

Noemi Campos Freitas Vieira

Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no
limiar de um certo exílio

São José do Rio Preto
2013

Noemi Campos Freitas Vieira

Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um
certo exílio

Tese apresentada como parte dos requisitos para obtenção do título de Doutora em Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Área de Concentração - Teoria da Literatura, do Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus de São José do Rio Preto.

Orientador: Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim

São José do Rio Preto
2013

Vieira, Noemi Campos Freitas.

Transeuntes sobre ruínas : figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um certo exílio / Noemi Campos Freitas Vieira. -- São José do Rio Preto, 2013

232 f.

Orientador: Orlando Nunes de Amorim

Tese (doutorado) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas

1. Literatura brasileira. 2. Ficção brasileira - História e crítica. 3. Simbolismo na literatura. 4. Hatoum, Milton, 1952- Crítica e interpretação. I. Amorim, Orlando Nunes. II. Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho". Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas. III. Título.

CDU – B869-31.09

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca do IBILCE
UNESP - Campus de São José do Rio Preto

Noemi Campos Freitas Vieira

Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um
certo exílio

Tese apresentada como parte dos requisitos
para obtenção do título de Doutora em
Letras, junto ao Programa de Pós-Graduação
em Letras, Área de Concentração - Teoria da
Literatura, do Instituto de Biociências, Letras
e Ciências Exatas da Universidade Estadual
Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Campus
de São José do Rio Preto.

Banca Examinadora

Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim
IBILCE - UNESP - São José do Rio Preto
Orientador

Prof^ª Dr^a Sylvia Helena Telaarolli de Almeida Leite
FCLAR - UNESP - Araraquara

Prof. Dr. Fábio Akcelrud Durão
IEL- UNICAMP - Campinas

Prof^ª. Dr^a. Diana Junkes Bueno Martha
IBILCE - UNESP - São José do Rio Preto

Prof. Dr. Arnaldo Franco Junior
IBILCE - UNESP - São José do Rio Preto

São José do Rio Preto
28/agosto/2013

Dedico este trabalho

Ao meu esposo Flávio César,
amor e incentivo sempre presentes.

Meu norte.

Aos meus filhos, Estêvão e Flávia,
esperança e motivação.

Minhas heranças.

A Deus,
porque dele, por ele e para ele são todas as coisas,

O Alfa e o Ômega.

Agradeço

Aos meus pais, Renê (*in memorian*) e Aurora, pela dedicação e pelos exemplos de fé e perseverança.

À minha família, sempre presente com palavras de estímulo e orações.

Aos irmãos em Cristo, pelas interseções e testemunhos de fé que me impulsionaram a prosseguir.

Ao professor Orlando, pelas orientações e leituras atentas, principalmente nos últimos meses que antecederam à finalização da tese.

Aos professores Arnaldo e Diana, pelas intervenções e pelas preciosas sugestões no Exame de Qualificação, que muito contribuíram para reanimar o trabalho, mostrando-me novos rumos.

À professora Giséle Manganelli pelo apoio, como coordenadora do PPG-Letras.

Ao professor Márcio Scheel pela contribuição no Seminário de Tese em Desenvolvimento.

À Josiane Gonzaga e à Karina Vitagliano, pela amizade, parceria, acolhida e respeito.

À querida Raphaela Fidelis, pela amizade e apoio carinhoso.

À equipe da Seção Técnica de Pós-Graduação pelo atendimento gentil e profissional.

O apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico – CNPq – Brasil, para a realização deste trabalho.

De tudo ficou um pouco
Do meu medo. Do teu asco.
Dos gritos gajos. Da rosa
ficou um pouco.

[...]

Pouco ficou deste pó
de que teu branco sapato
se cobriu. Ficaram poucas
roupas, poucos véus rotos
pouco, pouco, muito pouco.

[...]

Pois de tudo fica um pouco.
Fica um pouco de teu queixo
no queixo de tua filha.
De teu áspero silêncio
um pouco ficou, um pouco
nos muros zangados,
nas folhas, mudas, que sobem.

Ficou um pouco de tudo
no pires de porcelana,
dragão partido, flor branca,
ficou um pouco
de ruga na vossa testa,
retrato.

[...]

E de tudo fica um pouco.
Oh abre os vidros de loção
e abafa
o insuportável mau cheiro da memória. [...]

(“Resíduo”, Carlos Drummond de Andrade).

RESUMO

O presente estudo tem como foco a investigação de aspectos alegóricos da casa familiar nos romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005) de Milton Hatoum. O que se procura, neste trabalho, é empreender uma leitura da alegoria expressiva, ou seja, aberta a uma demanda crítica interpretativa, e que não vem, sabemos, para resolver as questões expostas nos romances. Segundo Walter Benjamin, a crítica da obra é a sua mortificação (cf. BENJAMIN, 2004, p. 197); segundo esse pressuposto, a obra literária pode ser lida e ressignificada alegoricamente (cf. BENJAMIN, 1984, p. 40), cabendo ao exercício crítico e reflexivo desvelar essas contradições por meio da leitura alegórica da casa familiar. A teoria da alegoria, desenvolvida por Benjamin, promove uma reflexão sobre a perda e a tentativa de expressão do indizível, por meio da linguagem literária, pensando no alegórico como discurso dialético e desviante, que escapa à linearidade histórica, sendo, portanto, contingencial, em oposição ao caráter atemporal atribuído ao símbolo. A obra de Milton Hatoum, voltada para o levantamento de questões sobre o que é propriamente humano, recoloca o confronto com a complexidade da deriva e das descontinuidades, tendo, no núcleo familiar, recorrente em sua obra, o ponto de confluência dessa complexidade, pois é o “lugar natal” de onde se irradiam as relações com o “outro”. A *casa*, termo recorrente nas análises, se verá tomada por ressignificações, cujos desdobramentos pretendem apontar para três vértices intimamente conectados: alegoria, memória e exílio. Sendo essa casa buscada por meio da memória, sua recuperação fragmentada metaforiza a própria diluição do sujeito que a ela quer alcançar. Na busca pela origem, esse sujeito se encontra exilado em uma dimensão engendrada pelas lembranças e pelo esquecimento. O jogo dialético entre distanciamento e aproximação, anúncio e segredo, o latente e o aparente, a transição e a estagnação no limiar perpassa esses romances fazendo de seus narradores/personagens sujeitos perplexos diante da dúvida. A imagem de mundos bipartidos está presente nas narrativas em estudo: seja ela marcada pela tensão da rivalidade entre os irmãos gêmeos, em *Dois irmãos*, explorada como a dualidade com a qual lida o narrador, na busca de respostas sobre a identidade de seu pai; ou pela relação antagônica entre pai e filho, em *Cinzas do Norte*, colocando em relevo a relação conturbada entre a ditadura militar e a arte; ou ainda pela chegada da modernidade, que afeta tanto a cidade como o âmbito familiar, em ambas as narrativas. Desse modo, a casa familiar ganha dimensões alegóricas, comportando figurações que representam a condição de um exílio subjetivo vivenciado pelos personagens e narradores, transeuntes sobre as ruínas e os limiares dessas histórias.

Palavras-chave: alegoria; memória; exílio; Milton Hatoum.

ABSTRACT

*The current study focuses on the investigation of allegorical aspects of family house in Milton Hatoum novels, *The brothers* (2000) and *Ashes of the Amazon* (2005). What is sought, in this work, is to undertake a reading of expressive allegory, in other words, open to a interpretative critical demand, which does not come, as we know, to solve the issues set out in the novels. According to Walter Benjamin, the criticism of the work is his mortification (cf. BENJAMIN, 2004, p. 197); according to this assumption, the literary work can be read and resignified allegorically (cf. BENJAMIN, 1984, p. 40), fitting to the critical and reflexive exercise reveal these contradictions through the allegorical reading of the family house. Allegory's theory, developed by Benjamin, promotes a reflection about loss and attempted expression of unspeakable, through the literary language, thinking of allegorical as a dialectical and deviant discourse, which escapes historical linearity, being, therefore, contingent, as opposed to the timeless character that is assigned to the symbol. Milton Hatoum's work, focused on raising questions about what is properly human, replaces the confrontation with the complexity of the drift and discontinuities, having, in the nuclear family, recurrent in his work, the confluence point of this complexity, for it is the "birthplace" from where radiate relations with the "other". The house, recurrent term in the analysis, will be seen taking by resignifications, whose developments intend to point to three vertices intimately connected: allegory, memory and exile. Since this house is searched through memory, its fragmented recovery metaphorizes the subject's self dilution that wants to achieve her. In the search for the origins, this subject finds himself exiled in an engendered dimension by memories and forgetfulness. The dialectical game between detachment and closeness, announcement and secret, latent and apparent, transition and stagnation on the threshold pervades these novels making their narrators/characters perplexed subjects before doubt. The image of bipartite world is present on the studied narratives: be it marked by the rivalry tension between the twin brothers, in *The brothers*, explored as duality which the narrator deals with, in the search for answers about his father's identity; or by the antagonistic relationship between father and son, in *Ashes of the Amazon*, putting into relief the troubled relationship between the military dictatorship and art; or even for the modernity arrival which affects both the city and family environment, in both narratives. Thus, family house gains allegorical dimensions, comprising figurations that represent a subject exile condition experienced by characters and narrators, transients on the ruins and thresholds of these stories.*

Key-words: allegory, exile, memory, Milton Hatoum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO I EM QUE PENSARAM... E NOS FAZEM PENSAR: DO ÁGRAFO AO LIMIAR.....	21
1.1 No início era o verbo.....	21
1.2 <i>Állegorein</i> : criação e interpretação alegóricas.....	28
1.2.1 Símbolo e alegoria, confrontos.....	31
1.2.2 Alegoria expressiva.....	39
1.2.3 Leitura alegórica.....	41
1.2.4 Entre ruínas e o limiar: imagens.....	43
CAPÍTULO II MEMÓRIA, EXÍLIO, CONCERTO DE VOZES.....	47
2.1 Sobre a memória.....	47
2.1.1 É importante esquecer.....	54
2.2 Exílio... sentimento de não-pertencer.....	58
2.2.1 <i>O Cisne</i> : alegoria do exílio.....	62
2.3 Entre relatos e histórias.....	68
CAPÍTULO III UMA CASA DE UM CERTO HATOUM.....	71
3.1 A casa familiar: contradições.....	71
3.2 Uma casa alegórica.....	76
3.3 A casa da infância, orfandade.....	82
CAPÍTULO IV <i>DOIS IRMÃOS</i> : CICATRIZES E RUÍNAS.....	85
4.1 Nos limiares do narrar.....	85
4.2 <i>Cena-prefácio</i> : a família em ruínas.....	96
4.2.1 Halim: entre o narguilé e os gazais.....	101
4.2.2 Domingas, entre afazeres e silêncios.....	114
4.3 A cicatriz: duelos, rivalidades.....	122
4.4 No limiar da língua.....	138
CAPÍTULO V <i>CINZAS DO NORTE</i> : “HISTÓRIA DE UMA DECOMPOSIÇÃO”.....	144
5.1 Restaurando histórias e memórias.....	144
5.2 História de uma amizade.....	158
5.2.1 Entre a Vila da Ópera e a Vila Amazônia: elos familiares.....	161
5.2.2 Nomes partidos.....	165

5.3	As duas faces de <i>Janus</i>	168
5.3.1	Soberano Jano.....	170
5.3.2	Fogo nas mãos, cinzas nos olhos.....	180
5.4	A obra de Mundo: rivalidades.....	184
5.4.1	Nau de bronze, barco adernado.....	186
5.4.2	<i>Corpos caídos</i>	188
5.4.3	<i>O artista deitado na rede</i>	193
5.4.4	<i>Campo de cruzes</i>	196
5.4.5	<i>História de uma decomposição, memórias de um filho querido</i>	207
	ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CICATRIZES, CINZAS E RESÍDUOS....	216
	REFERÊNCIAS.....	221
	ANEXO.....	232

INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como foco a investigação de aspectos alegóricos da casa familiar ligados ao exílio subjetivo dos narradores e personagens dos romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum.

Sabemos que na contemporaneidade vários estudos têm se voltado para os processos de representação das fraturas nas relações, da constituição das identidades e (des)identidades, de deslocamentos e da desterritorialização, do sentimento de não-pertencimento em face das migrações, dos significados e ressignificações do exílio, entre tantos outros, isso para citar apenas alguns temas que interessam a esta tese. Nos romances em estudo, essas representações podem ser analisadas por meio de uma leitura alegórica voltada para elementos constituintes da vida familiar e das relações que no âmbito da casa são engendradas. Deste modo, tomo o objeto *casa* na acepção de um lugar familiar, supostamente conhecido e tido como lugar de abrigo, e ainda, como o lugar de origem. A *casa*, termo recorrente nas análises, se verá tomada por ressignificações, cujos desdobramentos pretendem apontar para três vértices intimamente conectados: alegoria, memória e exílio.

Tenhamos claro, primeiramente, que os romances em estudo não são tomados aqui como narrativas alegóricas, no sentido da alegoria convencional, mas o que se procura é empreender uma leitura da alegoria expressiva, ou seja, aberta a uma demanda crítica interpretativa, e que não vem, sabemos, para resolver as questões expostas nos romances.

No intuito de estabelecer uma reflexão sobre a alegoria, a memória e o exílio – os três vértices que formam a base da análise crítica empreendida neste trabalho –, interessa demarcar dois aspectos fundamentais, comuns aos elementos desta tríade e característicos da composição de cada um deles: a *dualidade* e a *imagem*. Logo veremos que esses três elementos se apresentam como *imagens duais*, em que a tensão dialética se faz presente.

Não por acaso, *dualidade* e *imagem* ganham relevo ao longo da leitura dos romances de Milton Hatoum, assim como nos estudos realizados em torno da obra de Walter Benjamin. Assim, por já ter em mente tais aspectos que emergem da obra hatouniana, as concepções de Benjamin sobre alegoria e, em certa medida, sobre a memória, vieram auxiliar, não sem oferecerem dificuldades e hesitações, as quais, certamente, não foram de todo sanadas, em face da complexidade do seu pensamento.

Há, entre os elementos da mencionada tríade, aspectos que se assemelham em seus processos constituintes. A alegoria se constitui pela articulação de elementos díspares: os ditos e os não-ditos que apontam para uma linguagem potencialmente imagética, tradutora de uma perda – daí, como veremos adiante, as figuras da ruína e do limiar como imagens dialéticas e o seu caráter de alteridade, que traz o “si mesmo” do discurso que diz um “outro” discurso (o não-dito, ou o interdito, o indizível).

Assim como a alegoria, a memória também se fundamenta em imagens, seja de pessoas, objetos, coisas, espaços, histórias, as quais, na relação entre o passado e o presente, trazem uma carga afetiva. A memória se faz, como um bloco fragmentado, a partir da dualidade entre o que está (lembrança) e aquilo que não está (esquecimento) que se conjugam numa configuração elaborada pela intervenção criativa da imaginação.

Essa ideia que se forma da imagem dual também pode ser considerada válida para a noção de exílio, na concepção que se verá desenvolvida nas análises: o sujeito desenraizado que o experimenta estabelece uma relação entre a sua história no presente, no lugar para onde se deslocou, e o passado, ligado ao lugar que deixou, que traz consigo na memória por meio de uma vinculação afetiva, o que coloca o indivíduo diante de sentimentos antagônicos de perda e de conquista (embora esta nem sempre se confirme), relativos aos espaços, histórias e vivências que deixou e o que assume no seu momento presente.

É importante frisar que os conceitos de linguagem, de escrita e de leitura do “mundo”, de arte e literatura (*poiesis*), de objeto de consumo – no limiar entre a mercadoria e o item de coleção – estão na base das reflexões de Benjamin em torno das suas teses sobre a história e fundamentam a sua teoria da alegoria. A crítica benjaminiana aos conceitos de linguagem, de símbolo e de alegoria, praticados entre os autores do romantismo alemão, acende questões pertinentes à estética, no que esta abrange de manifestações artísticas e culturais, de forma a reanimar o alegórico.

Segundo Benjamin, a crítica da obra é a sua mortificação (cf. BENJAMIN, 2004, p. 197): o objeto deve ser retirado de sua cômoda posição natural, sendo “privado de sua vida” (BENJAMIN, 1984, p. 40) para ser ressignificado alegoricamente e para que o que reste dela, como ruína, surja, diante do procedimento reflexivo, como fenômeno resgatado da obscuridade. Esse pensamento de Benjamin fica explicitado, se a isso nos atentarmos, no fragmento intitulado “Armários”, inserido na sessão “Infância em Berlim” de *Rua de mão única*. O trecho a seguir ilustra, metaforicamente, o trabalho do crítico ao desvelar, ou “desenovelar”, a obra, iluminando, na literatura, os mistérios e o prazer da descoberta:

O primeiro armário que se abriu por minha vontade foi a cômoda. [...] Lá dentro ficava guardada minha roupa. Mas entre todas as minhas camisas, calças, coletes, que deviam estar ali e dos quais não tive mais notícia, havia algo que não se perdeu e que fazia minha ida a esse armário parecer sempre uma aventura atraente. Era preciso abrir caminho até os cantos mais recônditos; então deparava minhas meias que ali jaziam amontoadas, enroladas e dobradas na maneira tradicional, de sorte que cada par tinha o aspecto de uma bolsa. Nada superava o prazer de mergulhar a mão em seu interior tão profundamente quanto possível. E não apenas pelo calor da lã. Era “tradição” enrolada naquele interior que eu sentia em minha mão e que, desse modo, me atraía para aquela profundidade. Quando encerrava no punho e confirmava, tanto quanto possível, a posse daquela massa suave e lanosa, começava então a segunda etapa da brincadeira que trazia a empolgante revelação. Pois agora me punha a desembrolhar a “tradição” de sua bolsa de lã. [...] ao ser extraída de sua bolsa, a “tradição” deixava de existir. Não me cansava de provar aquela forma enigmática: que a forma e o conteúdo, que o invólucro e o interior, que a “tradição” e a bolsa, eram uma única coisa. Uma única coisa – e, sem dúvida, uma terceira: aquela meia em que ambos haviam se convertido. (BENJAMIN, 2000, p. 122).

Mais uma vez, abro prazerosamente este armário: retiro de lá a obra de Milton Hatoum, “para mais uma aventura atraente”. Esse trabalho crítico sobre a obra custa-lhe a beleza “mágica”, aquele encanto que a leitura de fruição proporciona ao leitor descompromissado com o estudo da obra. Essa obra-bolsa encerra, em si, o que se foi, o que poderia ter sido e o que pode vir a ser em outras tantas leituras, que também buscarão o desenovelar dos pares lanosos guardados em armários. Lidar com o prazer da leitura inaugural desta obra, em contraponto com a sua mortificação no trabalho crítico, é o desafio que se impõe aos que empreendemos essa tarefa. Tarefa crítica que também é tradução e, por conseguinte, aproximativa, lacunar, incapaz de alcançar a origem daquele momento ímpar da descoberta, por ser, este momento, indizível. Sobre esse trabalho do crítico, Cantinho assevera:

O acto crítico, que se inscreve nesse movimento de compreensão e de instauração de saber na obra, constitui-se mediante a apresentação, isto é, o acto em que aquele que se debruça sobre a obra e nela submerge, nos seus detalhes, procura (re)encontrar a origem da ideia (o seu aspecto histórico, ou seja, o modo como a ideia se confronta com o mundo histórico) que se apresenta na obra, determinando o seu auto-desenvolvimento. Porém, esse acesso à origem que é procurado, como *restauração* originária, é um gesto sempre inacabado, porque dúplice e dialéctico, pois toda a *restauração* se sabe incompleta. E, se aquele que procura levar a cabo esse gesto, mediante um acto de *rememoração*, é o que procura um “centro luminoso” – a verdade da obra, o seu *teor de verdade* – e restaurador da obra, mediante a apresentação [*Darstellung*], esse é também o que sabe que pode perder-se perigosamente nesse anseio, sem conseguir o que procura (CANTINHO, 2002, p. 61 – destaques da autora).

Desse risco estamos conscientes, os que nos debruçamos sobre a obra literária no intuito de desempenhar tal tarefa, que acaba por ser apenas “tradutória”, e, portanto, aproximativa. Mas, mesmo cientes do risco de “perder-se perigosamente nesse anseio, sem conseguir o que [se] procura”, insistimos nessa tarefa, ao mesmo tempo desafiadora e prazerosa.

É no campo da arte que se encontra terreno propício para a realização da ressignificação alegórica, onde as tensões dialéticas se entrecruzam sob o véu das metáforas, e dizem mais da alteridade do que muitos outros meios de dizer o “outro”, pois “toda realização no terreno da Arte, como lugar de aparência de significados, em sua própria essência contém o elemento de alteridade e constitui-se em sentidos possíveis.” (GRAWUNDER, 1996, p. 19). Daí se

constatar, em estudos de outras áreas do conhecimento, a presença da literatura como instrumento de passagem de um saber – ou como zona de fluxo, para ficar com Benjamin (cf. 2007, p. 535) –, cuja linguagem consegue se aproximar mais de uma “tradução” daquilo que a ciência concentra em suas formulações e conceitos. Ainda assim, não deixa de ser “aproximação” e “tradução” essa linguagem da literatura que também é, em si, uma porção ruínica como “indício de uma perda”, segundo Kothe (1976, p. 112). Um texto literário, para Benjamin, “é uma historiografia inconsciente”, por meio do qual se podem decifrar as forças contraditórias e conflitantes e que comporta a possibilidade de desvendar sempre outros sentidos (cf. KOTHE, 1976, p. 68).

Desde os diálogos platônicos, a problematização entre a poesia e a filosofia se faz presente: Platão acreditava que o artista corromperia a juventude pela ilusão da representação de um mundo material mutável, e que o poeta deveria ser banido da *República* por ser um imitador de nível inferior. Mas o mesmo Platão elabora a construção dos diálogos, forma adotada como método de persecução da verdade. O que fica aparentemente expresso é a literariedade nessa filosofia, já que o filósofo grego utiliza-se de personagens para o seu modelo dialógico (cf. MAGALHÃES, 2009, p. 49, 50).

Na psicanálise freudiana, vários são os exemplos de textos literários que vêm ao encontro das reflexões sobre casos e patologias. Freud desenvolveu alguns estudos utilizando-se da contribuição da literatura. Para citar apenas alguns: *Édipo Rei*, de Sófocles (A dissolução do complexo de Édipo); “O homem da areia”, de E.T.A. Hoffmann (O estranho); “*Gradiva*”, de Jensen (O delírio e os sonhos na “*Gradiva*” de W. Jensen)¹. Não só a filosofia e a psicanálise estabelecem essa frutífera interface com a teoria e os estudos literários, como também a História, a Sociologia, a Comunicação Midiática, o Cinema, entre outros.

Interessa-nos observar, ainda, com Gagnebin, que para a concepção de obra e de crítica da obra, estaria implicado, ironicamente, um movimento autorreflexivo: a consciência da construção da obra com o reconhecimento da necessidade de sua limitação e, também, da autossuperação desse limite, levando à sua autodestruição. Neste sentido, o movimento contraditório e irônico presente na natureza da obra, sob este olhar crítico, deixa-nos diante da própria natureza da obra na modernidade, caracteristicamente inacabada:

O reconhecimento da relação entre construção e destruição não é somente lúcido, mas também irônico pois, neste jogo de espelhos que caracteriza a especulação auto-reflexiva, ele se torna uma peça-chave da elaboração estética. Dito de maneira mais simples: ao compor sua obra, o artista já alude ironicamente à necessidade de transformação e de destruição da forma que está nascendo, como se nunca pudesse

¹ Os estudos de Freud mencionados são encontrados, respectivamente, em: FREUD, 1996, v. XIX; v. XVII; v. IX.

concluir a frase (musical ou literária), o desenho, o traço que está, justamente, desenvolvendo e inventando, pois frase, traço, gesto hão de se interromper para apontar para sua própria insuficiência. Teremos assim essas obras, características de nossa modernidade, que são sempre entrecortadas e interrompidas (importância da cesura) e que parecem, ao mesmo tempo, não poder nunca acabar, como uma sinfonia de Mahler ou um volume de Proust – pois não há conclusão possível senão o gesto que alude a seu próprio inacabamento. [...] Ressaltando, por fim, que essa relação entre construção e destruição só realça o parentesco entre o movimento da ironia e o movimento da crítica. (GAGNEBIN, 2007, p. 80).

Partindo deste pressuposto da obra enquanto crítica e, por isso, autorreflexiva, a elaboração estética passa pelo reconhecimento de seu caráter inconcluso, pois, para os questionamentos ontológicos inerentes à concepção crítica da arte literária, esta não se propõe a fornecer respostas conclusivas, mas, pelo contrário, intensifica esses questionamentos, repondo-os sempre em espirais e saltos. Assim como o desenrolar da própria história, na concepção de Benjamin: ele resiste tanto à ideia de uma historicidade linear quanto à concepção totalizadora dos fenômenos – construídas a partir de eventos contínuos e conexos – para insistir em uma leitura da história a contrapelo, nos “momentos de descontinuidade, de salto, de interrupção, nas lacunas e nos rasgos do real e do pensar, momentos que, na linguagem poética, a cesura configura.” (GAGNEBIN, 2007, p. 90).

Assim, também, é que vejo a obra de Milton Hatoum, inserida nesta perspectiva da “nossa modernidade”, como literatura potencialmente voltada para o levantamento de questões sobre o que é propriamente humano, sem, contudo, proporcionar respostas apaziguadoras, mas, sim, o confronto com a complexidade da deriva e das descontinuidades. E o núcleo familiar, recorrente em sua obra, é o ponto de confluência dessa complexidade, pois é o “lugar natal”, a “paisagem materna”, de onde irradiam nossas relações com o “outro”. Nas palavras de Hatoum: “nesse espaço/tempo que é a casa da infância nasce o sentimento que nós temos de *Diverso*: gênese do mundo exterior, percepção do *Outro*, abertura para o infinito.” (HATOUM, 1993, p. 165).

O sentimento de pertencimento, caro e necessário a cada um de nós, pode ser uma das razões para o retorno ao lugar ou às pessoas que ficaram, ainda que esse retorno se dê pela memória. Sempre há algo daquilo que se deixou que permanece enraizado na formação identitária do indivíduo. Essa ideia está bem representada na belíssima imagem de um fragmento do *Poema sujo* de Ferreira Gullar:

O homem está na cidade
como uma coisa está na outra
e a cidade está no homem
que está em outra cidade

...

a cidade está no homem
quase como a árvore voa
no pássaro que a deixa

Essa imagem pode ser lida como uma alegoria da relação do homem com a sua terra, com o seu lugar de origem, com a cidade que permanece em sua memória, mesmo que dela se mude ou se distancie. Os vínculos que nos ligam às origens são construídos intimamente pela memória que trazemos da infância, das experiências e das relações estabelecidas com a família. A memória está, portanto, vincada por aspectos afetivos, por esta razão trazemos em nós rastros de experiências tidas ao longo da vida.

A árvore como metáfora da cidade e o pássaro como metáfora do homem, projetam um discurso dialético, cujos pontos de tensão podemos perceber entre a fixidez da árvore em contraposição à liberdade do pássaro, que a pode deixar e aninhar-se em outra árvore e, assim, não estabelecer morada fixa. A imagem do pássaro, representativo do desenraizamento, da errância, está diretamente associada ao homem, notadamente o migrante que se desloca para outra cidade, ou que transita por várias, em busca do seu sonho de ascensão social e financeira ou, ainda, em busca de sua própria identidade. A metáfora da cidade, representada pela árvore, pode ainda se desdobrar em outras representações como a casa da infância, figuração alegórica da memória da origem com seus vínculos afetivos; ou, a terra natal, como ponto de partida e de retorno, cujo ciclo muitas vezes não se completa.

Nesse sentido, o desejo de retorno à casa familiar, ou à cidade natal ou, ainda, a tentativa de recuperar relações familiares rompidas permanece naquele que se deslocou para outras terras, como necessidade de fechar ciclos e de restabelecer vínculos. No entanto, esse desejo pode estar restrito ao âmbito de uma “casa” desfeita, imobilizada na memória, que é, portanto, inalcançável.

Assim ocorre com os narradores/personagens de Hatoum que, mesmo permanecendo na casa, estão dentro e fora; simultaneamente pertencem e não pertencem ao lugar de origem. São também aqueles que decidem sair, perambulam por outras terras, para dar um novo rumo às suas vidas, já desajustadas em relação à casa familiar, à cidade que deixaram, mas que ao retornarem são como expatriados na própria terra, ou exilados na própria casa, pois acabam descobrindo que não são os mesmos.

Neste contexto, é possível pensar na ideia de exílio sob duas perspectivas: de um lado, os deslocamentos dos personagens que partem do interior ou de regiões menos desenvolvidas para a metrópole; de outro, o sentimento de solidão e de isolamento circunscrito à memória como metáfora de uma espécie de degrado interior. Assim, procuro trabalhar o exílio em uma

transposição do campo objetivo, da exterioridade, no âmbito das recorrentes migrações, para o campo subjetivo, da interioridade, no âmbito da memória, expressa na construção da narrativa. Mais uma vez, demarco aqui a perspectiva da dualidade.

Nos romances de Milton Hatoum a dúvida sobre a origem, que se esconde sob o enigma em torno da paternidade do narrador de *Dois irmãos* e do protagonista de *Cinzas do Norte* é o pulsar intermitente que prende o fio do enredo do fim ao começo (ou melhor, a uma gênese). Não há um desenlace confortável para o leitor, pois a dúvida dos narradores passa a ser também sua em relação à origem que eles buscam. A identidade é, portanto, o que se busca e se perde entre as oscilações do tempo da memória e do discurso por ela construído.

Outro aspecto a se considerar dessa dualidade tensional, é o da casa da vivência da infância, da terra natal, e o da casa da memória, expressa na construção da narrativa. Esta última, como *casa alegórica*, a vejo como expressão da impossibilidade de reconstituição do “eu narrador”, cujos contornos identitários supostamente se encontrariam nesse espaço da origem. Essa *casa* anuncia e segreda mistérios como forma ambígua de conduzir a escrita dos narradores. O jogo dialético entre distanciamento e aproximação, anúncio e segredo, o latente e o aparente, a transição e a estagnação no limiar perpassa esses romances fazendo de seus narradores/personagens sujeitos perplexos diante da dúvida. Nesse sentido, há uma poética da dúvida que paira sobre a construção das narrativas e que desliza, também, para a consciência do leitor.

Os narradores de Hatoum, como observadores e testemunhas dos fatos narrados, são também personagens das histórias e transitam sobre as ruínas do passado, de si mesmos e dos outros. São ainda os escritores das narrativas que lemos. Assim, os narradores dessas histórias seriam “transeuntes” que se movem pelas passagens da memória, lutando contra o esquecimento e procurando ressignificar ou dar sentido ao passado, diante de um presente destruído.

Segundo Walter Benjamin, o torso seria a figura mais representativa do trabalho criativo da memória. Em suas palavras, “[...] aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.” (BENJAMIN, 2000, p. 41, 42). Neste trabalho, a casa será analisada por meio de uma leitura alegórica como signo para o qual são construídos possíveis significados. A *casa-torso* para onde converge e de onde emana a busca da origem, é a casa esquecida (e tão intensamente lembrada!) que surge como um texto sob rasura, passado e repassado, como “ruína não só de algo que houve, mas também de algo que não houve”

(KOTHE, 1986, p. 68). As figurações da casa, como vimos, seriam a expressão do conteúdo da memória que move as narrativas, na tarefa “tradutória”, empreendida pelos narradores, desse passado em ruínas. Condensando as ideias de ruína, ou do torso, e do mosaico, além da ressignificação da figura do limiar, como espaço/tempo de passagem ou de estagnação, a casa da memória seria também a representação do exílio interior experimentado pelos narradores/personagens desses romances.

Para o desenvolvimento das hipóteses delineadas até aqui, a tese está dividida em cinco capítulos, concentrando nos dois primeiros a abordagem teórica que alicerça as análises dos romances, passando pelo terceiro capítulo que apresenta o objeto *casa*, tendo como foco as linhas de força que orientam a literatura de Milton Hatoum, sob a perspectiva aqui defendida. Os dois capítulos seguintes são destinados às análises dos romances do autor, focalizando o trabalho arquitetônico das narrativas fundado sobre a memória e o sentimento de exílio, sob o olhar do narrador adulto que rememora a casa familiar da infância.

No primeiro capítulo, são abordadas as questões cruciais sobre os debates em torno dos conceitos de linguagem e dos debates suscitados pelos primeiros românticos alemães, o que gerou uma crise no conceito de representação. Para os primeiros românticos, a linguagem humana perdeu sua íntima ligação com a linguagem divina no advento de Babel, havendo a necessidade de interpretação simbólica, por meio da expressão da arte (*poiesis*), no intuito de promover uma leitura do mundo, para reaver a linguagem perdida em decorrência da “confusão das línguas”. Para Walter Benjamin, importa retroceder para a origem das línguas, para a gênese da comunicação e da história da humanidade, descobrindo a sua ruptura, a queda da linguagem humana, que se deu no momento da posse do conhecimento do bem e do mal, representada pela árvore do paraíso adâmico. Desse ponto, a palavra decaída passa a exigir, para a sua significação, algo que esteja além de si mesma, apontando para a tarefa de tradução e indicando a natureza de incompletude da linguagem. Dessa concepção da linguagem emerge a crítica benjaminiana ao postulado dos românticos em torno do conceito de símbolo, revalorizando a alegoria como procedimento de leitura de um mundo contraditório. A teoria da alegoria, desenvolvida por Benjamin posteriormente, promove uma reflexão sobre a perda e a tentativa de expressão do indizível por meio da linguagem poética e das artes em geral, pensando no alegórico como discurso dialético e desviante, que escapa à linearidade histórica, sendo, portanto, contingencial, em oposição ao caráter atemporal atribuído ao símbolo.

Desses conceitos em torno da linguagem e da alegoria, a tese desenvolve-se sobre o eixo da alegoria expressiva, como figura arquitetônica das narrativas em estudo, cuja

interpretação crítica e criativa, como “visão de mundo” e como busca do “si mesmo” em um “outro”, se estabelece como leitura alegórica de elementos intrínsecos ao texto e constitutivos do discurso, o que fundamentará a leitura da casa familiar nos romances em estudo. Ruína e limiar concentram os elementos fundamentais para essa leitura alegórica: aquela por condensar, em sua imagem, a dualidade que se explicita, dialeticamente, na simultaneidade da ausência e da presença; esta, por representar uma zona de transição, muitas vezes, intransponível, outras vezes, imperceptível, entre passado e presente, e a consciência do inalcançável e a estagnação diante do indizível.

Nesse processo de leitura e de interpretação da arquitetura dos textos de Hatoum, coloca-se em relevo o que constitui o foco do segundo capítulo, no qual se empreende um estudo sobre a memória e o esquecimento, projetando, nessas questões, as contribuições fundamentais do pensamento de Benjamin, que se tornaram relevantes para as concepções sobre a modernidade e o deslocamento do olhar crítico para a sua constituição ruínica, sobretudo nos seus estudos sobre a poesia baudelaireana, e sobre a fragmentação do sujeito em meio às inovações trazidas pelo progresso. Dessa concepção de sujeito cindido, as questões em torno de um exílio subjetivo ganham relevo, principalmente no que se refere ao sentimento de desenraizamento e de não pertencimento. Esses conceitos incidirão diretamente nas análises dos romances, percorrendo o eixo de leitura da alegoria expressiva, como dito há pouco. Como ponto de encontro e de dispersão do que é rememorado pelos narradores, a casa familiar concentra as memórias de si e dos outros, em uma composição não harmoniosa de diferentes perspectivas sobre o passado, engendrando o texto sobre o individual e o coletivo, sempre perpassado pelos filtros afetivos de quem narra.

O terceiro capítulo é dedicado à abordagem do objeto *casa*, vista sob a perspectiva da leitura alegórica, como o “lugar natal” e como a “paisagem materna”, para a qual os narradores procuram empreender um retorno mítico, em busca da reconstituição de sua identidade partida, em face dos embates familiares ocorridos ao longo da vida. Algumas diretrizes que norteiam o trabalho literário de Hatoum são apresentadas, mais como forma de demonstrar uma leitura de mundo sob o seu olhar crítico, do que para vinculá-lo, biograficamente, às obras. Lida alegoricamente, a casa familiar dos romances em estudo projeta a constituição ruínica e limiar das relações rompidas entre os personagens, tanto sob o olhar do agregado Nael, quanto do órfão Lavo, que esbarram na hesitação e na dúvida que percorrem suas consciências em face do “outro” da história que narram. Um “outro” de “si mesmo” que já não se pode alcançar, por ser ruína de algo que poderia ter sido.

No quarto e no quinto capítulos desenvolvem-se as análises dos dois romances. A imagem de mundos bipartidos está presente nas narrativas em estudo: seja ela marcada pela tensão da rivalidade entre os irmãos gêmeos, em *Dois irmãos*, ou pela relação antagônica entre pai e filho, em *Cinzas do Norte*, ou ainda pela chegada da modernidade, que afeta tanto a cidade como o âmbito familiar, em ambas as narrativas.

Em *Dois irmãos*, a relação conturbada entre os gêmeos é explorada como a dualidade identitária com a qual é obrigado a lidar o narrador Nael, na tentativa de delinear a sua própria identidade. Nesta busca, revelam-se mais as perdas do que o encontro de respostas para as inquietações sobre a sua paternidade, que se perdem entre os dois mundos movediços dos irmãos gêmeos antípodas. Para a construção do relato da história da família, que é também a sua, o narrador recorre aos relatos de sua mãe, a empregada Domingas, índia manauara, com quem vive na casa do casal libanês como agregado, pois é fruto de uma relação descuidada da mãe com um dos gêmeos, e às conversas com o avô Halim, que desdobra o seu relato sobre a sua história de amor pela esposa, Zana, e sobre as relações rompidas entre os membros da família. O embate entre as línguas do imigrante e do manauara, e a transitoriedade da linguagem poética, como mediadora do indizível, são pontos de relevância na leitura alegórica desenvolvida nesta obra.

Em *Cinzas do Norte*, as diferenças entre as classes sociais são colocadas como pano de fundo na narrativa, reveladas pelas figuras de Trajano, filho de estrangeiro, o empresário bem-sucedido detentor do monopólio da juta (pós-período áureo da borracha), e da família manauara, onde crescera o narrador criado pela tia costureira e o tio ex-radialista. No teto da sala do palacete de Trajano (Jano), as réplicas de pinturas famosas do Teatro Amazonas contrastam com a arte alternativa do filho Raimundo (Mundo), que utiliza cipós, restos da floresta e ossos ressequidos. O pai ostenta o poder, como figura tirânica; o filho desafia a sua autoridade, como figura do filho rebelde que se confunde com a do artista revolucionário. Alícia, mulher de Jano, com quem se casa por interesse na ascensão social, concentra a figura da mulher sedutora e ambiciosa. Ranulfo, radialista frustrado e amante dos livros, tio do narrador Olavo (Lavo), é apaixonado por Alícia e se mantém próximo de Mundo; ele escreve uma longa carta, endereçada ao protagonista, reveladora dos meandros das relações entre os membros das duas famílias, a pobre e a rica, e “planta” a dúvida sobre a paternidade de Mundo. A arte de Mundo e o escrito de Ranulfo perpassam a narrativa, rivalizando com o poder do dinheiro e sua decadência, demarcando dois mundos distintos e em contraponto: são alegorias da ruína do poder e do poder da ruína. Toda essa rede de relações será queimada pela ambição e acabará em cinzas, discurso que está contido no título da obra.

Desse modo, a casa familiar ganha dimensões alegóricas, comportando figurações que representam a condição de um exílio subjetivo vivenciado pelos personagens e narradores dessas histórias. Sendo essa casa familiar buscada por meio da memória, sua recuperação fragmentada metaforiza a própria diluição do sujeito que a ela quer alcançar. Na busca pela origem, esse sujeito se encontra exilado em uma dimensão engendrada pelas lembranças e pelo esquecimento. Os vínculos subjetivos que o ligam a essa casa e às relações familiares parecem insuficientes para restabelecer as pontes com o passado e remediar o presente.

CAPÍTULO I

EM QUE PENSARAM... E NOS FAZEM PENSAR: DO ÁGRAFO AO LIMIAR

1.1 No início era o verbo...

“No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (João 1:1)

Um intenso debate sobre a origem da linguagem, e também das línguas, tomou o centro dos estudos e reflexões dos linguistas do final do século XVIII e início do século XIX, assim como dos primeiros românticos alemães, conhecidos como os românticos de Iena². Esse debate nasce de uma crise causada por um “mal-estar sentido pela estética diante do conceito de imitação” (TODOROV, 1996, p. 197). No final do século XVIII, ganha relevo nos trabalhos dos poetas-teóricos alemães uma crítica aberta ao princípio da imitação, colocando em crise o conceito de representação.

Se, por um lado, a linguística moderna passou a considerar a origem arbitrária dos signos, por outro, os primeiros românticos privilegiavam a concepção da origem natural da linguagem: “Eles estavam ainda de certo modo ligados a essa reflexão metafísica acerca da relação entre o espírito e o mundo, ao mesmo tempo que participavam ativamente das novas descobertas na área da linguística” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 23). Segundo esta filosofia romântica, no princípio, linguagem e verdade mantinham-se em conexão íntima, porém essa intimidade é perdida com o advento de Babel, ou da “confusão” das línguas, o que impõe ao homem, após essa dispersão, uma necessidade de interpretação e tradução, como forma de restituir a linguagem perdida. Seligmann-Silva assim resume essa questão:

Portanto, nesta filosofia romântica da linguagem, podemos perceber claramente três “etapas”, ou níveis da linguagem: em primeiro lugar a “linguagem anterior à queda”, na qual não há distância entre os signos e os elementos designados, nela o homem compreende sem mediação a linguagem da natureza e das

² Dentre os autores alemães pertencentes a esse grupo ganham destaque os nomes de Novalis e dos irmãos August Wilhelm e Friedrich Schlegel, cujo “conceito de *reflexão* Benjamin destaca na primeira parte do seu livro [*O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*] como sendo o conceito básico da teoria do conhecimento subjacente à concepção de crítica (antes de tudo literária) dos irmãos Schlegel (sobretudo de Friedrich) e de Novalis.” (GAGNEBIN, 2007, p. 66).

coisas, enfim: esta é a linguagem do conhecimento absoluto. Com a “queda” o homem encontra a pluralidade das línguas, a perda da capacidade de compreender a natureza e as coisas, as palavras se distanciam daquilo que elas indicam e o homem como que “conhece a ignorância”. Finalmente, esta filosofia da linguagem compreende também a “restituição” da linguagem “originária”, o trabalho de colher os cacos perdidos daquela antiga construção harmônica que estão espalhados entre os edifícios da nossa linguagem moderna. Como para os românticos “a palavra constitui a essência do homem”, a restituição da unidade do homem coincide com o (re-)encontro da linguagem “originária”. Cabe ao filósofo e ao poeta este trabalho de (re-)criação desta linguagem da verdade. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 26).

Esse “trabalho de (re-)criação” é encarado pelos primeiros românticos antes de tudo como uma recuperação do teor original da linguagem, reatando uma comunhão entre o homem, o conhecimento e a Natureza, cujos resquícios poderiam ainda ser potencializados em uma visão analógica do mundo. Nesta concepção dos românticos, “não apenas a nossa linguagem decaída guarda elementos que apontam para a perda do estado de totalidade, mas também o mundo e a natureza podem, para eles, ser *lidos* como um universo simbólico, através do qual se obtém uma mediação com o absoluto” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 29 – destaque do autor). Para essa “leitura do mundo”, priorizam a arte (*poiesis*) como o âmbito da manifestação da linguagem – criação poética absoluta, criadora de um mundo simbólico análogo ao mundo das coisas –, em contraposição a uma linguagem utilitária, automatizada por uma função essencialmente comunicativa, desprovida de sua origem “divina” como consequência da “queda”. Desta ideia de *poiesis* como ato criador, emerge a concepção de imitação realizada não mais pela obra, mas pelo artista, ainda na concepção dos primeiros românticos. Nas palavras de Todorov,

Se há imitação nas artes, ela está na atividade do criador: não é a obra que copia a natureza, mas o artista, e ele o faz ao produzir obras. [...] Será, portanto, mais exato falar não de imitação, mas de construção: a faculdade característica do artista é uma [...] faculdade de formação (ou de produção) [...]. *Mimesis*: sim, mas contanto que se lhe dê o sentido de *poiesis*”. (TODOROV, 1996, p. 199 – destaques do autor).

Walter Benjamin desenvolveu um trabalho sobre a filosofia da linguagem, profundamente marcado pelas ideias de Novalis e Friedrich Schlegel em torno deste tema. Essa faculdade criadora atribuída ao artista, como mencionado por Todorov, é abordada por Benjamin como uma reflexão sobre o fundamento da origem das línguas em seu ensaio “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”, considerado texto seminal no conjunto da sua obra, pois dele derivam as suas obras mais relevantes, como o *Origem do drama barroco alemão* e as demais reflexões sobre a linguagem que desenvolveu posteriormente (cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 80), como também sobre a teoria da arte e a sua filosofia da história. Nas palavras de Rainer Rochlitz,

Esta filosofia da linguagem não tem estatuto científico. Trata-se, antes, de um mito pelo qual o jovem filósofo tenta definir sua tarefa de pensador. Em primeiro lugar, a linguagem não é, para Benjamin, uma

particularidade do homem. *Tudo* na Criação é linguagem, a do homem é apenas uma forma particular, privilegiada, de uma “linguagem geral”. Com esta, Benjamin não entende simplesmente as diferentes formas de produção de sinais no reino animal, mas uma implicação linguística de qualquer coisa, orgânica ou inorgânica. [...] À época em que Saussure e outros elaboram uma linguística científica, Benjamin parece voltar, pura e simplesmente, à concepção pré-moderna, metafísica e mística, do Livro do Mundo, no qual tudo nos fala. Mas ele revela, rapidamente, a intenção mais específica que o guia e o aproxima de um contexto simbolista (Mallarmé, Stefan George): trata-se de excluir a linguagem de qualquer concepção instrumentalista: “O que a linguagem comunica? Comunica a essência espiritual correspondente. É fundamental saber que esta essência espiritual comunica-se *na* linguagem e não *pela* linguagem. Não existe, pois nenhum locutor de linguagens se se designa deste modo aquele que se comunica *por* estas linguagens”³. Benjamin sublinha, com insistência, que “toda linguagem comunica-se por si mesma”, antes de poder tornar-se – ilusoriamente – instrumento de comunicação de um conteúdo particular. Ele fala de “imediaticidade” ou do caráter “mágico” de toda comunicação espiritual, ligada ao fato de que ela se produz *na* e não *pela* linguagem. (ROCHLITZ, 2003, p. 23, 24 – destaques do autor).

Na busca da origem das “origens”, Benjamin toma como ponto de partida o primeiro capítulo do livro de Gênesis, empreendendo uma descrição quase literal da história da origem da linguagem, considerando-a, essencialmente, como dotada de uma essência espiritual, que, a seu ver, em última análise, seria a comunicabilidade “em si”, que se dá não pela linguagem, mas *na* linguagem:

Do fato de a essência espiritual das coisas só se expressar enquanto uma comunicabilidade – na essência linguística –, Benjamin extrai esta importante conclusão: “*Não existe um conteúdo da linguagem; enquanto comunicação a linguagem comunica uma essência espiritual, isto é, uma pura e simples comunicabilidade*”⁴ [...]. Além disso, como Benjamin acrescenta, a linguagem dos homens diferencia-se da linguagem (imperfeita) das coisas justamente porque ela possui o som que a Bíblia descreve como o sopro (“ou seja, ao mesmo tempo vida, espírito e linguagem”⁵) insuflado por Deus no homem. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 81; 82).

Quanto à utilização do Gênesis, o filósofo adverte que não visa interpretação alguma do texto bíblico, tampouco toma a Bíblia como texto de revelação incontestada da verdade, mas procura “indagar o que resulta quando se considera o texto bíblico em relação à própria natureza da linguagem; e a Bíblia é, *de início*, indispensável para este projeto” (BENJAMIN, 2011, p. 60 – destaque do autor). Na sequência de sua reflexão, Benjamin discorre sobre essa linguagem que “comunica uma essência espiritual”, desdobrada em três níveis: “a linguagem divina criadora, a linguagem nomeadora do homem (paradisiaco, de Adão) e a linguagem (ou, para utilizar uma diferenciação possível no português, a língua) decaída, plural, marcada por uma relação externa com as coisas”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 82).

Neste aspecto, pode-se observar como essa concepção em três níveis da linguagem, segundo o pensamento de Benjamin, assemelha-se à dos primeiros românticos quanto ao estado da linguagem humana. Com efeito, para os românticos, no estágio “pré-queda”, em que as coisas e as palavras não necessitavam de mediação, há um acesso ao conhecimento

³ BENJAMIN, 1992, p. 183.

⁴ Cf. BENJAMIN, 1992, p. 183.

⁵ Cf. Ibidem, p. 185.

absoluto, o que equivale, para Benjamin, ao nível da linguagem divina como elemento criador: “a linguagem é, pois, a criadora e a que completa é *palavra* e nome. Em Deus o nome é criador porque é *palavra*, e a *palavra* de Deus é cognoscível porque é nome”. (BENJAMIN, 1992, p. 186 – destaques meus). No estudo de Benjamin, a capacidade nomeadora, que advém de Deus, é transferida ao homem quando este recebe a tarefa de nomear as criaturas no Paraíso:

Tarefa que Deus expressamente confia ao homem: designadamente a de denominar as coisas. Na medida em que ele recebe a linguagem muda, sem nome, das coisas e a transforma no nome, em som, o homem cumpre esta tarefa. Tarefa que seria insolúvel se não fossem afins em Deus, a linguagem humana dos nomes e a linguagem das coisas sem nomes, emanadas da mesma palavra criadora. (BENJAMIN, 1992, p. 190).

Benjamin chama a atenção para uma gradação hierarquizada nesta imagem da nomeação das coisas: “a palavra muda [silenciosa]⁶ no ser das coisas, assenta tão infinitamente abaixo da palavra denominadora no conhecimento do homem, [...] como esta, por sua vez, se situa abaixo da palavra criadora de Deus”. (BENJAMIN, 1992, p. 191).

No segundo nível da linguagem, os românticos apontaram para o evento da “queda” ocorrida no momento da confusão das línguas, em que o homem perde a capacidade de compreensão da natureza e das coisas e se distancia do conhecimento absoluto; no pensamento benjaminiano, essa “queda” ocorre em momento anterior ao advento de Babel, pois a quebra da unidade espiritual entre a linguagem divina e a linguagem humana acontece, para Benjamin, quando o homem lança mão da Árvore do Conhecimento:

O saber do bem e do mal abandona o nome, é um conhecimento de fora, uma imitação não criadora da palavra criadora. [...] O pecado original é a hora do nascimento da *palavra humana*. [...] A palavra deve comunicar *algo* (além de si mesma). Este é verdadeiramente o pecado original do espírito da língua. (BENJAMIN, 1992, p. 191 – destaques do autor).

Seligmann-Silva ainda explica que “a linguagem decaída é marcada pelo fato de ser um simples meio; é signo e dela nasce a abstração; ou seja, a linguagem deixa de conter apenas nomes lastrados na concretude do mundo para abarcar os elementos *abstratos* advindos do conhecimento do bem e do mal, da palavra julgadora”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 85 – destaque do autor). Vemos, assim, que o conhecimento do bem e do mal, que instaura a palavra julgadora, é a *abstração* que conduz a linguagem à queda e, se “a palavra deve comunicar *algo* (além de si mesma)”, como adverte Benjamin, a dificuldade de comunicação

⁶ Em outro trecho, Benjamin expõe o sentido da mudez na linguagem das coisas, a partir da observação de uma pintura de Müller, à qual ele denomina como uma “composição poética”: “só a palavra, a partir da qual são criadas as coisas, permite ao homem a sua denominação, na medida em que ela, na diversidade das linguagens dos animais, ainda que mudas, se comunica na imagem: Deus confere, progressivamente, aos animais um sinal que os faz aparecer ao homem para que os denomine.” (BENJAMIN, 1992, p. 190).

se eleva potencialmente, demandando a necessidade de criação de uma linguagem da linguagem, que vá além de si mesma, capaz de exprimir algo para além do que a linguagem comum seria capaz de expressar. Benjamin esboça, nesta sua concepção da linguagem, o que desenvolverá em sua teoria da alegoria como forma de expressão no *Origem do drama barroco alemão*, onde afirma que “cada personagem, cada coisa, cada relação pode significar qualquer outra coisa. [...] ‘A ambiguidade, a plurivalência de sentidos, é o traço essencial da alegoria’.”⁷ (BENJAMIN, 2004, p. 189; 191).

No pensamento dos românticos, a tarefa de restituição da linguagem “originária” seria destinada ao filósofo e ao poeta, cujo ato criador produz uma linguagem elevada à segunda potência (como exemplo, Novalis aponta a fábula como um mundo simbólico autorreferente)⁸; em outras palavras, “eles haviam explorado a analogia, natural, entre Deus criador do mundo e o artista autor de sua obra; [...] o artista tornou-se um Deus criador” (TODOROV, 1996, p. 200). Assim, toda obra de arte seria expressão pela expressão, sendo definida como uma totalidade em si mesma. Nas palavras de Todorov:

A poesia, a pintura, a música são “línguas superiores”, como escrevia Moritz [...], que exprimem o que está além dos “limites da faculdade de pensar”, faculdade essa manifestada pelas palavras. A mensagem artística é *exprimível* pela poesia, pela pintura, etc.; e ao mesmo tempo é *indizível* por meio da linguagem comum. A impossibilidade de descrever o belo resulta tanto de sua autonomia constitutiva quanto de uma certa inconvertibilidade da linguagem da arte na linguagem das palavras: só a arte pode exprimir o que exprime. (TODOROV, 1996, p. 208 – destaques do autor).

Na perspectiva benjaminiana, a pluralidade das línguas requer uma tarefa de tradução, que apenas tangencia a linguagem cognoscente perdida, que marca a situação de separação do homem em relação ao estado anterior ao “pecado original”. O ponto de encontro dessas duas visões – a dos românticos e a benjaminiana – em torno dessa filosofia da linguagem seria

este “lado simbólico da linguagem” [que] persiste como resquício (eco) do verbo divino no homem [...]. A palavra divina permanece, portanto, para Benjamin neste ensaio⁹, como fator de unidade das línguas humanas (e traduções, no sentido mais amplo que Benjamin utiliza a palavra) e entre a linguagem da natureza e a humana. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 86).

O signo, ou a palavra decaída, passa, então, a requerer sua significação, algo que esteja fora, ou além, de si mesma, o que exige o trabalho da tradução, e que indica a natureza de incompletude desta linguagem. Segundo Susana Kampff Lages,

O que está em questão nessa duplicidade, inerente ao processo de significar, é a própria natureza dúplice da linguagem: por um lado, enquanto resultado de uma convenção, ela constitui um sistema arbitrário de

⁷ Citação de Hermann Cohen (ver nota de rodapé n. 44. In: BENJAMIN, 2004, p. 192).

⁸ “Novalis deixou essa ideia clara num de seus fragmentos de 1798: ‘Língua elevada à segunda potência, p. ex. a Fábula é expressão de um pensamento inteiro’ [...]” (Cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 28).

⁹ O ensaio a que se refere o autor é “Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana”.

signos destinados à comunicação (tão depreciada por Benjamin no ensaio sobre “A linguagem em geral e a linguagem do homem”, essa seria a “teoria burguesa” da linguagem, cujo axioma básico da arbitrariedade ou da convencionalidade do signo corresponde ao da moderna teoria linguística saussureana e benvenistiana); por outro lado, enquanto resultado de um processo *criador*, moldado à imagem e semelhança da criação divina, assim como relata na narrativa bíblica do *Gênesis*, é a linguagem o produto de um complexo processo de interrelações entre a linguagem imediata, poderosa, instaurada por um criador paradigmático, Deus, e sua reprodução, igualmente poderosa, porém, mediatizada, pelo homem no ato de nomeação das coisas. (LAGES, 1998, p. 66 – destaques da autora).

Da unicidade de uma língua pura, primordial e concreta, inerente ao Criador, em cuja existência está a harmonia entre a palavra e a coisa, a linguagem do homem instaura o caos que reflete o seu declínio, pois, segundo Benjamin,

ao destacar-se da língua pura do nome, o homem faz da língua um meio (conhecimento que lhe é, nomeadamente, desajustado), e com isso, [...] *mero* signo; e isso conduz, posteriormente, à maioria das linguagens [...] quando no pecado original, o homem abandonou o imediatismo na comunicação do concreto, o nome, e caiu no precipício do mediatismo de toda a comunicação, da palavra enquanto meio da palavra vã, no precipício do palavreado. (BENJAMIN, 1992, p. 192, 193 – destaque do autor).

A instauração desse caos na linguagem produz a necessidade da nomeação das coisas, expondo a consciência da catástrofe, pelo fato de a comunicação ter se precipitado no “abismo de significações” (CANTINHO, 2002, p. 139). Este é um panorama de perda, em que a carga lutuosa reenvia para a encenação da história da natureza como acúmulo de catástrofes, história mutilada no advento da “queda”. Essa história, escrita pelo Criador no livro do mundo – pois, “na visão simbólica, a natureza [...] torna-se o alfabeto com o qual o criador nos fala da ordem do mundo [...] porque o mundo é o discurso que Deus dirige ao homem” (ECO, 2010, p. 106) – essa história será expressa por Benjamin no *Trauerspiel* como encenação da história catastrófica da humanidade. Dissociando os elementos extremos do termo alemão *Trauerspiel*, obtemos: *trauer* = luto/ *spiel* = jogo, espetáculo. A significação da ideia contida na obra *Origem do drama barroco alemão* é a do espetáculo lutuoso da vida, o que é reforçado por Benjamin ao dizer que

quando, no drama trágico, a história migra para o cenário da acção, ela fá-lo sob a forma de escrita. A palavra “história” está gravada no rosto da natureza com os caracteres da transitoriedade. A fisionomia alegórica da história natural, que o drama trágico coloca em cena, está realmente presente em forma de ruína. Com ela, a história transferiu-se de forma sensível para o palco. (BENJAMIN, 2004, p. 192).

A reflexão sobre a perda e a tentativa de expressão do indizível por meio da *poiesis*, como arte de expressão da linguagem na escrita ou na arte, ultrapassa os limites do contexto em que Benjamin escreveu o ensaio “Sobre a linguagem...” ou o do mundo da tragédia barroca, tomada como *corpus* do tratado *Origem do drama barroco alemão*, pois para Benjamin, a alegoria era

o conceito estético que mais lhe importava. [...] Ele desenvolve [...] a dialética teológica da alegoria por meio da qual a subjetividade correlativa da “significação abstrata” se confessa, e, assim, se destrói. Por esse retorno, a forma alegórica verifica-se como resposta poética à degradação que a linguagem sofre na concepção instrumental que dela tem a modernidade. (ROCHLITZ, 2003, p. 136).

Da valorização deste conceito estético da alegoria, Benjamin ilumina a dialética de uma “polaridade oculta entre símbolo e alegoria” (ROCHLITZ, 2003, p. 136), em que a visão simbólica reúne, instantaneamente, imagem e ideia, e a alegórica exige uma “decifração lenta, indirecta e progressiva das convenções e conceitos que se inscrevem na imagem” (CANTINHO, 2002, p. 75), potencializando a “significação abstrata” que se revela e se destrói em um processo “abismal”, catastrófico, resultando em ruínas, atestando uma separação incontornável entre a imagem e a significação.

1.2 *Állegorein*: criação e interpretação alegóricas

As inquietações em torno da linguagem de que sempre se ocuparam os estudiosos da filosofia, da linguística, da teoria literária, entre outros, como veremos mais adiante, renderam debates interessantes sobre as concepções de representação e da mimese, englobando as preocupações de filósofos e poetas – notadamente entre os românticos alemães – em torno do conceito de símbolo, o que suscitou a crítica de Walter Benjamin a este postulado dos seus contemporâneos, fazendo emergir a revalorização da alegoria para a leitura de um mundo contraditório, como figura válida

tanto para o que se verificava nos séculos XVI e XVII, como nos esboços da modernidade, já percebida em Baudelaire, e em seus reflexos na estética da vanguarda surrealista, no começo deste século. Isso, por ser o modo predominante de expressão de um mundo no qual as coisas se apresentam separadas completamente dos significados. (FONSECA, 1997, p. 60, 61).

Como ponto de partida para nossa reflexão sobre a alegoria, consideramos algumas definições mais genéricas, dicionarizadas, do termo.

Segundo Massaud Moisés, o termo grego *allegoría* (do grego *allós* = outro; *agourein* = falar em público), refere-se a um

discurso acerca de uma coisa para fazer compreender outra. [...] Um discurso que, como revela a etimologia do vocábulo, *faz entender outro ou alude a outro*, que fala de uma coisa referindo-se a outra, – uma linguagem que oculta outra, uma história que sugere outra. Empregando imagens, figuras, pessoas, animais, o primeiro discurso concretiza ideias, qualidades ou entidades abstratas que compõem o outro. [...] O aspecto material funciona como disfarce, dissimulação, ou revestimento, do aspecto moral, ideal ou ficcional. (MOISÉS, 2004, p. 14 – destaques meus).

Em dois dicionários da Língua Portuguesa, correntemente utilizados, encontramos, para o verbete *alegoria*, entre outras acepções, as seguintes:

Modo de expressão ou interpretação usualmente no âmbito artístico e intelectual, que consiste em representar pensamentos, ideias, qualidades sob *forma figurada* e em que cada elemento *funciona como disfarce* dos elementos da ideia representada. [...] Rubrica: literatura: sequência logicamente ordenada de metáforas que exprimem ideias diferentes das enunciadas. (HOUAISS, 2001 – destaques meus).

Ficção que apresenta um objeto para dar ideia de outro; [...] *figura de retórica*, constante de várias *metáforas consecutivas*, exprimindo por *alusão* ideia diferente da que se enuncia; [...] obra artística ou literária, que oferece uma coisa para sugerir outra. (MICHAELIS, 2009 – destaques meus).

Algumas expressões foram assinaladas por chamarem a atenção para as diferentes concepções do mesmo termo. Alegoria pode ser: *discurso*; *modo de expressão ou interpretação*; *forma figurada*; *disfarce*; *ficção* ou *figura de retórica*; *metáforas consecutivas*. No entanto, o que há de comum a todas essas acepções é que a alegoria estabelece uma relação entre um *modo de expressão* e um *modo de interpretação*, reenviando, por meio da

imagem construída a partir de figurações metafóricas, a algo diferente daquilo que enuncia, como uma máscara que denota uma falsa aparência.

Na primeira definição, o termo é tomado como *discurso*, e, como tal, o termo *alegoria* traz em sua carga semântica uma perspectiva dialética intrínseca. Desde este ponto de vista, pensemos que há mais de um modo de dizer e, também, de interpretar algo em que estão implicados a visão de mundo do elocutor do discurso, o contexto de sua “fala”, os propósitos de seu discurso e a quem se dirige. Vale pontuar, ainda, o que Eni Puccinelli Orlandi considera: “todo discurso já é uma fala que fala com outras palavras, através de outras palavras [...] sem esquecer que, da perspectiva discursiva, as palavras já são sempre discursos, na sua relação com os sentidos.” (ORLANDI, 2007, p. 15).

Percebe-se que o movimento discursivo é sempre dialético, pois posiciona, ou melhor, tensiona os polos envolvidos na complexa trama do discurso, que é por natureza produtora de uma gama de interpretações nas leituras diversas, que, por sua vez, geram outro discurso “que fala com outras palavras”, de acordo com Orlandi. Se há geração de um discurso “outro”, há a intervenção da interpretação. E, nisso, é possível supor que, se por um lado, *alegoria* é um modo de expressão, ou um modo de dizer, por outro lado, a duplicidade semântica do termo remete à interpretação, ou a uma atitude do leitor, que transpõe a mensagem de um sentido literal, mais imediato e explícito, para um outro, representativo, metafórico, ampliando as possibilidades de leitura e/ou fruição da obra. De acordo com Paul Ricoeur, a significação de um texto possui as mesmas propriedades em todos os tempos (fenômeno por ele denominado de omnitemporalidade), e essa é a chave para que o evento discursivo não se restrinja ao seu autor, tampouco ao seu contexto:

O sentido de um texto está aberto a quem quer que possa ler. A omnitemporalidade da significação é o que a abre a leitores incógnitos. Por isso a historicidade da leitura é a contrapartida desta omnitemporalidade específica; porque o texto se subtraiu ao seu autor e à sua situação, subtraiu-se igualmente ao seu destinatário original. Por conseguinte, pode para si providenciar novos leitores. [...] Nesta acepção, a escrita é a mediação paradigmática entre dois eventos-palavra: um evento-palavra gera um novo evento-palavra com a condição de superar o evento na universalidade do sentido; só esta universalidade pode gerar novos eventos de discurso. (RICOEUR, 2011, p. 130).

Podemos situar aqui a concepção benjaminiana de leitura e o importante papel desta para toda a reflexão intelectual. A leitura coloca em paralelo diversos gêneros textuais e os problematiza no intuito de construir uma reflexão crítica, que tem por base a interpretação. Assim considera Susana K. Lages:

Sendo ponto de partida de todo esforço de reflexão intelectual, a leitura é o elemento comum que aproxima a crítica, o comentário e a tradução; mas, por assumir diferentes formas, segundo diferentes objetos, o ato de ler é também aquele que determina esses diferentes modos ou estratégias de interpretação. Em Walter Benjamin, esses diferentes modos de leitura mantêm entre si afinidades e

diferenças acentuadamente marcadas. A leitura em primeiro lugar é, para Benjamin, uma *tarefa* (*Aufgabe*), uma palavra que Benjamin utilizará ao referir-se tanto à atividade crítica, quanto à do tradutor, do comentador e do poeta. (LAGES, 2007, p. 51 – destaques da autora).

Pensemos, aqui, na alegoria como discurso aberto a intervenções críticas e criativas da leitura, como um objeto de linguagem desviante, revestido de uma temporalidade que escapa à linearidade histórica. Como veremos adiante, o caráter contingencial em oposição ao atemporal, atribuídos, respectivamente, à alegoria e ao símbolo, coloca-se como pedra de toque dos debates em torno da filosofia da linguagem, dos românticos alemães e de Walter Benjamin.

Retomando as reflexões sobre as acepções do termo alegoria, João Adolfo Hansen observa que “o verbo grego *állegorein*, por exemplo, tanto significa ‘falar alegoricamente’ quanto ‘interpretar alegoricamente’.” (HANSEN, 2006, p. 8 – destaque do autor). Nas palavras de Maria Zenilda Grawunder, “o termo grego *allegoria*, composto de *allos* (outro, de outro modo) e *agorein* (falar, dizer), significa literalmente ‘dizer de outro modo’, ou seja, interpretar um sentido primeiro, literal das palavras, enunciados ou representações artísticas como outra coisa, atribuir-lhes outro sentido.” (GRAWUNDER, 1996, p. 19 – destaques da autora). Mais uma vez podemos perceber a imagem dual da máscara, ao colocar, metaforicamente, a ação do verbo “alegorizar” (*állegorein*) em sua dupla função: falar alegoricamente, como intenção irônica (contraditória) do autor – aquele que veste a máscara; e interpretar alegoricamente, como atuação do leitor que “lê” um outro discurso sob o discurso mostrado.

Na concepção clássica, a alegoria era vista como mera ilustração imagética e ornamental, destituída de um caráter revelador e transcendental. Sobre essa visão a respeito da alegoria, Hansen explica: “A Retórica antiga assim a constitui, teorizando-a como modalidade da elocução, isto é, como *ornatus* ou ornamento do discurso.” (HANSEN, 2006, p. 7 – destaque do autor).

Heinrich Lausberg, ao retomar as definições de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, entre outros, descreve a alegoria dentro da categoria dos tropos de salto¹⁰, definindo-a assim: “a *allegoria (inversio)* é a metáfora, que é continuada como tropo de pensamento, e consiste na substituição do pensamento em causa, por outro pensamento, que está ligado, numa relação de semelhança, a esse pensamento em causa.” (LAUSBERG, 2004, p. 249 – destaque do autor).

¹⁰ Segundo Lausberg (2004), “os tropos de salto, mostram respectivamente, entre o significado *proprie* da palavra substituída e o significado *proprie* da palavra que trôpicamente a substitui, ou uma relação de semelhança (metáfora) ou uma relação de contrários (ironia)” (p. 162 – destaques do autor). Mais adiante, o autor ainda diz que “no que respeita aos tropos de salto, devem distinguir-se a alegoria e a ironia” (p. 249).

É importante ressaltar que, na concepção da retórica clássica, a alegoria, como tropo, pertence ao “ornatus”, ao “luxo do discurso”.

Ainda segundo Hansen, há pelo menos duas categorias de alegoria: uma, que se liga ao processo construtivo da mensagem, ou da obra, considerando os artifícios retóricos; e outra, apreendida no campo da interpretação, da leitura ou da fruição da obra, considerando os procedimentos hermenêuticos. Assim, a alegoria pressupõe procedimentos de criação e de leitura, nos âmbitos da representação e da interpretação, requerendo processos de construção de sentidos por analogia, estabelecendo semelhanças. Como categoria que requer tanto uma epistemologia, como chave de conhecimento, quanto uma hermenêutica, enquanto arte de interpretação do objeto literário, Grawunder esclarece que

Uma obra artística reserva potencial de significação, pela propriedade de contínua reatualização dos signos e pelo mundo conceptual e simbólico de cada intérprete. O potencial sógnico é apenas vislumbrado pelos sentidos ou pelo inconsciente dos sujeitos, criador e intérprete, e os mesmos elementos formais que revelam alguns significados mascaram ou ocultam outros tantos, possíveis, latentes, superpostos, reais ou imaginários. O conjunto constitui elo interpretativo entre as percepções dos sujeitos e o objeto, tanto no momento da criação como no momento da interpretação, a cada tentativa de apreensão do dito e do interdito, para compreensão do todo. A conjunção dos fatores na obra representa, assim, um potencial de e para outro dizer, característica mais acentuada na obra alegórica. De certo modo, não sendo apenas mimese de objetos existentes no mundo sensorial, toda realização no terreno da Arte, como lugar de aparência de significados, em sua própria essência contém o elemento de alteridade e constitui-se em sentidos possíveis, oferecendo-se à suposição de ser sempre uma alegoria. (GRAWUNDER, 1996, p. 19).

Por esta perspectiva, tanto as colocações de Hansen como as de Grawunder apontam para a importância da concepção dialética na natureza da alegoria. Assim, é perceptível, nas colocações desses autores, que o foco não recai exclusivamente na construção da obra como alegórica, mas no outro polo, o da leitura – e, nesse campo, a leitura crítica é o instrumento de intervenção que nos interessa para o trabalho de análise do *corpus* –, que tem papel preponderante na construção de sentidos, na apreensão dos elementos que confluem para a interpretação do objeto literário.

1.2.1 Símbolo e alegoria, confrontos

Em seu *Dicionário de Filosofia*, Nicola Abbagnano discorre brevemente sobre o papel alegórico na interpretação das Sagradas Escrituras, desde o século I, passando pela valorização deste recurso retórico por parte de filósofos cristãos, chegando à estética moderna. O filósofo assevera que

No mundo moderno a alegoria perdeu valor e negou-se que ela possa exprimir a natureza ou a função da poesia [...] e sobretudo, foi acusada de negligenciar ou impossibilitar a autonomia da linguagem poética, que não teria vida própria porque estaria subordinada às exigências do esquema conceitual a que deveria

dar corpo. Boa parte da estética moderna declara, por isso, que a alegoria é fria, pobre e enfadonha; e insiste na interpretação da poesia e, em geral, da arte, com base no *símbolo*, que pode ser vivo e evocador, porque a imagem simbólica é autônoma e tem interesse em si mesma, isto é, um interesse que não transforma sua referência convencional em conceito ou doutrina. (ABBAGNANO, 2007, p. 24, 25 – destaque do autor).

Certamente que este posicionamento filosófico está atrelado ao postulado dos primeiros românticos, largamente debatido entre os estudiosos de estética, filosofia da linguagem e teoria literária. No escopo do trabalho crítico de Walter Benjamin, sob a sua perspectiva, o símbolo é criticado tendo como resposta a reabilitação da alegoria (cf. BRETAS, 2009, p. 63), retomando, neste sentido, a crítica dos românticos à alegoria e discordando deles. É importante lembrar, como adverte Gagnebin, que a alegoria não deve ser tomada como única forma de expressão, pois, “se Benjamin restabelece nos seus direitos legítimos a figura depreciada da alegoria, não a defende como a única forma possível de expressão da modernidade. Tampouco recusa o símbolo enquanto tal, mas condena unicamente a sua redução à simples relação entre aparência e essência.” (GAGNEBIN, 2009, p. 35).

Antonio Candido, ao discorrer sobre que finalidades se poderiam atribuir à literatura nos séculos XVII e XVIII, chega a uma justificativa de interesse para essa questão, a partir de um modelo criado por um teórico norte-americano, Arthur J. Tiejé:

Este estado de coisas leva a pensar que a justificativa triádica [de Tiejé] mais corrente (“divertir-edificar-instruir”) favorecia de maneira especial a ficção alegórica, cuja voga foi grande no século XVII e entrou pelo XVIII. Naquele tempo o enfoque alegórico estava no fim de um dos seus momentos de maior aceitação, e entrava aliás como componente de qualquer leitura, mesmo tratando-se de obra não declaradamente baseada em alegoria. (CANDIDO, 1989, p. 84).

Candido entende *alegoria* a partir do seguinte conceito:

Considero *alegórico* o modo que pressupõe a *tradução* da linguagem figurada por meio de chaves uniformes, conscientemente definidas pelo autor e referidas a um sistema ideológico. Uma vez *traduzido*, o texto se lê como um segundo texto, sob o primeiro, e se torna tão claro quanto ele. Está visto, portanto, que o deciframento do código é altamente convencional, em relação a outros modos de ocultação de sentido, como o simbólico. (CANDIDO, 1989, p. 84 – destaques do autor).

Deste modo, as “chaves uniformes”, a que se refere o autor, seriam obtidas pela compreensão da linguagem obliterada nas figuras, que constituem o propósito construtivo da obra, envolta por uma intenção ideológica, ou referida ao contexto ideológico de sua produção. Em suma, no texto alegórico é possível ler um “outro” texto, sob uma forma convencional de deciframento que o difere do simbólico.

Benjamin coloca no centro da sua crítica uma espécie de “correção” de distorções em torno do uso do simbólico, privilegiando, no alegórico, a contingência temporal da história no que tem de provisório e perecível. Em suas palavras, “a relação entre símbolo e alegoria pode ser fixada com a precisão de uma fórmula remetendo-a para a decisiva categoria do tempo,

que a grande intuição romântica desses pensadores [Görres e Creuzer] trouxe para este domínio da semiótica.” (BENJAMIN, 2004, p. 180).

Para estabelecer uma breve distinção: o símbolo oferece uma totalidade plena, propondo uma coincidência, sempre repetitiva, entre signo e significado; a alegoria alimenta-se da temporalidade, pois “no campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa”¹¹. A sua beleza simbólica dilui-se [...]. Extingue-se a falsa aparência da totalidade.” (BENJAMIN, 2004, p. 191).

Desde a concepção medieval sobre os parâmetros estéticos de beleza que consideram, preponderantemente, os elementos de proporção (equilíbrio entre forma e volume) e de luz (distribuição equilibrada entre o claro e o escuro, luz e sombra), encontra-se em causa no modo de pensar e na sensibilidade estética do medieval uma forma simbólico-alegórica de enxergar o universo, pensamento este fundado na relação direta e imanente entre as coisas e o divino. Umberto Eco resume esse fato:

O homem medieval vivia, efetivamente, em um mundo povoado de significados, referências, suprasentidos, manifestações de Deus nas coisas, em uma natureza que falava continuamente uma linguagem heráldica, na qual um leão não era só um leão, uma noz não era só uma noz, um hipogrifo era real como um leão porque, como este, era signo, irrelevante existencialmente, de uma verdade superior. (ECO, 2010, p. 104, 105).

Para o medieval, era fascinante perceber e desfrutar do alegórico, pois a intervenção interpretativa do leitor, ou do observador da obra de arte, requisitava o decifrar de mistérios escondidos sob o que a linguagem aparentava demonstrar. Há esse esforço interpretativo porque o texto diz algo diferente daquilo que parece dizer (*Aliud dicitur, aliud demonstratur*) (cf. ECO, 2010, p. 111). Até meados do século XVIII, o que se tem é uma indistinção entre o simbólico e o alegórico, havendo uma aproximação entre ambos os termos em função, tão somente, de uma forma de interpretar textos, seja na poesia, seja na leitura bíblica, de forma a desvendar a mensagem enigmática que as figuras portavam. Entre os gregos, falava-se em alegoria com Homero, em cuja obra épica poderia se esconder, sob uma máscara mítica, algumas verdades naturais. Com a patrística, a exegese bíblica requeria, também, interpretação alegórica, ao transpor os fatos do Antigo Testamento como figuras, ou “sombras” dos tempos vindouros, verificados no Novo Testamento.

Como exemplo, podemos citar, do Antigo Testamento, a prática do holocausto entre o povo hebreu, instituído por Deus como sacrifício aceitável para expiação dos pecados. Há

¹¹ Na versão de Rouanet (1984), lemos ruína. Na citação de Rochlitz desta mesma passagem, o autor observa que o termo deve ser lido como “runa” “e não ‘ruína’ (cf. *Origine*, p. 189): fragmento de escritura sagrada” (ROCHLITZ, 2003, p. 142 – nota de rodapé).

uma série de procedimentos de escolha e preparação do animal a ser sacrificado, de acordo com o propósito ou o tipo de pecado a ser expiado. Dentre tantos utilizados em sacrifício, o cordeiro é o animal que prefigura a ação sacrificial de Cristo¹². Assim, o cordeiro pode ser interpretado, no Antigo Testamento, como símbolo da purificação do homem: pelo derramamento do sangue de um animal inocente, o qual não conhece pecado, o homem é perdoado de sua culpa; sacrifício que deveria se repetido frequentemente, e em alguns casos, diariamente. Transpondo o olhar para o futuro, este cordeiro do holocausto é lido como alegoria do sacrifício expiatório executado por Jesus Cristo ao morrer na cruz do Calvário¹³: o Filho de Deus, que se tornou carne e viveu entre nós, sem, contudo, pecar, derramou o seu sangue, uma vez por todas, como consumação do projeto salvífico de Deus para a humanidade¹⁴. A alegoria, ao invés do símbolo, apresenta-se, nas palavras de Cantinho,

como aquilo que há de mais profundo e inquietante no homem, “surge do fundo do ser”, no horizonte quotidiano de sentido, aquilo que exprime a total estranheza da existência humana: o destino mortal da criatura. É sempre expressão de uma profunda alienação, na relação do sujeito com o mundo. A sua tendência, enquanto expressão artística, é a de “provocar a estupefação”, o choque, uma vez que ela nasce dessa mesma inquietude e fragilidade humanas, que reconhecem, aterrorizadas, a sua condição, enquanto que o símbolo expressa a reconciliação do homem consigo mesmo. Ele (símbolo) exprime uma relação harmoniosa do homem com os outros e consigo, apelando a uma partilha, como a própria origem etimológica o poderia indicar. Assim, se a alegoria nasce ou emerge desse estado de profunda tristeza ou luto [*Trauer*], só pode configurar-se como uma experiência que visa a estupefação, o acto de surpreender. (CANTINHO, 2002, p. 79).

Como pudemos ver, a valorização do símbolo se faz de forma a afirmá-lo segundo a sua abrangência atemporal. Ou seja, no decurso da história, em qualquer contexto e época, a figura do cordeiro assume o caráter simbólico atribuído, primeiramente, a partir das práticas sacrificiais do holocausto pelo povo hebreu e, depois, pelo do cristianismo.

Rompendo com a cronologia histórica linear, a interpretação alegórica desse animal, e do ato sacrificial, é aleatória e depende de “chaves” interpretativas, o que atribui à alegoria seu caráter contingencial e fragmentário; lembrando, ainda, que “a alegoria engloba o símbolo, transcendendo-o” (KOTHE, 1976, p. 35). Em fábulas, por exemplo, o cordeiro simboliza a pureza e a inocência, mas pode, também, representar alegoricamente o sacrifício desses atributos subjugados pela violência.

¹² “Depois queime o cordeiro inteiro sobre o altar; é holocausto dedicado ao Senhor; é oferta de aroma agradável dedicada ao Senhor, preparada no fogo.” (Êxodo 29: 18); “Ele é a propiciação pelos nossos pecados, e não somente pelos nossos, mas também pelos pecados de todo o mundo.” (1 João 2: 2).

¹³ “Ele mesmo levou em seu corpo os nossos pecados sobre o madeiro, a fim de que morrêssemos para os pecados e vivessemos para a justiça; por suas feridas vocês foram curados.” (1 Pedro: 2: 24).

¹⁴ “Cristo foi oferecido em sacrifício uma única vez, para tirar os pecados de muitos; e aparecerá segunda vez, não para tirar o pecado, mas para trazer salvação aos que o aguardam” (Hebreus 9: 28); “Porque Deus tanto amou o mundo que deu o seu Filho Unigênito, para que todo o que nele crer não pereça, mas tenha a vida eterna.” (João 3: 16).

O caráter universal do símbolo, valorizado pelos românticos como elemento de significação inabalável, coincide com o período de grande expansão colonialista europeia, principalmente sobre terras orientais e africanas, na segunda metade do século XVIII. A consolidação da concepção eurocêntrica se faz pela imposição de um conjunto de valores culturais e políticos, no sentido de subjugar povos não europeus, considerando-os incultos, bárbaros, desprovidos de capacidades intelectuais e até cognitivas¹⁵.

Essa visão de universalidade propalada pelo romantismo alemão vem ao encontro do avanço de um ideário burguês europeu, elitista, circunscrevendo a grupos privilegiados o acesso às discussões sobre os avanços científicos e também aos debates filosóficos e estéticos. Não é estranho, a esse modo de vida da burguesia, o acesso aos clássicos da literatura às classes mais abastadas, leituras normalmente orientadas pelos pais ou por preceptores aos jovens. Dentro desta preocupação educativa, como forma de estabelecer o diferencial na sociedade, as leituras voltadas para os filhos pequenos passam a ganhar espaço em meados do século XVIII, quando alguns contos de fadas e fábulas são adaptados para transmitir valores morais às crianças¹⁶. Este fato não deixa de indicar uma concepção hierarquizada da sociedade, em que uma faixa social, detentora do saber e ciosa pela educação dos seus, se estabelecia em posição superior às demais. Neste sentido, o que Novalis declara sobre a fábula como expressão totalizadora do mundo (cf. SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 28) conjuga-se com esse ideal de promover a visão de mundo burguesa, no seio familiar – e escolar – por meio de leituras pedagogizantes.

