

DOIS IRMÃOS

AS FACETAS E O ALCANCE CULTURAL
DE UMA HISTÓRIA QUE NASCEU
CLÁSSICA, AO CONQUISTAR
A IMAGINAÇÃO DOS LEITORES
E ALCANÇAR OUTRAS
FORMAS DE LINGUAGEM

Os cheiros de Manaus	8
Criador e criaturas	12
Loucos por literatura	20
Um romance de contextos	30
A bela época de Manaus	36
Literaturas da Amazônia	42
Dois em dobro	48



LORENZO ROCHA,
JULIANA PAES E
ENRICO ROCHA
DOIS IRMÃOS, 2017



ARTIGO

por BEATRIZ RESENDE

**AO FALAR DA CIDADE, OBRA
MOSTRA ELEMENTOS DA CULTURA
DA AMAZÔNIA E, DESSA FORMA,
FALA DE TODO O BRASIL E SEDUZ
LEITORES DE OUTRAS LÍNGUAS,
AFIRMA PESQUISADORA**



**OS CHEIROS DE
MANAUS**



MONIQUE BOURSCHIED
DOIS IRMÃOS, 2017

BEATRIZ RESENDE

é crítica, pesquisadora, doutora em Literatura Comparada e professora titular de Poética do Departamento de Ciência da Literatura da Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ)

Dois irmãos é o segundo romance de Milton Hatoum, lançado 11 anos depois da publicação de *Relato de um certo Oriente*, obra saudada com entusiasmo pela crítica literária, verdadeiro marco da literatura brasileira contemporânea. Com seu primeiro livro, Hatoum mostrava a nós, brasileiros, que também aqui o Oriente fora uma invenção do Ocidente.

O longo período de criação de *Dois irmãos* já revela a importância que o autor dá à elaboração dos personagens, do cenário, de cada parágrafo, de cada frase, à observação das cores, dos gostos, dos cheiros.

Dois irmãos conta a história de uma família de imigrantes libaneses que se estabelece e cria sua descendência em Manaus durante o século XX e vai até a decadência da família, dos laços familiares, o desaparecimento da cidade antiga, com

sua Cidade Flutuante. O fim da casa que é substituída pela loja de quinilarias importadas segue paralelo aos conflitos políticos que culminam com o golpe de 1964 e a ocupação da cidade por militares.

Não se trata, porém, nem de romance político nem de depoimento, nem mesmo memória, ainda que de tudo isso se trate. É o debate em torno da ética e do afeto, com suas dificuldades, que atravessa a narrativa.

O núcleo da narrativa é o conflito entre dois irmãos gêmeos que talvez já brigassem desde o início da concepção do romance, como Pedro e Paulo, os gêmeos rivais de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, obra que serve de provocação inicial, brigavam ainda no ventre da mãe.

Se Yaqub é independente, capaz de vencer sozinho na vida pelo próprio trabalho, é também frio e mesquinho. Se Omar é um estroina, violento e egoísta, é também o orador eloquente que toma como suas as palavras de Laval, o poeta assassinado.

Os gêmeos se opõem, divergem em tudo, mas perigosamente coincidem em seus amores. Não é apenas uma mulher que é objeto da disputa afetiva, são todas. Antes de mais nada a mãe, a preferir sempre o mais próximo, ao alcance de seus carinhos. Mas também a irmã, que assume o papel que deveria ser destinado aos rapazes e toca o negócio da família. E Domingas, a índia que se torna mãe do neto de Halim, o patriarca consumido pela paixão carnal e arrebatadora pela mulher, Zana, a mãe.

Domingas, órfã da miserável condição indígena na Amazônia, é a companheira fiel, a protetora, servil mas digna, e tem a sensibilidade de artista a esculpir suas madeiras no quarto dos fundos.

Na casa da família, o árabe é falado nos momentos de crise ou de paixão, o pequeno altar reúne Zana e Domingas em orações. Mas são mesmo as comidas com seus gostos e cheiros que parecem dominar o cenário, marcando uniões e separações, saboreadas na felicidade, deixadas de lado nas separações.

O narrador, cujo nome, no romance, só saberemos no final, primeiro espreita, em seguida se faz pró-

ximo e depois encara forte o que for preciso. Nael, “caracolzinho entre pedregulhos”, junta em si as duas culturas, vive entre duas diferentes classes sociais e, sobretudo, move-se entre a casa e toda a cidade, até as fronteiras, pelos rios, pelas casas pobres ou ricas. O bastardo é o mais completo habitante da cidade com seus contrastes.

Levar *Dois irmãos* à TV é espalhar por todo o país uma história que falando de Manaus fala de todo o Brasil. Fala dos que foram responsáveis por crimes, mas também dos que nos deram esperanças, mostra a todos o que há de desconhecido, cheiros, gostos, frutas, árvores, pássaros, em toda a cultura indígena nessa Amazônia que seduz leitores de todas as línguas em que as narrativas de Milton Hatoum são hoje traduzidas.

Ficará o desafio de usar toda a capacidade que o diretor Luiz Fernando Carvalho já demonstrou na transposição de uma linguagem para outra para traduzir em imagens marcas únicas da narrativa: o cheiro de arnica, banha de cacau e óleo no corpo de Omar; a nhaca de pelame de jaguar; o cheiro de uma natureza morta que teima em renascer; o cheiro de Zana e seu braseiro, cheiro de jasmim; o cheiro do amanhecer e da folhagem úmida; o cheiro de cupuaçu pesado e maduro; o cheiro de lodo que empestava as praias do igarapé; os cheiros misturados, de essências daqui e de lá, que enchem a casa. ●



O NÚCLEO DA NARRATIVA É O CONFLITO DE DOIS GÊMEOS, COMO EM ESAU E JACÓ, DE MACHADO DE ASSIS

ENTRE ASPAS
por MILTON HATOUM

CRIADOR E CRIATURAS

ASPECTOS
HISTÓRICOS
E PSICOLÓGICOS
DA TRAMA
SÃO DEBATIDOS
ENTRE AUTOR
DO LIVRO
E ELENCO
DA MINISSÉRIE

O romance *Dois irmãos* foi o segundo da carreira de Milton Hatoum. Lançado em 2000, o livro chamou atenção da roteirista Maria Camargo no ano seguinte. Desde então, a adaptação da obra para a TV passou por um processo que incluiu conversas por seis anos com o diretor Luiz Fernando Carvalho. Em 2014, durante a preparação da minissérie, o autor se encontrou com o elenco no Rio de Janeiro para uma conversa sobre aspectos que envolvem a construção da obra e dos personagens. A seguir, extratos das falas do escritor.

CAUÁ REYMOND
DOIS IRMÃOS, 2017

MILTON HATOUM

é escritor, nascido em Manaus. Formado em arquitetura pela Universidade de São Paulo (USP), estudou literatura comparada na Universidade Sorbonne (Paris III) e foi professor de literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas. É autor de *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*

GÊNESE

O ano de 1998 foi de ruptura na minha vida. Tinha publicado um romance [*Relato de um certo Oriente*] em 1989 e, quando voltei da França em 1984, fiquei em Manaus, onde lecionava na Universidade Federal do Amazonas. E não conseguia escrever outro romance. As coisas em Manaus começaram a dar errado. E quando alguma coisa começa a dar errado, surge o momento da escrita. Transcender a vida através da linguagem...

Em 1997, perdi pessoas muito queridas, minha relação com o trabalho na universidade se tornou problemática, eu não tinha mais tempo para ler e escrever. Eu queria escrever um romance que estava mais ou menos armado na minha cabeça, era uma questão latente, desde a leitura de *Esau e Jacó*, de Machado de Assis. E esse romance era o *Dois irmãos*. Deixei minha cidade e decidi não ser mais professor universitário. Eu dava aula de

língua e literatura francesa e tinha uma carga horária pesada, que me impedia de ler. E escrever, antes de mais nada. Sem tempo para ler, perdia o ânimo para escrever. Porque a maior parte do meu tempo é dedicado à leitura, e o que escrevo depende disso. Esbocei o *Dois irmãos* em Manaus e em 1998 me mudei para São Paulo.

Sem nenhum exagero, durante quase dois anos escrevi todos os dias. Por alguma superstição ou algum mistério, eu achava que essa história de Halim, Zana e seus filhos me libertaria de alguma coisa, uma angústia pesada... Um movimento, uma agitação do passado em direção ao presente. Eu queria me libertar disso, enfrentar esse diabo que me provocava, e a invenção é uma forma de soltar todas as amarras, os fantasmas, a opressão de fora e de dentro. Isso aconteceu quando escrevi o livro; depois aconteceu uma coisa inesperada: passei a viver, modestamente, de literatura.



