





# *Dois irmãos: da escrita à narrativa poética*

Allison Leão

Professor da Universidade do Estado do Amazonas e autor de  
*Jardim de silêncios* e *O amor está noir*.



### **DOIS IRMÃOS: DA ESCRITA À NARRATIVA POÉTICA**

Este artigo reflete sobre o entrecruzamento de suportes arquivísticos no romance *Dois irmãos*, de Milton Hatoum. Desse intercâmbio parece resultar uma narrativa poética que provoca uma mudança da escrita operada a partir da própria escrita.

### **DOS HERMANOS: DE LA ESCRITURA A LA NARRATIVA POÉTICA**

Este artículo reflexiona sobre el cruce de soportes archivísticos en la novela *Dos hermanos*, de Milton Hatoum. De este intercambio parece resultar una narrativa poética que provoca un cambio de la escritura operado a partir de la propia escritura.

### **شقيقان : من الكتابة الى الرواية الشعرية**

يتأمل هذا المقال تقاطع الدعم الارشيفي في رواية شقيقان لميلتون حاطوم . فقد نتج عن هذا التبادل رواية شعرية أدت الى حدوث تغيير في الكتابة المكتوبة انطلاقا من الكتابة نفسها .

### **DEUX FRÈRES: DE L'ÉCRITURE AU RÉCIT POÉTIQUE**

Cet article s'interroge sur l'entrecroisement de supports d'archives dans le roman *Deux Frères* de Milton Hatoum. De cet échange semble résulter une narration poétique donnant naissance à un changement d'écriture issu de la propre écriture.

### **THE BROTHERS: FROM PROSE TO POETIC NARRATIVE**

This article reflects on the convergence of imagery in the novel *The Brothers*, by Milton Hatoum. This exchange seems to result in a poetic narrative that leads to a change in the operated prose, from the prose itself.

**T**omemos esta imagem: uma carta ou mesmo um bilhete escritos há muitos anos provavelmente repousam no fundo de alguma gaveta, nalgum longínquo arquivo pessoal. Recordá-los significaria acessar novamente seu conteúdo, uma determinada informação. E mais que isso: a tristeza ou a alegria que nos causaram, a palpitação ou o alívio, a frustração ou o entusiasmo. E numa perspectiva ainda mais sutil, recordá-los seria lembrar a cor que as palavras tinham ou passaram a ter na memória, o cheiro da tinta e do papel, a textura, a luz daquele dia em que se leram e releeram as palavras, talvez algum som. A escrita, aquele contato com a escrita, rodeada de outros suportes, leva o sentido de *contato* ao limite. E recordar a escrita já não é mais tão-somente recordar a escrita.

Em que ponto pode haver uma subversão ou mesmo uma ultrapassagem da escrita operada a partir dela mesma? Ou seja, como, escrevendo, pode-se contrariar a própria escrita? Quando Pierre Nora (1997), por exemplo, propõe-se a pensar os “lugares de memória” nas sociedades contemporâneas, o faz sempre com o olhar positivamente voltado para sociedades arcaicas, às quais ele credita o uso de uma autêntica memória, em contraposição à artificialidade dos chamados lugares de memória atuais, suportes da historiografia. Isto é, para Nora, o suporte pode indicar para que lado tende a “memória”:

se para a espontaneidade da “verdadeira” memória – através da oralidade, por exemplo – ou se para o engessamento de uma memória artificial – marcada pelos códigos historiográficos, pelos museus, etc. Em resumo, Nora busca estabelecer uma distinção completa entre história e memória. Esta, encontrada em sua pura forma nas sociedades arcaicas. E aquela, típica das sociedades modernas. Em termos conceituais, as diferenças se estabeleceriam especialmente, do lado da memória, pela fluidez, pela imprecisão, pela dinâmica e pelo caráter do inacabado em contraposição à fixidez, à rigidez e à objetividade historiográfica. E no que se refere aos suportes, a memória estaria longe de uma materialidade, se ligaria mais ao inapreensível da oralidade, enquanto a história trabalharia com suportes de ordem material e institucional, especialmente documentais. A oposição que se percebe aqui é entre subjetividade e objetividade. E um balanço feito por Jacques Le Goff (2003) a respeito do valor dado ao documento como verdadeiro, objetivo, indiscutível e autêntico pode nos fazer perceber como disso deriva uma marca da escrita – pelo menos grande parte dela – nas sociedades ditas ocidentais: a escrita seria, a princípio, um desses suportes calcados na objetividade.