¹⁵ Hannah Arendt promove uma interessante discussão sobre os aspectos da vida pública e da vida privada, destacando que “não se trata de mera transferência de ênfase. Na opinião dos antigos, o caráter privativo da privatividade, implícito na própria palavra, era sumamente importante: significava literalmente um estado no qual o indivíduo se privava de alguma coisa, até mesmo das mais altas e mais humanas capacidades do homem. Quem quer que vivesse unicamente uma vida privada – o homem que, como o escravo, não podia participar da esfera pública ou que, como o bárbaro, não se desse ao trabalho de estabelecer tal esfera – não era inteiramente humano. Hoje não nos ocorre, de pronto, esse aspecto de privação quando empregamos a palavra ‘privatividade’; e isto, em parte, se deve ao enorme enriquecimento da esfera privada através do moderno individualismo.” (ARENDT, 2007, p. 48). Este aspecto da privação no âmbito familiar será discutido oportunamente nas análises dos romances de Milton Hatoum, especialmente em relação ao quartinho nos fundos do sobrado da família libanesa, onde vivem o narrador e a sua mãe, a empregada Domingas (*Dois irmãos*) e o quarto de Mundo que, mesmo sendo parte da casa, denuncia “pedaços” da mata amazônica, comunicando-se, assim, com o ateliê de Arana, habitante da mata, considerado louco ou excêntrico, e, ainda, o confinamento no porão da casa como forma punitiva empregada pelo pai (*Cinzas do Norte*).

¹⁶ É importante notar que “Antes do século XVIII, via-se uma separação bastante nítida do público infantil. Os indivíduos pertencentes às altas classes sociais liam os grandes clássicos da literatura, orientados que eram por seus pais e preceptores; já a criança das classes mais populares não tinham acesso à escrita e à leitura, portanto, tomava contato com uma literatura oral e mantida pela tradição de seu povo e também veiculada entre os adultos. Não se via a infância como um período de formação do indivíduo, a criança era vista como um adulto em miniatura, uma etapa a ser rapidamente ultrapassada para que o indivíduo se tornasse um ser produtivo e contribuísse efetivamente na e para a comunidade. [...] Desde a segunda metade do século XVIII, as sociedades estavam se industrializando, sendo desenvolvidas, novas classes sociais surgiram. Valores eram descartados em detrimento de outros novos que despontavam com o poderio econômico de uma classe emergente: a burguesia.” (GREGORIN FILHO, 2009, p. 108).

De forma correlata às ações do colonialismo europeu, o público leitor comum é subestimado, sendo supervalorizada a intimidade do círculo especializado, cuja tarefa seria a do crítico da obra, que estaria acima de um saber cotidiano e, pela perspectiva de Benjamin, acima da própria obra. Seligmann-Silva mostra como os românticos teorizaram a situação do público em geral – leia-se: comum –, comentando uma declaração de Schlegel:

“Muitos falam de tal modo do público, como se ele fosse alguém com quem se tivesse almoçado junto na feira de Leipzig, no Hotel de Saxe [...] O público não é, de modo algum, uma coisa, mas sim um pensamento, um postulado assim como a Igreja”, afirmou ironicamente Schlegel em 1797. [...] Ele criticou reiteradas vezes a estreiteza de horizonte do público da sua época. [...] Evidentemente tal postura só poderia conduzir Schlegel a uma valorização de um “público” limitado de iniciados para a literatura, ou seja, uma valorização do *círculo* de leitores especializados [...]: “Eles lamentam-se sempre que os autores alemães escrevem apenas para um círculo pequeno, até mesmo, frequentemente, apenas uns para os outros. Isto está certo. Assim a literatura alemã irá sempre receber mais espírito e caráter. E, entretanto, pode ser que surja um público”. (SELIGMANN-SILVA, 1999, p. 74, 75 – destaque do autor).

Com o trabalho do *Origem do drama barroco alemão*, Benjamin estabelece sua crítica aos preceitos de uma historiografia endógena, autocentrada nos interesses da classe científica burguesa, principalmente da filosofia e da teoria literária. Com este trabalho, Benjamin desafia a academia com um texto obscuro, de difícil compreensão: “A irreverência concorre com a sutileza num texto indigesto, simplesmente ilegível para os olhos (e a cabeça) de professores acostumados ao estilo acadêmico respeitoso.” (GAGNEBIN, 2007, p. 208). A teoria da alegoria, nesta obra, viria para abalar as concepções mais arraigadas na tradição de uma visão da história como encadeamento contínuo e inequívoco de fatos, preponderantemente triunfalista, se a enxergarmos sob o foco das conquistas colonialistas europeias. A visão alegórica põe “a nu” a história do sofrimento do mundo, caracterizada pela transitoriedade, pelo efêmero. O rosto da humanidade não mais se ilumina com a harmonia estética clássica, mas revela, na caveira, o seu fim, a fragmentação, a morte, a ruína da existência humana, em geral e individual. Para Benjamin,

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a forma da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo. (BENJAMIN, 2004, p. 180 – destaques do autor).

Essa perspectiva de revalorização da alegoria não se encaixa nos interesses da classe dominante, em meio a um panorama de profundas mudanças histórico-sociais assistidas no

limiar do século XX. A história lida a contrapelo, por Benjamin, expõe as particularidades das classes menos favorecidas, mas isso, somente ao expor, alegoricamente, aqueles que os dominam¹⁷. Dito de outro modo:

Na leitura de Benjamin, a estética do símbolo usurpou o lugar que o barroco soube conferir à alegoria. Aquele “outro” acaba sendo o reprimido da História; o símbolo, nesta concepção, não permitiria que isso fosse expresso. Nunca, porém, na História, este “outro” pode ser expresso exceto como “outro”. Para Benjamin, a alegoria é também o outro da História, isto é, a História que poderia ter sido e não foi. [...] Lendo no “outro” da alegoria o reprimido da História, ele não consegue encontrar sua expressão através dos dominados, mas só através dos dominadores. (KOTHE, 1976, p. 35, 36).

A passagem do período entre-séculos, em que se encontra Walter Benjamin, assiste a uma avalanche de novidades em todas as formas de produção e divulgação do conhecimento, além da expansão industrial e das novas técnicas, que consolidam os avanços assistidos no modo de vida urbano, conquistas que protagonizaram diversas outras formas de o homem moderno enxergar-se, e de como estabelece relações com o outro. Segundo Arendt,

Além do mais, mesmo que admitíssemos que a era moderna teve início com um súbito e inexplicável eclipse da transcendência, da crença de uma vida após a morte, isto não significaria absolutamente que esta perda houvesse lançado o homem de volta ao mundo. Ao contrário, a história demonstra que os homens modernos não foram arremessados de volta a este mundo, mas para dentro de si mesmos. Uma das mais persistentes tendências da filosofia moderna desde Descartes, e talvez a mais original contribuição moderna à filosofia, tem sido uma preocupação exclusiva com o ego, em oposição à alma ou à pessoa ou ao homem em geral, uma tentativa de reduzir todas as experiências, com o mundo e com outros seres humanos, a experiências entre o homem e si mesmo. (ARENDT, 2007, p. 266).

Talvez, neste aspecto, desta experiência do homem em voltar-se para si mesmo, de desconectar-se, cada vez mais, de experiências com o “outro” – a não ser para promover o benefício próprio – o pensamento de Benjamin em “Experiência e pobreza” traduza essa incontornável necessidade de posse do homem moderno, de agarrar o que é seu para si somente, de afastar o outro, impedindo o gesto de compartilhamento, ou de comunhão¹⁸. Benjamin expõe a intimidade do quarto burguês, em que o “outro” é ninguém mais do que um intruso:

Se entrarmos num quarto burguês dos anos 1880, apesar de todo o “aconchego” que ele irradia, talvez a impressão mais forte que ele produz se exprima na frase: “Não tens nada a fazer aqui”. Não temos nada a fazer ali porque não há nesse espaço um único ponto em que seu habitante não tivesse deixado seus vestígios. Esses vestígios são os bibelôs sobre as prateleiras, as franjas ao pé das poltronas, as cortinas transparentes atrás das janelas, o guarda-fogo diante da lareira. (BENJAMIN, 1994, p. 117).

¹⁷ Alguns aspectos atinentes à dominação, no que diz respeito à aculturação dos manauaras de origem indígena, da apropriação do outro como forma de ascensão social, do silenciamento da expressão na língua materna, dentre outros, serão explorados nas análises dos romances.

¹⁸ Hannah Arendt sublinha a palavra “companhia” (na acepção comercial) como derivação do “lar comum original”, na perspectiva medieval, no qual se exercia o “*companis*” ou o compartilhar, em expressões como: aqueles que comem o mesmo pão, ou os homens que compartilham o mesmo pão e o mesmo vinho (ARENDT, 2007, p. 44).

A isso o pensador alemão propõe uma ruptura, um ato destrutivo que servirá para construir uma nova perspectiva de experiência com o outro. Os vestígios do modo de vida burguês certamente marcam a irrefreável busca dos objetos de desejo, revertidos em itens de consumo para propiciar um alinhamento com os hábitos dessa classe voltada para si mesma. Benjamin continua:

Uma bela frase de Brecht pode ajudar-nos a compreender o que está em jogo: “Apaguem os rastros!”, diz o estribilho do primeiro poema da *Cartilha para os cidadãos*. Essa atitude é a oposta da que é determinada pelo hábito, num salão burguês. Nele, o “interior” obriga o habitante a adquirir o máximo possível de hábitos, que se ajustam melhor a esse interior que a ele próprio. (BENJAMIN, 1994, p. 118).

Apagar os rastros seria suprimir desse *modus vivendi* o que de mais caro possui esse homem – os seus bens materiais – e expô-lo, ainda, a um convívio incômodo com o “outro”. Atitude extrema se vê na proposta inovadora de uma “cultura de vidro” na qual os espaços construídos com aço e vidro seriam, ao mesmo tempo, refratários aos rastros e propiciadores da visibilidade da intimidade do outro. Neste sentido, Benjamin aponta para uma pobreza de experiência; mais ainda, de uma pobreza externa e interna. Assim ele conclui: “Podemos agora tomar distância para avaliar o conjunto. Ficamos pobres. Abandonamos uma depois da outra todas as peças do patrimônio humano, tivemos que empenhá-las muitas vezes a um centésimo do seu valor para recebermos em troca a moeda miúda do ‘atual’.” (BENJAMIN, 1994, p. 119).

Benjamin adentrou, com o *Trauerspiel*, ao cerne das questões mais humanas por meio da força expressiva da alegoria. Ao penetrar no avesso da linguagem, ao expor a sua potencialidade em dizer algo além do que se diz, ao expor “a caveira” como aspecto, ao mesmo tempo, ruínico e escatológico da condição humana, Benjamin dá vazão a um modo novo de ver o que está estabelecido desde as suas origens. Segundo Rochlitz, “a alegoria é não somente o princípio formal de um certo tipo de arte – desse ponto de vista, ela se opõe ao ‘símbolo’ ou a uma arte definida como ‘simbólica’ – mas ainda, mais que um conceito retórico ou mesmo poético, um conceito estético que remete à coerência de uma visão de mundo.” (ROCHLITZ, 2003, p. 138).

A construção do *Origem do drama barroco alemão*, baseada no princípio do mosaico, revela que a obra é a própria alegoria do fazer literário e do trabalho da crítica. Todas as experiências relativas ao texto, seja ele o literário ou o crítico, apoiam-se em uma grande rede de citações, leituras de leituras, absorvidas e transformadas. A alegoria se coloca “como a figura básica necessária ao entendimento do drama barroco. Depois se vê que a alegoria

transcende as dimensões do próprio drama barroco. Esse texto é, portanto, fruto da absorção e transformação de outros textos, dos quais ele é o duplo” (KOTHE, 1976, p. 26).

O potencial plurissignificativo da alegoria, a pluralidade metafórica que a reveste e a sua inerente força de lidar com a alteridade ultrapassam uma convencionalidade, atrelada aos modos tradicionais que a consideram mero artifício retórico de ornamento da linguagem, para abrir novas – e sempre novas – perspectivas para reafirmar a obra de arte como leitura crítica do mundo, sendo, portanto, a alegoria, expressiva.

1.2.2 Alegoria expressiva

“A alegoria chega quando descrever a realidade já não nos serve”
(José Saramago)

Tomada pela retórica como procedimento ornamental, a alegoria praticada nos períodos clássico e medieval aponta para a utilização de figuras com o intuito de mostrar determinado discurso para repassar outras mensagens que não poderiam ser ditas abertamente. Assim, a escolha do que deveria ser dito para significar outros discursos está ligada a motivações ou a questões externas (cotexto sociocultural, questões ideológicas, ensinamentos morais ou de fundo religioso, etc.).

Esse procedimento foi largamente utilizado por escritores medievais, cujas obras utilizam personagens que representam segmentos da sociedade, ou personalidades que concentram virtudes ou defeitos humanos. Parte do teatro de Gil Vicente, por exemplo, expõe a sociedade de Lisboa no início do século XVI, por meio de personagens que alegorizam tanto virtudes como vícios dos homens. O autor apresenta de forma satírica os defeitos que ele via na sociedade de seu tempo; para tanto, não poderia dizer de outra forma senão lançando mão de figuras alegóricas.

Ainda em Portugal, mas em nossos tempos, José Saramago emprega o procedimento alegórico em vários de seus trabalhos, para exercer sua crítica aos mecanismos tradicionais de leitura, exigindo do leitor constante decifração de uma linguagem labiríntica, fragmentada, desafiante, como também para estabelecer um olhar sobre a sempre buscada identidade portuguesa. Em *Jangada de Pedra* (1986), por exemplo, segundo Gisela M. B. Penha,

Do ponto de vista da linguagem, a “barca mítica” – assim denominada pelo narrador – pode ser vista como uma concretização imagética de várias alegorias: em um primeiro momento a alegoria da linguagem, a qual conjuga liricidade e ironia mediadas pela construção alegórica, o que desemboca no desejo do Autor em virar tudo de cabeça para baixo; é, também, alegoria da península, embasada por uma

mitologia “desprotegida” do mundo contemporâneo. Tudo reunido em uma só construção, como se fosse a alegoria do próprio romance, o qual reúne em sua totalidade todos os estilhaçamentos, que reunidos, possibilitam a viagem. [...] Podemos dizer que o romance de Saramago, além de construir uma viagem que, em seu percurso, questiona Portugal e seu destino, ou seja, possibilita o repensar do país, ainda comporta, por meio da imagem da jangada ao mar, a alegoria da construção de uma obra de arte. (PENHA, 2004, 31; 43).

No Brasil, durante o período da ditadura militar, os escritores, valendo-se de “ornamentações” do discurso, teciam alegoricamente sua crítica ao poder instituído, às mazelas do Estado, ao veto à liberdade, etc. Além da produção literária, esse período rendeu boa quantidade de músicas, cujas letras escondiam “o outro”, o reprimido da história, que o poder instituído queria calar. Alguns desses artistas, como Chico Buarque (“Cálice”, 1978), compunham suas músicas com mensagens “disfarçadas”, para burlar a censura, com o objetivo de atingirem tanto os civis, procurando alertá-los sobre a repressão, quanto o poderio ditatorial, mostrando-lhes sua tirania e, o reverso disso, a consciência *na* sociedade (isto é, em parte dela, representada, principalmente, por artistas e jornalistas, e alguns segmentos da classe universitária) quanto aos desmandos da ditadura militar.

De acordo com Orlando Amorim,

pode-se fazer uma distinção entre alegoria convencional e alegoria expressiva, distinção que pode ser exposta a partir de um histórico da compreensão da alegoria por diferentes épocas (períodos clássico, medieval, moderno). A questão pode ser posta da seguinte forma: há uma alegoria convencional (seu emprego e sua compreensão), é a alegoria como procedimento retórico, como ornamento do discurso. O dizer *b* para significar *a* é uma questão de escolha, determinada por questões externas de vária ordem (contexto sociocultural, questões ideológicas, etc.). Mas há também uma alegoria expressiva (seu emprego e sua compreensão), é a alegoria como elemento intrínseco e constitutivo do discurso, como visão de mundo. O dizer *b* para significar *a* não é mais uma questão de escolha, porque é determinado por algo inerente ao pensamento: diz-se *b* porque só é possível dizer *b*, porque *a* é indizível, é indefinível, é algo que escapa da possibilidade de compreensão no momento da enunciação discursiva; *a* é o inefável, *a* é o que não pode ser dito. Por isso, a alegoria expressiva é “incompleta”, fraturada: há uma fratura do sujeito enunciador, que pressente algo que não consegue dizer, e há uma fratura do discurso, tanto porque só pode enunciar o que não pode ser dito por meio de um processo de analogia e projeção, quanto porque a alegoria expressiva rompe com o esquema imagem/chave interpretativa/sentido oculto revelado. Haverá sempre um sentido oculto nessa alegoria, dependente de interpretações futuras que dela se fará, ou seja, de um desdobramento contínuo no tempo e na história. (AMORIM, 2012, não paginado).

Assim, na alegoria convencional, utiliza-se de uma convenção discursiva “criptografada” em palavras que não poderiam ser ditas abertamente, sob pena de punições. Essa compreensão passa pelos procedimentos de composição e de interpretação alegóricas que buscam “chaves” externas ao texto, para fazer convergir as figurações com as quais se trabalha e o contexto da mensagem crítica pretendida. É necessário que se conjuguem as motivações externas ao texto, para a escolha dos elementos que lhe servirão para a constituição alegórica. Por outro lado, a interpretação da alegoria expressiva exige um esforço de compreensão da própria constituição do texto, sujeito ao trabalho da crítica. Neste sentido, na alegoria expressiva sua incompletude aponta para algo que escapa à possibilidade de

compreensão no momento da enunciação discursiva, é elemento intrínseco e constitutivo do discurso, como “visão de mundo”. Deste modo, os processos de interpretação alegórica impõem uma constante busca do “si mesmo” em “um outro”, oculto no acúmulo de expressões que se precipitam umas sobre as outras, num vertiginoso movimento de busca e de fuga de um sentido uno. Isto aponta para o que Gagnebin denomina de “dialética fatal da alegoria”, ou seja,

A alegoria é a figura privilegiada deste movimento de redemoinho que, no fim, vai até destruir-se a si mesmo ou, então, salvar-se, pela traição de sua mais profunda tendência. [...] Infiel a todos os sentidos que ela cria um depois do outro, a alegoria corre o risco de trair-se a si mesma e de não conseguir significar mais nada, fora sua própria ruína. Ela é o exemplo extremo desta *sobredesignação*, da qual falava o ensaio de 1916, que afeta as línguas humanas de depois da Queda; obrigadas a significar, obrigadas a transmitir um sentido, as palavras terminam por não dizer mais nada numa espécie de tagarelice necessária e perversa. (GAGNEBIN, 2009, p. 37; 38 – destaque da autora).

Na contramão da representação simbólica, que se constrói por meio de imagens ilustrativas previsíveis, que “tende à unidade do ser e da palavra” (GAGNEBIN, 2009, p. 38), Benjamin insiste no restabelecimento da imagem alegórica, que “insiste na sua não-identidade essencial” (ibidem), valorizando o seu poder expressivo: “Ora, a alegoria [...] não é uma retórica ilustrativa através da imagem, mas *expressão*, como a linguagem, e também como a escrita” (BENJAMIN, 2004, p. 176). A alegoria, portanto, assume seu lugar de importância como expressão estética, ao lado da linguagem e da escrita.

1.2.3 Leitura alegórica

Tendo em vista o sentido dialético contido no termo alegoria, constata-se, como discorri anteriormente, que pode haver, de um lado, uma intenção autoral de atribuir ao texto ou à obra artística uma carga de sobreposições metafóricas que apontam para uma representação ampliada, compondo um conjunto alegórico vinculado às intenções críticas do autor em seu contexto de produção. Na outra ponta deste par dialético, a alegoria pode ser interpretada pelo leitor, ou pelo espectador da obra de arte, a partir de elementos que emergem do contexto dessa leitura ou fruição da arte. Daí se poder falar em leitura alegórica, que empreende o desvelamento de um jogo de contradições presentes no texto e no contexto de sua produção.

De acordo com Flávio R. Kothe (1986), o autor de um texto é, também, leitor de si mesmo e, assim, estabelece uma contradição que pretende resolver em sua obra. O leitor, por sua vez, ao reconstituir a obra, por meio da leitura, acaba instaurando, mais uma vez, a contradição inerente à leitura de si no outro. Kothe ainda diz:

Trata-se, contudo, de uma “reconstrução” a partir das ruínas do texto, sem efetivo original: o dizer o outro diz um outro que já não se pode mais saber como era em sua totalidade (tem-se, contudo, a sua planta, o seu projeto, que é a página escrita). Autor e leitor geram juntos a obra, que é sua alegoria, o seu dizer o outro [...]. O texto não mais é lido como se fosse um “em si” (que é o que pretende o conservadorismo pretensamente científico das correntes “modernas” da literatura); pelo contrário, a leitura lembra e relembra a todo momento que o texto é contexto estruturado verbalmente. (KOTHE, 1986, p. 71; 75).

No que diz respeito às obras hatounianas em estudo, esta “reconstrução” a partir das ruínas” é a da narrativa que expõe as fraturas e as discontinuidades, tanto da busca da identidade empreendida pelos narradores, quanto da busca de explicações sobre as relações familiares rompidas. As narrativas se tecem sobre o movimento da memória dos narradores, o que já implica em instabilidades do relato. O distanciamento entre o signo “família” e seus significados marca muito mais a não identificação – o desvio –, do que um apaziguamento da conquista de respostas aos questionamentos levantados nos romances sobre a paternidade do narrador de *Dois irmãos* e do protagonista de *Cinzas do Norte*, entre outras questões que veremos com mais detalhes nas análises dos romances.

A linguagem de Hatoum nessas narrativas é, portanto, desviante, pois, ao lançar mão de elementos da memória dos narradores e de relatos ouvidos por eles na infância, estabelece uma intrincada rede de ditos e de “não-ditos”, promovendo, na construção da narrativa, o questionamento de si no outro. Dessa forma, “a página escrita”, no dizer de Kothe, permanece como algo inacabado, pois se está diante de “pedaços” que são oferecidos ao leitor, convocado a integrar a construção desse texto que não é mais um “em si”, pois “autor e leitor geram juntos a obra, que é sua alegoria, o seu dizer o outro.” (KOTHE, 1986, p. 75).

Procurando evidenciar a importância da interpretação crítica do texto e do contexto como forma de estabelecer relações dialéticas entre a obra, o leitor e o mundo, Kothe afirma que

A leitura alegórica procura acompanhar esse movimento, essa insistente busca do outro (em que acena, mas não se encerra, a identidade). [...] Não se trata só de ver o outro, em que o outro se torna presença. A leitura alegórica pretende compreender esse jogo em que um não elimina o outro, mas inclusive o relembra constantemente. (KOTHE, 1986, p. 75).

Nas narrativas em estudo, há essa “insistente busca do outro”: dos narradores agregados em relação à sua identidade na família; no interior das relações familiares, nos papéis sociais ali envolvidos; no jogo entre imigração e aculturação; entre outras situações pertinentes a cada narrativa, que veremos oportunamente.

O jogo estabelecido entre o anúncio e o segredo, inerente ao processo de mascaramento alegórico, insere-se na constituição da imagem da casa familiar nos romances. Desta forma, propicia-se a leitura alegórica da casa familiar, uma casa utópica, que tende ao não

suprimento de respostas às questões suscitadas. Neste sentido, a alegoria, como figura arquitetônica nas narrativas (como máscara: efeito, ou simulacro), estabelece uma ilusão de suprir, mostrando a falta. Assim, a linguagem alegórica, que se constrói pela conjunção de fragmentos – que é, ao mesmo tempo, disjunção do todo –, mostra-se por meio da imagem da casa familiar que, à maneira do mosaico, simula uma inteireza, se observada à distância; porém, vista de perto, denuncia a diversidade de peças que compõem o conjunto aparentemente homogêneo. O que as relações familiares revelam – ou denunciam – não procura eliminar o seu contrário, mas, alegoricamente, sempre o relembra.

A tarefa da leitura alegórica assemelha-se à decifração de enigmas, que requer uma travessia sobre as ruínas de uma história descontínua, repleta de fragmentos significantes. A leitura alegórica dessa casa utópica – por ser, esta, de fato inalcançável –, se faz sobre um objeto ausente que demanda a tradução melancólica de uma perda. Essa perda constitui uma dimensão da subjetividade dos membros da família e seus agregados (“amputados”, como veremos nas análises dos romances), que se situam no limiar de um “certo” exílio.

1.2.4 Entre ruínas e o limiar: imagens

Inseridas no amplo conjunto de conceitos duplos de Walter Benjamin, a ruína e o limiar remetem, cada qual, a estados ou situações paradoxais, nas quais se conjugam extremos confrontantes, mas, simultaneamente, complementares: tensão dialética em jogo. Neste jogo está implicada a tensão entre a memória, o esquecimento e a intervenção da criatividade – esta, de fato, revolucionária, em face da interpretação dinâmica de imagens que a institui. Rochlitz, ao discorrer sobre a dinamização da imagem, por Benjamin, não mais como elemento estático ou doutrinal, mas com um estatuto emancipado e revolucionário, pondera que

Não se trata mais, então [...], de uma ação imediata “do espaço de imagens” sobre o receptor, mas de um trabalho de memória e de interpretação, oposto à ação cega de um progresso histórico que não faz senão reproduzir ao infinito as mesmas catástrofes. O trabalho de memória que, a serviço da revolução, arranca do passado esquecido sua força libertadora, é a *dinamização* das projeções [...] [que] completa uma operação revolucionária sobre o esquecimento em que se funda o progresso cego. [...] Ao mesmo tempo, o trabalho de projeção encontra-se engajado na história como rememoração ativa com função revolucionária, como reapropriação de nosso corpo estrangeiro em que o esquecimento faz de nós exilados. (ROCHLITZ, 2003, p. 182, 183 – destaque do autor).

A importância da interpretação e da memória como forças operadoras da libertação do antigo modo de ver a alegoria – como objeto estático, apenas ornamental – incorpora a

projeção dinâmica das imagens como processo revolucionário, nas sempre novas leituras do “outro” da história.

A ruína remete à imagem de incompletude, de vestígio, resto de algo que existiu, de ausência presente, presentificação do passado, finitude, perda. A partir da consciência dessa perda, tem-se, virtualmente, a imagem do que poderia ter sido e não foi: naquilo que se perdeu, resta, contudo, a possibilidade de que se realize o irrealizado, que se recupere a felicidade. Neste sentido, o conceito de obra de arte é visto por Benjamin, no *Trauerspiel*, como promessa ou possibilidade potencializada de expressão da perda, sendo ela mesma – a obra de arte – considera como ruína. Isto porque, por meio da alegoria, há uma sensibilização para se perceber que na vida está presente a sua própria finitude. Uma vez mais, a figura da “caveira”, como o lado oculto de um rosto, alegoriza este fato. Nas palavras de Kothe, “a ruína, resto de um mundo que já foi e já se foi”, indicia o passado por trazê-lo “a presentes posteriores. O mesmo ocorre com a obra de arte à medida que ela transcende o mundo que a gerou, testemunhando-o para outros tempos e lugares.” (KOTHE, 1976, 44, 45).

A ruína conjuga, na constituição de sua imagem, uma dualidade que se explicita pela existência dialética, e simultânea, da ausência e da presença. Além de condensar tempo e espaço remissivos, integra uma demanda de interpretação criativa, na intenção de reconstituir aquilo que se perdeu. Porém, essa recuperação, como nos processos de rememoração, nunca será inteiriça, restando ao trabalho da imaginação o preenchimento deste “outro” que poderia ter sido.

As relações entre os familiares e agregados nas casas dos romances de Milton Hatoum, como se verá nas análises, terão como pedra de toque a perda: o esfacelamento das famílias, a morte, o desenraizamento, o exílio subjetivo. Após alguns anos passados dos fatos ocorridos nas narrativas, os narradores fazem emergir, por meio da memória, esse “índice de perda duma felicidade que poderia ser ou ter sido, mas não é, exceto como obra de arte.” (KOTHE, 1976, p. 42). Os narradores são os autores da escrita dessa perda. Assim como Benjamin declarou, podemos dizer que “encontramos frequentemente, nas tentativas de apreender o sentido desta [nossa] época, aquela típica sensação vertiginosa que em nós provoca a visão do seu universo espiritual, com todas as suas contradições.” (BENJAMIN, 2004, p. 44). E é essa consciência das contradições, em meio ao rompimento de relações assistidas nos romances – humanas rupturas, também nossas –, que afirma o desafio de submeter uma obra literária contemporânea ao olhar crítico e perscrutar nela os ecos do mesmo tempo em que se vive.

O limiar, por sua vez, é uma imagem de pensamento que representa uma zona de transição, imperceptível, de passagem de um estado para outro, ou, paradoxalmente, um lugar

de imobilidade, no qual se detém o sujeito em situação bifronte em um lugar-tempo do agora e do outrora. Nas palavras de Gagnebin, “o limiar não significa somente a separação, mas também aponta para um lugar e um tempo intermediários e, nesse sentido, indeterminados, que podem ter uma extensão variável, mesmo indefinida.” (GAGNEBIN, 2010, p. 14, 15). Nesta acepção, revestida da indeterminação, estabelece-se a resistência ao que se costuma esperar de demarcações bem definidas entre dicotomias como “(masculino/feminino, público/privado, sagrado/profano etc.), mesmo que se tente, mais tarde, dialetizar tais dicotomias. [...] [Trata-se] de ousar pensar devagar, por desvio, sem pressupor a necessidade de um resultado ao qual levaria uma linha reta.” (GAGNEBIN, 2010, p. 15; 16; 17).

Na comunicação entre o nativo e o imigrante, como veremos em *Dois irmãos*, os trechos em que os personagens imigrantes libaneses recorrem à língua materna nos servirão de base para a análise da figura do limiar como uma espécie de pórtico da memória, lugar de trânsito do “presente-passado” repleto de experiências e vinculações afetivas ligadas à terra natal. Veremos que, nos momentos cruciais de rememoração de perdas, ou de luto, a língua árabe vem à tona como forma de expressão, ao mesmo tempo ruínica e liminar, assumindo o papel de via de passagem, de transição. Por outro lado, esse *limiar* da comunicação do/com o “outro” pode representar um espaço-tempo de detenção da comunicabilidade (no sentido de tornar comum, no ato da comunhão, a palavra).

A constituição das narrativas em estudo funda-se no trabalho de rememoração de experiências vividas pelos narradores: algumas presenciadas, nas quais estavam diretamente envolvidos; outras ouvidas por meio de relatos das várias histórias, que se entrecruzam às suas próprias, tecendo uma rede de imagens a serem interpretadas criativamente, e transformadas em narrativa escrita.

O retorno mítico empreendido pelos narradores chega ao território da infância, de onde pensam conseguir extrair as respostas às inquietações sobre suas origens. No entanto, a rememoração se faz pelo olhar do adulto e não mais da criança. Neste sentido, os ensaios de Benjamin *Rua de mão única e Infância em Berlim* revelam, respectivamente, “o mito da *utopia*. É a esse mito que se vinculam os temas da criança e do apaixonado, do sonhador e do animal, do viajante, do colecionador e do escritor – seres que têm uma experiência da realidade aquém da objetivação consciente e que escapam ao princípio de realidade e de utilidade.” (ROCHLITZ, 2003, p. 173 – destaque do autor). Quanto ao território limiar da infância, esta é, pois,

O país tanto das descobertas quanto dos limiares. Ela é um tempo de indeterminação privilegiada (pelo menos para as crianças das classes mais abastadas), de formação e de preparação a uma outra vida, a vida

adulta sexuada e profissional, vida que se pressente e se imagina, mas ainda não pode ser definida. [...] O primeiro fragmento, no limiar desse livro, “Tiergarten” [em *Infância em Berlim por volta de 1900*], evoca passeios do menino não tais quais foram, mas como se dão a ver na memória do adulto que volta aos lugares de sua infância, passado grávido de sua futura memória. (GAGNEBIN, 2010, p. 17).

Essas imagens duais, da ruína e do limiar, concentram os núcleos ao redor dos quais desenvolverei o trabalho de leitura alegórica da casa familiar nos romances *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum.

A operação interpretativa efetuada na tecedura das narrativas, pelos narradores, tem como seus elementos fundamentais o trabalho da memória, e o componente dialético que lhe é intrínseco, o esquecimento, além do concerto de vozes, composto pelos relatos. O sentimento de não pertencimento, explorado como exílio subjetivo, revela os sujeitos à deriva, descentrados, como imagem ruínica e limiar da experiência do embate e da não identificação com o outro. Todos esses elementos estão conectados às imagens da ruína e do limiar, imagens alegóricas que, como já exposto, trazem a revelação do ser e do dizer o “outro”.

CAPÍTULO II

MEMÓRIA, EXÍLIO, CONCERTO DE VOZES

2.1 Sobre a memória

Diversos são os estudos já realizados sobre a memória, tema instigante e que tem demandado a produção de inúmeros colóquios, de diversos ensaios acadêmicos e científicos e tem sido objeto de pesquisa da psicologia, da psicanálise, da filosofia, da fenomenologia, da história, da literatura, entre tantas outras áreas do conhecimento. Em todas essas perspectivas pelas quais a memória pode ser estudada, a linguagem acaba por assumir um papel fundamental para a sua abordagem. Como procedimento capaz de registrar imagens – seja de um passado longínquo, seja do último minuto –, trabalhando, essencialmente, com o espaço e o tempo, a memória tem na linguagem o meio de tornar presentes essas imagens do passado, que é redimensionado no presente por meio do discurso.

Ivan Izquierdo nos apresenta um conceito de memória que contempla o ponto fundamental sobre o qual se apoia esta noção, o fluxo do tempo:

O tempo flui, como um rio, aquele ao qual Heráclito disse que não podemos descer duas vezes. Há, basicamente, duas maneiras de conceber o fluxo do tempo: desde o passado em direção ao futuro, ou desde o futuro em direção ao passado (BORGES, 1960). Em qualquer um dos casos, o fluxo nos atravessa num ponto, que denominamos presente. Um ponto não tem superfície nem volume; é intangível e fugaz. É curioso que, em ambas concepções do tempo, o futuro (ou passado) sejam consequências de algo quase imaterial como é o presente; de um simples ponto. Esse ponto evanescente, porém, é nossa única posse real: o futuro não existe ainda (e a palavra *ainda* é uma petição de princípio) e o passado não mais existe, salvo sob a forma de memórias. Não há tempo sem um conceito de memória; não há presente sem um conceito de tempo; não há realidade sem memória e sem uma noção de presente, passado e futuro. (IZQUIERDO, 1989, p. 89 – destaque do autor).

Memórias, prossegue o autor, são

as ruínas de Roma e as ruínas do nosso passado [...], é nosso senso histórico e nosso senso de identidade pessoal (sou quem sou porque me lembro quem sou). Há algo em comum entre todas essas memórias: a conservação do passado através de imagens ou representações que podem ser evocadas. Representações, mas não realidades. (IZQUIERDO, 1989, p. 89).

Nos primórdios da arte da memória, inventada pelos gregos, o episódio de um banquete servirá como cenário da “fundação” da mnemotécnica (*ars memoriae*) e como demonstração de que a memória se registra por meio de representação e de imagem.

Há uma lenda sobre o herói esportivo Scopas, vitorioso boxeador que, depois de vencer mais uma luta, havia contratado o renomado poeta Simônides de Ceos (cerca de 557 a 467 a. C.) para que o honrasse com um hino laudatório, a ser apresentado durante a comemoração. Dessa lenda sabe-se pouco, mas por meio de uma anedota contada por Cícero e por Quintiliano, em seus textos retóricos, além de fábulas de Fedro e de La Fontaine, que a repetiram, pôde-se chegar à “continuação” da história¹⁹. Harald Weinrich nos diz que

Segundo essas fontes, Scopas não ficou satisfeito com o trabalho de Simônides, pois o poeta usou dois terços de seu hino laudatório para os deuses gêmeos esportistas, os dióscuros Castor e Pólux, e só um terço para Scopas. Por isso mesmo o poeta só teria direito a um terço do pagamento. Os dois outros terços deveriam ser pagos pelos deuses. (WEINRICH, 2001, p. 29).²⁰

Durante a festa, repentinamente, o teto do salão desaba sobre todos os convidados, com exceção de Simônides, que havia sido chamado para fora do aposento por um criado, pois dois jovens diziam querer falar-lhe urgentemente. Desta forma, os deuses esportistas Castor e Pólux, também homenageados em sua poesia de louvor, ao salvarem o poeta do desabamento, teriam pago a dívida pela canção. Após escapar afortunadamente desse trágico acidente, o poeta é requisitado pelas famílias a auxiliar na identificação dos mortos. Com sua memória visual, foi capaz de lembrar-se exatamente em que local da mesa cada um se sentara. Assim Weinrich resume este fato: “Essa memória espacial permite-lhe identificar os mortos segundo sua localização no aposento. Desde essa façanha de memória, o poeta Simônides passa por inventor da mnemotécnica, considerada uma arte que pode vencer até mesmo o esquecimento.” (WEINRICH, 2001, p. 30).

Sobre essa associação da memória ao espaço e à imagem criada a partir da vivência, Irene A. Machado, em seus estudos sobre a prosaica dialógica de Bakhtin, observa o seguinte:

A arte da memória desenvolveu-se [...] como parte da retórica voltada para as técnicas através das quais as imagens e lugares se fixam no espaço interior da mente. [...] Existem duas espécies de memória: uma natural e outra artificial. A memória natural é aquela que está impressa em nossa mente e nasce ao mesmo tempo que o pensamento. A memória artificial é uma memória reforçada ou confirmada através de

¹⁹ As obras, onde se encontra a anedota de Scopas, são citadas nos textos de Weinrich e de Yates, assim referenciadas: em Cícero: *De oratore*, II, LXXXVI, 351-4; em Quintiliano: *Institutio oratoria* XI, 2, 11-16; em Fedro: Fábula IV, 24; e em La Fontaine: *Simonide preserve par lês dieux* (*Fabules* I, 14).

²⁰ Na versão da anedota de Cícero, apresentada por Frances A. Yates, lemos que o poeta havia dedicado não um terço, mas a metade do hino a Scopas e a outra metade aos deuses gêmeos: “Scopas meanly told the poet that he would only pay him half the sum agreed upon for the panegyric and that he must obtain the balance from the twin gods to whom he had devoted half the poem” [Scopas disse que pagaria apenas a metade do valor acertado pelo hino laudatório e que ele requeresse o restante dos deuses gêmeos aos quais havia devotado a outra metade]. (YATES, 1966, p. 1 – tradução nossa).

treinamento. De acordo com os princípios gerais da memória artificial, nós podemos fixar tudo o que queremos na memória, sob forma de imagens. Esta foi a habilidade de Simônides, que associou sua capacidade de memorização à leitura e fixação dos lugares que as coisas ocupam no espaço. Se, no contexto da literatura oral, o poeta opera com a memória natural ao se reportar à tradição, o romancista, por sua vez, é também um Simônides: em todo romance se criam espaços associados às vivências. Cria-se uma imagem verbal para uma representação espacial dada pela memória. (MACHADO, 1995, p. 222 – destaque da autora).²¹

Sob outra perspectiva, temos a contribuição do filósofo francês Henri Bergson (1859-1941) que, como estudioso da fenomenologia da lembrança, centraliza em sua obra, entre outros aspectos, impressões sobre a experiência da percepção. O que Bergson se propõe a examinar em sua obra *Matéria e memória* é a concepção em torno da memória, passando por uma complexa especulação sobre matéria e espírito. Para ele, em linhas bem sucintas, a matéria é concebida como um conjunto de imagens, ou seja, como algo que extrapola as convenções que a reduzem a um campo de representação. Já o espírito é entendido como a percepção – podendo significar, também, memória –, com a qual o indivíduo atua sobre a matéria.

Este conjunto complexo, formado pelas concepções sobre as imagens e a maneira pela qual elas são percebidas pelo indivíduo, forma o eixo do postulado do pensador francês, que vê na memória o “lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas” (BERGSON, 1999, p. 31). O pensamento bergsoniano funda-se na distinção entre a percepção, que depende da atualidade do corpo, no presente, e a lembrança, entendida como fenômeno que penetra, sempre e de várias maneiras, a percepção, oferecendo caminhos para a investigação, no presente, daquilo que mobiliza a memória. Em suas palavras,

Na verdade, não há percepção que não esteja impregnada de lembranças. Aos dados imediatos e presentes de nossos sentidos misturamos milhares de detalhes de nossa experiência passada. Na maioria das vezes, estas lembranças deslocam nossas percepções reais, das quais não retemos então mais que algumas indicações, simples “signos” destinados a nos trazerem à memória antigas imagens. (BERGSON, 1999, p. 30).

Sendo assim, a memória define as relações do presente com aquilo que se conserva em termos de imagens no campo psíquico do indivíduo. Nessa relação, mediada pela memória, o passado, fragmentado, vem à tona e mistura-se às percepções imediatas do presente. Benjamin registra suas impressões a esse respeito em um dos fragmentos de *Passagens*:

²¹ Os narradores dos romances em estudo exploram esses “espaços associados às vivências”, que eles rememoram e que utilizam para a construção das suas narrativas. Os caminhos sinuosos da memória são atravessados pelas variáveis dessa mencionada “memória natural”, que eles têm desde a infância, e da “memória artificial” que não atua, necessariamente, com base em treinamento, mas, sim, é ressignificada pela intervenção criativa da imaginação, por isso: “cria-se uma imagem verbal para uma representação espacial dada pela memória.” (MACHADO, 1995, p. 222).

Não é que o passado lança sua luz sobre o presente ou que o presente lança sua luz sobre o passado; mas a imagem é aquilo em que o ocorrido encontra o agora num lampejo, formando uma constelação. Em outras palavras: a imagem é a dialética na imobilidade. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal e contínua, a relação do ocorrido com o agora é dialética – não é uma progressão, e sim uma imagem, que salta. – Somente as imagens dialéticas são imagens autênticas (isto é: não-arcaica), e o lugar onde as encontramos é a linguagem. [N 2a, 3 - Teoria do Conhecimento, Teoria do Progresso] (BENJAMIN, 2007, p. 504).

Outro ponto importante a se considerar do postulado bergsoniano é que a lembrança responde a um chamado vindo do presente, trazendo para a camada da atualidade as experiências transcorridas e fixadas, ou conservadas, nas malhas da memória: “Em outras palavras, é do presente que parte o apelo ao qual a lembrança responde.” (BERGSON, 1999, p. 179). Neste sentido é que os narradores dos romances em estudo transitam entre o passado e o presente. O ponto de partida se faz pela percepção do adulto, no “hoje” de sua ação, sobre as experiências da infância, ausente nessa atualidade do adulto. Há, portanto, uma “presença” da criança identificada com o sujeito agregado da família, órfão, à margem do *status* central ocupado pelos filhos dos libaneses (*Dois irmãos*), ou do filho rebelde ao pai, que constrói a distorção do mundo, por meio da arte, a favor do seu ideal de liberdade (*Cinzas do Norte*). Essa “fantasmagoria”, que se constitui em linha de força que percorre estes romances, reafirma a imagem da infância vista pelo adulto como alegoria da memória de vidas que se desfazem ao longo do tempo, daquilo que poderia ter sido e não foi, ou já se foi.

Em relação ao pensamento de Bergson, Walter Benjamin se manifesta, sublinhando a importância do caráter da experiência na duração (*durée*), confrontando-a ao posicionamento de Proust, que acredita virem fortuitamente à lembrança as experiências passadas, por meio de estímulos sensoriais vindos ao acaso, ao que este denomina de memória involuntária:

Matière et Memoire define o caráter da experiência na *durée* (duração)²² [...]. Bergson [...] não deixa de sublinhar o antagonismo existente entre a *vita activa* e a *vita contemplativa*, a qual se abre na memória. No entanto, sugere que o recurso à presentificação intuitiva do fluxo da vida seja uma questão de livre escolha. [...] Ato contínuo, confronta esta memória involuntária com a voluntária, sujeita à tutela do intelecto. (BENJAMIN, 1989, p. 106 – destaques do autor).

Benjamin ainda discorre sobre o pensamento de Proust sobre a memória, como este a entende, como um acontecimento fortuito, privilegiando o acaso como elemento primordial capaz de trazer à tona a essência do passado, com seus aromas e texturas: “segundo Proust, fica por conta do acaso, se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo, e se pode ou não se apossar de sua experiência.” (BENJAMIN, 1989, p. 106). Para Proust, a

²² Benjamin registra uma observação interessante para este termo: “Segundo Bergson, para medir o tempo, a ciência fabrica o verdadeiro dado temporal, a *durée*. Ao contrário do tempo da ciência, a *durée* não é quantitativa, mas apenas qualitativa. A mesma hora do relógio pode parecer interminável, se vazia ou se ocupada pelo tédio ou pela espera, e pode parecer um instante, se preenchida por uma vida psicológica intensa.” (BENJAMIN, 1989, p. 146).

investida deliberada para se lembrar de algo, comandada pela atenção, se torna limitada, e não conseguir recuperar o que se viveu, tal como ele foi, resulta em uma frustração intransponível; esta é uma visão e um modo de ação muito individualizados, privativos, de lidar com o passado. Para Benjamin, porém, a experiência do indivíduo é atravessada pelo passado individual e coletivo, pois “as inquietações de nossa vida interior não têm, por natureza, este caráter irremediavelmente privado.” (BENJAMIN, 1989, p. 106).

De Marcel Proust, Benjamin destaca o lugar privilegiado de sua literatura – com os sete volumes de sua obra *Em busca do tempo perdido* – construída sobre as bases do trabalho com o sonho e a memória involuntária (*mémoire involontaire*). Sobre a imagem de Proust, Benjamin diz o seguinte:

Que esse grande caso excepcional da literatura constitua ao mesmo tempo a maior realização literária das últimas décadas é a primeira observação, muito instrutiva, que se impõe ao crítico. [...]. Sabemos que Proust não descreveu em sua obra uma vida como ela de fato foi, e sim uma vida lembrada por quem a viveu. Porém esse comentário ainda é difuso e grosseiro. Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. (BENJAMIN, 1994, p. 36; 37).²³

Para Benjamin, a ligação entre o presente e o passado não obedece a uma ordem linear ou previsível, mas, sim, a um jogo entre a lembrança e o esquecimento. Ao analisar o pensamento de Proust sobre a memória involuntária, Benjamin sugere que essa relação entre o passado e o presente se estabelece menos por “obra do acaso” do que pelo “reencontro” de traços, no presente, que remetam ao passado. Traços, apenas, pois o que é rememorado não contém, em si, a inteireza daquilo que de fato ocorreu, sendo, já, ruína. Neste aspecto, a obra proustiana, ao trabalhar com a tensão entre o esquecimento e a memória, e apresentando a rememoração por meio de imagens, traria a alegoria como elemento construtivo da obra.

Se na teoria da alegoria, desenvolvida por Benjamin no *Origem do drama barroco alemão*, fica explícita a ideia da alegoria como a história da “perda”, exposta no palco por meio da dinâmica encenação de um drama trágico, na literatura proustiana, na visão de Benjamin, “existe um duplo impulso de felicidade, uma dialética da felicidade [...] que para Proust transforma a existência na floresta encantada da recordação.” (BENJAMIN, 1994, p. 39). Sua obra se comunicava tão intensamente com a essência humana, continua Benjamin, que, “quando Proust descreve, numa passagem célebre, essa hora supremamente significativa, em sua própria vida, ele o faz de tal maneira que cada um de nós reencontra essa hora que se

²³ Esse “tecido da rememoração”, atribuído metaforicamente ao trabalho de Penélope, será explorado como fundamento da montagem do mosaico, de memórias e histórias, realizada pelos narradores e personagens dos romances de Milton Hatoum que serão analisados nos capítulos adiante.

repete todos os dias.” (BENJAMIN, 1994, p. 38). Maria J. Cantinho resume, ainda, desta forma:

Parece que, como Benjamin o nota, seguindo o texto proustiano, ela [a relação presente/passado] é menos escolhida do que “reencontrada”. Está, pois, fora do alcance da memória voluntária ou da nossa inteligência a possibilidade de uma reconstrução fiel e essa parece ser a condição prévia da rememoração [...], não se escolhe, mas se “reencontra” (ou não) esse passado. (CANTINHO, 2002, p. 107).

Ao invés de fixar-se na perda, Proust expressa essa “hora significativa”, em que se “reencontra” a recordação, tão efêmera e potente, que deve se converter em palavras em fluxo contínuo como busca frenética do seu desejo de felicidade. Um desejo de felicidade, em Proust, que nos deixa entrever o seu reverso: as suas perdas, a sua doença, a irônica hostilidade da sociedade burguesa, que o via como um esnobe ensimesmado. Prossegue Benjamin:

É evidente que os problemas dos indivíduos que serviram de modelo a Proust provêm de uma sociedade saturada, mas não são os problemas do autor. Estes são subversivos. Se fosse preciso resumi-los numa fórmula, poderíamos dizer que seu foco é reconstruir toda a estrutura da alta sociedade sob a forma de uma fisionomia da tagarelice. Seu perigoso gênio cômico destrói, um a um, todas as máximas e preconceitos dessa sociedade. [...] Mas não é tanto o humor, quanto a comédia, o verdadeiro centro da sua força; pelo riso, ele não suprime o mundo, mas o derruba no chão, correndo o risco de quebrá-lo em pedaços, diante dos quais ele é o primeiro a chorar. E o mundo se parte efetivamente em estilhaços: a unidade da família e da personalidade, a ética sexual e a honra estamental. As pretensões da burguesia são despedaçadas pelo riso. Sua fuga em direção ao passado, sua reassimilação pela nobreza, é o tema sociológico do livro. (BENJAMIN, 1994, p. 41).

Quanto ao indivíduo tomar posse da sua experiência e, como diz Benjamin, “se cada indivíduo adquire ou não uma imagem de si mesmo” (BENJAMIN, 1989, p. 106), isso decorre do fato de que nossas experiências vividas individualmente são inevitavelmente atravessadas pelos fatos exteriores. Neste ponto é que Benjamin diferencia a informação jornalística, que isola “os acontecimentos do âmbito onde pudessem afetar a experiência do leitor”, da “antiga forma da narração” que não pretende apenas transmitir um acontecimento como mera informação, mas convertê-lo em experiência narrada, porque vivida, aos ouvintes, pois na narração “ficam impressas as marcas do narrador como os vestígios das mãos do oleiro no vaso de argila.” (cf. BENJAMIN, 1989, p. 107).

A memória desempenha um papel subjetivo de entrecruzar as percepções imediatas às lembranças, contraindo uma gama enorme de momentos. Assim prossegue Bergson, recorrendo sobre a hipótese do prolongamento subjetivo dos momentos realizado pela memória:

Por mais breve que se suponha uma percepção, com efeito, ela ocupa sempre uma certa duração, e exige consequentemente um esforço da memória, que prolonga, uns nos outros, uma pluralidade de momentos. Mesmo a “subjetividade” das qualidades sensíveis [...], consiste sobretudo em uma espécie de contração do real, operada por nossa memória. Em suma, a memória sob estas duas formas, enquanto recobre com

uma camada de lembranças um fundo de percepção imediata, e também enquanto ela contrai uma multiplicidade de momentos, constitui a principal contribuição da consciência individual na percepção, o lado subjetivo de nosso conhecimento das coisas. (BERGSON, 1999, p. 31).

As lembranças individuais são trazidas à tona, portanto, pelos processos de percepção e da memória, para os quais o corpo cumpre a função essencial de limitar, selecionando, as representações relativas à experiência, que, segundo o autor,

é uma experiência individual e não mais comum, porque temos sempre muitas lembranças diferentes capazes de se ajustarem igualmente a uma mesma situação atual, e também porque a natureza não pode ter aqui, como no caso da percepção, uma regra inflexível para delimitar nossas representações. Uma certa margem é portanto necessariamente deixada desta vez à fantasia; [...] daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação – liberdades que o espírito toma com a natureza. (BERGSON, 1999, p. 21).

Essa brecha deixada para as intervenções da fantasia se coaduna com a perspectiva apontada no estudo dos romances hatounianos, segundo a qual a imaginação procura preencher aquilo que a memória não foi capaz de trazer para a consciência por meio da lembrança; ou, ainda, aquilo que, pelo processo de seleção executado, foi substituído pelo trabalho criativo da imaginação. Vale, aqui, citar o que diz o próprio Milton Hatoum sobre a hesitação presente no plano da memória em constante jogo com a imaginação:

Há incongruência e dúvida em tudo, pois a memória não recupera o passado com exatidão: lembra e deslembra, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. A memória é o lugar da hesitação, o móvel da imaginação. O movimento é sinuoso, construído por fragmentos: uma técnica de montagem e organização [...]. Movimento de uma origem ágrafa – a da ignorância selvagem – à leitura e à escrita, que se tornam apuradas com o tempo e se constroem como visão crítica de si mesmo e dos outros. (HATOUM, 2006a, p. 26, 27).

O trabalho da memória traz muito mais incertezas do que convicções, uma vez que, sendo um movimento fragmentado de montagem, incorre sempre no risco das incertezas plantadas pela imaginação. Sendo a memória expressa pela linguagem, esta pode ser apenas tangenciada por uma “tradução”, na busca do sentido daquilo que se fragmenta no instante mesmo de sua ocorrência, pois a memória “lembra e deslembra, diz e desdiz”. A linguagem procura dar uma forma tangível, ou inteligível, a um acúmulo de imagens – como “móvel da imaginação” – que, descontínuas, em relação ao presente que as convoca, tem na escrita uma forma de apreensão, como “técnica de montagem e organização” daquilo que se move em gestos sinuosos e é “construído por fragmentos”. Isto nos leva à seguinte explanação de Gagnebin:

Por que a dominância dessa metáfora da escrita? Talvez por ser mais arbitrária que a imagem, pelo menos em nossos alfabetos europeus, a escrita escape com mais facilidade da problemática da aparência e da realidade, problemática fatal quando se tenta aferir o grau de fidelidade ao real de uma lembrança. Como pode traduzir – transcrever – a linguagem oral, a escrita se relaciona essencialmente com o fluxo narrativo que constitui nossas histórias, nossas memórias, nossa tradição e nossa identidade. (GAGNEBIN, 2006, p. 111).

Nesta tarefa é que os narradores dos romances em estudo se empenham, na construção da narrativa de memórias e histórias de suas vidas que se cruzam com as dos demais personagens, “como visão crítica de si mesmo e dos outros”, para falar com Hatoum. A despeito dessa tentativa de “salvar” a memória, escrevendo-a, ou inscrevendo-a, em uma tentativa “heroica” de escapar do esquecimento, como se o texto “fosse um derradeiro abrigo contra o esquecimento e o silêncio, contra a indiferença da morte” (GAGNEBIN, 2006, p. 112), esta escrita da memória, por fim, não será nada mais que *rastro*, sujeito ao apagamento e às investidas inevitáveis da imaginação, e, como rastro, guarda em sua identidade, alegoricamente, o índice presente de algo ausente.

2.1.1 É importante esquecer

Sendo a imaginação uma maneira de preencher as lacunas da memória, há, também, outro fator interveniente no que diz respeito àquilo que vem à tona no trabalho da rememoração. Tão importante quanto a lembrança, o esquecimento proporciona um equilíbrio entre as forças de trabalho da memória, que se sustenta pela existência desses polos tensos e complementares. De acordo com Iván Izquierdo, estudioso da memória,

o esquecimento é “a outra cara” da memória [...], o aspecto mais saliente da memória: é muito mais o que esquecemos que o que recordamos [...]. Não há dúvida que algum grau de esquecimento é necessário para poder ter uma vida útil. É preciso esquecer para poder pensar; para poder fazer generalizações, sem as quais é impossível desenvolver qualquer atividade cognitiva. (IZQUIERDO, 1989, p. 103).

O esquecimento ganha importância, deste modo, ao lado da lembrança. Há uma função atribuída ao esquecer como ponto de equilíbrio das atividades mnemônicas. Recorrendo ao estudo de Weinrich, vemos que a ideia da luta travada entre o esquecer e o não-esquecer já era cultivada entre os gregos da Antiguidade, por meio da simbologia de duas divindades femininas, uma que representa a memória e a outra, que conduz ao esquecimento:

Nos gregos *Letes* é uma divindade feminina que forma um par contrastante com *Mnemosyne*, deusa da memória e mãe das musas. Segundo a genealogia e teogonia, Lete vem da linhagem da Noite (em grego *Nyx*, *Nox* em latim), mas não posso deixar de mencionar o nome de sua mãe. É a Discórdia (em grego, *Eris*, em latim, *Discordia*) – o ponto escuro nesse parentesco. (WEINRICH, 2001, p. 24 – destaques do autor).

Há uma discórdia na raiz do esquecimento que está ligado intimamente à escuridão da noite. Assim, o esquecimento tem a natureza do que é sombrio, escuro, escondido:

Talvez o esquecimento também seja apenas, dito de forma mais trivial, um *buraco na memória*, dentro do qual algo cai, ou *do qual algo cai*. Além disso, termos adequados como em português, *cair no esquecimento*; o inglês *to fall into oblivion*, francês *tomber dans l'oubli*, estão difundidos em muitos idiomas. O esquecimento que está escondido ou abrigado na profundidade é, pois, escuro segundo sua natureza. (WEINRICH, 2001, p. 21, 22 – destaques do autor).

Ainda nas reflexões de Weinrich, o esquecimento entra sempre em desacordo com a lembrança, pois procura cobrir, com o seu espectro sombrio, a lucidez das coisas lembradas:

Merece um exame especial nesse contexto a língua grega (antiga). Nela recebemos para a história do conceito do esquecimento uma interessante revelação sobre uma palavra que no começo parece estranha aqui. Refiro-me à palavra *aletheia*, “verdade”, que naturalmente assume uma posição central no pensar dos filósofos gregos. O primeiro elemento dessa palavra, o *a-*, é sem dúvida um prefixo de negação (*alpha privativum*). O elemento seguinte, *-leth-*, negado pelo *a-*, designa algo encoberto, oculto, “latente” (essa palavra latina é aparentada com ela), de modo que a verdade do significado da palavra aparece – com Heidegger – como o não-encoberto, não-oculto, não “latente”. Mas como esse elemento significativo *-leth-* negado pelo *a-* aparece também no nome *Lethe* dado ao mítico rio do esquecimento, podemos conceber também, da formação da palavra *aletheia*, a verdade como o “inesquecido” ou “inesquecível”. Com efeito, por muitos séculos o pensamento filosófico da Europa, seguindo os gregos, procurou a verdade do lado do não-esquecer, portanto da memória e da lembrança, e só nos tempos modernos tentou mais ou menos timidamente atribuir também ao esquecimento uma certa verdade. (WEINRICH, 2001, p. 20, 21 – destaques do autor).

Dessa forma, o que se encontra guardado na escuridão da memória seriam as verdades mais profundamente vinculadas ao indivíduo, que traçam sua história e sua noção de “ser”.

No contexto dos romances em estudo, o esquecimento, com aquele valor de “verdade” indicado por Weinrich, coloca-se ao lado da memória como forma de resistência. Retomando as palavras de Hatoum, “a memória não recupera o passado com exatidão: *lembra e deslembra*, diz e desdiz, afirma para negar ou contrariar. A memória é o lugar da hesitação, o móvel da imaginação” (HATOUM, 2006, p. 26 – destaques meus). Benjamin discorre sobre isso, em uma observação interessante sobre o trabalho de Proust, associando-o metaforicamente ao de Penélope, mas mostrando a face oculta (alegórica) dessa tecedura:

Pois o importante, para o autor que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência. Ou seria preferível falar do trabalho de Penélope do esquecimento? [...] Não seria esse trabalho de rememoração espontânea, em que a recordação é a trama e o esquecimento a urdidura, o oposto ao trabalho de Penélope, mais do que sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Cada manhã, ao acordarmos [...], seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós [...] Podemos mesmo dizer que as intermitências da ação são o mero reverso do *continuum* da recordação, o padrão invertido da tapeçaria. (BENJAMIN, 1994, p. 36; 37 – destaque do autor).

Se retomarmos a epopeia homérica, veremos que a luta travada por Ulisses está mais para o “não-esquecer” da terra natal, do seu reino e do amor ali deixado, do que para o manter vivas essas lembranças. Enquanto Ulisses enfrenta bravamente os maiores perigos na viagem de volta à casa, em Ítaca, sua esposa Penélope tece durante o dia a manta que a liberta dos

pretendentes, adiando a cada noite, ao desmanchar o tecido, a finalização do trabalho que a comprometeria com outro homem, que tomaria o lugar do rei ausente. Enquanto tece a peça no tear, entretece, em seu íntimo, a memória de seu amado, vencendo o esquecimento. Mas, ao destecer, exerce uma ação de resistência às imposições das leis do poder de posse, reiterando a ação de não-esquecer o esposo heroico. Na odisseia do retorno para casa, Ulisses é lançado de perigo em perigo diante do maior inimigo: o esquecimento. Por diversas vezes é desafiado a esquecer-se de sua ilha natal e do amor de Penélope, enredado pelas artimanhas dos lotófagos e das sedutoras armadilhas de Circe e de Calipso.

Contudo não se pode pensar nessas duas forças, a lembrança e o esquecimento, como radicalmente opostas, mas pensá-las como polos que decorrem um do outro, em tensão dialética. O tecido da memória – vale reiterar esta imagem – se constitui da “trama”, a recordação, e da “urdidura”, o esquecimento. Há uma convivência, ainda que discordante, e uma complementaridade entre esses dois polos, dialeticamente posicionados, como observa Seligmann-Silva:

A memória – assim como a linguagem, com seus atos falhos, torneios de estilo, silêncios, etc – não existe sem a sua resistência. [...] A memória só existe ao lado do esquecimento: um complementa e alimenta o outro, um é o fundo sobre o qual o outro se inscreve. Esses conceitos não são simplesmente antípodas, existe uma modalidade do esquecimento [...] tão necessária quanto a memória e que é parte desta. (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 52; 53).

Assim, também, a infância que se recorda está inserida no adulto que a rememora. Diante da imagem da casa da infância, nos romances de Hatoum, desfeita ao longo do tempo, há, também, uma fragmentação do sujeito que o leva a um enfrentamento com o “outro” de si mesmo: contradição identitária. O adulto que recorda tem a sua infância dentro de si, como uma ausência presente. Trabalhando com a lembrança como tentativa de nortear a busca pela sua identidade, cresce para os narradores/personagens um desejo de explicações, pois, como assevera Ecléa Bosi,

Conhecemos a tendência da mente de remodelar toda experiência em categorias nítidas, cheias de sentido e úteis para o presente. Mal termina a percepção, as lembranças já começam a modificá-la: experiências, hábitos, afetos, convenções vão trabalhar a matéria da memória. Um desejo de explicação atua sobre o presente e sobre o passado integrando suas experiências nos esquemas pelos quais a pessoa norteia sua vida. O empenho do indivíduo em dar um sentido à sua biografia penetra as lembranças com um “desejo de explicação” (BOSI, 1987, p. 340).

O critério da dúvida percorre as narrativas hatounianas, a hesitação diante do que é lembrado e do que se esquece – o tecer e o destecer da memória –, além dos relatos que são remodelados, na tentativa de torná-los nítidos na narrativa, esbarra com a incompletude, pois o que se tem para relatar é apenas ruína. Esse “desejo de explicação” move os

narradores/personagens ao movimento de tentar esculpir o “outro” da história arruinada dessas casas familiares. Sendo entrelaçado, vertical e horizontalmente, pela lembrança e pelos relatos retrospectivos, o discurso da memória não fica restrito ao individual, pois o trabalho da escrita resulta na socialização das experiências dos narradores.

Portanto, as experiências do passado remodeladas pelo presente lançam o indivíduo diante de um quadro de indefinição e angústia, alocando o sujeito em um “espaço-tempo” moldado por uma tensão entre a subjetividade individual e a sua experiência com a alteridade. Esta parece ser uma lógica que demanda do sujeito uma tomada de consciência de seu lugar no mundo e do trabalho da memória que, escavando e recordando, busca as bases que o sustentem como indivíduo identificado com a família ou à sua margem.

2.2 Exílio... sentimento de não-pertencer

Nas narrativas em estudo, os narradores/personagens não são exilados políticos, não sofrem a expatriação decorrente da repressão, não vivem sob o poder cerceador da ditadura. O exílio para eles é de outra natureza: é experimentado em face do sentimento de não pertencer, diante de experiências de ruptura em relação à história familiar. E é essa a experiência a que, de um modo geral, está submetido o homem na modernidade. Segundo Cantinho, “a experiência do homem moderno, no sentido em que Benjamin a entende, é uma experiência de ‘crise’ e de ruptura com a tradição e com os fundamentos anteriores. Essa fractura situa-a Benjamin no interior da própria experiência.” (CANTINHO, 2002, p. 12).

A subjetividade desse exílio pode ser vista a partir de um duplo desenraizamento: um íntimo, afetivo; e um social, objetivo, ou seja, a partida da casa. A ideia de exílio oferece relativa dificuldade para a sua definição. Seu conceito tem rendido vários estudos em diversas áreas, entre elas a do direito, da historiografia, da psicologia, da filosofia, da sociologia e, também, da literatura. Ao se falar em exilado, logo nos vem à mente a situação de uma pessoa que se encontra em outro local, geralmente em outro país, pela impossibilidade de permanecer na sua nação de origem, seja de forma forçada ou voluntária. Nesta situação, o exilado tem suprimidos os seus direitos como cidadão da terra natal e ficam-lhe vedados, ou são-lhe restritos, os direitos de exercer a sua cidadania no país do desterro.

Sob um enfoque psicanalítico, Maren e Marcelo Viñar, no ensaio “Exílio e tortura”, abordam, primeiramente, aspectos do exílio, como as ligações do indivíduo com a sua origem e com a sua língua, a apropriação da língua do outro como forma de afirmação de laços, e o desejo, sempre presente, do retorno. A partir de um caso de exílio de uma família latino-americana na França, que recebe a visita do avô, a atenção sobre a reação da criança é a chave para a exposição que realizam: “Um dia, o neto de quatro anos – depois de ter ouvido o velho com voz rouca falar cerimonioso e sentencioso à moda antiga, diz à mãe: ‘Meu avô é mau porque ele fala ‘velho’ e eu não entendo nada do que ele diz’.” (VIÑAR, 1992, p. 63). O garotinho prossegue, explicando que, se os pais pronunciam três palavras “velhas” e três “novas”, ele os compreende bem, mas se dizem três “velhas” e uma “nova”, ele diz que não é bom, pois ele não entende nada. As línguas em jogo são o espanhol, língua da terra natal dos pais e do avô – que a criança mal conhece –, e o francês, a língua do desterro para os adultos, e materna para o menino.

A partir desse posicionamento limiar em que se situa a criança, entre o conhecido e o desconhecido – em sua relação com os pais e o avô –, e as línguas materna e estrangeira, estabelece-se uma relação dialética no interior da família. A comunicação sofre momentos de interdição, comunicação questionada pela criança, que se sente à margem do universo linguístico habitado pelos adultos. Embora o espaço deste trabalho não permita uma explanação mais longa de como o ensaio se estrutura e as questões sobre o exílio que expõe, vale insistir em um ponto que considero pertinente ao que percebo, neste aspecto, nos romances de Hatoum em estudo: o estado de “insularidade” em que se encontra o indivíduo em razão do desconhecimento, ou do domínio precário, da língua do outro. Isso se verá no romance *Dois irmãos*, nas relações estabelecidas por Yaqub no regresso à Manaus depois de um período no Líbano, e também pelo narrador, em suas conversas com Halim, quando este se entrega às lembranças da juventude e pronuncia palavras em árabe; além de outras situações, como veremos.

Voltando ao ensaio do casal Viñar, a partir dos dois termos – o antigo e o novo –, eles discorrem sobre um “objeto mítico”: o lugar de habitação, as coisas que lhe são próprias, a vivência corporal e emocional com a terra natal e, em decorrência da ruptura estabelecida pelo exílio, a necessidade nostálgica de retorno a esse lugar onde, segundo os autores, “mãe e paisagem se confundem”:

O antigo, a nostalgia de uma paisagem materna, se oferece à memória como cadáver e como lugar privilegiado do êxtase. A nostalgia – dor do retorno – reproduz o modelo da perda do primeiro objeto mítico. A questão do exílio recoloca assim esta interrogação, tão difícil e todavia tão atual da psicose: o que se passa com o sujeito quando a realidade dos fatos realiza ou redobra isto que é uma necessidade estrutural do fantasma? (VIÑAR, 1992, p. 64 – destaque dos autores).

O interessante, aqui, é a associação possível com a imagem criada, nas narrativas em estudo, dessa perda primordial expressa na linguagem da memória, e da necessidade de um retorno mítico a essa origem: seja na lembrança da terra deixada na infância, seja na busca de “explicações” sobre a paternidade. A “paisagem materna” apresenta-se, alegoricamente, nos textos, como ruína desse lugar mítico – “como cadáver e como lugar do êxtase” –, enigma que não oferece as chaves interpretativas seguras no dizível, contando, portanto, com a expressão da linguagem criativa, na narrativa, como estância, mais de questionamentos do que de apaziguamento. Poderíamos pensar na literatura como um lugar onde a mencionada “necessidade estrutural do fantasma” se configura.

Jean-Luc Nancy nos mostra outra maneira de enxergar o exílio e o exilado, posicionando a questão sob o prisma da existência moderna e do movimento exercido no ato de “sair de”:

Parece, pois, como se houvesse uma espécie de exílio constitutivo da existência moderna e que o conceito constitutivo desta existência fosse, ele mesmo, o conceito de um exílio fundamental: um “estar fora de”, “um haver saído de”, e isso não só no sentido de um ser arrancado do seu solo, *ex solum* [...], mas, segundo o que parece ser a verdadeira etimologia de “exílio”: *ex* e a raiz *el* de um conjunto de palavras que significam “ir”; como *ambulare*, *exulare* seria a ação do *exul*, aquele que sai, aquele que parte, não em direção a um lugar determinado, mas o que parte absolutamente. (NANCY, 1996, p. 35 – destaques do autor; tradução nossa).²⁴

A ação da partida, conjugada àquele que parte, é entendida, nesta perspectiva, como o movimento que está implicado no verbo “ir” e no correlato “partir”: “aquele que vai”, “aquele que parte”. Nancy prossegue em sua reflexão, dizendo que a questão central do exílio recai sobre esse movimento, que começa em um momento primordial da vida do indivíduo e segue se repetindo, tendendo a nunca terminar. Um movimento que não ocorre, necessariamente, com o “deixar a terra natal”, mas, absolutamente, se deixa algo percebido e sentido como o “próprio”:

Contudo, se o que se deixa não é o solo, o que é que se deixa? De onde parte esse movimento? Segundo o significado dominante, exílio é um movimento de saída do próprio: fora do lugar próprio (e, neste sentido, é, também, no fundo, o solo, certa ideia de solo), fora do ser próprio, fora da propriedade em todos os sentidos e, portanto, fora do lugar próprio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar da presença do próprio em geral. (NANCY, 1996, p. 35, 36 – tradução nossa).²⁵

No sentido em que Nancy situa o “lugar próprio”, podemos concluir que se trata daquilo que o indivíduo entende como “seu”, como um “lugar da presença”, no sentido mais amplo. Esta “presença” pode ser entendida, já pensando nos romances em estudo, como “estar na família”, “pertencer à família”, “entender a língua: a sua e a do outro”, “habitar a casa”, “servir aos da casa”, e assim por diante. Estar fora deste lugar próprio, que lhe pertence e ao qual pertence – com os seus correspondentes antagônicos –, leva a uma ruptura, gerando a condição da “deriva”, ou do estar no “entre-lugar”. Isto nos aproxima da ideia do limiar, pensado como uma zona de transição, ao mesmo tempo de passagem e de imobilidade.

Ao refletir sobre o conceito de exílio, a ideia de “dualidade” adquire relevo, ideia que também se encontra no conceito de alegoria e, como vimos, também da memória, tendo em vista o caráter dialético que estes conceitos comportam. Aqui, reitero mais uma vez, a

²⁴ Parece, pues, como si hubiera una especie de exilio constitutivo de la existencia moderna, y que el concepto constitutivo de esta existencia fuera él mismo el concepto de un exilio fundamental: un “estar fuera de”, un “haber salido de”, y ello no sólo en el sentido de un ser arrancado de su suelo, *ex solum* [...], sino según lo que parece ser la verdadera etimología de “exilio”: *ex* y la raíz *el* de un conjunto de palabras que significan “ir”; como en *ambulare*, *exulare* sería la acción del *exul*, el que sale, el que parte, no hacia un lugar determinado, sino el que parte absolutamente. (NANCY, 1996, p. 35).

²⁵ Sin embargo, si lo que se deja no es el suelo, ¿qué es lo que se deja?, ¿de dónde parte ese movimiento? Según el significado dominante, exilio es un movimiento de salida de lo propio: fuera del lugar propio (y en este sentido es también, en el fondo, el suelo, cierta idea del suelo), fuera del ser propio, fuera de la propiedad en todos los sentidos y, por lo tanto, fuera del lugar propio como lugar natal, lugar nacional, lugar familiar, lugar de la presencia de lo propio en general. (NANCY, 1996, p. 35, 36).

concepção da imagem dual que perpassa cada um dos elementos da tríade de conceitos que percorre este trabalho. Esta ideia também leva a pensar na condição do “entre”, mais propriamente na relação intersticial estabelecida entre elementos conflitantes e/ou limiares. Seguindo esse raciocínio, esta seria a condição do exilado, que não está em seu “lugar próprio”, mas também não pertence ao lugar em que se encontra. Retomando o trabalho do casal Viñar, o “lugar e o ser próprios”, a que se refere Nancy, estariam associados ao “antigo”, o lugar que concentra a “paisagem materna”:

O *antigo* é o fato de termos habitado um lugar, de tê-lo amado, de haver feito uma unidade com ele, com sua história, de ter mergulhado em suas paixões, sejam elas fundadas ou absurdas. O *antigo*, são as coisas que fiz minhas, e que fizeram de mim o que sou. É o eixo onde o “eu” e o “nós” se articulam em uma sucessão de acordos e de oposições, onde se enlaçou o que a filiação pode ter de livre e alienante. É a trama de uma história pessoal e coletiva que tece, em cada um, uma trajetória familiar, profissional e política. (VIÑAR, 1992, p. 64 – destaques dos autores).

Como veremos nas análises dos romances, a despeito da permanência na casa da infância, os narradores/personagens não mais se sentem pertencentes a ela, ou, ao retornarem à terra natal, sentem-se ali um estrangeiro, trazendo sempre consigo o sentimento antagônico da perda, ao partir, e o desejo do regresso, vendo-se, portanto, em condições limítrofes e conflitantes. Para Viñar, o exilado enfrenta a perda da ancoragem narcísica, ou seja, ele

Perde o espelho múltiplo a partir do qual criava e nutria sua própria imagem, seu personagem. No exílio, ninguém o conhece, ninguém o reconhece. Aquele que eu era não existe mais. O personagem está morto, o cenário não é mais o mesmo, os atores tampouco. E nos encontramos ali, sem olhar, sem palavra: comoção e crise radical da identidade. (VIÑAR, 1992, p. 71).

Essa noção de exílio, como entendida até aqui, está claramente associada ao processo de desenraizamento, do qual decorre o estranhamento em relação ao lugar onde se está vivendo e ao lugar de origem. Sendo assim, não apenas o distanciamento ou o ostracismo significariam uma perda radical em relação à pátria, ou ao lugar que se deixou – seja esse lugar entendido no âmbito objetivo como no subjetivo –, mas de algum modo, a convivência com a possibilidade de não sentir-se “em casa”, de vivenciar um não pertencimento a qualquer lugar que seja, revelam um estranho sentimento de desabrigo.

Assim, no contexto das narrativas em estudo, a noção de uma casa idealizada como lugar de pertencimento, de origem, e de abrigo, fica arruinada em função da fragilização e das rupturas das relações familiares e diante da impossibilidade de sua existência tanto no passado como no presente, por ser ela inalcançável. Esta casa se erige como efeito fantasmal, como simulacro, comportando, em sua radicalidade, os elementos de uma realidade e de uma fantasia. No caso dos romances, a casa da infância se erige na memória dos narradores, materializada por meio da narrativa, e entendida somente por meio da linguagem.

Levando em conta a situação de ambos os narradores de Hatoum, o narrador de *Dois irmãos* é agregado da família de imigrantes libaneses, e o de *Cinzas do Norte* é um órfão criado pelos tios. Eles experimentam situações limítrofes por natureza: a bastardia e a orfandade.

Observando o constante descompasso entre a lembrança e o esquecimento, e ainda, entre o que se cala e o que é revelado a respeito do passado, o que perpassa os enredos desses romances é uma condição de exílio subjetivo que decorre de certos deslocamentos: no âmbito objetivo, de um lugar para outro; e no subjetivo, no tempo da memória. Seja esse exílio vivido pelos imigrantes libaneses e pelos nativos manauaras aculturados, distantes de suas terras e de seus costumes de origem (com destaque para Halim e Domingas, de *Dois irmãos*); seja ele vivenciado pelos narradores/personagens, no âmbito da memória (Nael, de *Dois irmãos*; Lavo, de *Cinzas do Norte*), essas trajetórias sinalizam as instabilidades dos indivíduos em busca da própria identidade, e de uma casa que se quer alcançar, mas não pode ser recuperada, cuja existência só se revela como criação fantasiosa desse indivíduo desenraizado.

Essa imagem de uma casa como “um lugar próprio” ou como a “paisagem materna” pode ser captada, metaforicamente, na poesia baudelaireana, onde se radicaliza a visão alegórica do exílio e do exilado, e onde a identificação do poeta com o cisne oferece uma chave de leitura alegórica para as análises dos romances de Milton Hatoum.

2.2.1 O Cisne: alegoria do exílio

Benjamin percebe com argúcia o olhar baudelaireano como representativo do próprio olhar alegórico, vendo, na produção poética de Charles Baudelaire, um indivíduo desenraizado em sua terra, um poeta que transitava em meio à multidão nas ruas e bulevares parisienses, mas se percebia como um homem solitário: “Baudelaire amava a solidão, mas a queria na multidão.” (BENJAMIN, 1989, p. 47). Benjamin se detém demoradamente no estudo desse autor, para entender

O gesto alegórico, o “abismo” baudelaireano – abismo do espaço, mas também, ele próprio, alegoria do abismo do tempo –, tentando por à vista a estrutura essencial da sua obra (obra que, em si mesma, quer deixar ver esse esqueleto, surgindo destinada ao olhar alegórico), tornou-se, por isso, um objectivo fundamental para Benjamin, que, acima de tudo, pretendia a revalorização desse procedimento estético. (CANTINHO, 2002, p. 95, 96).

Baudelaire situa-se na encruzilhada entre a tradição clássica, com a qual o romantismo travara rupturas, e a imposição dos novos parâmetros que brotavam da recém-nascida

modernidade. O poeta francês viu na imagem de Paris a potente configuração da força destrutiva da modernidade e a decadência da tradição. Nesse seu olhar nostálgico, Benjamin vê personificada “a figura do ‘alegórico’ [...], encontrando na sua lírica o ‘lugar natural’ da alegoria.” (CANTINHO, 2002, p. 95).

A remodelação da Paris do século XIX²⁶ proporciona o deambular do *flanêur*, figura por meio da qual a cidade se transfigura poeticamente. As inovações constantes (e cortantes, poderia pensar Baudelaire), impõem, a sobressaltos, experiências inusitadas com a técnica e a industrialização, a moda e o consumismo, com as quais o homem moderno seria confrontado: a *experiência do choque*, ao lado da consciência da *perda da aura*, formariam os conceitos tradutores da impossibilidade de uma experiência autêntica.

A arte de Baudelaire transmite a sensação de um mundo ilusório, criado em sua poesia e crítica, “como expressão de uma crise, num esforço desesperado de recuperar algo irrecuperável: a imagem de um mundo harmônico.” (KOTHE, 1976, p. 73), e se apresenta como forma de resistência e também como meio de “suportar a história arruinada, num mundo marcado pelo fetiche da mercadoria.” (CANTINHO, 2002, p. 97, 98). O poeta caminha nas galerias e ruas de Paris desnudando a miséria e a decadência existentes por trás das suntuosas fachadas de seus prédios. Ele observa e resgata o valor dos derrotados, em uma sociedade que cultua o progresso, dando-lhes lugar em sua poesia. Ele capta o contraste e a tensão neste cenário: a flagrante decadência de uma Paris que mal acabara de nascer para o capitalismo, e o florescimento – irônico – de sua própria ruína, seu próprio mal, no seio de uma sociedade deslumbrada com os avanços do progresso, o que conduz o poeta – figura do solitário desterrado – a expressar seu sentimento de exílio inexorável. Um tipo de exílio sofrido pelo cidadão na metrópole oitocentista e do artista em meio a seu povo, em sua própria terra: um solitário em meio à multidão.

A subjetividade desse sentimento de exílio, de desenraizamento, de estar habitando, paradoxalmente, um não-lugar, é expressa pelo poeta no texto, lugar onde se encontram a alegoria, o exílio e a memória. Este tipo de exílio expressa o que vimos com Nancy, sobre “um movimento de saída do próprio [...], fora do ser próprio [...] fora do lugar próprio como lugar natal [...], lugar da presença do próprio em geral.” (NANCY, 1996, p. 35, 36). Esse sentimento de não pertencimento ao lugar natal, ou ao lugar da presença do que lhe é próprio, marca a condição de desenraizamento dos personagens dos romances em estudo, como

²⁶ As reformas urbanísticas de Paris foram idealizadas por Napoleão III e colocadas em prática pelo então prefeito da capital francesa, George-Eugène, o barão de Haussmann, cuja longa administração se estendeu de 1853 a 1870 (cf. SCHILLING, 2010).

Yaqub, de *Dois irmãos*, que depois de um período de “ostracismo” vivido no Líbano, terra dos pais, não se identifica com a casa familiar em Manaus, e Mundo, como o artista revolucionário, que não se ajusta aos ditames do pai severo, assim como constrói sua arte refletindo sua postura inconformada com a devastação de sua terra em nome do progresso promovido pelo regime militar.

