

## **Corpo e narrativa: a cena contemporânea, o caso Hatoum e um pequeno roteiro para prospecções futuras**

**Pedro Dolabela Chagas<sup>1</sup>**

**Resumo:** Entendendo que a representação do corpo não foi majoritariamente importante para a narrativa moderna, procuraremos apreciar a peculiaridade de Milton Hatoum como um exemplo contraposto a essa tendência. A partir de comparações com outros romancistas contemporâneos (Roth, Pynchon, Saramago, Tavares, Sant’Anna) e com modos específicos de tratamento do corpo (o corpo como “objeto” e como “política”), demonstraremos, em Hatoum, a presença de um corpo “simplesmente corpo”: um corpo que, ao ser apresentado ao leitor, se revela como a materialização de acontecimentos do enredo (no contexto particular da cidade de Manaus), além de passar a determinar os seus acontecimentos subsequentes. Trata-se de um corpo que não se dissocia dos personagens e na matéria narrada – tornando-se não um acessório, mas sim um elemento decisivo para a construção romanesca. A partir dos exemplos trabalhados, o texto concluirá com um pequeno roteiro para a investigação do possível “retorno” do corpo à narrativa contemporânea.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum. Representação do Corpo. Narrativa Contemporânea.

### **Introdução**

É de nosso entender que a representação do corpo, seja ele masculino ou feminino, não foi de importância central para a narrativa literária desde o Romantismo. Quando a representação do “sujeito” assume o primeiro plano, as suas afecções, as suas angústias, os seus pensamentos, as suas decisões, os seus valores – a sua vida “interior”, portanto – é priorizada, resumindo o corpo a uma função de “espelhamento externo” de uma realidade íntima que, ela sim, é objeto de atenção. Uma tese central deste trabalho é que o brasileiro Milton Hatoum se contrapõe a essa tendência, por razões que deixaremos claras ao longo das próximas páginas. Metodologicamente, essa discussão será empreendida: 1) a partir de comparações com outros nomes da ficção contemporânea – Philip Roth, Thomas Pynchon, José Saramago, Gonçalo Tavares, Sérgio Sant’Anna, que se aproximam mais ou menos da novidade que encontramos em Hatoum; 2) mediante o cotejo com dois modos já convencionais de tratamento do corpo, a saber: o corpo como “objeto” (tópica pertinente ao senso-comum atual, e que encontraremos

---

<sup>1</sup> Doutor em Literatura Comparada/UERJ, Mestre em Teoria da Literatura/UFMG. Professor Adjunto do Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários/UESB. E-mail: dolabelachagas@gmail.com

manifestada em Roth e Pynchon) e o corpo como “política” (que acompanharemos pela ótica do sociólogo Antônio Flávio Pierucci). Tendo por base esse quadro comparativo, e num diálogo, ainda, com de H. U. Gumbrecht e Michel Serres, investigaremos, em Hatoum, a presença de um “corpo-simplesmente-corpo”: um corpo que, completamente integrado à tessitura narrativa (ao enredo e seus personagens), não apenas reflete os acontecimentos passados da diegese, como determina, nela, os seus acontecimentos subseqüentes – tornando-se um elemento decisivo para a construção romanesca. Por fim, à guisa de conclusão, proporemos um pequeno roteiro para a investigação do hipotético retorno do corpo à ficção contemporânea.

### **A situação do problema**

Uma maneira comum de se compreender a importância do corpo para a constituição e as ações do sujeito está em contrapor as suas faculdades mentais (o pensamento, a razão, o entendimento, a imaginação, a intuição) aos sentidos, compreendidos como membranas que conectam a mente à realidade exterior. Esse é, *grosso modo*, um princípio comum a parte substancial da tradição filosófica moderna, pelo menos quando sob a predominância da epistemologia (essa é, em linhas gerais, uma herança cartesiana). Reduzir os sentidos a “apêndices” da mente (além de eventual fonte de engano) provocava “o desaparecimento de todo o resto do corpo ou, mais precisamente, o reduz[ia] à função de condutor dos cinco terminais periféricos [, levando à proposição de] uma gênese do conhecimento sem corpo” (SERRES, 2004, p. 67).

Porém, o fato é que, para grande parte da ciência e da filosofia, a mente bastava. O que de mais importante os homens produziam se originava neste lugar que, fisicamente, só poderia corresponder ao cérebro – mas mesmo isso nem sempre importava, pois (o fisicalismo à parte) era recorrente que se considerasse que nenhuma materialidade poderia ser decisiva para a proliferação daqueles virtuais: “deduções” e “indicações”, “cálculos” e “decisões”, além de “imagens”, “sonhos”, “delírios”... Não podemos, aqui, fazer um paralelo com o que se lê em Joyce, Woolf, Faulkner e Beckett: a “mente” ganhando livre curso, dando forma ao sentido, dominando o texto? Não foi essa literatura do “eu”, prenunciada em Rousseau, teorizada e normalizada no Romantismo e hiperbolizada por técnicas como a do *stream of consciousness*, uma produção representativa de toda uma era que privilegiou a mente incorpórea? Mas e daí, então: teria essa tendência sido revertida, estaria o corpo de volta à cena? Em parte, sim – a seguir, veremos duas modalidades desse retorno (o “corpo-objeto” e o “corpo-política”), em suas características e limites.