De início, se poderia pensar que a literatura se salva dessas pretensões, pelo seu caráter eminentemente artístico. Mas não nos apressemos, lembremos ao menos da vontade de objetividade do Naturalismo, jamais plenamente cumprida, claro. Lembremos também da armadilha biográfica, sempre a espreitar com uma certa aura de

autenticidade nos relatos sobre as pessoas “de verdade”, exatamente como elas foram. Permanece a questão: como subverter a escrita de dentro dela?

Proponho pensarmos a escrita como um suporte arquivístico. A princípio, podemos vê-la como um tipo de suporte com tendência a fixar arquivos. Mas a contradição se instalará à medida que lembremos daquela carta a que me referi no início deste ensaio. Nela, fica evidente como os suportes não existem sozinhos, como acessar um significa acionar uma rede de suportes e os significados que disso possam derivar. Nosso objeto será o romance *Dois irmãos* (2000), do escritor amazonense Milton Hatoum, pois creio que ali estão tanto a escolha de uma narrativa poética quanto a de um narrador poético – tentarei explicar ambos os termos a seguir – que propiciam uma escrita da dispersão, da incerteza, a partir de quando o narrador, para escrever seu arquivo pessoal, aciona diversos suportes além da escrita. Neste romance parece ocorrer um trabalho de (con) fusão de suportes efetuado pelo narrador, o jovem Nael. Minha hipótese é que, ao acessar arquivos imprecisos – arquivos orais, arquivos espaciais como a cidade, a natureza, a casa e o corpo –, o narrador reconfigura a narrativa fazendo-a transcender o caráter de exterioridade. Ou, melhor ainda, encontra na exterioridade a brecha do sentido, lembrando aqui um ensaio de Roberto Corrêa dos Santos (1999).

A escrita, em *Dois irmãos*, está diluída em narrativa. Ou seja, é a narrativa que escreve contra a escrita. Mas uma narrativa poética. *Poético* vai aqui compreendido no sentido mesmo de *poiésis*,

do fazer, ou do que está se fazendo, se reelaborando, se reconstituindo permanentemente. As principais características dessa narrativa poética seriam a imprecisão e o olhar e o ouvir como seus sentidos construtores.

Pensemos inicialmente a imprecisão. O silêncio, que a princípio chega a ser negativo porque nele está guardado o segredo da concepção de Nael – qual dos gêmeos seria seu pai: Omar? Yakub? –, passa a ser a principal fonte de invenção para o narrador. O silêncio geral da casa, sobre esta e outras questões, chama-o a buscar diversas fontes de arquivo, o que não está dito no dito e o espaço, que não é dito, mas pode ser visto. O silêncio, enfim, lhe dá licença para a invenção.

Nesse inventário – e aqui podemos brincar com a palavra: listar bens ou inventar – Nael recorre a narrativas indiretas, vindas de narradores indiretos. Marcos Frederico Krüger Aleixo (2002) chamou atenção para isso elencando uma série de narradores “afluentes” em *Dois irmãos*, dentre os quais destacam-se Halim, o avô de Nael, e Domingas, a mãe, índia que desde muito jovem prestava serviços na casa da família libanesa. Deles vem o contato com a narrativa oral. Muito do que consta nesse inventário deve-se aos relatos orais de Halim e Domingas. E deles podemos destacar dois pontos fundamentais: o esquecimento e a dispersão da autoria, ambos ligados diretamente à ideia de imprecisão.