Dentre os poemas de Baudelaire publicados em *As Flores do Mal*, destaca-se “O Cisne”²⁷, como uma representação metafórica do exílio e expressão de seu discurso nostálgico. A alegoria de Paris pode ser lida, em um subtexto, como a condição do próprio poeta: ele preserva, na memória, a imagem da sua cidade, nostálgicamente lembrada, como o objeto do desejo ausente no seu “agora”, presentificado, na construção do poema, nas figuras que ele rememora, seja de um passado distante, seja de sua experiência presente, como resume Amorim:

“O Cisne” está fundado num processo razoavelmente intrincado de rememoração: o sujeito poético tem uma “memória fértil”, relembra diferentes passados, associa lembranças eruditas a lembranças pessoais. [...] Três lembranças se entrelaçam, a de Andrômaca, a do cisne e a de Paris. A primeira é, na linha do tempo, a mais remota: o sujeito pensa em Andrômaca, instituída como interlocutora privilegiada do sujeito poético, e a rememoração é erudita, de mitologia e de leitura. O que fecundou a memória do sujeito foi o episódio da mulher venerando o túmulo vazio de Heitor, no Épiro, presenciado por Enéas, tal como aparece na *Eneida*, de Virgílio. Essa lembrança foi desencadeada por uma vivência pessoal do sujeito, de que ele também se recorda: o encontro com o cisne no novo bairro do Carrossel. Mas, entre Andrômaca e o cisne interpõe-se, formalmente, a rememoração de Paris, a cidade em reformas, a cidade como um canteiro de obras, a cidade que foi e não existe mais. (AMORIM, 2012, não paginado).

Desse arcabouço de rememorações que se entrelaçam, o poema se constrói sob o olhar alegórico que faz emergir lembranças recônditas de outras nascidas das experiências presentes, transformando os elementos evocados, distantes ou próximos, em imagens coadunáveis à da cidade natal do poeta que, no seu olhar melancólico, significa apenas ruínas de algo “que foi e não existe mais”. Segundo Benjamin, o poeta instaura uma leitura alegórica da cidade, cuja vida frenética dos novos tempos é detida pelo olhar do poeta crítico, para desnudar-lhe o que esconde de frágil e funesto:

Nenhuma das reflexões estéticas da teoria baudelaireana expõe a modernidade em sua interpenetração com a antiguidade como ocorre em certos trechos de *As Flores do Mal*. À frente deles está o poema *O Cisne*. Não é à toa que se trata de um poema alegórico. Essa cidade tomada por constante movimentação se paralisa. Torna-se quebradiça como o vidro, mas, também como o vidro, transparente – ou seja, transparente em seu significado. [...] A estatura de Paris é frágil; está cercada por símbolos da fragilidade. Símbolos de criaturas vivas (a negra e o cisne); e símbolos históricos (Andrômaca, “viúva de Heitor... mulher de Heleno”). O traço comum aos dois é a desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá. Nessa debilidade, por último e mais profundamente, a modernidade se alia à antiguidade. (BENJAMIN, 1989, p. 81).

²⁷ Vide o poema na íntegra no Anexo A.

A desolação, de que fala Benjamin, marca o olhar do sujeito poético que vê em “Andrômaca, às carícias do esposo arrancada” (v. 37), e chora a morte do esposo amado “diante de ermo sepulcro” (v. 39), pois a ela foi negado o corpo do marido, a imagem da mulher apartada do que lhe era próprio: o lugar natal, Tróia, que não mais existia, e o corpo do marido, metaforicamente, o “lugar da presença”, do encontro do prazer e do amor. Andrômaca torna-se quebradiça pela desolação e pela desesperança. A imagem remota desse “símbolo histórico” une-se a duas outras, “criaturas vivas (a negra e o cisne)”, vistas pelo poeta no seu presente. “A desolação pelo que foi e a desesperança pelo que virá” são sentimentos que unem esses dois polos extremos na história e marcam, alegoricamente, a fratura desses sujeitos pela fragilidade que carregam. Da mesma forma, Paris é quebradiça e transparente, como o vidro, cujo significado remete à fragilidade das figuras do poema, da antiguidade, em Andrômaca, e da modernidade, nas “criaturas vivas”.

Para o poeta, Paris carrega a marca da debilidade e da desesperança em relação ao passado e ao futuro. O jogo espaço-temporal é proposto pelo autor como recurso para absorção de imagens guardadas na memória, em seu íntimo, as quais o remetem “à velha Paris [que] depressa muda mais que um coração infiel” (v. 7, 8) e lhe serviu de fonte de inspiração poética. O poeta revolta-se ao ver a “infidelidade” de sua cidade entregue ao progresso, como foi entregue ao seu algoz a Andrômaca mitológica. Os novos adereços com que se maquia a bela cidade não passam de invólucros de vaidade trazidos pelo capitalismo, para satisfazer os caprichos da burguesia dominante. Porém, a mulher de Heleno, constrói um “falso Simeonte”, um rio de lágrimas feito da “solidão de viúva” (v. 3, 4).

Ao passar diante do “novo Carrossel” (v. 4), situado em frente ao museu do Louvre, a imagem do cisne, “que escapara enfim ao cativeiro” (v. 17) e “no pó banhava as asas cheias de aflição” (v. 21), clama pelo “seu lago natal” (v. 22) e evoca, para o poeta, a imagem da sua Paris perdida, que foi e não mais será: para ele, também, desolação e desesperança.

O panorama propicia a angustiante constatação de que, na verdade, a bela cidade abriga ruínas: figura paradoxal da Paris-Tróia, alegoria da modernidade baudelaireana, que une o antigo ao moderno. Tudo se transfigura em alegoria por meio do olhar do poeta, que sofre ao ver as mudanças em sua cidade, pois “essas lembranças pesam mais do que rochedos” (v. 32).

Em busca de “seu lago natal”, o cisne se precipitava sobre o chão grosseiro e, no pó, banhava as asas cheias de aflição. Diante do Louvre, o poeta se identifica com a imagem do “grande cisne [...] qual exilado, tão ridículo e sublime, roído de um desejo infindo” (v. 34-36).

Ao se render às mudanças trazidas pelo progresso, a Paris remodelada faz proliferar os seres que o poeta vê representados nas imagens da viúva, da negra escrava “enferma e

emagrecida” (v. 41), dos “órfãos que definham mais do que uma flor” (v. 48), dos exilados, dos “marujos esquecidos numa praia” (v. 51), dos “párias, dos galés” (v. 52), enfim, degredados entregues aos seus algozes, arrancados de sua terra para se amontoarem como “gado vil”, considerados “trapo terreno” (v. 38). Promove-se, assim, uma sobreposição das figuras de Andrômaca – viúva e escrava, que chora sua desgraça atrás dos muros de Tróia – e da negra escrava que lamenta a separação de sua “África esquecida por detrás das muralhas do nevoeiro hostil” (v. 41-44). A essas figuras une-se a do poeta-cisne, cuja alma “exilada à sombra de uma faia” (v. 49), evoca as lembranças antigas, dos velhos subúrbios, de onde surgem as figuras marginalizadas trazidas pelo progresso.

A memória é elemento primordial na arte poética baudelaireana, que constrói imagens a partir de fragmentos e da observação do seu entorno, resgatando do passado os elementos da tradição clássica, espelhada e revivida no presente. Baudelaire diz ainda que “todos os materiais atravancados na memória classificam-se e ordenam-se, harmonizam-se e sofrem essa idealização forçada que é o resultado de uma percepção infantil” (BARROSO, 1995, p. 859).

Progresso, decadência e exílio, temas que permeiam o poema “O Cisne”, pontuam as reflexões em torno da concepção de modernidade, inaugurada por Charles Baudelaire, fundamental aos parâmetros da arte do século XIX, e que inscrevem na história sua rica contribuição como legado da modernidade para os nossos tempos, demonstrando que seu valor ultrapassa as barreiras espaço-temporais. Desse olhar alegórico, como “reflexão estética”, como pontua Benjamin (1989, p. 81), é que nos apossamos para a nossa reflexão crítica sobre as obras de Milton Hatoum aqui estudadas, colocando em relevo a problemática do sentimento de não pertencimento, um exílio subjetivo causado pelo afastamento, no tempo ou no espaço, de um lugar natal, sentido e rememorado como uma “paisagem materna”. As personagens fraturadas que presenciamos nos dois romances, são evocadas pelos narradores, que também se quebram, diante da tarefa de narrar e tentar dar forma e conteúdo ao indizível que, por fim, a ruína das casas familiares acaba por significar.

Nas palavras de Hatoum, o móvel da memória é um movimento sinuoso e hesitante de lembrar e “deslembrar”, de dizer e “desdizer”, é um jogo de anúncio e segredo inapreensível em sua totalidade. A casa familiar, evocada pela memória e que os narradores tentam paralisar e tornar transparente como o vidro – tal como faz o poeta em relação à Paris, como pontua Benjamin –, é, igualmente, quebradiça, expressando a fragilidade das relações engendradas no interior da família. Assim como a “cidade tomada por constante movimentação se paralisa”, sob o olhar do poeta, o passado dessa casa familiar se torna imagem imobilizada para ser

“restaurada” na narrativa, com o ir e vir da lembrança e do esquecimento, como percebeu a narradora de *Relato de um certo Oriente*, ao dizer: “na fala da mulher que permanecera diante de mim, havia uma parte da vida passada, um inferno de lembranças, um mundo paralisado à espera de movimento.” (HATOUM, 1989, p. 11). Não só o movimento da memória, que se funda no jogo da lembrança e do esquecimento, mas o entrelaçamento dos vários relatos, com suas versões e visões de mundo, constituem elementos com os quais os narradores lidam para o trabalho de construção dos romances que lemos, cujas histórias e memórias estão intimamente imbricadas às suas próprias vidas.

2.3 Entre relatos e histórias

Os romances, como produtos do desempenho do papel autoral dos narradores, seriam, então, o lugar de onde eles podem falar, o lugar de falar de si e do “outro”, e de ler-se no “outro”, onde, alegoricamente, o “si mesmo” e o “outro” compartilham uma demanda interpretativa de ausências e presenças, simultâneas e dinâmicas. É o lugar discursivo onde a linguagem humana fala do que é propriamente humano. Segundo Bakhtin, para o romancista não há uma linguagem unificada, mas uma linguagem plural, “uma consciência da diversidade das linguagens do mundo e da sociedade que orquestram o tema do romance [...]; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem.” (BAKHTIN, 1998, p. 134). Compreendo essa linguagem, ou esse “discurso original”, não como a forma cabal e unívoca de uma origem totalizadora, pretensamente legitimadora da própria verdade e da verdade do outro, mas, sim, como uma forma de estabelecer um trânsito dialógico de experiências.

O contexto em que se inserem os narradores, a casa da infância, abriga suas memórias individuais e as lembranças dos familiares e amigos que compõem as diferentes perspectivas que engendram a arquitetura do texto. Portanto, o conhecimento do passado não depende somente de seus relatos individuais, cujas versões se dariam a conhecer apenas por sua própria perspectiva. É do interior da casa familiar, como espaço coletivo, que brotam as vozes daqueles que estão diretamente ligados ao narrador. Certamente, essas vozes, que surgem da memória, campo instável por natureza, são requisitadas, filtradas e (re)construídas pela memória do narrador; no entanto, são apenas esboços: ruínas. Assim, a tarefa de dar forma à narrativa demonstra a impossibilidade de dar feição concreta e definitiva a uma matéria tão movediça como a da memória.

Essa ideia de impossibilidade de delinear com precisão as imagens do passado conduz, necessariamente, ao primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (1989), em que as diferentes narrativas que compõem o romance “abrigam perspectivas múltiplas sobre a matéria narrada [...] engendrada pelos vários falares.” (VIEIRA, 2007, p. 100). A narradora inominada do romance declara nas páginas finais: “Eu mesma procurei um tema que norteara a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava.” (HATOUM, 2002a, p. 163). Essa narradora envolve-se em um processo no qual não se pode estabelecer uma identidade palpável, ou uma unidade tangível para o seu relato, pois “há uma contínua remissão para

mais adiante, não uma tranquila e sossegada comparação entre elementos auto-idênticos.” (KOTHE, 1986, p. 74). De acordo com Germana H. P. de Sousa,

Trata-se obviamente de lidar com a memória. Matéria informe, a memória é simultânea e não sucessiva. Sua reconstrução implica montagem. A forma narrativa, de modo geral, tenta dar uma forma à memória, fazê-la transcorrer como um rio – sucessiva, portanto, cronológica. É preciso, pois, atentar para o aspecto da fabricação do texto, da arquitetura das lembranças, pois se há construção do edifício da memória, há inevitavelmente um preenchimento de lacunas, uma vez que na vida há lembranças, mas também esquecimento. (SOUSA, 2001, p. 25).

Pensando nessa “arquitetura das lembranças” e na simultaneidade dos elementos evocados pela memória, Irene A. Machado, estudiosa da obra de Bakhtin, observa que “o romancista, por sua vez, é também um Simônides: em todo romance se criam espaços associados às vivências. Cria-se uma imagem verbal para uma representação espacial dada pela memória.” (MACHADO, 1995, p. 222).

“Arquitetura” e “representação espacial” pressupõem, de certa forma, montagem, recriação e, portanto, escolhas sobre quais materiais ou imagens seriam mais adequados ao processo de construção, neste caso, nos romances, da matéria narrada. Escolhas que não são isentas dos filtros afetivos do narrador, e do trabalho criativo da imaginação, pois não há discurso que não contenha um sem número de outros discursos, e em se tratando de relatos nos quais os próprios narradores estão envolvidos, como testemunhas, implica em uma recriação de uma “certa” verdade. Para isso nos adverte Coracini: “Convém observar desde já que falar de si é, de algum modo, criar (construir) uma história, uma narrativa, uma ficção que se torna, pela discursividade, uma verdade, melhor dizendo, uma realidade.” (CORACINI, 2007, p. 117). Isso nos remete ao que Bakhtin assevera a respeito do discurso de outrem na formulação da enunciação do narrador. Em suas palavras,

A enunciação do narrador, tendo integrado na sua composição uma outra enunciação, elabora regras sintáticas, estilísticas e composicionais para assimilá-la parcialmente, para associá-la à sua própria unidade sintática, estilística e composicional, embora conservando, pelo menos sob uma forma rudimentar, a autonomia primitiva do discurso de outrem, sem o que ele não poderia ser completamente apreendido. (BAKHTIN, 2006, p. 140).

E para que essa comunicação se dê de forma diversificada, como é de fato a natureza da linguagem, e se expresse enquanto linguagem no romance, Bakhtin compreende que

O romancista não conhece apenas uma linguagem única, ingênua (ou convencionalmente) incontestável e peremptória. A linguagem é dada ao romancista estratificada e dividida em linguagens diversas. [...] O plurilinguismo, desta forma, penetra no romance, por assim dizer, em pessoa, e se materializa nele nas figuras das pessoas que falam. [...] Disto se segue uma característica extraordinariamente importante do gênero romanesco: o homem no romance é essencialmente o homem que fala; o romance necessita de falantes que lhe tragam seu discurso original, sua linguagem. (BAKHTIN, 1998, p. 134).

Considerando a importância dada à comunicação, a essa “necessidade de falantes”, sob a perspectiva bakhtiniana, cabe, ainda, sublinhar o posicionamento do narrador, de onde observa e tece a sua narrativa. De acordo com Bakhtin, a base do dialogismo está na “lei do posicionamento” segundo a qual o ponto de visão em relação a um objeto, sobre o qual incidem focalizações simultâneas, determina as diferentes percepções e interpretações dirigidas a ele. Transpondo essa lei para a análise estética, Bakhtin fundamenta o conceito do dialogismo e das relações discursivas internas do romance. Irene A. Machado vem esclarecer, dizendo que

Para Bakhtin, a percepção humana é comandada por uma *lei do posicionamento* que determina o prisma do campo visual de focalização. [...] Não só o conceito de dialogismo enquanto sistema teórico, como também os aspectos gerais da teoria do romance de Bakhtin orientados pela metalinguística, mostram-se impregnados dessa nova postura crítica. Tanto a relação entre o autor e seus personagens, como a autonomia que os personagens conquistam com relação ao discurso do narrador, foram definidos por Bakhtin a partir da lei do posicionamento e das relações de tempo e espaço que ela pressupõe. (MACHADO, 1995, p. 37 – destaque da autora).

As várias vozes presentes nos romances de Hatoum, aqui estudados, podem ser analisadas, em *Dois irmãos*, tomando como ponto de partida a casa dos imigrantes libaneses, onde cresceu o narrador Nael como filho agregado, e onde tudo acontece como núcleo central do enredo. A cena inicial da narrativa projeta o ponto de vista desse narrador, como um pequeno fio que desponta do novelo da memória que vai se desenrolar. Em *Cinzas do Norte*, o narrador Lavo é um órfão que cresceu na casa dos tios, na periferia de Manaus. A narrativa da história conflituosa do amigo Mundo se constrói pelos relatos da família, além de um memorial da vida do amigo, uma longa carta escrita pelo seu tio, e da própria memória da convivência com Mundo desde a infância.

É interessante notar, ainda, que o percurso escolhido pelos narradores para contar as histórias demonstra uma perspectiva particularizada, pois cada um tem um modo de olhar para o passado e de arquitetar e reconstruir a narrativa. Do mesmo modo, esbarram com as particularidades de cada um dos personagens que tecem as suas narrativas, produzidas a partir da memória e, portanto, fragmentadas. Seja a partir do que lhes contam aqueles com os quais conviveram, ou dos mistérios silenciados ou quase ditos, de diários escritos e obras de arte, esboçadas ou terminadas, das conversas presenciadas ou meio ouvidas pelas frestas de portas entreabertas, os narradores têm em mãos pedaços de histórias, discursos entrecortados por outros discursos, que exigem dos narradores um trabalho de montagem, de tradução, desse material rememorado que se mostra como um acúmulo de ruínas daquilo que foi e não mais será.

CAPÍTULO III

UMA CASA DE UM CERTO HATOUM

3.1 A casa familiar: contradições

“Os verdadeiros lugares não existem no mapa, eles só existem na nossa memória; esse é o verdadeiro lugar da literatura”
(HATOUM, 2013).

Nos capítulos anteriores desenvolvi os aspectos teóricos em torno da tríade *alegoria*, *memória* e *exílio*, conceitos operatórios que dão suporte ao trabalho de análise dos romances em estudo. Nos capítulos que se seguem, procuro extrair das leituras dos romances *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005)²⁸, de Milton Hatoum²⁹, os elementos que deles emergem para a realização do trabalho de análise crítica, utilizando os conceitos mencionados. Precedendo às análises destes dois romances, apresento algumas considerações sucintas sobre as ideias diretrizes dominantes que norteiam o autor para a concepção da sua literatura.

Conceitualmente, como vimos, a alegoria pode ser entendida como “máscara” da linguagem, um disfarce sob o qual se esconde uma determinada “verdade”, engendrada no

²⁸ A partir de agora serão adotadas as seguintes abreviaturas para as obras de Milton Hatoum que compõem o *corpus* deste estudo: *DI* para a obra *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000 e *CN* para *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005. Os números das páginas referentes ao trecho transcrito serão indicados entre parêntesis, logo após a abreviatura.

²⁹ Nascido em Manaus em 1952, Milton Hatoum ensinou literatura francesa na Universidade Federal do Amazonas e na Universidade de Berkeley, EUA, entre outras. Estreou em 1989 com *Relato de um certo Oriente*, seguido de *Dois irmãos* (2000), ambos ganhadores do prêmio Jabuti de melhor romance e publicados em oito países. Por *Cinzas do Norte* (2005) recebeu seu terceiro Jabuti, nas categorias Livro do Ano/ficção e Romance, além dos prêmios Bravo!, APCA e Portugal Telecom de Literatura de 2006. Publicou *Órfãos do Eldorado* (2008), sua primeira novela, também agraciada com um Jabuti em 2009 (cf. <<http://www.premiojabuti.com.br/>>). Neste mesmo ano publica a sua primeira coletânea de contos *A cidadeilhada*, dos quais “seis são inéditos em português [...]. Os demais saíram em jornais, revistas e coletâneas no Brasil e/ou no exterior” (HATOUM, 2009, p. 121). Atualmente escreve para a coluna Cultura do jornal Estadão (cf. <<http://www.estadao.com.br/colunistas/milton-hatoum#colunistas>>) e trabalha no projeto de um novo romance, ainda sem data prevista para publicação. (cf. HATOUM, 2013: <<http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=71927>>). O último lançamento do autor é uma coletânea de crônicas, intitulada *Um solitário à espreita*, lançada na edição de 2013 da Flip (Festa Literária Internacional de Paraty). A biografia completa do autor encontra-se disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/biografia/a-historia-do-autor>>. Acesso em: 07 mar. 2013.

discurso construído pelas metáforas que a obliteram. Sob a máscara das ideias de união, aconchego, segurança, harmonia, entre outras, pertinentes ao conceito “casa familiar”, frequentemente subsumido metonimicamente no termo “lar” (que se desdobra na expressão, não raras vezes irônica, “lar doce lar”), escondem-se profundas fraturas reveladoras de pensamentos e ações que exprimem os polos confrontantes destas ideias. Caracteriza-se, assim, o “disfarce” da *casa* sob a *casa alegórica*: representação de uma casa ideal, porém inalcançável, arruinada, e, paradoxalmente, sinônimo de desabrigo.

Daniela Birman, analisando os romances de Milton Hatoum, discorre sobre o desejo do retorno à casa familiar, aquela que se constrói como “paisagem materna” – retomando a expressão utilizada por Viñar – para a qual se quer empreender um retorno mítico. Poderíamos questionar, com a autora, sobre o fato de que “torna-se fundamental pensar sobre os imaginários possíveis, e aqueles quase interditos, para a descrição do movimento de *retorno* e da ideia de *casa*.” (BIRMAN, 2007, p. 66). Hatoum declara: “Essa tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem [...]. Creio ser esta a viagem mais fecunda: movimento da palavra poética rumo à origem.” (HATOUM, 2001³⁰).

De que *casa*, de que *retorno* e de que *origem* falamos? Apenas para antecipar o que será exposto a seguir, nas análises dos romances em estudo, pode-se dizer que nas narrativas de Hatoum há recorrência dos temas da casa familiar, sinônimo da casa da infância (na qual se colocam as questões em torno da orfandade e da bastardia); da memória; do retorno à terra de origem. No entanto, essa casa, esse retorno e essa busca da origem só se constroem pela linguagem, pelo trabalho da memória, na tentativa de suscitar explicações para as inquietações no presente em relação a uma perda.

No projeto literário de Hatoum, como ele mesmo declarou, há a intenção de ligar a sua vida à literatura, e que “num certo momento de nossa vida, nossa história é também a história de nossa família e a de nosso país (com todas as limitações e delimitações que essa história suscite).” (HANANIA, 2001³¹). Em entrevista gravada no final de 2012, ele reafirma esse seu posicionamento ao dizer que não saberia escrever algo que não estivesse dentro dele; em suas palavras:

Antes de mais nada eu tenho que ser possuído por uma ou várias questões; por algum problema, alguma coisa que me toque profundamente... e tudo parte disso. Quero dizer que não adianta eu escrever sobre

³⁰ Todas as citações nas quais não aparece o número de página referem-se a entrevistas gravadas em vídeo ou a textos publicados na internet, em sites de revistas ou jornais eletrônicos.

³¹ Embora a data de publicação desta revista eletrônica conste como de 2001, o teor da mesma é de 1993. Provavelmente a revista atualizou o conteúdo, tendo sido acrescentadas informações sobre a publicação de *Dois irmãos*, que não aparecia na versão anterior.

uma coisa que está muito longe de mim, eu não faço isso, eu não consigo fazer isso. Tudo que eu escrevi [...] enfim, foram histórias e situações que estavam dentro de mim. (HATOUM, 2013).

No entanto, sempre advertiu que os fatos vividos devem ser mergulhados no tempo, para que essa distância dê o verdadeiro vigor à criação literária. Em um ensaio para a revista italiana *Tuttamerica*, Hatoum declara que, em seus primeiros anos na Europa, esboçou um romance político, no qual, ele relata:

Queria aproveitar a experiência que tivera como estudante secundarista em Brasília, no biênio do terror 68-69, e depois em São Paulo, onde na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP ajudei a fundar uma revista de poesia e desenho: POETAÇÃO. Mas à medida que escrevia, percebi que alguma coisa não dava certo, o meu texto nada mais era do que uma crônica dos acontecimentos recentes. Tudo que eu escrevia ainda estava no tempo, quero dizer no tempo quase-presente, como se o texto fosse uma reportagem sobre eventos ainda vivos, talvez vivos demais na minha memória. [...] Não conseguia imprimir no texto o poder de fingir, que é o mais inofensivo dos poderes, mas que numa obra de ficção me parece fundamental. Esse poder de fingir, de passar a impressão de verdade tem a ver com muitas coisas: a relação do tempo de discurso com o tempo da história, a construção das personagens, a organização do enredo, com seus saltos temporais, digressões, etc. [...] Redescobrir o passado, a espessura do passado é uma tarefa mais árdua que a mera constatação do presente. [...] E a literatura que mais me interessa fala sobre a reconstrução de ruínas, sobre uma época que já esquecemos ou pensamos ter esquecido... (HATOUM, 2002b, p. 5, 6).

Em outra entrevista, a um jornal de Lisboa, Hatoum reafirma sua preferência pela escrita da memória como instrumento eficiente para manter a distância entre o autor e o objeto de sua ficção, negando uma suposta vinculação a uma escrita autobiográfica; alude, também, ao papel germinal da família em seu trabalho, pontuando essa temática como recorrente desde o início do romance no século XIX:

O desafio é transformar a memória em ficção. A memória é a mesa da imaginação. Não acredito nos livros autobiográficos, acho que são grandes mentiras. Quando falo da memória, falo também na memória dos outros, em tudo o que vivi e observei. Há também a memória dos livros. Você assimila coisas que servem ao seu projecto narrativo. [...] Tem de haver um lado pessoal, uma experiência muito vivida que depois seja transfigurada pela linguagem. Não sou nenhuma das minhas personagens, mas elas pertencem à minha experiência.

É disso que fala ao afirmar que o seu projecto literário é ligar a história pessoal à história familiar?

Essa é a história do romance como gênero literário. O romance do século XIX parte quase sempre de uma família ou grupo de personagens que têm relações. O romance parte do particular para o geral e o que há de mais particular na nossa vida, na vida burguesa, é o indivíduo. Para a moral burguesa desde o século XIX, o horizonte do individualismo é a solidão. E o romance é, sobretudo, a narrativa da solidão. (HATOUM, 2006).

Desde o seu romance de estreia, *Relato de um certo Oriente* (1989), Milton Hatoum lidava com questões muito vivas que ele havia presenciado e também experimentado na sua adolescência e juventude. Em depoimentos como estes, desde o início de sua carreira como escritor, encontraremos o autor respondendo a questionamentos sobre o que o teria motivado a escrever sobre temas tão ligados a sua própria história. Coerente com o seu desafio de “transformar a memória em ficção”, o autor viu no tema da família, situada na ambiência amazônica, o seu *leitmotiv*, sem, no entanto, carregar nas tintas na descrição do espaço

manauara. O autor nos diz, ainda: “pus de lado o projeto de um romance espacial, de grandes panorâmicas sobre a região, e fechei a angular, usando uma lente de aumento para ver de perto um drama familiar. [...] Se não recorri ao labirinto amazônico, recorri, sim, ao labirinto do tempo.” (HATOUM, 2002b, p. 12).

No âmbito da sua infância, a casa familiar de Hatoum lhe serviu de força motriz para a construção de diversos personagens e narradores. Alguns objetos ligados a sua ascendência libanesa, assim como a presença de pessoas ligadas à sua família e os manauaras com quem conviveu, também são reinventados em sua literatura. Pensões e sobrados são tipos de moradia nas quais habitou o Hatoum criança e o adolescente. Espaços que aparecem nas narrativas, marcando a transitoriedade do limiar alheio/particular da pensão e a permanência na solidez imponente do sobrado, muitas vezes assemelhado a um palácio.

Desde o seu primeiro romance, o autor constrói a ambientação da família em espaços que marcam a infância dos personagens e a atmosfera familiar. O sobrado é um tipo de casa recorrente nas narrativas, como em *Relato de um certo Oriente*: “Éramos então quatro irmãos, e o amplo espaço do sobrado acomodou a família.” (HATOUM, 2002a, p. 53); em *Dois irmãos*: “Pararam diante de um sobrado antigo, pintado de verde-escuro. No alto, bem no centro da fachada, um quadrado de azulejos portugueses [...]. Uma vez por semana eu subia na platibanda para limpar os azulejos da fachada” (DI, p. 76; 82); e em *Cinzas do Norte*: “A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. [...] Numa ilhota no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco” (CN, p. 31; 40).

Assim como o sobrado, a pensão, como espaço de transição, entre uma moradia provisória e a expectativa da nova casa ou do retorno à que fora deixada, também é recorrente nas narrativas: “Eu tinha uns doze anos... Ele foi embora, desapareceu, me deixou sozinho num quarto da Pensão do Oriente...” (DI, p. 180); em *Órfãos do Eldorado*: “Vais morar na pensão Saturno. E tu sabes por quê.” (HATOUM, 2008, p. 15)³².

Hatoum nos conta sobre uma passagem da sua infância em uma pensão, antes de a família se mudar para um sobrado. Este espaço de transição ficou marcado, para ele, como o espaço de encontro e de conhecimento do “outro”:

Entre tantas vozes que ecoavam na Pensão, havia uma que se destacava: a do avô e patriarca da família; era a voz de um homem cansado de viajar. [...] Quando deixamos a Pensão Fenícia para ir morar num pequeno sobrado, alguns objetos nos acompanharam: um tapete, um mapa do Oriente, um narguilé e alguns livros. Conosco veio também uma mulher, uma índia aculturada chamada Ninfa. Naquela época não pensava que essas duas pessoas, muitos anos depois, seriam reinventadas: mescladas com outros

³² Embora não façam parte do *corpus* deste estudo, considero importante mencionar outros trabalhos de Milton Hatoum para “iluminar” aspectos atinentes às análises.

parentes e amigos, seriam transformadas em personagens de ficção. O patriarca Mohamed Ali Assi e Maria do Carmo, a Ninfa. (HATOUM, 1993, p. 165).

Essas duas pessoas, transformadas em personagens de ficção, podem ser vistas nos três romances: a figura do avô é encarnada no marido de Emilie, inominado na narrativa, e avô postíço da narradora de *Relato de um certo Oriente* e em Halim, de *Dois irmãos*; a índia aculturada é vista no primeiro romance como a empregada Anastácia Socorro, no segundo na figura de Domingas e no terceiro como Naiá.

Vale ainda pontuar que Milton Hatoum teve, desde a infância, o convívio com culturas diferentes como uma de suas motivações iniciais para escrever. Em “Escrever à margem da história”, o autor declara: “Na minha infância, a convivência com o Outro exterior aconteceu na própria casa paterna. Filho de um imigrante oriental com uma brasileira de origem também oriental, eu pude descobrir, quando criança, os outros em mim mesmo.” (HATOUM, 2001).

Hatoum sempre se permitiu posicionar o “outro” em primeiro plano para, a partir deste olhar voltado para a alteridade, também questionar “o si mesmo” no e para “o outro” e a história na qual se inserem. Se, no plano pessoal do autor, as suas vivências na casa da infância, ou fora do país, o conduziram ao conhecimento do “*Diverso* e do *Outro*”, no plano da ficção, as reflexões que o autor recoloca ganham outra dimensão, a da apreensão da universalidade de questões ligadas ao essencialmente humano, deixando o círculo restrito do individual, para alcançar uma universalização, sem fronteiras. Daquele universo tão particular, mescla do Oriente libanês, ligado à sua ascendência, com um “certo” Oriente radicado em Manaus, o autor traçou, armou e construiu, como um arquiteto, as narrativas *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. Já em *Cinzas do Norte*, permanece o drama familiar, mas sem a ligação com o tema dos imigrantes: romance igualmente instigante, seu foco recai sobre o traçado da vida de um amigo, problematizando relações de poder e luta por ideais de liberdade.

3.2 Uma casa alegórica

A casa familiar, nas narrativas de Milton Hatoum, deixa entrever as possibilidades de apreensão de elementos de alteridade, pressupondo que, na conjunção entre o potencial de “outro dizer” da alegoria, a força motriz da escrita da memória e o sentimento de não pertencimento, este último engendrado pela condição de exílio subjetivo, se possa delinear uma busca de uma determinada *casa* à qual se quer retornar, não aos tempos da pensão ou ao sobrado, mas à casa familiar, a “esta ‘casa’ ideal inatingível [que] pode ser vivida, de modo intenso, como perda, porém não apenas não existe no presente como nunca existiu.” (BIRMAN, 2007, p. 92).

A partir do foco oferecido pelos narradores dos romances *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, as casas das famílias são conhecidas no âmbito subjetivo, ou seja, o da memória do narrador, que “traduz”, ou interpreta, as representações desses espaços. Retomando o que assevera Flávio Kothe, ao dizer que “a alegoria enxuga e concentra contradições; a leitura alegórica discerne e desvela tais contradições” (KOTHE, 1986, p. 39, 40), cabe ao exercício crítico e reflexivo, que procuro empenhar neste trabalho, desvelar essas contradições por meio da leitura alegórica da casa familiar.

Para os narradores/personagens, os espaços habitados no interior da casa e os lugares da cidade por onde circulam, tanto quanto as relações que se dão nesses espaços, são significativos para entendermos a dimensão e a profundidade que esse objeto *casa* adquire como elemento que se materializa no texto, bem como, e principalmente, as representações da ideia de relações familiares e a carga dialética que isso comporta. A casa deixa de ser uma casa “em si” e passa a assumir diferentes significações, que são dinamicamente construídas, desconstruídas e reconstruídas, nos processos remissivos e dialéticos de uma “sempre outra” casa, e, por isso, sua imagem é a de uma *casa alegórica*.

A casa familiar em questão ganha contornos de uma *casa-torso*, como fragmento restante do passado, ainda que o trabalho da memória venha auxiliar em uma “escavação” e “recomposição” de passagens da vida, essa reconstrução nunca será inteiriça, pois a memória é fragmentada e fragmenta o que é lembrado, entremeada que é pelo esquecimento e pelo discurso criativo da imaginação. O esquecimento é que move a escrita: escrever para esquecer, ou escrever para lembrar, é outro jogo de dados lançados. O esquecimento, na escrita das narrativas, opera como força de resistência sem a qual o drama existencial desses narradores/personagens os faria sucumbir pelo excesso de memória. A casa é excessiva, está

repleta de memória. Nesse sentido, a figura da *casa-ruína* condiz com a figuração do excessivo, pois sendo repleta de memória é também povoada pelo esquecimento. Assim, quem a ela retorna vê-se diante da impossibilidade de recuperação de si e de contornar a sensação do corte e da ruptura.

Se para o homem burguês pós-romântico, o choque se estabelece pelas inovações e aceleração da vida moderna (lembrando aqui do olhar de Charles Baudelaire sobre a Paris modernizada do século XIX), o homem contemporâneo vive, de algum modo, a angústia do não pertencimento. Assim, a figuração alegórica da casa comporta os aspectos identitários dos narradores/personagens que nela permanecem ou que para ela retornam. Esse espaço seria ainda a expressão ruínica do esquecimento como força de resistência e da escritura da memória, na narrativa.

Outro sentido que se pode atribuir a essa casa diz respeito à fragmentação que reflete o trabalho da memória. Sendo assim, ao lado da ideia de *casa-torso* pode-se também alinhar a ideia de uma *casa-mosaico*. À distância, o mosaico nos parece uma imagem coesa, apresentando figura e fundo, dando a impressão de contornos definidos e uniformes. Porém, ao ser observado a curta distância, percebe-se a reunião de pequenos pedaços, recolhidos e cortados de forma aleatória, denunciando a fragmentação que arquiteta a unidade. Essa construção, feita aos pedaços, pode ser transposta para a montagem das narrativas e para a construção identitária dos narradores/personagens como colecionadores de memórias, de si e de outros. A força dialética dessa figura alegórica está ligada aos enigmas em torno da perda e das conquistas, do oculto e do aparente, dos rastros que se quer apagar e do acúmulo de “propriedades mortas”, ao mesmo tempo lixo e sentimentos. Essa *casa-mosaico*, nesse sentido, deve ser lida não só pelo instrumento da rememoração da casa como espaço de vivência, mas como a *casa interior* do sujeito, que se vai revelando e se descobrindo em fragmentos.

O que se oculta nessa *casa* vincula-se diretamente ao esquecimento, ao lado da rememoração e da imaginação. Nos termos dessa *casa interior*, vejo o exílio subjetivo em que se encontram os narradores/personagens das obras em estudo. Por se tratar de uma dimensão abstrata, e de existência incontestável, a alegoria que aqui se verifica somente poderá ser concretizada no nível da materialização discursiva, por meio da linguagem escrita. Assim, essa figuração alegórica da casa estaria representada no discurso da narrativa como *casa-exílio*, que certamente contém as duas anteriores e está também nelas contida. Deste modo é que as figurações da casa, nas narrativas de Hatoum aqui estudadas, seriam representações da alegoria de “um certo” exílio.

Os narradores/personagens dessas histórias podem ser percebidos vivenciando experiências do “não-pertencimento”, entre “limiares e passagens” – apropriando-me aqui de termos benjaminianos – significando o limiar um “espaço-entre”, ou a condição do “entre-ser/entre-lugar”. A dúvida, a indefinição, a hesitação permeiam a dimensão dessa *casa-exílio*, marcando ainda, a dualidade característica das relações tensionais que constroem a alegoria. Pensando neste exílio como condição limiar, nos termos do referido “entre-ser/entre-lugar”, os personagens experimentam a flutuação entre o estar na casa familiar e, ao mesmo tempo, a ela não pertencer, como se essa *casa-exílio* se projetasse em uma situação “anfíbia”, na qual, por vezes, se firma em terreno firme, mas sempre precisa retornar ao mundo flutuante. Essa imagem coaduna com a da Cidade Flutuante, um bairro de palafitas recorrente nos romances de Hatoum. Essa imagem pode ser lida como metáfora da Manaus imaginária: as famílias, com seus conflitos e as suas diferenças irreconciliáveis, flutuam sobre as águas caudalosas das paixões e das dessemelhanças. Essa metáfora leva, também, a pensar em outro aspecto, bem presente nas narrativas, que é o da memória: por um lado, a do narrador, que lida com o desejo da certeza e a realidade da dúvida (mais uma vez, o sentido da dualidade perpassando as histórias); e, por outro, a do próprio Milton Hatoum, que tem inscrita em sua história, e na sua memória, a imagem flutuante de Manaus.

Esta casa familiar das narrativas, também flutuante, de amarras frouxas, tem as suas estacas arrancadas pela força devastadora das paixões indomáveis, como veremos na figura de Zana em relação a Omar, ou de Yaqub com sua vingança obstinada. Em *Cinzas do Norte* a paixão de Ranulfo por Alícia cria a atmosfera da dúvida em relação à paternidade de Mundo, além de reforçar a revolta deste por Jano e sustentar o segredo de Alícia, revelado no final do romance, sobre a identidade do pai de seu filho.

A figura do narrador-personagem, que centraliza o relato das histórias da família, permanece no romance *Cinzas do Norte*, porém com algumas diferenças importantes em relação ao narrador de *Dois irmãos*. Ambos os narradores se assemelham, de um lado, pela atitude narrativa, ou seja, funcionalmente, ambos assumem a posição homodiegética, pois, de acordo com Reis e Lopes,

[esse narrador] veicula informações advindas da sua própria experiência diegética; quer isto dizer que, tendo vivido a história como personagem, o narrador retirou daí as informações de que carece para construir o seu relato [...]; por ter participado na história não como protagonista, mas como figura cujo destaque pode ir da posição de simples testemunha imparcial a personagem secundária estreitamente solidária com a central. (REIS; LOPES, 1988, p. 124).

Nael e Lavo relatam suas próprias experiências na casa familiar, não só como testemunhas, como também participando diretamente nas histórias que relatam. Para tanto,

ambos resguardam uma distância temporal, o que confere aos fatos narrados um caráter fragmentado, ruínico, sobre os quais esses narradores empreendem um trabalho de rememoração e de *restauração*, para falar com Cantinho (2002, p. 61). Este fato os aproxima, segundo a perspectiva dos autores mencionados, a uma atitude autodiegética, porém diferindo de uma característica peculiar deste tipo de narrador, que é o de ser o protagonista da história relatada. O traço que os identifica como narradores autodiegéticos é o lastro temporal dado à narrativa, entre o presente da narração e o passado da história, ou seja,

o narrador autodiegético aparece então como entidade colocada num tempo *ulterior* em relação à história que relata, entendida como conjunto de eventos concluídos e inteiramente conhecidos. Sobrevém então uma *distância* temporal mais ou menos alargada entre o *passado da história* e o *presente da narração* [...]. O sujeito que no presente recorda já não é o mesmo que viveu os fatos relatados. A fratura entre o *eu* da história e o *eu* da narração [...] pode ser mais ou menos profunda; assim, um sujeito cindido centra nessa fratura o interesse de um relato não raro dotado de ressonâncias autobiográficas. (REIS; LOPES, 1988, p. 119 – destaques dos autores).

Certamente que essas características funcionais não podem ser tomadas como critérios absolutos para categorizar os papéis de cada um dos narradores em causa. Interessa apenas apontar nuances que os identifiquem, mas que nos sirvam, do mesmo modo, como pontos de distinção entre eles. É verdade – e cada um dos romances pode atestá-lo – que tanto Lavo quanto Nael empreendem uma tarefa narrativa originada na fratura existente entre o sujeito que narra no presente e o sujeito “narrado”, pertencente ao passado, porém, quanto a um interesse de “ressonâncias autobiográficas”, penso que isto não se confirma. Mesmo no caso de Nael, que se exprime mais intensamente pela focalização interna, comparado a Lavo que se vale desta focalização com menos rigor, o que prevalece é a construção da narrativa das perdas ocorridas na história da casa familiar, dos conflitos entre o “si mesmo” e “o outro” da qual a sua história pessoal se nutre e sobre a qual é possível reconhecer um cenário fraturado, lido pelo procedimento alegórico.

A partir desse microcosmo, a casa familiar, construída na narrativa, é possível constatar, por meio de uma leitura alegórica desta *casa*, que os embates, as desarmonias, as contradições reveladas nas relações familiares expressam o transitar de diversos “exílios” que se entrelaçam ou se chocam nas tentativas de estabelecimento de relações afetivas, mas também reveladoras de poder e de dominação. Lembrando um comentário de Maria Zilda F. Cury, em um estudo sobre a narrativa hatouniana,

A casa tem significação especial a definir inclusive o próprio relato: a impossibilidade de recuperar a moradia da infância – excessiva, rebuscada, pesada nas suas tradições – metonimicamente diz da impossibilidade de reconstrução do eu narrador na escritura de memórias, sendo, paradoxalmente, o motor principal da narrativa. (CURY, 2000, p. 174).

A casa tem, portanto, importância fundamental como elemento aglutinador e, ao mesmo tempo, desintegrador das histórias que nela se construíram e, depois, ruíram. Esta casa da memória, que guarda os enigmas dos membros da família, serve ao narrador de anteparo para tentar reconhecer o seu próprio rosto, buscar a sua identidade, porém as indeterminações com que esbarra acabam por fazê-lo reconhecer-se à deriva de si mesmo.

Nesses textos de Hatoum, a terra natal, ou o lugar de origem, se concentra, metonimicamente, na casa familiar. Na mesma casa convivem histórias e desejos diversos: seja dos imigrantes libaneses radicados em Manaus; seja dos nativos manauaras, que saem do interior ou da periferia, e migram como serviçais para Manaus; ou dos que saem da cidade, vislumbrando outras perspectivas de vida, e para ela retornam.

Nas narrativas hatounianas, os narradores são agregados da família que querem resolver suas inquietações identitárias. Os imigrantes libaneses, como seus avós (adotivos, em *Relato de um certo Oriente*³³; legítimos, em *Dois irmãos*), também são indivíduos desenraizados em face da origem estrangeira. Assim, há um sentimento, “flutuante”, do não pertencimento, que marca o exílio subjetivo desses personagens. Cabe aqui ressaltar que, em *Cinzas do Norte*, o foco do narrador não recai sobre a sua história, mas sobre a do amigo de infância, Mundo, embora ambas se entrelacem. Mundo vive uma relação problemática com o pai e decide traçar a sua identidade por meio da sua arte, primeiramente, vivendo à margem da sociedade burguesa e, depois, partindo de Manaus para o exterior. Sylvia Helena T. de A. Leite resume bem o cerne da narrativa desse terceiro romance de Hatoum:

Já se tornou lugar comum repetir que esta é a mais amarga das histórias de Hatoum, lavrada com dor, a solidão e o desamparo de homens abandonados ao seu fado, sem remissão de suas culpas ou qualquer possibilidade de perdão. O título expressa muito bem a sensação de ruína da cidade, do país, da família, das vidas sem norte. (LEITE, 2009, p. 25).

Imigrante ou nativo, a questão que se coloca é: quem vivencia a condição de expatriado em sua própria terra? A imagem desse emaranhado de contradições e de diferenças é pontuada por Maria da Luz P. de Cristo, situando a questão dos narradores hatounianos:

Os romances de Hatoum contemplam uma rede de contradições, diferenças e misturas em que estão mergulhados seus personagens. Libaneses, franceses, portugueses, alemães, índios e caboclos, todos vivendo seus exílios, seja de que tipo for, lidando com suas diferenças e dificuldades. Os narradores não falam do centro, são periféricos e dependem do outro, de ouvir do outro, para junto com suas lembranças, tecerem suas histórias e um lugar de onde possam falar. (CRISTO, 2005, p. 119).

³³ “A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado. [...] Foi ele [o nosso avô] que me ajudou a sair da cidade para ir estudar fora, e além disso nunca se contrariou com a nossa presença na casa, desde o dia em que Emilie nos aconchegou ao colo, até o momento da separação.” (HATOU, 2002a, p. 11; 20).

E é dessa “rede de contradições” que esses narradores “periféricos” emergem, seja experimentando a orfandade, como a narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* e o narrador Lavo, de *Cinzas do Norte*; ou vivendo a condição de bastardia, como Nael de *Dois irmãos*, que procura conhecer, entre os gêmeos da casa, a identidade de seu pai. Embora se posicionem à margem, como agregados, esses narradores ascendem a uma posição de “poder”, ao escreverem as suas histórias, assumindo o papel autoral, tecendo, além de suas histórias, “um lugar de onde possam falar” (CRISTO, 2005, p. 119). Pensemos, assim, nos romances, como narrativas em que as figurações alegóricas expressam uma elaboração problemática de subjetividades, sendo a *casa familiar*, neste aspecto, uma expressão dessa elaboração.

3.3 A casa da infância, orfandade

No presente das narrativas dos romances em estudo, a casa familiar está desfeita. Todos os membros da família já tomaram outros rumos, ou já morreram. Esta casa é reerguida na narrativa, ela é reconstituída pelos narradores, por meio da rememoração. Os romances que resultam desse trabalho da memória se estabelecem como um memorial da vida desses narradores. Portanto, o que se revela desta casa está ligado à memória, que se constrói por meio de vínculos afetivos, esbarrando sempre com o que se lembra e o que foi esquecido. Como pontua Leite,

A voz do narrador entremeia-se à das personagens, às vezes muito mais para confundir do que para esclarecer; os fatos são ora testemunhados, ora ouvidos, ora supostos ou inventados, pois a busca da elucidação esbarra na traição da memória, fazendo sempre lembrar que a recordação é volúvel e, mais ainda, a palavra. (LEITE, 2009, p. 23).

Tanto em *Dois irmãos*, como em *Cinzas do Norte*, os narradores anunciam que empreendem um trabalho de arquitetura do texto a partir de fragmentos do passado:

Naquela época, tentei, em vão, escrever outras linhas. Mas as palavras parecem esperar a morte e o esquecimento; permanecem soterradas, petrificadas, em estado latente, para depois, em lenta combustão, acenderem em nós o desejo de contar passagens que o tempo dissipou. E o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas. (DI, p. 244).

Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. Ainda guardo o seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitos no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo. (CN, p. 9, 10).

Esses rastros, que são perseguidos como marcas da vida da infância e juventude, estão diretamente relacionados com os lugares onde viveram esses narradores, mais especificamente, com a casa da infância. E é dessa casa que surgem as peças do mosaico que revelam as tensões nas relações familiares.

É interessante observar que, para ambos os narradores, a orfandade se coloca na construção da relação de vinculação à casa e à família. Essa vinculação é permeada pela complexidade de sentimentos antagônicos: ser e não ser filho; sentir-se amparado e deslocado; ou ter a consciência de uma origem diversa daquela que está posta no cotidiano familiar. A orfandade, no entanto, não se estabelece prontamente como elemento fundador da construção dos personagens, tampouco se expressa generosamente pelo autor, mas fica subsumida nos embates vivenciados entre os personagens e nas avaliações intermitentes dos

narradores, que são também atores nas cenas familiares que se desenrolam ao longo das narrativas³⁴.

Ambos os narradores vivem a condição da orfandade. Lavo é criado pelos tios, Ramira e Ranulfo, após ficar órfão dos pais ainda bebê: “‘ficou órfão antes de falar ‘mamãe’. E que mãe ele ia ter’.” (CN, p. 31); “‘Sei que tu és órfão, Lavo. Conheço os teus tios... O ex-radialista só pensa na farra, mas tua tia é uma mulher honesta. Sei também que vocês levam uma vida difícil’.” (CN, p. 36). Quanto a Nael, mesmo que se veja diante da possibilidade de conviver com o pai, experimenta a ausência paterna sob o peso da realidade de ser um agregado, embora Halim, o avô, não o considere um bastardo: “Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa...” (DI, p. 250).

A busca pela origem, tão presente nos romances hatounianos, é marcada pela construção da narrativa a partir de fragmentos: relatos colhidos pelos narradores (envolvidos, também, nas histórias que narram) e que entram em tensão no trabalho textual de Hatoum. Segundo Maria da Luz P. de Cristo,

Trata-se do romance contemporâneo como forma para narrar uma história com personagens de identidades fragmentárias, histórias oriundas de violentas rupturas, narradores marginais, no limite entre oralidade e escrita, narradores que lutam para serem sujeitos de sua própria história. As histórias se assemelham nos dois romances³⁵: famílias libanesas com agregados habitando em Manaus, dramas familiares em uma cidade que atua e se mostra de formas diferentes. No entanto, os narradores, ambos agregados, narram de formas distintas. (CRISTO, 2005, p. 15).

Os narradores de Hatoum, no conflito com suas condições marginais, tentam enquadrar-se no território das lembranças que são traçadas, reunidas e registradas, formando uma superfície onde procura o reflexo de suas próprias feições, mesmo sendo eles conscientes de serem sujeitos à deriva, remando em águas sem nenhum remanso.

Ocorre, nessas narrativas, que os personagens mais intimamente ligados aos narradores também vivenciam, de certa forma, uma condição de desamparo em relação às suas origens. O deslocamento da terra natal para outras localidades produz, para esses migrantes, um sentimento de não pertencimento, tanto à terra que deixaram, quanto ao local onde vivem; uma condição especial de orfandade que experimentam em relação à “paisagem materna”.

³⁴ Em *Relato de um certo Oriente*, a condição de orfandade é revelada desde o início da narrativa. A narradora sem nome do romance faz uma viagem de retorno a Manaus para tentar colar algumas peças no mosaico da sua história. A orfandade também é tema explorado em *Órfãos do Eldorado*, novela narrada por Arminto Cordovil: criado pelo pai, o narrador não se esquece de uma frase destrutiva proferida por ele: “Aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela morreu, Amândio não sabia o que fazer comigo. Até hoje recordo as palavras que me destruíram: Tua mãe te pariu e morreu” (HATOUN, 2008, p. 16).

³⁵ A autora refere-se, nesta passagem, aos dois romances de Milton Hatoum publicados à época: *Relato de um certo Oriente* (1989) e *Dois irmãos* (2000).

Essa é a condição em que se encontra o exilado: aquele que se desloca, que empreende o movimento de partida em busca de novas perspectivas de vida, mas é, também, aquele que experimenta o desenraizamento e a consequente sensação de não pertencer.

Essas duas situações – a orfandade e o exílio – parecem apontar para um denominador comum: os narradores/personagens são seres à deriva em busca de referências que os tragam de volta a um lugar supostamente seguro.

Nos capítulos que se seguem, veremos como os aspectos alegóricos da casa familiar se delineiam nos dois romances em estudo, aspectos ligados ao exílio subjetivo dos narradores e personagens e, ainda, os desdobramentos dos mundos bipartidos, rememorados na arquitetura das narrativas, em que eles transitam e experimentam os embates de relações arruinadas no interior da casa familiar.

CAPÍTULO IV

DOIS IRMÃOS: CICATRIZES E RUÍNAS

4.1 Nos limiares do narrar

Lidando com as ambiguidades, com os deslocamentos e, principalmente, contando com a multiplicidade de perspectivas sobre os acontecimentos que o envolvem, há para o narrador Nael um duplo posicionamento exigido pela própria natureza da narrativa, que desliza sobre o fio movediço da memória: o de se manter a certa distância do objeto observado, mas, ao mesmo tempo, preservando a condição de sujeito incluído nos acontecimentos que observa e analisa.

Hatoum menciona este posicionamento distanciado ao dizer que “quando estamos muito perto do que queremos ver, perdemos a noção do conjunto: o olho colado ao objeto não vê nada, ou pouco vê. A distância excita a memória e nos permite experimentar sensações, tecer reflexões sobre um mundo supostamente decifrado.” (HATOUM, 1993, p. 168).

Esse distanciamento necessário é adotado pelo narrador de *Dois irmãos*, que decide narrar sua história algumas décadas após os fatos principais terem acontecido. Todos os envolvidos diretamente no relato já morreram, ou enlouqueceram, ou simplesmente desapareceram sem deixar vestígios. Esses seres existem ainda na sua memória como rastros de um passado que procura explorar para entender sua *origem*. Alegoricamente, eles existem ainda como um torso, um bloco que restou como ruína da família, a partir do qual procura esculpir a sua própria história.

Entender a “origem” nos leva de volta aos estudos de Benjamin sobre a linguagem original: uma reflexão sobre a restituição de uma perda da origem “divina” da linguagem, ocorrida ainda no Paraíso, quando o homem come do fruto proibido da Árvore do Conhecimento. Dessa linguagem decaída surge a necessidade de que esta comunique algo além de si mesma. A restituição da linguagem se daria apenas por meio da arte, lugar onde a *abstração* se faria mais presente: para os românticos, essa seria a tarefa do artista demiurgo (um poeta-deus, criador da arte pela arte), que deposita no símbolo a criação desse universo

totalizante; para Benjamin, não se pode falar em restituição integral, pois desta linguagem apenas se pode aproximar por meio da tarefa tradutória, que denuncia mais a incompletude da linguagem do que a sua capacidade para, simplesmente, comunicar, segundo os pressupostos da linguística moderna, concepção burguesa depreciada por Benjamin, que vê na alegoria um método de leitura da história a contrapelo, quebrando parâmetros condicionantes da linearidade da história oficial, colocando, a descoberto, a “caveira” que jaz por dentro de todo “rosto reluzente”.

O procedimento alegórico poderia ser colocado em questão como um método desviante. Para Benjamin, “Método é caminho indireto, desvio” (BENJAMIN, 1984, p. 50), e, por meio da alegoria, qualquer coisa, situação, evento, personagem pode significar qualquer outra coisa: um método (alegórico) desviante de tradução. Neste sentido, a busca do narrador por sua origem (a identidade de seu pai) se consolida muito mais como perdida, em meio às inquietantes e recorrentes investidas da dúvida e da hesitação, dos silêncios e das interdições. Retornar ao seu “gênesis” – como o fez Benjamin em busca da linguagem perdida – parece não ter trazido a Nael as respostas, antes o soterrou, uma vez mais, sob as ruínas do passado que permanecem. Enquanto empreende, por meio da narrativa, a sua busca, revela muito mais as perdas, reforçando ainda mais o sentimento de não-pertencer.

Esse retorno à casa da infância se faz por uma perspectiva que só pode ser mediada pelo olhar do adulto que narra, que se realiza e se materializa no texto como uma *tradução* deste passado, portanto: um produto da linguagem que conta com as sinuosidades da memória (do lembrar e do esquecer) e as intervenções criativas da imaginação. Isso nos coloca diante de um território explorado por Benjamin, o da infância, com as suas imagens de pensamento que resguardam experiências limiares registradas em *Infância em Berlim por volta de 1900* (BENJAMIN, 2000, p. 71-142). Segundo Gagnebin,

A infância é, pois, o país tanto das descobertas, quanto dos limiares. Ela é um tempo de indeterminação privilegiada (pelo menos para as crianças das classes abastadas), de formação e de preparação a uma outra vida, a vida adulta sexuada e profissional, vida que se pressente e se imagina, mas ainda não pode ser definida. [...] O primeiro fragmento, no limiar deste livro, “Tiergarten”, evoca os passeios do menino não tais quais foram, mas como se dão na memória do adulto que volta aos lugares de sua infância, passado grávido de sua futura memória. (GAGNEBIN, 2010, p. 17).

Sendo essa narrativa construída pela percepção do adulto, este lida com uma dupla ausência: de um lado, a da criança que ele foi, esse “outro” em si mesmo, que já não existe, e que só pode ser apreendido nas marcas, nos rastros, impressos na memória; de outro, a inexistência concreta da casa da infância como o lugar onde se deram tais experiências. O

narrador do fragmento “Tiergarten” explora os lugares por onde passa, na cidade onde viveu sua infância. Trinta anos separam o adulto das experiências da criança:

Ainda sei os versos que, depois das aulas, preenchiam os intervalos entre as batidas de meu coração quando me detinha na subida da escada. Despontavam para mim da vidraça, na qual uma mulher suspensa como a Madona da Capela Sistina saía do nicho com uma guirlanda na mão. Com os polegares afrouxando as tiras da pasta nos ombros, lia: “O trabalho é a glória do cidadão./ A prosperidade, o prêmio pelo esforço”. [...] Mas entre as cariátides e os atlantes, entre os querubins e as pomonas, que então me observavam, preferia agora os primeiros, aqueles empoeirados da estirpe dos guardiães dos umbrais, que protegem nossos passos pela vida afora e dentro de casa. Pois sabiam ser pacientes. E para eles era indiferente aguardar um estrangeiro, o retorno dos deuses antigos ou a criança que, de pasta, trinta anos atrás, passara sob seus pés. (BENJAMIN, 2000, p.74; 75).

Deste fragmento podemos extrair algo análogo, ao mesmo tempo contrastante, ao que ocorre com o narrador de *Dois irmãos*. Nael não “lia” tais versos sobre o trabalho e a prosperidade em vitrais adornados com pinturas clássicas. Ele os tinha bem presentes, marcados no seu cotidiano. Como filho da empregada Domingas, encontra-se no convívio da família como um agregado, e procura desvendar o enigma da paternidade entre os dois irmãos gêmeos. Por esta razão, também ele vive sob a tensão da dualidade de sua condição: filho da empregada e membro da família.

A inquietação sobre a origem dá lugar também ao conhecimento da infância de Domingas, a sua condição servil e a relação com Zana e Halim, que a receberam do orfanato. No trecho a seguir, o narrador descreve o episódio de seu primeiro passeio com a mãe. Domingas, índia manauara, envolvida pela exuberância da natureza amazônica ao longo do rio Negro, expressa sua ligação com o lugar de nascimento e como se deu a ruptura com a vida na aldeia, passando a viver na cidade. Também ela experimentou a orfandade, o desenraizamento da vida familiar e do seu lugar natal:

Uma vez, na noite de sábado, enervada, enfadada pela rotina, ela quis sair de casa, da cidade. Pediu a Zana para passar o domingo fora. A patroa estranhou, mas consentiu, desde que Domingas não voltasse tarde. Foi a única vez que saí de Manaus com minha mãe. [...] Durante a viagem, Domingas se alegrou, quase infantil, dona de sua voz e do seu corpo. Sentada na proa, o rosto ao sol, parecia livre e dizia para mim: “Olha as batuíras e as jaçanãs”, apontando esses pássaros que triscavam a água escura ou chapinhavam sobre folhas de matupá; apontava as ciganas aninhadas nos galhos tortuosos dos aturiás e os jacamins, com uma gritaria estranha, cortando em bando o céu grandioso, pesado de nuvens. Minha mãe não se esquecera desses pássaros: reconhecia os sons e os nomes, e mirava, ansiosa, o vasto horizonte rio acima, relembando o lugar onde nascera [...]. “O meu lugar”, lembrou Domingas. (DI, p. 73, 74).

Com uma história de vida também marcada pelo drama de separações precoces, a moça perdera o pai muito cedo, vivendo a partir daí em um orfanato, onde passou pelos trabalhos e obrigações religiosas impostos pelas freiras:

Não se esquecia da manhã que partiu para o orfanato de Manaus, acompanhada por uma freira das missões de Santa Isabel do Rio Negro. As noites que ela dormiu no orfanato, as orações que tinha de decorar, e aí de quem esquecesse uma reza, do nome de uma santa. Uns dois anos ali, aprendendo a ler e a escrever, rezando de manhãzinha e ao anoitecer, limpando os banheiros e o refeitório, costurando e bordando para as quermesses das missões. (*DI*, p. 75).

A condição serviçal já se delineara na infância, pois “ajudava as mulheres da vila a ralar mandioca e a fazer farinha, cuidava do irmão menor enquanto o pai trabalhava na roça.” (*DI*, p. 74). Ao perceberem que Domingas pretendia fugir do orfanato, as freiras decidiram entregá-la para o casal libanês, em cuja casa também deveria fazer todas as tarefas domésticas, mas agora com mais “liberdade”. Assim, a pequena cunhantã passou a fazer parte da vida da família dos imigrantes:

Na época em que abriram a loja, uma freira, Irmãzinha de Jesus, ofereceu-lhes uma órfã, já batizada e alfabetizada. Domingas, uma beleza de cunhantã, cresceu nos fundos da casa, onde havia dois quartos, separados por árvores e palmeiras. “Uma menina mirrada que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs”, lembrou Halim. “Andava descalça e tomava bênção da gente. Parecia uma menina de boas maneiras e bom humor: nem melancólica, nem apresentada. Durante um tempinho, ela nos deu um trabalho danado, mas Zana gostou dela”. (*DI*, p. 64).

A moça foi entregue pela freira em troca de algumas peças da mobília do restaurante do falecido Galib, pai de Zana, e um envelope com dinheiro:

Entraram na sala, onde havia mesinhas e cadeiras de madeira empilhadas num canto. “Tudo isso pertencia ao restaurante do meu pai”, disse a mulher, “mas agora a senhora pode levar para o orfanato.” Irmã Damasceno agradeceu. Parecia esperar mais alguma coisa. Olhou para Domingas e disse: “Dona Zana, a tua patroa, é muito generosa, vê se não faz besteira, minha filha”. Zana tirou um envelope do pequeno altar e o entregou à religiosa. (*DI*, p. 77).

Domingas experimenta, radicalmente, um exílio subjetivo diante do sentimento de não pertencimento: desenraizada de sua terra natal, atravessa um período de aculturação no orfanato, onde, tampouco, se percebe como parte do grupo, dividida entre os deveres religiosos e a alfabetização impostos; ao ser entregue, para servir como empregada na casa do casal libanês, em troca de alguns móveis e uma quantia em dinheiro, a cunhantã vive uma sensação de liberdade, ao sair do orfanato, que detestava, porém o seu papel na casa estava restrito ao de serviçal, em troca de um quatinho nos fundos e o básico para a sua subsistência. Domingas é, portanto, um ser “partido”: desarraigada de suas origens, ela é “consumida” pelos afazeres domésticos e, depois, repartida por uma paixão pelos gêmeos, sentimento também partido entre uma afeição maternal e uma atração carnal por Yaqub, e uma revolta encoberta por uma dedicação servil a Omar.

Esse perfil da mãe é desenhado pelo narrador ao relatar o cotidiano de trabalho de Domingas. Ele próprio fazia parte dessa rotina de serviços intermináveis, conhecendo de perto

o peso do trabalho braçal ao qual ela era submetida como empregada. O retrato de Domingas entrelaça-se ao seu no que diz respeito ao lugar ocupado na família, à margem e para servir: “Um pequeno milagre, desses que servem para a família e as gerações vindouras, pensei. Domingas serviu; e só não serviu mais porque a vi morrer, quase tão mirrada como no dia em que chegou a casa, e, quem sabe, ao mundo.” (*DI*, p. 65).

Na casa dos libaneses, o garoto também ajudava nos afazeres domésticos, juntamente com a mãe. O trabalho excessivo, a exploração por parte de Zana, na ausência de Halim, redobrava o seu sentimento de alienação da família:

Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. Saía a qualquer hora para fazer compras, tentava poupar minha mãe, que também não parava um minuto. Era um corre-corre sem fim. Zana inventava mil tarefas por dia, não podia ver um cisco, um inseto nas paredes, no assoalho, nos móveis [...]. Ela aproveitava a ausência de Halim e inventava tarefas pesadas, me fazia trabalhar em dobro, eu mal tinha tempo de ficar com minha mãe. Quantas vezes pensei em fugir! (*DI*, p. 82; 89).

Mas essa fuga não ocorre. Ele pensa na mãe, no seu temor em deixar a casa, de desapontar Halim, de quem o menino recebe estímulo para ir à escola. Ele herda livros e roupas dos gêmeos e não desiste de concluir os estudos: “Agora eu reconhecia a voz [de Yaqub] que havia escutado aos quatro ou cinco anos de idade. Disse que trouxera livros para mim.” (*DI*, p. 112); “Zana me deu a farda do filho [o Caçula]; ficou frouxa no meu corpo e provocou risadas. Engoli as risadas; e devolvi a roupa antes de ser engolido pelos olhos de Zana, incapaz de ver a farda em outro corpo. E, graças a Halim, ingressei no Galinheiro dos Vândalos.” (*DI*, p. 107).

Nael superou, nessa dedicação aos estudos, um dos gêmeos, Omar, que fora expulso do colégio dos padres e só pôde se matricular no Liceu, o mesmo colégio onde o narrador, o agregado, chega a dar aulas, algum tempo depois: “O Caçula, expulso pelos padres, só encontrou abrigo numa escola de Manaus onde eu estudaria anos depois. O nome do colégio era pomposo – Liceu Rui Barbosa, o Águia de Haia –, mas o apelido era bem menos edificante: Galinheiro dos Vândalos.” (*DI*, p. 35); “Eu cheguei a terminar o curso que ele havia abandonado no último ano.” (*DI*, p. 108); “Lembro-me de que estava ansioso naquela tarde de meio-céu. Eu acabara de dar a minha primeira aula no liceu onde havia estudado. (*DI*, p. 264).

Nael comenta que “herda” de Yaqub, por meio de Halim, alguns livros e roupas, ainda desajustadas ao corpo do garoto, mas que lhe serviriam anos mais tarde: “Eu ia conseguir isso: o diploma do Galinheiro dos Vândalos, minha alforria. Sem que eu soubesse, Halim arrumava no meu quarto os manuais que o Caçula desprezava e os muitos livros que Yaqub

deixou ao viajar para São Paulo, em janeiro de 1950.” (*DI*, p. 37, 38). Como agregado, o garoto teve a oportunidade de estudar em um colégio de baixo nível, mas, nem por isso deixa de reconhecer sua serventia. Certa vez, Halim o indagou sobre os seus estudos:

Os olhos acinzentados me procuraram, ele perguntou sobre o Liceu Rui Barbosa, se estava valendo a pena frequentar uma escola de péssima reputação. “Sempre vale a pena concluir alguma coisa”, eu disse. “Aprendi um pouco no Galinheiro dos Vândalos e aprendi muito lendo os livros que Laval me emprestou, conversando com ele depois das aulas.” (*DI*, p. 179, 180).

Em contrapartida, apesar da admiração pela figura de Yaqub, Nael declara que não pretendia se espelhar em sua bem-sucedida escolha pelo mundo dos cálculos: “Nunca me interessei pelos desenhos da estrutura com suas malhas de ferro, tampouco pelos livros de matemática que Yaqub havia me dado com tanto orgulho. Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub.” (*DI*, p. 263). Nael ocupa, assim, um entre-lugar em relação à formação escolar dos gêmeos: superou o caçula, mas não chega a ambicionar a posição do primeiro.

Pudemos perceber que a educação escolar de Nael não se deu na melhor escola, que na narrativa parece ser o colégio dos padres, do qual o Caçula fora expulso e onde se formou Yaqub, antes de partir para São Paulo. O narrador não se enquadraria no perfil das “crianças das classes abastadas” que vivem no limiar de um período de formação e de preparação, na expectativa de uma vida futura aberta a possibilidades para a vida profissional, retomando a colocação de Gagnebin (2010, p. 17). Vemos, nesta situação limite em que vive o narrador, a outra face de uma infância, cuja convivência com os membros da casa, apesar da consanguinidade, não lhe havia garantido condições mais dignas para os estudos, vestuário e moradia. Digamos que, ao olhar para o passado como acumulação de ruínas, ele mesmo se percebe como dependente de restos para sobreviver à sua própria história:

A partida de Yaqub foi providencial para mim. Além dos livros usados, ele deixou roupas velhas que anos depois me serviriam: três calças, várias camisetas, duas camisas de gola puída, dois pares de sapato molambentos. Quando ele viajou para São Paulo, eu tinha uns quatro anos de idade, mas a roupa dele me esperou crescer e foi se ajustando ao meu corpo; as calças, frouxas, pareciam sacos, e os sapatos, que mais tarde ficaram um pouco apertados, entravam meio na marra nos pés: em parte por teimosia, e muito por necessidade. O corpo é flexível. (*DI*, p. 38).

A precariedade das condições de vida de Nael, juntamente com Domingas, denuncia as relações de poder e subserviência incutidas na noção, tão antiga quanto a sua atualidade a possa reafirmar, das figuras do dominador e do dominado, em termos da colonização dos povos vistos como desprovidos de inteligência, de visão lógica do mundo e de direitos a uma vida humanamente digna. Antonio Candido resume esta prática ao analisar as forças que

coordenam a mentalidade “do adulto, branco, civilizado” em considerar-se superior em relação à criança e ao primitivo, sobre os quais impõe a força brutal do rebaixamento:

O ponto de vista preponderante nos estudos filosóficos e sociais quase até os nossos dias foi, para usar uma expressão corriqueira, o do adulto, branco, civilizado, que reduz à sua própria realidade a realidade dos outros. O mundo das crianças, por exemplo, ou o dos povos estranhos – sobretudo os chamados primitivos – era passado por este crivo deformante. Quando lembramos que Rousseau discerniu há mais de duzentos anos que o menino não é um adulto em miniatura, mas um ser com problemas peculiares, devendo o adulto esforçar-se por compreendê-lo em função de tais problemas, não dos seus próprios; e que, no entanto, depois de dois séculos a maioria dos brancos, civilizados, continua a tratar os seus filhos e alunos como se esta verdade não estivesse consagrada pelos teóricos e pela observação de todo dia – quando pensamos nisso podemos, comparativamente, avaliar a força da chamada ilusão antropocêntrica. [...] Em relação aos povos primitivos, a oscilação de atitude é igualmente acentuada. Nos quatro ou cinco séculos que decorreram da sua entrada mais ou menos direta para o convívio dos povos civilizados, eles têm sido considerados pendularmente como brutos e como seres privilegiados, através de concepções que assumem diversos matizes. [...] Em muitos casos o primitivo revela uma capacidade de racionalização e de observação sistemática maior que a do civilizado. [...] Ora, ambas as posições são modalidades da falácia antropocêntrica – seja por verem no primitivo um bicho quase de outra espécie, seja por quererem reduzi-lo mecanicamente à nossa imagem, dispensando o esforço de penetrar nas suas singularidades. (CANDIDO, 2000, p. 37; 38; 39).

Sem a pretensão de adentrar aos níveis mais profundos da reflexão de Candido neste ensaio, intitulado “Estímulos da criação literária”, o recorte do referido texto nos coloca diante de duas considerações pertinentes à presente análise, ou seja, a condição de rebaixamento, igualmente vivenciada pelo narrador e por sua mãe: a) na infância, pela flexibilidade à moldagem impingida pelo dominador que alfabetiza (na sua língua), catequiza, educa, ensina as tarefas do trabalho doméstico; b) na condição de “primitivos” ou “estranhos”, sendo Domingas uma índia, órfã, confinada no orfanato das freiras, onde foi submetida à aculturação para se amoldar aos costumes da classe remediada dos comerciantes imigrantes, mais ou menos bem-sucedidos, considerada a classe burguesa; e o seu filho, “um filho de ninguém”, nas palavras de Zana (*DI*, p. 250), como rebento de uma relação descuidada entre a cunhantã e um dos filhos dos patrões. No limite, ambos estariam nessa situação duplamente deformante, até que Nael alcança relativa superação, ao menos pela conquista da formação escolar que lhe dá condições intelectuais para empenhar a tarefa da escrita do livro que lemos. Nael revela, ao longo da narrativa, ter plena consciência de sua condição de bastardia e do contexto em que essa marginalização se dava.

Esta atitude “colonizadora”, predominantemente burguesa, tem como principal arma a dominação pela palavra, ao subjugar o outro ao impor-lhe a sua língua e seus costumes, ou pelo viés econômico, estabelecendo limites de acesso aos bens, não só materiais, como o salário em dinheiro (o reverso, ditado pela dominação, é o pagamento do trabalho em forma de víveres, como comida e vestuário, e um abrigo no quintal), assim como a interdição aos

bens imateriais, seja o acesso ao lazer, à cultura, ou à educação digna³⁶. É bem este o panorama em que se inserem o agregado e a sua mãe: “não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizadas, educadas pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa, muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade.” (*DI*, p. 67).

Nael, depois de algum tempo, provavelmente na pré-adolescência, é “apartado” da mãe aconselhada por Halim. O rapazinho deveria ocupar outro quartinho dos fundos da casa, próximo ao dela:

Halim sugeriu que eu ocupasse o outro quartinho dos fundos. Disse a Domingas que eu já passara da idade de dormir com a mãe no mesmo quarto, que ela devia se desgarrar um pouco de mim. Eu mesmo ajudei a limpar e a pintar o quartinho. Desde então, foi o meu abrigo, o lugar que me pertence neste quintal. (*DI*, p. 80).

Este cômodo permaneceu intacto no quintal, como um anexo da casa, pensado como o lugar destinado ao agregado, nas reformas do sobrado ocorridas depois da venda da casa para pagamento de dívidas com o comerciante indiano Rochiram: “No projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal. ‘Tua herança’, murmurou Rânia.” (*DI*, p. 256). É neste quartinho “herdado” que o narrador se debruça sobre as lembranças da infância e começa a reunir os cacos e retalhos com os quais vai montar o mosaico da história da família: “Entre no meu quarto, este mesmo quarto nos fundos da casa de outrora. [...] Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim.” (*DI*, p. 264; 265).

Em relação aos filhos do casal libanês, Nael observa uma certa hierarquia, segundo o tipo de aposento ocupado na casa:

Nos primeiros meses depois da chegada de Yaqub, Zana tentou zelar por uma atenção equilibrada aos filhos. Rânia significava muito mais do que eu, porém menos do que os gêmeos. Por exemplo: eu dormia num quartinho construído no quintal, fora dos limites da casa. Rânia dormia num pequeno aposento, só

³⁶ Em *Relato de um certo Oriente* essa prática já havia sido abordada pelo autor por meio de atitudes de Emilie, que oferecia comida às empregadas em troca de serviços domésticos, bem como revelando a indignação de Hakim, filho da matriarca, quanto à violência moral praticada contra os manauaras: “Alguns passaram a frequentar o sobrado para pedir conselhos a Emilie e, eventualmente, esmolas e favores. Muito antes de eu viajar – conta Hakim – [...] ela já distribuía alimentos aos filhos da lavadeira Anastácia Socorro. Eu procurava ver nesse seu gesto uma atitude generosa e espontânea da parte de Emilie; talvez existisse alguma espontaneidade, mas quanto à generosidade... devo dizer que as lavadeiras e empregadas da casa não recebiam um tostão para trabalhar, procedimento corriqueiro aqui no norte. Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o Outro, na aceitação ou recusa do Outro. [...] Eu presenciava tudo calado, moído de dor na consciência, ao perceber que os fâmulos não comiam a mesma comida da família, e escondiam-se nas edículas ao lado do galinheiro, nas horas da refeição. A humilhação os transtornava até quando levavam a colher de latão à boca. Além disso, meus irmãos abusavam como podiam das empregadas, que às vezes entravam num dia e saíam no outro, marcadas pela violência física e moral.” (HATOUM, 2002a, p. 85; 86).

que no andar superior. Os gêmeos dormiam em quartos semelhantes e contíguos, com a mesma mobília; recebiam a mesma mesada, as mesmas moedas. (*DI*, p. 29, 30).

O fato de ocupar um quartinho nos fundos do sobrado já aponta para um espaço à parte da casa da família. Este é um aspecto da privação, no âmbito familiar, como apontado por Hanna Arendt em seu estudo *A condição humana*. Retomando a discussão da autora, as relações sociais nos âmbitos público e privado, antes do século XVIII, assistiam a formas bastante diferenciadas das que conhecemos hoje. Desde a era medieval, várias modificações se estabelecem neste aspecto, até a consolidação da burguesia, como classe hegemônica, em cujo contexto se assiste à privatização da vida social, conferindo aos espaços doméstico e público outros contornos. Segundo Arendt,

Para o indivíduo, viver uma vida inteiramente privada significa, acima de tudo, ser destituído de coisas essenciais à vida verdadeiramente humana: ser privado da realidade que advém do fato de ser visto e ouvido por outros, privado de uma relação “objetiva” com eles decorrente do fato de ligar-se e separar-se deles mediante um mundo comum de coisas, e privado da possibilidade de realizar algo mais permanente que a própria vida. A privação da privatividade reside na ausência de outros; para estes, o homem privado não se dá a conhecer, e portanto é como se não existisse. O que quer que ele faça permanece sem importância ou consequência para os outros, e o que tem importância para ele é desprovido de interesse para os outros. (ARENDT, 2007, p. 68).

O cômodo destinado ao agregado situa-se *entre* o belo sobrado avarandado e rodeado de jardins e um cortiço; não pertence efetivamente à casa, mas liga-se a ela apenas por meio de um estreito corredor que leva ao quintal. Vê-se, neste aspecto, a mesma condição do narrador: a de pertencer e não pertencer, simultaneamente. Penso, aqui, no quartinho deixado como “herança” ao agregado da família como um “bloco restante” a partir do qual a memória do narrador vai tecendo a sua história. Ele próprio, Nael, um elemento restante de todas as vivências e embates daquela família. É desse espaço, que representa a própria dualidade da situação do narrador, que a narrativa se desenvolve sobre uma superfície dúbia, tecendo a história que remonta à busca do conhecimento de sua paternidade entre os irmãos gêmeos, atestando, inevitavelmente, uma história de perdas.

Deste ponto em que se situa o narrador na casa familiar, há um jogo que se estabelece entre aquilo que Nael vivenciou, presenciou e ouviu e o tempo que o separa dos fatos. Seu posicionamento como observador o colocava, relativamente, do lado de fora daquele mundo. Nas suas palavras, “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.” (*DI*, p. 29). Embora o narrador permaneça distanciado, não deixa de ser também uma peça desse jogo dramático.

Esta dualidade identitária percorre a consciência do narrador: ser e não ser “filho da casa”, o que imprime na narrativa um movimento que é ditado pela oscilação entre querer conhecer sua origem e o desejo de saber-se órfão. A hesitação acompanha Nael que, no fundo, prefere o enigma a defrontar-se com a realidade, pois suspeita da impossibilidade de encontrar sua verdadeira identidade. Segundo Germana H. P. de Sousa, em estudo sobre a construção das vozes narrativas neste romance, o narrador hatouniano não conta com a possibilidade de ação sobre os fatos que constata e questiona. A ele, como testemunha, resta o relato, não da ilusão sobre uma identidade uniforme, mas sobre as ruínas que marcam o fim de um tempo para a família, ou seja, a narrativa das perdas. Assim, Nael depende das vozes alheias para dar forma ao seu próprio relato. Nas palavras da autora,

A relação entre o estatuto do narrador testemunha e o descentramento de sua identidade têm uma ligação óbvia e direta. Isso pode ser demonstrado pelos seguintes fatos: o percurso desse narrador é elaborado a partir da construção da forma narrativa, ou seja, o relato memorialístico, no qual um passado é reconstituído na tentativa de nele encontrar um lugar para si mesmo; a tensão entre a impossibilidade desse lugar ser encontrado (visto que o narrador “presentemente”, no momento da escrita, não o conhece) e o desejo de compreender o porquê dessa falta de localização, que é responsável pela tensão espaço-temporal da narrativa, pelo próprio fazer literário, pois a reflexão, a possibilidade de se voltar no tempo, enfim, a literatura é a única forma de navegar nesse rio caudaloso (e traiçoeiro) que é a memória. (SOUSA, 2001, p. 35).

O narrador Nael decide escrever um texto de memórias partindo de lembranças da sua infância, tentando reconstruir a sua história a partir dos restos e dos rastros de outras histórias. Dessas lembranças brotam os relatos de personagens que o cercavam na casa onde nascera. A busca do autoconhecimento dá-se, também, do ponto em que o esquecimento trava luta com a memória, impondo um diálogo instigante entre o presente e o passado, “e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer” (*DI*, p. 265), diz o narrador. Esse jogo prazeroso move a narrativa, que oscila entre o lembrar e o esquecer, mantendo o suspense em relação à origem do narrador, e entre o que se mantém em segredo e o que é anunciado.

A despeito desse prazer em narrar sobre uma construção fantasiosa da casa da infância inalcançável, o que perpassa a narrativa é justamente a figura “mortuária” dessa família, apreendida como perda irreversível, embora a linha fantasmática que surge como nuance persistente seja a da busca de explicações sobre essa perda. O narrador declara essa sua condição limiar ao dizer: “Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens.” (*DI*, p. 73). A narrativa construída sob o pretexto da busca dessa origem (sonhada, desejada, imaginada) revela a face oculta que permanece como ruína: a perda. Lembrando a figura benjaminiana, o observador da história (e aqui incluo a crítica da obra literária) tem, diante de si, não o rosto reluzente (iluminado pelo saber), mas a “*facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada” (BENJAMIN, 2004, p. 180),

como a imagem do abismo de incertezas gravada sobre a única certeza que rege a condição humana: a sua finitude.

Como veremos a seguir, as perdas com as quais o narrador se defronta têm, sim, uma origem, uma força mutiladora que concentra, como o epicentro de um furacão, as tensões de atração e de repulsão. Nos limiares deste narrar, Nael lida com as tensões entre a memória e o esquecimento, as hesitações e silêncios, os relatos e os fatos, tarefa que conta com a intervenção criativa nesse processo “tradutório” do seu passado e daqueles que a ele se ligam.