NARRATIVA

A construção do narrador foi a mais difícil. O narrador é uma questão central da prosa de ficção, em qualquer gênero: romance, conto, novela, teatro. Na construção do narrador do romance, pensei no filho de uma índia com um dos irmãos. Um narrador que não fosse de uma classe social privilegiada. Um dos meninos ou curumins com os quais convivi na escola pública, o Colégio Estadual do Amazonas, antigo Pedro II. Sem essa convivência, não sei se teria construído esse narrador. Nael está numa espécie de limiar, na fronteira social, pois ele é um filho bastardo numa família à qual ele pertence e não pertence ao mesmo tempo. É o neto do Halim – alguns acham que ele é filho do Halim, mas isso é apenas mais uma conjetura, matéria de discussão. Ele foi salvo pelo avô, que o estimulou a estudar. Nas primeiras versões, esse narrador foi um problema porque ele testemunhava esse drama familiar a distância. Meu editor e mais dois ou três leitores fizeram essa crítica, achavam que o narrador não se envolvia muito nessa história, e que o romance ganharia força dramática se Nael fosse mais presente, mais

atuante nas palavras, nos atos, no pensamento. Agora, quando você muda o tom e a posição do narrador e a relação dele com as outras personagens, tem de mudar as 270 páginas. Esse narrador tinha de ser o observador e ao mesmo tempo uma personagem mais ativa. Tive de reescrever o manuscrito e tentar dar mais força a este narrador e encontrar a voz dele, a voz da Domingas e das outras personagens. Eu teria que respeitar as origens de Nael, que não poderia ser um narrador muito erudito, de tom elevado, mas também não seria um narrador inculto: ele tem uma formação intelectual e, mais importante ainda, tem uma sensibilidade para observar, espreitar e depois elaborar no pensamento essas observações. Nael dá voz ao passado dos outros e dele mesmo. Ele é o porta-voz da memória da tribo, a voz de uma das versões possíveis da história desse clã em decomposição. Encontrar a voz desse narrador foi o maior desafio, porque tudo depende dessa voz, da atitude dela diante dos outros. Traduzir os outros num pequeno mundo paralelo, inventado, é uma das tarefas do romancista.

ANTONIO FAGUNDES (HALIM) *DOIS IRMÃOS*, 2017

SENTIDO HISTÓRICO

No esboço do romance, a decadência da família e da cidade estavam juntas. A Manaus de *Dois irmãos* está sendo destruída aos poucos. Halim perde a mulher, o amor de Zana; ao mesmo tempo perde os amigos e o espaço afetivo de Manaus, como a Cidade Flutuante, um bairro popular com casas de madeira, construído sobre toras e passarelas nas águas do rio Negro. Os sobrados neoclássicos e *art-nouveau* vão sendo demolidos, e a transformação que está acontecendo no interior dessa família também acontece em Manaus e no Brasil. São os anos da ditadura. O quadro histórico não foi enfatizado porque não é um romance histórico, mas tem cenas, como a do assassinato do poeta e professor Laval, que são metáforas da degradação do ensino público e da dificuldade de ser artista naquele período da nossa história. Pensar na poesia e na arte no meio daquela brutalidade era uma questão. Por isso, para mim, a cena do assassinato de Laval e, depois, a cena em que Omar lê um poema no coreto da praça são uma encenação do luto, mas também de resistência. O sentido histórico está presente nessa cena.

PERSONAGENS

Antes de começar a escrever, penso em cada personagem. A palavra inglesa para personagem diz muito: *character*. Qual o caráter dessa pessoa? Que máscara ela vai usar para expressar seu modo de ser, que pode ser só o modo de ser aparente – daí vem a personagem caricatural. Ou pode ser uma caracterização interior, o que é sempre mais difícil e mais desejável. Para *Dois irmãos*, outra grande dificuldade foi não tornar cada irmão o bem e o mal... Eles vão se transformando ao longo do livro, um vai ficando o outro e vice-versa. Um pode ser o avesso do outro... Pensei nesse espelhamento: a fusão de um irmão no outro e as diferenças entre eles. Queria, com essa confusão, dar mais espessura, mais profundidade psicológica a cada irmão.

AMAZÔNIA E ORIENTE

De um modo geral, a gente tende a fazer uma relação direta entre a biografia do autor e as personagens. E não é assim. Muita coisa veio das leituras canônicas, dos textos sagrados, que são para mim textos literários; dos romances, alguns do século XIX; de alguns mitos ameríndios, que têm histórias de gêmeos rivais; para algumas tribos é uma espécie de maldição ter filhos gêmeos. Eu quis enfatizar a loucura da mãe, porque no fundo é isso, se Zana fosse uma mãe normal não caberia num romance. A literatura surge com a paixão, e a paixão é o momento do desequilíbrio, e o desequilíbrio conduz ao *pathos*, à catástrofe. Mas, além dessa questão da mãe, eu pensei em criticar ou pelo menos abordar dois mitos brasileiros: o primeiro é o lado exótico da Amazônica e o segundo, o do Oriente exótico. Falar de um modo realista da vida familiar em Manaus e de uma família libanesa, árabe, sem cair no exotismo. Outra coisa que quis desconstruir ou ironizar foi o mito de São Paulo como locomotiva do Brasil, na figura do Yaqub. Quem mora em São Paulo escuta essas

coisas... Mas a cidade e seu poder econômico, industrial, foram construídos por todos: paulistas, migrantes brasileiros de todas as regiões, migrantes estrangeiros que se tornaram brasileiros. Pessoas da minha família que migraram para São Paulo se tornaram mais locomotivas que a própria locomotiva, assimilaram esse discurso de que São Paulo move o Brasil. Tentei desmistificar essa polarização, esse embate entre Yaqub, o engenheiro exitoso, e Omar, o dissipador da província... O embate entre o “civilizado”, com muitas aspas, e o “primitivo”, também muitas aspas. Essa dicotomia não existe, é uma ideologia negativa sobre os outros. Pode ser o outro do Amazonas, o outro sertanejo, nortestino, indígena, negro... Os brasileiros são mestiços há séculos, mas muitos desprezam esses “outros”, que fazem parte constitutiva da nossa sociedade. Daí a escolha do narrador, uma escolha ética, mas não ideológica. Nael é um mestiço, filho de uma índia com um brasileiro de origem árabe. E ele, Nael, será a memória da tribo.



CAUÃ REYMOND (YAQUB)
E BÁRBARA EVANS (LÍVIA)
DOIS IRMÃOS, 2017



ROMANCE DE FORMAÇÃO

Goethe e outros grandes escritores, Flaubert, Balzac, Stendhal, trabalharam com romances de formação ou de aprendizagem, que são temas universais. Eu os reli muito. Minha intenção era escrever ao menos um romance de formação, e acabei escrevendo dois, pois o *Cinzas do Norte* vai nessa direção.

Esse tipo de romance realista narra um drama de família, recortado no tempo e no espaço, em que o narrador conta a história da sua vida, que é problemática, e as etapas que ele vai queimando: vai deixando de ser ingênuo, e, na passagem da juventude à maturidade, as experiências se somam, se acumulam: o amor, a morte dos amigos e parentes, o conhecimento das coisas, a consciência de estar no mundo, a desilusão. Tentei construir meu romance de formação caboclo, modesto, naquele pequeno lugar, mas com personagens que fossem críveis, convincentes e com alguma complexidade. Essa experiência da formação, que é a experiência da vida, da passagem do tempo, é importante para quem escreve ficção. Se um jovem escritor de 30 anos não teve ainda uma experiência das decepções, das grandes ilusões que vão se perdendo, é difícil escrever. O que eu tentei foi dar forma literária



a uma experiência de vida, que passava também pela observação de Manaus, do interior do Amazonas, das índias e caboclas que eu vi padecer, dos curumins que eram moleques de recados, da pequena burguesia e da elite manauara, uma sociedade que tinha saído do ciclo da borracha e vivia numa cidade estagnada desde 1915, à espera de alguma coisa. Tracei um arco temporal longo, de 40 anos, em que Manaus e Belém ficaram adormecidas até o advento da Zona Franca em 1967, quando a cidade assume uma espécie de protagonismo regional por causa das indústrias de produtos eletrônicos e da reativação do comércio, serviços etc. A chegada dos aventureiros é simbolizada pelo indiano Roshiram...



ELIANE GIARDINI (ZANA)
DOIS IRMÃOS, 2017

TABU UNIVERSAL

A maior transgressão moral, física e simbólica da família se dá através da relação incestuosa de Rânia com o sobrinho (ou meio-irmão) Nael. É um momento em que ela rompe com um tabu que é universal. E para fazer justiça ao [escritor] Raduan Nassar... Quando ele leu a primeira versão, meio crua ainda, disse uma coisa que foi fundamental: o narrador tinha um certo pendor afetivo por um dos irmãos. Na aproximação do fim, ele quase que ficava enlevado com um dos irmãos. Mas o Raduan observou que, para fazer sentido e dar mais ambiguidade a esse mistério da paternidade e dar mais força ao narrador Nael, eu não devia aproximá-lo de nenhum dos gêmeos. Eu o deixaria no fundo da casa escrevendo as suas memórias, para dar mais dignidade a ele, uma solidão radical. Acho que Raduan estava certo. Porque não fazia mesmo sentido o narrador ser mais afetuoso com um dos gêmeos, ou ser mais cúmplice... A dúvida moral que percorre quase todo o livro já não o atormenta, ele tinha superado isso pela memória, pela linguagem, pelo trabalho, pela vida... “Aprender a viver é que é o viver mesmo”, diz Riobaldo no *Grande sertão: veredas*.