### “Corpo-objeto”

Recentemente, o corpo se tornou “objeto” (e não apenas “doença”, i.e., o corpo do qual nos apercebemos apenas quando ele nos falta). Como “objeto”, o corpo é proporcionado e medido, observado e avaliado, rejeitado ou aceito, ou então transformado... Na condição de “objeto”, podemos olhar para o próprio corpo e não gostarmos dele, a novidade sendo que, agora, podemos decidir reformá-lo. Dizemos “atualmente” porque a mudança ocorreu há pouco: que o corpo seja esteticamente “reformável” e que a reforma esteja disponível à *aquisição* por qualquer um (mediante uma decisão trivial), tal possibilidade não retroage a muito antes do final da década de 1950 – e é quando a vemos ficcionalizada nas obras de estreia de dois autores norte-americanos: *Goodbye, Columbus* de Philip Roth (1959), e *V.*, de Thomas Pynchon (1963). O curioso é que ambos trazem no enredo uma mesma situação: uma garota judia que faz uma cirurgia plástica para tornar retilíneo o seu nariz adunco.

Brenda, o personagem de Roth, pertence à classe média ascendente e busca se inserir plenamente (tal como uma cristã branca) no *status quo* norte-americano, ao passo que a Esther de Pynchon é uma judia pobre, sem qualquer direção na vida, que vive de dinheiro emprestado – mas é claro que um personagem que inverte o seu estereótipo acaba por implicá-lo, de alguma maneira. O que nos interessa, de fato, é apontar outro contraste. Roth tende a revolver vários conteúdos sociais correlatos à condição de Brenda: a sua cirurgia plástica é uma extensão da negação que a sua família faz do binômio Newark/judaísmo, que é trocado por uma *house in the suburbs* em New Jersey e pelo ingresso de Brenda numa universidade (signos de inserção na América branca). Em direção contraposta, em relação às motivações da cirurgia de Esther, a narrativa de Pynchon não fornece indício algum: insiste-se, pelo contrário, na gratuidade do ato, motivado (aparentemente) pela busca de algo que confira à sua vida alguma espécie de “sentido”, ou que pelo menos a coloque em movimento. Onde Roth explicita vários conteúdos sociais, Pynchon nos oferece um vazio de sentido.

Se essa contraposição sugere uma distinção hermenêutica de abrangência mais ampla – a saber, entre a estética corporal como fato sociologicamente motivado ou como ação derivada de uma pulsão psicológica (ao menos relativamente) indeterminada – quer-nos parecer que, com o passar do tempo, a segunda alternativa se mostrou mais quantitativamente recorrente. Sem que tenhamos aqui qualquer pretensão à comprovação, parece-nos que hoje, quando alguém faz uma cirurgia como as de Esther e de Brenda, ao olhar dos demais, ele ou ela a faz por motivos estritamente pessoais, que não pedem por qualquer explicação de ordem sociológica. A medicina estética inaugura a possibilidade histórica de um novo padrão de

percepção do corpo: agora, considerá-lo “feio” vem acompanhado da possibilidade de alterá-lo artificialmente, e não há que se fundamentar tal tipo de decisão em “causas” externas à aflições pessoais verticalizadas pela própria existência da medicina estética. A possibilidade da transformação técnica subtrai ao corpo sua inevitabilidade “natural”, fazendo com que ele seja percebido como objeto disponível à intervenção – inaugurando um sistema que se auto-alimenta.

Aí, os recursos técnicos parecem ilimitados. “V.”, a mulher misteriosa que dá nome ao romance de Pynchon, é ela mesma o corpo-tornado-objeto, mecanizado, tecnicizado, desumanizado. Quando, ao final do romance, é identificada em meio às ruínas de La Valetta, Malta, ao final da Segunda Guerra Mundial, ela é entrevista ao ser *desmontada* por um grupo de crianças que a tomam por um objeto entre os tantos outros pedaços de bombas, estilhaços de granadas, ruínas e destroços espalhados pela ilha. Com a sua infinidade de próteses e implantes, em parte humana e em parte máquina (numa metáfora do século XX?), ela teve as suas partes *desencaixadas* até que, por fim, a V. autômata morreu a morte que a V. humana já há muito morrera.

Apesar desta hipérbole, não havia como imaginar, na passagem da década de 50 para a de 60, que a artificialização do corpo alcançaria o grau de familiaridade – ou de banalidade – que hoje presenciamos. Que “Esthers” e “Brendas” tenham se multiplicado vorazmente, que tenham trocado a comida por “carboidratos”, “proteínas” e “fibras” – com o vocabulário científico sentando-se à mesa –, isso seria impensável ainda há bem pouco tempo. Por entre a estranheza de *V.*, há, em Pynchon, uma boa dose de profecia.