4.2 *Cena-prefácio: a família em ruínas*

“A mulher sábia edifica a sua casa, mas com as próprias mãos a insensata derruba a sua.”
(Provérbios 14:1)

Na cena inicial do romance, podem-se destacar alguns elementos que se ligam aos personagens da casa, suas relações e os seus desdobramentos e o papel que desempenham na construção do relato empreendida pelo narrador. Analisando esta cena de abertura, pode-se perceber que há uma construção alegórica em que as duas páginas iniciais condensam um acúmulo de fragmentos, à maneira de um mosaico, síntese dos dramas a serem revelados ao longo do romance. Nesta cena-prefácio, fica sinalizada a relação do narrador com a matriarca Zana, que, no fim da vida, simboliza a ruína da própria família: a angústia de uma mãe, por causa da distância dos filhos, gêmeos antípodas, cuja reconciliação, por ela sonhada na hora da morte, permanece como uma linha fantasmática ao longo da narrativa; a solidão marcada pela morte do marido e do pai; a casa empoeirada, prestes a ser entregue ao esquecimento; tudo isso aparece como rastros de elementos que se desvendarão ao longo da narrativa, orquestrada pelo trabalho da memória, na composição do mosaico discursivo montado, também, pelos relatos e fatos alinhavados pelo narrador.

A história conturbada dos dois irmãos inimigos; a rebeldia que permeia suas relações com os pais; o envolvimento dúbio com a irmã, sugerida como incestuosa; e as diferentes formas como a empregada é tratada, desde a brutalidade de um ao afeto de outro: tudo isso vai ganhando espessura na trama, sob a qual se inscreve, como em texto rasurado, um rascunho da história do narrador. A casa abandonada, que faz emergir tantas ausências, enseja o trabalho do narrador que, mesmo pertencendo à família, crescera à margem, vivendo com a mãe no quatinho dos fundos, de onde observava os embates familiares.

Assim se inicia o romance:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. Perto do alpendre, o cheiro das açucenas-brancas se misturava com o do filho caçula. Então ela sentava no chão, rezava sozinha e chorava, desejando a volta de Omar. Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa”, e aí de quem duvidasse disso com uma palavra, um gesto, um olhar. Ela imaginava o sofá cinzento na sala onde Halim largava o narguilé para abraçá-la, lembrava a voz do pai conversando com barqueiros e pescadores no Manaus Harbour, e ali no alpendre lembrava a rede vermelha do Caçula, o cheiro dele, o corpo que ela mesma despia na rede onde ele terminava suas noites. “Sei que um dia ele vai voltar”, Zana me dizia sem olhar para mim, talvez

sem sentir a minha presença, o rosto que fora tão belo agora sombrio, abatido. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço engessado sujo, cheio de títica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina.

Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária³⁷ entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte. Ninguém respondeu. Então o rosto quase sem rugas de Zana desvaneceu; ela ainda virou a cabeça para o lado, à procura da única janelinha na parede cinzenta, onde se apagava um pedaço do céu crepuscular. (DI, p. 11-12).

Esta cena-prefácio concentra uma série de elementos indiciadores do processo de desintegração da família, sintetizados na imagem de definhamento do corpo de Zana e do desligamento dos elementos que a vinculam à casa familiar; desligamento no sentido de perda irremediável, pelo abandono e pela morte.

O fato de ter de “deixar tudo” aponta para uma construção alegórica do abandono do lugar de pertencimento, no sentido que vimos exposto quanto ao exílio: “um estar fora de” e um movimento de saída do “lugar da presença do próprio” (NANCY, 1996, p. 35, 36). Zana experimenta o desenraizamento, primeiramente, do lugar natal, “a Biblos de sua infância”, no Líbano, após a morte da mãe, vindo para Manaus com o pai Galib. A casa de Manaus, onde formara a família com Halim, também é deixada, forçosamente, reavivando a memória da casa libanesa “que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados”. Dois espaços e dois tempos que marcaram a vida dessa libanesa radicada em Manaus, e que se unem no momento de abandono da casa, rompendo o espaço e o tempo, na rememoração. A casa, sombreada pela “copa da velha seringueira”, se transforma em um cemitério de lembranças, onde, no quarto, “via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites”, e, perto do alpendre, sentia “o cheiro das açucenas-brancas [que] se misturava com o do filho”, embaralhando e rasurando os limites entre a lembrança e o esquecimento. A seringueira, árvore frondosa que dá sombra à casa e à vida da família, marca, alegoricamente, a passagem do tempo, estendendo-se imponente sobre “as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século”, abrigando sob a sua sombra “manauara” aqueles que deixaram a exuberância dos cedros do Líbano. Deixar a casa representa, para Zana, a ruptura com o espaço associado à “paisagem materna” e ao “lugar da presença do próprio”, este último como

³⁷ No final do romance, corroída por tantas perdas, Zana resolve não receber mais visitas, apenas uma velha amiga era bem-vinda: a matriarca Emilie, que protagoniza *Relato de um certo Oriente*: “‘Não quero ver mais ninguém’, dizia Zana quando batiam na porta. Só com uma visita ela foi paciente: a velha matriarca Emilie, que raramente passava em casa. Quando aparecia, Emilie ouvia tudo, todos os lamentos, e depois falava em árabe, a voz alta, mas tranquila, sem alarde. Ouvi aquela voz: os sons atraentes e estranhos de sua melodia; e vi aquela mulher, ainda tão forte no fim da vida: a atenção concentrada, as palavras cheias de sentimento, os provérbios que vinham de um tempo remoto”. (DI, p. 249, 250).

o lugar da vivência das cenas de amor, ao lado do marido, e das desavenças que culminaram na desintegração dessa casa familiar. Da casa abandonada, Zana é retirada para o quarto de uma clínica, onde o seu tempo se finda como o “céu crepuscular” visto pela “única janelinha na parede cinzenta”.

A ruptura em relação à casa está ligada, nesses momentos – desde a saída de Biblos até a sua internação na clínica –, às perdas sofridas ao longo da vida, que se concentram na ausência dos três elementos cruciais que determinam a vida de Zana: o pai, o marido e o filho, como figuras fantasmáticas de três gerações, distintas fases da vida, cujas perdas experimentadas perduram no seu íntimo, sendo, portanto, para ela, impossível esquecer. Nos dois extremos da vida de Zana estão situadas a sua origem, o pai, e a sua perdição, o filho Caçula, cujo “corpo ela mesma despia na rede onde ele terminava as noitadas”. Halim é o elo que liga esses dois pontos extremos: é o marido apaixonado que “largava o narguilé para abraçá-la” e com ela “se enrolar na rede” em meio às “algaravias do desejo” (*DI*, p. 54; 55); mas com ela sofreu, também, os efeitos das relações partidas, pois ele enxergava que “o abismo mais temível estava em casa, e este Halim não pôde evitar” (*DI*, p. 41).

A imagem da decadência física de Zana aparece como ruína de si mesma, do que foi no passado e do que quis ser e não conseguiu, como perda do real e do ideal; perda do viço nas feições de um “rosto quase sem rugas” que desvanece, e de um corpo inerte deitado “sobre folhas secas, o braço engessado sujo, cheio de titica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhadas de urina”, imagem alegórica de um corpo destroçado, em ruínas.

As lembranças e o sentimento de perda, que pesam para Zana, estão marcados na pergunta que faz em árabe, remissão ao lugar materno por meio da língua de origem, sobre a reconciliação dos filhos. A ausência de resposta indica a perda irremediável, apontando para a impossibilidade de reintegração da casa que ruína diante de si. A passagem de Zana por esses espaços – Biblos, Manaus e a clínica – e a passagem do tempo, da infância à morte, apontam para a imagem alegórica de sua desintegração, até restar dela – e da casa familiar – apenas ruínas.

Ao primeiro contato com a obra, o leitor se depara com um narrador que se supõe onisciente, do tipo heterodiegético, pois se mantém distanciado como observador e, supostamente, conhecedor daquilo que passa a narrar. Porém, essa posição é trocada pela sua inclusão como personagem da história, colocando por terra a presumida onisciência esboçada no início da narrativa, passando a desempenhar a posição autodiegética. A partir do momento em que a fala de Zana dirige-se ao narrador, este é incluído como personagem da história narrada por ele, quebrando o distanciamento, oscilando entre as posições de personagem e de

testemunha: “‘Sei que um dia ele vai voltar’, *Zana me dizia sem olhar para mim*, talvez sem sentir a minha presença [...]. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta.” (*DI*, p. 12 – destaques meus).

Nestas duas páginas, que antecedem o primeiro capítulo, vemos a imagem da ruína: de Zana, da família, da casa. Essa imagem da ruína, na acepção de uma vida arruinada, abalada, destruída, empobrecida, pode ser analisada a partir da outra acepção atribuída à palavra, esta, sim, alegórica: a de destroço, o que restou de algo desmoronado, que ruiu. Aos olhos do leitor, esta cena inicial parece ser um pedaço que restou de toda uma história que, em seguida, espera-se seja desvendada; uma amostra a partir da qual os vestígios poderão ser capturados e, ao interpretá-los, obter a coerência necessária à montagem, ou à suposta recuperação, da inteireza da história. A partir desta cena, o narrador nos coloca diante de alguns episódios da vida da família, não obedecendo a um encadeamento linear e cronológico, mas ao sabor do ritmo da memória, com os seus lapsos e os requintes da imaginação.

Vejo, nesta cena-prefácio, a expressão ruínica da *casa* estampada na figura de Zana no dia de sua morte: a casa vazia e empoeirada; a ausência dos seus mais queridos (o pai, o esposo, os filhos irreconciliáveis); o quintal e a seringueira; o alpendre; a rede; o cheiro das açucenas-brancas; tudo isso representa, neste pequeno “bloco” da narrativa, as marcas das vivências mais intensas dessa família que se esvaiu. A derrocada da família pode ser atribuída à força mutiladora de Zana, que concentra e dispersa os membros da casa ao seu bel-prazer. Diante disso, esta cena pode ser comparada a um torso, ou a um fragmento que revela parte de algo que já não existe mais. Nas palavras de Walter Benjamin, “[...] aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro.” (BENJAMIN, 2000, p. 41, 42).

Os membros desta casa familiar foram “amputados” ao longo da trajetória de suas vidas. Tudo parece estar ao redor de Zana, que concentra a força de uma matriarca detentora de poderes “de voz e de veto”:

Tempos depois, entendi por que Zana deixava Halim falar sobre qualquer assunto. Ela esperava, a cabeça meio inclinada, o rosto sereno, e então falava, dona de si, uma só vez, palavras em cascata, com a confiança de uma cartomante. Foi assim desde os quinze anos. Era possuída por uma teimosia silenciosa, matutada, uma insistência em fogo brando; depois, armada por uma convicção poderosa, golpeava ferinamente e decidia tudo, deixando o outro estatelado. [...] Então era isso, assim: ela, Zana, mandava e desmandava na casa, na empregada, nos filhos. (*DI*, p. 53; 54).

Mas, na narrativa, embora tenha no centro das ações na casa a figura forte e determinada de Zana, não é dela que o narrador obtém a grande parte dos relatos que reúne

para a escrita do romance. Não da voz que representa o poder de dominação. Veremos que há, para Nael, duas matrizes fundamentais nesta arquitetura da memória: o avô, Halim, e a mãe, Domingas, que guardam os mistérios sobre sua gênese, sobre a verdade em torno de sua paternidade.

Para a construção da narrativa, Nael conta com a pródiga memória e com os relatos de Halim, seu avô paterno, imigrante libanês, e de sua mãe Domingas, índia manauara que engravidou de um dos gêmeos. Nas palavras de Hatoum, esses dois polos narrativos ligam-se mais intimamente a Nael, pois sabem mais dele, do seu passado. Em entrevista, Hatoum comenta sobre a importância desses dois personagens como matrizes da história de Nael:

Talvez para um ficcionista a memória seja sinônimo de imaginação. [Há] jogos do tempo com as vozes do passado, as muitas versões... Domingas e Halim são os que contam as histórias, são as vozes que contam mais coisas, sem revelarem tudo. Os dois estão muito mais próximos do narrador, Domingas é a mãe dele, e a mãe sempre sabe mais sobre o filho... (SCRAMIN, 2000, p. 6).

As narrativas de Milton Hatoum são frequentemente perpassadas pela dúvida, a hesitação e o segredo. Segundo Tânia Pellegrini, a narrativa hatouniana se lança a um

Mergulho vertical nos meandros da memória, sondando as inconclusões do passado e tentando refazer o desfeito, por meio de um exame preciosista de cada elemento que deles brota: perfumes e odores, *sons e silêncios, luzes e sombras, palavras ditas e caladas, gestos concluídos ou esboçados*, vozes e passos que se estendem horizontalmente por muitos anos de atos e fatos. O vertical e o horizontal tecem uma trama de tempos por meio de uma delicadíssima composição linguística que não permite estabelecer um sentido único e definitivo, pois trabalha com dois eixos, o *anúncio* e o *segredo*, que se alternam e se complementam. (PELLEGRINI, 2004, p. 123 – destaques meus).

Para tentar recompor as histórias que ouvia ou presenciava, o narrador Nael procura pistas nas meias-palavras da mãe e do avô Halim, que jogam com o silêncio e a esquiva nesse jogo de revelar e ocultar a “verdade”:

“Fez os diabos, o Omar... mas não quero falar sobre isso”, disse ele, fechando as mãos. [...] Calou sobre o episódio da cicatriz. Calou também sobre a vida de Domingas. [...] Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade. (DI, p. 71; 73).

Em relação à mãe e ao avô, Nael nutre uma forte ligação afetiva, mas procura manter, ao mesmo tempo, um distanciamento racional, ao tecer a narrativa, a ponto de poder oferecer um retrato mais acabado de ambos. Contudo, esse retrato é construído aos pedaços, à maneira do vaivém da memória, que não obedece a um critério cronológico. Não se pode esperar desse jogo de vozes e memórias, entre anúncios e segredos, que se estabeleçam respostas definitivas. Nesta leitura alegórica em torno da história de perdas e de buscas, o que Nael poderia expressar é o que o texto procura transmitir, como tarefa “tradutória” do passado, não

como chave interpretativa, mas como índice daquilo que tentamos cavar em meio às ruínas, e que permanece no campo do indizível.

4.2.1 Halim: entre o narguilé e os gazais

“Ah... a ânsia e o transe que tomaram conta de mim naquela manhã.”
(*DI*, p. 50)

Essa fala de Halim, envolta em paixão, coloca o narrador diante do avô que rememora os momentos de conquista amorosa, mas, também, das perdas sofridas ao longo da vida. No relato de Halim concentra-se uma força agregadora de vozes e imagens do passado, mas que desvanecem como a fumaça do narguilé, e que chega até Nael como rastros que ele procura reunir nessa tarefa fadada ao inacabamento. Em um desses momentos em que Halim e Nael se encontravam para as suas conversas, percebemos a atmosfera de uma espécie de ritual, em que a memória e o esquecimento, as vozes e o silêncio envolvem a construção do relato de Halim:

Ele abanava o tabaco do 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 imagem, essas passagens da vida devoradas pelo tempo. Aos poucos, a fala voltava: membranas do passado rompidas por súbitas imagens. (*DI*, p. 55).

Nesse sumiço momentâneo das feições de Halim, acompanhado do silêncio, se insere a hesitação entre a lembrança e o esquecimento, indiciando a incompletude desse passado rememorado, visto que há “passagens da vida devoradas pelo tempo”, perdidas para sempre, a despeito de imagens que rompem as “membranas do passado” na tentativa de dar uma “feição” e uma “voz” a esse “outro” Halim da história familiar que ele relata. Para Halim, Nael era o ouvinte privilegiado de suas histórias e das experiências de vida que nunca revelaria aos próprios filhos. Ouvinte atento e perspicaz, ele recolhe das conversas com o avô os restos das histórias que ele ouvira com prazer, os retalhos que serviram para a construção da narrativa, quando decide escrever o relato:

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 as histórias. Hoje, a voz me chega aos ouvidos como sons da memória ardente. [...] A intimidade com os filhos, isso Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos. Ele me fazia revelações em dias esparsos, aos pedaços, “como retalhos de um tecido”. Ouvi esses “retalhos”, e o tecido, que era vistoso e forte, foi se desfibrando até esgarçar. [...] Assim viveu, assim o encontrei tantas vezes, pitando o bico do narguilé, pronto para revelar passagens de sua vida que nunca contaria aos filhos. (*DI*, p. 51, 52).

Como vimos com Todorov, a linguagem da arte, seja na pintura, na música ou na poesia, é capaz de exprimir o que é indizível por meio da linguagem comum, pois “só a arte pode exprimir o que exprime” (1996, p. 208). Nael se emocionava com os sons fortes dos versos que Halim pronunciava em árabe e, mesmo que não compreendesse a língua, era capaz de perceber a linguagem poética que os versos transmitiam.

A imagem do tecido desgastado pelo tempo, que “foi se desfibrando até esgarçar”, coaduna com a imagem da ruína. Antes, o tecido forte e vistoso, ou seja, o relato de Halim, apresentava o frescor do momento, a emoção nas palavras e na entonação da voz, contava ainda com o calor do contexto dos fatos. Agora, no presente da narrativa, o narrador conta, apenas, com retalhos. Pedacos, ou ruínas, a partir do que empreende o esforço da recuperação da história, que lhe “chega aos ouvidos como sons da memória ardente”³⁸. É sobre as ruínas desses relatos do avô que Nael transita, para o trabalho de “restauração” desse passado desordenado, ao qual está afetivamente vinculado. O narrador lida com esse “tecido da rememoração”, atribuído metaforicamente ao trabalho de Penélope, que “lembra” e “deslembra”, nas palavras de Hatoum (2006a, p. 26), para a montagem do mosaico da sua própria história, tecida pela trama da memória e pela urdidura do esquecimento. Montagem essa que traz mais hesitações do que respostas conclusivas sobre o passado, no qual percebemos mais o rompimento com o *continuum* da tecedura da memória, ou seja, o trabalho invertido da tapeçaria de Penélope, que mais se desmancha do que se tece ao longo do tempo (cf. BENJAMIN, 1994, p. 36; 37).

Nael procura a sua feição dentro das histórias narradas por Halim e os demais envolvidos nessa casa familiar. Halim chegara de uma terra distante para conquistar, como muitos estrangeiros, um lugar na Amazônia. Viera do Líbano, ainda garoto, junto com um tio, que desapareceu deixando-o sozinho em um quarto de pensão: “Um pai... eu nunca soube o que significa... não conheci nem pai nem mãe... Vim para o Brasil com um tio, o Fadel”³⁹. Eu

³⁸ O narrador de *Dois irmãos* conta apenas com as lembranças que respondem ao chamado do presente, para a construção da narrativa. Diferentemente do método utilizado pela narradora inominada de *Relato de um certo Oriente*, que fez inúmeras anotações e gravou fitas dos depoimentos sobre a sua família; ainda assim, as lacunas do esquecimento são inevitáveis: “Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa [...]. Tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação”. (HATOUM, 2002a, p. 165).

³⁹ Este tio Fadel aparece em *Relato de um certo Oriente* como o pai de Emilie, a matriarca que criara a narradora e o seu irmão. Assim conta Hakim, filho de Emilie: “Minha mãe e os irmãos Emílio e Emir tinham ficado em Trípoli sob a tutela de parentes, enquanto Fadel e Samira, os meus avós, aventuraram-se em busca de uma terra que seria o Amazonas”. (HATOUM, 2002a, p. 33).

tinha uns doze anos... Ele foi embora, desapareceu, me deixou sozinho num quarto da Pensão do Oriente...” (*DI*, p. 180).

Halim era mascate, vendia suas mercadorias durante todo o dia, para ganhar algum dinheiro para o sustento e pagar a pensão onde morava: “Às seis da manhã já estava vendendo seus badulaques nas ruas e praças de Manaus, nas estações e mesmo dentro dos bondes; só parava de mascatear por volta das oito da noite; depois passava no Café Polar, antes de voltar para o quarto da Pensão do Oriente.” (*DI*, p. 49). O jovem começa a frequentar o restaurante Biblos, aos sábados, e depois passa a ir todas as manhãs e “passou meses assim: sozinho num canto da sala, agitado ao ver a filha de Galib, acompanhando com o olhar os passos da gazela.” (*DI*, p. 48).

Para conquistar o amor de Zana, a bela adolescente filha de Galib (o libanês bem-sucedido, dono do restaurante Biblos), Halim decora alguns versos de um poeta imigrante vindo do Acre, conhecido como Abbas. Superou a timidez e os mexericos das cristãs maronitas que não aceitavam que Zana se casasse com um muçulmano. Mas Halim estava determinado a conquistar a moça e investir na formação de uma família. Essa família, a de Halim e Zana, teve seu início envolto em paixão e poesia. É uma das passagens mais tocantes do romance, em que o narrador expõe um pouco da personalidade passional do avô:

Quem indicou o restaurante ao jovem Halim foi um amigo que se dizia poeta, um certo Abbas, que tinha morado no Acre e agora vivia navegando no Amazonas. [...] Abbas escreveu em árabe um gazal⁴⁰ com quinze dísticos, que ele mesmo traduziu para o português. Halim leu e releu os versos rimados: lua com nua, amêndoa com tenda, amada com almofada. [...] Enfim, Halim decidiu agir, cheio da coragem exacerbada pelo vinho. Ele se exaltava quando, nas nossas conversas, me contava os detalhes da conquista amorosa. “Ah... a ânsia e o transe que tomaram conta de mim naquela manhã”, disse-me. [...] Os gazais de Abbas na boca do Halim! Parecia um sufi em êxtase quando me recitava cada par de versos rimados. Contemplava a folhagem verde e umedecida, e falava com força, a voz vindo de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado. [...] Às vezes ele se distraía e falava em árabe. Eu sorria, fazendo-lhe um gesto de incompreensão: “É bonito, mas não sei o que o senhor está dizendo”. Ele dava um tapinha na testa, murmurava: “É a velhice, a gente não escolhe a língua na velhice.” (*DI*, p. 48-51).

Cada instante desse passado é celebrado por Halim ao recitar extasiado os poemas que decorara para a conquista da mulher amada. Relatar os detalhes da conquista amorosa era, também para ele, lançar mão de um fragmento do passado guardado em sua memória, uma ruína da experiência vivida na juventude, que o reenvia de volta para o presente, na conversa com Nael. A memória, auxiliada pelas sensações aguçadas pela contemplação da “folhagem verde e umedecida”, que certamente remete à vegetação ao pé da seringueira, onde o casal, muitas vezes, se enlaçava, devolve Halim aos momentos de recitação dos versos calorosos

⁴⁰ Ghazal, na literatura islâmica, é um gênero de poema lírico, dedicado a temas amorosos místicos. (CEIA, 2010). Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_mtree&task=viewlink&link_id=112&Itemid=2>. Acesso em: 21 mar. 2012.

que “falava com força, a voz vindo de dentro, pronunciando cada sílaba daquela poesia, celebrando um instante do passado” (*DI*, p. 51). Vemos nesta operação sinuosa a situação limiar em que Halim se encontra, como que atravessando um pórtico da memória, transitando entre o presente e o passado. Porém, Nael encontra-se em outro limiar, o da compreensão da língua árabe, que, embora possa instaurar um empecilho à comunicação efetiva entre os dois, instala outro limiar de compreensão só que no campo do poético. Pela ausência dos poemas no relato, sabemos que Nael não tem em mãos os gazais de Abbas, e que ele, também, não compreendia a algaravia recitada pelo avô, contudo, o narrador procura transmitir as impressões que o indizível da linguagem poética lhe causa; impressões também transitórias, pois o poético, para Nael, é indizível. Nas palavras de Kothe, “trata-se, contudo, de uma ‘reconstrução’ a partir das ruínas do texto, sem efetivo original: o dizer o outro diz um outro que já não se pode mais saber como era em sua totalidade.” (1986, p. 71). A fala poética, extasiada, de Halim estabelece-se no campo da transitoriedade, pois se desvanece como a fumaça, se desfibra como o tecido pela ação do tempo; seu relato, com as vozes e imagens que rememora, marca um contraponto com a narrativa de Nael, duradoura e estruturada, que se constrói apesar da impossibilidade de se saber da totalidade do “outro” reconstruído no texto, visto que a narrativa é marcada pela ausência de um “efetivo original”.

Os momentos de rememoração, para Halim, são significativos para trazer para perto de si, ainda que por meio das imagens na memória, o “outro” de si mesmo: o jovem tímido, mas extasiado pela paixão, como descrito pelo narrador: “um romântico tardio, um tanto deslocado, ou anacrônico [...]. Talvez pudesse ter sido poeta, um flâneur da província; não passou de um modesto negociante possuído de fervor passional.” (*DI*, p. 52).

Zana ocupa o centro da vida de Halim. De alvo da paixão e da conquista ela passa a ser o seu grande amor, por ela se entrega, submete-se aos seus caprichos e exigências, desde o início:

Assim fez. Solitária, reclusa entre quatro paredes, extasiada com os gazais de Abbas, Zana foi falar com o pai. Já havia decidido casar-se com Halim, mas tinham de morar em casa, nesta casa, e dormir no quarto dela. Fez a exigência ao Halim na frente do pai. E fez outra: tinham de casar diante do altar de Nossa Senhora do Líbano, com a presença das moronitas e católicas de Manaus. [...] Ele, paciência só, um Jó apaixonado e ardente, aceitava, engolia cobras e lagartos, sempre fazendo as vontades dela, e, mesmo na velhice, mimando-a, “tocando o alaúde só para ela”, como costumava dizer. (*DI*, p. 53; 54).

Zana irrompe com as suas exigências e conquista o domínio da situação. Concentra nas mãos, primeiramente, uma força agregadora, para fazer a sua vontade, trazendo para perto de si aqueles que a ela se rendem. Quanto ao pai, fora criada por ele, em Biblos, cidadezinha à beira-mar no Líbano, pois perdera a mãe quando era muito pequena. Ao retornarem da lua de

mel, Zana sugere ao pai que vá visitar os parentes, rever o Líbano. Galib parte, entusiasmado, para não mais voltar. Falece solitário, dormindo na casinha perto do mar, em Biblos:

Era o que Galib queria ouvir. E partiu, a bordo do *Hildebrand*, um colosso de navio que tantos imigrantes trouxe para a Amazônia. Galib, o viúvo. [...] Zana recebeu duas cartas do pai: que estava morando em Biblos, na mesma casa em que ela, Zana, havia nascido. [...] Duas cartas, depois nada. Em Biblos, dormindo na casa perto do mar, ele morreu. Mas a notícia tardou a chegar, e, *quando Zana soube, se trancou no quarto do pai, como se ele ainda estivesse por ali*. Depois balbuciou para o esposo: “Agora sou órfã de pai e mãe. Quero filhos, pelo menos três”. “Chorava que nem uma viúva”, disse-me Halim. “*Se esfregava nas roupas do pai, cheirava tudo o que tinha pertencido ao Galib. Ela se agarrou às coisas, e eu tentava dizer que as coisas não têm alma nem carne. As coisas são vazias... mas ela não me ouvia*”. (DI, p. 55; 56 – destaques meus).

É oportuno, aqui, explorar a reação de Zana à perda do pai. Deste episódio se desdobram as futuras rupturas que ela, Zana, provoca e que são o centro irradiador da ruína da família, como apontei acima. É certo que ela sofre com a morte do pai, principalmente porque esta se dá a tão longa distância e a notícia lhe chega tardiamente, impedindo-a de realizar o ritual fúnebre, importante para marcar, na memória e emocionalmente, o fechamento de um ciclo. O luto de Zana ganha contornos interessantes, pois não aceita o vazio deixado pelo pai, promovendo substituições quanto ao objeto de amor, transferindo seu desejo a outras obsessões. Vejamos com Freud, em “Luto e melancolia”, algo a respeito, mesmo incorrendo nos riscos de reducionismo diante da complexidade da matéria, da qual apenas nos aproximamos: isto porque o que temos é o relato de um trabalho de rememoração do narrador, que repousa sobre a sua perspectiva dos fatos, os quais se movem sobre o terreno movediço dos seus afetos em relação a eles. Arrisquemos: “O luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante.” (FREUD, 1996, p. 249).

Primeiramente, é interessante observar uma nota do tradutor da obra de Freud, que designa o luto como um “afeto da dor”: “O alemão ‘*Trauer*’ como o inglês ‘*mourning*’ [‘luto’], pode significar tanto o *afeto da dor* como sua manifestação externa.” (FREUD, 1996, p. 249). Ao explicar como se dá o trabalho do luto, Freud aponta para as ligações libidinais que se rompem ou se transferem:

Em que consiste, portanto, o trabalho que o luto realiza? [...] O objeto amado não existe mais, passando a exigir que toda a libido seja retirada de suas ligações com aquele objeto. Essa exigência provoca uma oposição compreensível – é fato notório que as pessoas nunca abandonam de bom grado uma posição libidinal, nem mesmo, na realidade, quando um substituto já se lhes acena. (FREUD, 1996, p. 250).

A primeira reação de Zana, ao saber da morte do pai, foi se trancar no quarto de Galib “como se ele ainda estivesse por ali”. (DI, p. 56). A ligação de afeto, de origem libidinal (segundo o conceito da psicanálise), deve passar pelo processo de rompimento, trabalho de

duração variável, mas que é lento e gradual. A narrativa não revela quanto tempo esse processo durou para Zana, mas certamente Halim o atravessou com ela, suportando as crises e as suas sempre presentes exigências: “‘Chorava que nem uma viúva’, disse-me Halim. ‘Se esfregava nas roupas do pai, cheirava tudo o que tinha pertencido ao Galib’.” (DI, p. 56). Em meio a esse processo de desligamento, no trabalho do luto, nem mesmo Halim, como o mais próximo, nesta realidade, foi visto por Zana como um “substituto” libidinal. Halim, que sempre esteve ao lado da esposa, é quem procura trazê-la à realidade, ao dizer que as coisas não têm alma, são vazias, apelando, talvez, para que ela o enxergasse, mas ela não o ouvia. Segundo Freud, “normalmente, prevalece o respeito pela realidade, ainda que suas ordens não possam ser obedecidas de imediato.” (FREUD, 1996, p. 250). A transferência exercida por Zana não se volta para Halim, mas opera-se para o desejo de ter filhos, e diz isso ao marido decididamente: “Agora sou órfã de pai e mãe. Quero filhos, pelo menos três.” (DI, p. 56).

Podemos perceber, pelas reações demonstradas por Zana, que ela passa por um período de luto ao reagir à perda de alguém que se ama, penalizando-se e perdendo interesse pelo mundo externo, se considerarmos este mundo externo a figura do marido que se colocaria como “um novo objeto de amor (o que significaria substituí-lo)” (FREUD, 1996, p. 250). No entanto, o que a leitura do texto freudiano nos aponta é que, guardadas as devidas circunstâncias e indícios que a narrativa nos revela, Zana vive mais o estado melancólico do que propriamente o trabalho de luto: ela está ciente da perda do pai Galib, mas não está consciente daquilo que de fato perdeu, ao perder o pai. Segundo Freud,

a melancolia também pode constituir reação à perda de um objeto amado. [...] Mesmo que o paciente esteja cômico da perda que deu origem à sua melancolia, mas apenas no sentido de que sabe *quem* ele perdeu, mas não *o que* perdeu nesse alguém. Isso sugeriria que a melancolia está de alguma forma relacionada a uma perda objetual retirada da consciência, em contraposição ao luto, no qual nada existe de inconsciente a respeito da perda. (FREUD, 1996, p. 251).

A transferência libidinal, requerida pela reação à perda do pai, não se volta para o marido, fazendo dele apenas um meio de passagem para o objetivo em causa, ou seja, a transferência dá-se pela determinação de Zana em ter filhos e, em consequência disso, tal transferência inconsciente firma-se na figura de Omar, como uma espécie de abstração daquilo que não sabe ter perdido ao perder Galib. A complexidade da matéria, como já mencionei, exigiria aprofundamento da pesquisa dos fatores que a levaram a ver no filho um objeto substitutivo em detrimento do próprio marido, e, ainda, do estudo “das três condições da melancolia – perda do objeto, ambivalência e regressão da libido ao ego” (FREUD, 1996, p. 262) para tentarmos compreender, ainda que de forma aproximativa, tal processo melancólico em Zana. O que se pode reter, em relação à personagem, é que no

universo das mulheres hatounianas, Zana é, ao mesmo tempo, forte e frágil, não conseguindo estabelecer plenamente as forças de superação das perdas, instalando-a, também, em um entre-lugar/não-lugar. Essa incapacidade de superação denuncia em Zana um ser partido, desprovido de “algo que lhe é próprio”, ou que se acenava como próprio: a Biblos da infância e a ligação com o pai.

Um forte sentimento de perda perpassa as falas de Halim, principalmente em relação à Zana, por quem se considera preterido, durante o luto da esposa pela morte do pai; e sente-se traído, por causa da atenção exacerbada devotada ao filho Omar, o Caçula.

E essa perda o situa na posição de um sujeito deslocado, não pela paixão anacrônica descrita pelo narrador, mas pelo não-lugar em que foi colocado, enquanto marido e pai. Nesse sentido, Halim convive com o sentimento de não pertencimento dentro do próprio lar; ele vive um exílio muito particular que experimenta e expressa, involuntariamente, deixando-se levar pela memória da língua de origem, o árabe, esquecendo-se, momentaneamente, do contexto presente da conversa com Nael. Não por uma mera distração, ou por causa da velhice, mas, lido alegoricamente, em momentos como este (e esta é apenas uma das passagens que serviriam para ilustrar), há uma conjunção dos exílios vividos por Halim: o do estrangeiro imigrante e o do exilado na própria casa. Esses exílios, cujas expressões são da ordem da subjetividade, reitero, são gerados pelo sentimento de desenraizamento, de não-pertencimento. Como vimos na cena-prefácio, nos últimos momentos de vida, Zana pronuncia algumas palavras em árabe, que só a amiga centenária e a filha Rânia entenderiam. Isto mostra que a língua de origem permanece arraigada no imigrante, e que o esforço em mantê-la viva, ao longo dos anos vividos na terra estrangeira, denuncia uma necessidade interior de vinculação à terra natal. Assim, na compreensão de Luis Alberto Brandão Santos,

Mesmo quando as línguas desejam se irmanar e convergir para um centro transcendente do sentido, sua estranheza, como um resíduo que não pode ser removido, manifesta-se irredutível. Ruídos indelévels perturbam a sintonia das vozes. [...] Se se pensa que há, entre as línguas, diferenças intransponíveis, pode-se pensar, também, que a concepção de tradução deve renunciar à ideia de ponte, de unificação, e substituí-la pela de abismo, impossibilidade de intercâmbio. (SANTOS, 2000, p. 51).

Nas obras hatounianas, além dos espaços domésticos, nos sobrados que abrigam os recônditos das famílias, as fronteiras imaginárias dessa Amazônia, retratada em sua literatura, são representadas por espaços liminares, lugares de trânsito, de intercâmbio, de descobertas: são os restaurantes, portos, mercados e praças como pontos de encontro entre estes mundos dessemelhantes e ao mesmo tempo tão mesclados, marcando um lugar de confluência entre imigrantes de diferentes nacionalidades. O restaurante Biblos é o lugar de encontro e de passagem de estrangeiros, onde as diferentes histórias e memórias da terra natal se cruzam.

Como o próprio nome sugere, o restaurante *Biblos*, além de aludir à terra natal de Galib, homenageando-a, representa, também, o lugar de “reunião de povos de diferentes procedências”:

Desde a inauguração, o Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que a rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito, um vaivém de vozes que contavam um pouco de tudo: um naufrágio, a febre negra num povoado do rio Purus, uma trapaça, um incesto, lembranças remotas e o mais recente: uma dor ainda viva, uma paixão ainda acesa, a perda coberta de luto, a esperança de que os caloteiros saldassem as dívidas. Comiam, bebiam, fumavam, e as vozes prolongavam o ritual, adiando a sesta. (DI, p. 47, 48).

Essa experiência de fixação na terra estrangeira, as misturas exóticas resultantes, bem como a miscelânea gastronômica, que marcam o encontro entre as culturas, ficam expressas na figura de Galib, pai de Zana, o dono do restaurante. Nesse espaço babélico por excelência, aludindo, ainda, ao nome do estabelecimento, perpassa a consciência do imigrante a sua situação de errância, o saber que está em *outro* lugar, em um espaço movediço, onde se cruzam a esperança, a angústia e o sentimento de *estar* e de não pertencer. Assim, nas reflexões de Santos,

A voz do imigrante está sempre *entre* outras vozes. Uma margem que está *entre* outras margens, que é a ramificação da própria margem. A travessia da língua do imigrante se dá no interior de uma outra língua. A fronteira da nação do imigrante está dentro de uma outra fronteira de nação: é a cisão da própria fronteira. O imigrante é aquele que traz à tona a intensidade da certeza de que estar *aqui* é estar *em outro lugar*, ou ainda, que *estar* é sempre uma mediação entre dois espaços, átimo que separa e une o estático e o dinâmico. (SANTOS, 2000, p. 53 – destaques do autor).

A porosidade existente entre as fronteiras culturais nos espaços de reunião de imigrantes, e destes com os nativos, imprime a formação de uma identidade “outra”, revelando que os costumes são intercambiáveis. Aquele que se deslocou de sua terra acalenta um desejo íntimo de retornar à casa, à terra de origem. Porém, o sujeito que vive ou viveu a experiência da diáspora, ou mesmo do autoexílio, não se encontra nem como “o mesmo”, nem como “o outro”. Vê-se exigido por um reposicionamento identitário. De acordo com as observações de Bhabha,

O Outro deve ser visto como a negação necessária de uma identidade primordial – cultural e psíquica – que introduz o sistema de diferenciação que permite ao cultural ser significado como realidade linguística, simbólica, histórica. Se [...] o sujeito do desejo nunca é simplesmente um Eu Mesmo, então o Outro nunca é simplesmente um *Aquilo Mesmo*, uma frente de identidade, verdade ou equívoco. (BHABHA, 2005, p. 86 – destaques do autor).

Há, portanto, um sentimento de alienação constante que talvez nunca possa ser superado. Esse sentimento pode ser exemplificado por uma passagem relatada por Edward Said, na qual descreve um momento singular em que um amigo poeta, recitando alguns

versos, parece ter se “esquecido” do sentimento alienante marcado pelo exílio político em que vivia:

Ver um poeta no exílio – ao contrário de ler a poesia do exílio – é ver as antinomias do exílio encarnadas e suportadas com uma intensidade sem par. Há vários anos, passei algum tempo com Faiz Ahamad Faiz, o maior dos poetas urdus contemporâneos. Ele foi exilado de seu Paquistão nativo pelo regime militar de Zia [...]. Somente uma vez, quando Eqbal Ahmad, um amigo paquistanês e colega de exílio, foi a Beirute [onde havia sido acolhido], Faiz deu a impressão de superar seu sentimento de alienação constante. Certo fim de noite, nós três nos instalamos num restaurante encardido e Faiz recitou poemas. Depois de algum tempo, ele e Eqbal pararam de traduzir os versos para mim, mas com o avançar da noite, isso deixou de ter importância. Não era preciso tradução para o que eu observava: era uma representação da volta para casa expressa por meio de desafio e perda, como se quisessem dizer: “Zia, aqui estamos”. Evidentemente, Zia era quem estava, de fato, em casa e não escutaria suas vozes exultantes. (SAID, 2003, p. 47, 48).

Interessante notar a semelhança com os momentos de recitação de Halim dos gazais de Abbas, nos quais ele se deixava levar pelo poético e se desprendia da mediação tradutória da língua para aproximar seu ouvinte atento, Nael, do significado das palavras rimadas que o extasiavam, como se a língua árabe fosse a ponte, na rememoração, para um retorno mítico-poético ao “lugar da presença do próprio”, onde sua alma se encontrava com a imagem de Zana nos primeiros anos da conquista amorosa.

Essa poesia arraigada no poeta parece atestar o desejo do exilado de retornar à casa, ou por outro lado, de ter arraigada em si esta “paisagem materna”. Neste episódio, pode-se divisar um curioso posicionamento, referido por Bhabha, do sujeito que encena “na escrita dos poemas” um jogo entre o que se esconde e o que se revela, no qual questiona a própria identidade. Assim, “articula-se naquelas instâncias interativas, que simultaneamente marcam a possibilidade e a impossibilidade da identidade, a presença por meio da ausência.” (BHABHA, 2005, p. 87).

De acordo com a interessante perspectiva de Nancy, como já vimos anteriormente, a modernidade tem assistido a uma espécie de exílio (ou a diferentes formas de exílio) com um significado que vai além do sentido de descentramento, ou seja, de um “estar fora de”: seria o sentido mais voltado ao movimento de saída; portanto, o foco recai sobre o sujeito que parte: “A questão do exílio é, pois, a questão dessa partida, desse movimento como movimento sempre iniciado, e que, talvez, nunca termine.” (NANCY, 1996, p. 36 – tradução nossa)⁴¹.

O libanês de Biblos empreende novo movimento de saída, agora, de retorno à terra natal. Para Galib, a expectativa pela viagem de volta ao Líbano ensejou a despedida de Manaus comemorada com sua arte culinária:

⁴¹ “La cuestión del exilio es pues la cuestión de esa partida, de ese movimiento como movimiento siempre empezado y que quizá no debe terminar nunca.” (NANCY, 1996, p. 36).

Ele preparou e serviu o último almoço: a festa de um homem que regressa à pátria. Já sonhava com o Mediterrâneo, com o país do mar e das montanhas. Sonhava com os Cedros, seu lugar. Para lá voltou, reencontrou partes dispersas do clã, os que permaneceram, os que renunciaram a aventurar-se em busca de um outro lar. (*DI*, p. 55).

De volta à Biblos libanesa, Galib celebra o sentimento de júbilo pelo regresso à cidade que dera nome ao estabelecimento em Manaus, onde reencontrara parentes e “festejava a volta cozinhando acepipes amazônicos: o pirarucu seco com farofa, tortas de castanha, coisas que levava do Amazonas.” (*DI*, p. 56). A arte culinária de Galib parece trazer para si um pouco da casa brasileira que se misturava ao lar libanês. O sentimento de júbilo de Galib é uma experiência compartilhada por ele por meio de cartas à filha. Para Galib, era o desejado regresso ao lar; para Zana, tornou-se a experiência marcante da perda do pai, à distância, ferida pela impossibilidade do ritual de sepultamento, obrigada a enterrá-lo no jazigo do esquecimento. Drama expresso nas palavras de Halim:

“Voltar para a terra natal e morrer”, suspirou Halim. “Melhor permanecer, ficar quieto no canto onde escolhemos viver.” [...] “O oceano, a travessia... Como tudo era tão distante!”, lamentou Halim. “Quando alguém morria no outro lado do mundo, era como se desaparecesse numa guerra, num naufrágio. Nossos olhos não contemplavam o morto, não havia nenhum ritual. Nada. Só um telegrama, uma carta...”. (*DI*, p. 56, 57).

Halim suspira, lamenta, sussurra e expressa ao narrador os sentimentos que são reavivados ao recordar o sofrimento da esposa pela perda do pai. Suas reflexões sobre a condição estrangeira o levam a constatar que é preferível “o lugar onde escolhemos viver” a morrer na terra natal para a qual se sonha retornar.

Nas passagens tateantes entre as diferentes línguas e culturas, esses imigrantes e nativos descobrem-se estrangeiros no espaço e no tempo. As paisagens da terra e do passado mesclam-se e movem-se em intercâmbios regidos pela dominação e pela negociação de valores. Instalam-se no limiar entre a terra escolhida e a terra da infância, esta última muitas vezes apenas tocada pelas lembranças.

Entre Halim e a esposa há, nitidamente, uma assimetria, ou uma desarmonia nas opiniões em relação aos filhos e sobre a vida da família: ela mantém sua primazia e seu domínio sobre o marido e os filhos – seus desejos e seus caprichos sempre prevalecem, como já vimos. Zana conduz a ação, Halim detém a palavra. É da boca de Halim que o narrador ouve grande parte, senão a quase totalidade, do material para a construção do relato. Os lances de memória do pai dos gêmeos, suas impressões sobre suas vivências na família que constituiu com a mulher que sempre amou revelam, ao longo da narrativa, seus dissabores e inquietações.

A relação do narrador Nael com os membros da família, como um agregado, marca sua posição à margem da casa, como já discorri. Em outro momento da narrativa, o narrador se lembra de uma frase dita por Zana, marcante para ele, que faz alusão à sua própria condição de “rastro”:

Uma frase que no futuro repetiria tal uma prece: A esperança e a amargura... são parecidas. Na velhice que poderia ter sido menos melancólica, ela repetiu isso várias vezes a Domingas, sua escrava fiel, *e a mim, sem me olhar, sem se importar com a minha presença*. Na verdade, para Zana *eu só existia como rastro dos filhos dela*. (DI, p. 35 – destaques meus).

Além de sua mãe, uma relação mais estreita de afeto e respeito Nael só teria com Halim, que o tinha como “filho da casa” e não como “um filho de ninguém” (DI, p. 250). O narrador revela que tinha acesso ao interior da casa e que o avô permitia que se sentasse para comer à mesa da família:

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. [...] Eu não podia comer à mesa com o Caçula. Ele queria a mesa só para ele, almoçava e jantava quando tinha vontade. Sozinho. Um dia, eu estava almoçando quando ele se aproximou e deu a ordem: que eu sáísse, fosse comer na cozinha. Halim estava por perto, me disse: “Não, come aí mesmo, essa mesa é de todos nós”. (DI, p. 82; 88).

O relato de Nael também depende de impressões de Halim em relação à família. Para Halim, lembrar era doloroso, pois traria à tona experiências amargas sobre a vinda dos filhos, a interferência deles na vida apaixonada do casal e dos conflitos que surgiram como desdobramentos surpreendentes, porém inevitáveis. Para Halim, ter filhos significaria trocar a vida a dois, ardente e apaixonada, pelos trabalhos e intromissões pelo resto da vida. Relata o narrador que Halim fora envolvido pelas vontades de Zana, que o seduzia ardilosamente, fazendo prevalecer os seus desejos:

Não queria ter filhos; aliás, se dependesse da vontade dele, não teria nenhum. Repetiu isso várias vezes, irritado, mordendo o bico do narguilé. Podiam viver sem chateação, sem preocupação, porque um casal enamorado, sem filhos, pode resistir à penúria e a todas as adversidades. No entanto, teve de ceder ao silêncio da esposa e ao tom imperativo da frase posterior ao silêncio. Ela sabia insistir, sem estardalhaço: “Quer dizer que vamos passar a vida sozinhos neste casarão? Nós dois e essa indiazinha no quintal? Quanto egoísmo, Halim!”

“Um filho é um desmancha-prazer”, dizia ele, sério.

“Três, querido. Três filhos, nem mais nem menos”, ela insistia manhosa, armando a rede no quarto, espalhando as almofadas no chão, como ele gostava.

“Vão mudar a nossa vida, vão desarmar a nossa rede...”, lamentava Halim.

“Se meu pai estivesse vivo, não acreditaria nas tuas palavras.”

Halim recuava quando ela mencionava o pai, e Zana percebia isso. Ela não desistiu: alternava o silêncio com a perseverança, se entregava a Halim com promessas de mulher apaixonada. Ele não notou a ambiguidade da atitude Zana? Deixou-se levar pelas noites de amor em que não faltavam frases dóceis e que sempre terminavam com a felicidade promissora de povoar o casarão de filhos. (DI, p. 66).

O tapete, lugar de oração na cultura muçulmana, cede lugar para as investidas apaixonadas dos donos da casa, como lembra o narrador: “Ela falava aos pedaços, e ela mesma fazia as perguntas: ‘No tapete? Se namoramos no tapete onde ele rezava? Ora, mil vezes... Tu não espiavas a gente, rapaz?’.” (*DI*, p. 251). Assim também era com o quartinho de depósito da loja, que guarda um espaço de prazer longe da casa e das interferências indesejadas:

Nas raras visitas de Zana à loja, ele mandava embora os fregueses e os jogadores, trancava as portas e subia com ela para o pequeno depósito, onde uma janelinha dá para o rio Negro. Passavam horas ali, longe dos três filhos e da órfã que os pajeava, longe das manhas e intromissões. Os dois a sós, como ele gostava. Uma brisa soprava do rio, trazendo o pitiú de peixe, o cheiro de frutas e pimenta. Ele gostava desse cheiro, que se misturava com outros: o suor dos corpos, o mofo dos tecidos encalhados, das sandálias de couro, das redes de algodão, dos rolos de tabaco de corda. Ao reabrir a loja, comemorava o encontro fazendo uma liquidação das tralhas todas espalhadas no cubículo. Era uma festa, cada vez mais rara. Os filhos haviam se intrometido na vida de Halim, e ele nunca se conformou com isso. No entanto, eram filhos. (*DI*, p. 70, 71).

Halim acreditava que os filhos mudariam os rumos dessa paixão, que eles haviam “desarmado a rede” do casal, haviam interferido na relação mais íntima e apaixonada que os envolvia desde os tempos de conquista com os gazais de Abbas:

Quando os meninos nasceram, Halim passou dois meses sem poder tocar no corpo de Zana. Ele me contou como sofreu: achava um absurdo o período de resguardo, e mais absurda ainda a devoção louca da esposa pelo Caçula. [...] Por fim, convencido de que o nascimento dos filhos havia interferido em suas noites de amor tanto quanto a morte de Galib, lançou mão da mesma manha, dos mesmos galanteios que tinha usado quando da morte do sogro. Reconquistou Zana, mas deu adeus ao tempo em que se arrepiavam de prazer em qualquer canto da casa ou do quintal. (*DI*, p. 68; 69).

Algum tempo depois do nascimento dos gêmeos, cumpre-se o que Zana desejara e dissera logo após a morte de Galib: “Quando Rânia nasceu, Halim já se conformara com o espaço limitado da alcova.” (*DI*, p. 70).

Ao tecer a narrativa a partir dos relatos de Halim, o narrador vê-se diante de uma fonte ambígua em que os lapsos da memória abrem um jogo com a invenção e a omissão:

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. [...] Desta vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado. “Certas coisas a gente não deve contar a ninguém”, disse ele, mirando nos meus olhos. (*DI*, p. 90; 134).

Nas conversas entre o narrador e o avô, a seringueira, árvore natural da Amazônia, fixa-se como um elemento imponente, marcando a ambiguidade do lugar de onde brota a narrativa, reforçando, ainda, a noção de dualidade que procuro frisar. Halim é de origem libanesa, sua terra natal encontra-se do outro lado do oceano, onde nascem os cedros resistentes às intempéries do clima do oriente, “a beleza misteriosa, bíblica, dos cedros milenares nas

ondulações brancas, às vezes douradas pelo sol invernal.” (*DI*, p. 63). À sombra da árvore amazônica havia também um pouco do Líbano: Galib plantara algumas ervas trazidas de sua terra natal, que ele utilizava nas receitas que preparava em seu restaurante manauara:

Ele preparava temperos fortes com a pimenta-de-caiena e a murupi, misturava-as com tucupi e jambu e regava o peixe com esse molho. Havia outros condimentos, hortelã e zatar, talvez. “Ali naquele canto ele cultivava as ervas do Oriente”, disse Halim, apontando para um quadrado de capim, ao lado da seringueira. (*DI*, p. 63).

Em outra passagem, a seringueira surge como elemento de rememoração para Yaqub, em São Paulo, como se um pouco da sua terra natal tivesse sido ali plantada: “De vez em quando, ao atravessar a praça da República, parava para contemplar a imensa seringueira. Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, mas nunca mais a mencionou.” (*DI*, p. 59, 60).

Halim é “árvore enxertada” em solo estrangeiro, em Manaus, onde escolheu viver, mesmo tendo sido abandonado pelo tio que o trouxe do Líbano. A seringueira marca, para ele, a passagem do tempo: desde o “leito de folhas” da juventude com Zana, e seus arroubos de paixão e prazer incontidos, ao silêncio da “árvore velha, meio morta”, entregue às lembranças dos anos da conquista amorosa:

“Ali mesmo, debaixo da seringueira”, apontou com o indicador da mão enrugada mas firme. “Era nosso leito de folhas. Dava uma coceira danada, porque aquele canto do mato era cheio de urtigas. Foi assim até o nascimento dos gêmeos.” [...] Certa vez tentei fisgar-lhe uma lembrança: não recitava os versos do Abbas antes de namorar? Ele me olhou, bem dentro dos olhos, e a cabeça se voltou para o quintal, o olhar na seringueira, a árvore velha, meio morta. E só silêncio. Perdido no passado, sua memória rondava a tarde distante em que o vi recitar os gazais de Abbas. (*DI*, p. 69; 90).

A seringueira, pelo viés da leitura alegórica, representa metonimicamente a identidade brasileira, amazônica, plantada no quintal da casa libanesa. Essa árvore, da qual se extrai o látex, marca no texto a metáfora da ascensão e queda do ciclo econômico que mais enriqueceu o norte brasileiro: o ciclo da borracha. Esse ciclo pode ser entendido, alegoricamente, pela passagem do tempo para a seringueira, que já se apresenta praticamente morta, como também nos envia para a decadência da relação amorosa do casal libanês que, no início do casamento, usufruía do frescor e do vigor da juventude, deles e da árvore, para os arroubos amorosos. A vinda dos gêmeos demarca a era das desavenças para o casal, que parece estender-se à própria vitalidade da planta.

Embora Zana tenha causado a Halim todo o sentimento de alienação que ele revela ao narrador, ela não suporta a morte do esposo e cai em profunda amargura. Na cena-prefácio, o narrador revela o lamento intermitente de Zana, pendendo entre as lembranças do pai e do marido. A ausência do sofá cinzento, na sala já desocupada, a empurra à constatação funesta

da perda: “Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, ‘Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa’.” (*DI*, p. 11). O sofá cinzento é a peça-chave para trazer do esquecimento as passagens dolorosas ligadas à morte de Halim. Curiosamente, é a ausência do móvel que coloca em evidência a ausência do esposo. No final do romance, o narrador detalha a cena da morte de Halim, que expira sentado no sofá. É diante da morte que Zana traz à lembrança os versos de amor que a conquistaram:

Halim estava ali, de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. Zana deu um passo na direção dele, perguntou-lhe por que dormira no sofá. Depois, menos trêmula, conseguiu iluminar seu corpo e ainda teve coragem de fazer mais uma pergunta: por que tinha chegado tão tarde? Então com sotaque árabe, ajoelhada, gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos. Halim não respondeu. Estava quieto como nunca. Calado, para sempre. [...] As filhas de Talib abriram um lençol para cobrir o sofá cinzento onde estava estendido o finado Halim. [...] Quando Talib e as filhas saíram, Zana trancou a porta da casa, se debruçou sobre Halim, chorando, depois tirou o lençol que lhe cobria o corpo e pôs as mãos dele no rosto, nas costas, como se o estivesse abraçando. “Não podes sair desta casa... nem de perto de mim”, murmurou. [...] Durante o velório continuou a falar de Halim, lembrando-se dos versos de amor, do olhar extasiado, do corpo dele exalando vinho, das pausas sofridas para recuperar o timbre adequado da voz. [...] Como teria sido a vida dela sem aquelas palavras? Os sons, o ritmo, as rimas dos gazais. E tudo o que nasce dessa mistura: as imagens, as visões, o encantamento. Jade e eternidade, alcova e amorosa, aroma e esperança. Ela espremia os lábios, recitava, curvando-se sobre o marido morto. [...] Depois da morte de Halim, a casa começou a desmoronar. (*DI*, p. 213-220).

Se no trabalho do luto pela morte do pai, Zana se volta para Halim exigindo filhos, com a morte do marido, Zana se torna ainda mais obstinada em ver os filhos reconciliados. Desejo que, ao final, não se cumpre, como veremos mais adiante. O que se vê, no entanto, é que, com a ausência de Halim, os “mundos”, construídos por cada um dos gêmeos, desmoronam, ou definham (voltando à figura da seringueira “quase morta”).

4.2.2 Domingas, entre afazeres e silêncios

“O silêncio muitas vezes é sábio, o silêncio diz muito mais do que palavras vãs, que palavras sem consistência, sem significado. E muitas vezes poucas páginas valem muito mais que uma tonelada de retórica.” (HATOUM, 2012).

Além de Halim, Domingas também exerce papel fundamental enquanto relicário vivo das experiências passadas. Como mãe, ela sabe muito mais da história do narrador. Ele depende dela, também, para o desenrolar dos lances do jogo entre o tempo e as vozes do passado para tentar chegar aos fatos desconhecidos. O narrador reitera a importância crucial de Domingas como detentora desse campo de lembranças que o ajudam a construir sua história. A importância do relato da mãe está mais associada ao fato de o narrador nem ter

nascido ou ser ainda criança quando do acontecimento de várias passagens, além de ser ela testemunha de cenas e de conversas não presenciadas por ele:

Vivia atenta aos movimentos dos gêmeos, escutava conversas, rondava a intimidade de todos. Domingas tinha essa liberdade, porque as refeições da família e o brilho da casa dependiam dela. A minha história também depende dela, Domingas. [...] Isso Domingas me contou. Mas 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. (*DI*, p. 25; 29).

A dúvida plantada pela própria mãe, que oscila entre esconder e insinuar a respeito da paternidade de Nael, impõe a ele um campo ambíguo sobre o qual tenta mover-se e firmar-se. O que realmente o intriga é o que se silencia a respeito de sua origem, o que o leva a tentar “recuperar”, da infância, rastros que o levem a explicações, motivando-o a um questionamento intenso do passado, como no trecho que segue:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfiei: um dos gêmeos era meu pai. Domingas disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida, talvez pensando que um dia eu pudesse descobrir a verdade. (*DI*, p. 73).

Há uma relação com o passado que se projeta sob a forma de busca por uma resposta, por parte do narrador, travando um diálogo com o que está “palpitando na vida dos [seus] antepassados”, pois o que supostamente se desenha para ele como “sinal da origem” cala-se no desvio: Halim diz que “certas coisas a gente não deve contar a ninguém” (*DI*, p. 134); e Domingas “disfarçava quando eu tocava no assunto; deixava-me cheio de dúvida” (*DI*, p. 73), dizia Nael. Fica marcada, aqui, a problemática construção da identidade deste narrador, que depende mais do que está oculto na memória de seus parentes, do que dos fatos e relatos testemunhados por ele. A tarefa de reaver sua identidade, a partir do que restou do passado, coloca-o diante das contradições do presente, diante da dúvida da paternidade que o aproxima mais ainda do sentimento de orfandade. A mãe de Nael alterna seu mutismo com frases inacabadas e com olhares enviesados:

Eu sofria com o silêncio dela; nos nossos passeios, quando me acompanhava até o aviário da Matriz ou a beira do rio, começava uma frase mas logo interrompia e me olhava, aflita, vencida por uma fraqueza que coíbe a sinceridade. Muitas vezes ela ensaiou, mas titubeava, hesitava e acabava não dizendo. Quando eu fazia a pergunta, seu olhar logo me silenciava, e eram olhos tristes. (*DI*, p. 73).

A “fraqueza que coíbe a sinceridade” que se seguia ao olhar aflito e triste voltado para o filho, aponta, em Domingas, algo de enigmático, de impenetrável. Certamente, nela se esconde um segredo que a corrói duplamente: a inquietação do garoto diante do desconhecimento da sua paternidade; e o fato em si: a situação traumática que a faz calar, as

peessoas aí envolvidas. Sua hesitação acabava por culminar no silenciamento do filho, com o seu olhar triste, e dela própria, vencida pelo peso de uma interdição. Há um trecho em que o narrador revela, sutilmente, sobre um suposto acordo, em que os padrões teriam exigido da empregada calar-se sobre a identidade do pai de Nael: “No fundo, sabia que eu nunca ia deixar de indagar-lhe sobre os gêmeos. Talvez por um acordo, um pacto qualquer com Zana, ou Halim, ela estivesse obrigada a se calar sobre qual dos dois era meu pai.” (*DI*, p. 80).

A figura de Domingas expressa uma tal opacidade que denuncia ainda mais a diferença do “si mesmo” em relação ao “outro”. Algo do silêncio que só pode ser percebido por meio de rastros, como aponta Orlandi: “Quando se trata do silêncio, nós não temos *marcas* formais, mas *pistas*, *traços*. É por fissuras, rupturas, falhas, que ele se mostra fugazmente.” (ORLANDI, 2007, p. 46 – destaques da autora). Observando este silêncio de Domingas por meio da leitura alegórica, percebemos que o silêncio está para uma falta necessária que marca, por essa espécie de eclipse, a presença de um discurso, e não a sua anulação ou o seu apagamento: “ausência presente”, na perspectiva alegórica. Nas palavras da autora, “O silêncio não fala. O silêncio *é*. Ele *significa*. Ou melhor: no silêncio, o sentido *é*.” (ORLANDI, 2007, p. 31 – destaques da autora). Na perspectiva da autora, o silêncio, no âmbito da análise do discurso, não pode ser interpretado, mas, sim, compreendido, ou seja: “Compreender o silêncio não é, pois, atribuir-lhe um sentido metafórico em sua relação com o dizer (‘traduzir’ o silêncio em palavras), mas conhecer os processos de que ele põe em jogo. Conhecer os seus modos de significar.” (ORLANDI, 2007, p. 50). Essa noção da intraduzibilidade do silêncio coaduna com a concepção da alegoria expressiva, a qual não requer, por não haver, um modo eficaz de se expressar o indizível. E, como visão de mundo, a alegoria prenuncia um horizonte de significação. Assim, não se trata do mutismo ou do “não-falar” de Domingas (enquanto ausência do seu turno no diálogo, de suas réplicas), mas, sob a ótica de Orlandi,

O silêncio é a própria condição da produção de sentido. Assim, ele aparece como o espaço “diferencial” da significação: “lugar” que permite à linguagem significar. [...] Isso nos leva à compreensão do “vazio” da linguagem como um *horizonte* e não como *falta*. Evidentemente, não é do silêncio em sua qualidade física de que falamos aqui, mas do silêncio como sentido, como história (silêncio humano), como matéria significante. O silêncio de que falamos é o que instala o limiar do sentido. (ORLANDI, 2007, p. 68).

Ao instalar esse limiar do sentido, no horizonte de significação, o silenciamento de Domingas, operado na narrativa, tem seu fundamento tanto em processos de interdição como por efeito de processos traumáticos; tanto uma como a outra situação, que se interpenetram, pode apontar para o delineamento do “outro” da história de Domingas. A cunhantã manauara havia sido silenciada, desde a infância, por vários episódios traumáticos: a perda da mãe (que

o pai dizia ser uma pessoa alegre) e, com isso, a obrigação de cuidar da casa e do irmão mais novo; a morte repentina do pai; a separação da aldeia, sendo levada para um orfanato em Manaus; a aculturação à base de palmatória e regime de internato fechado. Certamente os eventos traumáticos são causados pela violação, podendo ser exercida tanto na forma de atitudes (tirania), como na forma simbólica (ações de favor e exploração). Retomo, aqui, de forma análoga, experiências vividas como torturas, relatadas pelo casal Viñar, mas que podem nos servir como parâmetro no que se refere ao processo de instalação do silêncio, como reação:

Silêncios ou rebeliões face à intrusão tirânica, condutas manifestas ou simbólicas se sufocam ou se exprimem no interior de cada um. O poder despótico silencia completamente por uma adesão, por uma submissão feita de adaptação e de cumplicidade. Ele não faz diferença entre a passividade aparente, de pura fachada, e um silêncio rancoroso e obstinado, que, em sua angústia, contém uma violência. Esta última preserva a alteridade radical face ao código tirânico e manifestará a revolta na clandestinidade ou num tempo ulterior, mais apropriado. (VIÑAR, 1992, p. 69).

A empregada órfã reage com o silenciamento acompanhado pela “adesão, por uma submissão feita de adaptação e de cumplicidade”. Isso se confirma pelo fato de Domingas abrir mão de sua liberdade, permanecendo na condição em que foi colocada: para servir. O narrador dá mostras de um desejo de fuga de tal situação, apontando para uma “revolta na clandestinidade ou num tempo ulterior” com o objetivo de romper com a passividade ante a exploração.

A empregada se vê em um limiar, no qual não só transita o discurso da dominação e da subserviência, mas que a faz estagnar frente à interdição de qualquer gesto libertário. A ajuda que presta a patroa quando do nascimento dos gêmeos, e depois, ao ajudar a cuidar de Rânia, mostram a sua adesão à casa, à família; talvez como gesto de gratidão pela acolhida com “um pouco mais de liberdade”, comparando com o rigor do orfanato. Quando os gêmeos nasceram, Zana se apegava ao caçula, por ter nascido com a saúde frágil, e Yaqub era cuidado por Domingas, que brincava com ele, fazia passeios, cercava-o de uma atenção especial:

Zana não se despegava dele, e o outro ficava aos cuidados de Domingas, a cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama, “louca para ser livre”, como ela me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, [...] e também pelo envolvimento com os gêmeos, sobretudo com a criança Yaqub, e, quatro anos depois, com Rânia. Com Yaqub foi mais forte: amor de mãe postiça, incompleto, talvez impossível”. (DI, p. 67).

Mas Nael não demonstra o mesmo conformismo, pensa em agir e deixar os sonhos, fazendo acontecer a liberdade:

“Louca para ser livre.” Palavras mortas. Ninguém se liberta só com palavras. Ela ficou aqui na casa, sonhando com uma liberdade sempre adiada. Um dia, eu lhe disse: Ao diabo com os sonhos: ou a gente age, ou a morte de repente nos cutuca, e não há sonho na morte. Todos os sonhos estão aqui, eu dizia, e

ela me olhava, cheia de palavras guardadas, ansiosa por falar. Mas ela não tinha coragem, quer dizer, tinha e não tinha; na dúvida, preferiu capitular, deixou de agir, foi tomada pela inação. (*DI*, p. 67).

Esta dedicação mais próxima a Yaqub por parte de Domingas constrói para o narrador a imagem do gêmeo preferido, de quem gostaria de ser filho. Simpatia que provoca, inclusive, a adesão do leitor, nos capítulos iniciais, quanto à paternidade que se quer para Nael. Imagem positiva que contrasta com a de Omar, o gêmeo extravagante, perdulário e provocador. Como se uma batalha ente o bem e o mal se desenhasse aos olhos do narrador. Sobre essa rivalidade abordarei um pouco mais adiante.

Outra forma de silenciamento imposto sutilmente a Domingas é o da adesão religiosa. Desde os tempos no orfanato, a índia manauara passa por um processo de apagamento de seus costumes da aldeia, e com eles, os rituais místicos que os acompanham. A menina foi entregue pela irmã Damasceno, sabendo costurar, bordar, cozinhar, ler e escrever “direitinho” e rezar:

“Trouxe uma cunhantã para vocês”, disse a irmã. “Sabe fazer tudo, lê e escreve direito, mas se ela der trabalho, volta para o internato e nunca mais sai de lá.” [...] Na casa de Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... Rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela. [...] “Uma menina mirrada, que chegou com a cabeça cheia de piolhos e rezas cristãs”, lembrou Halim. [...] “As duas rezavam juntas as orações que uma aprendeu em Biblos e a outra no orfanato das freiras, aqui em Manaus.” Halim sorriu ao comentar a aproximação da esposa com a índia. “O que a religião é capaz de fazer” ele disse. “Pode aproximar os opostos, o céu e a terra, a empregada e a patroa.” [...] Rezavam juntas, venerando o mesmo deus, os mesmos santos, e nisso elas se irmanavam. Nas horas da reza, em frente ao altar da sala, ficavam juntas, ajoelhadas, adorando a santa de gesso que Domingas espanava todas as manhãs. [...] Zana esqueceu a Domingas rebelde e evocou a outra, a empregada e cozinheira de muitos anos, a cúmplice no momento das orações, a mulher minha mãe. (*DI*, p. 76; 77; 64, 65; 68; 251).

Para Domingas, uma forma encontrada para materializar o seu passado na aldeia, tentando, com isso, também superar a opressão do trabalho doméstico, é a confecção de bichinhos de madeira, trabalho artesanal que aprendera com o pai: “Chorava quando se lembrava do pai, dos bichinhos de madeira que fazia para ela, das cantigas que cantava para os filhos.” (*DI*, p. 76). Sua dignidade parece projetar-se para outro tipo de registro da memória, esculpindo seus bichinhos amazônicos em pedaços de madeira típica do lugar. No fim da vida, falta-lhe força para manusear a faquinha, usada no trabalho de sua arte, que, para Domingas, parece ser o fio que sustenta a esperança de liberdade, ao menos na memória que preserva de seu lugar de origem. Os bichos esculpidos são criaturas suas, feitas pelas próprias mãos, não são projetos dos outros impostos a ela pelos laços da subserviência sutil. Assim relata o narrador sobre os últimos momentos da vida da mãe:

Eu via Domingas esmorecer, cada vez mais apática ao ritmo da casa, indiferente às orquídeas que antes borrifava com delicadeza, aos pássaros que contemplava nas copas e palmas e depois esculpia. As mãos mal conseguiam tirar lascas da madeira dura, e ela nem se animava a fazer trançados com fios de palmeira. [...] Os bichinhos esculpidos em muirapiranga estavam arrumados na prateleira. Lustrados,

luziam ali os pássaros e as serpentes. O bestiário de minha mãe: miniaturas que as mãos dela haviam forjado durante noites e noites à luz de um aladim. As asas finas de um saracuá, o pássaro mais belo, empoleirado num galho de verdade, enterrado numa bacia de latão. Asas bem abertas, peito esguio, bico para o alto, ave que deseja voar. Toda a fibra e o ímpeto da minha mãe tinham servido aos outros. [...] Trouxera para perto de mim o bestiário esculpido por minha mãe. Era tudo o que restara dela, do trabalho que lhe dava prazer: os únicos gestos que lhe devolviam durante a noite a dignidade que ela perdia durante o dia. Assim pensava ao observar e manusear esses bichinhos de pau-rainha, que antes me pareciam apenas miniaturas imitadas da natureza. Agora meu olhar os vê como seres estranhos. (*DI*, p. 239, 243-244; 264, 265).

O narrador nos mostra a Domingas empregada, com muito mais ênfase do que a Domingas sua mãe. Segundo Marleine Toledo, Nael faz essa distinção em momentos cruciais ao longo da narrativa:

Outro dado interessante sobre Domingas é a forma como o narrador a denomina: ora é tratada por “Domingas”, ora, por “mãe”. No momento em que o narrador apresenta fatos concretos, objetivos, voltados para o lado racional dos problemas, sua mãe torna-se a “Domingas” [...]. Entretanto, quando se envolvia emocionalmente com os acontecimentos, “Domingas” virava “mãe”. (TOLEDO, 2004, p. 50).

Este jogo pendular que se desenha na consciência do narrador mostra a dualidade de sua própria condição na casa da família libanesa. Sentia-se dentro e fora, simultaneamente, da vida daquela casa, ao mesmo tempo “filho da casa” e agregado, a criança e o adulto, personagem e narrador. A opacidade da figura de Domingas começa a dar mostras de uma transparência ansiada pelo filho, em relação aos mistérios sobre a sua “origem”. Durante um dos raros passeios que fizeram, um diálogo entre Nael e a mãe é o ponto crucial do romance, em que se esboça, para ele, uma aproximação da verdade tão perseguida sobre sua paternidade:

Vi a loja fechada e apontei o depósito, onde Halim, encostado à janelinha, contara trechos de sua vida. Minha mãe quis sentar na mureta que dá para o rio escuro. Ficou calada por uns minutos, até a claridade sumir de vez. “Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei... Seu Halim. Parece que a vida se entortou também para ele... Eu sentia que o velho gostava muito de ti. Acho que gostava até dos filhos. Mas reclamava do Omar, dizia que o filho tinha sufocado a Zana.” Senti suas mãos no meu braço; estavam suadas, frias. Ela me enlaçou, beijou meu rosto e abaixou a cabeça. Murmurou que gostava tanto de Yaqub... Desde o tempo em que brincavam, passeavam. Omar ficava enciumado quando via os dois juntos, no quarto, logo que o irmão voltou do Líbano. “Com o Omar eu não queria... Uma noite ele entrou no meu quarto, fazendo aquela algazarra, bêbado, brutalizado... Ele me agarrou com força de homem. Nunca me pediu perdão.” Ela soluçava, não podia falar mais nada. (*DI*, p. 241).

A revelação de sua paternidade, tão perseguida para o conhecimento de sua origem, o que daria fim à sua angustiada busca, só se confirma, no fim das contas, no momento da morte de Domingas, marcando mais um desvio no drama do sujeito que se via impossibilitado de dar feição à sua própria identidade:

Balancei a rede, minha mãe não se mexeu. Ela não dormia. Vi o corpo que oscilava lentamente, comecei a chorar. Sentei no chão ao lado dela e fiquei ali, aturdido, sufocado. Durante o tempo que a contemplei, no vaivém da rede, rememorei as noites que dormimos abraçados no mesmo quartinho que fedia a barata. [...] Toda a fibra e o ímpeto da minha mãe tinham servido os outros. Guardou até o fim aquelas palavras, *mas não morreu com o segredo que tanto me exasperava. Eu olhava o rosto de minha mãe e me lembrava da brutalidade do Caçula.* (DI, p. 243; 244 – destaques meus).

Halim e Domingas representam, portanto, aqueles que detém um saber que é compartilhado, inseridos em um espaço comum, a casa familiar, o lugar da infância do narrador. Como mais velhos, esses personagens possuem experiências de vida, como verdadeiros tesouros de sabedoria, imprescindíveis para a construção da sua história.

Mas, como o relato depende da memória, com suas sinuosidades e lacunas, há muito mais lapsos que certezas em relação ao conteúdo relatado. Há o lapso temporal que alimenta o esquecimento e há a invenção, que alinhava a tecedura da narrativa. Nesta relação entre o “tesouro” do saber, como elemento presente, e os lapsos, como elementos ligados ao passado, há uma tensão significativa que nos reenvia ao processo constitutivo da alegoria, que se faz, assim como a memória, da imagem do presente e do passado que se interpenetram em um jogo de tensões entre o que se revela e o que se esconde.

Assim, não há passagem amena dessas experiências relatadas por Halim e Domingas, pois, entre o que é lembrado e o que se esquece, há lacunas que traçam o percurso entre a origem (supostamente reveladora da identidade) e a deriva. Essas revelações, muitas vezes atravessadas por meias palavras e pelo silenciamento, deixam no ar o clima enigmático que permeia toda a obra, o suspense que alterna a suposta clareza da lembrança e a obscuridade do esquecimento. Assim, o narrador expõe a dúvida ao escrever sobre o passado, tateando os rastros que vai recuperando da memória.

Em uma conversa com Zana, certa vez, depois da morte de Halim, soube de sua condição de suposto membro da família do ponto de vista dela e do marido e, ainda, a partir das impressões que os padrões tinham a respeito da órfã Domingas:

Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivia dizendo: “Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém”. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa... (DI, p. 250).

As impressões captadas pelo narrador a partir dos relatos desses dois personagens provocam o adensamento dos seus sentimentos sobre sua dupla condição existencial: ser “filho da empregada” e, conseqüentemente, estar na condição de bastardo; e ser “filho de ninguém”, diante da dúvida que paira sobre a sua paternidade. Nael, um garoto manauara, um curumim, concentra em si a própria identidade bipartida, uma clivagem de origens distintas.

Sua condição de bastardo é por ele mesmo revertida ao se posicionar como narrador, detentor do poder de contar a história do desmoronamento da casa familiar.

No entanto, é nas palavras do avô que o narrador se apoia para firmar seu lugar na família. Dos membros da família, apenas Halim o aceita como filho da casa. Apesar desse reconhecimento afetivo por parte de Halim, a ele não foi dado o direito de se apropriar da cultura árabe, como herança consanguínea pelo lado paterno, reforçando ainda mais a condição de estar à margem. O que ele herdou: o reduzido quarto nos fundos da casa e os bichinhos amazônicos esculpidos pela mãe.

As figuras genuinamente familiares para o narrador são o avô e a mãe, duas pontas longínquas da sua história: de um lado, o imigrante libanês; de outro, a órfã indígena manauara. Uma dualidade nas “origens” reverenciada pelo narrador: “Minha mãe e meu avô, lado a lado, debaixo da terra, haviam encontrado um destino comum. Eles que vieram de tão longe para morrer aqui. Hoje, tanto tempo depois, ainda visito o túmulo dos dois.” (*DI*, p. 245).

Há um texto dessas vidas fraturadas que se esconde sob a rasura das histórias que dominam a narrativa. Para Nael, a história brota do embate entre os gêmeos irreconciliáveis, do inconformismo de Halim, apaixonado e preterido por Zana e do drama da mãe violentada pela subserviência imposta.

Delineia-se, nesse sentido, um quadro de diferentes exílios experimentados intimamente pelo narrador e pelos personagens submersos nos afluentes que correm para o rio desse drama familiar.

4.3 A cicatriz: duelos, rivalidades

“Duelo? Melhor chamar de rivalidade, alguma coisa que não deu certo entre os gêmeos ou entre nós e eles”.
(DI, p. 62)

A história da família libanesa radicada em Manaus tem como centro a rivalidade entre os gêmeos idênticos, filhos de Halim e Zana. Os dois irmãos, que inspiram o título da obra, poderiam ser lidos, metaforicamente, como uma tela em que a figura e o fundo por vezes se confundem, porém o que se vê em primeiro plano parece prevalecer ao olhar mais imediato. Contudo, este é um quadro construído pelo narrador, segundo a sua perspectiva afetiva em relação aos personagens. De acordo com Marleine Toledo,

A voz de Nael norteia toda a narrativa. É a “representação mental” ou “existência em imagem” que permite a ele analisar as demais personagens, atribuindo-lhes características cujas nuances são traçadas segundo sua maneira de enxergar cada uma delas. É bem verdade que essa imagem é também influenciada pelos desejos íntimos do narrador, conforme sua consciência. (TOLEDO, 2004, p. 48).

O narrador mostra, em contraponto, as imagens dos irmãos gêmeos, denunciando sua forte preferência por Yaqub e a sua antipatia por Omar. Em uma das conversas com o avô, Nael hesita em perguntar sobre o seu nascimento, reforçando a presença incontornável da dúvida sobre a sua paternidade:

Adiei a pergunta sobre o meu nascimento. Meu pai. Sempre adiaria, talvez por medo. Eu me enredava em conjecturas, matutava, desconfiava de Omar, dizia a mim mesmo: Yaqub é o meu pai, mas também pode ser o Caçula, ele me provoca, se entrega com o olhar, com o escárnio dele. Halim nunca quis falar disso, nem insinuou nada. Devia temer não sei o quê. (DI, p. 133).

Essas imagens são reforçadas pelas figuras de Halim e de Domingas, que se associam afetivamente, pelo olhar do narrador, ao primeiro, em oposição à figura de Zana, que concentra as imagens, de um lado, da patroa, que não poupa Domingas dos trabalhos domésticos, e de outro, a da mãe que canaliza sua atenção obstinada ao outro gêmeo. Neste jogo de tensões, é possível estabelecer uma leitura da alegoria expressiva, em que se insinua, mas não se revelam, em absoluto, as respostas perseguidas pelo narrador. O que Nael revela dos gêmeos é tão somente o que poderia dizer, ou mostrar, a respeito deles, é a visão deste “mundo” fantasioso que para ele se desenhou desde a infância e do qual apenas pode se aproximar por meio da rememoração, como tarefa tradutória do seu passado. Assim como Benjamin advertiu sobre o trabalho das *Passagens*, o método de Nael é o literário, de montagem: “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (BENJAMIN, 2007, p. 502). Alegoricamente, o que pôde ser dito pelo narrador é o

que ele pôde expressar como possibilidade de dizer, pois o que se torna o “outro” deste “dito” é o indizível. A imagem alegórica tem essa característica de apreensão de elementos intrínsecos, revelando-lhe sua opacidade ou sua transparência, mas, segundo seu caráter polissêmico, aberta a várias e sempre outras leituras. É inegável que o narrador apela para a adesão do leitor à sua descrição tendenciosa a respeito dos membros da casa. De início, será necessário seguir os seus indicadores, descrevendo, com ele, alguns dos aspectos mais relevantes desses personagens.

A imagem de Yaqub, construída pelo narrador no início do romance, revela o filho que fora separado da família, enviado para o Líbano; o que padecia em terra estrangeira, sendo obrigado a aprender a língua local e a se adaptar ao trabalho rude do campo.

Yaqub retornou ao Brasil no ano em que combatentes da Força Expedicionária Brasileira regressavam da Itália, com o fim da Segunda Guerra. Entre os festejos da vitória e do regresso, familiares se misturavam a oficiais e pracinhas, celebrando o fim de um período de espera aflitiva pelo fim da guerra:

Quando Yaqub chegou do Líbano, o pai foi buscá-lo no Rio de Janeiro. O cais Pharoux estava apinhado de parentes de pracinhas e oficiais que regressavam da Itália. Bandeiras brasileiras enfeitavam o balcão e a varanda dos apartamentos da Glória, rojões espocavam no céu, e para onde o pai olhava havia sinais de vitória. [...] Yaqub havia esticado alguns palmos. E à medida que se aproximava do cais, o pai comparava o corpo do filho recém-chegado com a imagem que construíra durante os anos da separação. (*DI*, p. 13).

Neste cenário festivo, Halim caminha, impressionado com a movimentação, ansioso por rever o filho distante. Talvez a imagem que se formara para o pai, em relação ao filho, seria a de um vitorioso, que soubera superar os anos de separação da família. Mas o que se mostra – na perspectiva do narrador – é a figura “vitimizada” do garoto que voltara sozinho, com a roupa do corpo e apenas um saco de lona surrado contendo pães velhos e figos secos; quase um combatente regressando da batalha em terra distante. Os anos da guerra trouxeram dificuldades em todos os sentidos. Em Manaus não foi diferente, mas a expectativa de Halim de receber presentes dos familiares e de ver um filho mais apresentável se frustra:

O filho falou da viagem e o pai lamentou a penúria em Manaus, a penúria e a fome durante os anos da guerra. Na Cinelândia sentaram-se à mesa de um bar, e no meio do burburinho Yaqub abriu o farnel e tirou um embrulho, e o pai viu pães embolorados e uma caixa de figos secos. Só isso trouxera do Líbano? Nenhuma carta? Nenhum presente? Não, não havia mais nada no farnel, nem roupa nem presente, nada! Então Yaqub explicou em árabe que o tio, o irmão do pai, não queria que ele voltasse para o Brasil. Calou. [...] Viu o rosto crispado de Yaqub, viu o filho levantar-se, aperreado, arriar a calça e mijar de frente para a parede do bar em plena Cinelândia. [...] O rosto agora aliviado, indiferente às gargalhadas dos que passavam por ali. Halim ainda gritou, “Não, tu não deves fazer isso...”, mas o filho não entendeu ou fingiu não entender o pedido do pai. (*DI*, p. 14).

