

O efeito-exótico em Milton Hatoum

José Leonardo Tonus

Em seu ensaio intitulado “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”, a crítica Tânia Pellegrini estabelece um vínculo estrito entre a escrita hatoumiana e a estética regionalista. Nesse estudo, ela aponta também para a existência de um “certo exotismo” nas obras romanescas de Milton Hatoum, presente tanto nas situações narrativas ligadas às experiências locais como nas que se inserem na problemática da alteridade. Para a crítica, no entanto, o exótico em Milton Hatoum sofre um processo de “relativização” na medida em que o universo amazonense evocado ao longo do romance passa pelo olhar de personagens locais ou assimiladas que, ao fazerem parte do espaço amazonense, não o idealizam, mas vêem-no com a “lucidez melancólica” de quem o conhece¹.

Contrariamente ao posicionamento de Tânia Pellegrini, o escritor Milton Hatoum recusa categoricamente a presença em suas obras de tal estratégia escritural. Em alguns de seus depoimentos, no entanto, ele alude à possibilidade de uma leitura exótica de seus romances e em particular de *Relato de um certo oriente*, que, segundo ele, pode propor para um público europeu o cruzamento de dois universos fantasiados, imaginados, construídos e desejados a partir dos fantasmas exóticos: os universos amazônico e oriental².

Se a sugestão da existência de tal estratégia leva-nos a nos questionar sobre a maneira como o exótico, enquanto procedimento narrativo, surge na obra romanesca de Milton Hatoum, o posicionamento assaz contraditório da crítica e do próprio autor faz-nos indagar sobre o processo de marginalização que este tipo de estratégia narrativa tem sofrido nos últimos tempos. De fato, falar em exótico e em exotismo hoje em dia dentro do contexto literário pós-colonial tornou-se um verdadeiro tabu. Essa prática narrativa não somente já não faz parte do campo estético dos autores contemporâneos da chamada “boa literatura”, como também é

¹ Pellegrini, “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”, pp. 121-37.

² Hatoum, “Escrever à margem da história”.

sistematicamente associada a uma herança cultural ultrapassada, de mau gosto e com veleidades neocolonialistas.

Ora, o exótico não desapareceu com a modernidade literária. Ele continua, pelo contrário, a ser um dos procedimentos narrativos mais empregados por escritores contemporâneos, e um dos mais apreciados pelo público em geral. A grande receptibilidade dos relatos de viagens, dos textos esotéricos, dos romances documentais de cunho etnográfico, das narrativas explorando “pitorescamente” a violência e a miséria dos centros urbanos subdesenvolvidos e de toda literatura “de” ou “sobre” a imigração confirma esta tendência. Tal receptibilidade explicaria, talvez em parte, o sucesso obtido do romance *Relato de um certo oriente*, que nos propomos estudar em função da permanência da prática escritural exótica. Após analisarmos as tentativas fracassadas empreendidas pelo autor para neutralizar tal procedimento, veremos de que maneira ele surge no espaço ficcional hatoumiano associado aos universos amazônico e oriental recriados pela memória imigrante.

Com efeito, no romance *Relato de um certo oriente* observamos a utilização de uma série de estratégias narratológicas e poéticas com o objetivo de neutralizar o aparecimento de uma deriva exótica. Entre as principais estratégias, podemos citar, por um lado, o emprego de sujeitos de enunciação próximos da situação narrativa e, por outro lado, o processo de dessacralização do elemento exótico. Neste romance, Milton Hatoum serve-se quase exclusivamente de instâncias e focos narrativos capazes de trazerem para o campo do conhecido, do banal e do comum todo elemento “estranho” suscetível do aparecimento de uma percepção extasiada do espaço desconhecido, característica do olhar exótico. Perceptível na elaboração das personagens de Hakim e Dorner, tal procedimento não atinge, no entanto, os objetivos esperados pelo autor, em razão sobretudo do estatuto híbrido destas personagens.