### “Corpo-política”

Passemos a outro tipo de presença do corpo na cena intelectual contemporânea. Uma nova *política* nasce quando “diferenças” que historicamente haviam se organizado à sombra de grandes “semelhanças” (de grandes homogeneizações) passam a se afirmar simplesmente como diferenças – fazendo com que a assimilação à semelhança perca relevância como utopia política:

[estamos] envoltos numa atmosfera cultural e ideológica [que generaliza] a consciência de que [somos] diferentes *de fato*, porquanto temos cores diferentes na pele e nos olhos, temos sexo e gênero diferentes além de preferências sexuais diferentes, somos diferentes na origem familiar e regional, temos deuses diferentes, diferentes hábitos e gostos; em suma, somos portadores de pertencas culturais diferentes. Mas somos também diferentes *de direito*. É o direito à diferença cultural, o direito de ser, sendo diferente (PIERUCCI, 2000, p. 7).

Nada parece escapar ao crivo dessa diferença que cada vez mais insiste em demarcar sua autonomia. É claro que, ao fim e ao cabo, creditar à identidade um *politicum* próprio pressiona a ação e a teoria política a um nível inimaginável de complexidade, inaugurando uma série de questões difíceis. Por exemplo, seria possível (e desejável) proclamar a irreduzibilidade da diferença sem perder de vista a utopia da igualdade? Quando Pierucci nos lembra que a diferença foi, historicamente, um crivo estabelecido não pela esquerda, mas sim pela direita (a diferença como uma marca essencial, “empírica”, a distinguir pelo nascimento os diferentes agentes sociais), ele escancara a pergunta: que impacto positivo pode alcançar a afirmação de diferenças num mundo que a todo instante as reforça? Afirmar a diferença não implica reafirmar precisamente a diferença “de direita”, e com isso alargar ainda mais as distâncias?

O autor ainda nos lembra que se, por um lado, o homem “universal” do iluminismo fez *tabula rasa* das diferenças culturais constitutivas de cada homem empírico, a universalização dos seus direitos fundamentais demarcou o fim dos abusos do *Ancien Régime*: no combate à reificação do direito natural *aristocrático*, os “Direitos do Homem” inauguraram direitos naturais *democráticos*. Além do mais – mas ainda no campo da legitimidade da universalização –, não se deveria admitir que a toda diferença é necessária uma dose de generalização? Do contrário, o que seriam “a mulher”, “o negro”, “o homossexual”? E não estaria embutida em toda diferença uma marca de hierarquização, aqui pautada pela introdução do corpo como instrumento de distinção? Os problemas vão se avolumando, pois, se “para a esquerda não pode haver escolha entre a igualdade e a diferença, como escolha, há e sempre houve para a direita, [então] se é para alguém de esquerda abraçar a diferença, que o faça sem abrir mão da igualdade” (PIERUCCI, 2000, p. 31). Se a esquerda tem (e deve manter) a “paixão” da igualdade, “defender as diferenças sobre uma base igualitária acaba sendo tarefa difícil em termos práticos, ainda que aparentemente menos difícil em termos teóricos” (PIERUCCI, 2000, p. 33). Aparentemente menos difícil, porque a única formulação cabível passa a ser a de que somos “diferentes, porém iguais” – onde um paradoxo lógico passa a sustentar a utopia política.

Mas esses impasses filosóficos não diminuem o impacto substancial, o giro paradigmático operado pela inserção do corpo entre as categorias políticas operadas pelo pensamento contemporâneo – de roldão, é a própria “cultura” que se transmuta em paradigma político. Em sua interface permanente, “corpo” e “cultura” se acasalam como termos que possibilitam tanto a alta generalização quanto a máxima individuação: definem tanto uma coletividade que nos inclui como um de seus exemplares como aquilo que nos é

irredutivelmente particular. Corpo e cultura são, desse modo, índices de coletividades macroscopicamente discerníveis e marcas de indivíduos microscopicamente dispersos: unos e múltiplos ao mesmo tempo, pois a distinção que remete a agrupamentos coletivos tem a hiper-multiplicidade como seu corolário lógico-empírico. Do “Homem” abstrato ao indivíduo corporeamente demarcado (somos agora homens ou mulheres, brancos, negros ou amarelos, ocasionalmente portadores de limitações ou deficiências...), com a politização de pequenas e imutáveis diferenças, a política se retira da remissão ao futuro e mergulha no cotidiano da convivência presente.

### **“Corpo-simplesmente-corpo”, “corpo-presença”**

Comentadas essas duas formas de retorno do corpo à ficção e à cena intelectual, há ainda uma terceira categoria a destacar. Fora de qualquer padrão de atribuição semântica, em que se pode encaixar o “corpo-simplesmente-corpo”, nem “objeto”, nem “política”? Um corpo que é apenas ele mesmo – que fala como corpo, aparece como corpo, se anuncia como corpo, se presentifica como corpo... Este corpo que impõe a sua presença crua, a respeito dele a primeira pergunta é: poderia ser ele *narrado*?