ESTRUTURAS

Eu só começo a escrever quando tenho uma intuição das últimas cenas. Começo pelo fim e vou até as origens, fazendo a travessia sinuosa do romance. Depois que você escreve, as coisas vão mudando, como na filmagem e na vida. O *Cinzas do Norte* demorou cinco anos. Quando o terminei, eu tinha um filho, minha mãe tinha morrido. O romance é a arte da paciência. Como esculpir com argila, você suja as mãos e começa a moldar uma personagem, em tensão crescente com as outras, até chegar àquilo que Aristóteles chamava de “anagnórise”, que é uma espécie de esclarecimento, de reconhecimento ou revelação de algo que estava escondido, mas latente. A morte de Halim é o momento em que se esclarece tudo o que estava por trás. A família está esfacelada, somando mortes reais e simbólicas, e a cidade está morrendo para Halim. E depois disso é o caminho para a agonia, os grandes conflitos que terminam no trágico, que é o mundo sem saída. Na tragédia não há saída possível, o duelo entre os dois irmãos, a agressão violentíssima do Omar e depois a morte da mãe, narrada na abertura do romance. Mas entendo que para um filme na TV talvez seja mais forte deixar a morte da matriarca para o fim... ●

ENTREVISTA

com LUIZ FERNANDO CARVALHO,
MILTON HATOUM e MARIA CAMARGO

LOUCOS POR LITERATURA

RECRIAR O TEMPO E A MEMÓRIA
CONTIDOS NO ROMANCE
FOI O MAIOR DESAFIO DA MINISSÉRIE
DOIS IRMÃOS, CONSTATAM O AUTOR
MILTON HATOUM, A ROTEIRISTA
MARIA CAMARGO E O DIRETOR
LUIZ FERNANDO CARVALHO



A transformação do romance *Dois irmãos* em minissérie é, oficialmente, um projeto gestado há 14 anos. Desde que a roteirista Maria Camargo sentiu o impacto da leitura de Milton Hatoum.

A ideia, no entanto, de alguma maneira respirava antes de o livro ser lançado, desde que o diretor Luiz Fernando Carvalho conheceu Hatoum ao apresentar o filme *Lavoura arcaica*. “Há famílias espirituais, em que uma coisa leva a outra”, diz o diretor. A paixão por literatura irmana os espíritos mesmo em desafios complexos como o de adaptar para a TV uma saga que atravessa décadas. A história enreda conflitos sutis e exige reconstituição de épocas distintas e a inclusão de um “personagem invisível” que é a Manaus da era de ouro da borracha até a criação da Zona Franca. Levá-la para a TV foi a saudável loucura desse trio de criadores reunidos nesta conversa mediada por Luiz Costa Pereira Junior e aqui resumida.

Como o livro virou minissérie?

MILTON HATOUM – Quando escrevi *Dois irmãos*, não o fiz pensando numa adaptação. Mas o interesse por adaptá-lo começou em 2002, numa Bienal do Livro no Rio, pouco depois de eu ter publicado o romance.

MARIA CAMARGO – Cheguei ao livro em 2002, a partir de uma entrevista em que Mil-

ton falava uma coisa muito bonita: “Para ser escritor, é preciso ter vivido coisas muito fortes na vida, mas é preciso ainda mais de maturação para isso se tornar literatura”. Depois disso, tinha de lê-lo. *O Relato de um certo Oriente*, você lançou quando?

MH – Em 1989.

MC – Fui à livraria atrás do *Relato* e encontrei *Dois irmãos*. Não dormi. Os personagens estavam vivos ali, o narrador me levava a um lugar a que nunca tinha ido e, ao mesmo tempo, não havia exotismo naquilo. Eu me reconhecí naquela família e me emocionei com a mãe que não amava os filhos do mesmo modo. Amanheci o dia chorando, foi visceral. Já era roteirista havia uns três anos. E pensei: “Bom, essa história é universal, mas além de tudo tem uma estrutura aqui, é uma saga”. Eu trabalhava na Globo, fiz um parecer sugerindo a adaptação, entre 10 e 16 capítulos. Esperei uma resposta, que não veio. Foi quando encontrei o Milton na Bienal.

MH – Maria sugeriu escrever o roteiro e até produzir um filme, pois se apaixonara pela obra. Gostou tanto que fiquei comovido [risos]. Quando você encontra um leitor fervoroso, de uma lealdade extrema ao livro, fica satisfeito. Em 2006, o Luiz Fernando Carvalho incluiu o título no “Quadrante”, um projeto que desenvolveu na Globo, para adaptar ficções de várias regiões do Brasil. A Maria já tinha começado a fazer o roteiro...

LUIZ FERNANDO CARVALHO – Foi Maria quem me fez o convite de trabalhar o *Dois irmãos*. Mas há um subsolo nisso tudo. Raduan Nassar e Milton são amigos e a época do lançamento do filme *Lavoura arcaica* [inspirado no romance homônimo de Nassar] foi a mesma do livro *Dois irmãos*. Houve um momento em que fui morar na casa de Raduan para terminarmos o filme, e Milton foi um dos primeiros a ver o longa.

MH – Raduan havia lido meu manuscrito. Ele é um leitor severo, não enseba: “Eu faria isso, isso e isso”, depois me olhava: “Onde encontrou tanta loucura? De onde saiu a loucura do *Lavoura arcaica*? Não foi da sua cabeça?”, e começamos a rir. Nós três ficamos dez horas vendo duas, três vezes o *Lavoura arcaica*. Veio daí uma empatia pelo trabalho do Luiz Fernando. Se você não admirar esteticamente o diretor, não funciona.

LFC – Na verdade, são famílias espirituais. Uma coisa leva a outra. Mas meu primeiro impulso foi transformar o livro em cinema. Quando fui reler o livro, eu me toquei: “Meu Deus, não cabe...”.

MC – Teria de ser outro recorte.

LFC – Aí se perderia todo o paralelismo com o Brasil.

MH – A noção de tempo ia ficar mais difícil de ser elaborada...

MC – Muito filme trabalha com o tempo, mas teria de ser outra coisa.

LFC – E num outro momento do cinema nacional, para comportar uma obra que necessitaria de uma duração diferente da comercial.

MH – A questão, para mim, não era fazer meu livro vender mais. Eu queria outra linguagem estética, inventiva, que transformasse o *Dois irmãos* numa obra audiovisual de fato inova-

dora. A gente não sabe exatamente o que nos diz um texto quando a gente lê. A obra do Raduan é assim. Borges diz que clássico é o livro que a gente lê com prévio fervor e uma misteriosa lealdade. Não é aquele que a crítica colocou lá em cima. É esse fervor e essa lealdade que você tem por uma obra de arte.

MC – É uma história de paixão...

MH – De paixão. Acho que essa empatia com o Luiz Fernando, com a Maria foi fundamental, como foi com o Luiz e a obra do Raduan. Eu revi o filme há pouco tempo, 15 anos depois. Tudo surgiu de novo. Toda a magia, a música, a sequência de imagens, o sentimento, a paixão pelos objetos, pelo detalhe. Uma obra de arte, quando se vê muitas vezes, é como se visse pela primeira vez.

MC – Já li *Dois irmãos* 25 vezes.

MH – Fico até preocupado [risos].

MC – Outro dia, eu o li de novo para conferir algo do roteiro e vi coisas que nunca tinha lido. Pensei: “Gente, como assim? Ou sou desmemoriada ou muito apaixonada pela obra”. O livro dá isso, tem tanta coisa ali. E cada vez que leio entendo os personagens de um modo. Numa leitura, tenho ódio da Zana porque, cara, o que é uma mulher privilegiar um filho e deixar o outro desse jeito? Na próxima leitura, constato: coitada, ela se apaixonou por esse filho como quem se apaixonou por um homem ou uma ideia e não consegue fazer diferente. Tenta ser mãe, mas só desaparece. Todos os personagens estão cobertos de razão para ser o que são, e é trágico porque não conseguem fugir disso.

MH – Achei que seria difícil recriar os vários planos do livro, o psicológico dos personagens e os lugares que se transformam, a oposição Norte-Sudeste do Brasil e as culturas diferentes. Como eles conseguiriam? Mas não só conseguiram como ampliaram o quadro histórico da ditadura. A literatura de que gosto não é nem só de ação nem só introspectiva, é a confluência do drama humano e da ação. Trabalhar isso em imagens não é fácil.

MC – Mas fazer isso no livro também não é. Não consigo me apaixonar só pelo enredo, há o jeito como as palavras são colocadas ali. É tudo uma coisa só.

Quais elementos da obra fizeram vocês acreditarem que era viável adaptá-la?

MC – Há muitos fatos dramáticos, os personagens estão vivos ali. Com o tema de gêmeos, a tentação é fazer a dramaturgia esquemática, a oposição entre gêmeo mau e bom, mas no livro não há isso: às vezes, um até fica demoníaco em contraste com o outro, mas, se a gente avança a leitura, vê que não é isso.

LFC – Apesar de ser um épico emocional, é uma história que se passa no âmbito de uma família. É uma história com milhares de cruzamentos, de emoções, de memórias, mas que são evocadas por meia dúzia de personagens. Em termos de produção, a obra tem uma dramaturgia muito concisa, é quase uma peça de teatro. Isso facilita em termos de produção, mas não de realização. Realização é outra coisa. É saber como esses seis personagens ficam em carne e osso, passando por esse mundo emocional e a ação desse outro personagem invisível que é a



“A LITERATURA DE QUE GOSTO NÃO É NEM SÓ DE AÇÃO NEM SÓ INTROSPECTIVA, É A CONFLUÊNCIA DO DRAMA HUMANO E DA AÇÃO”

MILTON HATOUM
é escritor, autor de *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos*, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*


memória e o tempo. Como incluir isso dentro de uma casa, uma cidade, os personagens contracenando com o tempo que escorre, que passa como um rio? O livro é um rendado de tempo, espaço, memórias, afetos, e a adaptação deve conseguir ser a síntese disso.

Nesse rendado de tempo, a densidade dos personagens e o rico mundo exterior devem ser costurados. Como não errar a mão?

