

**SOBREVIVÊNCIA, CULPA E VERGONHA: A “ZONA
CINZENTA” DO DILEMA MORAL DOS NARRADORES
TESTEMUNHAS EM MILTON HATOUM**

*SURVIVING, GUILT AND SHAME: THE "GRAY ZONE" OF THE MORAL
DILEMMA OF THE TESTIMONY NARRATORS IN MILTON HATOUM*

Cacio José Ferreira (POSLIT/UnB - UFAM)¹
Norival Bottos Júnior (PPGLL/UFMG)²

RESUMO: Este trabalho tenta refletir sobre o estatuto da linguagem que se anula a si mesma na impossibilidade de transmitir através do testemunho a ilusão da voz que pode dizer algo sobre o “outro” marginalizado por questões étnico-raciais. Nos quatro primeiros romances de Milton Hatoum, a narração da experiência marginal dissipa-se na voragem insólita da linguagem que finda nela mesma. Na reconstrução ficcional de Milton Hatoum, analisar-se-á a figura da testemunha como aquele que não pode abrir mão do imperativo de narrar o que viveu na condição de “testemunha”, embora, paradoxalmente, apenas seja capaz de narrar o que não faz parte da economia narrativa, ou seja, a experiência limite de narrar o indizível, tarefa que obriga o narrador a absorver um certo tipo de conhecimento que não pode ser transmitido, mas que também não pode, de todo modo, deixar desaparecer. Figura intervalar, esse narrador sobrevive numa espécie de entre-lugar, junto aos índios que habitam as casas de famílias árabes ou portuguesas. Esses habitantes clandestinos abriam mão da vida, porém, não estão mortos, são os não-homem, o abjeto, a figura extrema do horror do neocolonialismo na região amazônica, trata-se de evidenciar como o narrador que é a testemunha impotente de um mundo que desapareceu diante de seus olhos tem de conviver com a vergonha e a culpa de ter sobrevivido, seu espaço é a zona cinzenta do exílio, exterior, mas sobretudo, interior, um exilado convertido em testemunha do abismo inumano do horror.

Palavras-chave: Neocolonialismo; Horror; Testemunha; Região amazônica.

ABSTRACT: This work tries to reflect on the status of the language that cancels itself in the impossibility of transmitting through the testimony the illusion of the voice that are able to say something about the “other” marginalized for ethnic racial questions. In the novels of Milton Hatoum, the narration of the marginal experience dissipates itself in the uncanny vortex of the language that ends in itself. We will analyze the figure of the testimony like that one who can not give up the imperative to narrate what lived as a "testimony", although, paradoxically, it is only capable of narrating what is not part of

¹ Doutorando em Literatura pela Universidade de Brasília (UnB). Professor de literatura japonesa da Universidade Federal do Amazonas (UFAM). Email: caciosan@hotmail.com.

² Doutor em Estudos literários pela Universidade Federal de Goiás (UFG). Email: nonobottos@gmail.com.

the narrative economy that is the, limitless experience of narrating the unspeakable, a task that obliges the narrator to absorb a certain kind of knowledge that can not be transmitted, but which can not, in any case, disappear. Living between cultures, this narrator survives in a kind of between-place, next to the indigenous who live in the houses of Arab or Portuguese families. These clandestine inhabitants gave up life, but they are not dead, they are the nonman, the abject, the extreme figure of the horror of neocolonialism, it is a matter of evidencing how the narrator who is the impotent witness of a world that has disappeared before his eyes must live with the shame and guilt of surviving, his space is the gray zone of exile, exterior but above all, interior, an exile converted into a witness to the inhuman abyss of horror.

Keywords: Neocolonialism; Horror; Testimony; Amazon region.

INTRODUÇÃO.

No capítulo final de *Dois Irmãos* (2007), quando Omar, possivelmente o pai do narrador, ressurgir muito tempo após a venda e a destruição da casa da família, é difícil não perceber o embaraço desconcertante do encontro entre os dois. Omar, praticamente um indigente, e Nael, o filho da empregada que foi capaz de sobreviver à loucura e à ruína familiar, é um professor e intelectual. O escritor que vive solitariamente na edícula nos fundos da casa e seu último confronto com o selvagem irmão de Yaqub. A vergonha entrelaça-se, no último contato dos dois de modo tão paroxístico que não sobra resta possibilidade para o diálogo. Nael está escrevendo o que restou do passado ao mesmo tempo em que Omar se aproxima, talvez esteja no fim de seu relato, talvez esteja desapontado com o resultado, ao contrário do que esperava, escrever não parece ter nada que diga respeito a ele. O que lhe diz respeito tem

muito pouco em comum com o que restou dos dois irmãos rivais, nesse momento é que Omar ressurgir diante dele. Nessa cena, percebe-se que na sobrevivência da linguagem escrita é colocada em cheque, em seu lugar, restam os signos da vergonha e do embaraço:

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore. Não pude ver com nitidez o seu rosto. Ele ergueu a cabeça para a copa que cobria o quintal. Depois virou o corpo, olhou para trás: não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava. Um muro alto e sólido separava o meu canto da Casa Rochiran. Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aguçal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão. Omar titubeou. Olhou para mim, emudecido. Assim ficou por um tempo, o olhar cortando a chuva e a janela, para além de qualquer ângulo ou ponto fixo. Era um olhar à deriva. Depois recuou lentamente, deu as costas e

foi embora. (HATOUM, 2007, p. 265-266)

Não é irrelevante notar a maneira como o narrador tenta tornar mais misteriosa e subjetiva a figura de Omar ao longo de todo o romance do que das outras personagens. Ao contrário de seu irmão gêmeo Yaqub, que é o modelo que Nael deveria ter seguido, mas não o fez, Omar é visto como o filho delinquente, rebelde, vadio e, especialmente, protegido pela mãe Zana, que nutre por ele uma paixão incestuosa e irracional num nível paroxístico. Essa estranha proteção que por vezes ultrapassa a relação mãe-filho está no cerne da violenta competição entre os irmãos e culminará na posterior destruição da família. A presença de Omar para Nael funciona na narrativa como uma ameaça a sua própria subjetividade, pois, já que no confronto entre ambos ao longo do romance é Nael quem narra, é o próprio Nael que não pode se opor ao dever de narrar a presença de um personagem que permaneceu até o fim inapreensível.