Para Hakim, o escritor opta por um sujeito de enunciação interno cuja proximidade com o espaço geográfico original abranda “a emoção do espetáculo que o lugar estrangeiro provoca na personagem, e por conseguinte no leitor”³. A percepção endótica da natureza amazônica proposta por Hakim na cena em que ele comenta a paixão de Dorner

³ Moura, *Lire l'exotisme*, p. 54.

por orquídeas, ícone incontestável do exótico tropical, é um exemplo concreto de tal procedimento. Para o olhar europeu, as orquídeas encerram por si próprias uma possibilidade de evasão fantasmática, ao passo que para as personagens acostumadas à realidade exótica, como Hakim, tal percepção é inoperante. As orquídeas evocadas por Dorner com tanto entusiasmo e veemência eram para Hakim apenas “simples palavras” que encerravam algum “mistério” (p. 60)⁴. A adequação da personagem ao espaço amazônico impede momentaneamente o aparecimento de uma deriva exótica que, no entanto, acabará por se manifestar após a associação sugerida em diversos momentos do texto entre universo selvático e experiência mística.

Para Hakim, a Amazônia permanece um espaço “hostil” que conserva em si um mistério profundo impenetrável à imagem da esfinge, cujo enigma não se pode desvendar (p. 82). Ora, além de constituírem o eixo estrutural do romance, enigma, segredo e mistério são os alicerces do processo dialético da alteridade no qual o exótico em parte se ampara. De fato, se o mistério implica, por um lado, o desejo do conhecimento e da descoberta (mesmo em se tratando de uma descoberta “exótica” elaborada essencialmente a partir de um alibi egotista), ele alimenta, por outro lado, graças ao seu caráter enigmático, o imaginário de cada um, que, sem ter acesso ao que representa o universo desconhecido, reelabora uma realidade forjada a partir de suas próprias referências constituídas muitas vezes por estereótipos culturais. Em outras palavras, poder-se-ia dizer que, se a proximidade de Hakim com o universo amazônico neutraliza o efeito exótico subjacente à situação narrativa, sua percepção parcial do universo além-rio, enquanto espaço enigmático, convida o leitor a penetrar um mundo misterioso que, inacessível e indescritível, acentua a deriva exótica. Tal ambigüidade pode ser também observada na personagem de Dorner, que, em razão de sua hibridez identitária e sua proximidade e distância com o espaço narrativizado, propõe uma percepção da natureza amazonense extremamente científica, mas fundamentalmente subjetiva e redutora.

⁴ As referências ao romance *Relato de um certo oriente*, de Milton Hatoum, serão indicadas no próprio texto.

Assim, por exemplo, para descrever a chegada do pai de Hakim à Amazônia, Dorner utiliza os mecanismos de narração característicos dos relatos místicos, que, habitualmente, fazem do deslocamento e da evolução das personagens elementos indissociáveis de um percurso cujo simbolismo submete as significações narrativas a uma verdade última que exclui qualquer tentativa de cor local e fascinação pelo exótico⁵. De fato, Dorner narra a aventura paterna servindo-se da paisagem amazônica unicamente enquanto signo decifrável de um périplo cuja travessia se compõe de provas a serem ultrapassadas (a viagem naufragada de cunho bíblico, a travessia do espaço selvático e a revelação final junto ao túmulo do tio) e cuja motivação se encontra na busca de uma verdade última sentenciada pela voz ancestral (o pai de Hakim). Segundo o relato de Dorner, o pai de Hakim teria partido para o Brasil não para “fazer a América”, mas para “enfrentar o oceano e alcançar o desconhecido, no outro lado da terra” (p. 72).

Ora, paralelamente a essa percepção místico-metafísica do espaço selvático, Dorner propõe no decorrer do romance uma visão fantasiada e redutora do universo amazônico. Em *Relato de um certo oriente*, Dorner encarna a figura do cientista do final do século XIX cuja erudição se manifesta por uma atividade intelectual intensa e variada. Ele não somente se interessa pela botânica, pela etnografia, pela história e pela filosofia, mas é também um exímio lingüista capaz de rezar uma ave-maria em nhegantu e de falar um português sem nenhum sotaque (p. 69). A sua fluência em português é tal, que a maior parte das pessoas o tomam por um nativo, confusão desmentida somente pela sua aparência física (p. 59). A oposição sugerida aqui entre o ser e o parecer da personagem confirma a indefinição identitária de que Dorner é vítima e que o situa no espaço intermediário do entre-lugar característico dos seres desterritorializados marcados pelo processo de expatriação. Tal situação será responsável pela visão peculiar que Dorner tem do universo amazônico, já que, se as suas atividades intelectuais e científicas exigem dele uma acuidade e um olhar extremamente objetivo, seu fascínio pelo Brasil não o protege de uma percepção maravilhada e redutora do universo amazônico urbano e selvático que a sua atividade de fotógrafo vem corroborar.