Sobre o esquecimento, destaca-se o seguinte trecho, em que Halim conta a Nael os primeiros dias depois

de ter-se casado com Zana. Num certo momento Halim para a narrativa. Nael escreve:

*Ele abanava o tabaco de narguilé, a fumaça cobria-lhe o rosto e a cabeça e o sumiço momentâneo de suas feições era acompanhado de um silêncio: o intervalo necessário para recuperar a perda de uma voz ou uma imagem, essas passagens da vida devoradas pelo tempo. Aos poucos, a fala voltava: membranas do passado rompidas por súbitas imagens (Hatoum, 2000: 55).*

Por detrás dessa fumaça da memória talvez estivesse um sentido original, pensaríamos, apressados, mas a dispersão da fumaça não traz certezas: traz “súbitas imagens”, traz retalhos. Entretanto, é desses retalhos que Nael constrói a rede de sua narrativa. O incerto transmutando o caráter da informação. Assim, a narrativa escrita de Nael já se funda na incerteza.

Domingas também é uma fonte de narrativas orais para o narrador de *Dois irmãos*, mas em vez de dar um exemplo de histórias contadas por ela, talvez fosse mais interessante lembrar os momentos em que ela canta. Indo para uma visita no interior do Amazonas, de onde ela provém, acalentando Nael ou simplesmente cantando sozinha, alguma coisa nesse canto toca o narrador. E esse canto às vezes é entoado em nheengatu (Hatoum, 2000: 240). Se ouvirmos o canto junto aos gazais – dísticos que Halim utilizara na conquista de Zana e que o velho libanês às vezes repetia em

árabe –, notaremos como o conteúdo aparente pouco importa, a informação precisa de nada adianta. Ainda que Nael não entenda o falar estrangeiro a ele – nheengatu ou árabe –, existe a possibilidade de transformar isso em escrita. E a escrita nascendo fora do entendimento informacional, mas dentro da compreensão do ouvido, dos sentidos é uma escrita alterada, subversivamente alterada. Diz Nael:

*Eu não compreendia os versos quando ele falava em árabe, mas ainda assim me emocionava: os sons eram fortes e as palavras vibravam com a entonação da voz. Eu gostava de ouvir essas histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente (Hatoum, 2000: 51).*

Indo buscar esses arquivos orais, Nael encontra uma certa solidariedade dos narradores indiretos. Ao falar, eles jogam seus relatos no ar, permitem que eles viagem. Não assinam com caneta o que falam. Não cercam nem registram propriedade de suas histórias. Falam para ouvidos que os queiram ouvir. Resignificam seus traumas assim, e a princípio é isso que interessa: contar e recontar. Elaborar perdas. Nael, entretanto, é o ouvido interessado. E constrói seu arquivo quase como se estivesse roubando histórias, roubando o arquivo alheio, destruindo a fronteira entre os arquivos do eu e do outro. Ao entrar para os arquivos do narrador principal, as narrativas subjacentes ganham outro sentido, porque postas em nova rede de ressignificação. Ao olhar e ouvir o outro, Nael inventa a

si mesmo. E é bom salientar: inventa. Das bocas de Halim e Domingas jorram as palavras como se viessem do alto de uma, por sua vez muito alta, cachoeira, e vêm batendo nas pedras, o jorro desfazendo-se em fios, gotas e vapor d'água. E aqui em baixo, de mãos espalmadas, Nael colhe a evanescência da memória. Memória líquida, sem forma fixa, assumindo, sempre transitória, a forma do recipiente em que esteja. E nas mãos, escapa por entre os dedos. Esse é um dos seus materiais. Daí eu ter chamado esse narrador de poético. Porque, além de a narrativa ir-se constituindo dinamicamente, também ele, o narrador, nos dá a sensação de que está inacabado a cada novo instante. O que ele nos mostra de si é também o incerto. Mas o vigor narrativo torna isso convincente. Ao menos até que o próximo passo seja dado.