É o narrador que não pode deixar de assumir a vergonha de, ao mesmo tempo, lembrar que sua vida fora marcada pelas constantes humilhações que Omar impôs a ele e à sua mãe, e, ao mesmo tempo, terminar seu testemunho como a figura que consegue sobreviver, afinal, ele é o único que pode reordenar os fios do

passado e dar algum sentido ao que aconteceu aos outros, mas, sobretudo, a si mesmo. Embora a casa da família tenha sido vendida por Yaqub, restou a ele, o filho sem pai, a pequena edícula onde fora criado. De certo modo, ele é o soberano, não se pode ignorar que ele tem a palavra escrita a seu lado, mesmo que seja em favor de um mundo arruinado e esse detalhe parece constrangê-lo no julgamento final de qualquer um dos dois irmãos. Giorgio Agamben (2008) define o ato de envergonhar-se na relação conflituosa entre quem pode ou não testemunhar pelo outro nos seguintes termos:

Envergonhar-se significa estarmos remetidos ao *inassumível* [*inassumibile*]. No entanto, este *inassumível* não é algo exterior, mas provém da nossa própria intimidade; é aquilo que em nós existe de mais íntimo. [...] O eu é, nesse caso, ultrapassado pela sua própria passividade, pela sua sensibilidade mais própria; contudo, esse ser expropriado e dessubjetivizado é também uma extrema e irreduzível presença do eu a si mesmo. É como se nossa consciência desabasse e nos escapasse por todos os lados e, ao mesmo tempo, fosse convocada, por um decreto irrecusável, e assistir, sem remédio, ao próprio desmantelamento, ao fato de já não ser meu tudo que me é absolutamente próprio. Na vergonha, o sujeito não tem outro conteúdo senão a própria *dessubjetivação*, convertendo-se em testemunha do próprio desconcerto, da própria perda de si como sujeito. Esse duplo movimento, de subjetivação e de dessubjetivação, é a vergonha

(AGAMBEN, 2008, p. 110, grifos do autor).

A presença de Omar constrange Nael porque é o outro lado do campo de forças que dessubjetiviza sua própria existência, é o outro lado que se mostra em sua própria nudez através do silêncio selvagem de Omar; é o outro lado de si próprio que reaparece como negação na imagem desconcertante desse silencioso. Omar, seu pai, que ressurge no final do romance, já envelhecido e sozinho, sempre se esquivando, como que também envergonhado. Como expectador à distância do que restou da família, Nael é testemunha das dificuldades e da resistência de Omar a reintegrar-se ao que resta da família, no caso, a irmã Rânia:

Rânia fez de tudo para se aproximar dele, mas Omar se esquivava, fugia da irmã e de todos os vizinhos. Durante uns meses ainda foi visto aqui e ali, perambulando à noite pela cidade. Os malabarismos que Rânia fez para enviar-lhe dinheiro, tentando atraí-lo, reconquistá-lo. Sonhava com a presença do irmão em sua casa, o quarto onde a mãe dormira seria destinado a ele. (HATOUM, 2007, p. 262)

Concomitantemente emerge também à vergonha, a noção de culpa. O símbolo da culpa que o narrador carrega está ligado não apenas à impossibilidade de preencher todas as lacunas, de conectar

os fios soltos das histórias resgatadas do passado que o narrador não pôde dar testemunho porque ainda não tinha nascido e só pode capturar as histórias que os mais antigos contavam, ou ainda, a estranha crença de que ele não pode se efetivar como um sujeito. A noção de sujeito está intimamente ligada à noção de poder, tanto para Giorgio Agamben (2008) quanto para Michel Foucault (1987), nas palavras do filósofo francês é preciso desmistificar a ideia de que seus estudos giram em torno da noção de poder. Na verdade, sua intenção é focar no modo como os sujeitos foram efetivados como tal. A efetivação do ser, segundo Michel Foucault (1987), segue três trajetórias: a primeira diz respeito a humanização do sujeito através da investigação científica; a segunda maneira, trata das práticas divisoras e, por último, a maneira pela qual o humano se torna, de fato, sujeito. O primeiro estágio é a adesão do sujeito nas gramáticas, na análise das riquezas e na biologia. A segunda instância, é a divisão das práticas do sujeito, a terceira, é o modo como o sujeito vê a si mesmo e vê o outro. Michel Foucault (1987) dá o exemplo do louco e o sadio, dos criminosos, entre outros. O último estágio de efetivação do sujeito gira em torno do tema da sexualidade, do domínio afetivo e o reconhecimento

como o “ser” é sua sexualidade. Portanto, a compreensão do poder é o caminho que leva ao entendimento da concepção de sujeito. Eis os três estágios paradigmáticos da significação. Para Michel Foucault (1987), no entanto, seu objetivo é o sujeito, não o poder. A transformação do sujeito, ou seja, sua trajetória deve passar pelo caminho do estatuto das ciências, das práticas de subjetivação divisoras e o modo como o homem tenta se torna sujeito.

Assim, se não for capaz de reatar esses fios soltos, como se sua própria existência dependesse desse encontro com o passado fragmentado, mas a culpa está ligada principalmente ao fato de que Nael percebe que todo julgamento já é, de antemão, uma condenação. Nesse aspecto, os romances de Milton Hatoum se assemelham novamente ao modelo narrativo de Joseph Conrad (2010), mais precisamente no tema da inadequação do sobrevivente no “novo mundo”, ou dito de outro modo, na ideia de uma imagem irrealista que o narrador compõe de si mesmo, uma desorientação dos protagonistas ao confrontarem-se com a dinâmica do mundo em transição a sua volta, é neste sentido que Luisa Villar (2011) analisa a noção de culpa em *No Coração das Trevas* e que se pode comparar também com os narradores em Milton Hatoum:

O que confere uma especificidade inconfundível a *Lord Jim* é colocar a questão em termos de infração e culpa _ sinal de que, para Conrad, o moderno não é a vertigem desorientadora, mas sobretudo o enrijecimento do perfil do mundo: os fenômenos de concentração econômica que restringem fortemente o papel do empreendimento individual, o crescimento da máquina burocrático-reguladora da administração estatal que controla e arregaça áreas cada vez maiores da vida pública e privada, as normas que regulam a relação com as instituições. Perante eles, a experiência se converte em trauma, e a resistência _ ou simplesmente a impossibilidade de se adequar _ se configura como culpa. (VILLAR, 2011, p. 544, Grifos do autor).