⁵ Moura, *op. cit.*, pp. 108-9.

Com a sua Hasselblad, Dorner percorre as ruas de Manaus e os arredores da cidade à procura de “instantes fulgurantes”, para elaborar um “acervo de surpresas da vida” tentando deste modo desvendar “os mistérios da natureza humana e das paisagens singulares da natureza amazônica” (p. 59). Para atingir tal objetivo, ele se mostra extremamente meticuloso na escolha de seus modelos, assim como nos cuidados dispensados à sua máquina, como se tais atividades fossem capazes de preservar a nitidez de seu olhar objetivo, o “triunfo da transparência” (p. 60). Seu projeto, no entanto, malogra, visto que suas tentativas de conservar um olhar puro na observação do real são constantemente anuladas pelo emprego da máquina fotográfica utilizada aqui enquanto instrumento mediador. A máquina fotográfica não somente dirige, conduz, reduz a percepção de Dorner, como também instaura entre a personagem e o objeto visado e visualizado uma relação de distanciamento. Mais do que um canal permitindo o estabelecimento de um contato privilegiado e objetivo com o mundo exterior, a máquina fotográfica surge na diégese como um elemento “opacificador”, que, à maneira dos espelhos exóticos, propõe uma imagem, senão deturpada e redutora, ao menos subjetiva e subjetivada do “Outro”, elaborada a partir da projeção do “Mesmo”. Como ressalta o próprio narrador, Dorner enxerga o real através somente daquilo que o visor de sua câmera enquadra. As lentes de sua câmera, de seus óculos e as pupilas azuladas dos seus olhos formam no texto um único sistema ótico a tal ponto que ao olhar para a Hassel, Dorner “via seu próprio rosto” (p. 60). A utilização da máquina fotográfica enquanto instrumento mediador evidencia aqui a cegueira parcial da personagem sublinhada posteriormente pela evocação da imagem da lupa.

Instrumento óptico empregado na observação de objetos ou seres microscópicos, a lupa é utilizada no romance *Relato de um certo oriente* como imagem para evocar a acuidade do olhar científico e objetivo de Dorner (p. 82) e paralelamente como metáfora do distanciamento crítico necessário para se atingir o conhecimento. A observação pela lupa permite de fato um exame minucioso do objeto analisado. Sua ampliação, no entanto, é responsável por uma projeção distorcida do real. Sem querer estabelecer uma relação estrita de causalidade entre a evocação metafórica da lupa e uma eventual deriva exótica, a distorção sugerida pelo emprego dessa acarreta o retorno à subjetividade e o aparecimento de figuras retó-

ricas características da escrita exótica, como a caricatura, o clichê e o estereótipo. Finalmente, a evocação metafórica da lupa atesta o fracasso momentâneo do projeto de neutralização do elemento exótico, que será retomado somente nos últimos capítulos do romance.

No final do texto, o narrador descreve o retorno da narradora autodiegética à cidade de Manaus e suas reflexões acerca das consequências nefastas da urbanização e da exploração turística desenfreada na região amazônica, notadamente a partir da figura do “arbusto humano”. Esta personagem desempenha no texto um papel alegorizante fundamental na medida em que os elementos de que se compõe narrativizam metaforicamente a idéia da decadência do elemento exótico. Com efeito, após a curiosidade despertada num primeiro momento por sua presença, o arbusto humano será literalmente sacrificado em praça pública por turistas que, comparados a caçadores, “ajoelhavam-se, rastejavam e trepavam nas árvores” “com as suas câmeras engatilhadas” a fim de melhor surpreenderem a presa (p. 126). A cena da caça acima referida adquirirá em seguida uma conotação religiosa, a perseguição do arbusto humano sendo então associada à crucificação de Cristo. Todos os elementos de sua morte estão aqui presentes: o arbusto humano com seus braços abertos à imagem do Cristo (“Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jibóia”, p. 126); a multidão enlouquecida desprezando o condenado (“ele foi afastando da multidão, entre gargalhadas e blasfêmias”, p. 127); o olhar feminino distanciado comentando a cena (“eu me deslocava, me aproximava e me distanciava dele, com o intuito de visualizar o rosto”, p. 127); a sugestão dos passos de Cristo carregando com dificuldade a cruz (“o homem diminuía a marcha, às vezes parava procurando equilíbrio, [...] como se cada passo dos pés descalços arrancasse uma raiz do fundo da terra”, p. 127); e finalmente a eclipse lunar do momento da expiação de Jesus Cristo (“no horizonte despontou subitamente uma mancha acinzentada [...] e aquele ponto dava a impressão de antecipar a noite em pleno dia”, p. 128). Curiosamente, a ascensão do Gólgota é substituída por um movimento descendente, em direção ao rio Amazonas, que sugere, deste modo, a impossibilidade de uma qualquer redenção do elemento exótico. Se a aproximação do processo de dessacralização do exótico com a cena da crucificação de Cristo não deixa dúvidas quanto à sua interpretação, sua função

