao espetáculo disforme da cidade fragmentada, desse universo descontínuo marcado pela falta de medida” (Gorelik, 1999, p.203). Hatoum, com a representação desse espaço, faz crítica aos projetos inacabados, produtos da racionalidade geradora do progresso: “Procurava caminhar sem rumo, não havia ruas paralelas, o traçado era uma geometria confusa, e o rio, sempre o rio, era o ponto de referência, era a praça e a torre da igreja que ali inexistiam” (Hatoum, 2004, p.123).

Milton Hatoum para dar tom de verdade à história narrada preocupa-se com a conformação estética e temática da narrativa, não se restringe a dar informações aleatórias. O autor relata os principais problemas do meio sociocultural amazonense, reflete sobre problemas surgidos na modernidade, além de conflitos subjetivos dos personagens; aliando a essas questões uma preocupação estética: utiliza de forma adequada recursos expressivos, constrói personagens complexos, faz escolha minuciosa de termos e expressões, além de desenvolver uma linguagem altamente poética. Essa construção revela e evidencia a

complexidade das relações humanas desenvolvidas no livro. O autor apresenta os aspectos regionais sem cair no exotismo, por exemplo, os nomes das personagens (Hindié, Hakim, Yasmine); as reuniões nas habitações de imigrantes libaneses; as frutas de forte aroma; presença de curandeiros; sacrifícios de carneiros. Toda essa representação colabora na constituição de imagens que apresentem a heterogeneidade cultural que se faz presente em Manaus.

Ao final do romance, podemos afirmar que se trata de um livro de memórias construído em forma de diálogo epistolar, por meio de lembranças fragmentadas de um narrador que vai clareando seu percurso com o auxílio de relatos de outros narradores. O título do romance é muito significativo, pois *Relato* remete-nos à interação entre o contar e o ouvir, algo que se efetiva pela emoção de um narrador que nos conta trechos de sua vida relatados por outros narradores, uma estratégia que nos lembra a estrutura das histórias orais.

Constata-se, portanto, que no romance conteúdo e forma artística são elementos indissociáveis. A ausência e a fragmentação são elementos de compõem a narrativa. *Relato de um certo Oriente* traz um narrador impossibilitado de apreender a integralidade do real. Há, nessa obra, uma crise de sentidos ou uma vacuidade: a narrativa não se limita a transportar um único sentido lógico. Há vozes, há visões, há posturas, porém, não há fechamento de ideias, não há uma lógica de verdade. Essa forma de narrar, segundo Silviano Santiago, é própria da narrativa pós-moderna que “existe para falar da pobreza da experiência, dissemos, mas também da pobreza da palavra escrita enquanto processo de comunicação. Trata, portanto, de um diálogo de surdos e mudos” (Santiago, 1989, p.38).

A representação de Soraya Ângela nos faz pensar na questão da impossibilidade de um diálogo harmônico entre os sujeitos na contemporaneidade. Sâmara Delia é uma criança surda-muda que provoca ainda mais conflito no seio familiar, sendo motivo de discórdia entre os irmãos e a mãe matriarca: “as caretas de Soraya imitando o bicho preguiça a escalar (...) nada parecia escapar às suas andanças, como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo” (Hatoum, 2004, p.18). É uma personagem sem voz, impossibilitada de intercambiar experiências, que vive pelos cantos, relegada ao confinamento e ao silêncio.

A narrativa de Hatoum pode ser compreendida como a representação dos impasses da narrativa, sobre os encontros e desencontros, ora da história, ora dos sujeitos em busca de

um passado obscuro e enigmático. Por conta desses obscuros, a narrativa é marcada sempre pelo lugar de uma ausência, porque, os sujeitos desconhecem muitas das histórias de seu passado. Há sempre a tentativa de formar um *contexto-conjunto de presenças*, mesmo sendo formada a partir de outras vozes e lacunas.