A culpa surge como fardo de ter sobrevivido para contar o que se passou, ou seja, para dar um julgamento. Talvez por isso todos os narradores desses romances analisados até aqui deixem para revelar suas identidades apenas ao final, é uma relação recorrente. Em *Relato de um certo Oriente* (2014, p.166), apenas no último capítulo se descobre a intenção obstinada da narradora inominada em recolher o máximo que pode das histórias da família adotiva. Tarefa que para ela significava: “registrar tudo o que pudesse e sussurrar aos ouvidos do irmão mais novo a ‘canção sequestrada’.” Não é difícil notar uma espécie de solidariedade velada que o problema da culpa faz emergir. Talvez, por isso, somente no último capítulo ela seja

capaz de explicar seu objetivo. Libertar-se da culpa de ter sobrevivido às ruínas do passado significa também tecer e reordenar os fragmentos das histórias da família, mesmo tendo consciência de que não pode ir além desse ponto sempre impreciso onde o acaso se impõe: “Ofício necessário e talvez imperativo que é o de ‘ordenar o relato’, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso.” (Op. cit, p.165).

A narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* (2014) volta à Manaus numa estranha condição de alguém que pudesse ter sido privado de qualquer existência, quase nada se sabe sobre ela e esse lapso persiste até o fim do romance. Em uma de suas últimas cartas endereçadas ao irmão caçula que vive na Espanha, fica-se enfim sabendo que ela passou algum tempo internada num hospital psiquiátrico em São Paulo, mas esse é o único detalhe de sua vida que vem à tona. Sua voz é desconhecida, ela não tem identidade, o que ela pode fazer como quem retorna de um território desconhecido é cumprir a tarefa incessante e, ao mesmo tempo, inapreensível de “resgatar a melodia perdida” (2014, p.166), tão cara a ela como aos outros narradores em Milton Hatoum.

Para Giorgio Agamben (2008), o testemunho é dado por aquele que nada

tem a dizer sobre si e cuja existência situa-se numa espécie de zona intermediária, uma “zona cinzenta” entre a vida e a morte, ou seja, um espaço preenchido pelo silêncio daqueles que se perderam no passado. Seria o espaço de homens e mulheres que não pertencem mais ao mundo dos vivos, mas que tampouco podem pertencer ao mundo dos mortos. Ainda em *Relato de um certo Oriente* (2014), a morte da matriarca Emilie é um exemplo da impossibilidade de se falar e de dar testemunho diante da morte:

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (HATOUM, 2014, p.124)

Por quem a testemunha pode narrar? Ou ainda, aquele que sobrevive poderia, de fato, narrar? Na esteira do pensamento de Maurice Blanchot (2011) sobre a relação entre a linguagem e a morte é possível pensar a maneira como o vazio afeta a tarefa daquele que se propõe a narrar o passado perdido, o vazio da linguagem é também uma proximidade com a morte, com a impossibilidade de

resgatar a memória da morte da própria linguagem. Nesse sentido, há no final, o vazio, capaz de solapar a confiança na linguagem escrita, porque ela pode se tornar ao mesmo tempo espaço de subjetividade e espaço de dessubjetivação do outro.

A respeito do estranhamento que se dá entre aquele que silencia na obrigação de narrar para aquele que está incomunicável no vazio da escrita, ou seja, dessa inversão, onde o que fala agora é o próprio vazio, nesse sentido diz o teórico:

[...] por trás da palavra do escrito, ninguém está presente, mas ela dá voz à ausência, assim como no oráculo onde fala o divino o próprio deus jamais está presente em sua palavra, e é a ausência de deus, então, que fala. E o oráculo, não mais que a escrita, não se justifica, não se explica, não se defende: não há diálogo com a escrita e não há diálogo com o deus. Sócrates permanece assombrado com esse silêncio que fala. Diante da estranheza da obra escrita, seu mal-estar e, por fim, o mesmo que ele sofre diante da obra de arte, cuja essência insólita inspira-lhe desconfiança, senão desprezo. [...]. O que o perturba, então, o que lhe parece “terrível” é, tanto na escrita quanto na pintura, o silêncio, o silêncio majestoso, mutismo em si mesmo inumano e que faz passar para a arte o estremecimento das forças sagradas que, através do horror e do terror, abrem o homem a regiões estrangeiras (BLANCHOT, 2011, p. 55-56).

O narrador é fruto de um mundo criado às margens do “divino”, ou seja, entre o

mundo da fala dotada de subjetivação, que é o mundo do colonizador, de outro lado, o lado do colonizado, a dessubjetivação completa, a fala do “campo”, o “campo de concentração”. O narrador como testemunha torna-se um paradigma dos espaços e tempos distópicos do mundo contemporâneo, quando o estado de exceção faz-se regra, como ocorre habitualmente nos espaços prisionais, nas favelas, nos guetos de dependentes químicos, nas tribos indígenas ameaçadas de extinção, enfim, nos espaços onde o paroxismo da violência se torna natural, ou mesmo a regra e não a exceção. Assim sendo, aquele que precisa narrar nesse espaço intermediário vê-se, então, diante de um paradoxo: a impossibilidade de testemunhar o horror inapreensível da violência e a necessidade de narrar tendo como fundamento a impossibilidade da própria linguagem, melhor dizendo, do que falta na linguagem diante de uma situação extrema que transborda para além da realidade.