A conversa entre pai e filho se dá em árabe, a língua mais presente para Yaqub que passara cinco anos longe da casa de Manaus: “Não era mais o menino, mas o rapaz que

passara cinco dos seus dezoito anos no sul do Líbano. O andar era o mesmo: passos rápidos e firmes que davam ao corpo um senso de equilíbrio e uma rigidez impensável no andar do outro filho, o Caçula.” (*DI*, p. 13). O primogênito fora arrancado forçosamente do seio familiar, “exilado” pelos pais. Yaqub é mandado para o Líbano para viver com familiares no campo, como aldeão e pastor de rebanho. Em terra estrangeira, apesar de viver com familiares libaneses, vive um ostracismo que reforça a sua condição limiar de estar com familiares, mas não se reconhecer pertencente àquela casa. Experimenta o desenraizamento em relação às suas origens. Mas esta situação não deixa de exasperar os pais, que não poderiam prever os acontecimentos futuros, quando os irmãos se reencontrassem:

O que mais preocupava Halim era a separação dos gêmeos, “porque nunca se sabe como vão reagir depois...”. Ele nunca deixou de pensar no reencontro dos filhos, no convívio após a longa separação. Desde o dia da partida, Zana não parou de repetir: “Meu filho vai voltar um matuto, um pastor, um *ra’í*. Vai esquecer o português e não vai pisar em escola porque não tem escola lá na aldeia da tua família”. (*DI*, p. 15).

Omar permanece na casa da família, em Manaus. Zana insistira para que o Caçula não fosse também mandado para o Líbano, pois ela pensava que, sem a mãe, o menino se perderia. Mais uma vez, a esposa de Halim o dissuade e consegue realizar o seu desejo: “Quis mandar os gêmeos para o Líbano – diz Halim –, eles iam conhecer outro país, falar outra língua... Era o que eu mais queria... Falei isso para a Zana, ela ficou doente, me disse que o Omar ia se perder longe dela.” (*DI*, p. 180).

Vimos, na cena-prefácio, que Zana lamenta as perdas sofridas ao longo da vida: a perda do pai, do marido e a angústia de não ter visto os gêmeos antípodas reconciliados. Assim como ocorre com Halim e Domingas, a dualidade da força de Zana, que agrega para depois desagregar, alcança os filhos, exercendo, também sobre eles, seu poder de mutilação. Estes aspectos da casa familiar, como venho sublinhando, são captados por meio da leitura alegórica de elementos intrínsecos ao texto, que expressam uma visão de mundo: a casa familiar esfacelada por relações indômitas, regidas pelas pulsões⁴² de desejo e de dominação. Os gêmeos são expressões ruínas, e, retomando as palavras de Halim, de algo que não deu certo entre eles (marido e mulher; pais e filhos) e entre os gêmeos (cf. *DI*, p. 62). Desavenças dentro da família cujas razões não se explicam, por serem incontornáveis, mesmo indizíveis.

A diferença entre Yaqub e Omar fica marcada desde o nascimento. Embora sejam gêmeos idênticos, o que mais se evidencia nos irmãos são as dessemelhanças, que são

⁴² Utilizo o termo pulsão como força que concentra energias no sentido de impelir a agir, conforme verbete no dicionário: “processo dinâmico, força ou pressão, que faz o organismo tender para uma meta, a qual suprime o estado de tensão ou excitação corporal que é a fonte do processo.” (HOUAISS, 2001).

delineadas por Nael ao longo da narrativa. Yaqub, o primogênito, nasceu robusto e saudável, mas Omar necessitou de maiores cuidados:

Yaqub e Omar nasceram dois anos depois da chegada de Domingas à casa. Halim se assustou ao ver os dois dedos da parteira anunciando gêmeos. Nasceram em casa, e Omar uns poucos minutos depois. O Caçula. O que adoeceu muito nos primeiros meses de vida. E também um pouco mais escuro e cabeludo que o outro. Cresceu cercado por um zelo excessivo, um mimo doentio da mãe, que via na compleição frágil a morte iminente. (DI, p. 66, 67).

No romance, o que ganha relevo, no desenrolar dos fatos, é o embate que se enraíza entre os gêmeos. A tensão existente entre eles encaminha desdobramentos que extrapolam o núcleo familiar. Luiz C. Lima sublinha que:

A casa que se destrói conta de uma sociedade absolutamente sem amarras internas, onde repontam poucas ilhas, que se fazem e desfazem. Mas essa é a sua matéria enquanto sociológica. O realmente notável em *Dois irmãos* é a solda da forma alcançada. Forma que se nutre de um núcleo mítico enquanto se metamorfoseia em romance. O romance de um mundo flutuante, assediado tanto pela razão calculadora como por afetos desenfreados. (LIMA, 2002, p. 322).

É possível que a grande disputa desencadeada entre os dois irmãos esteja relacionada a um desejo de posse, uma pulsão que canaliza as energias em prol da conquista do objeto desejado. E essa pulsão pode ter sua origem desde o nascimento dos dois, segundo aponta o narrador, de que Zana teria sido a maior responsável pelas desavenças, por ter tratado os filhos de forma diferenciada: “Zana culpava Halim pela falta de mão firme na educação dos gêmeos. Ele discordava: ‘Nada disso, tu trata o Omar como se ele fosse nosso único filho’.” (DI, p. 28); “Nunca foste um pai para ele, nunca. Ele fugiu por causa do teu egoísmo... Isso mesmo, egoísmo” [...]. “O filho da Zana! Vai e volta, bêbado de indecisão, um molenga no momento de soltar as amarras.” (DI, p. 145).

A cena da briga entre os irmãos, aos treze anos de idade, abre a grande fresta onde se inscreve a marca física da dessemelhança. Por serem gêmeos idênticos, a suposta semelhança entre eles se fragmenta pelas diferenças temperamentais, que resguardam a individualidade de cada um. E essas diferenças se mostram pela perspectiva afetiva de Nael, que desenha o perfil dos irmãos segundo as impressões que capta dos relatos que rememora, misturadas às suas. O episódio marcante da briga entre os gêmeos adolescentes foi relatado pela mãe: “Foi Domingas quem me contou a história da cicatriz no rosto de Yaqub. Ela pensava que um ciuminho reles tivesse sido a causa da agressão.” (DI, p. 25). Um objeto de desejo constituído pela figura feminina chama ao duelo os irmãos que, na disputa pela posse, colocam-se em confronto violento, resultando na separação diante da impossibilidade de conciliação. A disputa pela atenção de uma garota deflagra a cena em que se inscreve a marca da assimetria entre os irmãos, o rastro da dessemelhança entre eles: a cicatriz.

Era uma tarde nublada de sábado, logo depois do Carnaval. As crianças da rua se alinhavam para passar a tarde na casa dos Reinoso, onde se aguardava a chegada de um cinematógrafo ambulante. [...] Esperavam o cinematógrafo, e cada minuto passava com lentidão porque estavam ansiosos para ver a parede branca do porão cheia de imagens, ansiosos por uma história de aventura ou de amor [...]. Então o tempo fechou com nuvens baixas e pesadas e Abelardo Reinoso decidiu ligar o gerador. Na sala iluminada um batalhão de soldadinhos foi ordenado sobre a mesa, e selos de outros países passaram de mão em mão, como diminutas vinhetas de paisagens, rostos e bandeiras longínquas. A meninona loira apreciava um selo raro, e seus braços roçavam os dos gêmeos. Alisava o selo com o indicador [...] e ela parecia atraída pelo aroma que exalava dos gêmeos. Lívia sorria para um, depois para o outro, e dessa vez foi o Caçula quem ficou enciumado [...] tirou a gravatinha-borboleta, desabotoou a gola e arregaçou as mangas da camisa. Bufou, se esforçou para ser dócil. Balbuciou: “Vamos dar uma volta no quintal?”, e ela, olhando o selo: “Mas vai chover, Omar. Escuta só as trovoadas”. Então ela tirou um selo do álbum e ofereceu-o a Yaqub. O Caçula detestou isso, disse Domingas [...]. não era sonsa, era uma mocinha apresentada, que sorria sem malícia e atraía os gêmeos e todos os meninos da vizinhança [...]. Mas ela gostava mesmo era dos gêmeos; olhava dengosa para os dois; às vezes, quando se distraía, olhava para Yaqub como se visse nele alguma coisa que o outro não tinha. [...] Uma pane no gerador apagou as imagens, alguém abriu uma janela e a plateia viu os lábios de Lívia grudados no rosto de Yaqub. Depois, o barulho de cadeiras atiradas no chão e o estouro de uma garrafa estilhaçada, e a estocada certa, rápida e furiosa do Caçula. O silêncio durou uns segundos. E então o grito de pânico de Lívia ao olhar o rosto rasgado de Yaqub. [...] O Caçula, apoiado na parede branca, ofegava, o caco de vidro escuro na mão direita, o olhar aceso no rosto ensanguentado do irmão. [...] A cicatriz já começava a crescer no corpo de Yaqub. A cicatriz, a dor e algum sentimento que ele não revelava e talvez desconhecasse. Não tornaram a falar um com o outro. (DI, p. 26-28).

Após esse episódio, cresce a grande rivalidade entre os irmãos, que travam um duelo para toda a vida. Os pais temiam que Yaqub se tornasse violento, então decidem pela separação dos dois:

Aconteceu um ano antes da Segunda Guerra, quando os gêmeos completaram treze anos de idade. Halim queria mandar os dois para o sul do Líbano. Zana relutou, e conseguiu persuadir o marido a mandar apenas Yaqub. Durante anos Omar foi tratado como filho único, o único menino. [...] 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. Yaqub partiu para o Líbano com os amigos do pai e regressou a Manaus cinco anos depois. Sozinho. “Um rude, um pastor, um *ra’í*. Olha como o meu filho come!”, lamentava-se Zana. (DI, p. 15; 28, 29).

De volta a Manaus, o filho exilado é reconhecido pelo seu silêncio: em parte pela pouca prática da língua materna durante o período de ausência, por outro lado pelo ressentimento contido e por sua tendência à circunspeção. Neste quadro, Yaqub permanece ao fundo, “ruminando” uma guerra particular guardada no seu íntimo, calado, arquitetando matematicamente seu triunfo:

Ali, trancado no quarto, ele varava noites estudando a gramática portuguesa; repetia mil vezes as palavras malpronunciadas: atonito, em vez de atônito. A acentuação tônica... um drama e tanto para Yaqub. Mas ele foi aprendendo, soletrando, cantando as palavras, até que os sons dos nossos peixes, plantas e frutas, todo esse tupi esquecido não embolava mais na sua boca. Mesmo assim, nunca foi tagarela. Era o mais silencioso da casa e da rua, reticente e extremo. Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números. “E para isso”, dizia o pai, orgulhoso, “não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro.” [...] O matemático, e também o rapaz altivo e circunspecto que não dava bola para ninguém; o enxadrista que no sexto lance decidia a partida e assobiava sem vontade um soprinho de passarinho rouco, antevendo o rei acuado. [...] Por fora, era realmente outro. Por dentro, um mistério e tanto: um ser calado que nunca pensava em voz alta. (DI, p. 31; 61).

Essa atitude circunspecta de Yaqub, talvez de autopreservação, se iniciara logo depois da briga entre os irmãos, que resultou na cicatriz no rosto do gêmeo. Essa marca era motivo de zombaria na escola, fazendo crescer a revolta no seu íntimo: “‘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.” (DI, p. 28).

Dando ênfase às expressões “cara de lacrau” e “bochecha de foice”, que remetem ao formato da cicatriz no rosto de Yaqub, essas marcas lembram um semicírculo ou meia-lua, cuja noção de ciclo inconcluso ou de fase transitória nos envia para o que o personagem viveu no período de ostracismo no Líbano. Por outro lado, a força dessas figuras gravadas no rosto também se apresenta pela violência iminente identificada no “lacrau”, espécie de escorpião, e na “foice” capaz de decepar, certamente, em um único golpe. Vemos aqui a dualidade da marca no rosto: por um lado, a cicatriz é um rastro do passado, remete à rivalidade, traz à memória a briga dos irmãos, o corte com o caco de vidro, o motivo da briga, o desespero da mãe ao ver o filho ferido:

Ela chorou quando viu o rosto de Yaqub, disse Domingas. Beijava-lhe a face direita e chorava, aflita, ao ver a outra face inchada, costurada em semicírculo. Treze pontos. O fio preto da costura parecia uma pata de caranguejeira. Yaqub, calado, matutava. Evitava falar com o outro. Desprezava-o? Remoía, mudo, a humilhação? (DI, p. 28).

Por outro lado, a cicatriz oculta uma revolta guardada, pois “ele engolia os insultos, não reagia” e, por isso, cresce o “filho lacônico” e o homem que depois passa a agir sorrateiramente para mostrar o ferrão e dar o golpe certo: “o irmão distante havia calculado o momento adequado para agir. Yaqub esperou a mãe morrer. Então, com truz de pantera, atacou.” (DI, p. 257).

Omar, o Caçula, é o exato contraponto do irmão, está sempre presente, destaca-se às vistas da família, enrolado na rede vermelha no alpendre da casa. Ele permanecera na cidade de Manaus, no limiar entre a cidade da orgia e a mata amazônica, exótica e erótica, onde estabelece sua rotina de *bon vivant*, acendendo a fúria do pai e os mimos da mãe:

Num dia em que o Caçula passou a tarde toda de cueca deitado na rede, o pai o cutucou e disse, com a voz abafada: “Não tens vergonha de viver assim? Vais passar a vida nessa rede imunda, com essa cara?” [...] Omar era presente demais: seu corpo estava ali, dormindo no alpendre. O corpo participava de um jogo entre a inércia da ressaca e a euforia da farra noturna. Durante a manhã, ele se esquecia do mundo, era um ser imóvel, embrulhado na rede. No começo da tarde rugia, faminto, *bon vivant* em tempo de penúria. (DI, p. 33; 61).

Domingas também é envolvida nos cuidados voltados a Omar, quando chegava em casa de manhã depois das noites de embriaguês nos lupanares e bares do interior:

Ia direto ao banheiro, provocava em golfadas a bebedeira da noite, cambaleava ao tentar subir a escada; às vezes caía, inteiro, o corpanzil suado, esquecido da alquimia da noite. [...] Então [Zana] saía da rede, arrastava o corpo do filho até o alpendre e acordava Domingas: as duas o desnudavam, passavam-lhe álcool no corpo e o acomodavam na rede. Omar dormia até meio-dia. O rosto inchado, engelhado pela ressaca, rosnava pedindo água gelada, e lá ia Domingas com a bilha: derramava-lhe na boca aberta o líquido que ele primeiro bochechava e depois sorvia como uma onça sedenta. (DI, p. 33).

Por vezes Domingas também se deixava envolver pelo corpo sensual de Omar, nas madrugadas em que ele voltava embriagado das farras noturnas. Em um dos seus muitos sumiços, depois de conflitos por causa dos ciúmes da mãe, a empregada parecia sentir falta de cuidar do Caçula na rede vermelha no alpendre:

Minha mãe também queria o Omar de volta? Eu notava nela um desejo, uma ânsia que ela sabia esconder, uma sombra no sentimento. Ela me deixava na dúvida, me desnorteava quando lamentava a ausência do Caçula. Ah, a falta que lhe fazia o corpo do galã desmaiado na rede! O suor dos drinques e coquetéis, e o suadouro espesso, com seu cheiro mareante de bebida forte e amarga, nhaca de pelame de jaguar. As mãos dela enxugando-lhe o rosto, o pescoço, o peito cabeludo. Ele, quase nu, esparramado na rede vermelha. (DI, p. 147).

Esta vida desregrada, com uma vida sexual exacerbada, trouxe consequências a Omar e mais transtornos na vida já atribulada da casa:

A mãe apareceu na sala, e, antes de perguntar a razão do riso, olhou para o quintal: o filho, nu, enlaçava o tronco da seringueira, e, com uma lentidão artística, arranhava-lhe o tronco. Queria extrair leite daquela árvore secular? Ao ver a mãe espiá-lo, ele se afastou da árvore, pôs as mãos entre as pernas, apalpou a virilha. Começou a gemer, fazendo uma careta medonha. Zahia e Nahda pararam de rir, arregalaram os olhos. Recuaram. Ele uivava, berrava como um desgraçado, apertando as coxas com as mãos. Zana gritou por Domingas, as duas se acercaram do tronco, minha mãe logo percebeu o motivo dos berros. Sofria, o Caçula. Arreganhava-se para mijar, mordida os lábios e tornava a arrANHAR o tronco da seringueira. “Está com o *ramêmi* ensopado de pus”, disse Domingas. Zana se espantou: “O que é isso? Estás louca?”. Minha mãe balançou a cabeça: “A senhora não sabe... Não é a primeira vez que ele pega essa doença”. Zana não acreditou. À noite, o sonso do jardineiro⁴³ escapava pela cerca dos fundos... Dessa vez tinha sido forte, uma gonorreia galopante, como se dizia. As duas levaram o Caçula para o banheiro, fizeram um curativo, enrolaram o *ramêmi* de Omar com gaze. Ele teve que ir ao médico, e aguentou umas duas agulhadas na bunda. Voltava da farmácia caminhando de banda, como um papagaio. (DI, p. 208).

Omar era audacioso, esperto; Yaqub era tímido, circunspecto. As atitudes intempestivas de Omar marcam um contraponto com o comportamento austero e racionalmente esquadrinhado de Yaqub. O Caçula se lança, por sua própria natureza rebelde, a uma vida sem limites:

O outro, o Caçula, exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos do colégio dos padres e saía para a noite, fardado, transgressor dos pés ao gogó, rondando salões da Maloca dos Barés, do Acapulco, do Cheik Clube, do Shangri-Lá. De madrugada, na hora do último sereno, voltava para casa. E lá estava Zana, impávida na rede vermelha, no rosto a serenidade fingida, no fundo atormentada, entristecida por passar mais uma noite sem o filho. (DI, p. 32, 33).

⁴³ Depois da morte do amigo, o poeta e professor Antenor Laval, Omar começa a ter costumes estranhos para os da casa: “Então ele deu de catar frutas podres no quintal, frutas e folhas que depois varria, amontoava e ensacava. Domingas queria ajudá-lo, mas ele a repelia com gestos bruscos, raivoso. [...] Era estranho vê-lo assim, tão perto do nosso canto, descalço e sujo.” (DI, p. 203, 204).

Referindo-se a Omar, Halim ressentia-se da devoção exagerada da mulher pelo filho, mas prefere calar-se sobre alguns fatos que guardava em seu íntimo:

“Fez os diabos, o Omar... mas não quero falar sobre isso”, disse ele, fechando as mãos. “Me dá raiva comentar certos episódios. E, para um velho como eu, o melhor é recordar outras coisas, tudo o que me deu prazer. É melhor assim: lembrar o que me faz viver mais um pouco.” Calou sobre o episódio da cicatriz. Calou também sobre a vida de Domingas. (*DI*, p. 71).

Certa noite, Halim explodiu em fúria ao encontrar o menino Omar aninhado na cama com a mãe, depois de ter acordado com um cheiro de fumaça no quarto:

Numa noite Halim acordou com tosse e falta de ar. Acendeu o candeeiro, viu refletida no espelho do quarto uma teia de aranha amarela, sentiu cheiro de fumaça e pensou que o mosquito ardia lentamente ao lado dele. Saltou da cama e viu o Caçula aninhado no corpo de Zana. Expulsou-o do quarto aos gritos, acordando todo mundo, acusando Omar de incendiário, enquanto Zana repetia: “Foi um pesadelo, nosso filho nunca faria isso”. Discutiram no meio da noite, até que ele saiu da casa batendo a porta com fúria. [...] Dormiu duas noites no depósito da loja, não suportava a presença do filho na cama, não suportava uma intromissão no leito conjugal. (*DI*, p. 70).

Em outra ocasião, Halim não se conteve diante da audácia do filho, que levava uma garota para uma festinha particular em casa:

Gandaiava como nunca, e certa noite entrou em casa com uma caloura, uma moça do cortiço da rua dos fundos, irmã do Calisto. Fizeram uma festinha a dois: dançaram em redor do altar, fumaram narguilé e beberam à vontade. De manhãzinha, do alto da escada, Halim sentiu o cheiro de pupunha cozida e jaca; viu garrafas de arak e roupas espalhadas no assoalho, caroços e cascas de frutas sobre a Bíblia aberta no tapete em frente ao altar, e viu o filho e a moça nus, dormindo no sofá cinzento. O pai desceu lentamente, a moça despertou, assustada, envergonhada, e Halim, no meio da escada, esperou que ela se vestisse e fosse embora. Depois se aproximou do filho, que fingia dormir, ergueu-o pelo cabelo, arrastou-o até a borda da mesa e então eu vi o Omar, já homem feito, levar uma bofetada, uma só, a mãozorra do pai girando e caindo pesada como um remo no rosto do filho. Todos os pedidos que Halim lhe fizera em vão, todas as palavras rudes estavam concentradas naquele tabefe. Foi um estalo de martelada em pau oco. Que mão! Que pontaria! O valentão, o notívago, o conquistador de putas estatelado sobre o tapete. O Caçula não se levantou. O pai o acorrentou na maçaneta do cofre de aço, sentou-se uns minutos no sofá cinzento, tomou fôlego e saiu de casa. Sumiu por dois dias. Zana não pôde interferir, não teve tempo de socorrer o filho. Ela esbravejou, gritou, sentiu-se mal ao ver o filho acorrentado, apoiado ao cofre enferrujado, a face esbofetada em alto-relevo. No meu íntimo, aquele tabefe soava como parte de uma vingança. (*DI*, p. 91, 92).

O outro gêmeo, Yaqub, ocupa outra posição aos olhos do pai, que se orgulha da inteligência e habilidade matemática do filho:

Nesse gêmeo lacônico, carente de prosa, crescia um matemático. O que lhe faltava no manejo do idioma sobrava-lhe no poder de abstrair, calcular, operar com números. “E para isso”, dizia o pai orgulhoso, “não é preciso língua, só cabeça. Yaqub tem de sobra o que falta no outro” [...] “Eu não disse? Só cabeça, só inteligência, e isso o nosso Yaqub tem de sobra”. (*DI*, p. 31).

Halim se ressentia, como marido revoltado, com o rumo tomado pelas relações com a esposa e os filhos, principalmente pela preferência doentia de Zana pelo gêmeo Omar, o Caçula: “‘Meu mico-preto, meu peludinho’, Zana dizia a Omar, para desespero de Halim. O

peludinho cresceu, e aos doze anos já tinha a força e a coragem de um homem.” (*DI*, p. 71). Enfurecia-se pela rebeldia feroz desse filho e vivia inconformado com as perdas ao longo da vida. Em uma das conversas com Nael, o avô desabafa, expondo passagens que rememoram a história da sua vida. Essa rememoração dramática ocupa quase duas páginas do romance, entre frases entrecortadas por reticências que sinalizam o movimento sinuoso da memória do velho Halim, como se pode ver em algumas passagens pontuais:

“Nem nesse galinheiro⁴⁴ meu filho quis estudar”, Halim se queixou. “Um fraco... deixou minha mulher sugar toda a força dele, a fibra... a coragem... [...]. Eu não queria filhos, é verdade... mas o Yaqub e a Rânia, bem ou mal, me deixaram viver... Quis mandar os gêmeos para o Líbano, eles iam conhecer outro país, falar outra língua... Era o que eu mais queria... Falei isso para a Zana, ela ficou doente, me disse que o Omar ia se perder longe dela. Não deu certo... nem para o que foi nem para o outro que ficou aqui. [...] O que eu fiz para conquistar essa mulher! Meses e meses... os gazais, o vinho para vencer a timidez... [...] ninguém acreditava que um mascateiro pudesse atrair a filha do Galib. [...] Só pensava nela, só queria ela... [...] Depois da morte do Galib, o Omar foi crescendo na vida dela... Vivia dizendo que o Caçula ia morrer... Era uma desculpa, eu sabia que não ia acontecer nada com ele... Ficou louca, fez tudo por ele, é capaz de morrer com ele... Longe do filho, era a minha mulher, a mulher que eu queria. Sentia o cheiro dela, me lembrava das nossas noites mais assanhadas, nós dois rolando por cima desses panos velhos. [...] Se tivesse força, daria nele outro safanão, teria dado uns cem quando ele quebrou o espelho que a Zana adorava... Mil bofetadas, mil...”. (*DI*, p. 180, 181).

A ascensão do matemático leva-o a se deslocar para o Sul, para São Paulo, tornando-se “um outro Yaqub, usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil.” (*DI*, p. 61). Em contraposição, o irmão mantém-se em seu ambiente, no Norte, na região manauara, sempre às voltas com mulheres e bebedeiras; Yaqub conquista sua autonomia e passa a construir sua identidade sobre os fragmentos de experiências vividas na adolescência:

Esse Yaqub, que embranquecia feito osga em parede úmida, compensava a ausência dos gozos do sol e do corpo aguçando a capacidade de equacionar. [...] Halim preparava uma reação, uma punição exemplar, mas a audácia do Caçula crescia diante do pai. Não se vexava, parecia um filho sem culpa, livre da cruz. Mas não da espada. [...] O pai o repreendia, dava o exemplo do outro filho, e Omar, mesmo calado, parecia dizer: Dane-se! Danem-se todos, vivo a minha vida como quero. (*DI*, p. 32, 33).

Com sua ambição crescente, Yaqub também almeja na metrópole paulistana o êxito dos planos de ascensão e glória. Ele decide deixar a terra natal para dar mais um passo na direção de seu projeto. Comunicou à família sua decisão de partir de Manaus e assim o fez:

Inflexível foi o próprio Yaqub, que enfrentou a resistência da mãe quando informou, no Natal de 1949, que ia embora de Manaus. Disse isso à queima-roupa, como quem transforma em ato uma ideia ruminada até a exaustão. Ninguém desconfiava de seus planos; ele era evasivo nas respostas, esquivo até nas miudezas do cotidiano, indiferente às diabruras do irmão, que soltava as rédeas no Galinheiro dos Vândalos. (*DI*, p. 38).

⁴⁴ Ao dizer “galinheiro”, Halim refere-se ao Liceu Rui Barbosa, escola de baixa reputação onde estudavam aqueles que não conseguiam vaga ou eram expulsos do colégio dos padres. A escola era apelidada de Galinheiro dos Vândalos, por ser frequentada “pela escória de Manaus”, segundo o narrador (cf. *DI*, p. 35).

A expectativa da família em Manaus pelo sucesso do filho em São Paulo crescia a cada conquista reportada por meio das cartas e fotografias que ele enviava:

Uma carta de Yaqub, pontual, chegava de São Paulo no fim de cada mês. Zana fazia da leitura um ritual, lia como quem lê um salmo ou uma surata; a dicção, emocionada, alternava com uma pausa, como se quisesse escutar a voz do filho distante. [...] Com poucas palavras, Yaqub pintava o ritmo de sua vida paulistana. A solidão e o frio não o incomodavam; comentava os estudos, a perturbação da metrópole, a seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho. De vez em quando ao atravessar a praça da República, parava para contemplar a imensa seringueira. Gostou de ver a árvore amazônica no centro de São Paulo, mas nunca mais a mencionou.

As cartas iam revelando um fascínio por uma vida nova, o ritmo dos desgarrados da família que vivem só. Agora não morava numa aldeia, mas numa metrópole.

“Meu filho paulista”, brincava Zana, orgulhosa e preocupada ao mesmo tempo. Temia que Yaqub nunca mais voltasse. (*DI*, p. 59; 60).

Em uma das visitas de Yaqub a Manaus, fica evidente o seu sentimento de perda em relação à sua terra da infância:

Ele me disse que nunca ia se esquecer do dia em que saiu de Manaus e foi para o Líbano. Tinha sido horrível. “Fui obrigado a me separar de todos, de tudo... não queria”. [...] A dor dele parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância. [...] Talvez nada, talvez nenhuma torpeza ou agressão tivesse sido tão violenta quanto a brusca separação de Yaqub do seu mundo. [...] Seu entusiasmo para redescobrir certas pessoas, paisagens, cheiros e sabores era logo sufocado pela lembrança de uma ruptura. (*DI*, p. 114-116).

Com o passar do tempo, as notícias se tornariam escassas. O manauara-libanês fora abocanhado pela rotina da grande cidade. Seu projeto de vida estava em plena realização; a metrópole dava a ele as condições de que precisava para a reviravolta engendrada no seu íntimo:

As cartas rareavam e as notícias de São Paulo pareciam sinais de um outro mundo. [...] Os acenos intermitentes da metrópole: o dia-a-dia na Pensão Veneza, os cinemas da São João, os passeios de bonde, o burburinho do viaduto do Chá e os sisudos mestres engravatados, venerados por Yaqub. Na primeira foto que enviou, trajava paletó e gravata e tinha o ar posado que lembrava o espadachim no desfile da Independência. “Como está diferente aquele montanhês que vi no Rio”, comentou Halim, mirando a imagem do filho. “O montanhês é o teu filho”, disse Zana. “O meu é outro, é esse futuro doutor em frente do Teatro Municipal.” Um outro Yaqub, usando a máscara do que havia de mais moderno no outro lado do Brasil. Ele se sofisticava, preparando para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim. Não perdera o ar soberbo: o orgulho de alguém que quis provar a si mesmo e aos outros que um ser rude, um pastor, um *ra’i*, como o chamava a mãe, poderia vir a ser um engenheiro famoso, reverenciado no círculo que frequentava em São Paulo. (*DI*, p. 60; 61; 195).

Yaqub conquista seu desejo de ascensão e volta para Manaus, tendo se formado em Engenharia pela Universidade de São Paulo. Este retorno de Yaqub abalava também o imaginário de Nael, que o admirava, desejando que este homem exemplar fosse, de fato, o seu pai:

Quando soube que ele ia chegar, senti uma coisa estranha, fiquei agitado. A imagem que faziam dele era a de um ser perfeito, ou de alguém que buscava a perfeição. Pensei nisso: se for ele o meu pai, então sou filho de um homem quase perfeito. A sabedoria dele não me intimidava, nunca tinha sido uma ameaça para mim. Eu o considerava um homem tenaz, respeitado em casa, a ponto de ser elogiado pelo pai, que

não sabia até onde o filho queria chegar. Certa vez, Halim me disse que Yaqub era capaz de esconder tudo: um homem que não se deixa expor, revestido de uma armadura sólida. De um filho assim, disse o pai, pode-se esperar tudo. Omar, ao contrário, se expunha até as entranhas, e esse excesso era a maior arma de Zana. Eu tentava descobrir qual dos dois tinha atraído minha mãe. (DI, p. 111, 112).

O filho distante, mais uma vez, retorna à casa da família, agora como engenheiro e com projetos ousados: “Não perdera o ar soberbo: o orgulho de alguém que quis provar a si mesmo e aos outros que um ser rude, um pastor, um *ra’i*, como o chamava a mãe, poderia vir a ser um engenheiro famoso, reverenciado no círculo que frequentava em São Paulo.” (DI, p. 195).

Contudo os projetos inovadores do gêmeo engenheiro esperariam mais alguns anos para se concretizarem. Halim já estava velho, cansado, perto dos oitenta anos; “nem ele sabia o dia e o ano do nascimento. Dizia: ‘Nasci no fim do século passado, em algum dia de janeiro... A vantagem é que vou envelhecendo sem saber minha idade: sina de imigrante’” (DI, p. 151). Halim já não suportava as atitudes desmedidas do Caçula e a mentira protetora de Zana:

Ele não suportava ouvir os urros do filho, muito menos as mentiras da mulher. Saía em plena noite, sabia onde encontrar amigos notívagos nos bares do Educandos. De dia, escapulia com mais frequência, nem esperava a sesta para pôr os pés na rua. [...] Sozinho, ele se mandava por aí, capengando com a bengala sob o sol quente. Não perdera o senso de direção, era capaz de apontar um barraco e nomear o compadre que ali morava. (DI, p. 209).

Quando podia, sumia de casa, ia se encontrar com amigos, dormia fora, para ter um pouco de sossego. Em uma dessas saídas, Halim demorou a voltar, chegando em casa de madrugada. Quando Zana se deu conta do barulho na sala, desceu as escadas e topou com Halim sentado, quieto, no sofá cinzento, “estava quieto como nunca. Calado, para sempre.” (DI, p. 213).

As reações dos gêmeos diante da morte do pai delineia outro aspecto da dessemelhança entre os irmãos em face das suas relações com Halim. O perfil desenhado pelo narrador, em relação a Yaqub, mostra um filho que Halim amava, de quem se orgulhava por ter vencido as dificuldades com a língua e pelo *status* profissional que conquistara; em relação a Omar, a perspectiva fornecida por Nael é a de um filho desprezível, que dava apenas desgostos, que disputava, com o pai, o amor de Zana. Mas a reação do Caçula é surpreendente quando vê o pai morto, sentado no sofá, no meio da sala:

Não suportou ver o pai morto em casa, sentado no sofá cinzento, de onde costumava ver o filho embriagado ou grogue de sono na rede vermelha. O mesmo sofá em que Halim se sentara por uns minutos, ofegante, exausto, depois de ter esbofeteado e acorrentado o filho. Ele deve ter se lembrado disso, o Caçula, na noite em que despertou com o choro convulsivo das mulheres da casa. Logo que desceu a escada, Omar não entendeu, não queria entender o que acabara de acontecer. Viu no sofá cinzento o único homem que o desonrou com um bofete. Começou a gritar, criança incendiada de ódio ou de algum sentimento parecido com o ódio. Gritava, fora de si: “Ele não vai acorrentar o filho dele? Não vai passar a mão no rosto suado? Por que ele não se mexe e fala comigo? Vai ficar aí, com esse olhar de peixe morto?”. [...] Omar nos surpreendeu com seu gesto irado, o dedo em riste apontado para o rosto de Halim, para os olhos quase fechados, sem vida, do pai cabisbaixo. (DI, p. 217).

Yaqub não estava em Manaus, mas se fez mais presente que o irmão:

Omar foi ao enterro, mas permaneceu distante, tão distante que o irmão, mesmo ausente, parecia mais próximo da despedida do pai. Yaqub mandara entregar no cemitério uma coroa de flores e um epitáfio, que Talib traduziu e leu em voz alta: *Saudades do meu pai, que mesmo a distância sempre esteve presente*. (DI, p. 220 – destaques do autor).

Acompanhamos, através do olhar do narrador, as impressões afetivas por meio das quais ele constrói as imagens dos dois irmãos. Demarcados alguns traços da dessemelhança inscrita entre os gêmeos, tem-se a incompatibilidade e a impossibilidade de conciliação entre ambos, como se fossem eles estranhos entre si. A cicatriz no rosto de Yaqub sintetiza o traço de estranhamento em relação ao irmão: marca em forma de meia-lua, definida por um duelo implacável. Duplos que, em confronto, não subsistem no mesmo espaço:

Os dois se olharam. Yaqub tomou a iniciativa: levantou, sorriu sem vontade e na face esquerda a cicatriz alterou-lhe a expressão. Não se abraçaram. Do cabelo cacheado de Yaqub despontava uma pequena mecha cinzenta, marca de nascença, mas o que realmente os distinguia era a cicatriz pálida e em meia-lua na face esquerda de Yaqub. Os dois irmãos se encararam. Yaqub avançou um passo, Halim disfarçou, falou do cansaço da viagem, dos anos de separação, mas de agora em diante a vida ia melhorar. Tudo melhora depois de uma guerra. [...] Pouco falaram, e isso era tanto mais estranho porque, juntos, pareciam a mesma pessoa. (DI, p. 24, 25).

Esse antagonismo entre os irmãos encaminharia ao apagamento de um deles, contudo a cicatriz não só relembra como marca, na diferença, a presença de um na ausência do outro. A marca no rosto concentra em si, também, a expressão metonímica do “outro” no “si mesmo”: traço ruínico que rememora, chama ao presente os eventos do passado; inscreve e impede o apagamento daquilo que poderia ter sido e não foi. Vemos, aqui, uma vez mais, a duplicidade expressa na simultaneidade da ausência e da presença. A constatação dessa estranha “marca ambígua” em um dos gêmeos, gravada no rosto em forma de cicatriz, leva a considerar tal marca como o rastro que presentifica, sintetizando a condição desses indivíduos, cuja impossibilidade de convívio leva à separação irremediável, ou a um “certo” exílio, ainda que este se apresente na forma de silêncio.

Para o narrador, a presença indolente de Omar, com o seu tom de soberba, parecia querer apagar a existência de Yaqub: o Caçula caçoava das cartas e das fotografias que o irmão enviava à família no longo período que viveu em São Paulo:

Não participava da leitura das cartas, ignorava o oficial da reserva e futuro politécnico. No entanto, mangava das fotografias expostas na sala. “Um lesão com pinta de importante”, ele dizia, e com uma voz tão parecida com a do irmão que Domingas, assustada, procurava na sala um Yaqub de carne e osso. A mesma voz, a mesma inflexão. Na minha mente, a imagem de Yaqub era desenhada pelo corpo e pela voz de Omar. Neste habitavam os gêmeos, porque Omar sempre esteve por ali, expandindo sua presença na casa para apagar a existência de Yaqub. (DI, p. 62).

Parece ser esta a intenção obstinada de Omar: “apagar a existência de Yaqub”, porém na mente de Nael a imagem de um “era desenhada pelo corpo e pela voz” do outro. Enquanto o gêmeo distante carrega consigo a presença do irmão na cicatriz, o outro, na casa, o vê presente nas fotografias, que certamente não escondem a meia-lua cravada no rosto. Neste sentido, Yaqub e Omar não se vêm um no outro como semelhantes, mas como antípodas: cada qual se posiciona em relação antagônica nos traços da rivalidade, do ódio, da diferença. Nas palavras de Nael, “o duelo entre os gêmeos era uma centelha que prometia explodir.” (*DI*, p. 62).

E esta centelha promissora faz explodir, por meio de Yaqub, a concretização de um projeto de modernização, que procura aproximar Manaus de São Paulo, em um desejo de espelhamento ilusório, tanto quanto transitório, remontando aos processos de remodelação urbana europeia assistida no período pós-guerra⁴⁵. Yaqub seria o instrumento dessa operação remodeladora, obsessão da modernização, idealizando uma Manaus que, para ele, “está pronta para crescer” (*DI*, p. 196). Projeto de ambição burguesa, da classe dos novos-ricos, que crescia na capital amazonense, cidade que se pode comparar a um de seus bairros, recorrente nos dois primeiros romances de Hatoum: a Cidade Flutuante. Neste sentido, o desenraizamento que vimos se delinear nos personagens se estende à cidade, que se assemelha a um grande porto de passagem, lugar movente, alegoricamente: limiar de um não-lugar. Nas palavras de Luiz C. Lima: “Na ilha flutuante, o tempo tem enorme pressa de colher e jogar fora. O ser humano, fruta que se chupa e joga fora.” (LIMA, 2002, p. 318).

O duelo entre os irmãos se avoluma à medida que a obstinação de cada um se torna mais clara. Os jogos de poder, sedução e dominação se adensam, revelando a dualidade extrapolada em dois reinos: Omar representaria o império do desejo extravagante, “o valentão, o notívago, o conquistador” (*DI*, p. 92); Yaqub reinaria no império da razão calculista, e capitalista: “O engenheiro se engrandecia, endinheirado. E o outro gêmeo não precisava de dinheiro para ser o que era, para fazer o que fez.” (*DI*, p. 126). Vemos, assim delineados, respectivamente, o poderio dominador pela detenção do saber e do dinheiro (modelo análogo aos dos conquistadores europeus) e a figura do estroina barbarizado (modelo análogo ao rebaixamento dos povos colonizados).

A figura de Yaqub tem ao fundo as bases da ciência e da religião. Antes de partir para São Paulo, em 1949, o gêmeo tem sua despedida marcada pelo desfile da Independência, representando o colégio dos padres onde concluíra os estudos em Manaus:

⁴⁵ Vale lembrar o investimento na modernização de Paris, no século XIX, por Haussmann, criticada por Charles Baudelaire e que serviu, também a Benjamin, como cenário para a sua crítica à modernização avassaladora (vide Capítulo I, deste trabalho).

O desfile com farda de gala fora a despedida de Yaqub: um pequeno espetáculo para a família e a cidade. No colégio dos padres prestaram-lhe uma homenagem. [...] Os religiosos sabiam que o ex-aluno tinha futuro; naquela época, Yaqub e o Brasil inteiro pareciam ter um futuro promissor. Quem não brilhou foi o outro, o Caçula, este, sim, um ser opaco para padres e leigos, um lunático, alheio, inebriado com a atmosfera libertina do Galinheiro dos Vândalos e da cidade. (*DI*, p. 41, 42)

Yaqub se contrapunha aos costumes simplórios do pai em relação ao comércio. Halim não tinha preocupação com riqueza: não se incomodava em vender fiado, pois para ele a verdadeira riqueza era a companhia dos amigos, a boa prosa e os jogos de gamão no fim do dia:

Ouçó a voz dele criticar o comércio anacrônico do pai e os amigos que rodeavam o tabuleiro de gamão. “São pessoas que atrapalham o movimento da loja, uns urubus na carniça que ficam esperando o lanche da tarde. Assim vocês não vão muito longe.” Rânia concordava, mas Halim, apoiando os braços no balcão, perguntou: “Para que ir tão longe? E o prazer do jogo, da conversa?” “O comércio não se alimenta de prazeres fortuitos”, disse Yaqub, dirigindo-se à irmã. (*DI*, p. 116).

O sonho da modernidade, alimentado pelo *boom* desenvolvimentista da década de 1950, alcança a década de 1960 com a construção de Brasília, como símbolo desse processo de modernização. O declínio da produção e exportação da borracha ainda repercutia no Norte brasileiro e, entre outras penúrias, o racionamento de energia ainda era uma rotina. Mas Halim não se impressionava com as benesses desse progresso, queria apenas o necessário para a sua vida tranquila, ao contrário de Zana e da filha, que já tinham olhos para as novidades que acenavam do Sul e que acabaram se instalando, pelas mãos de Yaqub, na casa da família:

Halim nunca quis ter mais que o necessário para comer, e comer bem. Não se azucrinava com as goteiras nem com os morcegos que, aninhados no forro, sob as telhas quebradas, faziam voos rasantes nas muitas noites sem luz. Noites de blecautes no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. Zana, que na juventude aproveitava os resquícios desse passado, agora se irritava com a geladeira a querosene, com o fogareiro, com o jipe mais velho de Manaus, que circulava aos sacolejos e fumegava. Nessa época, Rânia quis modernizar a loja, decorá-la, variar as mercadorias. Halim fez um gesto de fadiga, talvez de indiferença. Não tinham dinheiro para reformar a casa nem a loja, muito menos os dois quartos dos fundos, onde eu e minha mãe dormíamos. E, quando menos esperávamos, o pequeno deus agiu sobre nossa vida. Yaqub agiu e foi generoso. [...] Halim não teve tempo de recusar a ajuda providencial. Uma boa amostra da indústria e do progresso de São Paulo estacionou diante da casa. [...] Se a inauguração de Brasília havia causado euforia nacional, a chegada daqueles objetos foi o grande evento da nossa casa. [...] Tudo o que era novo, mesmo de uso limitado, impressionava. Yaqub surpreendeu ainda mais: mandou dinheiro para restaurar a casa e pintar a loja. Então, uma aparência moderna lustrou o nosso teto. Nosso, porque o meu quarto e o de minha mãe também foram reformados. (*DI*, p. 128, 129).

O outro gêmeo permanecia alheio a esse investimento progressista e demarcava o seu reinado erótico, tendo em Zana a sua grande fonte mantenedora:

Omar desprezou a reforma da casa e da loja. Proibiu que pintassem seu quarto, privou-se de qualquer sinal de conforto material que viesse do irmão. Comia fora de casa. A mãe enlouquecia quando não o encontrava de manhã no quarto dele. Ele continuou fiel a suas aventuras, fiel aos clubes noturnos, onde

era conhecido e festejado. Sem ele, o leque luminoso do Acapulco Night Club brilhava menos. Nos dias de fevereiro, seu quarto cheirava a álcool e lança-perfume. Fantasiava-se com extravagância, pregava nas paredes do quarto fotografias coloridas em que aparecia enroscado em colombinas e odaliscas seminuas. A mãe se divertia ao mirar as imagens: era preferível contemplá-lo numa foto, cercado de mulheres quase nuas, a vê-lo em carne e osso com uma única mulher vestida. O êxtase do lança-perfume induzia Omar a surrupiar uma parte do dinheiro do mercado e da feira. Várias vezes o vi fazendo isso. [...] Às vezes, quando o filho se penteava diante do espelho da sala, a mãe se aproximava dele, cheirava-lhe o pescoço, e enquanto ele se arrepiava, vaidoso e possuído pelo amor materno, ela arrumava-lhe a gola da camisa; depois a mão de Zana descia, apertava o cinturão, e nesse momento dava um jeito de enfiar um maço de cédulas no bolso da calça. O Caçula preferia ignorar que parte daquele dinheiro vinha de São Paulo. (*DI*, p. 131, 132).

Colocada no alpendre, no espaço limiar entre a rua e o interior da casa, a rede traduz a vida boêmia de Omar, reforçada pela cor vermelha. Pode ser lida como o trono onde o rei notívago recebia os cuidados de Zana e de Domingas, que a ajudava. Passamos por vários trechos em que o alpendre com a rede vermelha estabelece a zona do sobrado governada pelo Caçula. No episódio em que Omar levava uma moça para casa, Halim o esbofeteou e o acorrentou na maçaneta do cofre, para desespero de Zana, que não pôde interferir. Nesta cena, a rede não aparece, pois a sua orgia ocorrera no sofá cinzento, diante do altar da sala. Desnorteado e humilhado pela surra que o pai lhe dera, fica estendido no tapete, acudido pelas mulheres da casa: “Rânia passava arnica na face intumescida, a mãe alimentava o filhote na boquinha e Domingas ajeitava o penico para ele mijar. Três escravas de um cativo” (*DI*, p. 92).

O projeto de remodelação urbana alcança os bairros da cidade e não poupa a Cidade Flutuante, onde Halim mantinha laços comerciais e de amizades antigas:

Eu tinha percorrido os caminhos da Cidade Flutuante nas folgas do domingo. No entanto, Halim conhecia o bairro melhor do que eu; conhecia e era conhecido. Quando vendia além da conta, fechava a loja mais cedo e entrava no trançado de ruelas do bairro agitado. Ia de casa em casa, cumprimentava esse e aquele e sentava à mesa do último boteco, onde tomava uns tragos e comprava peixe fresco dos compadres que chegavam dos lagos. [...] Numa tarde que ele escapara logo depois da sesta eu o encontrei na beira do rio Negro. Estava ao lado do compadre Pocu, cercado de pescadores, peixeiros, barqueiros e mascateiros. Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. Os moradores xingavam os demolidores, não queriam morar longe do pequeno porto, longe do rio. Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmanchados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite. (*DI*, p. 120; 211).

O auge das investidas de Yaqub se realizaria depois da morte do pai. No princípio, como vimos, enviava recursos e produtos de São Paulo: unira o favorecimento da família, da empregada e do agregado, ao reformar o sobrado e os quatinhos, modernizando o ponto comercial e enchendo a casa de novidades. Teve em mãos a oportunidade que esperava para

um grande projeto de engenharia em Manaus: a construção de um grande hotel pelo indiano Rochiram, que Omar conhecera em um dos bares da noite. Omar, por sua vez, havia encontrado uma fonte de ganhos altos sem se aplicar ao trabalho, muito conveniente a ele, já que havia recusado trabalhar na loja da família ajudando a irmã:

Rânia sabia que a aversão de Omar à rotina e aos horários de trabalho era radical e sincera; sabia que ele tinha a astúcia de abocanhar com a maior naturalidade os frutos colhidos pela labuta dos outros. Não se esforçava para ser astucioso, nem sentia um pinga de culpa ao sugar o suor das três mulheres da casa. E assim, sem culpa, ele regressou à noite manauara. (*DI*, p. 222, 223).

Zana idealizava a união dos gêmeos, pensando: “Os dois filhos podiam trabalhar juntos: Yaqub faria os cálculos do edifício, Omar poderia ajudar o indiano em Manaus. [...] O seu grande sonho era ver os filhos reconciliados. [...] Não queria morrer vendo os gêmeos se odiarem como dois inimigos. Não era mãe de Caim e Abel.” (*DI*, p. 227). Mas a intenção da mãe não se concretiza, pois os irmãos partem para uma briga ferrenha, deixando para traz mais destroços nas relações da família. Yaqub volta para São Paulo, abandonando o projeto que havia negociado com o indiano; e Omar desaparece, depois de ter ganho uma boa comissão com a venda de um terreno ao Rochiram. O intento de Zana acaba, mais uma vez, em destruição:

O sonho de Zana, desfeito: ver os filhos juntos, numa harmonia impossível. Ela relembra o seu plano, minucioso e sagaz. “Meus filhos iam abrir uma construtora, o Caçula lá ia ter uma ocupação, um trabalho, eu tinha certeza...” Chamava minha mãe para perto dela, dizia: “O Omar perdeu a cabeça, foi traído pelo irmão. Sei de tudo, Domingas... Yaqub se reuniu com aquele indiano, fez tudo escondido, ignorou o meu Caçula, estragou tudo...”. Domingas ouvia e se afastava, deixava a outra sozinha, maldizendo a trama de Yaqub. (*DI*, p. 235, 236).

As dívidas deixadas pelos dois irmãos foram cobradas por Rochiram com preço alto: queria a casa da família como forma de pagamento, para reaver o que havia pago de comissão a Omar e os custos do projeto de engenharia assinado por Yaqub. Trouxe esta proposta para Rânia, sob ameaça de abrir processo; ela não teve outra alternativa a não ser entregar a casa. Por isso, Zana teve de deixar tudo... como lemos na cena-prefácio.

Por meio da leitura alegórica dos gêmeos antípodas, vimos que cada qual ergueu e procurou sustentar o seu próprio império; a conjunção desses dois mundos, que já se provou impossível, acabou por soterrar não só o sonho da mãe “dilacerada pela culpa e pelo remorso” (cf. *DI*, p. 235), como também potencializam a queda desta casa familiar. Deste bloco, restara apenas o quadrado no quintal, destinado ao quartinho do narrador agregado, de onde rememora e cria a história que lemos.

4.4 No limiar da língua

O ressentimento e a vingança, por parte de Yaqub, são o que de mais forte e decisivo representam para o seu distanciamento. Um ressentimento expresso em palavras ásperas ou em frases reticentes, que deixam suspensos os dramas interiores que poderiam talvez revelar outras facetas do passado do narrador, e também da sua experiência no Líbano, na adolescência. O esquecimento traça, aqui, uma fronteira intransponível, pois o que se cala na memória de Yaqub, sobre o que ele viveu, passa a pertencer somente a ele:

“Não morei no Líbano, seu Talib.” A voz começou mansa e monótona, mas prometia subir de tom. E subiu tanto que as palavras seguintes assustaram: “Me mandaram para uma aldeia no sul, e o tempo que passei lá, esqueci. É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. Só não esqueci a língua...”.

“Talib, não vamos falar...” [dizia Halim].

“Não pude esquecer outra coisa”, Yaqub interrompeu o pai, exaltado. “Não pude esquecer...”, ele repetiu, reticente, e se calou. (*DI*, p. 118, 119).

Yaqub posiciona-se, aqui, no limiar entre a lembrança e o esquecimento, entre o que se cala e o desejo de expressar sua raiva, seu ressentimento. É certo que o que ele declara ter esquecido demonstra, ironicamente, o que de fato tem presente em sua memória. As lacunas que se mostram são muito menos marcadas pelo que se diz ter esquecido que pelo silenciamento que se impõe. Já vimos que o silenciamento ocorre, em outras circunstâncias, em Domingas, pela dominação dos gestos e de palavras da empregada, sutilmente imposta pelas ações concomitantes de favorecimento e exploração. No gêmeo “lacônico”, este processo de silenciamento parece decorrer de experiências traumáticas que lhe roubaram a voz. Segundo Viñar, os egressos do exílio – durante o qual estabeleceram relações complexas face à realidade externa, da qual não se sentem parte, e à realidade interna, subjetiva, que tentam compreender em meio aos conflitos psíquicos impostos – procuram de alguma forma restabelecer laços com o lugar de origem, na família, que se torna, ambigualmente, o porto seguro e o lugar de conflitos inesperados:

Para os exilados, a família tem exigências de uma dupla função contraditória. Ela é, de uma parte, o ponto de apoio permitido para o processo de luto, o ponto de onde a identidade ameaçada espera o reconhecimento narcísico que substituirá o que foi perdido. De outra parte, ela é a cena onde se desenlaçam ao mais alto nível dramático as agressões sofridas que não encontraram outro derivativo. A família porta a marca da explosão social e, ao invés da coesão que poderíamos esperar e que serviria de ponto de apoio, não oferece mais, paradoxalmente, senão a não-comunicação entre seus membros e o isolamento. Fracasso da ilusão de que é possível recuperar no espaço familiar toda a extensão da perda. (VIÑAR, 1992, p. 70, 71).

O período de exílio experimentado por Yaqub no Líbano fez dele um rapaz calado, ensimesmado, que, em silêncio, arquitetou os seus planos de superação, promovendo uma

reviravolta nos rumos da sua história da família. Esse desvio do convívio familiar pode ter sido estimulado pelo fato de não encontrar nenhuma mudança nas condutas dos familiares, mudança que, provavelmente, havia sonhado antes de regressar a Manaus: o pai continuava se submetendo aos caprichos da mãe e, esta, por sua vez, reforçara ainda mais seus mimos ao Caçula; Rânia havia se tornado uma bela moça, mas reclusa em seu mundo à parte; e Domingas permanecia em sua condição subserviente, juntamente com o filho agregado. Que expectativas poderia ter nutrido Yaqub em relação à família, durante os cinco anos de ausência? Tudo parece ter voltado à estaca zero, inclusive ele, tendo que reaprender a língua materna que, estranhamente, tornou-se a língua estrangeira neste retorno. Interessante esta condição de Yaqub: ele se irmana a Nael, ao se sentir, ao mesmo tempo, pertencente e um estranho para a família.

O percurso traçado pelo narrador Nael, entre a memória e as histórias reveladoras de suas origens, faz com que o quadro de sua identidade se construa, também, a partir da condição ambígua de estar, ao mesmo tempo, dentro e fora da família. Diante do esfacelamento das relações familiares, do desmoronamento de certezas, o narrador e os principais personagens implicados nas tramas do romance são conduzidos a uma condição de exílio subjetivo, que se traduz por um constante sentimento de não pertencimento, formando, simbolicamente, um arquipélago humano, onde cada qual busca seu próprio lugar no mundo, como pequenas ilhas separadas, porém interligadas pelas experiências e embates vivenciados.

A respeito desse exílio, a questão mais interior do sujeito que a experimenta poderá ser apenas esboçada por meio da narrativa. Por meio da leitura e análise deste romance, é possível delinear uma poética da identidade que perpassa a narrativa no espaço plural e mesclado em que vivem os imigrantes e os nativos aculturados (agregados ou empregados), tema recorrente na obra de Hatoum e ricamente explorado na literatura brasileira, por diversas perspectivas e com diferentes propósitos.

De um lado, há o ponto de vista do narrador como agregado da família libanesa que, ao compartilhar suas experiências, revela-se como sujeito descentrado, imerso em inquietações sobre a origem paterna. Por outro lado, os próprios imigrantes libaneses experimentam desajustes na terra estrangeira, o que imprime na narrativa o sentimento de ruptura e de vivências entre portos moventes, com sua cultura oriental e as negociações com a terra manauara.

As lembranças do narrador e dos personagens, que narram histórias dentro de outras histórias, daquilo que testemunharam ou ouviram na infância, engendram um texto sob rasura,

como um palimpsesto, raspado pelo tempo, que se deixa traduzir, mesmo que parcialmente, ao longo da narrativa.

Há, no entanto, outro nível de tradução que atravessa a narrativa, diante da porosidade das fronteiras culturais e linguísticas, determinada pelas imagens do imigrante e do nativo construídas em processo de reconfiguração dos espaços e de memórias. Conforme pontua Maria Zilda Ferreira Cury,

Tentar apreender o que é nativo e o que é imigrante, para usar da mesma imagem, é retomar, em espiral, as memórias de si e do outro que se projetam e se constroem no momento em que correm como fios retorcidos, como linhas musicais que não são auto-suficientes. *Identidades em fuga, constituição sempre cambiante na história*, que se faz pulsar, contrapontística e sucessivamente, reproduzindo seu singular desenho melódico. (CURY, 2000, p. 166 – destaques meus).

Nesta mesma direção, os obstáculos encontrados na convivência “sempre cambiante” de valores e culturas díspares têm na língua um ponto de demarcação de espaço de diferenças, que, se supõe, seriam intransponíveis. Voltando à noção de tradução, esta se esboça como uma possibilidade de unificação, em um processo de compartilhamento de saberes em contraponto. No entanto, o ato tradutório revela muito mais a tensão entre aquilo que a língua representa, como marca distintiva da origem de um indivíduo ou de um povo, e o campo de representações universais de intenção globalizadora, instalando nessa pretensa unificação a estranheza e a inadequação. Assim, na compreensão de Luis Alberto Brandão Santos,

Mesmo quando as línguas desejam se irmanar e convergir para um centro transcendente do sentido, sua estranheza, como um resíduo que não pode ser removido, manifesta-se irredutível. Ruídos indelévels perturbam a sintonia das vozes. [...] Se se pensa que há, entre as línguas, diferenças intransponíveis, pode-se pensar, também, que a concepção de tradução deve renunciar à ideia de ponte, de unificação, e substituí-la pela de abismo, impossibilidade de intercâmbio. (SANTOS, 2000, p. 51).

Assim, a profunda marca presente na constituição identitária dos personagens de Hatoum revela a ambivalência vivida nessa busca de afirmação.

No ensaio “Reflexão sobre uma viagem sem fim”, a questão da tradução como ponte utópica de apropriação do outro é comentada por meio de uma conversa entre o narrador adolescente e o professor de francês Monsieur Delatour, conhecido de sua avó Yasmine. O professor adverte o garoto dizendo:

Yasmine me confundiu com Armand Verne. Ele, sim, é um linguista aplicado e tutor dos nativos. Verne pensa que pode promover a cultura indígena elaborando cartilhas bilíngues. Monsieur Verne comete um equívoco: não se pode dominar totalmente um idioma estrangeiro porque não podemos ser totalmente Outro. Um pequeno deslize no acento ou na entonação já assinala uma distância entre os dois idiomas, e essa distância é fundamental para mantermos o mistério da língua nativa, prosseguiu Delatour, sem esconder na fala um forte sotaque que reiterava a sua afirmação. (HATOUM, 1992, p. 62).

Não há, neste sentido, possibilidade harmônica que estabeleça uma tradução adequada para o sentimento de estrangeiridade, que ultrapassa as fronteiras linguísticas alcançando um âmbito mais complexo, em torno das relações vivenciadas entre o sujeito e o “outro”, com suas memórias que se confrontam e se complementam. Esse sentimento de desenraizamento se confirma ao longo da narrativa, principalmente entre os imigrantes libaneses que, em momentos cruciais de rememoração ou de afirmação da identidade, refugiam-se na língua materna como forma de vinculação de uma história pessoal a um legado coletivo.

Neste embate com a língua que, inelutavelmente, ressurgiu em instantes pontuais, vejo a expressão ruínica de algo que restou como traço, como fragmento de uma história que se deixa vislumbrar pela presença da língua árabe, preservada na memória, que ganha destaque diante da ausência da própria terra natal. Neste sentido, a ausência dessa terra de origem se presentifica nos fragmentos da língua materna, expressos pela memória afetiva do lugar que se deixou. Isso se confirma em momentos esparsos no romance, nos quais fica evidente que não há tradução eficiente o bastante para expressar o sentimento de estrangeiridade (e por que não, de desabrigo) que recobre os personagens. Na cena-prefácio, vemos que Zana, nos últimos momentos de vida, pronuncia frases em árabe, para que apenas as pessoas mais próximas (a filha e a amiga libanesa) pudessem ao menos se aproximar da compreensão do seu sentimento de angústia: “ergueu a cabeça e *perguntou em árabe* para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e *para que ela mesma não se traísse*): ‘Meus filhos já fizeram as pazes?’.” (DI, p. 12 – destaques meus).

É interessante notar que a matriarca pronuncia a frase-chave do romance na língua materna “para que ela mesma não se traísse”: o profundo sentimento de perda, relativo aos filhos gêmeos irreconciliáveis, deveria ser marcado, neste instante, pela vinculação à língua materna como forma de se esquivar do risco de uma tradução “traíçoeira”. No final do romance, o narrador nos leva a uma cena em que Zana, acamada após uma queda, se dirige a ele em árabe e em português:

Ela me reconheceu, ficou me olhando. Então soprou nomes e palavras em árabe que eu conhecia: a vida, Halim, meus filhos, Omar. Notei no seu rosto o esforço, a força para murmurar uma frase em português, como se a partir daquele momento apenas a língua materna fosse sobreviver. Mas quando Zana procurou minhas mãos, conseguiu balbuciar: Nael... querido... (DI, p. 254).

Na ocasião da morte de Halim, Zana expressa sua profunda perda falando com sotaque, remetendo, neste instante, para outra situação, em que a comunicação se coloca no limiar dos dois idiomas: “Halim estava ali, de braços cruzados, sentado no sofá cinzento. [...] Então com

sotaque árabe, ajoelhada, [Zana] gritou o nome dele, já lhe tocando o rosto com as duas mãos.” (DI, p. 213).

A língua árabe garante, para Halim, a certeza de guardar para si os mistérios dos seus sentimentos mais profundos em relação à Zana. Em uma conversa com o narrador, ao se recordar dos poemas que decorara para conquistar a jovem esposa, pronuncia, sem se dar conta, alguns versos dos gazais em árabe, sendo tomado pela emoção ao rememorar aqueles momentos: “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.” (DI, p. 51 – destaques meus).

Ao retornar do Líbano, após cinco anos vivendo uma espécie de ostracismo, Yaqub se revela uma pessoa introspectiva, silenciosa, hesitante em relação à língua portuguesa: “Yaqub, que perdera alguns anos de escola no Líbano, era um varapau numa sala de baixotes. [...] Tinha vergonha de falar: trocava o pê pelo bê (Não bossô, babai! Buxa vida!), e era alvo de chacota dos colegas e de certos mestres que o tinham como um rapaz rude, esquisito: vaso mal moldado.” (DI, p. 30; 31). Esforçando-se com intensidade para se apropriar novamente da língua materna, estudando a gramática e a pronúncia do português, Yaqub dá mostras de que retém, ainda, o domínio da língua árabe, ao declarar que fizera questão de se esquecer de tudo e de todos do Líbano, com exceção da língua: “É isso mesmo, já esqueci quase tudo: a aldeia, as pessoas, o nome da aldeia e o nome dos parentes. *Só não esqueci a língua...*” (DI, p. 119 – destaques meus).

A língua se mostra, assim, como o único ponto de vinculação afetiva que resta na memória de Yaqub, em relação ao tempo vivido na terra do exílio. Vemos neste personagem a imagem da ruína e do limiar: no sentido em que concentra em sua identidade a dupla presença/ausência, em relação a ambas as línguas, que o vincula às duas nações; e em relação à sua postura lacônica, ao estar a um passo da completa tomada de posse de cada uma das realidades expressas pela língua.

Domingas, índia manauara aculturada, passa pelo processo de apagamento de sua língua e dos costumes da aldeia. Sua identidade permanece nesta condição de opacidade, ao longo da narrativa, não sendo permitido o intercâmbio daquilo que trouxera como marca da sua terra de origem. Apenas no fim da vida da mãe, o narrador nos coloca diante de uma passagem reveladora da identidade indígena que fora por ela preservada e que havia feito parte da infância de Nael:

Nossas conversas rarearam, e, quando ela folgava, sentava no chão ou deitava na rede, inerte. Só uma vez, ao anoitecer, começou a cantarolar uma das canções que escutara na infância, lá no rio Jurubaxi, antes de

morar no orfanato de Manaus. Eu pensava que ela havia travado a boca, mas não: soltou a língua e cantou, em nheengatu, os breves refrões de uma melodia monótona. Quando criança, eu adormecia ao som dessa voz, um acalanto que ondulava nas minhas noites. (*DI*, p. 240).

Nael convivera, desde a infância com os sons que lhe davam prazer: o árabe de Halim, que o emocionava, e o nheengatu de Domingas, que o acalentava ao dormir. Sons que permaneceram em sua memória, na insistente busca da sua identidade, cravada entre esses dois mundos, tão distintos e, ao mesmo tempo, tão entrelaçados.

CAPÍTULO V

CINZAS DO NORTE: “HISTÓRIA DE UMA DECOMPOSIÇÃO”

5.1 Restaurando histórias e memórias

A casa familiar, recorrente na obra de Milton Hatoum, como venho discorrendo, é o ponto de confluência da complexidade de questões propriamente humanas engendradas em um “lugar natal”, de onde irradiam as relações com o “outro”.

As casas das famílias, nos romances hatounianos, são conhecidas no âmbito subjetivo, ou seja, o da memória do narrador, que produz um trabalho “tradutório” a partir do qual, certamente, interpreta as representações das relações familiares, âmbito no qual ele mesmo está inserido. Em *Cinzas do Norte*, o narrador Lavo empreende um trabalho de arquitetura do texto a partir de fragmentos do passado: os escritos do seu tio Ranulfo – uma longa carta endereçada a Mundo, a respeito dos acontecimentos de sua vida, tendo como centro a história do protagonista, de sua mãe, Alícia, e de Trajano Mattoso; cartas, postais, desenhos e obras de arte do amigo; e o seu relato memorialístico. Das lembranças da infância e juventude, o narrador órfão compila as histórias que ouviu ou presenciou na casa onde foi criado pelos tios Ranulfo, um ex-radialista boêmio e amante de literatura, e Ramira, uma costureira ressentida e dedicada ao trabalho, além do convívio com a família do amigo Mundo, os Mattoso, no palacete em Manaus ou na Vila Amazônia, perto de Parintins.

O trabalho de recolha e de “recomposição” desse mosaico desordenado, composto de várias versões do passado – de um passado com o qual mantém laços afetivos –, não deixa de ser um trabalho crítico de um restaurador, como atesta Cantinho:

Esse acesso à origem que é procurado, como *restauração* originária, é um gesto sempre inacabado, porque dúplice e dialético, pois toda a *restauração* se sabe incompleta. E, se aquele que procura levar a cabo esse gesto, mediante um acto de *rememoração*, é o que procura um “centro luminoso” [...] e restaurador da obra, mediante a apresentação [...], esse é também o que sabe que pode perder-se perigosamente nesse anseio, sem conseguir o que procura. (CANTINHO, 2002, p. 61 – destaques da autora).

O narrador, ao empreender o trabalho de “restauração”, depara-se com os entraves próprios da escrita fundada no ato memorialístico, confrontado que é pela força do

esquecimento e pelo próprio envolvimento afetivo com o passado que relata em sua narrativa. A busca de uma inteireza, que resgate a origem, nessa tarefa de restauração, será sempre frustrada, pois, como diz Cantinho, “é um gesto sempre inacabado [...], pois toda a *restauração* se sabe incompleta”.

É importante ressaltar que Lavo concebe a narrativa promovendo uma montagem do texto, embaralhando as peças do mosaico, intercalando fragmentos da carta de Ranulfo entre os capítulos do seu relato que, fundado na memória, é também fragmentado. Essa carta, escrita em primeira pessoa, de tom confessional, é intercalada entre os capítulos, destacando-se pela grafia em itálico, e não mantém uma conexão lógica com o teor dos capítulos entre os quais se posiciona. Por meio da leitura alegórica, pode-se perceber que a obra é arquitetada pelo narrador utilizando peças partidas, seja em sua estrutura, como a fragmentação da carta de Ran, seja em seu conteúdo, nos relatos dos personagens ligados a ele, como vozes dispersas que tenta reordenar na busca de um sentido. Assim como faz o artista ao “lavar” as cores⁴⁶, dando-lhes um efeito suave ou, ao empregar menos água, dando-lhes mais intensidade, o narrador Lavo dá ênfase ao legado escrito do tio, promovendo-o ao lugar de narrador secundário da história. Assim, o romance possui dois narradores: Lavo, que arquiteta a narrativa, e Ranulfo, que percorre todo o enredo, por meio de sua carta. Esta metáfora construída entre o trabalho do artista e do escritor promove um efeito de reverberação sobre o apelido do narrador, que “lava” as intervenções dos demais relatos, suavizando suas entradas ao longo do romance, formando uma variação gradativa de “tons” dessas diferentes vozes, desde os relatos de Ramira, passando por Naiá e Macau. Para esta arquitetura do texto, Lavo deixa acessível, em pedaços, a carta do tio endereçada ao protagonista, como intervenção relevante para a exposição dos fatos anteriores ao seu nascimento e do amigo⁴⁷. A longa carta de Ranulfo tem como destinatário o protagonista, já morto, presentificado no emprego abundante do pronome “tu” e seus referentes: “No oitavo mês de gravidez, *tua* mãe pediu a Jano que adiasse uma viagem à Vila Amazônia. [...] *Tu* nasceste prematuro na Beneficente Portuguesa, e eu *te* conheci no segundo dia de vida.” (CN, p. 215); “Quando *te* vi com Alícia

⁴⁶ Faço referência a duas acepções do verbete “lavar”, sob a rubrica das artes plásticas: a) diluir (cor) em água para tornar mais suave. Ex.: lavou bem o azul antes de pintar o céu; b) colorir com tinta espalhada por água (ou outro líquido). Ex.: lavar o papel branco com tons pastéis. (HOUAISS, 2001).

⁴⁷ Interessa lembrar, quanto aos relatos dos personagens utilizados pelo narrador, uma diferença radical entre o procedimento narrativo do primeiro romance e deste: em *Relato de um certo Oriente*, a narradora cede a voz aos parentes e amigos, registrando os depoimentos em anotações e gravações, cujos relatos aparecem entre aspas, abrindo e fechando os capítulos, criando uma rede de vozes em círculos concêntricos; em *Cinzas do Norte*, o narrador detém as prerrogativas de autor, comandando a arquitetura do texto, e cedendo espaço à carta do tio como um legado “documental” e testemunhal, que interessa à construção da história. Vale lembrar, ainda, que Olavo é advogado, e o fato de utilizar-se de depoimento, sobretudo escrito, assemelha-se à prática de anexar “provas” aos autos.

e Naiá na praça, me aproximei e *te* chamei de Mundo e *te* carreguei no colo.” (CN, p. 216); “Foi então que, afogado no corpo da *tua* tia, que mal conheceste, comecei a odiar *teu* pai. Senti ódio e ciúme de Jano, e me arrependo de não ter contado tudo pra *ti*...” (CN, p. 54); “Então Jano *te* proibiu de sair na chuva, *te* trancava no porão.” (CN, p. 251 – destaques meus). Essas são apenas algumas passagens que ilustram o escrito de Ranulfo. No final do romance, o narrador revela a autoria da carta e o seu propósito:

Vi a rede estendida entre o tronco e a estaca do alpendre. Envergada e volumosa, parecia esconder um corpo, mas, ao abri-la, encontrei livros. Ranulfo estava só de calção, sentado diante de uma mesinha, batendo com a ponta de um lápis num calhamaço. Perguntei o que estava escrevendo. “O relato sobre Mundo”, disse, triste mas orgulhoso. “Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia.”

Tio Ran não quis dizer mais nada sobre o relato [...]. Deu uma pancadinha na mesa, e a voz ferina veio à tona: “Agora vai embora, preciso ficar sozinho. Quero terminar logo essas histórias. Depois te entrego a mixórdia toda... escrita a lápis”. [...]

Antes de mais uma viagem ao rio Negro, ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: “Publica logo o relato que escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo”.

Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele – esperei muito tempo. Como epílogo, acrescentei a carta que Mundo me escreveu, antes do fim. (CN, p. 302; 303).

Lavo confirma que reproduziu os escritos de Ran, supostamente na íntegra, atendendo ao pedido de publicar o manuscrito do tio “com todas as letras”. No entanto, o maior segredo guardado por Alícia, sobre a paternidade do filho, só é revelado no epílogo do romance, na carta escrita por Mundo ao amigo Lavo.

O drama familiar permanece como foco neste romance, onde o autor “fechou a sua angular” (HATOUM, 2002b, p. 12), para falar com Hatoum, porém sem a presença dos imigrantes de origem libanesa, explorada nas duas primeiras obras. No lugar dos imigrantes árabes, a figura do imigrante português fica ao fundo, no parentesco paterno de Mundo. Porém, esta referência ao imigrante não insere nesta narrativa os mesmos requintes da diversidade cultural presentes nos outros dois romances. Se, em *Dois irmãos*, como vimos, os imigrantes estrangeiros aportaram na terra amazônica em busca de novas perspectivas de vida, principalmente na época áurea da borracha, em *Cinzas do Norte* vemos um movimento migratório do interior para a capital, do bairro periférico para o centro de Manaus, e deste para a Vila Amazônia: centro de produção e exploração da juta, fornecedora da riqueza da família Mattoso, representativa da burguesia que concentra o poder pelo enriquecimento através da exploração extrativista. A extração e comercialização da juta, no romance, é um negócio iniciado pelo pai de Jano, o velho Mattoso, que viu nesta planta fornecedora de fibras têxteis uma oportunidade de reversão do quadro de decadência da comercialização da borracha:

“Não jogo nada fora”, disse Jano. “A vida do meu pai está arquivada aqui. Ele veio de Portugal sem um tostão no bolso. Só coragem e vontade de ser alguém. Um homem religioso que acreditava na civilização, no progresso”. Na escrivaninha, a réplica do primeiro vapor da firma, o barco que inaugurara a linha para a Vila Amazônia [...]

No armazém a juta ia passar pela prensa mecânica para depois ser enfiada e transportada para o batelão *Santa Maria*, atracado no Paraná do Ramos. Em 1945 o velho Mattoso comprara a propriedade de uma firma japonesa. Oyama, o pioneiro, homem lembrado por todos, trouxera da Índia sementes de juta. Viera com a família em 1934; mais tarde chegaram dezenas de jovens agrônomos de Tóquio, passaram uns dias na Vila Amazônia e viajaram para o rio Andirá, onde fundaram uma colônia. [...] Durante a Segunda Guerra foram perseguidos e presos; alguns conseguiram fugir e depois voltaram. Tiveram filhos com mulheres daqui: jovens mestiços, metade índios, metade orientais, trabalhadores e forçados (CN, p. 35; 70).

No romance, a exploração da mão de obra de moradores ribeirinhos e de remanescentes da colônia japonesa, além de poucos representantes indígenas e de caboclos, também é colocada no panorama das relações de trabalho nesta Vila, uma espécie de feudo comandado por Jano com rigor de ditador. Este quadro motiva, também, a crítica de Mundo à exploração das famílias pobres neste sistema. O conflito entre pai e filho ganha densidade no texto, e é analisado, por meio da leitura alegórica, como problematização das ações extremas do exercício do poder, de um, e da luta por ideais libertários, de outro, e pelo embate que se estabelece, grosso modo, entre a liberdade de expressão artística e a repressão militar, como veremos adiante, representadas alegoricamente pela relação conflituosa entre Mundo, que escolhe a arte, e Jano, que sustenta a obsessão pela formação disciplinada do filho para herdar o seu empreendimento.

O romance se situa no período em que a ditadura militar irradia suas influências na capital amazonense. Isto se confirma nas figuras das personalidades mais próximas de Jano: o amigo e empresário oportunista, Albino Palha, e o coronel Zanda, que consegue se eleger prefeito da cidade. A proximidade de Jano dos representantes do governo militar em Manaus perpassa a narrativa, e isto o associa às atitudes repressoras que exerce sobre o filho. Dos amigos mais próximos, Albino Palha situa-se entre aqueles que procuram manter-se comodamente “em cima do muro”, para garantir a simpatia do lado que mais lhe interessava:

Para Jano, Albino Palha era bem mais que um homem: uma carreira exemplar. Certa vez, Alícia comentara: “É carrancudo e formal, mas parece um curinga, se dá bem com todos, até com o meu marido. Jano adora o Palha, dos sapatos ao chapéu”.

Palha mudava de posição e de lugar quase sem ser notado. O corpo massudo se moveu para um canto da sala, e de repente eu vi os olhos embaciados mas vigilantes e escutei a voz de mediador, pausada e monótona: “Falta compreensão, Trajano. Teu filho é um sonhador”.

“É um destruidor de sonhos, isso sim”, replicou Jano.

“Onde ele está? Alícia pediu que o nosso filho participasse desta reunião, mas nessas horas ele some. Deve estar escondido, rabiscando grandes obras de arte. Pensa que pode construir o futuro com devaneios. Um sonhador não ignora o trabalho de meio século! A Vila Amazônia...” (CN, p. 118).

Em uma das festas que frequentemente ocorriam no palacete dos Mattoso, Lavo passa a conhecer essas personalidades do poder ligadas a Jano:

Mundo me puxou para um canto da cozinha, apontou os convidados e cochichou: “Aquele grandalhão ali é o Albino Palha... amigo e conselheiro do meu pai. Exporta juta, castanha e borracha. Se dependesse dele, exportaria até os empregados da Vila Amazônia. Palha é um solteirão... se derrete todo na frente dos militares. Olha como bajula os caras. Só falta pentear o bigode do mais alto, o coronel Zanda, que Jano vive dizendo que é o preferido do Comando Militar da Amazônia. (CN, p. 46).

O que mais importava para o pai era que Mundo se enquadrasse nos seus preceitos severos, chegando a dizer ao filho: “ninguém te pôs nos eixos. Uma pessoa não pode ser totalmente livre, ninguém pode. O coronel Zanda vai dar um jeito” (CN, p. 121). Em conversa com Lavo, Ranulfo lhe conta sobre como o coronel Zanda chegou a Manaus e a sua influência na manutenção das instituições militares:

“Vou te contar um segredo. Uns três anos depois do golpe militar, um grupo de jovens amazonenses organizou um foco de guerrilha por aqui. O Comando Militar da Amazônia convocou um oficial do Rio para perseguir e prender os guerrilheiros... um oficial de uma Brigada de Pára-Quedistas...”. Baixou a voz para dizer: “... capitão Aquiles Zanda... foi promovido e condecorado quando terminou o serviço. Prendeu e torturou todos do grupo. O chefe foi encarcerado em Belém e depois executado. Um venezuelano...”.

“Capitão Aquiles Zanda”, murmurei. Na faculdade discutíamos atrocidades do governo em outros lugares, mas ninguém tinha falado sobre esse grupo de guerrilha em Manaus.

“Pouca gente sabe disso, Lavo. As notícias foram censuradas.”

“E Mundo? Ele sabe dessa história?”

“Não, mas um dia vou contar como o amigo de Jano prosperou. Zanda é um homem da linha dura. Comandou todas as instituições militares de Manaus e até hoje controla tudo. Quer ser prefeito, governador, o diabo. Ele se considera um deus fardado. Gosta de jogar os estudantes na selva, só para testar a resistência deles. Quando alguém fica doente, ele acaricia as medalhas. Não quero mais falar nisso, sinto nojo...” (CN, p. 128, 129).

Interessa sublinhar que o tema deste romance já vinha sendo perseguido pelo autor desde que iniciou seus primeiros escritos: a história de um amigo de infância unida ao sentimento de perda e de ruptura com o lugar natal. Em uma entrevista concedida ao *Diário de Notícias* de Lisboa, Hatoum menciona os fatos de sua juventude que lhe serviram de *leitmotiv* para a construção da narrativa:

Cinzas do Norte nasceu de uma história de infância. Começou com a morte de um amigo. A mãe dele mudou-se e a casa ficou abandonada. A minha mãe um dia ligou, assustada, a querer mostrar-me uma coisa nessa casa. Quando chegamos, havia o esqueleto de um cachorro na soleira da porta. Era o cachorro do meu vizinho. Foi abandonado, jogado na floresta fora de Manaus. Voltou atrás do dono. Eu tinha uns 13 ou 14 anos e a imagem desse cão que queria voltar ficou na minha cabeça. Uni essa imagem à ideia de que quem mora na província sofre tanto com a possibilidade de permanecer como de se evadir. É a minha história porque dois anos depois saí de Manaus, sozinho, para morar em Brasília. A ruptura com o meu mundo foi um trauma e o ponto de partida do romance, que é a história de uma amizade, da tentativa de compreender um amigo [...].

Diz que não consegue escrever no presente. Esta história só podia ser contada a esta distância de tempo?
O Borges dizia que a pintura está no espaço e a literatura está no tempo [...]. Tentei várias vezes escrever este livro e não consegui. A primeira tentativa foi em 1980, quando fui morar em Espanha.

Ainda antes do primeiro romance, Relato de um certo Oriente?

Ah, sim. Teria sido o meu primeiro romance, mas ao começar percebi que a experiência estava muito à flor da pele. Devia esperar. O sábio ditado ibérico ‘dar tempo ao tempo’ é crucial para a literatura. Abandonei o projecto e há uns cinco anos, ao terminar *Dois irmãos*, estava ansioso, achava que era o momento e quis contar não apenas a história de uma amizade, mas a de uma paixão desastrosa que não se completa. E também falar da problemática do artista na sociedade, sobretudo naquele momento de

censura e repressão no Brasil, mas ainda da posição do artista de modo geral, a tal dicotomia entre o burguês e o artista que existe desde Baudelaire (HATOUM, 2006).

A imagem do cachorro que voltou para a casa abandonada, como pontua o autor, está presente no romance na figura de Fogo, o cachorro de manchas amarelas, “amigo fiel” de Jano, como indício da experiência daquele que retorna ao lugar de origem e não se identifica com o que encontra, ou não encontra aquilo que, no passado, o identificava com essa origem:

“O jardim da frente, meu Deus!, cheio de entulho, a grama morta. Olhei para a soleira e não acreditei... O bichinho estava ali, com as patas esticadas, querendo entrar... Era só o esqueleto de Fogo... e pelanca amarela seca... Coitado! Acho que jogaram ele no mato, e ele voltou; morreu na soleira, com saudades do dono...” (CN, p. 224).

A ruptura com o mundo da infância, o trauma dessa experiência, “a paixão desastrosa que não se completa”, representada pelo romance clandestino entre Alícia e Ran, e a figura do artista no contexto da repressão militar são desdobramentos da temática desenvolvida pelo autor ao longo da narrativa, abarcadas pelo trabalho de construção do romance empreendido por Lavo, que conta a história do amigo Mundo, como veremos mais adiante, com mais detalhes, na análise do romance.