É difícil narrar a pura *presença*... Recentemente, Hans Ulrich Gumbrecht lançou o conceito de “presença” para descrever efeitos estéticos que escapam à ação interpretativa, correspondendo à emergência, no espectador, de respostas corporais provocadas por estímulos que não suscitam a atribuição de significado (Cf. GUMBRECHT, 2004). Com aquele termo, Gumbrecht pretende descrever efeitos estéticos não-semantizáveis, causados por fatos que impactam sem apelar à interpretação: não é essa a condição do corpo em sua pura aparição? Sob essa definição, o termo “presença” é facilmente atribuível a objetos, coisas e apresentações que se dispõem fisicamente à atenção do observador; isso pode claramente ser associado ao corpo em si, mas apenas indiretamente à sua representação narrativa. Volta a pergunta, portanto: em relação ao corpo “simplesmente corpo”, como poderia ser ele *narrado* – como poderia a sua “presença” ser comunicada através da escrita? E estaria ele, de fato, presente na narrativa literária contemporânea?

As questões podem ser abordadas com o recurso a exemplos. Pensemos em *Ensaio sobre a cegueira*, com seus personagens que vivenciam uma espécie de *condenação ao corpo*, com a privação da visão que reduz cada um a uma corporeidade primitiva, instintiva, suja – mas que é, simultaneamente, moralizada pela narrativa. Na idéia de que as pessoas “se revelam” na cegueira, de que nela eles libertam sua animalidade contida, cabe, no romance de Saramago, uma frase como esta pronunciada pelo ex-oftalmologista: “levei a minha vida a

olhar para dentro dos olhos das pessoas, é o único lugar do corpo onde talvez ainda exista uma alma” (SARAMAGO, 1998, p. 135). Há uma carga de “crítica” (ou então de “esperança”, o que para nós dá no mesmo), um excesso de “denúncia” (e talvez de “utopia”) nesse olhar misantrópico sobre o corpo, que destarte torna-se semantizado demais para ser o “puro corpo” que estamos buscando. Comparativamente, o corpo “simplesmente corpo” é muito mais claramente explorado por outro português: Gonçalo M. Tavares, autor de um romance em que os olhos de um personagem o transformam em assassino, ou em que a fragilidade das pernas de um outro o isolam socialmente (após um histórico de humilhação íntima). Em *Jerusalém*, lê-se sobre Hinnerk que “Olheiras quase de animal noturno eram a marca essencial d[o seu] rosto. Nenhuma imperfeição poderia impor aos outros maior respeito do que aqueles olhos” (TAVARES, 2006, p. 60). Mas não se trata, como logo ficamos sabendo, de um respeito que motivaria orgulho: “quantas vezes não haviam dito dele, como quem registra simplesmente o número de um edifício ou o nome de uma rua: *cara de assassino*, tem *cara de assassino*. Hinnerk baixava a cabeça para não ouvir” (Ibid., p. 61). Para além do medo generalizado que sente permanentemente por tudo, seus olhos despertam medo nos outros, e assim, com o passar do tempo, determinarão o lugar que Hinnerk ocupará no mundo: eles estarão na raiz do seu isolamento, da sua mudez, da sua incomunicabilidade.

Através de personagens como Hinnerk, *Jerusalém* parece proporcionar ao corpo que ele adquira uma espécie de “semântica da presença”: o seu puro “estar-aí” define relações interpessoais, delinea conflitos, abre e elimina possibilidades de vida, mas todo esse quadro, que de algum modo podemos “traduzir” e “explicar” (“semantizar”, em outras palavras), é co-determinado pela pura presença dos corpos, no impacto que ela produz sobre as pessoas à volta. Ver o corpo do outro e sentir e perceber o próprio corpo atuam, em *Jerusalém*, como instâncias de construção e definição dos personagens – não é exatamente esse o caso com Kaas, garoto cuja debilidade física lhe negava o direito à equiparação com os demais, por ser-lhe barrado o direito ao confronto? Kaas é certa vez humilhado por um colega que se recusa a enfrentá-lo numa luta; alguém que, ao se aperceber da sua condição, lhe anuncia: “Eu não posso lutar contigo [ – ] a frase mais ofensiva que Kaas alguma vez ouvira” (Ibid., p. 82). Nada é mais humilhante do que o desmerecimento da sua qualificação como contendor, e a vida de Kaas vai sendo construída em torno da auto-assimilação da privação dessa dignidade essencial, que é também uma *liberdade* essencial: a liberdade do corpo saudável, em sua plenitude de movimentos. Nessa liberdade plena, o corpo sequer se apercebe de si: “O que é o inconsciente? O corpo, ou melhor, o corpo em boa forma. O mais consciente entre os homens chama-se Narciso” (SERRES, 2004, p. 45). Os personagens de Tavares são conscientes-de-si

como Narciso, porém por razões inversas – pois o corpo lhes falta. Note-se que daí não deriva que em Tavares o corpo seja notabilizado exclusivamente por sua falta (como no caso da “doença”, que claramente também lá está). Se assim o fosse, estar-se-ia ainda no regime da “mente” que se apercebe da sua condição corpórea apenas quando esta deixa de operar normalmente. Pelo contrário, o que se vê em Tavares é o corpo (a *condição corporal*) como elemento definidor de acontecimentos – em *Jerusalém*, corpo e personagem não se dissociam, corpo e enredo não se dissociam.