LFC – Um dos valores do romance é contar a história desses seis personagens enquanto conta a história do país do século XX. A voz do Nael, o narrador, está nos anos 1980. Há um arco temporal que rebate nos quartos, nos corredores, na mesa da família. Então você alça a literatura a uma literatura que é ficcional,

mas está dialogando com sociologia, antropologia, a história das imagens. Quando você está falando de memória, fala como era 1920, 1930, que cor havia, qual a paleta das roupas. E nos 1950? Que lente de câmera se usava para filmar? Como era a música? E a ancestralidade árabe? Quer dizer, você faz um painel histórico, antropológico, que está nas entrelinhas. Mesmo Manaus não é a Manaus exótica, de cartão-postal; é um recorte muito rigoroso. Há autocrítica sobre o que virou Manaus. Há uma aula de história...

MC – E com um narrador muito particular. O porta-voz do tempo é o Nael. A história não seria o que é se narrada por outra pessoa. A memória inventa mesmo quando quer ser fiel



“
SE FIZESSE A CENA
COMO ESCRITA NO
LIVRO, NÃO
FUNCIONARIA NA
TV. ATÉ TENTEI.
MAS NÃO SERIA
FIEL À ALMA DE
CADA MOMENTO

MARIA CAMARGO

é roteirista de cinema e TV. Autora de novelas como *Lado a lado*, especiais e infantis como *Sítio do Picapau Amarelo*, entre outros

ao passado. Então, a gente está fazendo uma coisa que é realista, mas não é, porque é o ponto de vista de alguém...

LFC – A realidade não existe. Como dizia Machado de Assis, a realidade é uma cadela, não serve pra nada.

MC – É um realismo filtrado.

LFC – É linguagem.

MC – É o olhar do Nael, pura linguagem.

MH – O realismo no trabalho do Luiz Fernando recusa a reprodução do real, o documen-

tarismo naturalista. Essa transcendência do naturalismo não é uma exclusão do realismo, mas a inclusão de uma imaginação produtiva.

LFC – Em outras palavras, se nós estamos diante de um livro, entramos numa sala de cinema ou de teatro, fazemos isso para reencontrar, reconectar a vida. Mas, se naquela leitura, naquele filme, quando se acende a tela, não houver uma mínima diferença entre a vida que está na tela e a vida que há lá fora, não faz sentido entrar na sala de cinema ou abrir um livro. E essa diferença é a linguagem. São coisas muito sutis e, às vezes, uma vírgula a mais e você passa um outro sentido. Se deixo na tela o rosto de um personagem um segundo a mais, ele deixa de ser cômico

e passa a ser trágico; deixa de ser cômico e passa a ser tragicômico, patético. Então tudo isso nos é transmitido como um vírus pela obra principal. Nós somos aquelas formiguinhas que trabalham a síntese desse negócio todo.

O que há na minissérie que não está no livro?

MC – Se pegasse as palavras do Milton e fizesse a cena como escrita no livro, não funcionaria na TV. Até tentei. Mas não conseguia ser fiel à alma de cada momento. Se a cena era importante para a história caminhar, teria de desmontá-la e fazer outra coisa. Tive de me apropriar da história e torná-la minha, senão não conseguiria. Então entraram referências familiares, de coisas que vi e estão contidas no modo como escrevi as cenas. Mas o mais difícil foi pensar estruturalmente. Como pegar um livro desse tamanho sem a tendência de transcrevê-lo? Até porque as cenas não caberiam todas, há muita coisa no original. Mesmo tendo dez capítulos, eu poderia fazer uma versão maior. Como fazer tudo caber na medida? Como montar uma estrutura em que, mesmo sendo diferente do original, permaneça o que Milton estabelece como a natureza trágica da história?

O livro começa com uma morte e vai dando pistas dos personagens. A estrutura da minissérie acompanha isso?

MC – Mudou. Ela não começa com a morte da Zana, mas a chegada de Yaqub em Manaus. A chegada é um marco, um disparador de algo que faz a gente voltar ao passado. Na verdade, são três tempos se entrelaçando. Há o do narrador, que na verdade é o do Halim contando a Nael o que o narrador Nael vai depois nos

contar. Da chegada de Yaqub ao final, a história segue cronologicamente, entremeadada pelo passado. Porque a trama é sobre a memória. Nunca me passou pela cabeça ou pela do Luiz Fernando fazer algo cronológico, porque é contra a natureza do romance. É difícil fazer adaptação em que se cruzam tempos, mas a gente não tinha opção. Era a natureza do livro.

MH – Melhor pensar em linguagens distintas, em que uma fala da outra profundamente. Não se deixa de admirar a novela do Thomas Mann para admirar o filme *Morte em Veneza*. O paralelismo entre eles existe na medida em que se comunicam profundamente. Comparar livro e versão é a pior coisa...

MC – É meio inevitável ocorrer, mas...

MH – Não é o caminho. A minha leitura do roteiro não esperava encontrar o livro tal como foi escrito.

MC – Ele é o autor dos sonhos de todo roteirista.

Quais as referências que a história deveria reforçar? Seria natural pensar em Caim e Abel, na enchente bíblica...

MH – Para mim, a Bíblia é um texto literário. Ler a Bíblia ao pé da letra é loucura. Muita gente faz isso e é perigoso. A rivalidade de irmãos não está só na Bíblia, mas em todas as literaturas e nos mitos, porque os mitos são viajantes, não pertencem a uma única cultura. Há irmãos rivais na mitologia ameríndia, nas *Mil e uma noites*, nos egípcios, em Borges. Não tive um modelo único, mas *Esau e Jacó*, de Machado de Assis, foi referência, mais pelo Machado do que pela história. No fundo, a literatura é mito e aparece em tudo quanto é lugar. O meu desafio

foi tornar essa a história de um momento específico, um lugar e uma família, na cidade onde nasci. É transformar o meu lugar numa coisa maior, mais geral, se possível universal.

Houve alguma cena mais difícil de recriar?

MC – A da morte do Halim. Eu chorava muito, não conseguia digitar.

MH – Nem me deixaram ver. Agradei. Porque me emocionou quando a escrevi. Às vezes, a gente se pergunta, tudo isso é papel, lápis e caneta, mas não é bem assim. Significa muito estar possuído por esses conflitos, escrever a morte de um personagem que lhe é querido e pensar na morte recente do próprio pai. Isso é muito freudiano. Freud dizia que o grande trauma é a morte do pai. Pode ser questionável...

MC – Vale para mim. Ao ler e escrever, revivi a morte do meu pai. As histórias vão se somando.

MH – Vi uns trechos e o Luiz disse: “Melhor não ver a morte do pai”. Fomos embora conciliados.

Concebeu toda a narrativa antes de escrevê-la?

MH – O livro nasceu de uma crise. Ao terminar o primeiro romance, fiquei anos pensando em como escrever essa história que já estava meio armada na cabeça. Passei três anos com *Dois irmãos*. Isso depois de ter visto a cidade da minha infância ser destruída – o centro histórico, os casarões, os igarapés, a transformação de um lugar que já foi digno num espaço caótico e hostil. Como sou arquiteto, queria contar uma história que fosse trágica e ao mesmo tempo trouxesse a narrativa dessa decadência.

Manaus é a real protagonista?

MH – Eu gostaria que fosse uma das personagens.

Essa referência se dá na minissérie?

MC – Sim. Conheci a Manaus do Milton antes da real. Sabia que ia encontrar a cidade do fim do livro, sem nada de idílico, sem mangueiras sombreando as calçadas, igarapés, Cidade Flutuante, mas com o rio tornado esgoto. Estava mais ou menos preparada para aquilo

quando cheguei à rua dos Barés, onde mora a família do romance. É das mais caóticas do centro, desemboca no porto. Chorava tanto que me senti um dos personagens vendo no que aquilo se tornou. Encaro o período entre a *belle époque* e a Manaus caótica como um percurso dramático de um personagem. Tentei construir isso.

MH – E como. O roteiro é excepcional.

LFC – A grande vitória da Maria foi não ser só roteirista, mas ser também uma escritora. Esta paixão pela literatura, este encontro, é um encontro de três loucos por literatura.

MH – É isso o que eu queria dizer.

LFC – A gente sabe o valor da palavra, o valor da imagem da palavra. Milton sabe a imagem da palavra. Eu sei a palavra da imagem e Maria também. Essas coisas todas se cruzam, e é um grande desafio. ●

VEJA MAIS NA VERSÃO DIGITAL
app.cadernosglobo.com.br

LUIZ FERNANDO CARVALHO é diretor e roteirista. No cinema, escreveu e dirigiu *Lavoura Arcaica* (2001) a partir da obra de Raduan Nassar. Na TV, assinou a direção de novelas como *Renascer* (1993), *Rei do Gado* (1996), *Meu pedacinho de chão* (2013) e *Velho Chico* (2016), além de minisséries como *Os Maias* (2001), *Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008). Criou, escreveu e dirigiu *Hoje é dia de Maria* (2005), *Afinal, o que querem as mulheres?* (2010) e *Suburbia* (2012), entre outros



“SE ESTAMOS DIANTE DE UM LIVRO, ENTRAMOS NUMA SALA DE CINEMA OU DE TEATRO, FAZEMOS ISSO PARA REENCONTRAR, RECONECTAR A VIDA

UM ROMANCE DE CONTEXTOS

LEITURA DE *DOIS IRMÃOS* PODE SER CONDUZIDA TAMBÉM POR FATOS HISTÓRICOS QUE REMONTAM AO IMPÉRIO OTOMANO NO SÉCULO XV

As levas de imigrantes árabes que vieram à Amazônia, os efeitos das duas guerras mundiais na geopolítica, as transformações em Manaus do apogeu da borracha à criação da Zona Franca, os impactos da ditadura militar no Brasil. Esses e outros acontecimentos permeiam a narrativa de *Dois irmãos* e ajudam a explicar os contextos presentes no livro. Em palestra para elenco e equipe de produção da minissérie nos Estúdios Globo, no Rio de Janeiro, a historiadora Keila Grinberg abordou fatos que marcaram o Brasil e o mundo antes e durante o período em que a trama se desenvolve. A seguir, extratos das falas da historiadora.