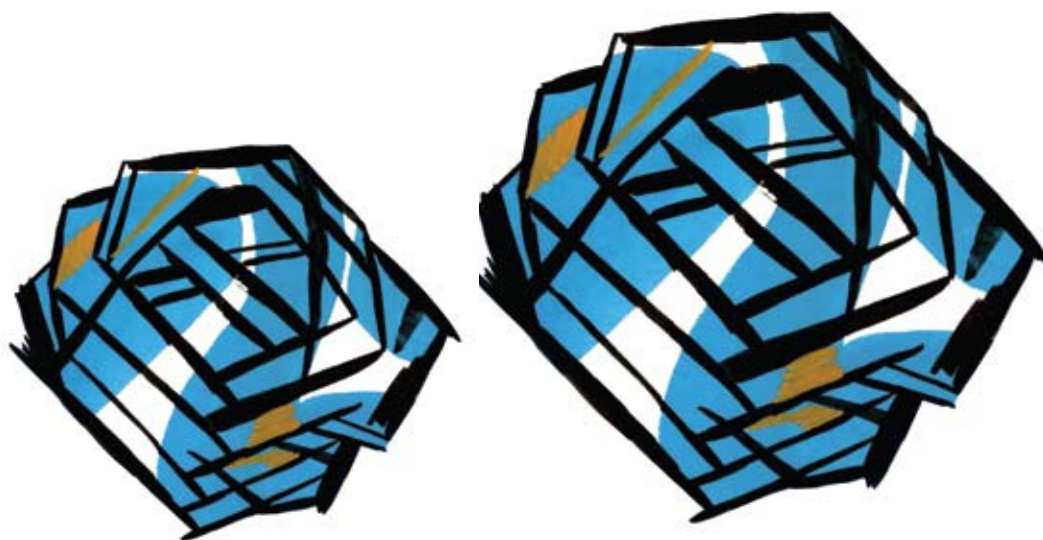
A escrita documental, que se pretende verdadeira, sustenta-se fundamentalmente pelas ideias de procedência – autêntica – e de autoria ou autorização para enunciar, e sabemos que esta última função tem na autoria uma forte marca de cerceamento da circulação do saber – como muito bem já observou Foucault (1987). No entanto, com a noção de autoria dispersada pelo contato do olhar e do ouvir, a possibilidade de trânsito entre os discursos e de mútua apropriação parece efetivar-se.

*Dois irmãos*, desta maneira, promove o encontro de duas formas de narrar: aquela baseada no narrador benjaminiano e uma outra percebida por Silviano Santiago. O narrador de Benjamin é aquele que conta a expe-

riência vivida, sua sabedoria está em “dar conselhos” que resultaram de todo um acúmulo dessa experiência (1986). Nael não é esse narrador, mas ainda o encontra em Domingas e Halim. O projeto de narrativa de Nael se sustenta mais em ouvir e ver – em testemunhar –, o que o aproxima muito do narrador contemporâneo, sobre o qual se deteve Silviano Santiago (1989). Ele se distancia do que narra, distancia-se pelo olhar, para ter perspectiva. Lembremos que Nael mora nos limites do quintal da família libanesa. Entra na casa, trabalha na casa, mas à noite, quando escreve, quando retorna ao pequeno quarto nos fundos do terreno, recupera metaforicamente sua distância, sua perspectiva de observador. Assim ele escreve: “muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei

muitas cartadas, até o lance final” (Hatoum, 2000: 29). Portanto, o que parecia ser aventura de um desvendarse, de um descobrir sua procedência, passa a ser secundário no romance. O olhar e o ouvir de Nael estão completamente voltados para o outro. E sua procedência será o que ecoar disso, mas o que ecoar aos nossos ouvidos, de leitores. Outros observadores que somos, para lembrar ainda Silviano.

Mesmo assim, o narrador contemporâneo Nael encontra os narradores tradicionais, como disse há pouco. Creio que esse encontro abre duas possibilidades que se interligam. A primeira, entre a perspectiva narrativa pós-moderna com a elaboração da crítica benjaminiana sobre a narrativa moderna – parece-me que aqui Milton Hatoum nos dá uma ideia do quanto sua geração pôde elaborar e transmutar a educação estética moderna que ainda lhe foi prestada. É um narrador assim como Nael, pós-moderno como





ele, que busca no suporte oral, advogado por Benjamin, elementos para sua composição narrativa – apesar de todas as diferenças entre este tipo de narrador e o tradicional, corretamente apontadas por Silviano Santiago. E a segunda, com relação ao saber narrativo, ou seja, a partir de que a narrativa pós-moderna elabora seu saber. E parece fazê-lo com o que fica do cruzamento entre a tradição oral – a imprecisão, a dispersão da autoria e, para além da crítica sobre uma incerteza do saber nos tempos atuais, o saber da incerteza – e os suportes caros à pós-modernidade, fundamentalmente espaciais e também incertos. E neste ponto o romance de Milton Hatoum é bastante profícuo.