Dessa forma, o que resulta do imperativo moral ao qual o sobrevivente, o narrador marginal, como os narradores em Milton Hatoum, teria a obrigação de falar em nome daqueles que foram silenciados não passaria de uma tarefa destinada ao fracasso desde o início e, portanto, irrealizável e sem sentido. No dizer de

Edgardo Castro (2016): “Agamben retoma a noção de acontecimento sem testemunha [...]. Porém, por outra parte, tampouco os sobreviventes podem dar integralmente testemunho do sucedido. A língua cujo significado funde-se no não significado.” (CASTRO, 2016, p. 91).

Tanto em *Cinzas do Norte* (2014) como em *Dois irmãos* (2007), a paternidade volta a ser o signo motivador para a vergonha e a culpa, porém com algumas variações históricas importantes. Na década de sessenta, a ditadura militar marca o fim da narrativa em *Dois irmãos* e o início da narrativa em *Cinzas do Norte*.

Em *Dois Irmãos*, Yaqub, já engenheiro bem sucedido em São Paulo, alia-se à ditadura militar. A cidade de Manaus é invadida pelos militares, o professor de Nael, Laval, que também é amigo de Omar, é assassinado em praça pública. Nael também presencia a destruição da cidade flutuante bem como a venda do casarão da família por Yaqub, deixando claro para o narrador o projeto de Yaqub de destruir a família e não apenas Omar, não se tratando, então, como do romance, de um simples caso de ódio entre irmãos, mas de algo mais profundo e mais amplo que o drama familiar sugere de antemão. Estes acontecimentos finais fazem com que

Nael se distancie definitivamente de Yaqub, completamente horrorizado com a faceta desconhecida daquele que era considerado o modelo a ser seguido pelo narrador.

Em *Cinzas do Norte* (2014), o narrador não faz parte da família, ele é o melhor amigo do protagonista, embora não deixe de ser, como os outros narradores em Milton Hatoum, um filho sem pai, sem passado e, portanto, um personagem marginal em busca de sua identidade. Alice, mãe do protagonista Mundo, deixa a revelação da paternidade do filho apenas no fim da narrativa, quando Mundo já está morto. No início de *Cinzas do Norte*, Manaus já é uma cidade em ruínas. O narrador, Lavo, é órfão, criado pelos tios Ramira e Ranulfo – tanto Lavo quanto Ranulfo reaparecem em alguns contos do livro *A cidade ilhada* (2009).

É do interior da casa da tia Ramira, costureira, que Lavo acompanha a trajetória tumultuada e dramática de seu amigo Mundo. O pai de Mundo, Trajano, de família de origem portuguesa, é fazendeiro e rico comerciante em Manaus. Sua mãe, Alícia, é uma bela índia de origem desconhecida.

O conflito entre Trajano, homem de negócios, e Mundo, o filho com aspirações artísticas, é eminente. Mundo opõe-se, desde sempre, ao pai. Ainda

adolescente, decide seguir a carreira de artista plástico. Sua primeira obra é intitulada Campo de Cruzes, que retrata e denuncia a violência militar e a pobreza da população do bairro Novo Eldorado. Trata-se de sua última provocação ao pai antes da partida para a Europa. Trajano e seus amigos militares são o alvo de Mundo. Antes de partir, porém, Mundo conhece um artista local Arana, com quem logo se desentende por ver nele uma figura caricatural do artista amazonense e mantém também uma amizade clandestina com Ranulfo, amante de sua mãe e seu pai biológico. Trajano morre antes da partida do filho. Portanto, trata-se de mais uma história familiar que termina de forma trágica. É sobre esse contexto que Natália Leon Nunes (2015) comenta:

Como fica explícito no capítulo final de *Cinzas do Norte*, o narrador ‘publica o relato em homenagem à memória de Alicia e Mundo’, como pedira seu tio. A narrativa é formada pela voz de Lavo e por algumas cartas que Mundo recebe de Ranulfo, seu verdadeiro pai. O conteúdo das cartas, conhecido pelo leitor, só chega a Lavo no fim da história. Os segredos de família são peças para Lavo, que, diferente de Nael, não está em busca do seu passado. A curiosidade pelo que já se passou começa com o objetivo de contar a história de Mundo, o artista que desafiava Trajano. Lavo está no lugar de quem pode narrar o que aconteceu. Um pouco como Naiá, empregada fiel à família Trajano que acompanha a

morte do pai, da mãe e do filho da família rica. (NUNES, 2015, p. 8)

O fim de *Cinzas do Norte* expõe o Amazonas a suas marcas de destruição e resignação de um projeto civilizacional que fracassou na região, transformando o presente numa espécie de fantasma do passado e relegando seus sobreviventes à temporalidade vazia onde o futuro não carrega consigo promessa alguma. Tempos diferentes em cada um dos romances, mas o mesmo *locus*³ e o mesmo destino: a Manaus do início do século 20, paraíso no meio da floresta, promessa de fortuna e festa infindável, transforma-se no pesadelo do *ethos*⁴ branco no final do século vinte.

É interessante notar que nenhum dos narradores em Milton Hatoum parece alheio ao fato de que, ao término de seus relatos, é preciso lidar com as lacunas dessa experiência paradoxalmente necessária, ou seja, ao mesmo tempo, inapreensível e indizível, que é a destruição de Manaus e do próprio passado. Poder-se-ia afirmar, inclusive, que todos os narradores que elaboram a tessitura narrativa desses romances naufragam conscientemente ao término da tentativa de recuperar o tempo do passado. Esses narradores são os únicos que podem testemunhar o indizível, são

³ (Grifo nosso)

⁴ (Grifo nosso)

também os únicos que têm consciência de que estão naufragando junto com as memórias desse passado eternamente desterritorializado.