KEILA GRINBERG

é doutora em História do Brasil pela Universidade Federal Fluminense (UFF) e professora associada do Departamento de História da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com pós-doutorado pela Universidade de Michigan

A minha intenção é abordar o romance *Dois irmãos* à luz dos contextos em que se situa. Na obra de Milton Hatoum, a história é um pano de fundo, mas intervém na narrativa. O tempo é tratado de forma não linear, o que permite ao autor dar luz a temas sem que os fatos históricos ocupem discussões centrais na trama. Isso permite também que seus personagens encarnem ideias sobre o Brasil, sobre a maneira como se percebe uma sociedade tão hierarquizada.

O fato inaugural é a imigração de sírios, libaneses e marroquinos à Amazônia. Para entender isso, é útil uma linha do tempo com as referências que não estão tão claras na obra. É nos anos 1890 que nasce Halim, no sul do Líbano. Zana nasce no norte, por volta de 1900, em Biblos. Ele chega ao Brasil em 1905 com o tio Fadel; ela, um ano depois, com o pai Galib, que em 1914 inaugura o restaurante Biblos, para um ano depois retornar ao Líbano.

O primeiro contexto a ser entendido é a razão que os levou a sair do Líbano. Entre o século XIX e o XX, o Império Otomano está em crise. Como os EUA fecham suas portas, cerca de 130 mil libaneses e sírios vêm ao Brasil. É um momento de definição do que será o mundo no século XX, pouco antes da Primeira Guerra Mundial.

O Império Otomano começa no século XV, quando o povo otomano, já muçulmano, conquista Constantinopla. O episódio se chama “queda” porque o vemos pela ótica dos bizan-

tinios, herdeiros dos romanos, e sua conquista foi o sepultamento do que restara do Império Romano. Já o Otomano existiu até o início do século XX e ocupou o norte da África, os atuais Oriente Médio e Balcãs.

A cultura mediterrânea é o coração desse império, que espalhou islamismo pela África e ligou a religião muçulmana ao mundo árabe. Quando *Dois irmãos* começa, o Líbano era um lugar em ruínas, com alta dívida externa com França e Inglaterra, e os britânicos lidando com um movimento de independência na Turquia.

O que leva alguém a cruzar o oceano? As condições econômicas têm peso, mas são só o caldo, não fazem ninguém dar um basta e dizer “Vou tentar a vida em outro lugar”. Nenhuma motivação parece comparável ao rearmamento que instituiu o serviço militar obrigatório entre otomanos. Das regiões que viraram Turquia, Líbano e Marrocos, o estopim foi o serviço militar obrigatório (mesmo no Egito já independente). A Turquia teve independência em 1921, mas manteve a obrigatoriedade. Para os libaneses, era ser obrigado a integrar um exército que não representava sua comunidade, não era muçulmano como eles. Ao fim da Primeira Guerra, o Império Otomano é partilhado. Algumas áreas são ocupadas por França (Líbano), outras pela Inglaterra (atuais Israel e Palestina). Em 1926, o Líbano se separa. Volta a ser ocupado na Segunda Guerra pelos franceses nazistas, para só em 1941 ficar independente de novo.

Biblos é possivelmente a mais antiga cidade do mundo. Foi capital da Fenícia, quando se chamava Amonaco e “pérola do Oriente”. À beira-mar, com montanhas ao fundo e arquitetura imponente, dominada por cristãos maronitas, era onde Galib vivia. Já Halim vem de uma área menos desenvolvida, muçulmana. Portanto, os dois viviam a rivalidade secular de muçulmanos e cristãos, numa dinâmica sul e norte que se reproduz em *Dois irmãos*.

Minorias como cristãos e judeus tinham uma espécie de governo comunitário próprio na região e eram deixadas em paz desde que pagas-

sem impostos. Com a crise, os impostos aumentam. Como cristãos e judeus tinham mais instrução que os muçulmanos, começaram a ser vistos como os que roubavam os melhores empregos, e não deveriam estar num país muçulmano. Assim, quando a imigração começa, o número de muçulmanos a vir para cá é pequeno. É significativo que o pai de Halim seja muçulmano. O conflito muçulmano-cristão transparece no romance. Quando Halim se apaixona por Zana, as cristãs maronitas não aceitam e até encomendam novenas para separá-los.

Na colonização, Manaus foi um entreposto de venda de especiarias. A grande cidade da Amazônia era Belém. No início do ciclo da borracha, por volta de 1879, Manaus ganha relevo. Das estradas de ferro otomanas ao sistema de navegação de Manaus, tudo era fruto do desenvolvimento industrial inglês da época.

O livro toma Manaus como cidade de imigrantes. Por um lado, há libaneses, sírios e judeus marroquinos que falam português misturado ao árabe, francês e espanhol. Por outro, há os que vieram da floresta. Tecnicamente, a população indígena não é imigrante porque não vem de fora, mas na prática é tão imigrante quanto quem veio do outro lado do oceano.

Todos vivenciaram um centro cosmopolita. O Teatro Amazonas é de 1896. Em 1910, Manaus tem sistema de tratamento de esgoto que não havia no Rio de Janeiro ou em São Paulo e um centro de pesquisa sobre doenças tropicais. Uma cena com Abbas mostra a cidade europeizada. Ele compra um chapéu à prestação. É preciso atenção a isso. O ingresso de prestamistas (vendas a crédito) no Brasil se dá com a imigração sírio-libanesa. Mas os avanços têm reverso: a miséria nos seringais. De 1880 a 1912, ocorre a primeira exploração da borracha, que produz riqueza, uma cidade admirável e a *belle époque*. É quando Manaus e Belém querem ser Paris. Mas é quando as pessoas do porto, os carregadores e os que vendem produtos do interior ficam sem função, pois a borracha brasileira deixa de ser a matéria-prima para os pneus da indústria automobilística.

LIVRO TOMA MANAUS COMO CIDADE DOS IMIGRANTES

Imigrantes como Halim e Galib não foram aos seringais, embora portugueses e espanhóis tenham ido, assim como, no Sul, italianos e alemães foram ao campo. Os imigrantes otomanos ficam na cidade. Fazem o que já faziam: comércio. Primeiro de porta em porta, depois em lojas e restaurantes; de todo modo, uma função que exige pouca escolaridade. Os libaneses eram alfabetizados, uma vantagem sobre a população de base africana e indígena.

Essa Manaus cosmopolita, com presença inglesa e depois americana, acaba em 1912. Os seringais começam a ficar longe das regiões centrais. Nessa época são explorados os seringais da Ásia, o que desbanca a Amazônia. Por isso, na história do Brasil, se usa a expressão “ciclos”, a ideia de que algo começa e acaba sem gerar riqueza para além de si mesmo.

A Manaus do romance é a que já viveu a *belle époque*. Um período de estagnação em que a cidade fica à mercê de si mesma porque não tem mais influxo externo, que só voltará com a Zona Franca. Esse contexto, no romance, é marcado pelo nascimento de Domingas, em 1915, a julgar pelas referências de que ela era dez anos mais velha que Yaqub e Omar. Os anos 1920 serão de mudança na estrutura da família. O pai Galib morre no Líbano. Em 1923, Zana e Halim abrem a loja na rua dos Barés. A rua representa ascensão: o casal deixa o restaurante árabe, muito perto do rio, e se instala em área mais nobre.

130 mil
sírios e libaneses
chegam ao
Brasil na virada do
século XIX para o XX

1896
é o ano de
inauguração do
Teatro Amazonas

OS GÊMEOS REPRESENTAM UMA SÓ PESSOA, OS LADOS DO BRASIL DO FUTURO E DO ATRASO

O comércio agora é o de tecidos, botões, miçangas, pequenas coisas que as casas tinham de ter. No século XIX, as pessoas compram tecidos e mandam a costureira fazer roupas, em vez de fazer elas mesmas. Lojas como a de Halim foram fundamentais ao crescimento urbano. É em 1923 que Domingas, “batizada e alfabetizada” (sinais da adequação à civilização europeia), é oferecida por uma freira ao casal. Aos poucos, perde as origens indígenas e vira empregada. Em 1925, nascem Yaqub e Omar. Quatro anos depois, nasce Rânia.

A primeira geração de imigrantes é de comerciantes; a segunda, a de Yaqub, vai à faculdade, numa ascensão que corresponde à da classe média pós-guerra. Yaqub vai ao Líbano em 1938 e volta em 1945. É quando nasce Nael. O livro deixa vago o ano, e de propósito, para enfatizar a dúvida de paternidade entre os gêmeos. A oposição entre eles se intensifica no Natal de 1949, quando Yaqub comunica à família que vai cursar engenharia na USP. Ser engenheiro era chave para largar o passado imigrante e virar classe média. Yaqub será aquele que vai construir, em oposição a Omar, que não faz nada e está estagnado em Manaus.

A Segunda Guerra acentua a crise da cidade, com racionamento de energia e comida. Manaus vive às escuras. Zana e Domingas costumam esperar o carvoeiro e há referência a enlatados trazidos por aviões norte-americanos. Essa informação situa a ação em período

posterior a 1942, ano em que o Brasil entra no conflito. Bases americanas são instaladas em Belém e Natal. É a época dos soldados da borracha, um grupo de quase 50 mil militares, a maioria nordestinos, a extrair borracha para os EUA. Quando acaba a guerra, vão para Manaus. Erguem palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e clarões da cidade.