parece-nos, todavia, controvertida, sobretudo se considerarmos a maneira como esta se insere no texto hatoumiano.

A cena da crucificação, assim como a que a precede e descreve o espetáculo desolador da cidade de Manaus, articula-se a partir de descrições pictóricas ornamentais que têm por objetivo antes assinalar a dramaticidade da situação narrativa que inscrevê-la numa reflexão crítica sobre a sociedade manauara. Ora, dramaticidade e escrita pictórica são elementos constituintes manifestos da escrita exótica, o que nos leva a nos indagar se, à força de condenar o exótico por meio de elementos que o caracterizam e o definem, Milton Hatoum não estaria contribuindo para a emergência de um “efeito-exótico” às avessas, terceiromundista e ancorado na diabolização do universo tropical selvagem, bárbaro e subdesenvolvido. O posicionamento ambíguo do escritor face à questão do exótico impossibilita, neste caso, uma completa neutralização desta prática escritural, cujo impacto se repercute também na representação do universo oriental.

Segundo a lógica exótica, a evocação de nomes próprios, de topônimos e de antropônimos oriundos de uma cultura estrangeira assegura a evasão do leitor graças a uma localização no espaço suficientemente longínqua e imprecisa. Ora, signos lexicais orientais abundam no romance *Relato de um certo oriente*, saturando o texto de evocações por vezes desprovidas de qualquer função expressiva. É o caso, por exemplo, das descrições dos pratos orientais tradicionais, cuja presença foge ao processo estratégico de preservação cultural característico das narrativas da chamada “poética migrante”. Se nos textos “de” ou “sobre” a imigração a memória sensorial sugerida pela culinária permite ao ser desterritorializado manter um contato privilegiado com espaço e tempo perdidos da terra natal⁶, em *Relato de um certo oriente* tais cenas se limitam a uma função ornamental ou dramática. Na cena em que Hakim relata a maneira como seus irmãos rejeitavam Anastácia Socorro ao se sentar à mesa com a família, a evocação dos alimentos tradicionais tem por objetivo acentuar a

⁶ Várias cenas no romance evocam jantares familiares ou conversas em torno de pratos típicos. Tais cenas podem ser lidas à luz da experiência das reminiscências sensoriais proustianas. A descrição de Emilie dos frutos de sua terra é uma prova concreta deste processo. Segundo o narrador, “o aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe” (p. 89).

dramaticidade da situação narrativa, notadamente através do jogo de contrastes. À violência do ato discriminatório dos irmãos (“uma espécie de asco e repulsa tingia-lhes o rosto”, p. 97) opõe-se a fragilidade do material de que se compõem os objetos descritos (“o mesmo cristal dos copos e a mesma porcelana das xícaras de café”, p. 97) e a delicadeza do sabor dos pratos evocados (“pastéis de picadinho de carneiro, os folheados de nata e tâmara, e o arroz com amêndoas, dourado, exalando um cheiro de cebola queimada”, p. 97). Ademais, a digressão em torno dos pratos típicos sugere um vago ambiente oriental que, contraposto ao conhecimento empírico do leitor, acentua o efeito de “*déjà-vu*” característico da experiência exótica. Esta, ao invés de conduzir o leitor à descoberta de novas culturas, exige dele unicamente um “reconhecimento” de seus elementos constitutivos, enquanto chave interpretativa⁷, ou processo de “releitura” de estereótipos culturais.