Discorrendo, ainda, sobre o contexto que motivou a temática de *Cinzas do Norte*, temos que, em 2004, Hatoum publica no “Caderno Mais”, da *Folha de São Paulo*, o texto “Exílio”, uma crônica em que relata a ação repressora dos militares em Brasília e a captura de um amigo, levado pelos policiais:

A Asa Norte está quase deserta, era sexta-feira, e só às três da tarde alguns estudantes saíram dos edifícios mal conservados. Do campus vinham os mais velhos: universitários, professores, funcionários, a turma escaldada. A liderança era invisível, os mais perseguidos não tinham nome: surgiam no momento propício, discursavam, sumiam. Valmor não quis ir: medo, só isso. Medo de ser preso, disse ele. Zombavam do Valmor, escarneciam do M.A.C., medroso como um rato, mas agora até o M.A.C. sairia da toca e quem sabe se a próxima vez Valmor... a revolta se irmanava ao medo, às vezes ao horror, mas a multidão nos protegia e naquela tarde éramos milhares. Os militares esperavam o tumulto explodir na W3, depois veio o cerco [...]. Na segunda-feira, M.A.C. não foi ao colégio nem compareceu aos exames. Mais um desaparecido naquele dezembro em que deixei a cidade. Durante muito tempo a memória dos gritos de dor trazia de volta o rosto assustado do colega. Trinta e dois anos depois, na primeira viagem de volta à capital, encontrei um amigo de 1969 e perguntei sobre M.A.C. “Está morando em São Paulo”, disse ele. “Talvez seja teu vizinho.” “Pensei que tivesse morrido.” “De alguma forma ele morreu. Sumiu do colégio e da cidade, depois ressuscitou e foi anistiado.” “Exílio”, murmurei. “Delação”, corrigiu Carlos Marcelo. “M.A.C. era um dedo-duro. Entregou muita gente e caiu fora.” Senti um calafrio, ou alguma coisa que lembra o medo do passado (HATOUM, 2004).

Este e outros episódios ocorreram, direta ou indiretamente, com o autor, que admite a sua tendência em ficcionalizar os fatos por ele vividos ou dos quais tomou conhecimento na sua juventude. Desse acúmulo de vivências do passado resulta a matéria da qual se alimenta a memória e sobre a qual se debruça o narrador que relata a sua experiência. Como frisou Hatoum em seu ensaio “Um certo Oriente”, deve haver um distanciamento temporal dos fatos

vivenciados para que estes se tornem, de fato, experiência a ser compartilhada e para que se tenha um lastro da memória, por meio do qual o trabalho ficcional se alimente. Segundo o autor,

Para escrever sobre um quase presente (os anos 70), dificilmente eu teria conseguido o efeito do choque, o sobressalto de que fala Baudelaire, ou a memória involuntária tanto citada por Proust. Penso que não se deve confundir experiência com vivência; ou seja, a experiência do narrador não é apenas fruto de uma experiência vivida. Não se trata da vivência direta de um fato ou da prática individual de uma ação. Essa confusão torna redutor o conceito de Benjamin sobre “experiência”. “Na verdade”, escreve Benjamin, “a experiência é matéria da tradição, tanto na vida privada quanto na coletiva. Forma-se menos com dados isolados e rigorosamente fixados na memória do que com dados acumulados, e com frequência inconscientes, que afluem à memória”⁴⁸. (HATOUM, 2002b, p. 6).

Hatoum menciona o “efeito do choque” explorado por Baudelaire em sua poesia, que é estudada por Benjamin. Segundo Cantinho,

Walter Benjamin não deixou por mãos alheias essa questão crucial que foi a tematização da experiência moderna, entendida como *experiência vivida do choque* [*Chockerlebnis*]. O lamento de uma experiência arruinada e em crise perpassou sua obra, convertendo-se num objecto fundamental da sua análise. (CANTINHO, 2002, p. 93 – destaques da autora).

A proximidade temporal dos fatos, até mesmo a proximidade espacial de sua ocorrência, pode imobilizar o narrador, fazendo-o calar sobre aquilo que vivenciou. Isto Benjamin aponta no ensaio “O narrador”, referindo-se aos combatentes de guerra: “No final da guerra, observou-se que os combatentes voltavam mudos do campo de batalha, não mais ricos, e sim mais pobres de experiência comunicável” (BENJAMIN, 1994, p. 198). O choque, causado por tudo o que esses combatentes viveram, certamente estava presente; porém, o seu efeito é algo que se processa como resultado da passagem do tempo. Portanto, o efeito do choque resulta de um lastro temporal – mais pelo acúmulo das experiências vividas do que pelas ocorrências pontuais imediatas – e, assim, torna-se memória. Segundo Benjamin, a “experiência inóspita, ofuscante da época da industrialização em grande escala” (BENJAMIN, 1989, p. 105), determinada historicamente, aponta para essas experiências. Benjamin destaca a poesia de Baudelaire como crítica ao processo de modernização de Paris, cujas inovações impõem, a sobressaltos, experiências com as novidades da técnica, da industrialização, da moda, do consumismo, e com a multidão.

Esta experiência do choque, trazida pela modernização da cidade, como vimos em *Dois irmãos*, estabelece mudanças nas relações entre os membros da família, das pessoas com os novos objetos da casa e no estilo do comércio de Halim, no ponto da história em que a loja passa a ser gerenciada por Rânia e financiada por Yaquib. Em *Cinzas do Norte*, um indício da

⁴⁸ BENJAMIN, 1989, p. 105.

presença dessa modernização aparece em uma passagem – na carta escrita por Ranulfo – indicando o *status* da família Mattoso no círculo da burguesia de Manaus:

Tinhas cinco anos. Nos dias de chuva saías sozinho para brincar no quintal, no beco, e tua mãe se preocupava com doenças: tifo, febre amarela, papeira... Jano temia outras coisas. Numa manhã de aguaceiro, Macau te encontrou perto da Legião Brasileira de Assistência brincando com uns meninos pobres das palafitas do centro. “Mundo só se dá com caboquinhos”, teu pai dizia a Alícia. “As crianças da vizinhança são filhos de casais distintos, mas ele só procura os selvagens.” Tua mãe quis te aproximar dos garotos das redondezas do palacete, filhos de grandes comerciantes e magistrados. Foi um desastre. Tu ficavas ensimesmado numa redoma de mau humor e mutismo, desprezando aviões metálicos, ursos que tocavam tambor, carrosséis com cavalinhos coloridos e toda a tralha de brinquedos elétricos adquiridos de um contrabandista conhecido como Corel. Tua mãe percebeu que tua maior diversão era perambular na chuva e teu maior prazer era desenhar. E tu querias ficar sozinho para fazer as duas coisas. (CN, p. 251, 252).

Neste trecho fica também registrada a preferência de Mundo pela arte, desde pequeno, percebida e estimulada pela mãe e rejeitada pelo pai, assim como a recusa, deste, da aproximação do filho das crianças humildes da vizinhança. Provavelmente, filhos dos trabalhadores do interior, remanescentes indígenas, cunhantãs, que entram no cenário como os manauaras pobres que atravessam a floresta, percorrem os rios e, muitas vezes, deixam as suas terras para uma nova cidade, promissora de trabalho e dinheiro. Porém esse movimento só aparece pontualmente, quando interessa à narrativa⁴⁹, como no caso de Naiá e Macau, empregados na casa dos Mattoso. Ramira, a tia costureira do narrador Lavo, também se desloca da periferia para a cidade, quando decide sair do Morro da Catita para atender melhor às freguesas do centro, mudando-se para a Vila da Ópera.

A história nebulosa da mãe do protagonista é conhecida aos pedaços, por meio da carta de Ranulfo, que também revela passagens da vida de Mundo que somente ele, o tio de Lavo, conhecia. Alícia destaca-se na narrativa, pois é a mãe do protagonista, e a sua história revela que ela se enquadra no grupo de moças trazidas do interior e educadas para trabalhar em Manaus. Segundo o relato de Ranulfo, um homem misterioso, supostamente um parente, trouxera-a, não se sabe de onde, juntamente com a irmã mais velha, Algisa, e uma mulher, uma índia que mal falava ou compreendia o português. O homem, que aparentava ter posses, trouxera a mulher e as duas irmãs, ainda pequenas, para uma “casa de madeira caiada, coberta de telhas, bem mais ajeitada e segura que as taperas com teto de palha, erguidas por nordestinos fugidos dos seringais.” (CN, p. 153). Nesta casa, além dos móveis básicos e uma geladeira a querosene, a primeira a ser vista no bairro, foram colocados tamboretas, um quadro-negro e uma mesa, improvisando uma sala de aula, para que as meninas aprendessem

⁴⁹ Em *Relato de um certo Oriente*, temos a empregada da casa de Emilie, Anastácia Socorro, e um conjunto anônimo de lavadeiras, vendedores ambulantes, peixeiros, etc. Em *Dois irmãos*, a cunhantã Domingas e seu filho, agregado da família, marcam a narrativa de forma mais integrada a toda a construção do romance.

as lições e recebessem aulas de boas maneiras. Após instalar a mulher e as duas crianças na casa, o homem vinha algumas vezes por semana para trazer provisões:

Trazia pacotes de macarrão, bolacha, café e açúcar, e vinha acompanhado de uma mulher bem-vestida, alinhada mesmo, as faces cintilando de tanto ruge, os lábios tão finos e vermelhos que pareciam uma fresta de sangue. [...] Passava o dia dando aula para as duas meninas no pequeno pátio ao ar livre, entre a cerca e a porta da sala. O quadro-negro, um mapa do Brasil e uma palmatória ficavam pendurados no tabique ao lado da porta [...]. A professora também ensinava as duas irmãs a comer com talher: punha pratos de lata na mesa, pegava na mão de uma menina e fazia de conta que cortava alguma coisa com a faca, e com a outra mão o garfo subia até a boca, e ela mandava a menina mastigar devagar, sem fazer barulho, empinar o corpo, e assim elas cortavam, mastigavam e engoliam vento sem abrir a boca, como se fossem bonecas vigiadas por um manequim com uma palmatória que pendia do pulso por um pedaço de barbante. (CN, p. 154, 155).

As meninas foram trazidas do interior, ao que parece, para serem educadas na casa onde moravam, e não na escola ou no ambiente de educação formal. Em um trecho de sua carta, Ranulfo diz o seguinte:

A cena se repetia todos os dias, menos aos domingos, e uma tarde, quando eu voltava da escola de São Jorge, desobedeci meu cunhado, subi num caixote e vi a professora falando, escrevendo e depois golpeando com a palmatória, e eu não entendia por que as meninas não estudavam na minha escola ou em qualquer outra. (CN, p. 156).

Em outra passagem, também em um trecho dos escritos de Ranulfo, fica evidente que as duas irmãs, na infância, precisaram trabalhar como domésticas, tendo como pagamento, provavelmente, alguma comida e umas peças de roupas usadas. Embora esses detalhes não sejam explicitados na narrativa, o contexto condiz com a prática comum do favorecimento e exploração da subserviência, como vimos no caso de Domingas, em *Dois irmãos*; além desse indício, presente no romance anterior, neste, há a atitude de Ranulfo em querer reunir um grupo de cunhantãs que trabalhariam para a irmã Ramira em uma grande encomenda de roupas, tendo como pagamento apenas uma boa panela de comida:

A quantidade a preocupava; não ia conseguir costurar sozinha todas as peças, talvez contratasse uma ajudante. Tio Ran parou de assobiar: conhecia ótimas ajudantes, mais de cinquenta cunhantãs dispostas a trabalhar de graça. “Não estou brincando, mana. Tu enches um panelão com caldo de caridade e mandioca, e eu encho essa servidão com costureiras tenazes”. (CN, p. 166, 167).

As irmãs Algisa e Alícia, algum tempo depois do sumiço do homem que as trouxera para o bairro, arranjaram trabalho nos navios que atracavam no porto de Manaus, como acompanhantes de estrangeiros, e, provavelmente, prostituindo-se. Em um trecho dos seus escritos, Ranulfo relembra uma conversa com Algisa – logo que Alícia parte do Jardim dos Barés para casar-se com o milionário da juta –, em que revela o que poderia ter sido a infância das irmãs e a realidade a que se entregaram para garantirem a própria sobrevivência:

“Vais trabalhar hoje?”, perguntei. Ela balançou a cabeça: tinha navio no porto, ia passar lá mais tarde. “Quanto é que aqueles gringos te pagam por uma noite?”, perguntei. Ela olhou para mim, disse: “E tu, chifrudo? Tu roubavas dos gringos e davas tudo pra Alícia... e olha só o que ela fez contigo”. Algisa levantou para me estapear, eu a empurrei e ela caiu na rede, caí em cima dela, agarrando-lhe as mãos e sentindo os dedos calosos e a pele áspera de tanto esfregar roupa e arear panelas na época em que era criança e escrava, talvez sem saber que era as duas coisas ao mesmo tempo. [...]

De vez em quando saía ao pôr-do-sol e só voltava no dia seguinte, de roupa nova, brincos, sapatos de couro, e cumprimentava os moradores [...]. Mas ninguém podia lhe perguntar onde dormia nas noites em que se ausentava do Morro. (CN, p. 115, 116; 182).

A narrativa é, portanto, marcada pela presença de um movimento do interior para a cidade que, acenando para melhores perspectivas de vida, atrai famílias de ex-seringueiros, remanescentes indígenas e a exploração de órfãos, principalmente meninas, para os mais variados serviços, chegando até à exploração sexual, confirmada nesta breve passagem:

Era o Três Estrelas, um bar flutuante na boca do igarapé de São Raimundo. Uma mulher gorda, saia curta e camiseta apertada, nos recebeu no atracadouro: mesa na varanda ou na sala? [...] Dei uma olhada na sala cheia de meninas, uma ou outra dançava sozinha, à espera de um parceiro. [...] Meninas de treze, catorze anos dançavam por ali. [...] A dona do bar apareceu com três meninas e piscou para Arana: “Chegaram ontem do interior”. “Hoje não, Dalva”. (CN, p. 147).

José Freire, em sua tese, destaca este movimento como travessias nos espaços amazônicos, realizadas pelos moradores do interior, na busca por melhoria nas condições de vida, que têm em Manaus o polo que concentra essas oportunidades:

Manaus tem ligação por terra com apenas três ou quatro cidades, sendo o restante ligado por linhas regulares de barcos ou por avião. Outro fator, no caso de Manaus, foi a centralização das possibilidades de desenvolvimento na capital, tornando a cidade polo de decisiva atração para os habitantes do interior, muitas vezes abandonado à própria sorte. Com a instituição da Zona Franca no final dos anos de 1960, a atração radicalizou-se e a população de Manaus aumentou pelo menos cinco vezes, criando problemas urbanos inexistentes na cidade ficcional dos romances de Hatoum. O ponto de vista do narrador sobre a cidade é bem o olhar que percorre o espaço em transformação, não fornecendo explicações simplistas para a sua decadência, mas buscando sentidos para as profundas alterações do espaço urbano frente aos aventureiros trazidos pelo estabelecimento da Zona Franca. (FREIRE, 2006, p. 188).

Freire ainda pontua que o narrador conduz o leitor em um percurso para uma Manaus que já não vivia os tempos eufóricos da borracha, para adentrar nos tempos da comercialização de produtos industrializados:

Lavo será o guia do leitor por um mundo em transformação, em que os cultivos tradicionais, como a juta – e, bem à distância no tempo, a borracha –, e seu contexto de empregados quase escravos, tornaram-se anacrônicos, perderam o sentido num mundo às portas da chegada da Zona Franca. É assim que em *Cinzas do Norte* teremos importantes acréscimos ao painel ficcional – também histórico –, que o autor arquiteta em seus três romances, da cidade de Manaus e a ficcionalização dos efeitos da transformação urbana que a cidade sofre a partir do final dos anos de 1960. (FREIRE, 2006, p. 204).

Essas transformações são percebidas no conjunto dos três romances do autor, sendo radicalizadas neste último⁵⁰. Em entrevista à *Folha de S. Paulo*, em 2003, Hatoum descreve um pouco da sua cidade natal, que sofrera com as investidas do progresso: “Manaus é o nome de uma tribo que foi dizimada [os Manaós]. A Zona Franca é irreversível. A periferia é uma favela gigantesca, o desmatamento foi brutal. A ironia mais trágica é que em muitos bairros pobres falta água, numa cidade banhada pelo maior rio do mundo” (HATOUM, 2003). Este fato fica registrado em *Cinzas do Norte*, no momento em que uma moradora “reclamou do Novo Eldorado: faltava água e luz, o banheiro não tinha fossa, os moradores jogavam o lixo perto da mata, aí os bichos vinham comer naquele chiqueiro.” (CN, p. 178). Em uma conversa com Lavo, Macau lhe descreve o processo destrutivo ao redor do bairro Novo Eldorado, tempos depois de inaugurado o conjunto residencial:

Acompanhei-o até o Novo Eldorado, onde morava numa casinha doada por Jano. O bairro se multiplicara, era uma cidade no subúrbio de Manaus. As ruas tinham sido asfaltadas, e uma fina camada de cimento repleta de buracos semelhava uma calçada. Não havia vestígio do *Campo de cruces*, e o descampado se tornara um capinzal com uma árvore no centro. No tronco, uma placa enferrujada com letras verdes: “Praça Coronel Aquiles Zanda”.

“A praça ainda é uma promessa”, disse Macau. “Só o capim cresceu... e essa árvore... Dizem que é louro-vermelho. Não é, não. É louro-bosta.”

Várias casas agora eram quitandas, vendinhas, pequenas lojas, bares e borracharias. No fim do bairro, um amontoado de barracos com teto de palha numa área desmatada. “Invasões”, disse ele. Tocavam fogo na mata e levantavam os barracos durante a noite. (CN, p. 272, 273).

A paisagem desses espaços sofre transformações, tanto na floresta como na cidade, atestadas pela destruição das vilas de palafitas – como a Cidade Flutuante, no romance anterior –, dos bairros distantes da cidade, e pelas modificações do próprio centro de Manaus, cuja arquitetura sóbria dos tempos do Império é invadida por sobrados modernos que contrastam com pequenos conjuntos de casas, como a Vila da Ópera, para onde a família do narrador se muda, a certa altura da narrativa:

As cinco casinhas de madeira da Vila da Ópera, enfileiradas, se intrometiam como uma cicatriz num quarteirão de sobrados austeros; o acesso era por uma servidão⁵¹ de uns três metros de largura, e, à direita, um portão de ferro vedava a entrada de uma mansão moderna, cujo quintal cercava o pequeno pátio da

⁵⁰ Em *Relato de um certo Oriente*, a floresta e o rio que circundam a cidade impõem espaços limiars repletos de mistérios, como afirma Hakim: “Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. [...] Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem”. (RCO, p. 82). Em *Dois irmãos*, as mudanças na cidade, trazidas pelo progresso, são marcadas pela derrubada do bairro de palafitas: “Assistiam, atônitos, à demolição da Cidade Flutuante. [...] Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu”. (DI, p. 211). Este cenário de destruição das moradias ribeirinhas antecipa o que se vê no terceiro romance, com a devastação de grandes áreas da floresta e de bairros inteiros do interior para a construção do conjunto residencial Novo Eldorado, um “bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”. (CN, p. 177).

⁵¹ “*Servidão*: rubrica: termo jurídico: encargo imposto em qualquer prédio em proveito ou serviço de outro prédio pertencente a um outro dono; utilidade de passagem ou direito que alguma propriedade ou terceiros têm à serventia através de prédios e terras alheias.” (HOUAISS, 2001).

nossa casa. A Vila fora erguida por operários que, em 1929, haviam trabalhado na construção de dois casarões geminados, e acabaram tomando posse do que tinha sido o canteiro de obras. (CN, p. 26).

Vemos, nessa transformação urbana e na destruição da floresta, algo análogo ao que Baudelaire aponta em relação à remodelação de Paris pelas mãos de Haussmann. Gagnebin resume bem essa visão do poeta francês, sob a ótica de Benjamin:

É porque o antigo nos aparece como *ruína* que o moderno, igualmente fadado a uma destruição próxima, se parece tanto com ele. Assim, na interpretação benjaminiana, a poesia urbana de Baudelaire não exprime a mera recusa da grande cidade, mas a descreve lucidamente como uma construção triunfante e frágil onde se unem, de maneira indiscernível, os escombros e os novos edifícios. (GAGNEBIN, 2009, p. 50 – destaque da autora).

No tocante às transformações da cidade, observa-se que – como em diversos outros romances e contos que registram o período que vai dos anos 1960 aos de 1970/80 –, há uma correlação entre a cidade e a ditadura militar. A cidade, neste sentido, alegoriza o capitalismo selvagem que cresce sob a ditadura militar, sendo, assim, tradução concreta dos traços característicos e dos efeitos do sistema político-econômico, modernizador autoritário implantado, ou reforçado, no país a partir de 1964. Também, por este viés, se instala, nos romances em estudo, um duplo: as cidades, nas histórias, alegorizam a ditadura militar em seus feitos e efeitos e, também, compõem algo como uma matriz da formação do Brasil⁵². O narrador Lavo faz referência a essa remodelação da cidade manauara em nome do progresso, idealizada e praticada pelo representante do regime militar:

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a “reforma urbana” do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos os seus monumentos saqueados. Não viu sua casa ser demolida, nem o hotel gigantesco erguido no mesmo lugar (CN, p. 258, 259).

Na mesma entrevista citada acima, Hatoum aponta diversas transformações sofridas por Manaus em nome do progresso, algo que, constatamos, ele procura retratar em sua obra, desde a imponência e a importância do rio até as modificações urbanas mais marcantes:

O rio possibilita uma intensa relação cultural e econômica entre a cidade e o interior. Além disso, moradores e comerciantes navegam nos igarapés que cortam a cidade. A paisagem urbana é anfíbia. Mas desde a implantação da zona franca [1967], a cidade cresceu sem planejamento, e os igarapés estão poluídos [...]. Em 1976, um prefeito-coronel destruiu a praça Nove de Novembro, um logradouro histórico, pois a notícia da Independência só chegou a Manaus no dia 9 de novembro. Destruiu praças e monumentos, cortou árvores centenárias, fez o diabo em nome do “progresso”. O atual prefeito encheu a cidade de palmeiras, só que de palmeiras importadas! Há centenas de palmáceas amazônicas... Não é de enlouquecer? (HATOUM, 2003).

⁵² Estas observações sobre as transformações ocorridas na cidade como alegorias do capitalismo selvagem implantado pelo regime militar devo aos apontamentos, sempre precisos, do professor Arnaldo Franco Jr.

No interior da terra manauara dos romances, a Cidade Flutuante é um bairro de palafitas, recorrente nos trabalhos de Hatoum, lugar onde se refugiam os personagens, servindo como um desvio dos embates vividos na casa da cidade, onde passam horas esquecidos na mesa de um bar ou em conversas com amigos do interior. Lugar que, como anuncia o próprio nome, não se fixa em solo firme⁵³.

As relações familiares, atravessadas por conflitos e desigualdades sociais, entre outras questões, denunciam as fragilidades que caracterizam esta casa familiar, que pode ser comparada à imagem das palafitas, tão comuns na região amazônica. Esta metáfora aproxima a casa familiar, dos romances, da Cidade Flutuante, destruída em *Dois irmãos* pelo progresso avassalador, fomentado pela força do poder instituído na figura da ditadura militar. Esta casa da infância, que “flutua” na memória do narrador, assemelha-se à vegetação da Amazônia, cujo ciclo contínuo de florescimento e podridão delineia alguns dos aspectos alegóricos da construção da narrativa, que se faz sobre “uma ruína pululante de vitalidade”, de acordo com Leyla Perrone-Moisés:

Assim como a vegetação equatorial, na qual as plantas estão permanentemente morrendo e florescendo, numa mistura de podridão e verdor, a cidade de Milton Hatoum é uma ruína pululante de vitalidade. O cheiro da floresta ali se mistura ao cheiro do lodo. A Cidade Flutuante, bairro de palafitas [...] poderia ser a metáfora dessa cidade suspensa na memória do romancista, cidade cujas misérias ele desejaria esquecer, e de cujos encantos ele se mantém cativo. (PERRONE-MOISÉS, 2000).

Assim também ocorre com o narrador Lavo, que, para relatar as histórias desta casa familiar, mantém-se cativo desse “lugar natal”, preso à memória, e do qual desejaria esquecer os desencantos e conflitos que culminaram em perdas: “Mundo sabia que dificilmente eu sairia de Manaus; nas cartas que lhe enviei, insisti nesse assunto, dizendo que minha cidade era minha sina, que eu tinha medo de ir embora, e mais forte que o medo era o desejo de ficar, ilhado, enredado na rotina de um trabalho sem ambição.” (CN, p. 269).

Alegoricamente, vida e morte, “podridão e verdor”, encontram-se e dispersam-se como forças propulsoras, ou pulsionais, entre os membros das duas casas envolvidas na história. As tensões entre estas forças alimentam a construção do relato sobre aquilo que restou como bloco vital à tarefa do narrar empreendido por Lavo anos depois dos fatos vivenciados.

⁵³ Em *Relato de um certo Oriente*, este espaço flutuante era um lugar de refúgio para o marido de Emilie: “Soube depois que Anastácia passara o dia em busca do meu pai, até encontrá-lo na Cidade Flutuante, conversando com amigos do interior” (RCO, p. 46). Para Halim, em *Dois irmãos*, era o lugar favorito para deixar passar as horas e esquecer as preocupações de casa: “Não fossem os atritos entre os gêmeos e o ciúme louco que Zana sentia do Caçula, ele não teria com que se preocupar. Podia passar o resto do tempo, os dias ou anos do desfecho, entre as tabernas do porto, o labirinto da Cidade Flutuante e o leito conjugal” (DI, p. 163). Em uma de suas idas a Manaus, Yaqub se emociona com as imagens do passado ao navegar pelo rio: “A dor dele parecia mais forte que a emoção do reencontro com o mundo da infância. Ele molhou o rosto com a água do rio e pediu que o canoieiro contornasse a Cidade Flutuante, onde já piscavam chamas de velas e de candeieiros” (DI, p. 116).

Se, por um lado, Nael conduz a narrativa sobre a dúvida que o inquieta a respeito da sua paternidade, instituindo, como já vimos anteriormente, a insistente perseguição de explicações sobre a sua origem, a narrativa de Lavo não o posiciona no centro daquilo que narra, mas trata dos conflitos que geraram o esfacelamento das famílias envolvidas.

Assim, o narrador de *Cinzas do Norte* não empreende uma busca por explicações para a dúvida inquietante sobre a origem paterna, como o faz Nael, embora esse mistério percorra sutilmente todo o romance. Lavo escreve sobre a vida do amigo Mundo, que vive uma relação conturbada com o pai, Trajano Mattoso, de quem suspeita não ser filho: “Meu amigo inclinou um pouco a cabeça e revelou em voz baixa: ‘Ranulfo sempre foi louco pela minha mãe, Lavo. Tentei descobrir outras coisas, nenhum dos dois abriu o bico. Discuti com ela e tive coragem pra perguntar se eu podia ser filho dele. Ela deu um pinote, me pediu pra nem pensar nisso. Não sei...’.” (CN, p. 211).

A história é uma retrospectiva sinuosa, que se move em direção à infância e juventude dos dois amigos, e de ambas as famílias, gerando um acúmulo de estilhaços que vão sendo produzidos à medida que as personagens vão se mostrando e se “quebrando” diante do trabalho da memória do narrador, que tenta reordenar, minimamente, os cacos dessa história de perdas, a qual se cruza com a sua própria vida.

5.2 História de uma amizade

Em meio a ruínas e limiares, imagens que atravessam toda a narrativa, as histórias dessas relações se constroem por meio da mediação do olhar adulto de Lavo, vinte anos depois dos fatos que relata. A narrativa se abre, em uma espécie de prefácio que antecede o primeiro capítulo, a partir de um trecho de uma carta escrita pelo amigo nos últimos momentos de vida:

Li a carta de Mundo num bar do beco das Cancelas, onde encontrei refúgio contra o rebuliço do centro do Rio e as discussões sobre o destino do país. Uma carta sem data, escrita numa clínica de Copacabana, aos solavancos e com uma caligrafia miúda e trêmula que revelava a dor do meu amigo.

“Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia”, é o que se lê pouco antes do fim. Na margem da última página, estas palavras: “meia-noite e pouco”.

Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. Ainda guardo seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitas no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro e repetisse a cada minuto a frase que enviou para mim num cartão-postal de Londres: “Ou a obediência estúpida, ou a revolta”. (CN, p. 9, 10).

Assim como na abertura de *Dois irmãos*, em que a cena-prefácio se coloca como expressão ruínica da casa familiar e das relações ali engendradas e desfeitas, o narrador Lavo expõe os últimos momentos da vida de Mundo registrados em uma breve carta que ele guardara, juntamente com um caderno de desenhos e “esboços de várias obras inacabadas” do amigo. Como ponto de partida para a narrativa, vemos, mais uma vez, os últimos momentos de vida do protagonista, o que recoloca em cena um “torso” sobre o qual o narrador se empenha em construir a narrativa, tendo em mãos, e na memória, “obras inacabadas” e “esboços” como metáforas das vidas que estão envolvidas nas histórias.

Como no romance anterior, essas histórias vêm à tona após muitos anos decorridos dos fatos: “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com força de um fogo escondido pela infância e pela juventude” (CN, p. 9, 10). Aqui, também, vejo a expressão da figura da ruína construída sobre a dualidade que envolve o anúncio e o segredo: a história do amigo, que se anuncia na memória, descortina-se envolta em segredos, muitos deles não desvendados ao longo da trama, reforçando a ideia de abertura da narrativa para a liberdade criativa de sua interpretação, rompendo com qualquer pretensão ao suprimento de respostas.

Além desta carta do amigo e do que restou de suas obras, o narrador conta com o manuscrito de Ranulfo, que afirmara: “Um pedaço dessa história eu mesmo vou escrever” (CN, p. 260), e escreveu sobre a história da vida de Mundo e da sua paixão por Alícia, um

relato no qual se entrelaçam as vidas dos demais personagens, incluindo o narrador. Lavo ainda conta com alguns relatos de sua tia Ramira, cujo olhar atento de costureira e língua afiada como de agulha, tecia comentários sobre o passado das duas famílias: “Eram os únicos parentes que me restavam, e suas histórias podiam alimentar outra, que eu decidira escrever” (CN, p. 300). Lavo tem guardada em sua memória a história do amigo dentro de outras histórias, que ressurgem depois de longo tempo. E, tratando-se de lidar com a memória, jogar com o esquecimento e a imaginação é algo inevitável. Este jogo entre a memória, o esquecimento e a imaginação é um procedimento recorrente na obra hatouniana. É frequente, também, ter como ponto de partida um momento crucial de perda, como a morte de um protagonista e a focalização sobre a casa familiar arruinada, abarcando, no interior de sua história, o esgarçamento das relações entre seus membros. Vejamos como se iniciou a relação de amizade entre Olavo e Raimundo e como se situam os demais personagens que formarão os dois núcleos familiares ao redor deles.

Lavo e Mundo tornaram-se amigos na adolescência. Os dois estudavam no ginásio Pedro II, em Manaus, mas essa proximidade entre os rapazes parece ter outras origens: por um lado, havia o interesse de Lavo pelos desenhos de Mundo, que desde bem jovem já demonstrava suas habilidades artísticas. Mundo não atraía nem cultivava amizades, mas, para ele, Lavo passou a ser um amigo raro, talvez o único amigo; por outro lado, havia uma ligação entre as famílias de ambos que, embora obscura ao longo de boa parte da narrativa, aproximava-os de alguma forma. O primeiro encontro dos garotos se dá em uma praça, onde Mundo desenhava sentado diante de um monumento: um navio de bronze denominado *Europa*, que lhe servia de modelo para traçar no papel um barco pequeno que tombava nas águas de um rio⁵⁴:

Ao lado de uma moça, ele mirava a nau de bronze do continente Europa; olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca. Dobrou o papel com um gesto insolente, me encarou como se eu fosse um intruso; de repente se levantou e estendeu a mão, me oferecendo o papel dobrado.

“Mundo?”, perguntei, antes de agradecer.

Sorriu com o canto da boca, os olhos escuros ainda assustados.

“Naiá, esse aí é o sobrinho do Ranulfo?”

A moça o agarrou pela cintura, e os dois se afastaram, o rosto de Mundo voltado para mim e em seguida para o monumento.

Foi o primeiro desenho que ganhei dele: um barco adernado, rumando para um espaço vazio, e toda vez que passava perto da nau *Europa*, lembrava do desenho de Mundo. (CN, p. 12).

⁵⁴ Mais adiante, em tópico específico, discorro sobre esse primeiro desenho de Mundo, na seção destinada à análise das suas obras.

Lavo, certamente, já ouvira falar a respeito do garoto; sabia o seu nome e, provavelmente, associou-o ao talento de desenhista. Mundo, por sua vez, também o reconhecia, mencionando o tio de Lavo. A atitude de Naiá – a moça que, mais tarde, sabemos ser a empregada dos Mattoso, e que cuidava do garoto desde o seu nascimento – ao afastar-se naquele instante, indica um distanciamento entre as famílias, por motivo até então desconhecido, e que agora parecia se findar com a aproximação dos dois meninos no colégio. Esse reconhecimento mútuo e a aproximação entre eles vão se confirmando, aos poucos, no desenrolar da narrativa, em passagens que guardam algo que se anuncia e se esconde, simultaneamente, revelando ligações do passado entre as duas famílias. A figura da mãe de Mundo, na sua primeira aparição na narrativa, marca esse elo de modo misterioso:

Só fui tornar a encontrá-lo em meados de abril de 1964, quando as aulas do ginásio Pedro II iam recomeçar depois do golpe militar [...].

Naquela manhã, o portão do colégio estava fechado durante o recreio, e a chuva confinava os ginásios sob os pórticos revestidos de mármore. Antes de soar a sirene, apareceu uma mulher segurando uma sombrinha vermelha que protegia apenas o estudante que a acompanhava; tinham quase a mesma altura. [...] O bedel os conduziu à sala do diretor, e quando a sirene disparou, a mulher reapareceu, sozinha, o cabelo ondulado úmido; a blusa de seda, molhada, provocou assobios dos veteranos. A morena de cerca de trinta anos desceu com pressa a escadaria; na calçada, abriu a sombrinha e aproximou o rosto das grades de ferro. Viu-me encostado a uma coluna e me chamou: era um absurdo não ir visitá-la, mas de agora em diante eu não teria mais desculpas, seu filho ia estudar no Pedro II. Concordei com um gesto tímido, e ela ainda disse: “Penso na tua mãe como se estivesse viva”. Era Alícia, a mãe de Mundo.

No começo ele foi apenas um colega de sala. Esquivo, o mais estranho de todos, e dono de certas regalias. (CN, p. 12; 13).

Alícia também o reconheceu, mencionando a mãe de Lavo como mais um elo entre eles. Nos escritos de Ranulfo, tomamos conhecimento desta ligação por meio da amizade entre Alícia e Raimunda e pelo namoro, na adolescência, entre o tio de Lavo e a mãe do seu amigo:

Nosso namoro começou numa tarde que já era noite na mata do Castanhal. Alícia aprendeu tudo comigo, e não com Jano, que era virgem, como ela me contou anos depois, rindo [...]. Raimunda ensinara certas coisas para tua mãe e alertara: “Ranulfo já dormiu em balneários de putas, andou muito por aí”. E ela aprendeu logo, fogosa como nenhuma, queria namorar na mata, na rede, na canoa, até na minha casa, para desespero de Ramira, que trancava a porta do quartinho onde costurava, ligava o rádio e ficava dias sem falar comigo; e acusava meu cunhado e Raimunda de permitir tamanha bandalheira dentro de casa. (CN, p. 160, 161).

Alícia tinha verdadeira admiração pela amiga Raimunda, mãe de Lavo, irmã de Ranulfo e Ramira. Quando o filho de Alícia nasceu, Raimunda, grávida de Lavo, visitava-a todos os dias e como prova dessa amizade Alícia batizou o filho de Raimundo. Ranulfo relata que, para a mãe de Mundo, “Raimunda era sua única amiga, quase uma mãe para ela” (CN, p. 217). Alícia mantinha por Lavo um carinho especial, por ser filho de sua amiga, e sempre que podia, providenciava dinheiro para que Ranulfo comprasse o necessário para a criança. É o tio de Lavo que relata, na carta endereçada a Mundo:

[Alícia] sempre me perguntava: “Como está o Lavo?”, ela queria que vocês fossem amigos. Ramira pensava que eu roubava os brinquedos e livros que dava para Lavo, mas eu os comprava com dinheiro de Alícia, o dinheiro que Jano dava pra tua mãe; aí minha irmã desconfiou e não aceitou mais nada, ela jurou que ia se matar de trabalhar pra educar o sobrinho, e, quando Lavo era criança e morava no Morro, ela não desgrudava dele, o acompanhava até a escola primária, o proibia de ir sozinho ao centro; por isso que só quando se mudaram para a Vila da Ópera é que Lavo fez amizade contigo. (CN, p. 217).

Os pais de Lavo, Jonas e Raimunda, haviam falecido em um acidente de barco, em uma das viagens que faziam para fazer compras perto de Manaus, fato relatado por Ranulfo: “Nas viagens do *Fé em Deus* os pais de Lavo iam regatear perto de Manaus, e Raimunda convidava tua mãe para ir conosco [...]. Quando contei para Alícia do naufrágio do *Fé em Deus* perto do paraná da Eva, ela chorou com tremedeira, o que me surpreendeu, pois era forte, tinha osso no coração” (CN, p. 161; 217). Com o sobrinho órfão, ainda muito pequeno, Ramira se dedica ainda mais ao trabalho para cuidar de Lavo: “ela jurou que ia se matar de trabalhar pra educar o sobrinho, e, quando Lavo era criança e morava no Morro, ela não desgrudava dele, o acompanhava até a escola primária, o proibia de ir sozinho ao centro; por isso que só quando se mudaram para a Vila da Ópera é que Lavo fez amizade contigo.” (CN, p. 217).

Eram evidentes as diferenças sociais entre as famílias dos dois jovens. Lavo era órfão, criado pelos tios Ranulfo, apelidado de tio Ran, e tia Ramira, uma costureira que sustentava a casa com as encomendas das freguesas ricas de Manaus. Eles viviam no Morro da Catita, um bairro na periferia da capital manauara, até que

Ramira anunciou de surpresa a compra de uma casinha na Vila da Ópera, o irmão reagiu como uma criança enfezada: “Queres morar perto do Jano, não é?”
 “Eu e o meu sobrinho vamos sair daqui”, disse ela com calma. “Minhas clientes nem conseguem entrar no Morro. Lá no centro a clientela só vai aumentar”. (CN, p. 25).

A tia de Lavo vislumbrava nessa mudança a oportunidade de melhoria nas condições de trabalho e no aumento da clientela, pois “a cidade, para Ramira, era um lugar para adquirir clientes, e assim cravar os olhos na costura e trabalhar mais.” (CN, p. 161).

5.2.1 Entre a Vila da Ópera e a Vila Amazônia: elos familiares

Lavo crescera ouvindo os comentários dos tios sobre a vida dos Mattoso, as brigas do casal, e sobre o amigo, que tinha quase a sua idade. Ranulfo sempre alimentara uma paixão por Alícia, e Ramira uma forte antipatia por ela e uma admiração por Jano. Neste romance vemos, novamente, um elo da discórdia recaindo sobre a figura feminina: se, no outro romance, Zana representa o epicentro agregador/desintegrador da família, neste, Alícia concentra em si as forças tensionais da mãe protetora e da mulher sedutora, que ascendeu à

burguesia, e que se aproveita do afeto e da veneração dos homens que se apaixonaram por ela: primeiramente de Ranulfo, amor da adolescência, e depois de Jano, com quem se casa para subir socialmente e encobrir o segredo sobre a paternidade de Mundo, que trazia somente os traços da mãe, e nenhum do pai, como comenta Ranulfo:

Eu, meu cunhado e Raimunda entramos no quarto da maternidade e vimos um bebê com traços da tua mãe, nenhum do teu pai: nem orelhas, nem os dedos, nada. Passamos a tarde com ela, e eu a beijava enquanto tu mamavas, beijava e lambia o rosto dela na presença de Jonas, de Raimunda e da mocinha que ia cuidar de ti: Naiá. (CN, p. 216).

Este elo da discórdia, paradoxalmente, une as duas famílias antes mesmo do nascimento dos meninos Lavo e Mundo. O narrador pontua que Alícia era também motivo de desavenças em sua casa:

Cresci ouvindo meus tios brigarem por causa de Alícia, que tinha morado num bairro vizinho, o Jardim dos Barés. Uma história anterior ao meu nascimento que, no entanto, ainda era comentada no Morro da Catita e parecia não ter fim. Certa vez, eu e minha tia avistamos Alícia e Jano na rua da Instalação, saindo da Casa Vinte e Dois Paulista. Vinham abraçados e sorridentes em direção a nós; tia Ramira diminuiu o passo, ficou nervosa, me puxou pelo braço, quis voltar. Paramos numa atitude ridícula, e os dois se aproximaram, ela mais alta e mais ativa que ele, mas só Jano cumprimentou Ramira, com um sorriso, erguendo a mão. Vi o rosto maquiado de Alícia, senti sua mão espanar meu cabelo, os dedos perfumados roçarem meus lábios, e ouvi a voz dizer: “Como está grandinho, é a cara da mãe”. Inclinou-se, me deu um beijo no canto da boca e se aprumou, repetindo: “A cara da Raimunda”. Eles se foram, e minha tia murmurou: “Que mulher insuportável. E como sabe fingir que gosta dele”. (CN, p. 24, 25).

Certa ocasião, Jano havia levado um presente a Ramira, uma tartaruga acompanhada de um envelope que continha um bilhete: “Uma dádiva da Vila Amazônia” (CN, p. 29). Lavo, incumbido de levar uma porção da comida preparada por Ramira à casa de Jano, entra pela primeira vez no palacete do casal Mattoso. O prato foi preparado à maneira do lugar, e Ramira “fez a farofa com banha de tartaruga e preparou picadinho no casco, com salsa, coentro e cebola. Separou uma porção numa cumbuca e guardou na geladeira” (CN, p. 30). Lavo relata o momento em que entra na mansão: “Alícia notou que era minha primeira visita a sua casa. ‘Lavo é muito tímido’, prosseguiu, dirigindo-se ao marido, ‘ficou órfão antes de falar ‘mamãe’. E que mãe ele ia ter’.” (CN, p. 31). Alícia também comenta que os dois garotos têm quase a mesma idade: “Eu e tua mãe ficamos grávidas na mesma época” (CN, p. 31).

Mundo é filho de família abastada, criado em um palacete no centro de Manaus. A mãe, Alícia, fora criada em um bairro da periferia, no Jardim dos Barés, trazida do interior com a irmã, como já vimos. O pai, Trajano Mattoso, é filho de um português que veio para o Brasil para fazer a vida:

“[meu pai] veio de Portugal sem um tostão no bolso. Só coragem e vontade de ser alguém. Um homem religioso que acreditava na civilização, no progresso” [...] Vila Amazônia... o nome e o lugar sempre me atraíram. Nos fundos da chácara do Morro da Catita, essas duas palavras nunca foram esquecidas. Tio Ran dizia que era uma propriedade grandiosa, perto de Parintins, na margem do Amazonas: um casarão com piscina no alto de um barranco, de onde se avistavam ilhas imensas que pareciam continente, como a Tupinambarana. (CN, p. 35; 55).

Jano herda do pai a crença “na civilização, no progresso”. Torna-se um empresário bem-sucedido, dominando o comércio da juta em Manaus, e constrói para si um mundo suntuoso, cercado de admiração por parte de uns, de subserviência por parte de outros, e de revolta por parte do filho Mundo. A propriedade perto de Parintins, apresentada a Lavo em uma visita à Vila Amazônia, era o seu “feudo”, onde o pai deixara sua marca na requintada construção e nos objetos decorativos:

No alto de um barranco, um casarão cinzento, erguido sobre arcos sólidos, dava para o rio Amazonas e a ilha do Espírito Santo; Jano, de braços abertos na proa, respondia aos acenos das empregadas. Tinha a estatura de um pequeno deus, a confiança de um ídolo. [...] Azulejos verdes e vermelhos desenhavam um mapa de Portugal no fundo da piscina, em cujas paredes estavam gravados nomes de cidades, de reis e rainhas desse mesmo país.

“Meu pai dizia que essa decoração era para que se mergulhasse na sua pátria”, disse Jano. “Nunca mergulhou, não tinha tempo para saudades.”

Na parede da sala, um mosaico de azulejos azuis e brancos ilustrava a Santa Ceia. Os azulejos e vários objetos de porcelana e prata eram portugueses [...].

No dia seguinte, às onze, Jano já estava sentado à cabeceira. Duas empregadas poliam a Santa Ceia enquanto a cozinheira trazia para a mesa travessas de prata. Ainda esperamos alguns minutos por Mundo, que não apareceu. Jano notou minha ansiedade, mas fingiu ignorar a ausência do filho. Disse que dava muito trabalho plantar a civilização na Vila Amazônia. Antes, todo mundo comia com as mãos e fazia as necessidades em qualquer lugar. “Tive que reconstruir quase tudo, Lavo. Temos que construir tudo o tempo todo. A Amazônia não dá descanso. Trabalhar... é isso que meu filho não entende”. (CN, p. 67-70).

Essa vida de ostentação construída por Jano, que na sua perspectiva tem como base o trabalho, coloca em cena diversos interesses: para Alícia, o casamento com Jano, uma união sem amor, viera para dar-lhe conforto e colocá-la no centro da sociedade burguesa de Manaus. Para Mundo, a riqueza do pai era nociva, pois era construída com base na exploração dos trabalhadores, motivando a sua revolta, que procura expressar por meio da sua arte.

O palacete da família Mattoso, em Manaus, concentra esses dois mundos confrontantes, do pai e do filho: se, por um lado, o luxo do palacete expressa a preocupação de Jano em exhibir o que considera símbolo de bom gosto e poder, por outro, a rebeldia de Mundo estabelece um antagonismo declarado a esse modo de vida do pai, acumulando em seu quarto objetos utilizados em seu trabalho artístico, considerado pelo pai como lixo:

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos. Na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: “É uma pintura de Domenico de Angelis: *A glorificação das belas-artistas na Amazônia*. Imitação da que ele fez para o salão nobre do nosso teatro” [...].

Então ele se dirigiu a mim: queria me levar ao quarto do filho, o último aposento do andar de cima. O assoalho do corredor, em madeira maciça, brilhava. Jano tirou uma chave do bolso, destrancou a porta, começou a tossir. Folhas de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhadas no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas. “Nenhum livro de matemática nas estantes. Só arte, poesia... Pior ainda: nenhuma fotografia de mulher, a não ser a da mãe. Meu filho não pode continuar assim”. (CN, p. 31; 33).

Este cenário contrastante indicia, mais uma vez, a dualidade entre dois mundos antagônicos. No pequeno móvel da sala, as “miniaturas de soldados e de máquinas de guerra” presentificam a figura do poder militar que se delineia, ao longo da narrativa, como reflexo do caráter de Jano, revelado pela sua aliança com o ditador Zanda. Sua ostentação segue marcada pela valorização das “belas artes”, a despeito de apresentarem-se em imitações bem executadas, como o teto da sala assemelhado ao do Teatro Amazonas, aparência de poder que pretendia, também, impressionar o amigo coronel, como observa Mundo em conversa com o narrador:

Mundo murmurou para mim: “Pensa que sou um idiota. Ele é que é louco, duas vezes doente”.

Juntou as sementes e bagas secas e pôs tudo numa cesta de palha.

“Vais levar para o Arana?”, quis saber.

“Na casa dele eu estaria aprendendo técnicas de pintura, aquarela, desenho... ouvindo coisas importantes sobre os artistas, ou folheando um livro de arte. Jano não se interessa por nada disso. Não pensa que o filho pode ser diferente dele”.

“Mas gosta de música, tem uma coleção de discos, vai aos concertos no Teatro Amazonas...”

“Ouve música clássica só para dizer que conhece essa ou aquela sinfonia ou sonata. Vive citando um maestro ou pianista famoso, uma orquestra... Não é difícil impressionar o coronel Zanda.” (CN, p. 64).

O requinte da casa bem cuidada, espelhado no assoalho de madeira maciça reluzente, termina na soleira da porta do quarto do filho, que, transposta, revela um outro mundo repleto de exemplares da floresta, que alegorizam a destruição da vida natural da mata dentro de um palácio construído pela austeridade do poder e pela expropriação das riquezas amazônicas em benefício do progresso. Cada um dos objetos observados pelo narrador, ao transpor o limiar que separa o espaço de Mundo do restante da casa, revela o acúmulo de ruínas como figuras representativas da morte alegórica da floresta que se faz representar por meio de arte, poesia e desenhos indígenas, espalhados pelas paredes do quarto do jovem artista.

A Vila Amazônia coloca-se na obra como o espaço produtor da riqueza de Jano. A propriedade fora adquirida, pelo velho Mattoso, de uma firma japonesa, cujo dono havia trazido sementes de juta da Índia. O negócio se consolidou ainda mais com os colonos japoneses, fugitivos da Segunda Guerra, que se instalaram na Vila, tornando-se trabalhadores no plantio e beneficiamento da planta indiana produtora das fibras para exportação:

Ainda havia vestígios daquela época: ruínas de um hospital, de casas cobertas de telhas e do *kaikan*, um pavilhão enorme, todo de madeira, erguido por um mestre-de-obras também japonês. [...] os filhos dos japoneses davam um duro danado, em poucos anos tinham feito muitas coisas, trabalho de um século. Na

roça deles tinha de tudo: milho, mandioca, feijão, guaraná, cacau... Entravam na água e cortavam a juta, eram corajosos e disciplinados.

Vi vários deles, magros e tristes [...]. Cortavam juta com um terçado, secavam as fibras num varal e depois as carregavam para a propriedade, onde eram prensadas e enfardadas; na época da cheia, o bagaço da juta alimentava os porcos e o gado. (CN, p. 71).

Jano se preocupava com a imagem da família e detestava o comportamento revolucionário do filho. Enfatizava sempre que Mundo vivia sem amigos e lamentava a saída dele da escola: “Sei por que ele quis sair do Pedro II. Tirava notas boas, mas a disciplina atrapalhava a mania dele. Queria passar o tempo todo desenhando. É um vício, uma doença...” (CN, p. 32).

A rivalidade entre pai e filho se arrasta pela narrativa, marcando os episódios que concentram o embate entre essas duas forças, que estão constantemente sob tensão, materializadas na arte de Mundo e na austeridade de Jano, duas figuras marcantes que serão analisadas, a seguir, pela leitura da alegoria expressiva: de um lado, a face jânica do pai, como um soberano, aliado ao poder militar; de outro, as obras do jovem artista como alegorias da visão revolucionária de Mundo.

5.2.2 Nomes partidos

Interessante observar a redução a que são submetidos os nomes próprios de alguns personagens. Isto pode conferir um sentido de proximidade entre eles, como também indiciar a fragmentação dos próprios sujeitos representada, pela partição dos nomes. Não é meu objetivo desenvolver um estudo no campo da antroponímia, por meio do qual se investigaria os nomes segundo a origem, a evolução e as variações em função do local, época e costumes. Minha atenção volta-se para o fato da “quebra” dos nomes da maioria dos personagens. Alegoricamente, a fragmentação dos nomes pode apontar para uma “outra” identidade conferida pela denominação truncada pelo processo da alcunha. A alcunha, ou o apelido, neste caso, não se reveste de carga pejorativa, tampouco indica algum traço físico ou atribuição profissional que origine o apodo⁵⁵, mas, dentro de uma perspectiva semântica, vale como indício de leitura dos universos que circundam esses personagens.

⁵⁵ De acordo com os dicionários consultados, esses traços, ou características pessoais, e o ofício exercido pela pessoa marcam o processo de atribuição da alcunha, que identifica as pessoas em determinado grupo ou comunidade. Por exemplo, em *Dois irmãos*, Adamor, o mateiro que resgatou um ex-combatente de guerra, é apelidado de Perna-de-sapo, pois na busca pelo tenente-aviador, “por pouco não perdeu a perna esquerda. Infeccionada, depois paralisada para sempre.” (DI, p. 167). Neste caso, uma característica física motiva a alcunha.

Em um primeiro momento, pode-se apenas inferir que os nomes sofreram reduções, ou um corte condicionado pela lei da economia, muito comum entre membros da mesma família ou entre pessoas do convívio mais íntimo. O apelido tende à aproximação, pela carga afetiva que o reveste, criando vínculos no âmbito da consideração amistosa que constrói histórias entre as pessoas. Ao contrário da acepção comum da alcunha, atribuída por uma característica física, que é um atributo externo, a leitura alegórica promove a busca do sentido a partir de fragmentos, que segredam, em seu interior, possibilidades interpretativas.

A redução do nome do narrador, de Olavo para Lavo, aponta não só a forma afetiva de tratamento familiar, aproximativa, mas também, como já mencionado, a ação de “lavar” (elaborar, inventar), como quem filtra os vários relatos de que dispõe para a construção da narrativa. Outro aspecto interessante está associado à sua profissão: como advogado, Lavo produz a “lavra” da narrativa, aproximando os sentidos de “processo”, como procedimento narrativo – construído pela expressão escrita de fatos rememorados –, e como procedimento jurídico – como conjunto das peças apresentadas para servir aos autos –, cujo material, no caso, seria a carta do tio.

O apodo de Ranulfo, Ran, remete, de imediato, a uma redução de cunho familiar, por força de economia, como mencionado acima. Porém, se atentarmos para a pronúncia [hã], o som nos leva à figura do anfíbio, rã, que pertence ao gênero *rana*. Assim como o anfíbio, Ran circula entre o bairro no Morro da Catita, em Manaus, e em viagens pelo rio Negro. Outra leitura possível seria uma analogia ao termo “rana”, que, no espanhol platino (sul-americano), ganha o sentido de “ladrão de navios; bordinau; ‘astuto’.” (HOUAISS, 2001). De fato, a astúcia de Ranulfo é marcante, tanto no trato com a irmã Ramira, de quem frequentemente rouba dinheiro para as noites na boemia, como nas artimanhas envolvendo Alícia e Mundo, mantendo-se, estrategicamente, às bordas da execução dos planos engendrados, como no episódio do traje roubado para que Alícia se apresentasse bem vestida no casamento de um parente distante: “Alícia quis ir à festa e teimou em usar roupa nova. Eu não tinha dinheiro pra comprar roupa cara, e tive de roubar um vestido de linho que Ramira acabara de costurar para uma cliente.” (CN, p. 51). Nos planos de vingança arquitetados ao lado de Mundo, Ranulfo coloca-se ao fundo, como mentor de algumas ações, como a incitação dos moradores do Novo Eldorado contra a devastação da floresta: “Ranulfo iria ajudá-lo? Conhecia os moradores... podia convencer o pessoal a participar, seria um protesto de todos, um trabalho coletivo.” (CN, p. 165). Ran converte-se no verdadeiro fomentador da face revolucionária do protagonista, ao estimular-lhe a vocação artística e fazer dessa habilidade uma força contestadora.

O apelido do protagonista deixa entrever alguns aspectos da disjunção entre o nome de batismo, Raimundo, e o apelido Mundo, que lhe confere uma identidade outra: do gesto de amizade de Alícia por Raimunda, que lhe nomeia, o personagem se liberta do “raio” (círculo, circunscrição, referido no antepositivo “rai”⁵⁶), para ganhar o mundo, seja investindo nos estudos dos artistas e da história da arte, seja partindo para fora de Manaus, para o Rio de Janeiro e para a Europa. Essa “partida” de Mundo aponta, alegoricamente, para a sua própria “partição”, marcando, em sua identidade, o olhar “bi-ocular”, como veremos mais adiante, análogo a um peixe amazônico que tem a capacidade de ver, simultaneamente, abaixo e sobre a linha d’água.

Trajano Mattoso é mais conhecido, no círculo mais íntimo, como Jano, apelido que, na narrativa, passa a ser o nome próprio do personagem, devido à sua recorrência. A partição do nome indicia, simultaneamente, a presença oculta da tradição familiar, pois carrega o nome do pai, o velho Mattoso, fundador do negócio da juta na Vila Amazônia, e a presença projetiva da figura bifronte atribuída à divindade romana Janus, como veremos desenvolvido nas próximas seções.

⁵⁶ Verbete: “rai-. Elemento de composição: antepositivo, do lat. *radius*, *i* ‘raio (de roda, círculo ou luz)’.” (HOUAISS, 2001).

5.3 As duas faces de *Janus*

A figura marcante de Trajano Mattoso em *Cinzas do Norte* demarca o ponto de tensão em relação ao protagonista Mundo, tensão capitaneada pelas ações repressoras de um pai norteado por valores extremistas. Sua conduta austera revela a obstinação em conduzir os negócios da juta na Vila Amazônia, com o objetivo de manter a herança do pai, o velho Mattoso, nas mãos do filho Raimundo, único herdeiro para quem destinaria a continuidade do empreendimento.

Jano vê em Mundo muito mais o herdeiro do que o filho, assertiva que se confirma desde o nascimento do menino, o que aborrecia profundamente Alícia. Este fato é registrado por Ranulfo na carta endereçada a Mundo, que o narrador Lavo não comenta, apenas mostra, em pedaços, entre um capítulo e outro do romance:

No oitavo mês de gravidez, tua mãe pediu a Jano que adiasse uma viagem à Vila Amazônia. Alícia não fez chantagem, queria apenas que o marido esperasse que ela desse à luz. Uma viagem rápida, disse Jano. O pai dele, o Mattosão, queria dar adeus à propriedade antes de ir de vez para Portugal. Jano, que venerava o pai, não desejava decepcioná-lo: embarcou no *Santa Maria*. [...] E, enquanto Jano estava na propriedade – ia passar poucos dias e ficou três semanas com o pai –, tu nasceste prematuro na Beneficente Portuguesa, e eu te conheci no segundo dia de vida. [...] Ela me disse que Jano estava feliz por ter um herdeiro Mattoso, um homem, e não falava em outra coisa, e depois tua mãe percebeu que ele estava envaidecido não com o filho, mas com o herdeiro, até que um dia brigaram por causa da palavra *herdeiro*, que ela não aguentava mais ouvir, como se tu não fosses um bebê e sim um homem à frente da Vila Amazônia. (CN, p. 215; 216).

Com vistas a essa continuidade natural dos negócios da família, Trajano Mattoso situa-se entre o passado, representado pelo pai, iniciador do empreendimento, e o herdeiro, a quem projetava transmitir o comando da sua riqueza. O seu apelido, Jano, remete à figura mitológica *Janus*, que possuía duas faces, uma voltada para o passado e a outra para o futuro. Esta figura bifronte indicia a ausência do olhar para o presente, o que, em uma leitura alegórica, indicia, em Jano, uma recusa do fato, bem presente, de que o filho artista é a própria antítese em relação ao passado e ao futuro. O filho idealizado por Jano, nesta visão bifronte, é inexistente, pois Mundo não pertence ao passado construído pelo velho Mattoso, tampouco dá mostras de perpetuar a imagem projetada pelo pai. A imagem do filho é, portanto, uma sombra fantasiosa, criada pela obsessão voluntariosa do pai, cujo “duplo” precisa ser eliminado, até as últimas consequências. Considerado uma espécie de porteiro do céu, *Janus* representava a divindade romana que originou o nome do mês de Janeiro, e, como guardião do portal dos anos, estava entre o ano que findava e o que se inicia, voltando-se, portanto, para ambos os lados. Por essa razão, era também conhecido como o “deus das portas”. Este traço característico de *Janus* pode ser tomado para estabelecer semelhança com

as atitudes de Trajano, que se impõem como única “passagem” que o filho deveria atravessar para um futuro promissor.

Outro aspecto da face jânica de Trajano Mattoso associa-se ao *Príncipe*, personagem central no *Origem do drama barroco alemão*, analisado por Benjamin como figura alegórica fundamental, representativa da duplicidade de sua condição em seus extremos: como tirano e como mártir. Sérgio P. Rouanet, na apresentação da versão brasileira desta obra, descreve a figura do soberano, que transcrevo resumidamente:

O personagem central é o Príncipe. Sua missão é implantar um reino estável, livre da rebelião e da anarquia, exercendo para isso poderes ditatoriais. Ao mesmo tempo, como criatura – o mais alto dos seres criados – ele está mais sujeito que qualquer outro às leis da criatura: o sofrimento e a morte. Por isso, ele é ao mesmo tempo tirano e mártir. São as faces de Janus do monarca, os dois extremos da condição principesca. Como tirano, ele encarna em sua plenitude a função soberana de proteger o Estado contra a desordem, por todos os meios a seu dispor. Como mártir ele leva às últimas consequências a virtude, e encara plenamente a lei da criatura, e sua sujeição à morte, aceitando voluntariamente o suplício. Mas esses papéis são alternáveis. Em todo tirano existe um mártir, e em todo mártir, um tirano. (BENJAMIN, 1984, p. 30).

No intuito de manter a ordem, segundo descreve Benjamin, “o soberano representa a história. Toma em mãos os acontecimentos históricos com um ceptro. [...] O conceito moderno da soberania tende para um poder executivo supremo assumido pelo príncipe” (BENJAMIN, 2004, p. 57). Na concepção do drama barroco, estudado por Benjamin, o príncipe tem a importante tarefa de impedir o estado de exceção, pois “aquele que exerce o poder está predestinado de antemão a ser o detentor de um poder ditatorial em situações de exceção provocadas por guerras, revoltas ou outras catástrofes.” (BENJAMIN, 2004, p. 58).

Na análise do romance em curso, pretendo demonstrar que Jano e Mundo podem ser tomados, respectivamente, por meio da leitura alegórica, como o soberano tirânico, cuja missão obstinada de impedir situações adversas, por meio de revoltas, irá exercer com mão firme – amparado pelo contexto da ditadura militar em Manaus – praticando a destruição dos instrumentos da rebeldia; e como a figura do artista, representativa do estabelecimento do discurso da revolta e do método anárquico de denúncia dos desmandos praticados pelos representantes do poder: na instituição escolar, no governo e na liderança familiar. Se, na concepção do *Origem...* de Benjamin, “o soberano representa a história”, na leitura alegórica, em nossa análise, Jano toma o lugar dessa representação, pela continuidade que quer garantir à frente dos negócios da família, da manutenção da figura autoritária herdada do pai e pela sua adesão aos preceitos ditatoriais da política vigente; ao passo que Mundo toma o lugar do “outro” da história: o artista que, pela sua sensibilidade, estabelece a contraleitura da história, desnudando o panorama catastrófico em que se encontram a cidade e as relações na família,

como veremos na análise de suas obras, dentre as quais os desenhos, caricaturas, projetos de instalações de arte-objetos, que atestam, ironicamente, sua visão lúcida do mundo.

5.3.1 Soberano Jano

No romance em estudo, Jano assume posição de destaque perante a sociedade manauara. O empresário da juta angariou admiradores: dos moradores pobres dos arredores à classe abastada. Seu patrimônio e sua personalidade marcantes fazem de Jano verdadeira autoridade em Manaus: “Jano impressionava muito mais: possuía um palacete neoclássico, que atraía o olhar de turistas, e uma propriedade, longe de Manaus, muito comentada, a Vila Amazônia.” (CN, p. 38).

Como forma de manutenção da fortuna da família Mattoso, exerce poder de ditador em seus negócios na Vila Amazônia. A estabilidade deste “reino” requer tanto a dominação sobre os empregados, no sistema de favorecimento e exploração, quanto o controle sobre a produção, que atinge patamares de produto qualificado para exportação: “‘A juta vai ser exportada para São Paulo, Argentina, África do Sul e Alemanha’, disse Jano, enxugando a testa” (CN, p. 91). Por outro lado, como chefe de família, procura manter sua posição austera, tendo como obsessão transformar o filho em herdeiro continuador do seu império. Mas, como veremos adiante, a despeito desta postura rígida e obstinada em torno dos negócios e da mão firme sobre as pessoas ao seu redor, o embate com o filho rebelde, que se nega a submeter-se à tirania do pai – revelando-se um crítico contumaz por meio de sua arte – desnuda o homem fragilizado pela doença (diabete) e pelas inúmeras derrotas nos seus projetos em relação ao “herdeiro”. Na ocasião em que Jano recebeu o prato feito por Ramira com a tartaruga presenteada por ele, essa doença é mencionada: “Jano largou os talheres: ‘Adoro tartarugada, mas a doença me proíbe de comer carne gorda’.” (CN, p. 31). Em uma das visitas à Vila Amazônia, Jano convida Lavo para conhecer a propriedade, e nesta ocasião Mundo também decide ir, talvez estimulado pela companhia do amigo. Neste episódio revela-se a saúde frágil de Jano:

“O senhor toma a insulina todos os dias?”

“Quando esqueço, Naiá lembra. Cuida bem de mim, aprendeu a aplicar injeção e encontra o músculo até de olhos fechados. O problema, doutor Kazuma... não sei dizer... mas, cada dia que passa, fico mais enervado. Minha vida...”

O médico não fez nenhum comentário: virou o rosto para o rio, comeu pouco, calado. (CN, p. 71, 72).

O médico, doutor Kazuma, contratado por Jano para cuidar dos moradores da vila Okayama Ken, onde viviam os trabalhadores da propriedade, não comenta as queixas do patrão por já saber das desavenças entre pai e filho, presumindo que esse poderia ser um agravante ao seu estado de saúde. No último dia da estadia na Vila Amazônia, Mundo deixa a sua marca de protesto em um desenho que acende ainda mais a fúria do pai:

O nervoso, a ânsia ou o ódio que vi no rosto de Jano quando entrou no quarto do filho! Pisou na roupa suja embolada no chão, abriu as janelas, apanhou as folhas de papel espalhadas sobre a cama, observou os desenhos franzindo a testa: “Olha a arte do teu amigo”. Eram desenhos a lápis das casinhas de Okayama Ken, do armazém e do casarão. Fachadas e perspectivas. No rodapé de cada folha estava escrito: “Propriedade do imperador Trajano”. Devolvi as folhas que ele rasgou uma por uma; foi até a parede, arrancou a pintura de Nilo e a furou com uma caneta. Saiu do quarto e se dirigiu à casa do capataz. Só o vi depois de meio-dia, o semblante engelhado de sono e cansaço. Conversava com o capataz, e estranhei que mal falou comigo. Macau veio me dizer que estávamos de partida e que almoçaríamos a bordo. (CN, p. 78, 79).

Segundo vimos com Benjamin, o soberano vive a antítese do exercício do poder tirânico e o sofrimento que o aflige, não só diante da incapacidade de decisão diante de graves conflitos, como pela certeza da finitude de sua condição humana, pois “como mártir ele leva às últimas consequências a virtude, e encara plenamente a lei da criatura, e sua sujeição à morte” (BENJAMIN, 1984, p. 30). Neste sentido, fragilizado pela doença e pelo enfrentamento do filho, Jano não chega a ser o mártir que Benjamin delineia no *Príncipe*, no seu *Origem...*, que se submete, melancolicamente, à condição natural da criatura: o sofrimento e a morte. Jano é capaz de elevar o valor da virtude como meio de exposição da sua humanidade, agregando, com isso, a empatia dos governados, principalmente colocando em relevo qualidades virtuosas, por exemplo, quando providencia víveres aos trabalhadores que, muitas vezes miseráveis, contentam-se com o pouco que têm em troca de comida, teto e tratamento médico:

A maioria dos empregados morava em casebres espalhados em redor de Okayama Ken; quando adoeciam, eram tratados por um dos poucos médicos de Parintins: doutor Kazuma. Único japonês que não fora perseguido durante a guerra, seu nome era pronunciado com veneração: Kazuma San. Uma vez por semana visitava os trabalhadores da propriedade [...]. Agradeceu, quase sem sotaque, os medicamentos que Jano trouxera. “Sem isso não podemos fazer grande coisa”, disse. [...] Mundo [...] apontou os objetos pendurados na parede. O médico murmurou: “É seu Nilo, o mais velho da Vila Amazônia”. Mundo falou em comprar os objetos, a índia não quis receber dinheiro: o patrão era bom, dava comida, roupa, remédio. Meu amigo insistiu e pagou o que ela não sabia ou não queria cobrar. (CN, p. 71; 72, 73).

Interessante pontuar que essa face virtuosa de Jano é enxergada pelos seus beneficiários – notadamente os empregados conquistados pelo favorecimento –, pelos seus admiradores políticos e militares – que tinham no magnata um canal eficiente de manutenção da autoridade instituída –, e pelo olhar apaixonado de Ramira, que via nele um “ser perfeito”: “Para tia Ramira, ele tinha sobretudo um nome conhecido, que crescera depois da Segunda Guerra e

ainda reverberava com força de autoridade. Essa mistura de riqueza material e correção moral fazia de Jano um ser perfeito. ‘Isso é uma raridade’, dizia ela” (CN, p. 38, 39). Certa ocasião, como forma de se desculpar por um incidente ocorrido com um presente que Ramira havia feito a Jano, uma camisa de linho, este lhe envia um cartão e um buquê de flores:

[Ramira] tinha uma surpresa para Jano: uma camisa, feita com a sobra de uma fazenda que uma cliente comprara na Esquina das Sedas, a antiga Au Bon Marché. Naquela época em Manaus, quase tudo podia ser importado, e um dos prazeres de minha tia era admirar, em pleno sol da tarde, as vitrines repletas de peças de organdi suíço e de seda do Oriente e da Itália. Mostrou-me a camisa branca de linho irlandês, com as iniciais de Jano bordadas no bolso; alisou o tecido, o cheirou como se fosse uma flor rara, com a serenidade que a trégua lhe dava [...].

Costurara uma camisa para Jano. Puro linho irlandês! Uma semana depois, durante o jantar, tirou do sutiã um cartão e leu para mim a mensagem escrita à mão pelo homem que ela venerava. Jano lamentava o que fizera com a camisa. No fim, lamentava estar vivo. Tia Ramira soluçou e guardou o cartão como se fosse uma relíquia. No dia sete de dezembro, seu aniversário, Naiá lhe entregou um buquê de flores do mato com umas palavras ternas de Jano. Ramira caiu em êxtase. O único buquê enviado por um homem em quase meio século de vida. Ela passou a remoer a ilusão de algo parecido com o amor. E então costurou para ele uma calça azul-marinho, caprichando no corte e no acabamento. Perguntei se não era preciso tirar a medida da altura e da cintura. “Claro que não”, respondeu minha tia. “Uma boa costureira não tira a medida de quem admira.” (CN, p. 172; 188, 189).

A veneração de Ramira por Jano está associada ao seu olhar apaixonado, incapaz de ver outras facetas deste que comanda com mão de ferro os negócios e a vida do filho. Ela se compadece do homem doente, quando a mulher sai em viagem de férias: “No início de fevereiro, mãe e filho, acompanhados por Naiá, viajaram para o Rio de Janeiro. Ainda lembro dos resmoneios de tia Ramira: uma crueldade... deixar um homem doente sozinho...” (CN, p. 90). Diferentemente do soberano do *Origem...*, o sofrimento do personagem de Hatoum associa-se mais às suas frustrações pessoais, às suas perdas no jogo da vida, tanto no casamento com Alícia como na posição de pai: sua autoridade é desafiada pela mulher e rechaçada por Mundo. Alícia se entrega a uma vida de excessos, na bebida e no jogo; esnoba por possuir um apartamento em Copacabana, de frente para o mar, onde algumas vezes passa férias e esbanja dinheiro em compras e passeios:

Naiá e Alícia voltaram arroxeadas de tanto sol; Alícia, a pele descascada, exaltava as delícias do Rio. “Ah, o nosso apartamento no edifício Labourdett! No coração de Copacabana, Lavo. A gente não está apenas na avenida Atlântica, a gente flutua no oceano, os olhos brincam com o mar. Entendes?”

O edifício Labourdett fazia parte do refrão das férias. Assim como o Iate Clube, o Country, os restaurantes chiques, os passeios e as compras. Muitas compras: caixas de sapatos, vestidos, obetos de decoração. A sala estava atulhada de pacotes, e as visitas invejavam tanto esbanjamento. Uma delas, a dona Santita, parceira de carteados e cliente de Ramira, perguntou: “Tudo isso foi comprado com o dinheiro da juta?”.

“Muita gente esbanja e nem sabe de onde vem o dinheiro. O teu vem de onde?”, disse Alícia.

Abria os pacotes sem parar de beber uísque [...]. Parecia outra Alícia. Falava com sotaque carioca, afetado, que não ecoava apenas os prazeres do Rio, mas também o prazer mais íntimo em contrastar o esplendor da metrópole com o marasmo da província. O sotaque ia perdendo força à medida que a vida manauara se tornava áspera e até hostil. Os vexames que ela dava durante o carteados, quando perdia e o marido se recusava a pagar, as brigas deste com o filho, as intrigas inventadas ou insinuadas sobre a vida dela, a inveja que via no olhar de todos, tudo isso a distanciava do Labourdett com sua varanda para o

oceano. Poucas semanas depois do Carnaval, ela voltava a ser a Alícia que conhecíamos. Mas não escondia a ninguém que um dia iria embora para sempre. (CN, p. 92, 93).

Com a manutenção dos negócios da juta, da malva e da castanha, Jano se tornara o centro provedor dos recursos para as regalias de Alícia, que se identificava mais com o “esplendor da metrópole”, menosprezando o modo de vida manauara. Alícia desfrutava de tudo o que sonhara quando conheceu Jano na juventude, uma vida diferente daquela que tinha no Jardim dos Barés:

Disse que ela e Ranulfo se apaixonaram na juventude. Tinha medo de viver com ele, um rapaz pobre, hostil ao trabalho. As brigas que tiveram por causa disso... Em setembro de 1951, na Casa Colombo... “Enchia os olhos, admirando chapéus e sapatos finos que só poderia comprar na imaginação”, ela disse. “Um rapaz estava escolhendo um corte de linho, eu me intrometi, dei um palpite, ele gostou. Quando ele disse quem era, sonhei com outra vida, muito melhor. Trajano Mattoso. Magrinho, tímido, elegante. Gostou de mim, até esqueceu o tecido; gostou tanto que me convidou para visitar o escritório da firma na rua Marechal Deodoro. Depois me levou aos bailes nos clubes chiques. Casamos logo, do dia pra noite. (CN, p. 310).

Lavo percebia esse comportamento perdulário da mãe do amigo e a posição de Jano entre esses dois mundos: “O cheiro de juta e castanha me remeteu à Vila Amazônia, lembrança que se misturou com a do meu amigo e a mãe em Copacabana. Jano é o elo entre esses dois mundos, pensei.” (CN, p. 91). O empresário se exasperava com a situação que se desenhava para ele, em relação ao futuro dos negócios: a mulher não se preocupava com a empresa, apenas com as benesses que dela tirava proveito; o filho se recusava a investir nos negócios que, para ele, representavam a força tirânica do pai. O narrador acaba por registrar uma figura mais humanizada de Jano, identificando-o como admirador da natureza amazônica enquanto se queixa da incerteza em relação ao futuro da propriedade:

Na volta, quando já víamos a Vila Amazônia no alto do barranco, me perguntara de chofre: qual ia ser o futuro da propriedade? e se fosse abandonada, saqueada, destruída? Falara com voz sincera, exaltando a beleza da paisagem e revelando que, se dependesse só dele, passaria o resto da vida ali, morreria na varanda, abraçado à visão do rio e da floresta. Era isso o que mais queria, se Alícia estivesse a seu lado. (CN, p. 86).

Mas essa imagem que Jano quer sustentar diante de Lavo, de um homem dedicado à família, que se preocupa com a fonte de sua provisão, tem o propósito de cultivar a simpatia do amigo de Mundo, pois via em Lavo a possibilidade de influência “positiva” para o filho e de tentar demovê-lo da ideia de se tornar artista; e mais: havia incumbido Lavo da tarefa de influenciar Mundo a se envolver com mulheres, para afastá-lo definitivamente do artista Arana, que se tornara o mentor de Mundo para as artes:

“Já és um rapaz, Lavo. Nossa conversa vai ser entre homens. Sou um homem doente, mas que não desiste.”

Então me fez jurar que não contaria nada aos meus tios. Insistiu: que esquecesse tudo que ia me dizer naquela tarde. Eu não era amigo de Mundo? Talvez o único. O outro amigo era um rele artista.

Quem era esse outro amigo?

Ele deu um soquinho na perna e suspirou: “Ainda não conheces? Um vagabundo. Um pintor de trambolhos sem pé nem cabeça. Também faz esculturas... coisas tortas, tudo porcaria! Mundo vive enfiado na casa desse aproveitador, às vezes dorme por lá. Minha mulher pensa que o nosso filho vai ser um gênio”.

Falava com o dedo apontado para a minha cabeça, como se o filho estivesse no meu lugar. [...]

E continuou, agora com voz ríspida: “Mas não é por essa razão que vou te propor uma coisa. As dificuldades existem para mim também, só que são outras. Minha saúde... meu filho... esse inferno moral. Quero que ele se encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista. Uma mulher... velha ou moça, uma viúva, uma puta, uma mulher qualquer! E que nunca mais entre na casa do maldito. Pago um dinheirão por isso. Quero salvar meu filho, antes que seja tarde. Pensa nisso, Lavo. É um trabalho como outro qualquer”.

Ficou à espera de uma palavra ou gesto de assentimento, sem pensar na minha humilhação ou vergonha. A luz fraca me protegia. O homem me oferecendo com a mão direita um envelope cheio de dinheiro, como se quisesse compartilhar comigo o fogo do inferno moral, que era só dele. Até os olhos amarelos de Fogo me acuavam. Senti-me diminuído, atordoado, perante aquele pai que não era o meu.

Ainda lembro do murro que Jano deu na mesa, reação ao meu silêncio ou a minha perplexidade. O salto do cachorro sobre um monte de papel velho. Fogo me encarou, expelindo um rosnado ameaçador. Os dois, diante de mim, exigindo uma resposta.

Lembro do silêncio opressivo, que abafava o alvoroço da rua, da minha caminhada ansiosa à casinha da Vila da Ópera, da voz poderosa de um homem enfermo, atormentado pela vocação artística do filho ou, talvez, por alguma outra coisa.

Nunca falei a Mundo dessa oferta generosa e infame. (CN, p. 35-37).

Lavo, ao que parece, não aceita a quantia em dinheiro ofertada pelo pai do amigo, mas não se afasta de Mundo, procurando cultivar a amizade que havia entre os dois; tampouco se intimida com a ordem recebida de influenciar o amigo a envolver-se com mulheres e de tentar afastá-lo de Arana. Lavo era consciente da lucidez de Mundo em relação à sua vocação artística e do seu desejo mais íntimo de mostrar a sua revolta por meio das suas obras. Apesar da posição de Lavo, Jano via nele aquilo que almejava ver no filho: o jovem dedicado aos estudos, que tinha em mãos grandes possibilidades de sucesso na carreira como bacharel em direito. Mundo tinha consciência dessa predileção, provocativa, do pai pelo amigo; nas palavras de Lavo: “O jogo com Jano não era uma brincadeira. Contou que o pai me usava para humilhá-lo, vivia dizendo que eu era um universitário e que estava prosperando. Que eu não tinha onde cair morto, mas ia ser um advogado, e ele, Mundo, não era nada, ninguém...” (CN, p. 125).

A sua intolerância em relação à vocação artística do filho, que para ele não passa de um equívoco, Jano procura expressar a Lavo como motivo de seu sofrimento, mas isso não faz dele um mártir, e, sim, um homem derrotado pela sua própria obstinação:

Perto da ilha de Marapatá, a meia hora de Manaus, ele parecia menos agitado, e veio me oferecer vinho do Porto. Agradeceu minha companhia no iate e disse que caíra numa armadilha, pois Mundo se animara para viajar quando soube que eu iria junto.

“Pensei que tua presença ia estimular meu filho, mas não adiantou. Ele ficou comovido com a morte do índio. Ignora a Vila Amazônia, cresceu com essa repulsa... Se eu tivesse outros filhos! Por isso invejo a sorte de alguns proprietários da região, homens e mulheres que criaram homens e têm herdeiros. Enquanto eu vou morrer sem herdeiro, Deus não me deu um.”

Cheirou o gargalo da garrafa e pôs mais um pouco de vinho na minha taça.

“Nem esse prazer posso ter”, disse ele, alisando a garrafa. “Mas Mundo pode. Esse e outros...”

“O maior desejo dele é ser artista.”

“É um equívoco”, disse Jano, firme. “E eu queria estar vivo para presenciar o resultado desse equívoco.”

“Mas é a vocação de Mundo. A única coisa que ele quer fazer.”

Riu com ironia e repreendeu o cachorro que rosnava. “Uma grande vocação artística não depende apenas de uma escolha. Além disso, Mundo pensa que a revolta é uma façanha.” (CN, p. 87).

A postura austera e punitiva de Jano em relação ao filho se inicia desde a infância de Mundo, como forma de moldá-lo aos padrões comportamentais que ele, o pai, sustentava como válidos e incontestáveis para o seu herdeiro. Uma das formas encontradas pelo pai foi a prática do confinamento, com o objetivo de marcar sua posição autoritária sobre o filho, para tentar reverter a revolta em obediência servil. A infância de Mundo é marcada pela privação da liberdade de brincar com meninos da vizinhança, de correr na rua em dia de chuva: coisas comuns às crianças da sua idade, para ele eram proibidas pelo pai, que chega ao extremo de mantê-lo fechado em um porão sob a vigilância dos empregados. Isso é relatado por Ranulfo, em uma das cartas endereçadas a Mundo:

Então Jano te proibiu de sair na chuva, te trancava no porão e às vezes demorava a ir ao trabalho, queria te vigiar e também vigiar tua mãe, que te libertava logo que ele saía. Ela dizia a Jano que não havia problema em brincar na rua em dias chuvosos, as crianças adoravam, mas Jano não a ouvia: durante os meses de inverno daquele ano mandava um funcionário ao palacete para ver se ainda estavas no porão, e tua mãe o expulsava aos berros: “Diz pro teu patrão que meu filho não é um bicho”; então ele mesmo, Jano, voltava pra te vigiar [...]. Antes de sair para o escritório, teu pai ordenou que Macau e Naiá te vigiassem. Ele voltou pra almoçar e te chamou para comer à mesa; durante o almoço tu lhe mostraste os desenhos, e teu pai, sem olhar para as folhas de papel nem para o teu rosto, perguntou: “É só isso que ele sabe fazer?”. E tua mãe: “É uma criança, gosta de desenhar, ele brinca e desenha sozinho no porão”. Então teus pais começaram a discutir, e no meio da gritaria tu choraste e correste para o porão, e tua mãe foi atrás de ti, e Jano disse: “Deixa o menino lá embaixo, ele já se acostumou, agora aprendeu que não deve brincar com malandros na chuva”. (CN, p. 251, 252).