Entre nós, já antes de Tavares, explodia a corporeidade dos personagens de Sérgio Sant’Anna, como na sexualidade crua da protagonista de *Amazona*, ou então na ternura que o narrador de *Um crime delicado* entrevê na deformidade física da mulher que o atrai. A Dionísia de *Amazona* se liberta da longa mediocridade pequeno-burguesa em que até então vivera no decorrer de um momento curto, em que ela se descobre o objeto do desejo de um olhar masculino. Despir-se, em seu caso, assume um significado simultaneamente literal e metafórico quando ela se despe diante de um fotógrafo, desnudando-se “subjetivamente” durante a sessão de fotos – para jamais voltar a ser como antes:

Naquela tarde, Dionísia percorrera toda uma gama de sentimentos e transformações, como se não houvessem decorrido apenas algumas horas e sim vários anos. Da confusa timidez inicial, ela não passara imediatamente à descoberta do desejo adúltero, mas ao deslumbramento com o próprio corpo que, para desabrochar, necessitava de uma testemunha que lhe servisse de espelho. E o interesse evidente que o profissional mostrou em seu trabalho, a compô-la e decompô-la de todas as formas – ao mesmo tempo que não se aproveitava, como homem, da situação – acabou por dar a Dionísia completa confiança em si (SANT’ANNA, 1986, p. 47).

A percepção do corpo produz o momento de revelação e de súbita transformação do personagem: liberta da função-esposa, ela se torna a “amazona”. É toda uma nova “dança” que ela passa se performar; se corpos determinam relações entre pessoas, é porque “o *vis-à-vis* entre o professor e os alunos, entre o patrão e os empregados, a comunicação recíproca dos amantes são adquiridos por meio da dança e do espelho. Por isso, toda sociedade constitui um *pas-de-deux*” (SERRES, 2004, 71). No caso da “amazona” de Sant’Anna, o espelho a guiar a dança foram os olhos de um homem, que lhe revelaram uma imagem de si que ela, até então, não sabia existir. Ao ver-se *espelhada* daquela maneira, ela inicia uma dança que jamais antes conhecera, mas que imediatamente aprende e incorpora – para sempre se transformando, conseqüentemente.

Até aqui, se os exemplos de Tavares e Sant’Anna não são suficientes para insinuar uma tendência mais ampla, é igualmente certo que eles nos colocam a milhas da “pura mente”



que enuncia a si mesma em *O inominável*, de Samuel Beckett. Aqui, corpos habitam o primeiro plano: eles não são meros “veículos”; eles são forças em plena pulsão. Além disso, eles nos oferecem, em germe, algo que será mais claramente explorado na obra de outro escritor: o corpo como a materialização física (e também como elemento propulsor) de conflitos e histórias de vida. Essa última manifestação, em que o “corpo-simplesmente-corpo” se torna um *factum* diegético fundamental, estará evidenciado no trabalho de Milton Hatoum.

### **Hatoum**

Os corpos nas narrativas de Hatoum são *antigos*, ou melhor, não são nada “modernos” – i.e., não são funcionalizados, semantizados e nem “objetos”: não podem ser isolados, observados à distância, dissociados dos indivíduos aos quais pertencem (dos indivíduos que eles *são*). O corpo é parte indissociável de uma totalidade que ele colabora para fundar e cujas vicissitudes ele reflete: em Hatoum, vidas se tornam corpos. É como no corpo de Ulisses, onde a cicatriz não é um “dado” que lhe fosse sobreposto: ela é o próprio Ulisses, na medida em que *marca*, em seu corpo, uma porção da sua história de vida. *Marcado*, o corpo passa a trazer inscrita sobre si uma história – não uma história vivenciada *pelo* corpo (como se ele fosse uma espécie de suporte ou veículo), e sim uma história que é fisicamente absorvida pelo corpo e por ele *apresentada*, ao mesmo tempo em que à medida que é continuamente (a todo tempo) re-apresentada, determina o que ele vive cotidianamente e viverá futuramente. A história de vida, em suma, determina a constituição do corpo, um corpo que passa, a seguir, a determinar os acontecimentos futuros da vida que ele constitui.