Além da culinária, a figura do sábio oriental, associada tanto à personagem paterna como materna, constitui um elemento fundamental na elaboração do universo exótico oriental de *Relato de um certo oriente*. Desprovido de um verdadeiro patrônimo que o defina, a personagem do pai ocupa dentro do espaço romanescos uma situação marginal conseqüente de suas origens muçulmanas. Se a religião muçulmana isola o pai dentro do contexto familiar e social brasileiro, ela lhe confere, no entanto, um estatuto marginal privilegiado, sublinhado ao longo do romance pelas vozes culturais híbridas de Hakim e Dornier. Ambos, de fato, conservam do pai seus traços mais exóticos, associando-o constantemente à imagem do asceta oriental devoto, cuja vida reclusa é inteiramente consagrada às orações (p. 69). Praticamente todas as cenas exigindo a presença da figura paterna apresentam-na a partir de uma relação íntima com o espiritual que, textualmente, manifesta-se por imagens fusionais (“na leitura das Suratats não havia olhos solidários aos do meu pai, pois do seu confinamento só compartilhava o Livro: as

⁷ É o caso das referências à especificidade cultural e identitária libanesa disseminadas ao longo do texto e associadas a um tempo remoto pré-arabizante, oriundo do encontro e do cruzamento das civilizações fenícias e persas. As diversas referências ao peixe fenício (no momento do aprendizado da língua árabe; o nome do hotel onde mora Emir) e à origem dos tapetes que decoram as casas de Emilie e da mãe da narradora autodiegética atestam a existência de tal procedimento.

palavras estavam impressas na sua solidão”, p. 97) ou pelo processo de contaminação lingüística, o pai de Hakim se exprimindo essencialmente por aforismos e máximas.

No que diz respeito a Emilie, todo o percurso da personagem é marcado por uma relação peculiar com o espiritual, que acaba contaminando até as suas recordações mais íntimas. No relato que ela faz a Anastácia Socorro sobre o Líbano de sua infância, por exemplo, Emilie evoca as atividades agrícolas a que se dedicavam os camponeses de sua aldeia e confere à paisagem libanesa uma conotação místico-religiosa. Textualmente, tal procedimento se acompanha de uma saturação de elementos lexicais oriundos do universo religioso: a evocação de edifícios atribuídos às práticas religiosas (“templos religiosos erigidos em séculos distintos”; “conventos debruçados sobre abismos”; “te conduzem quase sempre a um convento ou a um monastério”; “córregos [...] que se alastram não muito longe do claustro, da igreja e das celas”, pp. 89-90); a metaforização da paisagem associada ao universo espiritual (“rio sagrado que nasce ao pé das montanhas”; “uma outra paisagem surge como um milagre”; “solitários nutridos pela religião alçam o vôo ao céu como as asas de uma montanha”, p. 90) e a descrição de situações próximas de experiências místico-iniciáticas. O relato de Emilie termina com a evocação apoteótica da metáfora de um homem-pássaro-montanha (“onde os solitários, nutridos pela religião, alçam o vôo rumo ao céu como as asas de uma montanha”, p. 90) cujo movimento ascensional projeta o leitor numa elevação extática sugerindo a experiência metafísica do encontro do homem com o Absoluto.

O papel que desempenha Emilie no aparecimento do efeito-exótico oriental não se limita, no entanto, à simples reprodução de suas experiências místico-religiosas. À figura materna, o narrador associa a visão de um oriente erotizado composto de elementos que o narrador extradiegético situa no universo feérico dos contos de *Mil e uma noites* (p. 51).

É através de Emilie que Hakim tem acesso aos mistérios da cultura árabe. Suas aulas, definidas pelo narrador como uma verdadeira “peregrinação” através de quartos e recônditos escuros da casa, assemelham-se a um percurso iniciático do qual o elemento erótico não está ausente. O ensino da língua se realiza, com efeito, a partir da descoberta e da denominação em árabe de objetos até então desconhecidos por Hakim

e dissimulados no “corpo morto da arquitetura da casa” (p. 51). A descoberta da língua, a que Hakim atribui pouco a pouco um corpo, coincide com a revelação do corpo matricial da casa, cuja ligação semântica com a figura materna sugere a iniciação sexual da personagem, acentuada no texto pelos efeitos sinestésicos obtidos graças aos jogos de aliteração.