Essa prática do confinamento pode ser comparada a um tipo de tortura, uma espécie de “sacrifício ritual que desemboca na dignidade da esperança ou na desilusão da catástrofe”, segundo Viñar (1992, p. 72, 73). Certamente que esse “sacrifício ritual” poderia significar para Jano a esperança de ter o filho colocado no “eixo” da dignidade, contudo, como se constata nas ações de Mundo, essa prática desembocou muito mais na “desilusão da catástrofe”. É a partir desse caos instalado pelas profundas rupturas no interior dessas relações familiares, como venho sublinhando, que restam as ruínas com as quais o narrador tenta reconstituir – ou melhor, restaurar, para falar com Cantinho – as histórias desses conflitos não resolvidos.

As atitudes de Jano, marcadamente associadas ao regime ditatorial militar, remetem ao que Viñar discorre sobre a tortura dentro da lógica definida do poder tirânico:

A tortura cria no espaço social algo como um referente de punição, cujos efeitos trágicos visam não somente à vítima, mas, através dela, o grupo social no qual provoca o medo e a paralisia. [...] Para o poder, a tortura é um instrumento que serve para subjugar o oponente. Seu objetivo é provocar a explosão das estruturas arcaicas constitutivas do sujeito, isto é, destruir a articulação primária entre o corpo e a linguagem. (VIÑAR, 1992, p. 73).

Se o objetivo de Jano era o de inculcar no filho a obediência por meio da punição, com o propósito de moldá-lo aos seus parâmetros comportamentais, pode-se dizer que, ao tentar “provocar a explosão das estruturas arcaicas” do menino – ou seja, sua natureza tendenciosa à arte e à rebeldia – pretendia ter como resultado a imposição da sua “linguagem” sobre a do filho. No entanto, Mundo reage ao ato punitivo, fugindo várias vezes do porão e, o mais importante, na narrativa, continua a desenhar, mantendo a sua linguagem artística ainda mais viva: “É uma criança, gosta de desenhar, ele brinca e desenha sozinho no porão”, observa Alícia ao discutir com o marido. A mãe, no entanto, não busca o enfrentamento diante de tal punição ao filho, pois, como diz Viñar, a tortura não visa somente à vítima, mas atinge todos ao seu redor, provocando “o medo e a paralisia” (1992, p. 73). Segundo relata Ranulfo, na carta para Mundo, “ela às vezes te apoiava, mas outras vezes era pressionada por Jano, que interferia na tua vida. Ela mesma me disse que o marido a ameaçava só com o olhar... A maior ameaça era a perda da herança, e o medo de Alícia foi crescendo com o tempo” (CN, p. 255).

Na carta referida acima, Ranulfo ainda pontua: “um dia tu desenhaste o rosto de uma criança gritando, e quando vi o desenho, disse pra tua mãe: ‘Mundo vai ser um artista, pode esquecer todas as outras profissões’.” (CN, p. 252). Interessa aqui sublinhar que Ranulfo teve a percepção da vocação artística de Mundo, porém passa-lhe despercebido o teor da mensagem daquele desenho. Para além de um rabisco infantil, em que se decifra uma criança gritando, importa perceber, alegoricamente, “o grito” que o desenhista procura expressar como forma de manifestação do seu sofrimento mais íntimo e de sua revolta. O grito, como rastro, é elemento ausente, que se presentifica, nos traços desenhados no papel, indiciando a carga de uma contraleitura da história que procura, por meio de aparelhos e de instrumentos coercitivos, aniquilar a voz do reprimido. Nas palavras de Kothe, sobre a perspectiva benjaminiana em torno da obra de arte e a história:

Benjamin se contrapunha a um conceito de História como um transcurso linear e progressivo. [...] A História, até então, – referindo-se ao século XIX – sempre vinha sendo escrita da perspectiva da classe dominante. A questão era examinar, em termos de literatura, a possibilidade de escrevê-la da perspectiva

dos dominados. [...] Para ele, a função da crítica era fazer ressurgir a esperança soterrada no passado e denunciar aquilo que a estrangulava. (KOTHE, 1976, p. 99, 100).

No caso do presente estudo, esse exame e essa possibilidade de escrever a história da perspectiva dos dominados, a que se refere o autor, é inscrito tanto na arte de Mundo, quanto na narrativa de Lavo, como obra literária, sendo estas manifestações artísticas, ainda nas palavras de Kothe, a expressão de “uma historiografia inconsciente, que registra o ‘outro’ do que poderia ter sido e não foi. Ela é o jogo, cuja dor é apenas jogo, e não a dor que de fato existiu.” (1976, p. 43).

Retomando o ato punitivo do pai, o seu intuito não alcança seus objetivos, acendendo ainda mais a rebeldia do filho, expressa em sua arte. Jano passa a adotar outras estratégias de coerção, obrigando o filho, já adolescente, a estudar no Colégio Militar, depois de ser expulso do Colégio Brasileiro, na esperança de impingir caráter por meio da disciplina severa:

“Expulso. Discutiu com um professor de história que elogiou o governo militar. Diz que fez uma caricatura medonha do professor, e depois rasgou a farda e pregou...”

“Não é preciso contar”, pediu Alícia. “O doutor Palha veio aqui...”

“Rasgou a farda, pregou os trapos nas janelas e saiu quase nu na frente de todo mundo”, prosseguiu Jano.

“Meu filho se expôs ao ridículo, mangou do diretor e ainda fez uma caricatura também do coitado. Por isso vai estudar no Colégio Militar. Mais pela formação moral, pelo caráter, do que pela qualidade do ensino.” [...]

“Por que não vais morar no Rio? Podes estudar num colégio interno”, sugeriu Palha.

“Longe de mim, nunca”, interveio Alícia.

“O Rio, ou qualquer outra cidade, vai ser um desastre para ele”, disse Jano. “Mundo perdeu três anos, foi humilhado no Pedro II, expulso do Brasileiro. Agora vai enfrentar o internato aqui, perto do pai. Vai conviver com gente humilde, receber ordens de oficiais do Exército e respeitar os valores.”

“Receber ordens?”, repetiu Mundo, exaltado. Apontou o dedo para o pai: “Tu podes dar ordens para o teu cachorro e para os teus empregados. Eu não recebo ordens”.

“Sem gritos”, pediu Alícia.

“Estamos só conversando, Raimundo”, ponderou Palha. “Teu pai sabe que não gosto de posições extremas, sabe que admiro os militares... eu mesmo trouxe o Zanda para jantar aqui. Conheço algumas pessoas em Brasília. Defendi a criação do nosso Colégio Militar, mas reconheço que não é uma escola para qualquer um.” (CN, p. 117; 119, 120).

Como se vê, Jano insiste na posição extrema do confinamento, para punir e tentar “regenerar” o filho; e para isso conta com a ponderação do amigo Albino Palha para reforçar seus argumentos. Diante da resistência de Mundo, a tirania de Jano chega ao extremo da violência física, investindo contra o filho:

“Tua opinião não vale nada”, disse Jano. “Não vou admitir... Foste influenciado por aquele boa-vida, Arana. Tu e os artistas... uns inúteis.”

O rosto de Mundo se contraiu, o corpo crescia com a respiração.

“Mundo, sobe e te tranca no quarto”, pediu Alícia.

Jano se aproximou do filho e berrou: “Nem morto vou te deixar em paz”.

Mundo riu na cara dele: riso nervoso, ferino.

“Ninguém te pôs nos eixos. Uma pessoa não pode ser totalmente livre, ninguém pode. O coronel Zanda vai dar um jeito.”

Tentei levar Mundo para a escada, ele resistiu e encarou o pai: “Zanda? Grande vigarista. Esses teus amigos...”

“Como podes dizer isso? Sou um dos amigos do teu pai...”

A voz de Albino Palha se calou com o estalo de um golpe: o cinturão do pai atingira o pescoço de Mundo; a outra lambada açoitou seus ombros, e eu corri para segurar a mão de Jano [...]. [Lavo vai atrás do amigo]

Mundo não estava na quadra de cimento; Macau disse que ele já havia saído: tinha um rasgo no pescoço e sangrava. Dessa vez o patrão acertara em cheio, queria cortar as veias do menino...

“Dessa vez?”, perguntei.

“Essas lapadas do patrão vêm de muito longe, Lavo. Quando os dois estão juntos, sentem ódio até da sombra do outro.” (CN, p. 121, 122).

Depois desse confronto violento, a cicatriz deixada no pescoço de Mundo não era apenas a marca física deixada pela agressão do pai, mas indicia a sucessão de episódios da mesma natureza que já vinha ocorrendo desde a infância do rapaz, fato testemunhado por Macau. Certamente que essa cicatriz também aponta para outras marcas, mais profundas, na alma desse filho, que decide entrar em combate com o pai, utilizando de outra estratégia: decide ingressar no Colégio Militar, no primeiro momento dissimulando arrependimento e concordância com o que determinara o pai; mas, no fundo, articulava alguma forma de confronto vingativo, que pretendia levar às últimas consequências. Em conversa com Lavo, revela sua intenção:

“Conversei com o Arana, vou dormir uns dias no ateliê. Minha mãe quer que eu fique longe do Arana... tem medo de Jano.” [...]

“Arana... ainda não sei direito quem ele é nem o que quer... Mas voltar pra casa, nunca mais. Vou topar a aposta com o meu pai, Lavo. Primeiro vou realizar um dos grandes sonhos dele”, disse, com um riso maldoso.

“Qual é a aposta?”

“Vou estudar e morar no Colégio Militar. Disse isso para o Arana, e ele também fez essa cara que estás fazendo. Arana tem certeza que não vou aguentar. Até sugeriu que eu viajasse para o Rio. Diz que pode me ajudar, tem uns amigos...”

“Não seria melhor do que ficar aqui? Teu pai não vai parar.”

“Não quero fugir. Agora quero ir até o fim.”

“Até o fim como?”

“O fim da vida... da minha ou da dele. Não é a aposta que ele quer fazer?” (CN, p. 123).

Nos primeiros meses no internato militar, Mundo se envolve com afinco nas tarefas do colégio e participa dos treinamentos na floresta, o que lhe rende uma enfermidade que o enfraquece pouco a pouco. Tinha alucinações com as incursões na mata:

Resmungou: não queria ir ao Hospital Militar, a nenhum... Tentou desatar o nó da gravata, tirar a camisa, mas não conseguiu. [...] e começou a dizer coisas estranhas: ia atravessar o rio com a mochila nas costas, sabia a posição dos inimigos... Murmurou nomes brasileiros e franceses, e balbuciou: “A emboscada... a armadilha... inimigos nas árvores, lá no alto... os ruídos...” (CN, p. 131, 132).

Após ser levado à força ao hospital por Lavo e Arana, Mundo recebe cuidados médicos e se recupera no palacete de Manaus: havia contraído mononucleose infecciosa⁵⁷. Apesar de ver o filho enfermo, Jano mantém-se altivo, afastado de Mundo, observando-o, como se o vigiasse: a presença do olho cinzento e de Fogo marcam essa austeridade do pai; além disso, orgulha-se de ver o rapaz padecendo por causa dos esforços na mata e, também, pelo tipo de doença que havia contraído:

No meio da semana Mundo ainda estava pálido e com um pouco de febre. Alícia, sentada ao seu lado, não reagia às palavras mordazes contra Jano; o filho queria voltar o quanto antes para o internato, não suportava escutar os latidos de Fogo anunciando a chegada do dono, nem ver um olho cinzento vigiando-o por uma fenda. O olho o observava do corredor, como se ele fosse um bicho numa jaula. Era tudo que um pai podia fazer por um filho doente? [...]

“Jano ainda está sem jeito”, tentou justificar Alícia. “Desde aquele dia...”

“Desde que eu nasci ele não se arrepende de nada do que fez.” [...]

Percebi que queria ficar sozinho. Eu disse que voltaria ainda naquela semana e desci a escada. Parei na sala, ao ouvir os acordes de um concerto para piano. Uma voz cortou meu devaneio: “Ele melhorou, não é?”.

Jano, afundado no sofá, meio escondido.

“Ainda bem”, murmurei.

“Lavo...”

Olhei para a cabeça na penumbra, o homem sorria. “Essa infecção é uma fraqueza, logo passa. De agora em diante meu filho vai colecionar atos de bravura.”

Um louco, pensei, apressando o passo. (CN, p. 133; 135).

A despeito de sua posição irredutível, o fim de Jano parece se aproximar rapidamente, não só pelo agravamento de sua doença, mas, também, pelo contexto econômico que se avizinha, com a instalação de novos negócios na Amazônia. A chegada da Zona Franca já dava os seus primeiros sinais, com a presença de investidores asiáticos do ramo dos equipamentos eletrônicos, bem como se avolumava a exploração da madeira de lei, por conta da devastação de grandes áreas da floresta amazônica. Esse panorama, aparentemente otimista sob a ótica do progresso propalado pelo governo militar, desenhava-se, para Jano, como a decadência de seus negócios com a juta, que o sustentava no pedestal de magnata do ramo, em Manaus. A derrocada de Jano começa a ser percebida pelo amigo Palha, que lhe aconselha a mudar rapidamente de negócio:

Jano não se conformava com a queda brusca demais do preço da juta e da malva. Palha havia sugerido ao amigo que mudasse de ramo: devia construir casas e edifícios, exportar minérios ou madeira nobre, ou então participar de uma sociedade com alguma indústria eletrônica da Ásia, muita gente do Sul estava fazendo isso em Manaus.

“Tudo, menos juta e castanha, Trajano.”

⁵⁷ Mononucleose infecciosa, também conhecida como a “doença do beijo”, é uma doença contagiosa, da família da herpes, cujo contágio se dá por meio da saliva. Geralmente acomete adolescentes, quando despertam para a vida sexual, podendo também ser contraída pelo contato com objetos (copos, talheres) utilizados por pessoas contaminadas (ver: Mononucleose. Disponível em: <<http://drauziovarella.com.br/letras/m/mononucleose/>>. Acesso em: maio 2013).

O amigo esperava uma resposta, mas Jano permaneceu calado, roçando os dedos nas orelhas de Fogo e olhando para a fotografia da Vila Amazônia. Quando Palha perguntou por Mundo, ele levantou, se despediu com aperto de mão seco, como se não tivesse ouvido a pergunta, como se o outro fosse um visitante qualquer. E nesse mesmo dia pediu a Naiá que lhe aplicasse uma injeção de insulina. Poucas vezes fizera isso: não gostava, tinha vergonha, mas agora se sentia fraco, nervoso. [...] Disse a ela que estava angustiado e que não havia remédio para a sua dor. Depois pediu para ficar só, queria fazer a sesta. (CN, p. 187, 188).

O embate entre pai e filho toma proporções desastrosas: de um lado, Jano não recua de sua posição austera e mantém a mão firme contra a rebeldia do filho; de outro, Mundo não desiste de seu projeto obstinado: denunciar a tirania do pai e do governo por meio da sua arte, o que veremos nos próximos tópicos, na análise de suas obras.

As obras de Mundo atestam a visão crítica do artista, alimentada pela revolta do filho, que se negava a render-se à “obediência estúpida” (CN, p. 10). As ações extremistas de Jano, acompanhado pelo seu cão fiel, Fogo, promove a queima de objetos do filho que o liguem ao mundo das artes, como se quisesse, com essa atitude, tocar fogo na rebeldia incorrigível do “herdeiro”. Deste conflito, como veremos, resultam as cinzas, como resto alegórico das relações arruinadas, dessas histórias que se decompõem ao longo do tempo.

5.3.2 Fogo nas mãos, cinzas nos olhos

Em um dos depoimentos de Hatoum sobre os acontecimentos que inspiraram a escrita de *Cinzas do Norte*, comentado no início deste capítulo, o autor acentua a presença do cachorro que morre na soleira da porta da casa do dono. No romance, o cachorro Fogo se faz presente em várias situações da narrativa, sempre acompanhando o dono ou acomodado no sofá da sala do palacete, à espera de Jano. Pode-se dizer que nesta relação entre o animal e o seu dono há uma história de amizade, uma proximidade que se faz por uma identificação íntima entre os dois; identificação que, metaforicamente, os une em ações e movimentos condizentes com os eventos mais críticos, principalmente os que se referem ao embate entre pai e filho: o fogo e as cinzas, poder e destruição.

Jano adquiriu o filhote ainda bem pequeno. Cuidava carinhosamente do cãozinho e o queria por perto o tempo todo, inclusive no quarto, o que irritava Alícia:

Caminhavam juntos, sob o sol ou nos dias de chuva. Fogo e Jano, seu dono. [...] Eram inseparáveis: Fogo dormia perto da cama do casal, e Alícia não suportava isso. [...] se aninhava no cantinho dele, forrado com uma pele de jaguatirica. Ela ia dormir no quarto do filho. Nos últimos meses da vida de Jano foi assim: Fogo e seu dono num quarto, e a mulher, sozinha, no quarto do filho ausente. (CN, p. 11).

Quando Fogo chegou à casa dos Mattoso, o filho ainda era pequeno e, o que geralmente se espera, é que criança e filhote estabeleçam, naturalmente, uma relação amistosa. Mas,

desde cedo cresce uma aversão de Mundo pelo animal, provocada pela atitude do pai ao superestimar o cachorro, depositando sobre ele a expressão de sua posição superior, como se o bicho se tornasse um ícone de sua riqueza: “O cachorro tinha na pelagem umas manchas amareladas que o menino detestava porque um dia o pai dissera: ‘Manchas que brilham que nem ouro. Aliás, Fogo é um dos meus tesouros’.” (CN, p. 11).

O nome dado ao cachorro, como vemos, condiz com a representação do brilho da riqueza indiciada no elemento “ouro”. Porém, sendo Fogo um de seus “tesouros”, sua presença ao lado do dono, como sua sombra inseparável, reconhece todos os lugares por onde o dono transita, seja na casa, na vizinhança, no escritório da firma:

“É assim que Fogo dá as boas-vindas”, disse Jano. [...] “Faz tempo que Fogo farejou gente nova na vizinhança.” [...] Fogo abocanhou um vestido vermelho que ela havia costurado, o arrastou pela saleta, rodeando o dono. Ramira não reagiu à insolência do animal – tentou acariciá-lo; ele largou a peça de roupa, rosnou e foi farejar cheiros antigos, lá do Morro da Catita. [...] No fim da rua, Fogo reconheceu o escritório do dono, saltou pela janela e ficou empenado diante de uma porta alta. O chofer esperou no carro, nós três subimos. (CN, p. 20; 21; 34, 35).

Na passagem acima, em que Jano fazia uma visita à casa de Lavo, recém-chegado à Vila da Ópera, observam-se os dois elementos que remetem ao fogo: o cachorro e os olhos acinzentados de Jano, indícios de outra faceta da riqueza que, na narrativa, dá provas de seu poder destrutivo. As manchas cor de ouro do cachorro reenviam para a cor das chamas, em algumas situações pontuadas pelo narrador, e estão acompanhadas por uma característica de Jano, a cor dos olhos: cinzentos, retratado pelo filho na sequência de telas, seu último trabalho: “Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro” (CN, p. 292). Esses dois elementos, fogo e cinzas, são interligados, e um existe como resultado do outro. Podemos perceber que, nos momentos em que Jano está envolvido em ações que culminam em violência, seja física ou moral, o cachorro está presente, como que indiciando a “queima” exercida pelo poder destrutivo da riqueza, como quando Jano propõe suborno a Lavo para influenciar o filho a deixar a arte:

Jano abriu uma gaveta e segurava um envelope. O olhar encontrou o cachorro no chão; ele balançou o envelope, brincando com Fogo, e recuperou um pouco de calma. [...]. Ficou à espera de uma palavra ou gesto de assentimento, sem pensar na minha humilhação ou vergonha. A luz fraca me protegia. O homem me oferecendo com a mão direita um envelope cheio de dinheiro, como se quisesse compartilhar comigo o fogo do inferno moral, que era só dele. Até os olhos amarelos de Fogo me acuavam. Senti-me diminuído, atordoado, perante aquele pai que não era o meu.[...]. Fogo me encarou, expelindo um rosnado ameaçador. Os dois, diante de mim, exigindo uma resposta. (CN, p. 36; 37).

Depois de ter autorizado a destruição da obra de Mundo no Novo Eldorado e ter queimado os livros, objetos de pintura e obras do filho, Jano se aconchega ao cachorro, pensando em sua riqueza na Vila Amazônia: “O amigo esperava uma reposta, mas Jano permaneceu calado, roçando os dedos nas orelhas de Fogo e olhando para a fotografia da Vila Amazônia.” (CN, p. 187). Depois da morte do dono, o cachorro desaparece por alguns dias, mas retorna para morrer na soleira do palacete prestes a ruir:

“Olhei para a soleira e não acreditei... O bichinho estava ali, com as patas esticadas, querendo entrar... Era só o esqueleto de Fogo... e pelanca amarela seca... Coitado! Acho que jogaram ele no mato, e ele voltou; morreu na soleira, com saudades do dono...”

Fui atrás da carcaça de Fogo, não a encontrei. Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. (CN, p. 224).

Na narrativa há alguns elementos que carregam os indícios ligados à cor cinza, que presentificam a figura austera de Jano: o casarão da Vila Amazônia: “No alto de um barranco, um casarão cinzento, erguido sobre arcos sólidos” (CN, p. 67) e a gravata da cor dos olhos, pintada por Mundo na sua última obra: “terno escuro e gravata da cor dos olhos” (CN, p. 292); ou a ação de queimar, que pode ser representada pela combustão de objetos: “Havia cinzas no ar; senti cheiro de fumaça. [...] Macau jogou querosene e tocou fogo. [...] Jano não tirava os olhos da fogueira [...]. O fogo devorou a roupa, alguns livros de Arana e todos os livros e desenhos de Mundo. A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas” (CN, p. 175; 176; 177); ou pela violência empregada pelo cinturão cinza-escuro: “o cinturão do pai atingira o pescoço de Mundo; a outra lambada açoitou seus ombros, e eu corri para segurar a mão de Jano” (CN, p. 121); violência física, também desferida contra Ranulfo, comprovada pela presença da cor cinza, na roupa de Ramira e nos seus cabelos grisalhos, que antecipa a presença de Jano ou atribui a autoria do fato a ele:

“O que vocês querem? Faz mais de um mês que meu irmão não pisa nesta casa”, disse minha tia.

Corel enxugou o rosto: “É por isso mesmo que estamos aqui. Pegaram o Ranulfo”.

“Pegaram?! Que conversa é essa?”, perguntou ela, entortando uma agulha.

“Acharam ele... uns capangas... ou gente da polícia, ninguém sabe. Encheram teu irmão de porrada. Está deitado no hospital da Beneficente Portuguesa.”

Ramira passou entre os dois e desembestou para o hospital. Corria com passos curtos, a camisola cinzenta inflava, e o cabelo grisalho se espalhava sobre as costas. (CN, p. 196, 197).

Mesmo depois de sua morte, Jano pode ser lembrado na cor da roupa da viúva: no funeral, Alícia se veste de cinza, o que indica a representação, não do luto, mas da memória do poder destrutivo do marido morto: “Alícia usava um vestido cinza: o decote acentuado atraía mais olhares que o colar de pérolas.” (CN, p. 204).

Nas obras de Mundo, que veremos a seguir, o processo de “combustão” do relacionamento entre pai e filho está presente, alegoricamente, na expressão da arte que

denuncia a devastação infringida sobre as pessoas ao redor de Jano, cujo alvo principal é o próprio filho.

5.4 A obra de Mundo: rivalidades

“Ou a obediência estúpida, ou a revolta” (CN, p. 10).

A linguagem da arte, por sua própria natureza ruínica, inacabada, demanda de sua leitura ou de sua fruição uma postura criativa de reconstrução, tradutória, como venho pontuando, apenas aproximativa e aberta a inúmeras intervenções interpretativas, de uma mensagem que a linguagem comum não é capaz de exprimir. Vale, aqui, retomar o que diz Todorov sobre a expressão do *indizível* por meio da arte:

A mensagem artística é *exprimível* pela poesia, pela pintura, etc.; e ao mesmo tempo é *indizível* por meio da linguagem comum. A impossibilidade de descrever o belo resulta tanto de sua autonomia constitutiva quanto de uma certa inconvertibilidade da linguagem da arte na linguagem das palavras: só a arte pode exprimir o que exprime. (TODOROV, 1996, p. 208 – destaques do autor).

A arte estabelece um jogo de articulação entre a linguagem e o corpo, em um movimento constante entre o real e o imaginário, entre o “si mesmo” e o “outro”, instaurando tensões entre o “presente” e o “ausente”. Neste caminho sinuoso é que se estabelece a leitura alegórica, percorrendo um movimento de anúncio e segredo de um trabalho fadado ao inacabamento, da própria obra e da crítica da obra. Desta arte se nutre o trabalho de Mundo, do qual tomamos conhecimento por meio de outro código, também artístico e, por fim, ruínico: a narrativa escrita por Lavo como história de uma amizade.

As obras de Mundo, reveladoras da atitude inconformada do filho artista, podem ser analisadas pelo olhar alegórico como passagens que têm mais a mostrar do que, propriamente, a dizer. Já vimos anteriormente, sob a perspectiva de Benjamin, que a leitura alegórica requer a leitura de um discurso colocado sob a máscara do discurso mostrado, que ultrapassa o contexto em que foi concebida a obra, para atingir outros tempos e lugares. As obras provocativas de Mundo têm um fundo, simultaneamente, ruínico e limiar, desde as caricaturas até as peças mais complexas do último trabalho de sua vida, inacabado, intitulado “História de uma decomposição”, que retrata a figura decaída do pai, sob o olhar revolucionário do filho.

Como vimos com Hatoum, a motivação do tema de *Cinzas do Norte* nasceu de uma espécie de tributo à história de um amigo e da problemática do artista em um período adverso à manifestação da arte, de um modo geral, pelo processo da censura no contexto do regime militar, e ainda, da situação limiar, dicotômica, “entre o burguês e o artista que existe desde Baudelaire” (HATOUM, 2006). Segundo Grawunder,

Na modernidade, como viu Charles Baudelaire, com o advento da fotografia o artista torna-se um herói que deve mudar seu modo de olhar para o mundo, para nele vislumbrar novas possibilidades artísticas. A questão foi retomada e teorizada por Walter Benjamin neste século. Sua estética da modernidade propõe que, diante da fragmentação das ideias do mundo moderno, quando a evolução dos meios de reprodutibilidade técnica abala a aura das obras de arte, a alegoria desponta como opção ideal, permitindo ao artista voltar-se para os fragmentos de mundo e neles captar outras formas de criação e realização de seu ofício. (GRAWUNDER, 1996, p. 11).

Não só o “advento da fotografia” e a “evolução dos meios de reprodutibilidade técnica” instigam o artista a buscar novas formas de expressão de sua visão de mundo: as transformações por que passa a cidade, o “lugar natal”, aguçam o olhar artístico para a percepção dos fragmentos de um mundo ausente, que é presentificado na obra de arte. Como vimos expresso por Baudelaire no poema *O Cisne*, o poeta caminha na cidade modernizada, capta o contraste e a tensão neste cenário e observa a decadência e a miséria ocultas pelas suntuosas construções. Ironicamente, o florescer do progresso traz consigo o acúmulo de ruínas de um tempo e de um espaço irrecuperáveis. Neste contexto é que o poeta se vê exilado em sua própria terra, evocando a ausência da Paris que vive, para ele, na sua memória. Ler alegoricamente este mundo fragmentado demanda do artista, e do crítico, perceber com lucidez e ultrapassar o limiar entre o “si mesmo” e o “outro”, atuando como um transeunte sobre ruínas na dupla tarefa de, como pontuamos anteriormente, aniquilar e instaurar um saber. Nas palavras de Benjamin: “Mortificação das obras: não – como queriam os românticos – o despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas.” (BENJAMIN, 2004, p. 197).

Nos próximos tópicos desenvolvo a análise das obras de *Mundo* sob a perspectiva da leitura alegórica. As obras demonstram a presença de aspectos distintos em sua construção e, por conseguinte, do procedimento de leitura alegórica: da alegoria convencional e da alegoria expressiva. Retomando esses aspectos em torno da alegoria, temos que, no procedimento da construção e da leitura da alegoria convencional, como vimos anteriormente, utiliza-se de uma convenção discursiva que mascara aquilo que não poderia ser dito abertamente, sob pena de punições. Desse modo, as chaves de leitura conjugam-se às motivações externas ao texto, para a escolha dos elementos que lhe servirão para a constituição alegórica. Quanto à alegoria expressiva, essa chave deve ser buscada na própria constituição do texto ou da obra, sujeitos ao trabalho crítico. Por firmar-se em uma expressividade intrínseca, a alegoria expressiva é, em si mesma, fraturada, ruínica, que requer sempre novas leituras.

A obra de *Mundo*, como sublinha o narrador na abertura e no final do romance, atesta “a vida à deriva a que se lançou sem medo” (CN, p. 10) e o enfrentamento com o pai, como se este “fosse o móvel da sua vida e de sua arte” (CN, p. 269). Sua arte tem o propósito de atingir

o pai orgulhoso, afetar a sua arrogância e mostrar a destruição causada pela sede de poder e riqueza à custa da exploração da natureza e dos trabalhadores em nome do “progresso”. O jovem artista tem a lúcida consciência da visão da morte por trás das relações de poder que se estabelecem, não só no seio familiar, como no contexto mais amplo de sua cidade e de seu país. Neste sentido, vejo em Mundo o olhar do alegorista, segundo Rouanet bem resume na apresentação do *Origem...* de Benjamin:

O alegorista fala em paraíso, e quer significar cemitério, fala em armazém, e quer significar sepultura, fala em harpa, e quer significar machado do carrasco, do mesmo modo que mostra uma bela mulher, e quer significar um esqueleto, e mostra um velho, e quer significar o tempo que destrói. A morte emerge como significação comum de todas essas alegorias, que se condensam na alegoria da história. (BENJAMIN, 1984, p. 39).

A motivação de sua obra nasce do caos: perda, destruição, morte são temas que estimulam o jovem artista para o seu trabalho de denúncia, como alegorista da sua história familiar e de um pedaço da nossa própria história.

5.4.1 Nau de bronze, barco adernado

Discorri anteriormente sobre como os amigos Lavo e Mundo se conheceram, pouco tempo depois de Ramira decidir morar na Vila da Ópera, no centro de Manaus. O que marca esse encontro é a relação de confiança e amizade que se percebe entre os garotos. O talento artístico de Mundo e a receptividade amistosa de Lavo revelam-se desde esse primeiro contato entre eles. Retomemos a cena desse encontro na praça São Sebastião, em que Mundo, acompanhado de Naiá, desenhava, e conhece Lavo, que viria a ser o amigo de toda a vida:

Antes de conviver com Mundo no ginásio Pedro II, eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião: magricelo, cabeça quase raspada, sentado nas pedras que desenham ondas pretas e brancas. Ao lado de uma moça, ele mirava a nau de bronze do continente Europa; olhava o barco do monumento e desenhava com uma cara de espanto, mordendo os lábios e movendo a cabeça com meneios rápidos como os de um pássaro. Parei para ver o desenho: um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar, uma faixa branca. Dobrou o papel com um gesto insolente, me encarou como se eu fosse um intruso; de repente se levantou e estendeu a mão, me oferecendo o papel dobrado. [...]

Foi o primeiro desenho que ganhei dele: um barco adernado, rumando para um espaço vazio, e toda vez que passava perto da nau *Europa*, lembrava do desenho de Mundo. [...] No começo ele foi apenas um colega de sala. Esquivo, o mais estranho de todos, e dono de certas regalias. (CN, p. 12; 13).

O primeiro contato entre os amigos estabelece-se por meio do desenho que Mundo fazia, partindo de um monumento de bronze que, supõe-se, exibe um navio imponente e firme, representando a força da conquista europeia, desbravando o Atlântico, em direção ao novo continente. O jovem artista ressignifica a embarcação imprimindo, no seu desenho, o resultado do poder do conquistador, mostrando “um barco adernado, rumando para um espaço

vazio”. Ao final da narrativa, ao lermos a carta escrita por Mundo nos seus últimos minutos de vida e por todos os acontecimentos revelados ao longo do romance, constatamos que esse desenho anuncia “a vida à deriva a que [Mundo] se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro” (CN, p. 10). Desde esse primeiro encontro, Mundo confia às mãos de Lavo uma pequena amostra do que viria a ser somado à obra de toda uma vida, reveladora da revolta do jovem filho dos Mattoso em relação ao poderio do pai sobre os seus bens e sobre as pessoas que o servem. Contudo, este fato só se descobre *a posteriori*, pois no momento presente da narrativa, para o leitor, apenas se suspeita de uma metáfora que antecipa eventos que provavelmente virão.

É interessante notar, aqui, que os meninos estabelecem os primeiros contatos em espaços limiares, zonas de trânsito no espaço público “no centro da praça São Sebastião” diante de um monumento: “a nau de bronze do continente Europa”. Isto nos leva de volta a “Infância em Berlim”, de Walter Benjamin, aos passeios que o autor alemão refaz nos lugares da infância berlinense. De acordo com Gagnebin,

As descobertas da percepção infantil aqui descritas [em “Infância Berlinense”⁵⁸] passam por uma tríplice mediação, sendo ela também, continuamente tematizada: a mediação do tempo, isto é, desse jogo recíproco entre o olhar do adulto que sabe da realização ou da derrota destas expectativas; a mediação do espaço, pois é o escritor exilado que escreve sobre sua cidade natal, na convicção de que nunca voltará aí ou, então, voltará por pouco tempo (o olhar sobre Berlim está, portanto, profundamente impregnado pelos olhares sobre Paris, o do autor e o de outros autores); a mediação, por fim, específica da percepção infantil enquanto tal, em particular de tudo o que a torna, aos olhares dos adultos, ingênua, sim, crédula, incompleta e canhestra. (GAGNEBIN, 2009. p. 82).

Este momento vivido pelo narrador na infância, mais propriamente na adolescência – quando recebe o primeiro desenho do amigo –, está impregnado de elementos presentes em um espaço da cidade natal, para a qual se volta o olhar do narrador, já adulto, que chama, ao presente, as imagens do passado. A “tríplice mediação” – do tempo, do espaço e do olhar infantil –, mencionada por Gagnebin, ocorre no procedimento narrativo de Lavo: há uma mediação temporal, pois no presente da narrativa o que o narrador tem em mãos são apenas resquícios, sobras, do que foi vivenciado na infância e juventude, tendo ele conhecimento – pelo menos de boa parte – dos fatos ocorridos com o amigo Mundo e com as famílias de ambos, bem como o desfecho dos conflitos nas relações familiares envolvidas; a mediação espacial se dá, para Lavo, em uma condição análoga ao do exilado, estando sob o índice da certeza de que a casa familiar e a cidade da infância, da forma como as rememora, de modo algum poderão ser novamente por ele visitadas; por fim, a mediação do olhar infantil, que procura repassar ao texto, em uma espécie de tarefa tradutória, dá conta de uma percepção

⁵⁸ Cf. BENJAMIN, 2000, p. 71-142.

parcial e fantasiosa a respeito do legado do amigo: um desenho que, aos olhos do menino, parece refletir uma linguagem enigmática nos traços misteriosos que compõem o “barco adernado rumando para um espaço vazio”, mistério que atrai o olhar do garoto pelo seu inacabamento e pelo que procura esconder. Porém, este desenho é resignificado pelo narrador adulto, apontando para a construção metafórica da imagem do barco associado aos rumos incertos, e também funestos, daqueles que embarcaram nesta história.

Este desenho de Mundo coloca em cena uma produção artística do personagem que percorre toda a narrativa, rivalizado com a presença soberana do pai.

5.4.2 *Corpos caídos*

No Colégio Pedro II, onde os amigos estudavam, as regras eram rígidas e exigia-se que os alunos mantivessem um comportamento exemplar, organizando-se em filas durante a entrada para as aulas, mantendo o uniforme impecável e participando das atividades escolares com assiduidade. Lavo mencionara que o amigo, no começo, era apenas um colega de sala, “esquivo, o mais estranho de todos, e dono de certas regalias.” (CN, p. 13). Os dois amigos passaram a conviver na escola quando as aulas recomeçaram depois do golpe militar, por isso o rigor e a vigilância no interior do colégio: “Os bedéis pareciam mais arrogantes e ferozes, cumpriam a disciplina à risca, nos tratavam com escárnio. Bombom de Aço, o chefe deles, mexia com as alunas, zombava dos mais tímidos, engrossava a voz antes de fazer a vistoria da farda: ‘Bora logo, seus idiotas: calados e em fila indiana’.” (CN, p. 13).

Mundo logo começa a dar os seus sinais de inconformismo com o sistema imposto, comporta-se de modo provocativo, demonstrando que o seu rendimento escolar não dependia de disciplina rígida, mas de sua inteligência:

As regras disciplinares o transtornavam; mesmo assim, o desleixo da farda e do corpo crescia, enraivecendo os bedéis: o cabelo despenteado, rosto sonolento, mãos sujas de tinta; a insígnia dourada inclinada da gravata, o nó frouxo no colarinho, ombreiras desabotoadas. Ele usava uma meia de cada cor, arregaçava as mangas, não polia a fivela do cinturão. Bombom o barrava e ameaçava: preguiçoso, displicente, pensava que filhote de papai tinha vez ali? Mundo não respondia [...]. No silêncio nervoso de uma prova de matemática, ouvíamos o ruído da ponta do lápis no papel, rabiscando seres e objetos; mesmo assim, ele respondia às questões e era o primeiro a terminar a prova. No fim do ano, Mundo nos surpreendeu: aprovado em todas as disciplinas. (CN, p. 13, 14).

A percepção do artista, aguçada por natureza, consegue captar com clareza seu entorno: os acontecimentos não lhe escapam e sobre eles constrói a sua obra crítica. Mundo estava cercado da rigidez disciplinar na escola, além daquela vivenciada em casa, sob a mão tirânica do pai, como já vimos. Esses extremos, exercidos pelo regime ditatorial, podem ter seus

reflexos canalizados para a violência, manifestada de diversas maneiras, entre elas a agressão física. Um episódio ocorrido no Colégio Pedro II marca a atitude reacionária de Mundo contra a violência, que lhe rendeu mais punições. Trata-se de uma atividade coordenada pelo professor de educação física, que, ao invés de promover os esportes, promove os Jogos de Arena:

Jogos de Arena era um torneio de luta livre num círculo de areia suja. Nas tardes de sábado, o professor de educação física sorteava os participantes entre veteranos e calouros. Os estudantes do Pedro II cercavam o areal, e, na calçada, alunos de outros colégios e soldados de folga assistiam ao espetáculo pela grade, torcendo e se divertindo, como se fossem bichos fora da nossa jaula. Aos poucos os lutadores perdiam o medo, ficavam ferozes, competiam que nem animais acurralados.

Num desses torneios morreu Chiado. Seu adversário, um veterano do último ano, foi tão aplaudido que nem notou a cabeça engastada nas barras de ferro. Ergueu os braços vitoriosos enquanto o outro sangrava; alguém soltou um grito, ele virou o corpo e deparou com os olhos fechados de Chiado. Com mãos de gancho separou as barras, a cabeça esmagada caiu, e vimos a boca ensanguentada e depois o corpo sendo carregado até o professor.

Uma semana de luto, o círculo de areia em silêncio. [...]

Em novembro, depois de um processo que não deu em nada, o veterano foi expulso do Pedro II, os jogos recomeçaram, ainda mais violentos: lutadores que prometiam vingança e apontavam para as barras de ferro retorcidas, evocando a valentia do amigo punido, e os covardes que se cuidassem. (CN, p. 15; 16).

Apesar da expulsão do veterano como punição exemplar, a morte do aluno novato e a reabertura, ainda mais violenta, dos Jogos de Arena foram motivos suficientes para fazer circular na escola a reação de um grupo de alunos, por meio do jornal do grêmio estudantil, cuja capa trazia as caricaturas feitas por Mundo, que provocaram ainda mais a indignação, só que por parte da direção do colégio:

As primeiras caricaturas causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplares do *Elemento 106*, o jornaleco do grêmio. Destacava-se o semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de bichos de casco com feições grotescas; o maior deles, o Bombom de Aço, segurava uma vara e ostentava na testa o emblema do Pedro II. Um mês de suspensão para os redatores, dez dias para o artista, a apreensão do jornal. Mesmo assim, a capa do *Elemento 106* ficou exposta por toda parte: nos banheiros, na cantina, nas lousas, na porta da sala da direção. Era arrancada e rasgada, e reaparecia no dia seguinte, apesar das rondas dos bedéis, e das ameaças de punição e até de expulsão.

Quando Mundo voltou, o professor de educação física o repreendeu: mais uma brincadeira como aquela, e rua! Foi xingado de subversivo pelo Delmo, insultado pelo Minotauro: artista de araque, neto de galegos. (CN, p. 16, 17).

Nas palavras do narrador, o amigo, que não se enturmava e era ridicularizado, tinha uma percepção extremamente aguçada, e os colegas logo perceberam que “seu poder, além de emanar das mãos, vinha também do olhar” (CN, p. 16). O olhar do artista, por meio da linguagem plástica executada pelas mãos habilidosas, é capaz de perceber o “outro” por trás da máscara da aparente normalidade, ou banalidade, atribuída aos gestos e ações da vida cotidiana. O jovem artista vê na figura do marechal-presidente a representação de uma autoridade grotesca, ridicularizada pelos traços de um quelônio primitivo, que tem aos seus

pés um bando de subordinados como “filhotes”. A afronta é dirigida diretamente à postura autoritária do comando do colégio, revelando que seus comandados comportam-se como repetidores do mesmo modelo. A suposta prepotência dessa autoridade e de seus subalternos, no exercício desse poder, é quebrada pela representação risível na figura do animal dócil e que não oferece qualquer tipo de ameaça. O artista confronta a tirania enviando a mensagem de que não se intimida diante da truculência exercida pelo poder instituído.

A linguagem estética tem esse potencial transformador: a transposição dos limiares dos fatos comuns, alcançando outros modos de dizer e de expressão. Por meio da linguagem alegórica, esse propósito é atingido, pois mostra, mais do que diz, o “outro” da história: os vencidos, subsumidos sob a máscara da história dos vencedores. Neste sentido estético do alegórico é que sublinho o papel da caricatura feita por Mundo. Como forma de denúncia inconformada, o aluno do colégio regido pelos ditames militares expõe sua visão superlúcida da situação por que passava a sociedade em que vivia.

A caricatura é uma técnica de desenho muito utilizada para expressar indignação e inconformismo, ao ridicularizar personagens sobre os quais se faz a crítica, ou denunciando acontecimentos políticos. O precursor desta arte como protesto político, na Europa, foi o francês Honoré Daumier (1808-1879), cujo alvo preferido era o rei Luis Filipe, retratado na obra *Gargântua*, em 1831, de quem criticava os meios escusos de governar. No Brasil, desde o período regencial, a caricatura estava presente nos jornais e folhetins que circulavam à época. No período do regime militar, o semanário carioca *O Pasquim*⁵⁹ publicava críticas, charges e caricaturas das personalidades e fatos políticos: “O mais sinistro e sanguinário período da ditadura militar foi criticado e gozado pelo jornaleco de todas as maneiras possíveis, muitas vezes, [...] obliquamente, metaforicamente, alegoricamente” (RANGEL, 2011, p. 32). Como se vê, a caricatura pode realizar-se, também, como procedimento alegórico, não só por utilizar-se do excessivo em seus traços, mas por dizer de um “outro modo” o que não pode ser dito abertamente. O âmbito escolar, no episódio descrito, servia ao jovem artista como amostra de um contexto mais amplo, vivido por todo o país. Assim, o procedimento de construção alegórica tem como chaves, para a sua leitura, elementos externos ao texto, que conjugam as figuras retratadas na caricatura, reconhecidas nos traços grotescos, e o contexto político vivenciado no momento. Neste sentido, evidencia-se a predominância da alegoria convencional neste procedimento alegórico.

⁵⁹ Jornal semanário carioca, que circulou de 1969 a 1991 (cf. RANGEL, 2011, p. 32).

Certa ocasião, Mundo faz questão de compartilhar com Lavo, com entusiasmo, a sua admiração pela arte de diversos artistas e de vários lugares; entre estes menciona o trabalho de Daumier, que certamente lhe era um referencial na arte da caricatura: “Tirou revistas de uma pasta de couro, as folheou: caricaturas de Daumier, não eram geniais? ‘Estes são brasileiros, Guignard, Volpi, Portinari. Estes aqui são franceses... e a revista é sobre arte africana.’ Era a coleção Gênios da Pintura.” (CN, p. 19).

Os desenhos que provocaram alvoroço no colégio foram apenas os primeiros, e as próximas caricaturas de colegas da escola incitaram não só revolta, mas vingança. Mundo permanecia alheio à obrigatoriedade de participar dos exercícios físicos, graças a uma dispensa providenciada pela mãe, “mas tinha que ficar na quadra e responder à chamada nas aulas de educação física” (CN, p. 16). Permanecia à sombra da marquise do prédio, observando e desenhando os movimentos do grupo de estudantes na quadra:

Quando o apito trilava, e os bandos se precipitavam na quadra de cimento, Mundo se deslocava para a arquibancada, abria a caixinha de lápis e desenhava os corpos que corriam, trombavam, se contorciam, giravam, caíam. *Corpos caídos* foi a primeira sequência que ele deixou sobre sua carteira numa manhã em que foi à cantina. Vimos nossos corpos tombados, nossos rostos fazendo caretas medonhas: o Minotauro, meio monstruoso e o único sem cabeça, o Delmo com cara de gafanhoto, e o professor, no centro da quadra, um arlequim atarracado, a cabeça separada do corpo. Os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiram ultrajados. (CN, p. 17, 18).

O narrador coloca-nos diante de mais uma obra de Mundo, que chegou ao texto por meio da descrição de Lavo e, portanto, cava um distanciamento, para nós, entre o objeto visual – ainda que ficcional –, e a leitura que o narrador dele faz. Isso demanda ainda mais esforço criativo para o trabalho de interpretação que se move sobre dois níveis de ruínas: no nível do texto, temos os elementos descritos pelo narrador, que “viu” o desenho, como figuras destroçadas pelo trabalho do artista: “os desenhos distorciam e misturavam nossos corpos, reconhecíamos traços de nós mesmos e dos outros, de modo que todos se sentiram ultrajados” (CN, p. 17, 18); em outro nível, que também está vinculado ao texto, mas extrapola o discurso do narrador, temos uma relação dialética entre o objeto narrado e a narrativa deste objeto, portanto, temos a descrição de Lavo, que por si já é ruína, como elemento restante do que ele observou no desenho e vivenciou no episódio, e o que imaginamos estar representado na caricatura, os corpos deformados.

Neste outro desenho, Mundo retrata os colegas que, na quadra, faziam movimentos expansivos, e o que poderia ser representado por corpos em movimento resulta em uma cena que se parece mais com um campo de batalha misturado com elementos grotescos (o professor “um arlequim atarracado, a cabeça separada do corpo” e um dos alunos “com cara

de gafanhoto”), contrastando com feições de horror e cabeças decepadas. O interessante da visão que Mundo repassa por esta caricatura é o da catástrofe. Negando uma visão triunfalista das personalidades investidas de autoridade, o artista as rebaixa ao nível do ridículo, apontando a fragilidade desses representantes do poder. O professor, representado pelo arlequim, seria não só uma figura ridícula, mas, sob outro prisma, seria uma pessoa volúvel, ou ainda, um portador de recados⁶⁰; ou seja: as ideias não lhe pertencem, mas estão a serviço dos seus mandantes, o que é reforçado pela imagem da “cabeça separada do corpo”. Essa representação irônica remete ao desenho anterior, do marechal-presidente caricaturado como um quelônio pré-histórico. *Corpos caídos* retrata não só os corpos dos alunos tombados pelo excesso de movimentos bruscos e pelas colisões entre eles, mas a violência inscrita na relação de poder e subserviência, entre a figura do professor e o grupo de alunos, e repõe, nesta leitura, a violência dos Jogos de Arena, que culminou na morte do aluno novato.

Nesta visão catastrófica de Mundo, a leitura alegórica aponta para a sucessão de perdas irremediáveis, em desdobramentos funestos que indiciam a sua própria incapacidade de significar, restando apenas ruínas. Isso nos leva ao que diz Gagnebin: “a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último.” (GAGNEBIN, 2009, p. 38).

A distorção das fisionomias associada à precisão dos traços reconhecíveis dos personagens, representados na caricatura, culminou em um ato de vingança. Delmo e Minotauro tramaram uma armadilha para Mundo, disseram que as garotas do colégio estariam interessadas em seus desenhos e combinaram de irem até uma praça:

Uma roda de alunas cercou o banco enquanto Mundo mostrava os corpos caídos; Minotauro colou com carrapicho um chumaço de rabiola na traseira do artista, tocou fogo com álcool e se afastou; eu ia correr para alertá-lo, Minotauro me segurou, tapou minha boca com a mãozorra e curvou com força minha cabeça. Mundo estranhou a risada das garotas, viu a fumaça entre suas pernas, deu um pinote e se atirou no lago. Depois sentou na pequena ponte de pedra, tirou os sapatos e o cinturão, e ficou ali, todo molhado, fitando os bichos, ouvindo a zombaria dos ginasianos. Dezenas. [...] Parecia mais triste que raivoso. “Estou acostumado”, disse, sem olhar para mim. [...]

No fundo da sala, a cadeira de Mundo vazia. Não fez os exames finais, perdeu o ano letivo e foi estudar no Colégio Brasileiro, onde podia desenhar à vontade, acordar tarde, entrar na aula no meio da manhã e cabular sem ser caceteado. (CN, p. 18, 19).

A atitude vingativa do aluno desafeto coloca Mundo em uma situação que, na narrativa, poderia prenunciar as ações punitivas, por parte de Jano, em relação a sua arte: a presença do

⁶⁰ Dos dicionários consultados destaco duas acepções para o verbete “arlequim”: 1) indivíduo que muda de opinião a cada instante; cata-vento (ver: MICHAELIS, dicionário online); 2) personagem do bumba-meu-boi, moço de recados do cavalo-marinho, adaptação do séc. XIX da *commedia dell'arte* (ver: HOUAISS, 2001).

fogo, o ato de queimar. A saída de Mundo do Colégio Pedro II deu motivo para reforçar a aversão do pai pela arte do filho:

“Vocês foram colegas de sala no Pedro II, não é? Mundo não fez os exames finais do segundo ano. E, pelo jeito, vai levar bomba de novo no Colégio Brasileiro [...]. Meu chofer viu vocês dois lá perto do Brasileiro. Qual era a conversa?”

“Arte”, eu disse. “Ele só fala nisso. As pinturas...”

“Por isso não promete nada”, Jano interrompeu. “Arte... quem ele pensa que é?” (CN, p. 20; 21, 22).

A rivalidade entre Jano e Mundo promete se acirrar ainda mais, e os trabalhos de Mundo não se restringem ao âmbito da escola, pois seu interesse se volta para os problemas que percebe na sociedade manauara, mais especificamente, neste momento, no pequeno grupo de empregados de Jano na exploração da juta.

5.4.3 O artista deitado na rede

A Vila Amazônia representa para Jano a sua grande conquista, herdada do pai como empreendimento que lhe rende os recursos financeiros responsáveis pelo seu *status* na sociedade manauara. Como vimos anteriormente, nesta ampla propriedade, localizada perto de Parintins, o casarão cinzento se ergue imponente, no alto de um barranco, tendo ao redor as casinhas dos trabalhadores que formam a pequena vila Okayama Ken. Neste império de Jano, de ostentação do poder, o magnata sustenta a obsessão pelos negócios, mas o anseio de passá-los às mãos do filho, como herdeiro, vai se transformando em frustração, à medida que Mundo vai dando mostras de sua aversão a esse “reino”: “Ignora a Vila Amazônia, cresceu com essa repulsa...” (CN, p. 87). Enquanto o pai tem os olhos fixos nesse objetivo, Mundo enxerga a exploração dos moradores do vilarejo de empregados. Estes, conquistados pelo patrão, que lhes fornece casa, comida, roupas e remédios, além de trabalho, recebem estes benefícios como dádivas de um homem bom, e não como itens dos quais têm direito para sua subsistência.

Na ocasião da visita do médico aos moradores de Okayama, Mundo e Lavo decidem acompanhá-lo, e nesta oportunidade os amigos conhecem de perto as condições das moradias e a situação miserável em que vivem: “O doutor Kazuma saiu para visitar as famílias, de casa em casa. Eu e Mundo o acompanhamos. [...]. Entramos em vários casebres cobertos de palha e chão de terra, paredes barreadas amarradas com cipó.” (CN, 72). O aspecto paupérrimo desses casebres contrasta fortemente com o requinte do casarão, onde as refeições eram servidas em bandejas de prata diante do mosaico da Santa Ceia: “Na parede da sala, um

mosaico de azulejos azuis e brancos ilustrava a Santa Ceia. Os azulejos e vários objetos de porcelana e prata eram portugueses.” (CN, 68). O filho detestava essa suntuosidade e preferia a proximidade dos moradores locais com os seus costumes, sua comida e sua língua:

Mundo só entrava no casarão para dormir. Uma noite, contou que almoçara bodó cozido com dois índios do rio Andirá que lhe ensinaram a pronunciar na língua deles palavras como *pássaro*, *céu*, *horizonte*, *terra* e *morte*. “Estão todos bebendo”, murmurou. “Bebendo e morrendo.” Passou o resto da noite desenhando, já nem fazia perguntas ou olhava para mim: apenas repetia as palavras que aprendera, e evocava a conversa com os índios como se estivessem ali no quarto, juntos, assombrados na escuridão. (CN, p. 73, 74).

Em uma dessas visitas aos vilarejos indígenas, Mundo conhecera um velho índio, já enfermo, que lhe aguçara ainda mais o interesse, por tratar-se de um artista:

Na noite da chegada, Mundo me acordou para dizer que havia encontrado um índio velho e doente. Um artista. Acendeu a luz e mostrou uma pintura em casca fina e fibrosa de madeira: cores fortes e o contorno diluído de uma ave agônica. Tirou da parede os quadros, os enfiou debaixo da cama e num dos pregos pendurou a obra do índio. Disse que aquelas imagens em fundo preto tinham provocado pesadelos em sua infância. Aliás, tudo naquela casa era detestável: o ambiente, a decoração pretensiosa, as cadeiras de espaldar alto, as toalhas vermelhas de Alcobaça, a bajulação das empregadas. (CN, p. 69).

O jovem artista valorizava as manifestações culturais do povo ribeirinho e a arte que unia as tradições de índios e caboclos amazônicos. Sua paixão pela arte não se volta apenas para os “grandes mestres da pintura” ou para manifestações mais arrojadas de protesto, como as caricaturas que fazia no colégio. O rapaz passa a manifestar um interesse especial pela arte do seu “lugar natal”, e, provavelmente, voltando-se para as suas raízes amazônicas: “Aos treze anos já era mais alto que Alícia, de quem herdara o rosto anguloso e os olhos grandes e escuros, meio repuxados, ‘de alguma tribo esquecida’, como ele próprio escreveu anos depois.” (CN, p. 16).

O olhar perspicaz de Mundo, que ridicularizava as personalidades do poder, rebaixando-as a criaturas grotescas em suas caricaturas, promove a exaltação daqueles desvalidos e explorados pelo poder, seja no âmbito econômico, político, religioso, moral. Vale lembrar que os quadros retirados da parede foram providenciados pelo avô, como forma de imposição de sua cultura religiosa aos moradores da propriedade, como descreve Lavo:

Depois Jano me levou à cozinha e aos seis quartos enfileirados na lateral do casarão. Perguntei porque havia tantas pinturas de São Francisco Xavier, feitas por um mesmo artista português. Ele explicou que, no fim da Segunda Guerra, seu pai mandara trazer aquelas imagens para decorar as casinhas dos empregados japoneses. Queria que todos adorassem o santo, mas eles não gostaram da ideia e as devolveram. No quarto de Mundo, onde também dormi, dois daqueles quadros estavam em paredes opostas. (CN, p. 68, 69).

Ao pendurar o trabalho do velho índio na parede do quarto, Mundo coloca-o em posição de destaque, para que seja lembrado, ocupando o lugar dos quadros que decoravam a parede,

rebaixados a um lugar de esquecimento, debaixo da cama. Com esse gesto, Mundo valoriza a arte local, personificada, alegoricamente, na figura do *velho índio doente*: arte ancestral, na qual se preservam valores da tradição; arte indígena, cuja identidade está vinculada às raízes da origem amazônica e brasileira; arte enferma, que dá sinais de extinção.

Na visita que os dois amigos fizeram, juntamente com o médico, às famílias dos trabalhadores, Mundo se interessa pelas peças artísticas do velho índio e chega a oferecer pagamento pelos objetos:

Num [dos casebres], o mais distante do casarão de Jano, um velho gemia deitado na rede. “Não levanta mais”, disse a mulher. Era um casal de índios, os filhos tinham ido morar em Manaus. [...] Mundo olhava para o doente com fascinação; cutucou-me e apontou os objetos pendurados na parede. O médico murmurou: “É seu Nilo, o mais velho da Vila Amazônia”. Mundo falou em comprar os objetos, a índia não quis receber dinheiro [...]. Continuou ali, perto da rede, olhando para o doente e conversando com a mulher. Não voltou para o casarão; de manhãzinha, me acordou com estas palavras: “O velho acaba de morrer”. Sentou no chão, pensativo, e começou a desenhar. Anos depois, recebi da Alemanha uma pequena pintura em chapa de alumínio, com uma cópia ao lado, em papel. Na cópia, o rosto tinha outra expressão: uma face se esfumara, e nela se formaram cavidades. O título da obra: *O artista deitado na rede*. (CN, p. 72, 73).

O falecimento do índio artista causa profunda tristeza a Mundo, que acompanha os rituais do enterro, que atraíram moradores de toda a região:

No meio da manhã, alguns trabalhadores saíram do armazém para velar o corpo do velho; em seguida chegaram barcos e canoas de Parintins e de outros lugares. Jano viu tudo de longe; permitiu que os empregados fossem ao enterro, e sabia que o filho estava por ali, que preferia ficar no meio daquela gente. Da varanda, assistiu ao ritual dos mortos, meio indígena meio cristão; no início da tarde, Mundo entrou numa lancha e acompanhou o féretro fluvial até Parintins. (CN, p. 73).

Jano, que também observou a movimentação, critica os costumes dos nativos, opinando que o enterro deveria ocorrer onde viviam, no lugar onde receberam todas as benesses do patrão:

“Por que não foi enterrado aqui?”, Jano me perguntou. “Ele e a mulher sempre viveram de favor. Antes esses índios eram tratados por curandeiros, vigaristas do corpo e da alma. Nós pagamos o doutor Kazuma, mesmo assim continuam brutos e ingratos. Esquecem nosso esforço, nossa dedicação. São como crianças... Um dia rezam para Nossa Senhora do Carmo, outro dia esquecem a santa e a Igreja. A fé dessa gente não está em lugar nenhum.” (CN, p. 73).

Esse episódio marca profundamente a vida de Mundo, tanto que em sua estadia na Europa, tempos depois, homenageia o velho índio artista com a obra referida por Lavo: “O artista deitado na rede”. Interessante notar que a representação do velho, na pintura de Mundo, não o retrata ainda em vida, deitado na rede onde o conhecera, mas remete à feição cadavérica, ou seja, à ruína restante da face do índio que se esvaia: “Na cópia, o rosto tinha outra expressão: uma face se esfumara, e nela se formaram cavidades.” (CN, p. 73). Palavra e imagem, nas concepções do título da obra e da pintura, respectivamente, propõem um jogo de

tensões entre vida e morte, o corpo deitado e a caveira, repondo, alegoricamente, a busca do artista pelo nascimento e renascimento do significado, indizível, e da imagem, mascarada pelo que mostra e esconde, e que, por fim, acaba em ruínas.

Essa alegoria, construída com os elementos recolhidos pela memória de Mundo, já na Europa, tempos depois, envia-nos para uma cena, igualmente alegórica, em que o jovem artista, de volta para o Brasil, doente, se despe e caminha pelas ruas do Rio, erguendo um remo que pertenceu ao velho índio retratado em sua pintura:

Fiquei sentado no cento do coreto da praça Bittencourt, pensando na minha vida. Esperei o amanhecer, o instante mais belo, a cidade quase quieta, a cidade dos desgarrados, toda a beleza do Rio para os que não têm lugar nem abrigo... pessoas que não têm aonde ir. Pensei: todo ser humano em qualquer momento de sua vida devia ter algum lugar aonde ir. Não queria perambular para sempre... morrer sufocado em terra estrangeira. A errância não era o meu destino, mas a volta ao lugar de origem era impossível. De manhãzinha caminhei pela rua Tonelero... nu, de cocar, segurando um remo. Os empregados dos bares e farmácias riam de mim, mas eu não estava indo fantasiado para um túnel. Erguia o remo do índio velho, o morto na Vila Amazônia... um dos índios e caboclos que pintei no fundo dos meus quadros, no fundo escondido e vergonhoso da nossa história. (CN, p. 308, 309).

Nesta forma de protesto solitário, o artista une a sua obra ao seu próprio corpo: despido de suas roupas, ele se reveste de elementos representativos da sua terra natal, para onde não mais voltaria, rememorando o lugar de origem, caminhando em terra estrangeira, a cidade dos desgarrados. Com o remo erguido, Mundo sinaliza um objeto estranho ao ato que realiza: não rema as águas do rio que banha a sua terra natal; o seu corpo nu é corpo estranho aos olhos daqueles que o observam com desdém; o cocar não coroa a cabeça de um ilustre morador da tribo manauara, o mais velho da Vila Amazônia, mas todos os ribeirinhos, caboclos e indígenas explorados ou dizimados em nome do progresso, representados pelo artista “no fundo escondido e vergonhoso da nossa história.” (CN, p. 309).

5.4.4 *Campo de cruzes*

A vocação artística de Mundo, como tenho pontuado, não recebe nenhum apoio do pai, que assume posição de austeridade em relação ao filho que se recusa a dar continuidade ao empreendimento da Vila Amazônia. Apesar disso, Mundo tinha alguns privilégios, como estudar alemão, francês e inglês. Certamente o filho de Jano já traçava planos de passar algum tempo na Europa – tendo ainda a arte como seu foco – e, para isso, preparava-se estudando outras línguas: “Mundo era um dos poucos que podiam estudar alemão com Gustav Dorner ou com Flau Lindemberg, e francês com a mulher do cônsul da França. E só ele podia pagar pelas aulas particulares de inglês com mrs. Holly Hern, numa das chácaras da Vila

Municipal” (CN, p. 93). Ex-colegas de escola invejavam essa prerrogativa do filho do magnata, opinando que há caminhos mais fáceis, já abertos pela fortuna do pai, que deveria ser a melhor opção para uma vida abastada, ao invés de dedicar-se mais aos estudos:

Minotauro e Delmo ficavam roídos com essas regalias, mas por razões diferentes. Até o último ano do colegial comentavam a cena que humilhara meu amigo.

“Será que ele ainda se lembra que nós tocamos fogo no rabo dele?”, perguntava o Delmo, cutucando o outro, que dizia: “Mundo é um lesão. Devia abocanhar a fortuna do pai dele”.

Delmo, filho único de um grande comerciante de ferragens, queria ocupar o lugar do pai: para que estudar, se podia começar a trabalhar como patrão? Minotauro, corpanzil de cabeça pequena, ia pelear por uma vaga no Departamento Estadual de Segurança Pública. Em dezembro de 1969, na despedida dos veteranos, ele se exibiu na arena do ginásio, violento e arrogante, esmurrando os calouros, obrigando-os a engolir terra e chumaços de capim cheios de formigas. (CN, p. 94).

Ranulfo, de outro modo, também expressa a sua aversão aos estudos formais, criticando a opção de Lavo pela faculdade e pela carreira na área jurídica, dizendo que a vida sem compromissos profissionais é mais proveitosa, elogiando a vocação de Mundo, a quem admira pela coragem de buscar algo voltado para a arte:

Em março quando eu já estudava na faculdade de direito, tio Ran condenou minha opção; esperava outra coisa de mim. “Devias passar a vida lendo e vivendo por aí, sem profissão. Vais acabar que nem tua tia, trancado numa saleta e rezando pra conseguir um cliente... Ou então correndo de uma vara pra outra.”

“Não sei se é exatamente essa a minha vocação, mas posso escrever, redigir processos, defender e acusar...”

“Acreditas em vocação? Eu não tenho vocação pra nada, vivo inventando... Inventa, rapaz. Ou então procura alguma coisa. Mundo está procurando, por que não fazes o mesmo?”. (CN, p. 94).

Desde pequeno, Mundo conta com o apoio de Ran para a sua vocação artística. Ranulfo é amante de livros, investe em leitura e passa horas dedicadas à literatura, o que contrasta com a dedicação extrema de Ramira ao seu trabalho, com o qual sustenta a casa e garante os estudos do sobrinho na faculdade:

Ranulfo armava uma rede nos troncos, pendurava uma lamparina num galho e ficava lendo durante a noite; quando não chovia, amanhecia ali mesmo, ao relento, o livro aberto no peito nu, as folhas secas cobrindo parte do corpo. Os livros de tio Ran! Vinham de muito longe, do Sul, e ficavam empilhados no quartinho dele, lá nos fundos da chácara, nossa morada. Ele lia para mim um parágrafo ou uma frase longa, e se entusiasmava, esquecia que eu ainda era criança e não podia entender histórias complicadas, escritas com palavras difíceis; mesmo assim, continuava a ler em voz alta, e só parava para dar tapas nos braços e nas pernas, e então eu via o sangue dos mosquitos na pele morena. Lembro que, em plena tarde de um dia de semana, Ramira o encontrou lendo e fazendo anotações a lápis numa tira de papel de seda branco. Perguntou por que ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho.

“Estou trabalhando, mana”, disse tio Ran. “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha.”

Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como uma das definições de literatura. E quando ele me dava uns livrinhos com desenhos, tia Ramira provocava: “Foram roubados de uma livraria ou comprados com o dinheiro daquela mulher?”. (CN, p. 24).

Ranulfo desempenha papel fundamental na vida de Mundo, estimulando-o à arte. Era ele quem se encarregava, muitas vezes, de comprar os materiais de desenho e pintura para o filho de Alícia:

Tua mãe me dava dinheiro, e eu comprava caixas de lápis e tubos de tinta suíços e ingleses para ti. Eu te incentivei a ser artista e fazer caricaturas que causaram constrangimento e vergonha a teu pai. Eu dizia para Alícia que tu serias um artista e não um sucessor da Vila Amazônia, ela às vezes te apoiava, mas outras vezes era pressionada por Jano, que interferia na tua vida. Ela mesma me disse que o marido a ameaçava só com o olhar... A maior ameaça era a perda da herança, e o medo de Alícia foi crescendo com o tempo. Nosso grande desacordo foi o teu ingresso no Colégio Militar. Eu não queria te ver no internato, mas tua mãe disse que era só uma artimanha para satisfazer teu pai, e assim ela cedeu mais uma vez à chantagem de Jano. Mas não abri mão da execução do *Campo de cruzeiros*. (CN, p. 255).

A artimanha para satisfazer Jano foi decidida por Mundo que, aparentemente, cede à imposição do pai em colocá-lo no Colégio Militar, após a discussão que acompanhamos com a intermediação de Albino Palha, que termina com a violenta investida de Jano contra Mundo, deixando a cicatriz no pescoço do filho.

Na narrativa, o período em que Mundo permaneceu no internato, as suas incursões pela mata nos treinamentos de sobrevivência e a sua doença são fatos que compõem um episódio que se desenrola simultaneamente à concepção da obra *Campo de cruzeiros*, desde a ideia inicial ao projeto discutido com Arana, e a ajuda de Ran e de Lavo; são episódios concêntricos que se afastam e se tocam, criando uma complexa rede de sobreposições de relatos e de relações entre os personagens, podendo ser considerado o clímax da obra, embora se desdobre ao longo de alguns capítulos.

Arana havia sido um artista admirado por Mundo, desde que conheceu as suas obras em uma praça da cidade, onde o artista exibia e vendia bichos esculpidos em madeira aos turistas: “Me desgarei e fui sozinho, entrei na roda, vi pela primeira vez o artista. [...] Quando os turistas foram embora, fiquei sozinho olhando para aqueles bichos. Aí ele pôs as mãos nos meus ombros e perguntou com a maior naturalidade: ‘Queres conhecer meu ateliê?’.” (CN, p. 44). O ateliê ficava em uma casa escondida na mata, próxima ao rio, e é descrito por Lavo em sua primeira visita ao sobrado do artista:

Numa ilha no meio do canal, uma sumaumeira escurecia um sobrado branco [...] A canoa de Mundo estava emborcada na terra. Pedacos de tora amontoados no jardim, objetos estranhos fincados na areia. [...]

Até então, eu só conhecia os quadros da Pinacoteca do Estado, do Palácio do Governo, antigo palacete Schulz, e as pinturas italianas do Teatro Amazonas. Agora me encontrava num ateliê com mesas, ferramentas de carpintaria, tornos e uma serra circular. Pedacos de toras revelavam formas de um felino, uma ave, um réptil; nas paredes folhas de papel com desenhos de Arana. [...]

Da janela pude ver o edifício do Clube Militar e, mais perto, os dois canais do igarapé que se bifurcava. Tive a impressão de estar numa casa ilhada. Recordei as viagens de canoa com tio Ran no igarapé dos Cornos, de onde saíamos para o centro e outros bairros.

“Quando eu era criança, passava perto daqui, mas não dava para ver a casa”, eu disse.

“O matagal escondia tudo”, disse Arana. “Derrubei algumas árvores e aproveitei os troncos para esculpir. Deixei a sumaumeira, que dá sombra e sorte.” (CN, p. 40; 41; 42).

Lavo não se sentira muito à vontade na casa do artista e percebeu também nele certo desconforto com a sua presença:

Já escurecia, Mundo precisava partir. O artista me deu um ouriço furado, cheio de castanhas, preso a uma haste vermelha. Chacoalhei o ouriço, fazendo sons de chuva.

“É um chocalho mesmo”, disse ele, sério.

Percebi que não gostara do meu gesto. Abraçara-me, me dera um presente, se esforçara para agradar, mas senti nesse primeiro encontro uma ponta de hostilidade, ou antipatia mútua. Talvez fosse impressão falsa, pensei, vestígio das palavras de Jano. (CN, p. 43).

A técnica de arte de Arana incutia em Mundo a valorização da floresta e a reconhecer a importância da preservação da cultura do seu lugar de origem: o jovem artista se interessava pelos recursos da mata que Arana empregava em suas obras, que o inspira para os seus futuros trabalhos. Além disso, Arana introduzia-o no mundo das artes plásticas, facilitando o acesso a livros e coleções de artistas de renome e estimulando-o a conhecer a história da arte.

Jano reprovava a amizade de Mundo pelo artista, insistindo na ideia de afastar o filho de Arana. O pai insiste em compará-lo a um vagabundo e em depreciar a sua arte, pensando na má influência para o filho:

Ele deu um soquinho na perna e suspirou: “Ainda não conheces? Um vagabundo. Um pintor de trambolhos sem pé nem cabeça. Também faz esculturas... coisas tortas, tudo porcaria! Mundo vive enfiado na casa desse aproveitador, às vezes dorme por lá. Minha mulher pensa que o nosso filho vai ser um gênio”. (CN, p. 36).

Ranulfo também expressa ao sobrinho a sua preocupação em relação à amizade entre Mundo e Arana, pois já notava que o artista começava a influenciar o garoto: “ ‘Mundo acha que ele faz uma arte revolucionária.’ [...] ‘É que ele está cego, mas um dia vai saber quem é esse Arana. Agora o que eu quero mesmo é afastar Mundo de Jano.’ ” (CN, p. 102; 105). Em uma conversa, Lavo tenta alertar Mundo sobre as impressões de Ran a respeito de Arana, aproveitando que o amigo já dava sinais de insatisfação com o artista:

“Marquei um encontro com Arana no Três Estrelas. Agora ele deu pra fazer sermão. [...] Arana implica com o meu trabalho”, continuou. “Implica com quase tudo e não dá a mínima para o que me queima por dentro. Não conhece o meu pai, não quer entender quem é esse homem. Agora só fala em prudência, só pensa nas amizades que fez em Brasília... Prudência, para ele, é uma forma de ganhar dinheiro e prestígio. Tem medo do que eu quero fazer, diz que pode prejudicar meus estudos e enfurecer meu pai. Vinte meses de internato, e ele me pede prudência... Nem minha mãe fala assim.”

“Tio Ran falou que ele é um impostor... deu golpe atrás de golpe... Mas acho que não queres acreditar...”

“Ranulfo falou pra mim também. Falou um monte de vezes, e a gente até brigou por causa disso. Eu não queria acreditar, porque meu pai pensa a mesma coisa do Arana, e o meu pai sempre pensou contra mim.” (CN, p. 145, 146).

O tio de Lavo passa a ser um aliado de Mundo em um “projeto” de vingança contra a tirania de Jano, que envolveria, também, uma demonstração de repúdio à construção do conjunto residencial, comandada pelo prefeito coronel Zanda. Durante o período de internato no Colégio Militar, Mundo passara por experiências pesadas nos treinamentos na mata. Ele presumia que as ordens do coronel Zanda poderiam estar associadas às ações punitivas do pai:

“Sabem que é o Zanda? Não conhecem? É um puto, não para de me perseguir. Foi ele, Lavo... foi ele quem deu a ordem...”

“Ordem? Que ordem?”

“Foi ele, eu sei... Deu ordem para eu ficar sozinho; todos me abandonaram, e eu fiquei mais de vinte horas perdido na selva. Pergunta ao teu tio se não foi ele...” (CN, p. 140).

Mundo tem o olhar crítico em relação à deterioração da cidade de Manaus, dos bairros afastados e dos igarapés. Sabe que a destruição vem encabeçada pela truculência do regime militar que, em nome do progresso, promove o desmatamento e a retirada dos ribeirinhos das proximidades do centro de Manaus, em uma clara demonstração de “higienização” do espaço urbano:

Atrás do Palácio do Governo uma mancha escura se movia lentamente nas margens do rio. Urubus, dezenas, bicavam dejetos deixados pela vazante. Um cacho de asas abriu um clarão, e no meio apareceram homens e crianças maltrapilhos. Mundo falou: “Nossa cidade...”.

Subimos pelas ruas dos Educandos; na avenida Beira-Rio vimos, lá embaixo, o vazio perto do porto da Escadaria, antes ocupado por um aglomerado de palafitas.

“Sabes onde eles estão?”, perguntou Mundo.

“Eles quem?”

“Os moradores da beira do rio. Foram jogados no outro lado da cidade. A área foi toda desmatada, construíram umas casas... Sobrou uma seringueira. Quer dizer, o tronco e uns galhos... a carcaça.” [...]

“Os amigos do meu pai vão inaugurar com pompa.” [...]

Era o conjunto habitacional que estavam construindo? O Novo Eldorado?

“É, vais ver que lindo Eldorado...”, disse Mundo. “Nem Fogo ia querer morar lá.” (CN, p. 144).

Mundo observava com perspicácia a associação do magnata da juta com o governo militar e intentava atingir, em um só golpe, as duas instâncias do poder destrutivo: o pai, que lhe corroía por dentro com sua obsessiva intolerância à arte; o regime militar, que investia na remodelação urbana, sonhando condições dignas de habitação aos próprios moradores, além de promover a destruição da floresta. Duas instâncias, a interior e a exterior, que o artista vê, lucidamente, e intenta retratar em sua obra provocativa e revolucionária.

O olhar cindido do jovem artista se volta para dois universos que estão, no seu entendimento, em plena combustão: o seu íntimo, “que [se] queima por dentro” (CN, p. 145), que se consome pelo relacionamento impossível com o pai, pelo tratamento austero de Jano em relação a ele; e o seu entorno, a sua cidade, que se deteriora pelas ações truculentas do poder em nome do progresso. Essa visão bi-ocular, que se volta, simultaneamente, para o interior e para o exterior, remete a um conto de Hatoum, “A casa ilhada”, onde um cientista mantém um viveiro de peixes exóticos, visitada pelo narrador, que nos conta:

Eu estava diante do aquário, admirando um peixe à flor da água, um peixe pequeno e estranho, quando uma voz estrangeira murmurou atrás de mim:

É o tralhoto, um teleósteo da família... [...]

Não importa a família, o que importa é o olhar desse peixe.

Então eu soube que o tralhoto, com seus olhos divididos, vê ao mesmo tempo o nosso mundo e o outro: o aquático, o submerso.

Curioso, eu disse. Ver o exterior já não é tão fácil, imagine ver os dois... (HATOUM, 2009, p. 70).

É com essa sensibilidade e lucidez que o olhar cindido do artista encontra os elementos para a sua manifestação crítica, por meio de uma obra que denunciaria a morte iminente da floresta, pela sua degradação, e a expropriação de muitos moradores manauaras dos arredores de Manaus, trabalhadores aos quais estava sendo negado o direito de permanecerem na cidade e partilhar de seus benefícios.

A ideia do *Campo de cruzeiros* foi mostrada a Arana; era provocativa e atingiria diretamente os brios do prefeito Zanda e, conseqüentemente, deixaria Jano enfurecido:

Mundo tirou o papel do bolso e mostrou o desenho: queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruzeiros. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado...

“A ideia é queimar também o tronco da árvore”, acrescentou.

Arana se deteve no desenho, depois pegou o papel e balançou: por que escolhera o Novo Eldorado?

Mundo contou que no internato tinha pesadelos com a paisagem calcinada: a floresta devastada ao norte de Manaus. Visitara as casinhas inacabadas do Novo Eldorado, andara pelas ruas enlameadas. Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinha que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio. Alguns tinham trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões; a cozinha, um cubículo quente; por isso, levavam o fogareiro para a rua de terra batida e preparavam a comida ali mesmo. Ele dormira na casa da família do Cará. O sol da tarde esquentava as paredes, o quarto era um forno, pior que o dormitório do internato. Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade. Isso não justificava a escolha?

“Sei que esse bairro é um crime urbano”, disse Arana. “Mas é a primeira grande obra do Zanda, o ídolo do teu pai. Foi nomeado prefeito e quer mostrar serviço. Acho que deves usar a revolta para outras coisas, Mundo. Um tronco queimado com um monte de cruzeiros... Isso não é arte, não é nada.” [...] “Não é arte, não é nada mesmo. É só provocação. Vão te perseguir...”

“E se me perseguirem? Se eu for preso? Vão me dar porrada, me matar? Dane-se!”

“Dane-se? Há quanto tempo tu frequentas meu ateliê? Todo mundo sabe disso, teu pai foi o primeiro a saber. Queres te vingar dele, não é? Mas não vai ser com esse *Campo de cruzeiros*... nem com a minha ajuda. Não ponho meu nome nisso, nunca!”

Mundo deu um murro na mesa: “Esse é o artista”.

Arana ia falar, mas o susto o calou.

“Agora se pela de medo de ser meu amigo”, continuou Mundo. “O Eldorado não é só um crime urbano. O Cará morreu no último treinamento, outras pessoas morreram... estão morrendo, aqui e em outros lugares...” (CN, p. 147-149).

A despeito da recusa de Arana, Mundo não desiste do seu intento; demonstra que tem consciência da amplitude da devastação praticada pelo poder instituído, não só em relação à questão ambiental, como também quanto às atrocidades contra as vidas que se perdiam pela violência do regime. A obra de Mundo conta com o apoio de Ranulfo, porém com a ponderação de que deveria esperar o dia da sua formatura, como queria Alícia, evitando maiores atritos com o pai:

Mundo tinha marcado um encontro com o tio Ran. Entraram na casa. Embora não se tratasse de um encontro secreto – mais parecia uma reunião de família –, ignoraram minha tia e me alijaram da conversa. [...] Os dois não escondiam o assunto, mas falavam baixo. Meu amigo, mais afoito, recusava os conselhos de tio Ran, pois já decidira construir sua obra no Novo Eldorado. Ranulfo iria ajudá-lo? Conhecia os moradores... podia convencer o pessoal a participar, seria um protesto de todos, um trabalho coletivo. [...] “Tua mãe acha melhor adiar para depois da tua formatura.” [...] “Medo de mãe é sempre pertinente”.

“Medo...”, repetiu Mundo, com impaciência. “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim melhor morrer.”

“Ela só pediu pra adiar... Aliás foi a única coisa que me pediu.”

“Nem festa de formatura com colação de grau”, disse Mundo, puxando um canivete do cano da bota. [...] Mundo tirou a boina do bolso e começou a furá-la e cortá-la com fúria. [...]

“Boina e farda, nunca mais.”

“Mas não foi isso que a gente combinou”, lembrou tio Ran. “Jano é carne e unha com o prefeito e com o diretor do Colégio Militar. Se acontecer alguma coisa, vai culpar Alícia...” [...] Ele e meu tio tinham tanta afinidade que me senti traído por ambos; senti ciúme. O que havia entre os dois? Mais que amizade, eu desconfiava. (CN, p. 164; 165; 166).

Jano, orgulhoso pela conquista, preparava uma grande festa na Vila Amazônia para exhibir seu triunfo em ter o filho formado pelos preceitos disciplinares do Colégio Militar: ““Vocês viram meu filho na Marcha dos Mascotes? Parecia um cadete’.” (CN, p. 127). Além disso, não o via mais como o herdeiro dos negócios da juta, mas a herança que vislumbrava, agora, estava na carreira política e militar:

Jano planejava uma festa na Vila Amazônia para comemorar a formatura do filho, com músicos de Parintins, comida e bebida à vontade. Ia alugar um barco de recreio para levar os alunos, professores e convidados até a propriedade. Ela não iria, mas o marido só falava nisso. Ia esbanjar por causa de Mundo, já havia contratado um fotógrafo e um cinegrafista, queria mostrar o menino fardado com a turma do Colégio Militar. O arcebispo de Manaus rezaria uma missa. Jano sabia que a juta não tinha futuro, mas apostava no futuro do filho. Era o sonho dele. Além disso, a prefeitura ia comprar a juta da Vila Amazônia. Zanda faria isso para ajudá-lo, os dois negociavam. Palha dava conselhos, sugeria preços, intermediava. Mas Zanda se afastara, ia cancelar o negócio. (CN, p. 191, 192).

Para a grandiosa festa na Vila Amazônia, Jano encomendara à Ramira uma grande quantidade de roupas com que ele presentearia os moradores e trabalhadores da Vila. Para a costureira, Jano dissera que seria um presente de Natal, mas Alícia esclarece que se tratava de roupas novas que todos deveriam usar durante as festividades, certamente para que Jano não se envergonhasse com a simplicidade das pessoas do lugar diante das autoridades e convidados ilustres:

De costas para Ranulfo, sorriu friamente para tia Ramira: “A roupa que Jano encomendou para os empregados não é presente de Natal, é para comemorar a formatura de Mundo na Vila Amazônia. Jano quer ver todos eles de roupa nova, e vai fretar um barco só para os convidados de Manaus. Tu vais receber um convite, Ramira”. (CN, p. 168).