Um corpo desse tipo é *antigo*. Ele não pode ser moderno, em primeiro lugar, porque não está protegido pelos mil recursos de preservação que a técnica oferece – pelo contrário, ele sofre, se desgasta, aprende, adoce e, pelo acúmulo de sinais que manifesta, *narra* – narra imediatamente a sua própria história. Um móvel antigo não é “velho”, mas sim *usado*; ele não traz sinais de decadência, mas sim da presença, agora invisível, das inúmeras pessoas que o manipularam ao longo dos anos – não é de deterioração que se trata, mas sim como se, de alguma maneira, nos fosse possível sentir numa peça a presença do passado que fez dela aquilo que ela veio a se tornar. Nada a ver, portanto, com o tempo que degrada, torna obsoleto, inutiliza – tal como um móvel antigo, com o passar do tempo, tal corpo não se torna “velho”, se torna *vivido*.

Tal corpo é antigo, também, porque é moldado pela natureza. Nas narrativas de Hatoum, a floresta delimita diferenças – uma floresta onde não há nada de bucólico: a Amazônia é agressiva. Seu território não oferece fácil locomoção, passeios aprazíveis, banhos

ocasionais em águas cristalinas, lugares para piquenique... Já ao redor de Manaus, a floresta é áspera, imprevisível, ameaçadora. Ela expulsa, ela rejeita – a menos, é claro, que você seja *da* floresta. Ergue-se aí uma distinção intransponível: quem vem da floresta não será nunca – porque nunca poderá ser – semelhante ao morador da cidade. Em contraste com o morador da cidade, quem vem da floresta domina um *saber*, que a floresta impõe a quem a frequenta. Há em Hatoum personagens que falam línguas estranhas, que conhecem propriedades medicinais de raízes e plantas, que se localizam em rios e lagos e cursos d’água e jamais se perdem. Mas a isso não se resume a sua diferença: tais personagens são visivelmente diferentes; basta olhá-los para perceber-se que eles vêm “de lá”.

Seus romances pululam de “curumins”, de “matutos”, de gente da selva, e por vezes o contraste é taxativo: em *Relato de um certo Oriente*, Emilie “jamais atravessara o rio. Manaus era o seu mundo visível”; por isso, ela “[se] maravilhava com a descrição da trepadeira que espanta a inveja, das folhas malhadas de um tajá que reproduz a fortuna de um homem, das receitas de curandeiros que vêm em certas ervas da floresta o enigmas das doenças mais temíveis” (HATOUM, 2008a, p. 81). Emilie se fascina com as histórias contadas por Anastácia, sua empregada índia que narra “visões de um mundo misterioso”. Mesmo quando algum termo indígena tumultua a compreensão do que Anastácia diz, o fascínio da família de Emilie é sempre resgatado pela aparência mágica de descrições como a de um pássaro, que “surtia o efeito de um dicionário aberto na página luminosa, de onde se fisga a palavra-chave; e, como o sentido a surgir da forma, o pássaro emergia da redoma escura de uma árvore e lentamente delineava-se diante de nossos olhos” (Id., 2008a, p. 82).

Um saber (ou aprendizado) dessa ordem será exposto pelo corpo. Em *Cinzas do Norte*, “mulheres de short, sentadas na calçada, pintavam as unhas dos pés e descascavam tucumãs com os dentes” (HATOUM, 2008b, p. 262). Esse pequeno hábito – o saber descascar a fruta local com os dentes – revela uma origem: a visão dos corpos situa imediatamente o seu deslocamento. Comparativamente, nada pode ser mais diferente desse tipo de saber do que o conforto da *Bildung* oitocentista: o aprendizado da “cultura”, da “erudição”, da “sofisticação”, todo ele atinente à sala de concertos, ao museu, à biblioteca, aos saraus de todo tipo, à boa mesa, era experienciado por um homem puro-cérebro e pura-sensibilidade que a cultura aos poucos mimava... O sujeito formado pela *Bildung* era um sujeito vestido, trajado, o seu corpo era codificado, artificializado, e jamais exposto. Dessa forma, ele se generaliza como um entre seus pares.

Bem diferentes são as pessoas da floresta e o saber que elas *incorporam*: em *Dois irmãos*, para os aviadores que buscam um colega perdido na mata “A floresta: é sobrevoar,

admirar, assombrar-se e desistir” (HATOUM, 2007, p. 125). Mas não será o caso com Perna-de-Sapo: quando ele se embrenha na floresta e afinal encontra o avião perdido, ele consegue fazê-lo porque soube “olhar para cima, em busca de galhos quebrados, copas cortadas, restos de fuselagem. Depois foi só seguir a sinuosa trilha de destroços até encontrar um homem quieto perto da beira do rio” (Id., 2007, p. 127). Mas a façanha não virá sem custo, pois aquele mateiro recebe o apelido de Perna-de-Sapo após quase perder a perna naquela expedição: conhecer a floresta não torna ninguém imune a seus perigos e, tal como as mulheres e seus tucumãs, o mateiro adquire uma *aparência* que apenas a selva poderia produzir. Nas bordas de Manaus – no limiar da selva –, o homem da mata escancara sua presença. Nas franjas em que a cidade se torna indistinta (meio cidade meio selva), no exercício de trocas que em nada se assemelham à economia formal, homens trabalham seminus. A certa altura, o narrador de *Cinzas do Norte* encontra Ranulfo “Sem camisa, de bermuda e sandália, [um] barbudo de pele queimada [que] dava ordens aos carregadores com uma urgência estranha” (HATOUM, 2008b, p. 270). A mera entrega ao ambiente amazônico (ao sol, ao calor, à umidade) metamorfoseia (e eventualmente arruína) o corpo: após o tempo em que passa desaparecido na floresta com sua amante, pescando, vagando e mergulhando nos rios e lagos da região, o Omar de *Dois irmãos* volta “Careca e barbudo. Bronzeado, quase preto de tanto sol. Mais magro, mais esbelto, no peito um colar de sementes de guaraná. Descalço, usava uma bermuda suja, cheia de furos. Não parecia o Peludinho cheiroso da Zana” (HATOUM, 2007, p. 129).