Os objetos mencionados por Hakim durante as suas aulas apelam de fato para os cinco sentidos humanos. A repetição de fonemas idênticos ou parecidos cria um ritmo interno ao texto, sugerindo sonoridades e uma musicalidade particulares (“cristal contendo cânfora”; almíscar/âmbar; almofadas/arabescos, p. 51), ao passo que a onipresença de consoantes líquidas lhe confere uma conotação erótica sugerida pela pronúncia destas efetuada pelo contato da língua com a cavidade bucal. Tal procedimento atinge o seu ápice no final da cena quando o domínio da língua materna é associado a um gozo orgástico, responsável pela materialização do peixe fenício, ícone identitário da civilização libanesa: “Seres contorcidos e espiralados que aspiravam à forma dos caracóis, das goivas e cimitarras, de um seio solitário que a língua ao contato com o dorso dos dentes e ajudada por um espasmo fazia jorrar dos lábios entreabertos um peixe Fenício” (p. 52).

No decorrer do romance, outros objetos relacionados ao universo materno e oriental sofrerão também o mesmo processo de erotização. É o caso do narguilé, que não somente será associado ao corpo de uma mulher, mas cuja descrição é realizada segundo os modelos pictóricos de representação feminina do século XIX. As cores utilizadas na descrição do objeto (“desenho dourado gravado no corpo vítreo do narguilé, nas contas de cor carmesim”, p. 88), assim como as formas sugeridas por este (“volutas ou caracóis semi-imersos no líquido nacarado, e no bico de madeira que terminavam num orifício delicado, como se fossem lábios preparados para um beijo”, p. 88) contribuem com a elaboração da figura da cortesã árabe, associada no imaginário fantasmático do narrador à personagem de Sherazade.

A situação intersticial em que se encontra o narrador extradiegético é aqui fundamental no aparecimento do efeito-exótico. Nesta cena, Hakim se posiciona enquanto observador privilegiado de um espetáculo

que ele reconstrói em função dos elementos culturais de que dispunha no momento da situação narrada e não dos que lhe oferece a situação de enunciação, distinção que nos permite melhor determinar o diferente tratamento conferido ao elemento exótico ao longo do romance. Se nas cenas relativas às personagens de Dorner, de Emilie e do pai de Hakim o exótico aparece sobretudo na sua função ornamental e enquanto única percepção possível do mundo, este representa, nas cenas associadas a Hakim, um estado passageiro decorrente da desterritorialização/reterritorialização a que a personagem se submeteu durante a sua infância. Para Hakim, o exótico é uma etapa transitória do seu processo de formação pluricultural cujo objetivo é levá-lo ao conhecimento dos outros e de si próprio. Ao associar o exótico à questão da alteridade, Milton Hatoum confere a esta noção uma nova dimensão, transformando-a num elemento fulcral dos processos de negociação identitária elaborados a partir do lugar-comum dos estereótipos culturais que, no romance *Relato de um certo oriente*, já não atuam como uma simples caricatura dos elementos constitutivos da realidade. Nos contatos interculturais, o estereótipo cultural de que se compõe o elemento exótico hatoumiano pode também contribuir com o processo de comunicação, estabelecendo, como nos sugere o autor, zonas temporárias de tradução cultural que, apesar de sua equivocidade e limitação, conduzem o “Mesmo” a um diálogo com o “Outro”.

Referências bibliográficas

- HATOU, Milton. *Relato de um certo oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- . “Escrever à margem da história”, *Seminário de escritores brasileiros*, Instituto Goethe, São Paulo, 4/11/1993.
- . “Um certo oriente”, *Letterature d’America, Rivista Trimestrale*. Roma, Bulzoni Editore, 2003, pp. 5-17.
- MOURA, Jean-Marc. *Lire l’exotisme*. Paris: Dunod, 1992.
- e BESSIERE, Jean (org.). *Littératures postcoloniales et représentations de l’ailleurs: Afrique, Caraïbe, Canada*. Paris: Honoré Champion, 1999.
- PELLEGRINI, Tânia. “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”, *Luso-Brazilian Review* 41:1. University of Wisconsin, 2004, pp. 121-37.

SAÏD, Edward W. *L'orientalisme: l'orient créé par l'occident*. Paris: Editions du Seuil, 1980.

TODOROV, Tzvetan. *Nous et les autres: la réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Editions du Seuil, 1989.

Recebido em julho de 2005.

Aprovado em setembro de 2005.