Para Michel Foucault (2014, p.268), na noção de autoria, não é possível identificar o corpo discursivo que “fala” ao longo do texto a ideia de um autor, uma *auctoritas*⁵ por trás do discurso. Giorgio Agamben (2013) segue na esteira do filósofo francês, mas alterando o princípio do conceito de “fala” e afirmando que o problema residiria, não no ato de designar quem fala, mas, antes, no resultado dessa impotência da fala. Não seria possível, portanto, dar testemunho, porque aquilo que se pode e deve falar não diz mais respeito ao mundo dos vivos nem tampouco a linguagem seria capaz de dar conta da experiência extrema do horror de um mundo que desapareceu.

Os dois intelectuais estão de acordo a respeito das noções de tanatologia e biopolítica do poder como modelos contemporâneos de controle dos corpos. Em *Vigiar e Punir* (1987), Michel Foucault trata da noção de dispositivo, questão cara também para Giorgio Agamben (2013), e que pode ser compreendido basicamente segundo as palavras de Michel Foucault (1987, p.

139), como “métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que asseguram a sujeição constante de suas forças e lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade”. Em *A Microfísica do poder* Michel Foucault (2014b., p. 152) reitera que o mundo dos mortos diria respeito às estratégias elaboradas pelo poder sobre a morte, ao passo que o mundo dos vivos estaria reservado ao campo da biopolítica, ou seja, o cálculo que o poder seria capaz de elaborar sobre a vida.

Na esteira do conceito de biopolítica dos corpos, ou seja, biologização dos corpos e biologização da política, Giorgio Agamben (2013) detém-se, várias vezes, diante do enigma quase insondável do “campo”, cujo modelo definitivo seria o do “campo de concentração” elaborado e colocado em prática pelos nazistas durante a Segunda Guerra Mundial. Esse espaço lacunar capaz de separar o homem entre uma vida nua, *zoé*⁶, que remete ao fato de viver, que seria própria a qualquer ser vivo e a *bíos*⁷, forma de vida em bando, ser dotado de individualidade, o “campo” como um espaço de exceção acaba tornando-se um tema amplamente discutido por Giorgio Agamben em obras como *Homo sacer: o*

⁵ (Grifo nosso)

⁶ (Grifo nosso)

⁷ (Grifo nosso)

poder soberano e a vida nua (2014a), *Meios sem fim: notas sobre política* (2015), *O que resta de Auschwitz* (2008), *Estado de Exceção* (2004) e *O reino e a glória* (2016).

A “zona cinzenta”, própria daquele que é desprovido de vida e também da morte viveria, segundo Giorgio Agamben (2008, p.57), fora da esfera de poder claramente definida. Nesse sentido, esse espaço lacunar não se adaptaria às relações de poder no sentido foucaultiano, pois, dever-se-ia observar o espaço do “campo” como uma lacuna de indiferença, como uma zona intervalar, ou seja, uma zona de indiscernibilidade que escaparia da relação habitual que existe nas relações sociais de micropoderes sobre o que Michel Foucault se debruça ao longo de seu trajeto como teórico da noção de dispositivo e de poder.

Esta “zona cinzenta” seria mais apropriadamente denominada, segundo as palavras de Giorgio Agamben (2004), como um *espaço de exceção*, nem a vida nem a morte, nem uma ética nem a barbárie completa, ou seja, um espaço de suspensão da regra, um espaço que funcionaria, segundo o filósofo italiano, em meio à regra de um mundo ordenado pela linguagem e pelo direito, mas, ao mesmo tempo, paralelo. Este seria, então, o estado de exceção, o fato de que

a regra do mundo dominado pelas mais diversas formas de poder observadas por Michel Foucault não teria como, no sentido que Giorgio Agamben (2004) adota, dar conta do mundo do indizível que subjaz às relações de poder.

Ainda segundo Michel Foucault (2014b, p. 262), o poder não pode ser identificado porque não é um objeto natural, não pode ser identificado, portanto, com uma coisa. O poder é, antes de tudo, uma prática construída social e historicamente, sendo o imperialismo um produto dessa produção histórica e ideológica e, portanto, para aquele que se entrega à tarefa de testemunhar em lugar de um “outro” seria necessário, em algum momento, lidar com a própria insuficiência de seu relato, de compreender a insuficiência que se pode fazer com o que resta, com o vazio, com a fratura da linguagem:

A literatura não é o fato de uma linguagem transformar-se em obra, nem o fato de uma obra ser fabricada com linguagem; a literatura é um terceiro ponto, diferente da linguagem e da obra, exterior à linha reta entre a obra e a linguagem, que, por isso, desenha um espaço vazio, uma brancura essencial que, na verdade, é essa própria questão[...] ela é o próprio ser da literatura originariamente despedaçado e fraturado. (FOUCAULT, 2014b., p.140-141).

É a partir dessa definição foucaultiana da literatura como um “espaço outro”, um “terceiro ponto”, que leva Giorgio Agamben (2014) a instaurar a noção de “campo”, ou de “estado de exceção” como regra, espaço marginal onde tanto pode habitar a testemunha que pode voltar para relatar o que de fato ocorreu quanto a testemunha que sucumbe à força do seu próprio relato, ou seja, o indizível da “potência do não”, potência que, na contemporaneidade, deixa contraditoriamente de fazer parte do dizível como ato em potência.

O que faz parte do indizível, do estado de exceção é o que Naiá pode testemunhar porque ela pertence à “zona cinzenta” de que fala Giorgio Agamben (2014). Naiá é a empregada doméstica que serve como testemunha silenciosa de *Cinzas do Norte*. Assim como Domingas, em *Dois irmãos*, Florita em *Órfãos do Eldorado* e Anastácia e Hindié em *Relato de um certo Oriente*, as empregadas índias como Anastácia Socorro e Naiá são quem melhor conhecem os mistérios, os dramas, os segredos, enfim, os signos de destruição das famílias. E seria ela quem poderia revelar ao narrador Lavo os pontos que não se ligam na narrativa, mas ela é uma testemunha silenciosa, ela e toda uma verdadeira horda de empregadas domésticas indígenas, geralmente órfãs, cunhatãs que têm em

comum o fato de terem sido obrigadas a abandonar suas aldeias, viver longe da família e se cristianizarem antes de chegar a Manaus para trabalhar nas casas das famílias ricas:

Um pouco escravas, um pouco melhores amigas das patroas, as Anastácias, Domingas e Naiás testemunham as intrigas familiares. Transmitem-las, no entanto, não parece ser sua missão, como é a de Lavo diante de seu grande amigo. O lugar de Lavo, este sim, é privilegiado para quem quer contar as histórias. Pois Lavo é importante o suficiente para entrar na mansão onde mora Mundo e ser confidante de toda a família. Mas também é desimportante o bastante para não ser notado, para testemunhar grandes cenas sem protagonizá-las. Lavo é quase invisível na casa onde mora e na mansão que frequenta. Mas é capaz de juntar as histórias de Mundo e publicá-las. (NUNES, 2015, p. 9)

Já velho e pobre, Arminto Cordovil, em *Órfãos do Eldorado* (2008) encerra seu longo relato tendo como ouvinte um anônimo, como um fantasma, que ao final parece duvidar da veracidade dos fatos que Arminto narrou pacientemente e que parecem soar para o próprio narrador como uma relíquia encontrada numa expedição arqueológica e que precisa ser exposta ao público como um objeto de grande valor. Não se trata, portanto, de uma lenda, mas de um fato real que Arminto deseja relatar:

Voltei para Vila Bela e fiquei

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

Por que seria tão difícil acreditar no relato de Arminto Cordovil como um testemunho confiável? Uma resposta estaria no fato de que ele seria, ao mesmo tempo, testemunha e protagonista, envolve e deixa envolver-se pela torrente de reminiscências que são capazes de fazer esboroar, para aquele que o ouve, a força do relato, cujas origens estão na origem das narrativas e cuja exigência é de que tudo se dê de forma objetiva. Para Walter Benjamin (1985):

[...] Ora, é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo sua existência vivida - e é dessa substância que são feitas as histórias - assumem pela primeira vez uma forma transmissível. Assim como no interior do agonizante desfilam inúmeras imagens - visões de si mesmo, nas quais ele se havia encontrado sem se dar conta disso -, assim o inesquecível aflora de repente em seus gestos e olhares, conferindo a tudo o que lhe diz respeito aquela autoridade que

mesmo um pobre-diabo possui ao morrer, para os vivos ao seu redor. Na origem da narrativa está a autoridade. (BENJAMIN, 1985, p. 208).

O problema é que o material do relato de Arminto Cordovil migra para o interior do “ser” do narrador na obra, termo heideggeriano que diz que:

[...] na obra, não é de uma reprodução de um ente singular que de cada vez está aí presente, que se trata, mas sim da reprodução da essência geral das coisas. Mas onde está e como é essa essência geral, para que as obras de arte lhe possam ser conformes? A que essência da coisa é que será conforme um templo? Quem ousaria afirmar o impossível que na obra arquitetônica está representada a ideia do templo em geral? E, todavia, numa tal obra, se é uma obra, é a verdade que está posta em obra” (HEIDEGGER, 2010, p. 28).

Não raro se fazendo passar por um conjunto de lendas indígenas, tornando tudo que emerge da fala um puro devir e não exatamente uma memória evocada conscientemente. O tempo linear desaparece, resta o que parece se assemelhar ao antigo tempo vivido nas “lendas”, ou dito de outro modo, na produção de subjetividade do narrador sobrevive apenas a interioridade do ser do narrador. Fora do enunciado tudo se assemelha ao plano da lenda, do mundo mítico e, portanto, do irreal, que é, ao final, uma contradição, pois não é essa a invenção do narrador, a de produzir uma

fábula, mas antes, de servir como testemunho do passado que não pode ser verbalizado. Para Tununa Mercado (2009),

[e]xílio, memória, testemunho. Testemunho, terceiro termo que ocuparia o lugar da literatura neste simulacro [...]. Talvez a forma que com mais pertinência fala em nome de uma época e de um tempo infausto. Escrita para a história, para o futuro, com desejo de eternidade. O último rastro de letra descoberto em um esconderijo dentro de um muro: gueto de Varsóvia. Documentos sepultados em caixas impermeáveis reabertas na Argentina vinte ou trinta anos depois. Cartas encriptadas que liberam mensagens e esclarecem o destino de cidadãos desaparecidos ou assassinados. Originais deixados sob custódia que vem à luz de maneira fortuita. Escritos testamentais que alguém reorganiza e põe em circulação. Velhos, mas inocentes diários perdidos, escritos em um esconderijo, na intimidade, para confessar algo que não podia ser verbalizado. Tudo se reabre, vivemos em uma cripta aberta, para paradoxalmente, para poder sair dela. (MERCADO, 2009, p.35 Apud Galle; Olmos; Kanzevolsky; Izarra).

O dever de testemunhar o que se passou significa, segundo Giorgio Agamben (2012, p.162), não renegar seu percurso. Nesse sentido é que se pode dizer que os narradores dos três romances e da novela de Milton Hatoum têm consciência de que não podem se negar a relatar o passado da região para além da historiografia oficial impiedosamente distorcida e preconceituosa, não podem,

sobretudo, esquecer as famílias que desapareceram. “Daí o amazonense não receber o mínimo necessário para se situar no tempo, nem procurar compreender as contradições do presente...” (SOUZA, 1977, p. 17).

A Amazônia é a região mais oriental do Brasil e é também um lugar que não conhece seu passado. As lacunas na historiografia do Amazonas é uma perda irreparável no processo em que está envolvida desde a chegada dos primeiros colonizadores. Ela representa tanto geográfica quanto culturalmente, o espaço do exílio. Segundo Edward W. Said (2003):

O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser e um lugar natal, entre o eu e o seu verdadeiro lar: uma tristeza essencial jamais pode ser superada. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (SAID, 2003, p. 264).