Na verdade, toda a decadência pessoal de Omar passará por seu corpo; metendo-se a trabalhar no jardim, “Trocou de pele várias vezes, virou bicho-homem, meio cascudo, avermelhou, amarelou e ficou acobreado de vez. [...] O corpo dele ficou empolado, a pele e os dedos dos pés com crostas de impingem” (HATOUM, 2007, p. 161). Seu corpo é construído tanto por sua história de vida quanto pela própria Manaus; a partir daí, esse corpo-história passa a constituir o futuro subsequente do personagem: o corpo historicamente construído pela história passa, em retorno, a construir o desenrolar futuro dessa mesma história – e o retrato da decadência de Omar aparece quando, “Nas frestas da cerca dos fundos, a meninada do cortiço espiava os [seus] movimentos. Estava só de cueca, ferido, fantasiado de escravo. As crianças começaram a assobiar; depois atiraram-lhe caroços de manga, que estalavam no corpo dele” (Id., 2007, p. 165). Tal como o Hinnerk de *Jerusalém*, a maneira como o corpo de Omar passa a ser visto por aqueles que o cercam funciona como o espelho pelo qual ele performará sua dança – uma dança que, com o passar do tempo, girará no compasso da autodestruição.

Por tudo isso, Manaus, a cidade-ilha (a metáfora é do próprio Hatoum), é revelada em sua especificidade. Implantada em meio à selva, uma espécie de clareira forçada pela modernização, Manaus é uma urbe moderna que, contiguamente, abriga “casinhas de madeira inundadas ou submersas e barcos e canoas emborcados nos igarapés do centro” (HATOUM, 2008b, p. 14). Esta é a Manaus de Hatoum: uma fronteira entre mundos (e *idades do mundo*) radicalmente heterogêneos, que manipulam códigos e leis diferentes. Como vimos, essas leis e códigos, na influência da natureza amazônica, se encarnam em corpos, na medida em que esses corpos são formados por histórias de vida, eles se tornam, a partir daí, formadores de histórias de vida. Tem-se nisso o primeiro viés do corpo (o “corpo-como-história”) presente na obra de Hatoum.

Há também um segundo modo de presentificação do corpo em sua literatura. Ele é emblematizado pela cicatriz de Yaqub, irmão de Omar: infligida por Omar num acesso de ciúmes, a cicatriz cravada no rosto de Yaqub crava a sua separação definitiva do irmão – assim como o seu medo e retraimento, que jamais desaparecerão: “A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecesse. Não tornaram a falar um com o outro” (HATOUM, 2007, p. 22). A cicatriz transformará Yaqub. Ele não mais será o mesmo em casa e, pelo menos em Manaus, não mais terá o direito de permanecer o mesmo (pelas suas dificuldades de reinserção na sociedade à sua volta). Isso levará à conseqüência momentosa da sua longa estadia no Líbano, que antecipa a sua mudança posterior – a sua quase fuga – para São Paulo:

“Cara de lacrau”, diziam-lhe na escola. “Bochecha de foice.” Os apelidos, muitos, todas as manhãs. Ele engolia os insultos, não reagia. Os pais tiveram de conviver com um filho silencioso. Temiam a reação de Yaqub, temiam o pior: a violência dentro de casa. Então Halim decidiu: a viagem, a separação. A distância que promete apagar o ódio, o ciúme e o ato que os engendrou (HATOUM, 2007, p. 23).

Resultado permanente de uma descarga de raiva – um instante rápido que origina uma herança indelével –, a cicatriz de Yaqub é uma marca de um tipo diferente daquelas que cobririam Omar em sua decadência lenta. Diante dela, talvez devamos renomear aquele primeiro tipo de marcação do corpo: enquanto tratava-se, lá, de descrever a transformação de corpos por formas de vida que lhes submetem a desgastes lentos e contínuos (terminando por produzir conseqüências permanentes), tem-se, em Yaqub, uma marca mais propriamente semelhante àquela de Ulisses (em que pese a dramaticidade do caso de Yaqub, inexistente na passagem que Auerbach examina): a marca que inscreve para sempre, no corpo, a história de um momento fugaz. Se essas histórias do corpo podem ser narradas como enredos, a cicatriz

(o corpo-como-história de Yaqub) seria o resultado de acontecimentos pertinentes a uma *cena*, e não a um hábito ou uma rotina: de um lado (o corpo-como-história de Omar), têm-se as marcas provocadas pela vida em seu contínuo (ao longo de um tempo dilatado); de outro, têm-se as marcas provocada pela vida em apenas um de seus episódios. Uma história de “longa duração” se opõe, desse modo, a uma história “episódica”.