O livro trabalha a ideia de periferias da civilização. Manaus é periferia. Mas há as periferias de Manaus. A aldeia do Líbano é periferia de Manaus. A floresta também. Manaus é periferia de São Paulo e será de Brasília. Jogos como esses vão se construindo no romance. Manaus será as duas coisas, centro e periferia. Nesse processo, Yaqub se torna mais que brasileiro, torna-se paulista, um expoente do progresso. Visita Manaus na época da inauguração de Brasília, que é a da reforma da loja. A loja prospera quando Yaqub começa a ajudar o irmão. Esse trecho do livro tem dimensão política clara, as referências à greve dos portuários em janeiro de 1964 e, em abril, a visão do golpe militar por meio da morte de Laval e destruição da Cidade Flutuante. A Zona Franca se materializa em 1967, embora não seja projeto da ditadura (o decreto que a cria é de 1957).

O romance acaba com a morte de Halim em dezembro de 1968, a de Domingas em 1970, a mudança de Rânia para um bangalô e a morte de Zana. Com a Zona Franca, há um segundo apogeu de Manaus, com a indústria de substituição de importações. O romance enfatiza a oposição moderno-antigo, progresso-estagnação, que Omar e Yaqub encarnam. Havia noites de blecaute enquanto a capital do país era inaugurada. A ideia de futuro promissor se dissolve no mormaço amazônico. Domingas esvazia a geladeira nova antes de cada blecaute para transferir tudo para a velha, de querosene. A onda passou, chegou lenta a Manaus e, em vez de trazer desenvolvimento, acentuou a estagnação.

Perto do golpe de 1964 há já duas cidades, uma que muda na superfície e outra que permanece. Omar aceita a ajuda de Yaqub, que de São Paulo lhe envia produtos. A loja deixa de ser

armarinho de coisas da Amazônia e vende camisetas, carteiras e bolsas, que se encontram em qualquer lugar do país. Quando Halim se dá conta, não vendia mais rede, malhadeira, caixa de fósforos, iscas, lanterna e lamparina, coisas de uso ribeirinho.

Quando o pai reclama que a Cidade Flutuante está cercada por militares, Yaqub responde: “É que os terrenos do centro pedem para ser ocupados”. Manaus está pronta para crescer. E verticalmente, pois é a era da especulação imobiliária. É quando as pessoas deixam os sobrados e vão a apartamentos, escolas e cinemas estão fechados, as lanchas da Marinha patrulham o rio Negro, rádios trazem comunicados militares.

A cidade está crescendo quando a família fecha a loja, porque a greve dos portuários terminou em confronto com o Exército. A Zona Franca muda o traçado urbano, está no meio da cidade, e traz outros imigrantes. Hatoum mostra aqui nostalgia, não da *belle époque*, mas da cidade que tem árvores, armarinho, carregadores e cheiro próprio, onde as pessoas estão mais misturadas e há cultura amazônica, cosmopolita. Essa cidade deixa de existir com a Zona Franca e a Amazônia militar. Não à toa, o romance chega ao fim nesse momento.

É a demolição do passado, quando Halim vê o fim da Cidade Flutuante. Os moradores xingam os demolidores, não querem morar longe do porto. Manaus agora está cheia de indianos, coreanos, chineses, os novos estrangeiros. Hatoum conta o fim da Manaus de Halim, olha uma cidade que se mutilara e crescia, afastada do porto, irreconciliável com seu passado. A Zona Franca é tudo, menos Manaus.

Uma maneira de ler o livro é ver Manaus como protagonista, não contexto ou pano de fundo. É ela que perpassa a história, a cidade em que ninguém é de lá. Não há oposição entre quem está dentro e fora, pois todos são de fora. Mesmo quando se reclama dos indianos, é só questão de quem chegou primeiro. *Dois irmãos* retrata o duplo movimento de grandeza e decadência de uma cidade. Daí a referência bi-

nária a Caim e Abel, e é poderosa a imagem da enchente bíblica que encerra o livro, um dilúvio em que sobra quem conta a história. Nael é o sobrevivente e, por isso, narra.

Os gêmeos representam uma só pessoa, os lados do Brasil do futuro e do atraso, de estagnação e modernidade. Omar é cúmplice da própria fraqueza, de uma escolha mais poderosa do que ele. A ambição desmedida de Yaqub o fez sair de Manaus e enriquecer. Sua ambição é faceta do Brasil num período de busca, mas de exploração e destruição. E o contraponto é Omar no alpendre, entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna. As atitudes inesperadas e a paixão de Omar, assim como a sordidez da ambição de Yaqub, fazem o leitor oscilar entre um e outro. Mas, no final, sobra pouco dos dois. Estagnação e ambição são os dois lados da mesma destruição. ●

1967

marca a instalação da Zona Franca de Manaus

ARTIGO

por ANA MARIA DAOU

A BELA ÉPOCA DE MANAUS

NO SÉCULO XIX, CAPITAL AMAZONENSE GANHA NOVAS
FEIÇÕES COM FLUXO DE INVESTIMENTOS E DE PESSOAS
INTENSIFICADO PELO CICLO DA BORRACHA



ANA MARIA DAOU

é doutora em Antropologia, professora do Departamento de Geografia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e autora do livro *A belle époque amazônica* (Zahar, 1999)

O período que compreende os anos 1880 e se estende até a Primeira Guerra Mundial veio a ser conhecido como “bela época”, expressão da euforia e do triunfo da sociedade burguesa, das conquistas do progresso tecnológico e da disseminação de novos valores que transformariam profundamente sociedades por inteiro, sendo, por todo o planeta, as cidades o lugar onde as mudanças se fizeram de modo grandiloquente. Para falar de Manaus na *belle époque*, é preciso balizar medidas sociais, políticas e econômicas que favoreceram a inserção de regiões remotas do planeta, como a Amazônia, nos fluxos globais associados à expansão das economias industriais.

Em 1867, a abertura da bacia do Amazonas ao comércio internacional foi efusivamente comemorada em Manaus e Belém. No final da década seguinte, em Manaus, era visível o movimento de chegada de mercadorias e passageiros, entre eles ingleses, franceses, espanhóis, alemães, italianos, árabes e judeus do norte da África, além dos portugueses já presentes de longa data. Igualmente numerosos, brasileiros para lá se deslocaram no exercício das mais distintas ocupações. Em geral, chegavam homens, jovens e solteiros para os quais o casamento significou sua inserção definitiva na cidade animada pela crescente exportação de borracha. Os mais qualificados se estabe-

leciam na cidade como médicos, advogados, funcionários públicos, professores ou intermediários no comércio junto às grandes firmas e companhias de navegação, enquanto os trabalhadores pobres, arregimentados sobretudo no Ceará, Maranhão e Piauí, passavam pela capital, de onde iam para os seringais.

A borracha, cientificamente denominada *Hevea brasiliensis*, já era conhecida pelos europeus desde o século XVIII, no registro de viajantes a quem impressionavam as qualidades de impermeabilização e inigualável elasticidade, observadas nos usos que os nativos faziam do leite extraído do caule da árvore, o látex. Sua aplicação industrial se faria cada vez mais significativa atrelada aos recursos tecnológicos que propiciaram a estabilidade do produto e potencializaram suas qualidades como substância isolante por excelência. Bem antes da invenção dos automóveis a combustão, a novidade dos silenciosos pneus de borracha foi usada em veículos de tração animal e nas modernas bicicletas. Luvas de borracha favoreceram a assepsia médica e os preservativos sem costuras longitudinais dificultavam a transmissão de doenças venéreas. Assim, a falta da “maravilhosa substância” seria um transtorno “para as mais essenciais condições de existência dos povos civilizados: a comunicação elétrica a grande distância e o telégrafo por cabo submarino ficariam definitivamente interrompidos sobre a superfície do globo”, nos termos de um jornalista norte-americano em artigo publicado no *Álbum do Pará*, de 1908.

Na Amazônia, na segunda metade do século XIX, nada pôde deter a “febre da seringa”, ou da borracha, objeto de severas críticas pelos setores já estabelecidos em face do abandono da agricultura e da pesca, com notável redução do volume comercializado de peles e gorduras animais, óleos vegetais, ervas diversas, castanha, cacau e peixes secos. A empresa seringalista se ajustava aos ideais liberais, de livre-comércio e enriquecimento e atendia aos interesses de europeus e norte-americanos em garantir o de acesso à matéria-prima prioritária para suas economias industriais. Para isso, foram significativas as medidas que, entre 1850 e 1870, alteraram o quadro de isolamento do vale do Amazonas, a começar pela criação da província do Amazonas, nova unidade administrativa, desmembrada do vasto domínio do Grão-Pará.

Entre 1890 e 1912, grande parte da riqueza propiciada pela exportação da borracha no Pará e no Amazonas foi revertida no embelezamento das capitais, no pagamento dos políticos locais e do funcionalismo que ali vivia. O engenheiro Eduardo Ribeiro (1892-1896) promoveu a transformação definitiva de Manaus. Mobilizou recursos financeiros, conhecimento técnico e uma ampla rede de articulação que propiciou a convergência dos interesses da elite política e comercial. A cidade e sua transformação se constituíram em um grande investimento material e simbólico que proporcionou aos olhos dos que ali viviam a superação de um atraso histórico e se tornou

emblemática do empreendimento civilizador sobre a floresta. Uma verdadeira cartografia da civilização se traduziu na suntuosidade dos edifícios-monumentos, no ajardinamento das praças, na amplitude das ruas e no casario renovado. Não faltaram os asilos, os presídios e os hospitais, espaços privilegiados para o exercício das intenções de controle sobre pobres, doentes e desvalidos, bem como orfanatos que, na capital, se ocupariam das crianças indígenas chegadas do interior na proporção em que avançava a exploração dos seringais.