A experiência do exílio, ou dito de outro modo, aquilo que se pode dizer sobre a condição do exilado é, enfim, a ausência de qualquer possibilidade redentora através da memória, o esquecimento que seria o correlato mais cruel produzido pelo horror, continua sendo, desde o surgimento da Amazônia dos colonizadores europeus, essa região esquecida no interior da tradição

historiográfica brasileira, uma região habitada por exilados e exilada ela própria. Por conta do esquecimento, talvez seja o caso de se afirmar que as lendas e os mitos dizem muito mais sobre a região do que a visão logocêntrica que o relato geralmente pede. Porém, na contemporaneidade, mesmo a lenda parece exilada de qualquer utilidade. Para Jeane Marie Gagnebin (2006, p. 11), a obra de Giorgio Agamben trata justamente da impossibilidade de falar do que resta para além da “lenda”:

O que resta de Auschwitz não significa aquilo que ainda poderia sobrar, permanecer desse terrível acontecimento, algo como um famigerado “dever de memória”, uma expressão cujos usos e abusos são conhecidos. O resto indica muito mais um hiato, uma lacuna, mas uma lacuna essencial que funda a língua do *testemunho* em oposição às classificações exaustivas do arquivo. Nas últimas páginas do livro, Agamben desvia a conhecida citação de Heidegger: “Os poetas - as testemunhas - fundam a língua como o que resta, o que sobrevive em ato à possibilidade - ou à impossibilidade - de falar [...]”. Não enunciável, não arquivável é a língua na qual o autor consegue dar testemunho de sua incapacidade de falar. (GAGNEBIN, Apud. Agamben, 2006, p. 11, grifos do autor).

Em *O que resta de Auschwitz*, Giorgio Agamben (2008) trata do espaço em que a ética não pode ser aplicada dentro de um espaço de interdição. O filósofo

italiano dá sequência ao problema do testemunho traçando o argumento de que não há nenhuma doutrina ética que não esteja fundada na noção de responsabilidade relacionada à culpa, mesmo que esta culpa venha interiorizada e movida por uma *força de lei* na forma da consciência moral, uma noção que o filósofo italiano busca em Jacques Derrida (2010) e que a define como um imperativo, uma necessidade, apesar de insuficiente e fatalmente destinada a esvaír-se em sua própria insuficiência:

A testemunha comumente testemunha a favor da verdade e da justiça, e delas a sua palavra extrai consistência e plenitude. Nesse caso, porém, o testemunho vale essencialmente por aquilo que nele falta; contém, no seu centro, algo intestemunhável, que destitui a autoridade dos sobreviventes. As “verdadeiras” testemunhas, as “testemunhas integrais” são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que “tocaram o fundo”, os muçulmanos, os submersos. Os sobreviventes, como pseudotestemunhas, falam em seu lugar por delegação: testemunham sobre um testemunho que falta. Contudo, falar de uma delegação, no caso, não tem sentido algum: os submersos nada têm a dizer, nem têm instruções ou memórias a transmitir. Não têm “história”, nem “rosto” e, menos ainda, “pensamento”. Quem assume para si o ônus de testemunhar por eles, sabe que deve testemunhar. Isso, porém, altera de modo definitivo o valor do testemunho, obrigando a buscar o sentido em uma zona imprevista. (AGAMBEN, 2008, p. 43)

Uma das marcas mais recorrentes do pensamento do filósofo italiano sobre a figura da testemunha é de neutralizar as noções de culpa e responsabilidade como paradigmas do pensamento ético, e remover, desse modo, a ideia de consciência da esfera da ética. Para ele, o sobrevivente que testemunha é a representação de uma noção ética que mostra o caminho para além das categorias interiorizadas do estatuto jurídico de consciência, onde, tanto a testemunha quanto o sobrevivente tornam-se noções não mais íntimas e inseparáveis, ou seja, ligadas pela história da consciência humanista ocidental, como salienta Raúl Antelo:

A teoria de Agamben visa, então, sair da dicotomia metafísica do humanismo, não havendo fundamento, portanto, para afirmar que queira recluir. [...] Sua teoria não invoca princípios formais (o indivíduo), nem estáveis (o sujeito), mas princípios materiais e energéticos, já que o testemunho é definido, à maneira do *texte* barthesiano ou do *sujet* foucaultiano, como processo ou como campo de forças. Relembremos que para Deleuze, a força é sempre plural e pressupõe contra-forças, à diferença da *forma*, que apela sempre ao ideal. (ANTELO, 2009, p. 145)

A tese de Giorgio Agamben (2015) é de que tornar-se homem significa ser capaz de testemunhar pelo não-homem. Lavo, o narrador de *Cinzas do Norte*, é um caso notório de que testemunhar significa

reconstruir as diferentes vivências não mais como um “ser humano”, mas, antes, um sujeito apto a desconstruir a noção de que a ética seja, de fato, na contemporaneidade, uma noção universal e humanista. Lavo não se compromete de modo algum com o material narrado. Escolhe não se envolver porque está ciente de que seu papel não é mais que uma imagem desfocada do passado. Mundo, por sua vez, dedica sua vida à arte e morre por ela. Ele é o não-homem, aquele que não pode narrar sua própria experiência. Basta lembrar o início do romance quando Mundo tenta escrever sua própria história: “Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia” (HATOUM, 2012, p. 9).

Lavo também não toma partido de nenhum dos lados, por mais tentador que possa lhe parecer uma aproximação com o influente Trajano entre os militares. Para ele, um órfão e estudante pobre aliar-se a um homem como Trajano, que tenta cooptá-lo para o seu lado, que tenta fazer dele um espião da vida cotidiana do filho, não deixaria de ser lucrativo, pois Trajano via nele o único amigo capaz de causar algum tipo de influência sobre

Mundo. Mas a recusa do testemunho é sempre completa.

Portanto, Lavo, mesmo pertencendo à “zona cinzenta” do testemunho não parece disposto a interferir nos planos de Mundo de torna-se um artista plástico, tampouco se deixa envolver por Arana, um artista plástico local que vende seu trabalho para turistas em busca do “exotismo” da região, ou por seu tio Ranulfo, um homem lido e que se vê incapaz de escapar das limitações literárias de Manaus sob o domínio dos militares, esses são os dois “artistas” com que Mundo trava primeiro contato. Do tio ele se desliga friamente e Arana é retratado por ele como o modelo de “artista regional” que se alia aos militares para tentar vender mais para os turistas ávidos pelo clima de exotismo da floresta amazônica. Lavo nota que Mundo não tarda a se decepcionar com esse mundo repleto de mesquinha. É a máquina abstrata de produção de desejos libertando-se da máquina estatal (DELEUZE, 2011, p. 20) à qual os artistas locais prendem-se por vontade própria, como é o caso de Arana.