### **Volta do corpo?**

Daí, alguma conclusão geral é possível? Corpos em Tavares, Sant’Anna, Hatoum – eles anunciam uma “volta do corpo” à literatura? É difícil dizer. A lista ainda pode se estender e incluir as narrativas do envelhecimento de Philip Roth (*The dying animal, Everyman*), em que homens decadentes fisicamente se apaixonam por mulheres jovens, que os fascinam pela vitalidade dos seus corpos... Mas ainda que possamos incluir mais nomes, pode-se afirmar que há nisso um fenômeno extenso?

Talvez. O teste estaria na detecção de um número relevante de narrativas em que o corpo *fale como corpo*, em que ele seja apresentado – pela narração – e percebido – pelos seus protagonistas – de modos que não sejam claramente “teorizados” (politizados, “culturalizados”), ou que não sejam o mero espelhamento negativo da mente em seu pleno funcionamento (o corpo que nos falta, o corpo como “doença”). Seria preciso que detectássemos presenças do corpo em que ele fosse semantizado em função do impacto causado pela sua pura corporeidade, e por nenhum outro motivo (sem política e sem objetualidade, portanto).

Outro teste, no qual provavelmente Tavares se destacaria, estaria em identificar narrativas em que corpos *determinassem* o enredo – narrativas em que fatos, tramas, acontecimentos passem pelos corpos-só-corpos. Em tais narrativas corpos seriam a *causa* de acontecimentos, provocariam ações e determinariam seus resultados, ergueriam limites e motivariam conflitos.

Mais um teste em que Hatoum assumiria evidência. Por ele, caberia identificar narrativas em que corpos são moldados pelos enredos e passam, em retorno, a moldar por *feedback* os enredos que primeiramente os teriam moldado. Construídos pelos acontecimentos que povoam a narrativa, os corpos passariam, a seguir, a moldar os acontecimentos futuros que lhe darão continuidade.

Mas o que, afinal, todos estes “testes” nos mostrariam? Talvez ainda não muito – talvez o corpo não tenha se tornado ainda tão central para a ficção contemporânea. Provavelmente Hatoum ainda é um exemplo raro de posicionamento do corpo como um fato

narrativo proeminente. O que se há de fazer é prosseguir observando – uma observação que (e isso é certo) reafirmará, mais uma vez, a simbiose ancestral entre corpo e visão.

**Abstract:** *Assuming that the representation of the body was not majorly important for Modern narrative, I attempt to define Milton Hatoum as a counterexample to this trend. Through a comparison with other contemporary writers (Roth, Pynchon, Saramago, Tavares, Sant’Anna) as well as with specific ways of approaching the body (the body as “object” and as “politics”), I shown that a body that exists “in itself”, one that is presented to the reader as the materialization of plot events (in the peculiar context of the city of Manaus) and as a determinant factor of its subsequent events is present in Hatoum. Such a body cannot be dissociated from the characters and the matters narrated; it is not an accessory, but a decisive element for the plot structure. I conclude with a small script for the investigation of a possible “return” of the body to contemporary fiction.*

**Keywords:** *Milton Hatoum. Representation of the Body. Contemporary Narrative.*

### **Referências bibliográficas**

AUERBACH, Erich. A cicatriz de Ulisses. In: *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998, 508 p.

BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, 140 p.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press, 2004, 180 p.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008a, 148 p.

\_\_\_\_\_. *Dois irmãos*. 1. ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007, 198 p.

\_\_\_\_\_. *Cinzas do Norte*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b, 311 p.

PIERUCCI, Antônio Flávio. *Ciladas da diferença*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000, 222 p.

PYNCHON, Thomas. V. 1. ed. New York: Perennial Classics, 1999, 533 p.

ROTH, Philip. *Goodbye, Columbus*. 1. ed. New York: The Modern Library, 1966, 298 p.

\_\_\_\_\_. *The Dying Animal*, 1. ed. Boston: Houghton Mifflin, 2001, 156 p.

\_\_\_\_\_. *Everyman*. 1. ed. New York: Vintage International, 2006, 182 p.

SANT’ANNA, Sérgio. *Amazona*. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986, 231 p.

\_\_\_\_\_. *Um crime delicado*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1997, 132 p.

SARAMAGO, José. *Ensaio sobre a cegueira*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1998,

310 p.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. 1. ed. Tradução: Edgard de Assis Carvalho, Mariza Perassi Bosco. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004, 141 p.

TAVARES, Gonçalo M. *Jerusalém*. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, 228 p.