O professor Marcos Frederico Krüger Aleixo (op. cit. p. 209-211) relaciona ainda alguns elementos no romance de Hatoum que funcionariam como narradores subjacentes a Nael. Há pouco destaquei dessa lista Domingas e Halim, mas a eles juntam-se, segundo Aleixo, subnarradores como Yakub – quando conta ao pai porque não falara com Omar, passagem retransmitida, certamente em diferença, a Nael –; Zanuri, que, por encomenda de Zana, espionava Omar; o tempo e o espaço. Por questões de recorte, pensemos no espaço como arquivo. Até porque poderemos ver que, em *Dois irmãos*, o tempo se faz notar sobremaneira pelo espaço.

Marcos Frederico cita a Amazônia e a cidade de Manaus como espaços que falam na narrativa. Evidentemente, ele aqui faz uma distinção entre o interior e a capital. Quanto ao interior, teríamos

as histórias que vêm descendo o rio, ou como Marcos transcreve do romance, “vinham dos beiradões mais distantes e renasciam em Manaus, com força de coisa veraz” (idem, p. 210). Ainda para o professor, no que se refere à cidade, também o boca-a-boca é a fonte narrativa. “As vozes das pessoas que contavam histórias logo ao amanhecer”, nas palavras de Nael, que aqui cito também no boca-a-boca, via Marcos Frederico (p. 211). Mas quero chamar atenção para o seguinte: parece que na análise do professor Marcos o espaço não se expõe como um espaço, justamente porque, nos exemplos que ele destaca, o espaço fala, faz-se ouvir por vozes, o que demanda mais tempo do que espaço. Acho, entretanto, que o espaço a gente ouve com os olhos. Nael, pelo menos, percorre o espaço com os olhos.

Começemos pela cidade. Conforme a narrativa de Nael acompanha o esfacelamento das relações entre a família de libaneses, somos levados, pelo seu olhar, a observar uma certa cidade a se desfazer também. A chegada da parafernália moderna altera uma série de quadros. Sem nenhuma sombra de saudosismo, o que está à frente de nossos olhos é o soterramento de formas de espacialização tomadas por subalternas, tais como a Cidade Flutuante, que percorremos juntamente com Halim, em seus passeios. Trata-se de um aglomerado de casas erguidas sobre toras que por alguns anos constituíram um verdadeiro bairro de Manaus e que medidas públicas – estéticas, sanitárias e de segurança – naufragou. Foi naufragado, para ser correto.

Um bairro que desapareceu. Desapareceram com o bairro, para ser correto novamente. No romance, a agonia de Halim, já em sua velhice, refugiado no último, roto e pequeno espaço que lhe resta, nos altos da loja da família, corresponde ao afugentamento de toda uma história espacial da cidade, posta mais e mais em marginalidade.

Aliás, o discurso espacial ou o arquivo espacial que Nael acessa para compor sua narrativa é fundado nas relações de centro e margem. Somos levados a olhar a partir da perspectiva marginal de Nael, fruto da bastardia. Marginais, diga-se de passagem, já são os migrantes. Mas estes têm um poder de negociação diferente do de Nael – depois retomarei essa questão. Na perspectiva oposta à de Nael, temos Omar, cujas aventuras se dão diariamente com suas saídas de casa para uma maior marginalidade, entretanto forçada – se bem que a estética de vida que Omar escolhe para si, boêmia por excelência, vai gradativamente tornando-se marginal, com o avanço da sociedade tecno-burocrática, muito mais próxima à estética de Yakub. Lembremos, em relação a Omar, que uma de suas amantes, Dália, a Mulher Prateada, morava num subúrbio distante: “uma casa derruída da Vila Saturnino, onde, indo para o Norte, Manaus terminava. Era a última casinha da vila, situada num pequeno descampado cheio de carcaças de carroça e aros de bicicleta enferrujados” (Hatoum, 2000: 105). E com outra, a Pau-Mulato, ele escondera-se num limiar, nem tão longe da cidade como imaginara Halim, nem tão à vista como desejara Zana: no porto, local de passagem.