Mecanismos legais tanto promoveram o controle do espaço urbano quanto orientaram a expansão da cidade para as novas áreas que adentravam a mata, em relativo abandono do rio. O Código de Postura, de 1893, restritivo em relação aos hábitos vigentes, afastou os moradores pobres, e as casas de madeira e palha, mais frágeis, indesejáveis em uma cidade sonhada que espelhasse o progresso e a ordem pretendidos, foram demolidas. O novo regime renomeou ruas e praças, e apenas em alguns casos foi mantida a toponímia alusiva aos nomes indígenas de antigos habitantes do sítio urbano, como a rua dos Barés.

Os vapores que ancoravam no porto voltavam carregados de novíssimos materiais de construção, o que favoreceu o ritmo acelerado das obras e a montagem do cenário da *belle époque*: estruturas de ferro, bancos, quiosques e todo o mobiliário urbano utilizado nos espaços para onde afluiria o público, como as praças remodeladas, com coretos e quiosques, postes de iluminação. Apareciam também nos gradis das escadarias dos sobrados, palacetes e prédios administrativos, nos portões do teatro, nos pavilhões do mercado público ou na escadaria da Biblioteca Pública. Das reformas na cidade, além dos engenheiros e técnicos da superin-

1867

marca a abertura da bacia do Amazonas ao comércio internacional



TEATRO AMAZONAS SE CONSAGRARIA COMO O SÍMBOLO MAIS ACABADO DA MANAUS MODERNIZADA

tendência, participaram artistas italianos, arquitetos, pintores, escultores e decoradores que, desde o final dos anos 1870, haviam atuado nas reformas na catedral e do Teatro da Paz. Tiveram presença garantida em Manaus, destino final dos navios da companhia de navegação Ligure Brasileira, que, subvencionada pelo governo, garantiu a chegada dos revestimentos, adereços e materiais diversos utilizados nas obras de acabamento do Teatro Amazonas, onde atuaram também os artistas brasileiros. E, é claro, nos navios oriundos do porto de Gênova, vinham os cantores responsáveis pela lírica a ser privilegiada no Teatro Amazonas, inaugurado no final de 1896.

No estilo das moradias de políticos, profissionais liberais e negociantes, situadas nas ruas recém-abertas, o acabamento em azulejo e ancorado nos padrões portugueses esteve menos visível em prol da “italianização” das fachadas, onde materiais pré-fabricados, frontões e brasões com monogramas as singularizavam¹. No centro comercial, o ecletismo das lojas, cafés, ourivesarias, agências bancárias, restaurantes e hotéis também se apresentava, e a diversidade do conjunto evocava a ascendência de seus proprietários, a especialização dos negócios ou as ambições afinadas com a notável expansão do comércio europeu: O Novo Mundo, High Life Bar, Clube dos Terríveis, A la ville de Paris, Grandes Ar-

mazés da Turquia, Joalheria Pelossi, Fotografia Allemã, Confeitaria Avenida, London Bank, os escritórios da Booth Line ou da frota da Hamburg Südamerikanische.

Linhas de bondes garantiriam a circulação entre os novos bairros e o antigo centro comercial, que se manteve estreitamente vinculado ao movimento dos navios, embarcações, cobertas e canoas que geravam a efervescência da vida social que animava as ruas em torno do ancoradouro do rio Negro. Ali, os referenciais descritos para a pequena cidade de meados do século se mesclavam com os fluxos da modernidade próximos ao Mercado Público, ampliado e renovado, nas cercanias da matriz, da igreja de Nossa Senhora dos Remédios ou praça, remodeladas e ajardinadas. Dia e noite, no embarque da borracha, no esvaziamento dos navios carregados de mercadorias para os grandes armazéns, circulavam os estivadores, os carregadores ou aqueles que conferiam e selecionavam borracha a ser embarcada. Não eram desprezíveis os que chegavam em pequenas embarcações carregadas de víveres, peixe, frutas e farinhas, e atracavam na rampa do mercado depois de terem descido os grandes rios em busca da modernidade, do conforto e dos prazeres que a cidade oferecia. Nos hotéis de luxo, nas casas de diversão, nos bares e bordéis,

a bebida e a prostituição satisfaziam homens de negócios, viajantes, trabalhadores exauridos e solitários dos quais se ocupavam as mulheres que animavam as noites e ameaçavam a moral e os bons costumes da elite endinheirada, frequentadora dos saraus musicais, banquetes, bailes e das apresentações da lírica no Teatro Amazonas, quando não estava nas viagens transatlânticas para Lisboa, Londres ou Paris.

Implantado “a mil e seiscentos quilômetros acima da foz do Amazonas, em meio à floresta equatorial primitiva [...]”, o Teatro Amazonas teve reiterado seu valor de “catedral característica da cultura burguesa”² quando as casas de ópera se tornaram “templos profanos” e mobilizaram o esforço de indivíduos e governos na construção desses espaços, valorizados por seus fins educativos e enobrecedores do espírito.

A construção do Teatro Amazonas – que se consagraria como o símbolo mais acabado da Manaus modernizada – foi favorecida pelas circunstâncias que orientaram investimentos financeiros e esforços materiais para sua edificação, decoração, seleção da programação. Depois de inaugurado, o edifício assumiria as funções de novo templo mundano na sociedade da *belle époque*, como casa de ópera, um dos notáveis objetos de mundialização da cultura do período, e como espaço privilegiado de afirmação da ordem republicana, em franca evocação no colorido da cúpula que encimava o edifício. No alto da nova avenida, o

edifício do teatro se impôs na paisagem urbana. A cúpula colorida que tanto acentuava o tamanho e a monumentalidade do edifício passou a capturar o olhar do forasteiro que chegasse ao ancoradouro do rio Negro.

Além de sala de espetáculos, o teatro foi o grande salão da *belle époque*, ponto de encontro da elite em seu círculo ampliado de políticos, magistrados, negociantes, representantes das casas comerciais, estrangeiros e brasileiros, homens e mulheres que participavam de bailes e banquetes ali realizados. Estar no teatro implicava uma atenção simultânea de observador e de observado, e, no *foyer* ou salão nobre, situado no último andar, o público era convidado a desfilarem sob o olhar das figuras mitológicas representativas das artes no Amazonas, pintadas no teto do salão.

A partir de 1911, a entrada no mercado da produção dos seringais cultivados no Sudeste Asiático acabou com o monopólio da produção brasileira e inviabilizou a exportação da borracha da Amazônia. Sem a pujança dos anos 1910, a paisagem urbana manteve-se fiel ao projeto da *belle époque*, mas a cidade, em franco distanciamento das disciplinas excludentes quanto ao uso do espaço urbano, forçosamente abrigaria parte dos inúmeros trabalhadores que, retornados dos seringais falidos, chegavam tomados pelas doenças ou sem recursos. Nos anos 1920, sem a febre da seringa, foram retomadas atividades agrícolas e extrativistas, mas a falência dos seringais continuou e a cidade passou a se expandir de outra maneira. No porto, outros fluxos interrompidos pela Primeira Guerra foram retomados, propiciando a vinda de indivíduos que haviam permanecido na terra de origem ou o retorno de jovens, filhos de brasileiros e estrangeiros radicados em Manaus, que haviam saído em viagens e estudos. ●

1. Derenji, Jussara. *Arquitetura nortista, a presença italiana no início do século XX*. Manaus: Secretaria de Estado e Cultura, 1998

2. Hobsbawm, Eric. *A era dos impérios - 1875-1914*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994. p. 53

1890-1912 é o período de pujança econômica gerada pelo ciclo da borracha

ARTIGO

por LÚCIA SÁ

LITERATURAS DA AMAZÔNIA

MESMO ANTES DAS PRIMEIRAS
PUBLICAÇÕES NO SÉCULO XIX, REGIÃO
JÁ REUNIA LÍNGUAS E CULTURAS
MILENARES E NARRATIVAS SOFISTICADAS

LÚCIA SÁ

é professora de Literatura e Cultura Brasileiras na Universidade de Manchester (Inglaterra). Autora do livro *Literaturas da floresta: textos amazônicos e cultura latino-americana* (Eduerj)

Na sua coleção de textos sobre a Amazônia, publicada postumamente com o título *Às margens da história* (1909),

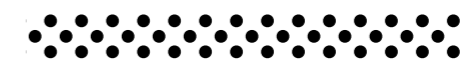
Euclides da Cunha declarou que a Amazônia era um território pouco propício à ocupação humana.¹ Deduz-se dessa observação que a Amazônia seria também um território sem literatura ou, ao menos, um território onde a ocorrência de literatura não passaria de um acidente ou anomalia. Mas a Amazônia, ao contrário do que nos queria fazer crer Euclides da Cunha, já era, muito antes da chegada dos europeus, habitada por centenas de povos com línguas e culturas milenares e tradições de cantos e narrativas sofisticadas e complexas que certamente podem ser descritas como literatura, desde que a nossa definição de “literatura” seja aberta o suficiente para incluir as artes verbais. Nos parágrafos seguintes, vou discorrer brevemente sobre algumas tendências da literatura da Amazônia, sem nenhuma pretensão de esgotar o assunto ou fazer jus ao imenso número de obras produzidos na/sobre a região.