A estrutura dos romances hatounianos possui elementos comuns. Primeiro, os personagens centrais das tramas já estão mortos, o que nos permite dizer que é uma narrativa que gira em torno da recuperação do passado por intermédio da memória. Segundo, os narradores são sempre personagens secundários, que mantêm posicionamento de distanciamento em relação aos fatos narrados. A opção por esse narrador marginal tem funções específicas: não dar tom de verdade soberana aos fatos, mostrando que a verdade está sempre sujeita a diversas interferências que desarticulam a história como um fato dado. Assim, gera dúvidas e trata o leitor como um ouvinte privilegiado, já que ele pode compor as várias versões possibilitadas pelo relato dos narradores. O leitor, portanto, será um elemento essencial para o funcionamento e a sobrevivência da narrativa, uma vez que ele tem o papel de estabelecer uma memória perdida no tempo e no espaço.

A partir dessas reflexões, que foram levantadas ao longo deste trabalho, queremos apontar Milton Hatoum como um escritor transcultural, assim como Graciliano Ramos e Guimarães Rosa, autores que conseguiram associar a discussão social aos parâmetros estéticos. Os textos de Milton Hatoum apresentam-nos uma Amazônia envolvida em um intenso processo de globalização, em que há a mistura de características tanto regionais como universais, ou seja, a história do amazônida ultrapassa os limites da floresta, o que demonstra a preocupação do autor com o diálogo e a mobilidade entre as culturas, deslocando a homogeneidade e fixidez dos discursos hegemônicos sobre a Amazônia herdados de nossa história colonial e pós-colonial.

Ao mesmo tempo, mostram, a partir da decadência de Manaus, uma Amazônia de poucos, marcada por conflitos sociais. Essa consciência política do autor mostra a sua preocupação em propor novas relações culturais na Amazônia. É importante ressaltar que nossas discussões não possuem caráter conclusivo, pois existem muitas questões a serem desdobradas das histórias de Milton Hatoum, que nos incitam à movência, fazendo-nos



embrenhar no imaginário amazônico, atravessar selvas, navegar por rios de águas turvas, para nos misturar com povos indígenas, animais, plantas, cores e cheiros.

REFERÊNCIAS

AGUIAR, Flávio & GUARDINI, Sandra T.V. (orgs). *Ángel Rama literatura e cultura na América Latina*. São Paulo: Edusp, 2001.

BERND, Zilá (Org.). *Brasil/Canadá: imaginários coletivos e mobilidades (trans) culturais*. Porto Alegre: Nova Prova, 2008.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum, Santa Maria, n.26, junho de 2003. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/revistalettras/letras26.html>; acesso em 13 de setembro de 2016.

GORELIK, Adrián. O moderno em debate: cidade, modernidade, modernização. In: *Narrativas da modernidade*. Org. Wander Melo Miranda. Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

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

Literatura e História na América Latina Seminário Internacional, 9 a 13 de setembro de 1991/ organizadores: Ligia Chiappini e Flávio Woolf de Aguiar; Tradução de Joyce Rodrigues Ferraz (espanhol), Ivone Daré Rabello e Sandra Vasconcelos (francês) – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1993.

ORTIZ, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

PIZARRO, Ana (org.). *América latina: palavra, literatura e cultura*. Vol 2. São Paulo: Memorial; Campinas: Unicamp, 1994.

RAMA, Ángel. *La transculturación narrativa em América Latina*. México: Siglo XXI Editores, 1982a.

_____. *Literatura e cultura na América Latina*. AGUIAR, Flávio; GUARDINI, Sandra (Orgs.). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2001.

_____. *Literatura, cultura e sociedade na América Latina*. ROCCA, Pablo (Org.). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

REIS, Livia. Transculturação e transculturação narrativa. In: FIGUEIREDO, Eurídice (Org.) *Conceitos de literatura e cultura*. Juiz de Fora: UFJF, 2012.



SANTIAGO, Silvano. O entre-lugar do discurso latino-americano. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. São Paulo: Perspectiva, 1978, p. 11- 28.

_____. O narrador pós-moderno. In: _____. *Uma literatura nos trópicos*. São Paulo: Perspectiva, 1989.