Somos observadores também do espaço da casa, seus móveis, a sala, a princípio cheia e depois a esvaziar-se de suas comemorações e de todas as suas presenças:

*Zana passou a chave na porta do quarto, e do balcão ela viu a lona verde que cobria os móveis de sua intimidade. Viu o altar e a santa de suas noites devotas, e viu todos os objetos de sua vida, antes e depois do casamento com Halim. Nada restou da cozinha nem da sala. Quando ela desceu, a casa parecia um abismo. Caminhou pela sala vazia e pendurou a fotografia de Galib na parede marcada pela forma do altar. Nas paredes nuas, manchas claras assinalavam as coisas ausentes (Hatoum, 2000: 252).*

Até a transformação completa da casa após a venda para o comerciante Rochiram:

*Os azulejos portugueses com a imagem da santa padroeira foram arrancados. E o desenho sóbrio da fachada, que era razoável, tornou-se uma máscara de horror, e a ideia que se faz de uma casa desfez-se em pouco tempo (Hatoum, 2000: 255).*

Chamo ainda atenção, nesse discurso do espaço, para o corpo como um outro arquivo espacial acionado por Nael. Interessa-lhe perceber as marcas que os corpos ganham e disso compreender algum sentido. O envelhecimento de Halim, a resistência da beleza no rosto de Zana, ao menos até certo ponto. A aparência dos gêmeos, ao mesmo tempo tão semelhantes e distintos – “na aparência podia ser o outro, sendo ele próprio” (Hatoum, 2000: 135) –, a pequena meia-lua na face de Yakub, o magnífico e quase intocado corpo de Rânia. São marcas em corpos que “falam” por si. É claro que há a mediação da escrita de Nael. Mas há também espaços que só o olhar penetra. E chegamos a esse limite entre o olhar e a palavra. E

usufruímos tanto do poder de um quanto do outro. Eis o ponto onde os arquivos se entrecruzam. A escrita torna-se também ela um corpo, que vai envelhecendo e renovando-se por necessidade de que a narrativa prossiga. E a demanda temporal para o caminho do olhar sobre a escrita nos dá uma sensação espacial sobre o tempo. Assim, se o tempo narra, conforme observou Marcos Frederico, se ficamos sabendo sobre seus efeitos, é o espaço que nos informa sobre eles.

Tendo acessado diversos suportes arquivísticos para compor sua narrativa, Nael chega a um ponto em que nós, que o acompanhamos com os olhos, estamos repletos de imagens cruzadas, arquivos cruzados, mas que, no entanto, nos chegam pela escrita. É quando percebemos como a escrita transubstanciou-se no decorrer da narrativa. Nael talvez buscasse sua origem, o último lance do livro ainda é um encontro mínimo e ao mesmo tempo máximo com Omar, um de seus prováveis pais. Mas antes disso, já nos era possível perceber que, muito além de encontrar uma suposta verdadeira origem, o ato de escrever, a invenção da e pela escrita foi o gesto principal da narrativa em *Dois irmãos*.

Lembro-me de que num de nossos encontros nos seminários de literatura comparada a respeito dos arquivos literários, na UFMG, o professor Reinaldo Marques comentou um artigo de jornal a respeito de arquivos inéditos do médico nazista Josef Mengele. A observação do professor foi que a manchete dava uma medida do quanto a respeito dos arquivos pode-se ter uma ideia de origem pura e verdadeira, como se ali estivesse a verdade final sobre um fato ou uma pessoa. Trata-se de uma visão documental do documento, recordando novamente Le Goff (op. cit.). O trabalho do narrador Nael, no entanto, foi de construção aberta da possibilidade

de proveniências. Nael não escreve para a verdade porque não acessa os arquivos como se fossem portadores da verdade. Seu trabalho narrativo, portanto, é de decomposição e recomposição da escrita. É a escrita que o ajuda a matar um pai fantasma.