As primeiras publicações extensas de narrativas ou cantos indígenas da Amazônia datam do século XIX e incluem a *Poranduba amazonense*, de Barbosa Rodrigues (1890), e *A lenda de Jurupari* (1890), publicada em italiano por Ermanno Stradelli. Ambos os textos foram inicialmente recolhidos em nheengatu pelo tariana Maximiano José Roberto na região plurilíngue do Alto Rio Negro. A essas coleções devem-se acrescentar, já em princípios do século XX, as *Lendas em nheengatu e português* (1928), de Antonio Brandão do Amorim, também oriundas das transcrições de Maximiano José Roberto, e o segundo volume da coleção *Do Roraima ao Orinoco* (1917), publicado em alemão por Theodor Koch-Grünberg. Essas duas últimas obras exerceram um papel muito importante no modernismo brasileiro de 1922: foi no livro de Koch-Grünberg que Mário de Andrade foi buscar o herói e grande parte das tramas e subtramas de *Macunaíma* (1928). E as lendas de Brandão do Amorim, além de influírem, também, em *Macunaíma*, tiveram um papel decisivo na composição de *Cobra Norato* (1931), de Raul Bopp. Convém enfatizar este

ponto: sem as narrativas ameríndias da região do Amazonas, o modernismo de 1922 não teria duas de suas obras mais importantes, e a literatura brasileira não teria o divisor de águas que foi *Macunaíma*. Mas não é só isso: as *Lendas em nheengatu e português* deveriam, por seus próprios méritos, integrar o panteão modernista, pela linguagem deliciosamente lírica e brincalhona da tradução de Amorim e pelas histórias, que levam a comunicação entre humanos e animais a um nível muito mais profundo do que o das fábulas europeias.

À parte e independentemente das narrativas indígenas, a floresta amazônica provocou, desde o seu primeiro contato com os europeus, um fascínio que algumas vezes se traduziu em horror e outras em êxtase; em sensações de pavor e de prazer, não raro simultâneas, ligadas às dimensões exageradas da floresta, ao seu imenso número de animais e plantas (muitos deles desconhecidos) e à estranheza (do ponto de vista europeu ou europeizado) das culturas que a habitavam e habitam. É o que se pode ver tanto em escritores que apenas estiveram na Amazônia na condição de viajantes, como Euclides da Cunha, quanto de autores que viveram na região, como Alberto Rangel, autor de *Inferno verde* (1908), e até mesmo em escritores de lá oriundos, como Inglês de Souza, cujo protagonista em *O missionário* (1888) acaba de-

1. Cunha, Euclides da. *À margem da história*. São Paulo: Lello, 1967. p. 12.



A FLORESTA AMAZÔNICA PROVOCOU UM FASCÍNIO QUE ALGUMAS VEZES SE TRADUZIU EM HORROR E OUTRAS EM ÊXTASE

vorado pela selva. Mas a imagem infernal da Amazônia nesses autores não se deve apenas à imensidão da floresta: está também relacionada à violência e exploração humana causadas pelo comércio da borracha em fins do século XIX e princípio do XX. A Amazônia se torna, assim, nessas obras, palco de injustiças sociais a serem denunciadas. De um lado, está a riqueza extrema dos seringalistas, alimentando excessos e depravações; do outro, a escravização de indígenas e a semiescravização dos seringueiros nordestinos, que migraram para a região na esperança de fazer fortuna mas terminaram vítimas da exploração, das doenças e da miséria.

A literatura social da Amazônia, inaugurada pelo ciclo da borracha, tem continuidade com a obra neorealista do paraense Dalcídio Jurandir, que retrata o período de decadência e penúria que se seguiu à desvalorização da borracha no cenário econômico mundial a partir da segunda década no século XX. A obra de Jurandir, embora comparável à de regionalistas nordestinos como José Lins do Rego,

teve um destino muito distinto, sendo ignorada pela maior parte das histórias literárias nacionais. O ambiente amazônico que se revela na obra de Jurandir é, no geral, estéril e melancólico: personagens sem visão de futuro ou perspectiva, imersos em ambientes urbanos decadentes, onde a água que caracteriza a natureza fluida da Amazônia aparece quase sempre descrita como charco, pântano, estagnação – como se pode ver, por exemplo, no seu primeiro romance, *Chove nos campos de Cachoeira* (1941).

A partir da década de 1970, a análise social da Amazônia ganha uma voz irônica na obra do amazonense Márcio Souza. *Galvez, imperador do Acre* (1976), o seu romance mais bem-acabado, exibe uma veia satírica com traços de humor machadiano e oswaldiano. *Galvez* narra, em tom de farsa, a revolução acriana liderada pelo espanhol Luis Galvez no final do século XIX. *Mad Maria* (1980), seu segundo romance, trata da Madeira-Mamoré, a malfadada tentativa de construir uma estrada de ferro no atual estado de Rondônia para escoar a borracha.



POVOS INDÍGENAS AMAZÔNICOS VÊM SE EMPENHANDO EM PUBLICAR, NOS ÚLTIMOS 15 ANOS, AS PRÓPRIAS NARRATIVAS



Mas não poderíamos falar da Amazônia brasileira sem mencionar os seus grandes centros urbanos: Belém, uma das cidades mais importantes do período colonial e capital de um país autônomo que resistiu a fazer parte da nação brasileira após a independência (um capítulo pouco comentado da nossa história oficial); e Manaus, a cidade surgida no meio da selva com a ascensão econômica da borracha e definida justamente pela opulência oriunda do látex (veja-se, como exemplo, o seu mais conhecido monumento, o Teatro Amazonas) e pela presença marcante do rio, da floresta e das culturas indígenas. Belém serve de cenário para vários dos romances de Jurandir, e tanto Belém quanto Manaus aparecem também na obra histórica de Souza, mas é com Milton Hatoum que o cenário urbano amazonense entra, através de Manaus, definitivamente, para o imaginário da literatura brasileira.

A Manaus de Hatoum é caracterizada pela impermanência humana: imigrantes libaneses, chegados há pouco mais de uma geração, convivem com indígenas desterrados e outros imigrantes. Em vez de ser um espaço de retenção, um *settlement*, a cidade das obras de Hatoum

é habitada por personagens que parecem sempre recém-chegados ou prestes a partir, insatisfeitos com uma vida urbana frequentemente descrita como culturalmente estagnada, ou por relações familiares e sociais opressivas. Grandes casarões do passado aparecem em seus romances roídos por fungos e sendo destruídos, aos poucos, por goteiras, como se a floresta estivesse sempre a ponto de reocupar a cidade. É uma imagem urbana que não deixa de se assemelhar, em muitos aspectos, à Belém de Jurandir. Mas Hatoum, que é criador de matriarcas fenomenais, descreve de forma admirável as sutilezas da malha social amazonense, como é o caso do narrador testemunha de *Dois irmãos* (2000), figura tão brasileira na sua indefinição entre personagem de dentro e de fora, neto e empregado, bastardo e herdeiro. As culturas indígenas amazonenses nunca chegam a ocupar uma posição central nos seus romances, mas estão sempre por perto, marginalizadas, relegadas ao quarto da empregada/amante/mãe nos fundos da casa, aos orfanatos ou às palafitas da cidade flutuante. E mal poderia ser de outra forma, já que os romances e contos de Hatoum tendem a ser narrados desde o ponto de vista de personagens masculinos com ascendência libanesa e/ou europeia, que vêm o indígena como um um outro misterioso e vagamente assustador. Uma aparente exceção seria o romance *Órfãos do Eldorado* (2008), cujo pro-

tagonista é paralisado pela paixão doentia por uma órfã indígena. Essa paixão destruidora, que nunca se materializa porque a jovem, Dinaura, pertence mais à dimensão do sonho do que à da realidade, é alimentada pelas histórias contadas pela mulher que o ajuda a criar, Florita – histórias que têm uma importância estética e estrutural no romance. Mas ao final descobre-se que as histórias tinham sido inventadas por Florita, e o lastro da herança indígena se esvai, converte-se em mentira, em invenção.

Entretanto os povos indígenas amazônicos, que continuam resistindo, admiravelmente e contra todas as previsões, às mais variadas tentativas de aniquilação por sucessivos governos brasileiros, vêm se empenhando em publicar, nos últimos 15 anos, as próprias narrativas. É o caso da Federação das Organizações Indígenas do Rio Negro, uma entidade de caráter político cujas iniciativas incluíram a edição de vários volumes de cosmogonias e histórias de diferentes grupos do Alto Rio Negro. É o caso também de escritores individuais indígenas que começam a surgir por todo o Brasil, incluindo-se, é claro, a Amazônia (veja-se, por exemplo, a obra prolífica de Daniel Mundurucu e

Cristiano Waipichana). Um dos livros mais impressionantes a emergir desse cenário é *A queda do céu* (2015), publicado inicialmente em francês pelo pajé ianomâmi Davi Kopenawa (em parceria com o antropólogo Bruce Albert). Kopenawa revela no livro a concepção de mundo ianomâmi, contrastando-a com a concepção de mundo daqueles a quem ele chama de brancos. Contrariando a visão euclidiana da floresta inabitada à espera de ser colonizada e civilizada pelo Estado-nação brasileiro, o livro de Kopenawa vem ressaltar o papel fundamental dos habitantes originais da Amazônia na defesa da floresta e, com ela, do planeta onde vivemos. ●

1890 é o ano em que surgem as primeiras publicações da literatura amazense

1980 é o ano da publicação de *Mad Maria*, romance de Márcio Souza sobre a construção da estrada de ferro Madeira-Mamoré