Nesse sentido, o tipo de testemunho que Lavo pode fornecer é o da testemunha sem culpa, pois sua narrativa segue como aquele que observa de perto sem nunca se envolver demasiadamente. Por fim, o leitor descobre que Lavo escolheu se

tornar advogado, ou seja, ele pode julgar.

As disputas familiares, à primeira vista, não parecem se opor à máquina governamental, mas é essa oposição entre máquina abstrata de produção de desejo capaz de escapar dos binarismos (DELEUZE, 1998, p. 22) e seu embate com a máquina governamental de que tratam as narrativas de Milton Hatoum.

De um lado, os conflitos entre irmãos, entre pais e filhos; de outro, a máquina burocrática estatal cada vez mais abrangente e insaciável. Os narradores contemporâneos buscam resolver suas frustrações pessoais, seus dilemas mais íntimos já plenamente conscientes de que aquele que narra não está mais entre nós. Como afirma Walter Benjamin (1994, p. 197), este é o verdadeiro sentido para o contemporâneo, ser anacrônico, mas o anacronismo do narrador que narra em primeira pessoa não diz respeito àquele que se coloca fora do tempo, ao contrário, como diz George Didi-Huberman (2014, p.230), o anacrônico é aquele que faz emergir em seu processo de produção de subjetividade todos os tempos dentro do tempo presente. Enfim, o ritornelo, ou seja, o movimento de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, um círculo que nunca se fecha, sem ponto de partida ou de chegada.

O lar perdido, a Manaus de Milton

Hatoum, não se efetivando nunca como o retorno ao mesmo, mas antes, um exílio, onde a terra natal não é mais que um “fora” intransponível, o passado, por sua vez, uma forma de dilaceramento onde só se pode retornar na condição de estrangeiro. O que está em jogo nos romances de Milton Hatoum parece se

configurar na ambígua relação entre a necessidade do retorno ao local de origem e sua impossibilidade, é essa violência do eterno-retorno, - por isso o ritornelo, - a música perdida de que fala a narradora inominada em *Relato de um certo Oriente* (2014), sem começo nem final.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **Estado de exceção**. São Paulo: Boitempo, 2004.

AGAMBEN, Giorgio. **O que resta de Auschwitz**. São Paulo: Boitempo, 2008.

AGAMBEN, Giorgio. **O homem sem conteúdo**. 2º edição. Belo Horizonte: Boitempo, 2013.

AGAMBEN, Giorgio. **Opus Dei: arqueologia do ofício, homo sacer**. São Paulo: Boitempo, 2013b.

AGAMBEN, Giorgio. **Homo Sacer: o poder soberano e a vida nua I**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história**. Belo Horizonte, 2014b.

AGAMBEN, Giorgio. **Bartleby, ou da contingência**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015.

AGAMBEN, Giorgio. **Meios sem fim: notas sobre política**. Belo Horizonte: Autêntica, 2015b.

AGAMBEN, Giorgio. **A potência do pensamento: ensaios e conferências**. Tradução de Antonio Guerreiro. Belo Horizonte: Autêntica, 2015c.

ANTELO, Raul. **O não lugar da literatura**. In: ANDRADE, Ana Luiza; BARROS, Maria Lucia Camargo; ANTELO, Raul (Orgs.). *Leituras do ciclo*. Florianópolis: ABRALIC; Chapecó: Grifos, 2009.

BENJAMIM, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. In: *Magia e técnica, arte e cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.

BENJAMIM, Walter. **A crise do romance**. In: *Magia e técnica, arte e cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 2012.

BENJAMIM, Walter. **O surrealismo**. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. Revisão técnica de Márcio Seligmann-Silva. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. Col. Obras escolhidas. V.

I. São Paulo: Brasiliense, 2012.

BENJAMIM, Walter. **Rua de mão única**. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. Col. Obras escolhidas. V. II. São Paulo: Brasiliense, 1994b.

BLANCHOT, Maurice. **Uma voz vinda de outro lugar**. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

CASTRO, Edgardo. **Introdução a Giorgio Agamben: Uma arqueologia da potência**. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2016.

CONRAD, Joseph. **No coração das trevas**. São Paulo: Editora Abril Cultural, 2010.

DELEUZE, G. **Conversações**. Tradução de Peter Pal Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Kafka: por uma literatura menor**. Rio de Janeiro: Editora Autêntica, 2014.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vaga-lumes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1987.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 2: o uso dos prazeres**. Tradução de Maria Thereza da Costa Albuquerque. São Paulo: Paz & Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **A Microfísica do Poder**. Organização, introdução e Revisão Técnica de Roberto Machado 28.ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014b.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar, escrever, esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

HATOUM, Milton. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

HATOUM, Milton. **Órfãos do eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

HATOUM, Milton. **A Cidade Ihada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. São Paulo: Edições 70, 2010.

MERCADO, Tununa, Apud Galle; Olmos; Kanzevolsky; Izarra. **Em estado de memória: La identidad fragmentada por El exílio**. Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada Roma, p. 81-93, 2009.

NUNES, Natália Leon. **Narrativas possíveis**. *Jornal Rascunho*. 2015. Dezembro, edição 186. <http://rascunho.com.br/narrativas-possiveis/>. Data de acesso: 13/09/2016.

SAID, Edward. W. **Reflexão sobre o exílio e outros ensaios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SOUZA, Márcio. **Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo**. 2. ed. Manaus: Valer, 1977.

VILLAR, V. L. G. Jorge Amado e o mundo árabe. In: DANTAS, Elisalva Madruga (Org.). **Literatura e Cultura: ensaios**. João Pessoa: Ideia, 2011. (p. 237-261).