Há, no romance, algumas indicações de como a escrita pode ser uma estética do inacabado ou uma estética da petrificação. Os gazais, poemas apaixonados do jovem Halim para Zana, escritos pelo boêmio Abbas; a escrita marginal e vigorosa do poeta e professor Antenor Laval, soterrada pela violência do regime militar, exemplos da primeira estética. Os cálculos e projetos de Yakub, o relatório que Zanuri fez para Zana, sobre Omar, em detalhes inúteis e de intenções deladoras, representantes da segunda estética. Mas a narrativa de Nael utiliza todas, ressignifica-as.

No contexto latino-americano, é interessante perceber a escrita como subvertedora da ordem de uma sociedade fundamentalmente escrita, do cânone, do documento, das letras, enfim, como diria Ángel Rama (1985). Mas se foi todo um arsenal escrito e intelectual que promoveu a imposição de certos códigos na história da América Latina, também pela via escrita ou da cultura da escrita pôde-se dar uma medida de resistência, conforme igualmente observa Rama (idem: 126-156). Um dos símbolos dessa resistência no romance de Milton Hatoum é o presente que Nael, ao fazer dezoito anos, ganha de Halim: uma caneta. A escrita que Nael empreenderá é de uma estética das sobras. Os livros de sua formação virão ora do que desprezara Omar – até seu uniforme de escola –, ora do que lhe enviara Yakub. A própria narrativa vêm das sobras que o tempo deixou na memória de Halim e de Domingas e das sobras no espaço, como já vimos. Na busca pela sua

procedência, Nael consegue perceber que, dado seu caráter de marginalidade – filho bastardo da casa – construir sua memória requer negociação entre os suportes tradicionais de arquivos, neste caso a escrita, e sua matéria de negociação, exatamente as formas subalternas de arquivamento. Disso parece resultar nem mais a oralidade pura – ou as outras formas de arquivamento – nem mais a escrita rígida. Resulta a narrativa poética, como afirmei anteriormente. Narrativa que nasce de negociação. Os libaneses, como outros imigrantes, negociaram sua inserção na sociedade um bocado pelo comércio. Mas as trocas, intencionalmente ou não, foram bem maiores. Nael precisa achar sua forma de negociação – “me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido” (Hatoum, 2000: 262), afirma ele – e da sua marginalidade retira a possibilidade de troca.

Perante nossos olhos, vai nascendo aos poucos uma narrativa como arquivo misto. O silêncio, a incerteza, o espaço – a casa, a cidade, o corpo – a tradição oral são seus materiais. Nael cruza formas conservadoras de arquivo com outras, bem mais heterodoxas. E o faz para escapar da amnésia. Aliás, comparando, é para escapar da amnésia que a cultura museológica intercambia-se contemporaneamente com a cultura de massas, conforme observa Andeas Huyssen (1997). É assim que o museu respira um pouco mais. E é assim que a escrita, num mundo em que poucos escrevem, pode também respirar. E é assim que a literatura pode ainda ter fôlego. ●

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEIXO, Marcos Frederico Krüger. 2002. “O mito de origem em Dois irmãos”. Intertextos. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas.
- BENJAMIN, Walter. 1986. “O narrador: considerações sobre a obra de Nicolai Leskov”. *Obras escolhidas*. 2. ed. v. 1. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense.
- FOUCAULT, Michel. 1987. *A arqueologia do saber*. 3. ed. Rio de Janeiro: Forense-Universitária..
- HATOUM, Milton. 2000. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras..
- HUYSEN, Andreas. 1997. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- LE GOFF, Jacques. 2003. “Documento/monumento”. *História e memória*. 5. Ed. Campinas: Editora Unicamp.
- NORA, Pierre. 1997. “Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux”. *Les lieux de mémoire*. Paris: Gallimard.
- RAMA, Ángel. 1985. *A cidade das letras*. São Paulo: Brasiliense.
- SANTIAGO, Silviano. 1989. “O narrador pós-moderno”. *Nas malhas da letra*. São Paulo: Companhia das Letras
- SANTOS, Roberto Corrêa dos. 1999. “O exterior”. *Modos de saber, modos de adoecer*. Belo Horizonte: Editora UFMG.