Ranulfo e Mundo unem-se para a execução da obra no Novo Eldorado. Lavo preocupa-se com o sumiço do tio e suspeita de que ele estaria ao lado do amigo, lembrando-se da conversa entre Ran e Mundo, em sua casa. O ano findava e Mundo arma uma estratégia para livrar-se da última semana de treinamentos na selva, que seria na fronteira com a Colômbia, conseguindo uma liberação do internato: durante esse período, certamente estaria totalmente voltado para o *Campo de cruces*. Inventa para os seus superiores uma série de mentiras, usando o nome respeitável do pai:

O coronel que ele considerava amigo pronunciou a sentença: “Não se brinca com o pai nem com a instituição”. Então Jano ficou sabendo que Mundo enganara todos, inclusive o diretor. Levara uma carta do pai, com assinatura falsificada e tudo, em que este solicitava uma licença de duas semanas para o filho, que o acompanharia numa viagem ao Rio de Janeiro. O militar descobriu um novelo de mentiras, todas aludindo à doença de Jano; soube que Mundo havia protestado com palavras subversivas contra a morte accidental de um aluno durante um estágio de sobrevivência na selva e que às sextas-feiras pedia permissão para ir visitar o pai, que estava hospitalizado. Jano viu e assinou o último boletim de Mundo: praticamente reprovado – não receberia o diploma. Além disso, a evasão ou fuga do colégio era uma grave transgressão disciplinar. Mais grave ainda era a insubordinação. Como podia? Um estudante incitar todo um bairro contra o prefeito, um oficial das Forças Armadas! Mundo podia ser preso: ele e um pé-rapado, um tal de Ranulfo. Dois idiotas. O coronel citou a Lei de Ensino do Exército: o caso fora submetido ao Comando Militar da Amazônia, que decidira expulsar Mundo. (CN, p. 184, 185).

A obra de Mundo é executada no conjunto residencial e conta com a colaboração inflamada de Ranulfo, que sempre quis uma oportunidade para vingar-se de Jano e afastá-lo do filho, e de Zanda com quem teria uma rixa pessoal do passado:

“Ranulfo... trepou num galho da seringueira e falou umas coisas. Depois o povo do bairro queimou as cruzes e a árvore...” [...] “Teu tio me ajudou a construir o *Campo de cruzes*; passamos meses planejando a obra. Ele detestava o projeto das casinhas populares. ‘Tocas de bicho’, dizia. Teu tio tinha uma birra com Zanda. Me contou que tinha sido perseguido por ele... vingança por causa de mulher... Não quis contar mais... e não sei se minha mãe estava metida nisso. Ranulfo juntou a vingança com a política e se entusiasmou com a minha ideia. Queria molhar as cruzes com querosene e tocar fogo nelas antes do amanhecer, mas os moradores ficaram com medo, não concordaram. Ranulfo roubava sobras de pano da tua tia e tingia tudo de preto. Fomos várias vezes ao Novo Eldorado. Ele reunia umas cinco famílias e falava: ‘Vocês foram enganados; prometeram tudo, e olha só que lugar triste... triste e longe do porto...’.” “Ele te ajudou só pra atingir teu pai?” “Me ajudou porque gosta de mim.” (CN, p. 178; 210).

A repercussão da obra de Mundo não demoraria a chegar. Jano fora atingido certamente pelo golpe vingativo do filho artista. Fora desmoralizado, primeiramente pelo coronel Zanda, depois, no gabinete do diretor do Colégio Militar, como vimos há pouco, e por fim, publicamente, por meio da manchete no jornal:

Na tarde em que a obra de Mundo foi inaugurada, o coronel Zanda logo informou Jano. No Novo Eldorado, ele viu um horizonte de cruzes chamuscadas e quis saber que diabo era aquilo: por que tinham construído as casas num cemitério? Onde estava o trabalho do filho? Rindo, o prefeito disse: “Na tua cara, Trajano. Teu filho é atrevido: fez do bairro um cemitério. Bela obra. Mas vamos destruir toda essa porcaria em pouco tempo. Um dia a gente dá um susto nele. Agora passa no Gabinete do Comando do Colégio Militar, o diretor quer falar contigo” [...]

A obra do meu amigo, no Novo Eldorado, também terminara em cinzas. Na foto do jornal, o tronco e os galhos secos de uma única árvore, cheios de trapos pretos, e uma fileira de cruzes de madeira fincadas nas ruas sem calçada. O título e o subtítulo da reportagem sem dúvida haviam escandalizado o pai: “*Campo de cruzes* – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra”.

A matéria, em sua maior parte um resumo elogioso da biografia de Jano, ironizava a pretensão de Mundo: “um filho rebelde, estudante fracassado e dândi fardado que queria fazer arte contemporânea num bairro de gente pobre, onde quase todos são analfabetos”.

No dia seguinte bem cedo fui ao Novo Eldorado. O *Campo de cruzes* havia sido destruído pela polícia na tarde do feriado. A visão das ruínas acentuava a tristeza do lugar. Cruzes de madeira crestadas cobriam um descampado; o tronco da seringueira fora abatido, as raízes arrancadas; galhos secos espetados em trapos queimados pareciam carcaças carbonizadas. (CN, p. 183; 177).

O atrito entre pai e filho, entre o poder tirânico e o poder de denúncia da arte, toma proporções ainda maiores: Mundo afetou o pai naquilo que mais prezava, a sua presunção em

ser um homem reconhecido no meio político, posição construída pelo seu *status* econômico e social em Manaus, alimentado pela riqueza proveniente da Vila Amazônia; o filho conseguira “queimar” a imagem do soberano Trajano Mattoso. O pai, desmoralizado e impotente diante da rebeldia declarada do filho, prepara o revide, supondo que, ao protestar ao seu modo, tocando fogo nos pertences do jovem artista, poderia também “queimar”, no filho, seus sentimentos voltados para a arte:

No começo da tarde saí à procura de tia Ramira. Fui à casa de Jano: portas e janelas fechadas. Havia cinzas no ar; senti cheiro de fumaça. Ninguém respondeu às batidas no portão. [...] Voltei à Vila da Ópera sem pistas do meu amigo. [...]

As mãos do chofer começaram a tremer; ele gaguejou, balançou a cabeça, se atrapalhou e, sem conseguir dizer uma palavra, entregou os jornais ao patrão e se acorou perto do carro. Jano folheou-os, um por um, e seus olhos se fixaram na fotografia do filho. Dobrou os jornais, ergueu a cabeça e, avisando Naiá na varanda da cozinha, a chamou.

“Macau vai me ajudar a fazer um serviço”, disse. [...]

Esperou Naiá sair e friamente pôs em prática o que decidira: entrou com o chofer no quarto de Mundo, Macau carregou os livros, revistas e desenhos para a quadra de cimento. [...] A quadra estava coberta de cinzas, folhas de papel e trapos chamuscados se espalhavam pelo quintal. (CN, p. 175; 176; 186).

Neste mesmo instante, Ramira estava entregando a encomenda de roupas que Jano fizera para a festa na Vila Amazônia, e nem mesmo isso escapou das chamas:

Macau falou grosso com o carroceiro, e os dois puseram a roupa em cima dos livros e da papelada, aí Macau jogou querosene e tocou fogo. A roupa novinha queimando... virando cinzas.

“Meu trabalho... tanto esforço”, lamentou ela. “Estava tão zonha que esqueci de dar a camisa que fiz para ele, deixei tudo junto...”. (CN, p. 176).

A atitude de Jano acendera a revolta de Alícia, como relata Naiá, que em um ataque de fúria “‘arrancou a fotografia da Vila Amazônia e atirou na cristaleira. Pegou os soldadinhos e aqueles brinquedos de guerra e jogou no chão cheio de vômito e pedaços de vidro’. [...] Alícia se mudou de vez para o quarto de Mundo. Nunca pensou que Jano fosse capaz de queimar o que era tão importante para o filho” (CN, p. 186,187). Para Jano, nem mesmo a esposa deveria ter sido poupada: “Naiá escutou o queixume: ‘Devia ter queimado também outras coisas... Alícia não merece nada, nem uma canoa, de herança’.” (CN, p. 187, 188). Dias depois, Alícia mostra a Lavo o quarto do amigo, de onde o pai retirara tudo para ser queimado:

“Olha o que o crápula do meu marido fez”, disse, varrendo com o olhar os riscos de retângulos e quadrados nas paredes. “Os desenhos e objetos... nunca mais. Jano sabe como atingir Mundo, só que dessa vez atingiu a mim também.”

Folhas secas e sementes, pedaços de madeira, caixas de lápis e tubos de tinta, tudo havia desaparecido. O quarto vazio traduzia a violência do ato paterno. Apenas um fio delgado pendia do teto.

“Um par de asas ou lâminas, sei lá”, disse Alícia, “foi arrancado e queimado. Mundo ganhou de um artista do Rio. Vai virar bicho quando souber.” (CN, p. 190, 191).

A destruição da obra de Mundo no Novo Eldorado marca o ápice do duelo entre a tirania e a expressão da arte, como tenho pontuado sob a perspectiva da leitura alegórica que

venho desenvolvendo, extrapolando o cerne da rivalidade entre os dois pontos de tensão representados por Jano e Mundo. O embate entre os dois chega ao extremo: Mundo investe contra o pai, já fragilizado pelo golpe dos últimos acontecimentos e pelo estado de saúde agravado após a revolta de Alícia. A cena da última discussão entre os dois é presenciada por Lavo:

O portão da casa de Jano estava aberto, passei sob o caramanchão, e na varanda ouvi gritos e latidos. Quando entrei na sala, vi primeiro Mundo dizendo para o pai: “Por que não tiras o cinturão agora? Por que não me trancas no porão?”.

Em pé, as mãos espalmadas no peito, Jano começou a recuar quando o filho avançou para cima dele. Corri, mas, antes que eu pudesse segurar Mundo pela cintura, ele cravou as mãos na camisa do pai e o empurrou com violência.

“Sai daqui, Lavo, nossa conversa ainda não acabou”, gritou ele, querendo atingir o homem caído.

Agarrei-o pelos braços, os olhos furiosos me encararam, pensei que ia me agredir. Não parou de gritar: “Ele não é homem pra minha mãe”, enquanto eu o arrastava para a porta. Não quis me ouvir e, de mãos fechadas, berrou: “Me solta, porra. Vai lá com aquele covarde. Não és o filho que ele queria ter?”. Com um solavanco, se desgarrou e saiu devagar, olhando para o chão da sala, onde tombara o pai.

Carreguei Jano até o sofá. Os olhos entreabertos, virados para o teto, me assustaram. Chumaços de algodão, um frasco de álcool e duas ampolas quebradas sobre a mesa de centro. Subi até os quartos. Ninguém. Procurei Macau nos fundos da casa, não vi o DKW. Quando voltei, Fogo farejava a cabeça do dono. Gemeu, erguendo os olhos amarelos e murchos para mim. Peguei o pulso de Jano e senti uma palpitação fraca, demorada. Não sei quanto tempo fiquei ali, ouvindo ganidos, perto dos dois: quatro olhos que já não se encontravam.

Parecia que toda uma época se deitara para sempre. (CN, p. 198, 199).

Fogo e cinzas, metaforicamente, apagavam-se e esvaíam-se no chão do palacete que ostentava o poder intocável do pai. Fogo, o fiel cachorro de manchas amarelas, o tesouro que Jano tinha sempre ao seu alcance, ao lado do dono representava a sombra do poder destrutivo pelo fogo e pela riqueza; esse Fogo, em ambos os sentidos, agora se apagava, juntamente com o dono. Os olhos acinzentados de Jano não se encontrariam com os de Fogo; poderíamos dizer, com o narrador: “parecia que toda uma época se *‘apagara’* para sempre”.

No velório de Jano estavam representados desde os empregados até as autoridades locais. Nota-se que Alícia não trajou vestido preto, como sinal de luto, vestiu-se de cinza, marcando, uma vez mais, a cor representativa do que restou da família arruinada:

À noitinha fui ao velório na Beneficente Portuguesa. Os mortos se revezam, mas Jano não foi velado na capela do quintal: merecia uma posição mais alta, de graus acima do defunto da manhã, e não sei quantas homenagens. O ataúde, entre bandeiras do Amazonas e do Brasil, ficou no salão nobre do hospital. O recinto cheirava a suor e flores, e lá estavam o arcebispo de Manaus, freiras e membros da direção da Beneficente, funcionários da firma de Jano e parentes de japoneses da Vila Amazônia, que moravam na cidade.

Alícia usava um vestido cinza: o decote acentuado atraía mais olhares que o colar de pérolas, e o cabelo penteado para trás mostrava por inteiro o rosto, de uma beleza persistente. Recebia as condolências de braço dado com Naiá, ambas elegantes; os olhos da empregada, vermelhos, voltados para a cabeça do patrão. Por coincidência ou intenção perversa, ele usava a calça azul-marinho costurada por Ramira, que ficara frouxa e comprida demais. E o mesmo cinturão de couro que golpeará Mundo.

Atrás das duas mulheres, encostado à parede, Macau fitava o chão. Às vezes Alícia olhava em redor, à procura do filho. [...]

Ausente, mesmo, só Mundo.

Quando fui dar os pêsames a Alícia, tive a impressão de que os olhos secos nas faces molhadas misturavam tristeza, alívio e anseio de liberdade; ou talvez escondessem algum segredo. [...]

Ramira, quieta e azumbrada numa poltrona, a fisionomia amarelada pela luz do abajur. Ela, sim, triste e encolhida, mais viúva que a outra, a verdadeira. [...]

Naquela noite, antes de voltar à Vila da Ópera, passei no palacete. Bati à porta, fiquei esperando na varanda. Nem sombra de Mundo, nem de Fogo. Nada. [...]

Depois, em casa, vi a saleta sem a mulher diante da máquina. [...]

Demorei a pegar no sono, a visão de Jano e Fogo, juntos no sofá, me impressionou mais que o defunto no salão nobre do hospital. Lembrei dos cochichos no velório: “Por que o filho não veio?”; “Nem o pai morto ele quis ver!”; “Culpa da mãe?”; “Diz que é vadio, quer ser artista...”. (CN, p. 204; 205; 206).

Mundo não compareceu ao velório e enterro do pai. Preferiu ficar recluso por alguns dias e na mesma semana, ele e a mãe, acompanhados por Naiá, se mudariam para o apartamento do Rio; um tempo depois Mundo iria para a Europa. Lavo encontra-se com o amigo antes da sua partida:

Depois da morte de Jano, conversei uma única vez com Mundo, pois o segundo e último encontro foi uma breve despedida no aeroporto, onde meu amigo, sua mãe e Naiá deram adeus à cidade. Partiram apressados, como fugitivos. Alícia não quis celebrar missa de sétimo dia: cumpriu à risca o que prometera, deixando nas mãos de Albino Palha o inventário e a venda das propriedades e de todos os bens. [...]

Lamentei o que acontecera no Novo Eldorado e a queima de todas as coisas dele... “Meu pai se inspirou no *Campo de cruces*. Até a roupa barata que a tua tia costurou ele incendiou, não é? Esse era o homem que queria civilizar a Amazônia”. (CN, p. 209; 210).

Os negócios e as propriedades da família teriam ficado sob a administração de Albino Palha, que, alguns meses mais tarde, vende o palacete para a construção de um hotel de luxo, mantendo a prática vigente da remodelação urbana em nome do progresso. O palacete feito em ruínas e Fogo morto na soleira da porta formam a imagem alegórica do fim de uma história familiar, repleta de desavenças, desencontros e rivalidade:

[Ramira] começou a contar que de manhã, ao passar em frente ao palacete, tinha visto a placa de uma empresa de demolição. “E sabes quem estava na calçada? Aquele gigante, o Palha... Conversava com três homens, gente de fora, do Sul. Ou estrangeiros. Apontavam aqueles edifícios horrorosos no centro, perto do Teatro Amazonas. Quando foram embora, entrei. Nunca tinha pisado naquele jardim. A trepadeira estava seca, as azaléias também. Arrancaram o caramanchão. Uma pena! Antes eu passava por lá e sentia o cheiro... parava para cheirar os copos-de-leite. Lá de baixo dava para ver as paredes e o teto do quarto. Sei que Jano dormia sozinho, ele e o cachorro. [...]. O jardim da frente, meu Deus!, cheio de entulho, a grama morta. Olhei para a soleira e não acreditei... O bichinho estava ali, com as patas esticadas, querendo entrar... Era só o esqueleto de Fogo... e pelanca amarela seca... Coitado! Acho que jogaram ele no mato, e ele voltou; morreu na soleira, com saudades do dono...”

Fui atrás da carcaça de Fogo, não a encontrei. Outro esqueleto, muito maior, se destroçava e prometia virar ruínas. O palacete de Jano já estava destelhado, janelas e portas arrancadas. Vi pela última vez a *A glorificação das belas-artes na Amazônia* no teto da sala: com cortes de formão e marteladas os operários a destruíram. O estuque caiu e se espatifou como uma casca de ovo; no assoalho se espalharam cacos de musas, cavaletes e liras, que os homens varriam, ensacavam e jogavam no jardim cheio de entulho. (CN, p. 223, 224).

A história dessa decomposição familiar, sob o olhar de Mundo, será retratada em sua última obra, em que a figura central seria o auge e a decadência do pai e da fonte de sua riqueza, e o apagamento do filho.

5.4.5 História de uma decomposição, memórias de um filho querido

A rivalidade entre pai e filho perpassa todo o romance, como temos acompanhado na presente análise, como figuração alegórica da incompatibilidade entre o poder de denúncia da arte revolucionária de Mundo e a tirania do pai, aliado ao regime militar, como o poder destrutivo da família e da cidade e como cerceador da liberdade pessoal e de expressão artística. Jano concentra esse foco destrutivo dentro das relações familiares, desde que começa a alimentar sua obsessão pela formação do filho como herdeiro continuador do seu império. A revolta, crescente no íntimo do jovem artista, dá vazão a uma expressão artística peculiar, carregada dos traços e das formas tradutoras da impossibilidade de um relacionamento pacífico com o pai, bem como registra sua postura inconformada com a truculência do regime vigente.

Esse olhar crítico e revoltoso de Mundo constrói esboços desses traços e formas, que vão se avolumando e ganhando amplitude ao longo da narrativa, de cujo resultado, uma sequência de quadros, tomamos conhecimento no final da obra, o que nos leva a um retrospecto dos rastros dessa construção que se fez ao longo de uma boa parte da vida de Mundo.

Um dos primeiros esboços dessa última obra de Mundo começa a ser traçado na viagem que ele e o amigo Lavo fazem à Vila Amazônia: “Apanhou um caderno e um lápis e observou Fogo sentado a meus pés. Na boca do paraná da Eva, a metade do sol já havia sumido na imensidão. Mundo começou a desenhar; de relance, vi no papel o que prometia ser o focinho de Fogo, mas a imagem parecia monstruosa” (CN, p. 62). A figura do cachorro, que o garoto passou a odiar desde pequeno – talvez por se sentir preterido como filho, tendo em seu lugar um animal que representava a riqueza do pai – repercute o sentimento de revolta em relação a tudo que Jano possuía. Em uma passagem Mundo chega a dizer: “Um pai não pode gostar mais de um cachorro do que de um filho.” (CN, p. 123).

Tempos depois, durante o período do internato, Mundo já idealizava esta obra, que seria construída a partir de uma série de desenhos, que representariam os elos entre o pai, sua fortuna e o filho. Esse esboço foi descoberto por Lavo, juntamente com o projeto do *Campo de cruzeiros*:

Fechei o livro grosso de direito penal e lembrei da sacola verde de Mundo. Encontrei um exemplar do *Manual de Sobrevivência na Selva*, o MSS, com anotações de leitura e observações sobre caça e pesca, instruções a respeito de reconhecimento de pegadas, camuflagem, uso de bússola, raízes e plantas que

contêm água potável. Numa caderneta, os esboços da obra que ele queria fazer no Novo Eldorado e o projeto de um trabalho futuro: *Sete desenhos: Pai-Filho-Vila Amazônia-História*. (CN, p. 173, 174).

Esse trabalho, feito à maneira de um mosaico, ganhava as suas peças pelas mãos de Mundo, idealizado como uma sequência histórica da relação entre o pai, o filho e a Vila Amazônia. Já vivendo na Europa, depois da morte de Jano, e distanciado do seu lugar natal, o artista se sentia mais preparado para investir na construção dessa obra, como relata em uma carta endereçada ao amigo Lavo:

Antes de começar esta carta, fui ao médico; no exame que durou uns cinco minutos, ele observou os arranhões da coceira e as feridas, perguntou de onde eu era, como vivia em Londres, e, sem olhar nos meus olhos, sabes o que me disse? “Mude seu estilo de vida.” Parecia meu pai falando, e é ele, Jano, que surge nos meus pesadelos e na sequência de quadros-objetos que estou fazendo. Só agora tenho mais tempo para me dedicar a essa obra. (CN, p. 244).

O amigo de Lavo leva no corpo as marcas do passado na mata, durante os treinamentos militares, e na alma a marca da austeridade do pai, rememorada na atitude distanciada do médico, e na ordem prescrita: mudar o estilo de vida; exigência que, vinda do pai, soava como imposição tirânica, cujas consequências foram inevitáveis. A figura do pai permanece para Mundo como presença fantasmática, ressurgindo em pesadelos, como que requerendo do artista a expressão, em sua arte, dessa sombra jânica, fixada no passado, mas com vistas à futura materialização estética; figura que o assombra, cuja força o impele a colocar em prática seu projeto, materializando os esboços, transformando-os em matéria artística.

Durante o período em que morou na Europa, Mundo dava notícias esparsas a Lavo sobre as suas experiências, da necessidade de trabalhar em país estrangeiro para sustentar-se:

Fazia mais de dois anos que meu amigo morava na Europa, e em nenhuma carta falara em regressar. Talvez não vivesse da herança do pai, pois contou que lavava pratos num bar latino-americano em Berlim, e que comprava tinta e papel com o dinheiro da venda de suas obras em bares e restaurantes. Morava de graça no ateliê de Alex Flem em Kreuzberg [...]. Quando Alex vendia uns quadros, podia passar uma semana no Brasil. Mas não ele: “O Brasil começa a ficar distante, Lavo. E o Amazonas, só na memória”. (CN, p. 227).

Em um dos cartões-postais enviados de Londres, Mundo escreve: “faço uns trabalhos maçantes e idiotas para sobreviver, mas consegui um teto num bairro operário, sudeste de Londres.” (CN, p. 238). Em outra mensagem informa o amigo sobre a ideia da obra que tem em mente:

Num dos cartões escreveu: Arana bem que tentou inocular na minha cabeça o veneno de uma “arte amazônica autêntica e pura”, mas agora estou imunizado contra as suas preleções. Nada é puro, autêntico, original... Planejo desenvolver uma obra sobre a Vila Amazônia. Quero usar a roupa e os dejetos do meu pai. Uma ideia que tive em Berlim, quando andava pelo Tiergarten... Roupa e dejetos de Jano? O que Mundo queria dizer com isso? (CN, p. 238).

Mundo estava convencido de que a sua arte buscava outros horizontes; havia despertado para uma visão de mundo diferente daquela que tanto admirara em Arana, concluindo que a pureza e a autenticidade são inexistentes e que o olhar do artista resignifica o mundo em seu objeto crítico. Atento aos detalhes do espaço estrangeiro, certamente Mundo mantinha aquele olhar cindido, referido há pouco, comparado à visão bi-ocular do peixe amazônico, tendo o artista seus olhos voltados para o seu íntimo e para o seu entorno. Mirando as ruínas que restaram da relação traumática com o pai, Mundo estaria vendo a morte por trás da Vila Amazônia, ao referir-se aos “dejetos de Jano”? O olhar do alegorista imprimirá na obra a leitura reversa dos fatos, como veremos na concepção dessa última obra do jovem artista.

Ao referir-se ao passeio pelo Tiergarten em Berlim, algo lhe chama a atenção e traz à tona o passado. Quanto ao passado, há dois fatos irrefutáveis: um é que ele não pode ser mudado; outro é que ele sempre busca meios de retornar. Mundo viveu experiências marcantes na infância e na juventude em Manaus e a Vila Amazônia certamente permanece como uma cicatriz em seu íntimo, a qual traz de volta: a relação conturbada com o pai e a obsessão pela riqueza que a Vila trazia consigo; a exploração dos trabalhadores, a devastação da floresta, a aliança de Jano com o regime militar; a aversão da mãe pelo lugar, cuja causa ele nunca soube. O parque berlinense é mencionado no cartão enviado a Lavo, mas Mundo não revela o que, especificamente, o alertou em seu passeio para a concepção da ideia da obra que queria executar sobre a Vila Amazônia. Isso é instigante e leva-nos de volta ao texto de Benjamin, intitulado “Tiergarten⁶¹”:

As pequenas escadas, os átrios apoiados em colunas, os frisos e as arquitraves das vivendas do Tiergarten – pela primeira vez as víamos como eram de fato. Sobretudo os recintos das escadas que, com suas vidraças, eram os mesmos de outrora, embora nos interiores usados como aposentos muito tivesse mudado. Ainda sei os versos que, depois das aulas, preenchiam os intervalos entre as batidas de meu coração quando me detinha na subida da escada. Despontavam para mim da vidraça, na qual uma mulher suspensa como a Madona da Capela Sistina saía do nicho com uma guirlanda na mão. Com os polegares afrouxando as tiras da pasta nos ombros, lia: “O trabalho é a glória do cidadão, /A prosperidade, o prêmio pelo esforço”. (BENJAMIN, 2000, p.74, 75).

Supondo que Mundo tenha visto esses vitrais mencionados por Benjamin, a imagem da “mulher suspensa como a Madona da Capela Sistina [que] saía do nicho com uma guirlanda na mão” certamente o remeteu à pintura do estuque do palacete de Jano, onde havia uma réplica da obra de Domenico de Angelis pintada no teto do salão nobre do Teatro Amazonas, intitulada *A glorificação das belas-artes na Amazônia*. Na pintura do artista italiano, há, no centro do quadro, entre outros elementos, uma mulher alada em posição imponente,

⁶¹ No título do texto de Benjamin há a seguinte nota do tradutor: “Literalmente, ‘jardim zoológico’. Em Berlim, trata-se do Parque da Cidade, que, entre outros, abriga o jardim zoológico. (N.T.)”. (BENJAMIN, 2000, p. 73).

segurando em cada mão uma guirlanda de ramos. Essa pintura, associada à inscrição do vitral, de conotação triunfalista, devem ter inspirado o jovem artista para a elaboração da sequência de quadros que idealizava.

Neste ponto, vale retomar a ostentação presente no palacete neoclássico dos Mattoso em Manaus, o qual exibia o que Jano considerava expressões de luxo e de bom gosto; a construção era um exemplar arquitetônico que resistia aos tempos modernos, e que atraía os olhares dos turistas. A solidez do sobrado condiz com o lema de Jano, que acreditava, como o pai, na civilização e no progresso. Em uma conversa com Lavo, Jano declara “que dava muito trabalho plantar a civilização na Vila Amazônia. [...] ‘Tive que reconstruir quase tudo, Lavo. Temos que construir tudo o tempo todo. A Amazônia não dá descanso. Trabalhar... é isso que meu filho não entende’.” (CN, p. 70). O lema de Jano condiz com os versos do vitral: “O trabalho é a glória do cidadão, /A prosperidade, o prêmio pelo esforço”. O olhar crítico de Mundo fez a leitura desses versos tendo em mente a devastação provocada pela glória e prosperidade obsessivas do pai e pela truculência do regime militar.

A mudança de Mundo para a Europa ocorreu pouco tempo depois da chegada ao Rio de Janeiro com a mãe e Naiá. Passou algum tempo em Berlim, indo em seguida para Londres, quando o amigo Alex Flem decide mudar-se para a França. É da capital inglesa que escreve para Lavo, depois de muito tempo sem mandar notícias. Nesta carta relata sobre uma enfermidade que o debilita e o preocupa, e que o faz se lembrar da doença que contraiu durante os exercícios militares:

Adrian me convidou a entrar na casa que seria minha morada londrina; preparou um sanduíche e um chá preto, disse que eu podia deitar na sala, voltaria mais tarde [...]. Comi, bebi, deitei no chão, meio zozinho, sentindo a mesma tontura que tinha me derrubado num passeio pelo Tiergarten em Berlim e outra vez no ferryboat, perto de Dover. Quando meu corpo claudica, lembro da tontura com enxaqueca e febre no ateliê do Arana... Tontura e comichão, a pele fica cheia de bolhas e feridas, e aqueles malditos treinamentos na selva latejam na minha memória juntamente com os nomes dos militares. (CN, p. 243, 244).

A despeito da doença e da limitação para trabalhar, Mundo dizia que não queria mais retornar ao Brasil, apesar nas lembranças e saudades de Manaus, e do desejo de rever Ran e o amigo advogado:

Ontem consegui falar com Naiá: minha mãe está endividada até o talo... Passa o dia deitada, diz que está deprimida. [...] Quis saber quando eu ia voltar. Nunca mais, Lavo. Por pouco não contei que me sinto debilitado, com uma febre teimosa... A síncope me persegue, e também essas malditas bolhas com secreção, meu corpo inchado e inflamado... Amanhã vou com Adrian ao hospital. Ele e Mona me ajudaram a cortar pedaços de roupa e construir os suportes das minhas memórias visuais. [...] Queria tanto me encontrar com o teu tio e contigo. Ranulfo não tem um vintém, mas um advogado pode viajar. Por que não vens a Londres? Tens um lugar aqui, na Villa Road, meu abrigo por muito tempo... (CN, p. 248, 249).

Mas esse “abrigo” não o acolheria por muito mais tempo. Depois de uma das crises causadas pela doença, Mundo retorna para o Brasil, trazido por Alícia:

De repente uma vertigem me apagou, e não levantei mais. Um desconhecido, doente e estrangeiro... Mais um artista no desterro. Telefonei pra minha mãe, de certa forma capitulei. Ela sentiu minha aflição, meu desespero. Vendeu o apartamento do Labourdett, pagou suas dívidas e foi ao meu encontro. Um encontro de dois doentes. Quando ela me viu magro e sem força, o mundo desabou. (CN, p. 308).

Mundo passa por um período de recuperação no Rio, e levava consigo a sequência de quadros que havia iniciado em Londres, como veremos adiante. Inconformado com a decadência da mãe, que não deixava o vício do jogo e da bebida, já doente e arruinada física e moralmente, os dois têm uma discussão: “Nem nos últimos dias que passamos juntos ela largou a bebida. E ainda quis que eu destruísse meu próprio trabalho... Foi na noite em que saí do apartamento, no meio da madrugada... Fiquei sentado no centro do coreto da praça Bittencourt, pensando na minha vida” (CN, p. 308). Foi nesta ocasião, como demonstrei na análise de “O artista deitado na rede”, que Mundo constrói a linguagem da obra em seu próprio corpo. A prática da prisão seguida de violência física recaiu sobre o artista revolucionário que caminhava nu, com um cocar na cabeça, erguendo um remo nas mãos, noticiado no jornal carioca que chega às mãos de Lavo:

Olhei para o assoalho manchado pela água suja [...], e só então notei um envelope que o carteiro enfiara por baixo da porta. Estava lacrado, sem remetente; havia sido postado no Rio. Tirei dali uma página dobrada de um jornal carioca. No verso, uma propaganda; na frente, uma reportagem com a fotografia de um índio, de cocar, em pé na boca de um túnel de Copacabana; o rosto e o peito magros, e os olhos salientes, vidrados, dirigidos para o alto. Empunhava um remo e fora detido porque ameaçava motoristas e passageiros. Boca aberta, depois de um grito ou ofensa, ele segura o remo com as mãos algemadas. Um guerreiro esquelético, desgarrado no Rio de Janeiro. O índio revoltado se dizia filho da Lua e estava ali, nu, na boca do túnel, para festejar o ocaso do regime militar. Mundo? Por que não avisara que tinha voltado? (CN, p. 263).

O retorno de Londres ocorrera em função da doença que o debilitava e a comunicação entre os amigos rompera-se, pelas circunstâncias. A punição severa das autoridades policiais é relatada ao amigo por Naiá:

Contou como o “menino” havia sido preso e depois espancado numa delegacia de Copacabana. “Isso foi no fim de janeiro de 1978”, recordou. “A gente passou a noite toda esperando ele, e só soube da prisão pelos jornais. Dona Alícia pagou... deu uns dólares para o delegado e um dinheirinho para os policiais. Aí o menino saiu. Um bagaço, de tanta porrada. Sentia tontura, andava bambo, desmaiava. Mas, quando chegou de Londres, vivia falando de Manaus. Queria te ver, mostrar as pinturas...” (CN, p. 286, 287).

Mundo já pressentia que não viveria por muito tempo, e percebia que a mãe se consumia, não somente por causa do alcoolismo, mas intimamente, com um segredo que guardava por toda a vida. O mistério guardado por Alícia, ao mesmo tempo em que estava

prestes a ser desvendado, permanecia resguardado com a mãe de Mundo, que hesitava diante do estado de saúde do filho, como relata ao amigo Lavo na última carta que escreve:

E, na volta de Londres, passou dias no Rio prometendo me contar um segredo; ia contar e ficava entalada, e só conseguiu revelar que estava perturbada com os quadros sobre Jano. Agora sei que meu trabalho foi um demônio que moeu sua consciência, roendo-a e queimando-a por dentro. O tempo, que se atirava ferozmente contra mim, dava a ela um ultimato. Eu e minha mãe, reféns um do outro, nós dois reféns do tempo. (CN, p. 308).

Lavo se preparava para ver o amigo no Rio, mas o trabalho o manteve em Manaus, quando Ranulfo, desesperado, traz a notícia:

Dois dias antes da minha viagem, ouvi batidas fortes na porta de casa. Era muito cedo, nem sete horas, e eu ainda estava deitado na rede. Estranhei as pancadas e, quando abri, levei um susto ao ver Ranulfo chorando e soluçando que nem criança. Não conseguia falar, nem precisava: li a notícia trágica no rosto devastado. O homem impetuoso e cáustico parecia vencido pela dor. Como tinha acontecido? Quando? Por que não contava logo?

“Magro de dar dó. Quando morreu, era pouco mais que um esqueleto.” [...]

“Mundo morreu seco, sozinho... Nos últimos dias não me deixaram entrar no quarto da clínica”. (CN, p. 267; 268).

Na narrativa, tomamos conhecimento da obra de Mundo no final do romance, depois de sua morte, quando Lavo vai ao Rio de Janeiro e é recebido por Naiá e Alícia. A mãe do amigo mostra-lhe os quadros-objetos, que Mundo havia chamado, na carta de Londres, de “memórias visuais” e que Alícia define como expressão do ódio pelo pai:

“Mundo me pediu que te mostrasse esses quadros. Tive de jurar mil vezes que não ia vender nenhum. [...] Nunca mostrei a ninguém. Quer dizer, teu tio conhece. Tudo isso é muito esquisito...” [...].

“Ele me mostrou as telas... estava empolgado, orgulhoso; eu implorei pra ele tirar aquele ódio da alma. Disse que não ia tirar o que sobrara da vida... ‘Memórias’, ele disse”. (CN, p. 292; 293).

Na sequência dos sete quadros o jovem artista retrata a história de Jano na Vila Amazônia, tendo Fogo ao seu lado, as transformações sofridas pela paisagem e pelo pai e o cachorro, terminando com os destroços de objetos pertencentes a Jano:

Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, os olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão da Vila Amazônia, com índios, caboclos e japoneses trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto inferior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*. (CN, p. 292, 293).

Interessante notar que Mundo não retrata o palacete da cidade, pois mantém o foco na propriedade onde a exploração da juta, comandada pelo pai, mantinha os trabalhadores sob sua mão firme e vigiados pelo olhar severo dos olhos acinzentados. Na conversa com Lavo,

Alícia pontua que “Mundo ficava sozinho na varanda, olhando o rio, desenhando. Acho que ele gostava, sim, da Vila Amazônia, mas dizia que a miséria estragava a beleza da natureza. Morreu com essa revolta...” (CN, p. 297). A presença do jovem artista no meio dos trabalhadores marca, por um lado, o seu distanciamento em relação ao pai, que tem perto de si o cachorro, e por outro, a sua proximidade dos empregados moradores da vila, representados pelo trabalho na beira do rio. A cena retrata os olhos cinzentos, Fogo nas mãos, a Vila Amazônia como símbolo da prosperidade de Jano, as três etnias exploradas pelo trabalho que, na concepção de Jano, constrói o progresso, e o artista em auto-retrato, observador da cena que se repetia diariamente, cuja obra crítica, sob o olhar do alegorista, desvenda não a paisagem encantadora do rio e da floresta, como uma “arte amazônica autêntica e pura” – criticada por Mundo nas ideias falaciosas de Arana –, mas o reverso do cenário, construído pela ostentação do proprietário à frente do casarão, segurando nas mãos o seu “tesouro” com manchas cor de ouro, às custas do abuso da boa-fé e da simplicidade dos empregados.

Na descrição de Lavo, “nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando”, indiciando a deformação e a devastação dos elementos que compõem a imagem até seu desaparecimento. Mundo procura reproduzir nesta sequência o apagamento que se processa ao longo da maior parte dessa história, desfigurando as fisionomias do pai e do cachorro, fundindo-os em um único ser, comentado pelo narrador: “Os olhos sumiam em cavidades ou manchas escuras, e na fisionomia se revelavam traços do focinho de um cachorro, os dentes caninos; os dois corpos deformados e decompostos. A consciência aguda da natureza animal, a verdade mais bruta, nua e crua”. (CN, p. 295). Pelo olhar alegórico, são figuras fantasmáticas, que ocupam o lugar dos traços bem definidos que se apresentavam no primeiro quadro, indicando a fungibilidade dos seres e das coisas, apontando para o fim inexorável de tudo, lembrando a frase de Benjamin: “a *facies hippocratica* da história” (BENJAMIN, 2004, p. 180), desta história amarga vivida e retratada por Mundo. A despeito da postura rígida, traçada no rosto severo e no traje alinhado do homem de olhos cinzentos, o artista denuncia que mesmo Jano, com toda a sua austeridade, também envelhecia, era perecível, e que a sua figura paterna, para ele, desaparecia ao longo da vida. Figura deformada que, para Alícia, tinha um aspecto monstruoso: “Olha para isso, Lavo. Esse rosto de ancião diabólico não lembra meu marido? O focinho do cachorro parece um velho triste. Os dois se olhando no espelho”. (CN, p. 293). Presença nebulosa, escura, inalcançável de um velho que se esvaía, tragado pelo tempo, e quem sabe, pela sua truculência, causando sensação de frieza demonstrada na relação inconciliável entre pai e filho. O narrador ainda comenta:

a técnica apurada do primeiro retrato de corpo inteiro, com a paisagem e os trabalhadores no fundo, e, na sequência, o rosto de Jano envelhecendo, num tempo que ele não chegou a viver, como se até o momento da realização da pintura (e mesmo muitos anos depois) o pai estivesse vivo, e apenas a roupa e o olhar permanecessem imunes à passagem de décadas. (CN, p. 295).

A cor cinzenta dos olhos, marcando o olhar severo de Jano, e a roupa alinhada associam a figura do pai a dois elementos que perduraram na mente de Mundo, como se “permanecessem imunes à passagem de décadas”: a altivez do olhar do homem que, na percepção do filho revoltado, queimara qualquer possibilidade de ligação afetuosa entre ambos, trazendo nos olhos as cinzas resultantes, como antecipação, dessa destruição; o traje, representativo da vida abastada, remeteria à aparência de estabilidade, de controle do poder, a ser mantido a todo custo, ainda que a passagem do tempo venha a mostrar a precariedade dessa ostentação. Essa imagem permanece muito viva na memória de Mundo, como uma grande cicatriz que ele reabre ao executar a obra, “como se [...] o pai estivesse vivo”; nesse sentido, alegoricamente, a obra não trata do “despertar da consciência nas obras vivas, mas a implantação do saber naquelas que estão mortas.” (BENJAMIN, 2004, p. 197).

Quanto aos dois últimos quadros do conjunto, é importante lembrar que o traje usado na montagem dos quadros-objetos “é a roupa que Jano usou no nosso casamento [informa Alícia]. Procurei-a quando ele morreu, mas não encontrei. Achei que tivesse doado aos pobres, mas não... Mundo tinha levado tudo para a Europa: o terno, a calça, a gravata, os sapatos. Só vi essas coisas aqui.” (CN, p. 293). Os dois quadros receberam um fundo escuro, sobre o qual os retalhos da roupa “que havia sido rasgada, cortada e picotada” (CN, p. 293) foram colocados. A ação de destruir a roupa, transformando-a em destroços, em farrapos, parece remeter ao dilaceramento de uma união sem amor, que o filho percebera desde criança, pois presenciava ou ouvia as longas discussões do casal, muitas vezes motivadas pelo desacordo em relação ao modo de educar o garoto. Por outro lado, ao lançar-se sobre o traje, com golpes destrutivos, seja com as próprias mãos, ao rasgar, ou com o auxílio de instrumentos cortantes, ao cortar e picotar, o artista queria denunciar, de modo reverso, a ação destrutiva causada pelo pai, pelo casamento, pelas alianças escusas que o fizeram sentir-se ultrajado, preterido, e até mesmo odiado por Jano; como se Mundo se identificasse com os retalhos que colocara na tela. O dilaceramento do tecido da roupa demonstra o esgarçamento das relações rompidas, no mais íntimo dessa casa familiar, na qual seus membros transitam como estranhos à própria casa.

Por fim, a montagem do último quadro, no qual estava “o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas” (CN, p. 293), reenvia para a figura jânica, cuja cabeça é dotada de duas faces

voltadas para direções contrárias. Direções opostas que apontam para destinos opostos, significando o desacordo entre os propósitos e as intenções. O par de sapatos pode remeter aos pais, que tinham atitudes distintas em relação ao filho, principalmente quanto à vocação artística de Mundo, contrariando a impressão de Alícia, que não se via retratada na obra: “Ainda bem que ele não pintou o meu rosto nessas memórias horríveis.” (CN, p. 294). Pode indicar, ainda, os descaminhos com relação à concepção de arte do desacordo entre Mundo e Arana, tendo cada um rumado para direções opostas: aquele para a arte revolucionária e denunciadora da exploração dos desvalidos; este, pela usurpação dos recursos naturais em favor de negócios suspeitos com a madeira amazonense, dizendo-se ainda, artista. Por fim, o par de opostos instala na tela a própria rivalidade entre pai e filho, cuja convivência impossível os conduziu a pontos extremos, e inevitavelmente, ao embate entre o poder tirânico e a arte crítica e combativa. A legenda que intitula a obra, colocada em papel branco, contrastando propositalmente com o fundo escuro da tela, indica a clareza e a objetividade da mensagem que o artista abrigava em seu íntimo, com o mesmo tom irônico e devastador do conjunto da sequência: esta história trata das ruínas que restaram como testemunho de uma vida que não conheceu o amor de um pai.

A própria obra de Mundo, como “história de uma decomposição”, pode ser lida, alegoricamente, como uma obra jônica: de um lado, a decomposição do pai, de outro, a do filho. O desenhista que se coloca no centro do primeiro quadro, como em um auto-retrato, desaparece em meio aos destroços das imagens seguintes, restando apenas as suas ruínas reconhecíveis na mensagem final, como se a sua presença perpassasse as obras como essência da forma, do traço, da perspectiva, tornando-se o elemento vital da própria obra e da morte que ela, em si, referia. O narrador observa que “os sete quadros, com a história que [o amigo] inventara, não apenas aludiam à vida e à morte do pai, mas traduziam a angústia de Mundo e eram o presságio de sua própria morte.” (CN, p. 293, 294).

De todo o panorama desta verdadeira arena, onde os membros da família se digladiam, resta um amontoado de destroços de vidas que se esvaíram em sentimentos de culpa, em ressentimentos não curados, pela absoluta impossibilidade de perdão; de vidas à deriva, como náufragos, lançados de um barco adernado em uma beira de rio. Restou, a Lavo, a narrativa dessa amarga história, como devedor ao amigo de um tributo a uma amizade.

ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE CICATRIZES, CINZAS E RESÍDUOS

O estudo, desenvolvido nesta tese, dos romances *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, de Milton Hatoum, teve como foco a leitura alegórica da casa familiar, no interior da qual os narradores revelam a problemática das relações rompidas, a busca identitária e o sentimento de não pertencimento, uma espécie de exílio subjetivo, vivenciado pela perda ou pelo abandono da casa da infância como o “lugar da presença do próprio”, retomando Nancy. Para a construção das narrativas, ambos os narradores transitam pelos caminhos sinuosos engendrados pela memória, que promove o destecer, mais do que a tecedura, das histórias nas quais estão envolvidos, na busca por respostas que, por fim, são tidas mais como perdidas do que conquistadas.

Para além de um levantamento sistemático do caminho percorrido pela pesquisa, como que fechando um círculo no qual supostas perguntas seriam ilusoriamente respondidas, importa mais ao estudo crítico do texto literário abrir novas possibilidades de leitura, abdicando da detenção de um saber irrefutável para, apenas, ocupar o lugar de um iluminador de uma faceta do universo descoberto nos textos literários pelo olhar da crítica; tarefa apenas aproximativa, porque tradutória de um universo polissêmico e de um objeto desviante, como o alegórico.

Nas páginas da literatura, a vida pulsa na linguagem e nas imagens que aquecem aquelas mãos “curiosas” que adentram os armários, nas palavras de Benjamin (2000, p. 122), buscando os pares lanosos que escondem segredos, tão vívidos quanto fantasiosos, e relembram que na narrativa, drama ou poesia esconde-se uma experiência singular, a cada leitura. Esta experiência da descoberta e a inquietação da busca percorre a consciência do crítico, que procura “o centro iluminador e restaurador da obra”, para falar com Cantinho (2004, p. 61), assim como a percepção do leitor, ao constatar a sua própria incompletude no inalcançável e no não-dito, intrínsecos ao texto, que só a arte pode expressar, lendo-se na obra que lê. Assim, a literatura não vem como resposta às inquietações, mas, antes, como enigma a ser desvendado – ou diante do qual se é confrontado –, repondo e problematizando as questões mais profundas do ser. Esse caráter de alteridade, implicado na constituição do texto literário, pôde ser estudado pela perspectiva da leitura alegórica, que enxerga um “outro” de um “si mesmo”, cujas chaves interpretativas são inerentes ao texto, sendo, pois, a literatura,

um amontoado de ruínas de uma história que poderia ter sido e não chegou a ser, ou que ainda poderá vir a ser, em tantas leituras quantas se possa realizar.

Como outro modo de ver o mundo e de expressar por palavras e imagens, construídas pela linguagem, a alegoria – sua construção e a sua leitura – se propõe a ressignificar (coisas, pessoas, histórias, paisagens, etc.) por meio da quebra de parâmetros interpretativos, aguçando a leitura criativa e a perspectiva crítica, porque coloca em crise imagens e discursos adormecidos no lugar comum. Como vimos, nas mãos do alegorista tudo pode significar qualquer outra coisa: falar em armazém, por exemplo, pode significar sepultura; o paraíso pode ser um cemitério; um instrumento musical pode estar nas mãos do carrasco, como quem empunha um machado (cf. BENJAMIN, 1984, p. 39). Assim, a casa familiar – comumente tida como lugar de abrigo, aconchego e harmonia –, tomada como o “lugar natal” e a “paisagem materna”, de onde emanam as relações com o “outro”, abarca, em sua configuração alegórica, a expressão da casa partida, fragmentada pelo trabalho da memória e pelas perdas, atestadas nas narrativas, e engendradas nas relações conflituosas entre os personagens. No âmbito dessa casa desfeita, o sujeito que a ela retorna, por meio do olhar do adulto, ao rememorar a casa da infância, descobre-se a si mesmo como um outro, cuja imagem, no presente, não condiz com as projeções idealizadas no passado, atestando sua condição de desenraizamento em relação ao tempo e ao espaço deixados, assim como em relação ao seu presente.

Assim delinea-se o exílio subjetivo do narrador de *Dois irmãos*, que transita sob o signo da dúvida sobre a paternidade buscada entre os irmãos gêmeos, e do protagonista Mundo, de *Cinzas do Norte*, cujo projeto de vingança contra a tirania do pai lança-o a um desprendimento em relação à vida familiar. Assim também são traçados os exílios de outros personagens, desorientados em face de perdas irremediáveis. Enquanto, para Nael, a busca da identidade do pai serve-lhe de combustível para a construção da narrativa, para Lavo, a relação conturbada entre pai e filho é trazida ao texto como peça em chamas, das quais resultam apenas as cinzas das vidas que perderam seus referenciais, seu norte.

Como vimos nas análises, ambos os narradores, nas primeiras páginas do romance, tomam, como ponto de partida, momentos cruciais nos quais a iminência da morte deixa como legado a angústia da perda, da desarmonia da família, da descoberta de um segredo cortante sobre a origem, ou do anúncio de uma verdade que se encobre sob o véu da dúvida. Em ambas as narrativas, os narradores tomam essas cenas, prefaciando a obra, como um bloco precioso a partir do qual será esculpida a história das relações familiares rompidas. Desse bloco destruído que restou da história da casa familiar, o que se vê, por meio da leitura

alegórica, são os membros das famílias mutilados, partidos, divididos entre os extremos de suas condições, como se eles mesmos fossem, alegoricamente, as cicatrizes e as cinzas que indiciam a presença de algo que não é mais como era.

Assim como o prefácio tem muito a expressar do que se verá desenvolvido ao longo da narrativa, antecipando e/ou lançando questionamentos, a epígrafe tem sua importância como inscrição da motivação temática da obra. Fragmento de texto, muitas vezes como elemento opcional, a epígrafe é um “portal” facilmente esquecido, tão logo a leitura desenrola-se texto adentro. Mas, é interessante retornar a alguns portais esquecidos e reler as inscrições neles gravados, como o visitante do Tiergarten o faz diante da vidraça colorida das escadas (BENJAMIN, 2000, p. 75).

Como epígrafe de *Dois irmãos*, Hatoum escolhe um poema de Drummond, intitulado “Liquidação”, que testemunha, nas palavras do eu poético, a imagem de uma casa liquidada, desfeita, vendida por força de circunstâncias incontornáveis, com tudo o que nela estava enraizado, imagens, obviamente, incrustadas na sua memória:

*A casa foi vendida com todas as lembranças
todos os móveis todos os pesadelos
todos os pecados cometidos ou em vias de cometer
a casa foi vendida com seu bater de portas
com seu vento encanado sua vista do mundo
seus imponderáveis [...]*

Carlos Drummond de Andrade (HATOUM, 2000, p. 9).

A venda dessa casa, povoada de lembranças, pesadelos e pecados, certamente reenvia-nos ao sobrado de Zana, que “teve de deixar tudo”, a casa de Biblos, a de Manaus, e a imponderável casa idealizada, na qual queria ver os filhos reconciliados, sonho irrealizável, mesmo depois de sua morte. Remete à partida de uma casa partida, entre os pesadelos de entes queridos, que já habitam uma casa imortal, e as paixões indomáveis, sinceras ou descabidas, entre amores e dissabores partilhados no dom minguado de uma cunhantã aculturada “para servir”, entre o testemunho e a atenção emocionada de um narrador dividido entre a casa e o quartinho do quintal, como rebento intrometido na história quebradiça da família que se foi, e da qual não chegou a pertencer por completo. Dessa história resta o “vento encanado”, soprando as reminiscências e a estupefata “visão do mundo”, com todas as suas “imponderáveis” cicatrizes.

O descentramento rivaliza com a ideia de origem, gravados na epígrafe de *Cinzas do Norte*: “*Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares. / João Guimarães Rosa*” (HATOUM, 2005, p. 7). O ideal revolucionário de Mundo, artista nascido e criado em Manaus, leva-o a investir na travessia dos limites amazônicos, contra o medo e a “obediência estúpida”, para

transitar entre o Rio de Janeiro, Berlim e Londres, mais para perder o mundo do que para conquistá-lo. A rivalidade entre o protagonista e o pai demarca a incongruência entre paternidade e filiação, de cujo segredo só se toma conhecimento no desfecho, pela ferida aberta na carta escrita pelo protagonista ao amigo Lavo, tornando ainda mais amarga e estarrecedora essa história combativa entre o ideal da criação artística e a ambição destrutiva do progresso. Na fronteira escorregadia entre o amigo Mundo e a sombra ativa de Jano, o narrador Lavo, advogado, opta pela imparcialidade, permanecendo fincado na sua cidade, de onde não queria sair, produzindo um relato do qual não exala o envolvimento emocional que vemos na narrativa de Nael. Se a procura é pelo norte, o que se encontra são apenas cinzas (cf. PIZA, 2005).

Como ruína, a casa familiar e seus membros, restos de algo que já se foi, concentra a imagem de resíduos, como no poema de Drummond colocado como epígrafe da tese, atestando que “de tudo fica um pouco”: de sentimentos de prazer e de revolta, de caminhos percorridos, na feição herdada, nos objetos do cotidiano, da beleza esvaída, do silêncio áspero. Ficou um pouco das lembranças, do esquecimento e da imaginação que teima em recompor o que não é mais. De tudo o que se viveu resta um acúmulo de lembranças partidas, que se foram e que se romperam, para exalar, ao final, o “insuportável mau cheiro da memória” de passagens mortas, cujo odor nem mesmo o melhor perfume do esquecimento poderia encobrir, pois a loção é volátil e a memória, persistente, fica gravada na constituição do ser.

“*Cinzas*: restos ou memórias de coisas extintas”; “*cicatriz*: vestígio visível e relativamente duradouro que revela dano ou destruição”; “*resíduo*: o fundo, o âmago, a raiz”⁶². Os restos e vestígios da vida familiar esgarçada pelo tempo, como vimos nas análises dos romances, repousam no fundo da consciência dos seus narradores, eles próprios sobreviventes das histórias saídas de um barco adernado à margem de um certo rio da memória. Porém, diante desse panorama de destruição das relações familiares, resta tirar lições de superação e recuperar a imagem desaparecida no espelho, uma mesma e outra imagem, como quem constata que, no âmago das impossibilidades, algo inusitado pode estar sendo gerado. No dizer do narrador do conto “O espelho”, de Guimarães Rosa, “quando nada acontece, há um milagre que não estamos vendo.” (ROSA, 2001, p. 119). Seria a literatura capaz de guardar algum pequeno milagre? Que milagre pode-se esperar de histórias de perdas, como essas dos romances de Hatoum? Que lições tirar da casa familiar arruinada, da disputa

⁶² Definições dicionarizadas que nos servem, apropriadamente, para a análise em curso. Ver: MICHAELIS, para o primeiro verbete, e HOUAISS, para os dois últimos.

entre irmãos, que carregam consigo as cicatrizes dessa desavença, da exploração em troca do favorecimento de serviçais aculturados, do ódio entre pai e filho que não se entendem e não se perdoam, de mães que destroem as famílias em nome de obsessões perigosas? Esses narradores e personagens de Hatoum, que duelam com a vida, partidos e desnorteados, parecem ensinar-nos que mais vale o caminho do que o ponto de chegada, este horizonte de miragem inalcançável.

Tudo, nessas narrativas, acabou em cinzas, em restos, em destroços, mas pode-se ver, no pouco de tudo que sobrou, um resíduo de esperança e tomar a história a contrapelo, fazendo dela uma fonte de reflexão sobre a própria condição humana, pois não importa em que ambiente se passa a narrativa, mas, sim, o trabalho da linguagem na constituição desse mundo, “num tempo em que estamos órfãos: nossas crenças sequestradas, ideais e esperanças esvaziados, a transcendência está longe demais, mortas estão as utopias; as angústias, banalizadas, viram clichês. Parco é o poder dos mistérios num tempo em que a razão justifica toda sorte de desmando.” (LEITE, 2009, p. 33).

Trazemos conosco algumas cicatrizes, algumas memórias de coisas extintas que, às vezes, pintam o céu da alma de cinza, mas, mesmo que seja apenas um pouco, sempre há algum resíduo que exale o perfume da esperança, da conciliação, do perdão, do amor. Quanto à literatura, mais vale a travessia da linguagem, como transeuntes entre as ruínas e os limiares, desvendando mistérios, aceitando os desafios do narrar e do ouvir, com a satisfação de descobrir, sempre renovados, o prazer e o calor dos pares lanosos guardados nos armários da ficção.

REFERÊNCIAS

A BÍBLIA SAGRADA: antigo e novo testamento. Trad. em português por João Ferreira de Almeida. Ed. rev. e atual. Brasília, DF: Sociedade Bíblica do Brasil, 1992.

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de filosofia*. 5.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. [Trad. da 1ª ed. brasileira coord. e rev. por Alfredo Bosi; rev. da trad. e trad. dos novos textos Ivone Castilho Benedetti. Título original: Dizionario di filosofia].

AMORIM, Orlando Nunes. *O cisne noutros lugares ou da impossibilidade de esquecer a dor*. Comunicação apresentada na Jornada do Projeto de Extensão “Olhares de versos: leitura, estudo e divulgação de poesia”, São José do Rio Preto, 28 set. 2012. Não publicado.

ANDRADE, Carlos Drummond de. Liquidação. In: _____. Boitempo & A falta que ama. Rio de Janeiro: Ed. Sabiá, 1968.

_____. Resíduo. In: _____. *A rosa do povo*. 28. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ARENDT, Hanna. *A condição humana*. Trad. de Roberto Raposo. Posfácio de Celso Lafer. 10 ed. 6ª reimpr. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. [Título original: *The human condition*, The University of Chicago Press, Chicago, Illinois, USA, 1958].

ARRIGUCCI JR., Davi. *Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. *Outros achados e perdidos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. *Questões de literatura e de estética; a teoria do romance*. 4.ed. São Paulo: Editora UNESP, 1998.

_____. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12.ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARRENTO, João. Ritos de passagem: retrato de Walter Benjamin. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

_____. Receituário da dor para uso pós-moderno. In: _____. *O arco da palavra: ensaios*. São Paulo: Escrituras Editora, 2006.

BARROSO, Ivo (Org.). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 1995.

BAUDELAIRE, Charles. *As flores do mal*. Trad., introd. e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad., apres. e notas de Sérgio P. Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

_____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3). [Título original: *Auswahl in drei Bänden*, copyright by Suhrkamp Verlag, Alemanha].

_____. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

_____. Paris do Segundo Império. In: _____. *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*. Tradução de José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras escolhidas, v. 3).

_____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Luz Moita, Maria Amélia Cruz e Manuel Alberto. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. [Nota: Traduções feitas a partir da edição da Suhrkamp Verlag, 1980].

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Luz Moita. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. [Título original deste ensaio: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, 1936-39].

_____. Sobre a linguagem em geral e sobre a linguagem humana. In: _____. *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Trad. de Maria Luz Moita. Prefácio de T. W. Adorno. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992. [Título original deste ensaio: *Über Sprache überhaupt und die Sprache des Menschen*, 1916].

_____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v. 1). [Título original: *Auswahl in Drei Bänden*].

_____. A imagem de Proust. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. Experiência e pobreza. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. de Sergio Paulo Rouanet. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7.ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

_____. The metaphysics of youth. In: BULLOCK, Marcus; JENNINGS, Michael William (Ed.). *1913-1916. Walter Benjamin: selected writings*. Harvard University Press, 1996. p. 6-18. (V. 1).

_____. *Rua de mão única*. Trad. de Rubens R. T. Filho; José Carlos M. Barbosa; Pierre P. M. Ardengo. 5.ed. 3ª reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 2). [Títulos originais: *Einbahnstrasse – Berliner Kindheit um Neuzehnhundert – Denkbilder*].

_____. Guarda-livros juramentado. In: _____. *Rua de mão única*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 2).

_____. Antigüidades - Torso. In: _____. *Rua de mão única*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 2).

_____. Infância em Berlim por volta de 1900. In: _____. *Rua de mão única*. 5. ed. 3. reimp. São Paulo: Brasiliense, 2000. (Obras escolhidas, v. 2).

_____. *O conceito de crítica de arte no romantismo alemão*. Trad., prefácio e notas de Márcio Seligmann-Silva. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2002. [Título original: *Der Begriff der Kunstkritik in der Deutschen Romantik*].

_____. *Origem do drama trágico alemão*. Ed., apres. e trad. de João Barrento. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004. [Título original: *Gesammelte Schriften*].

_____. *Passagens*. 1ª reimpr. Ed. alemã de Rolf Tiedemann; org. ed. brasileira de Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2007. [Título original: *Das Passagen-Werk*].

_____. *Escritos sobre mito e linguagem (1915-1921)*. Org., apres. e notas de Jeanne Marie Gagnebin. Trad. de Susana Kampff Lages e Ernani Chaves. São Paulo: Editora 34; Duas Cidades, 2011. (Coleção Espírito Crítico).

BERGSON, Henri. *Matéria e memória*; ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999. (Coleção Tópicos).

BÍBLIA Online. Nova Versão Internacional. Disponível em: <<http://www.bibliaonline.com.br/nvi/gn/25>>. Acesso em: 05 jan. 2012.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. 2007. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada)-Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BOCK, Wolfgang. Atenção, fuga e salvação medial; duas figuras liminares em *Rua de mão única*, de Walter Benjamin. In.: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 279 p. (Humanitas)

BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade*, lembranças de velhos. 2. ed. São Paulo: T. A. QUEIROZ Ed. da USP, 1987.

BRETAS, Alexia. Imagens do pensamento em Walter Benjamin. *Artefilosofia*. Ouro Preto, n. 6, p. 63-75, abr. 2009.

CANDIDO, Antonio. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. A timidez do romance. In: _____. *A educação pela noite & outros ensaios*. São Paulo: Ática, 1989.

_____. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000; Publifolha, 2000 (Grandes nomes do pensamento brasileiro).

CANTINHO, Maria João. *O anjo melancólico*; ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin. Coimbra, Portugal: Angelus Novus, 2002.

_____. Modernidade e Alegoria em Walter Benjamin. *Revista Espéculo*, Año VIII, n. 24, jul./oct. 2003. Disponível em: <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero24/benjamin.html>>. Acesso em: abril de 2011.

CEIA, Carlos (coord.). *E-Dicionário de Termos Literários*. 2010. Disponível em: <http://www.edtl.com.pt/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1>. Acesso em: 21 mar. 2012.

CITELLI, Adilson. *Romantismo*. 3.ed. São Paulo: Ática, 2004.

CORACINI, Maria José. *A celebração do outro*; arquivo, memória e identidade – línguas (materna e estrangeira), plurilinguismo e tradução. Campinas, SP: Mercado das Letras, 2007.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Relatos de uma cicatriz*; a construção dos narradores dos romances *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*. 2005. 212 f. Tese (Doutorado Teoria Literária e Literatura Comparada)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

CUNHA, Euclides da. Judas-Asvero. In: _____. *À margem da história*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

CURY, Maria Zilda Ferreira. De orientes e relatos. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit./FALE/UFMG, 2000.

DERRIDA, Jacques. *Torres de Babel*. Trad. de Junia Barreto. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002. [Título original: *Des tours de Babel*. In: *Psyché*. Editions Galilée, 1987-1998].

ECO, Umberto. *Arte e beleza na estética medieval*. Rio de Janeiro: Record, 2010. [Título original: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, RCS Libri S. p. A. Milão, Bompiani, 1987].

FERNANDES, Millôr. *Millôr online* – enfim um escritor sem estilo. O site Millôr. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/millor/index.htm>>. Acesso em: fev. 2013.

FREIRE, José Alonso Torres. *Entre construções e ruínas*; uma leitura do espaço amazônico em romances de Dalcídio Jurandir e Milton Hatoum. 2006. 244f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira)-Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

FREUD, S. “Gradiva” de Jensen e outros trabalhos (1906-1908). In: _____. *Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud*. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. IX [Edição Standard Brasileira].

_____. Luto e melancolia. In: _____. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIV, p. 249-263. [Edição Standard Brasileira].

_____. O estranho (1919). In: _____. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XVII, p. 233-270 [Edição Standard Brasileira].

_____. A dissolução do complexo de Édipo. In: _____. Obras Psicológicas Completas de Sigmund Freud. Rio de Janeiro: Imago, 1996, v. XIX, p. 193-199 [Edição Standard Brasileira].

FRIEDRICH, Hugo. Baudelaire: o poeta da modernidade. In: BARROSO, Ivo (Org.). *Charles Baudelaire: poesia e prosa*. Rio de Janeiro: Ed. Nova Aguilar S.A., 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. São Paulo: Ed. 34, 2006.

_____. Nas fontes paradoxais da crítica literária. Walter Benjamin relê os românticos de Iena. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.

_____. Walter Benjamin, um “estrangeiro de nacionalidade indeterminada, mas de origem alemã”. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.

_____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. Origem, original, tradução. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 7-30.

_____. Alegoria, morte, modernidade. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 31-53.

_____. A criança no limiar do labirinto. In: _____. *História e narração em Walter Benjamin*. 2.ed 3ª reimp. São Paulo: Perspectiva, 2009. p. 73-92.

_____. Entre a vida e a morte. In: OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010. 279 p. (Humanitas).

GRAWUNDER, Maria Zenilda. *A palavra mascarada: sobre a alegoria*. Santa Maria, RS: Ed. da UFSM, 1996.

GREGORIN FILHO, José N. Concepção de infância e literatura infantil. *Revista Linha D'Água*. Programa de Pós-Graduação em Filologia e Língua Portuguesa, USP, n. 22, p. 107-112, 2009.

GUERRA, Ana Amélia A. Ciela. *Kupiara das Letras – Revista do Curso de Letras da Escola Superior Batista do Amazonas*, v. 1, n. 1, p. 138-143, 2011. Disponível em: <<http://net.esbam.edu.br/ojs/ojs-2.3.4/index.php/kupiara/article/view/21/19>>. Acesso em: jan. 2013.

HALL, Stuart. *Identidades culturais na pós-modernidade*. Trad. Tomaz da Silva e Guaciara Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HANANIA, Aínda Ramezá. Entrevista Milton Hatoum. *Revista Collatio*, ano IV, nº 6, 2001. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/index.htm>>. Acesso em: jan. 2013.

HANSEN, João Adolfo. *Alegoria: construção e interpretação da metáfora*. São Paulo: Hedra; Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2006.

HATOUM, Milton. Reflexão sobre uma viagem sem fim. *Revista USP*. São Paulo, n. 13, p. 61-65, 1992.

_____. Passagem para um certo Oriente. *Remate de males*. Campinas, n. 13, p. 165-168, 1993.

_____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Escrever à margem da História. *Revista Collatio*, ano IV, nº 6, 2001. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/index.htm>>. Acesso em: jan. 2013.

_____. Expatriados em sua própria pátria. *Cadernos de literatura brasileira*; Euclides da Cunha. São Paulo, Instituto Moreira Sales, n. 13/14, p. 318-339, dez. 2002.

_____. *Relato de um certo Oriente*. 2.ed., 3ª reimpr. São Paulo: Companhia das Letras, 2002a.

_____. Um certo Oriente. *Tuttamerica. Letterature D’America; rivista trimestrale. Le Americhe e l’Oriente*. Roma, It., Bulzoni Editore. Anno XXII, n. 93-94, p. 5-17, 2002b. Disponível em: <<http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2010/11/Letterature-DAmerica.pdf>>. Acesso em: 11 fev. 2013.

_____. Escritor manauara leva rio dentro de si. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 09 jun. 2003. Caderno Turismo, Biorritmo Ribeirinho. Entrevista concedida a Heloisa Helena Lupinacci. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/turismo/fx0906200316.htm>>. Acesso em: abr. 2013.

_____. Exílio. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 15 ago. 2004. Caderno Mais! Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs1508200404.htm>>. Acesso em: mar. 2013.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

_____. “Não acredito nos livros autobiográficos, são grandes mentiras”. *Diário de Notícias*, Lisboa, 21 fev. 2006. Disponível em: <http://www.dn.pt/Inicio/interior.aspx?content_id=636168&page=-1>. Acesso em: 10 jan. 2013.

_____. Um jovem, o Velho e um livro. *EntreLivros*. São Paulo, ano II, n. 13, p. 26-27, maio 2006a.

_____. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Milton Hatoum na PublishNews TV*. Entrevistador: André Argolo. São Paulo: PublishNews, 23 jan. 2013. Entrevista concedida a André Argolo da Casa de Histórias Comunicação para o PublishNews TV, gravada em 13 de dezembro de 2012. Disponível em: <<http://www.publishnews.com.br/telas/noticias/detalhes.aspx?id=71927>>. Acesso em: 07 mar. 2013.

HOUAISS, Antonio et. al. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. S.l: Ed. Objetiva, 2001. 1 CD Rom.

IZQUIERDO, Ivan. Memórias. *Estudos avançados* [online], v. 3, n. 6, p. 89-112, 1989. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v3n6/v3n6a06.pdf>>. Acesso em: 20 set 2006.

JATOBÁ, Vinícius. Milton Hatoum: efeito duplo. *Blog da Flip*, 03/07/2013. Disponível em: <<http://www.flip.org.br/blog.php?param=2013/07/03/milton-hatoum-efeito-duplo/>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

KIRCHNER, Renato. Trabalho das passagens, de Walter Benjamin. *Viso - Cadernos de estética aplicada - Revista eletrônica de estética*. Rio de Janeiro, Linha de Pesquisa em Estética e Filosofia da Arte do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da Universidade Federal Fluminense, n. 3, set./dez. 2007. Disponível em: <http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_3_RenatoKirchner.pdf>. Acesso em: jan. 2013.

KOTHE, Flávio R. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Liv. Francisco Alves, 1976.

_____. *A alegoria*. São Paulo: Ática, 1986.

KRISTEVA, Julia. *Estrangeiros para nós mesmos*. Trad. Maria Carlota C. Gomes. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

LAGES, Susana Kampf. “A tarefa do tradutor” e seu duplo: a teoria da linguagem de Walter Benjamin como teoria da traduzibilidade. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, UFSC, v. 1, n. 3, p. 63-88, 1998. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/issue/view/282>>. Acesso em: fev. 2013.

_____. Alegoria da leitura, figuras da melancolia: “A tarefa do tradutor”, de Walter Benjamin. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). *Leituras de Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: FAPESP; Annablume, 2007.

LAUSBERG, Heinrich. *Elementos de retórica literária*. 5.ed. Trad., pref. E aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2004.

LEITE, Sylvia Helena Telarolli de Almeida. Memória e identidade nos romances de Milton Hatoum. *Revista Fikr – Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos*, Bibliaspa – Biblioteca/Centro de Pesquisa América do Sul e Países Árabes, n. 2, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.bibliaspa.com.br/bibliaspa/images/revistas/43br.pdf>>. Acesso em: mar. 2013.

LIMA, Luiz Costa. *Intervenções*. São Paulo: Ed. da USP, 2002.

MACHADO, Irene A. *O romance e a voz; a prosaica dialógica de M. Bakhtin*. Rio de Janeiro: Imago Ed.; São Paulo: FAPESP, 1995.

MAGALHÃES, Antonio. Partilhas do saber. Diálogos entre filosofia e literatura. *Revista Páginas de Filosofia*, v. 1, n. 2, p. 47-59, jul./dez. 2009.

McCULLERS, Carson. O transeunte. In: _____. *A balada do café triste e outras histórias*. Trad. de Caio Fernando Abreu. Rio de Janeiro: José Olympio, 2009.

_____. El Transeúnte. In: _____. *El aliento del cielo*. Tradução de María Campuzano. Buenos Aires: Ed. Seix Barral, 2007. Disponível em: <<http://cartografiasdesplegadas.blogspot.com/2008/06/carson-mccullers-el-transeunte.html>>. Acesso em: 25 de abril de 2011.

MEIRELES, Maurício. Em seu livro, Milton Hatoum afirma que a melancolia é uma marca. *O Globo*, 06 jul. 2013. Blog Prosa Online. Disponível em: <<http://oglobo.globo.com/blogs/prosa/posts/2013/07/06/em-seu-livro-milton-hatoum-afirma-que-melancolia-uma-marca-502683.asp>>. Acesso em: 13 jul. 2013.

MELLO E SOUZA, Antonio Candido. *Literatura e sociedade*. 8.ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000. (Publifolha, 2000 – Grandes nomes do pensamento brasileiro).

MICHAELIS; dicionário online. UOL/Melhoramentos. Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/>>. Acesso em: jan. 2012.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. 12.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cultrix, 2004.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Nau, 2009.

NANCY, JEAN-LUC. La existencia exiliada. Traducido por Juan Gabriel López Guix. Archipiélago. *Cuadernos de crítica de la cultura*. Barcelona, n. 26-27, 1996, p. 34-40.

NOUSS, Alexis. A tradução: no limiar. *ALEA*. Rio de Janeiro, v. 14, n. 1, p. 13-34, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v14n1/v14n1a02.pdf>>. Acesso em: 04 jan. 2013.

O PASQUIM. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/O_Pasquim#cite_ref-1>. Acesso em: jun. 2013.

ORLANDI, Eni Puccinelli. *As formas do silêncio: no movimento dos sentidos*. 6.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

OTTE, Georg; SEDLMAYER, Sabrina; CORNELSEN, Elcio (Org.). *Limiares e passagens em Walter Benjamin*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010. (Humanitas)

PALO, Maria José. O relato de viagem no biodiagrama do romance *Cinzas do Norte*. *Revista Fikr – Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos*, Bibliaspa – Biblioteca/Centro de

Pesquisa América do Sul e Países Árabes, n. 2, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.bibliaspa.com.br/bibliaspa/images/revistas/39br.pdf>>. Acesso em: mar. 2013.

PENHA, Gisela Maria de Lima Braga. A (im)provável gênese trans-ibérica em *A Jangada de Pedra*, de José Saramago. *Polifonia*, Revista do Programa de Pós-graduação em Estudos de Linguagem – Mestrado, Cuiabá, Editora UFMT, v. 9, p. 27-48, 2004. Disponível em: <<http://cpd1.ufmt.br/meel/arquivos/artigos/31.pdf>>. Acesso em: jun. 2013.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Novo romance revela amadurecimento de Milton Hatoum; a cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 12 ago. 2000. Jornal de Resenhas. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200011.htm>>. Acesso em: mar. 2013.

PERROTTI, Edmir. Infância, cultura e leitura. In: _____. *Confinamento cultural, infância e leitura*. São Paulo: Summus, 1990.

PIMENTEL, Luís. Dois dedos de prosa: um país chamado memória. Entrevista com Antônio Torres. *Jornal do Brasil*, 26 set. 2005.

PIZA, Daniel. Destinos danados. *EntreLivros*, São Paulo, out. 2005. Disponível em: <http://www2.uol.com.br/entrelivros/noticias/destinos_danados_imprimir.html>. Acesso em: jul. 2013.

PRESSLER, Günter Karl. *Benjamin, Brasil: a recepção de Walter Benjamin, de 1960 a 2005: um estudo sobre a formação da intelectualidade brasileira*. São Paulo: Annablume, 2006.

RANGEL, Maria Lúcia. 20 anos sem o jornaleco. *Revista do Itaú Personnalité*, São Paulo, Trip Editora, ano V, n. 15, p. 30-37, dez. 2011. Disponível em: <http://www.itaupersonnalite.com.br/revista/pdf/revista_personnalite_17.pdf>. Acesso em: maio 2013.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa*. São Paulo: Ática, 1988. (Série Fundamentos).

RICOEUR, Paul. A metáfora viva. 2.ed. São Paulo: Ed. Loyola, 2005. Trad. Dion Davi Macedo. [Título original: *La métaphore vive*. Paris: Éditions Du Seuil, 1975].

_____. *Teoria da interpretação; o discurso e o excesso de significação*. Reimp. Lisboa, Portugal: Edições 70, 2011.

ROCHLITZ, Rainer. *O desencantamento da arte: a filosofia de Walter Benjamin*. Trad. de Marta Elena Ortiz Assumpção. Rev. téc. Márcio Seligmann. Bauru, SP: EDUSC, 2003. [Título original: *Le désenchantement de l'art: la philosophie de Walter Benjamin*, 1992].

ROSA, João Guimarães. *Grande sertão: Veredas*. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1980.

_____. O espelho. In: _____. *Primeiras estórias*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

SACEANU, Patrícia. *A inquietante estranheza na contemporaneidade*. 2005. 228 f. Tese (Doutorado em Teoria Psicanalítica)-Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Psicologia, Rio de Janeiro, 2005.

SANTOS, Luis Alberto Brandão. Línguas estranhas. In: SANTOS, Luis Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (org.). *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Pós-Lit./FALE/UFGM, 2000.

SCRAMIM, Susana. Entrevista Milton Hatoum. *Revista Cult*, n. 36, p. 4-9, jul./2000.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. *Ler o livro do mundo; Walter Benjamin: romantismo e crítica poética*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

_____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.

_____. Apresentação da questão. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 45-58.

_____. Reflexões sobre a memória, a história e o esquecimento. In: _____. (org.). *História, memória, literatura: o testemunho na era das catástrofes*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003. p. 59-89.

_____. Walter Benjamin e os sistemas de escritura. In: _____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

_____. A escritura da memória: mostrar palavras e narrar imagens. *Remate de males*. Campinas, SP., UNICAMP, Dossiê Literatura como arte da memória, v. 26, n. 1, p. 31-45, jan./jun. 2006.

_____. De Flusser a Benjamin – do pós-aurático às imagens técnicas. *Flusser studies*, n. 8, maio 2009. Disponível em: <<http://www.flusserstudies.net/pag/archive08.htm>>. Acesso em: fev. 2013.

_____. Walter Benjamin e a tarefa da crítica. *Revista Cult – Walter Benjamin; crítica e redenção*, n. 106, mar. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/walter-benjamin-e-a-tarefa-da-critica/>>. Acesso em: fev. 2013.

SCHILLING, Voltaire. *A Paris de Haussmann, o artista da destruição*. Terra, notícias – educação/história, 14 set. 2010. Disponível em: <<http://noticias.terra.com.br/educacao/historia/a-paris-de-haussmann-o-artista-da-destruicao,21083ba2262ea310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>>. Acesso em: jun. 2013

SOUSA, Germana H. P. De. Entre o cedro e a seringueira: certos relatos de Milton Hatoum. *Estudos de literatura brasileira contemporânea*. Brasília, n. 14, p. 23-37, jul./ago. 2001

TODOROV, Tzvetan. *Teorias do símbolo*. Trad. de Enid Abreu Dobránszky. São Paulo: Papirus, 1996. (Coleção Travessia do Século). [Título original em francês: *Théories du symbole*, Éditions Du Seuil, 1977].

TOLEDO, Marleine P. M. e Ferreira de. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos*, de Milton Hatoum. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

TREVISAN, Ana Lúcia. Tempo mítico e tempo histórico em *Órfãos do Eldorado*. *Revista Fikr – Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos*, Bibliaspa – Biblioteca/Centro de Pesquisa América do Sul e Países Árabes, n. 2, jan. 2009. Disponível em: <<http://www.bibliaspa.com.br/bibliaspa/images/revistas/40br.pdf>>. Acesso em: mar. 2013.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. Reflexões sobre o moderno e o eterno na poesia de Baudelaire; *O Cisne*: alegoria do exílio. In: FERNANDES, Cleudemar A.; SANTOS, João Bôsko C. dos (org.). *Análise literária: tendências contemporâneas*. Uberlândia: EDUFU, 2003.

_____. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras)-Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, UNESP, Programa de Pós-Graduação em Letras, São José do Rio Preto, 2007.

VIÑAR, Maren; VIÑAR, Marcelo. *Exílio e tortura*. Trad. de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Ed. Escuta, 1992.

WEINRICH, Harald. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

YATES, Frances A. *The art of memory*. Chicago: The University Chicago Press, 1966.

ANEXO A – poema “O Cisne”, de Charles Baudelaire

O Cisne

1

Andrômaca, só penso em ti! O fio d'água
Soturno e pobre espelho onde esplendeu outrora
De tua solidão de viúva a imensa mágoa
Este mendaz Simeonte em que teu pranto aflora,

5 Fecundou-me de súbito a fértil memória,
Quando eu cruzava a passo o novo Carrossel.
Foi-se a velha Paris (de uma cidade a história
Depressa muda mais que um coração infiel);

Só na lembrança vejo esse campo de tendas,
10 Capitéis e cornijas de esboço indeciso,
A relva, os pedregulhos com musgo nas fendas,
E a miuçalha a brilhar nos ladrilhos do piso.

Ali havia outrora os bichos de uma feira;
Ali eu vi, certa manhã, quando ao céu frio
15 E límpido o Trabalho acorda, quando a poeira
Levanta no ar silente um furacão sombrio,

Um cisne que escapara enfim ao cativeiro
E, nas ásperas lajes os pés ferindo,
As alvas plumas arrastava ao chão grosseiro.
20 Junto a um regato seco, a ave, o bico abrindo,

No pó banhava as asas cheias de aflição,
E dizia, a evocar o seu lago natal:
“Água, quando cairás? quando soarás, trovão?”
Eu vejo esse infeliz, mito estranho e fatal,

25 Tal qual o homem de Ovídio, às vezes num impulso,
Ergue-se para o céu cruelmente azul e irônico,
A cabeça a emergir do pescoço convulso,
Como se a Deus lançasse um desafio agônico!

2

Paris muda! mas nada em minha nostalgia
30 Mudou! novos palácios, andaimes, lajedos,
Velhos subúrbios, tudo em mim é alegoria,
E essas lembranças pesam mais do que rochedos.

Também diante do Louvre uma imagem me oprime:
Penso em meu grande cisne, quando em fúria o vi,
35 Qual exilado, tão ridículo e sublime,
Roído de um desejo infindo! e logo em ti,

Andrômaca, às carícias do esposo arrancada,
De Pirro a escrava, gado vil, trapo terreno,
Ao pé de ermo sepulcro em êxtase curvada,
40 Triste viúva de Heitor e, após, mulher de Heleno!

penso nessa negra, enferma emagrecida,
Pés sob a lama, procurando, o olhar febril,
Os velhos coqueirais de uma África esquecida
Por detrás das muralhas do nevoeiro hostil;

45 Em alguém que perdeu o que o tempo não traz
Nunca mais, nunca mais! nos que mamam da Dor
E das lágrimas bebem qual loba voraz!
Nos órfãos que definham mais do que uma flor!

Assim, a alma exilada à sombra de uma faia,
50 Uma lembrança antiga me ressoa infinda!
Penso em marujos esquecidos numa praia,
Nos párias, nos galés... e em outros mais ainda!

Autorizo a reprodução xerográfica para fins de pesquisa.

São José do Rio Preto, ____/____/____

Assinatura