

UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – ESTUDOS DA LINGUAGEM

DAYANE DE OLIVEIRA GONÇALVES

**TRAÇOS POÉTICOS DA FICÇÃO DE MILTON HATOUM EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE,*
*DOIS IRMÃOS E CINZAS DO NORTE***

Mariana, MG
2020

DAYANE DE OLIVEIRA GONÇALVES

**TRAÇOS POÉTICOS DA FICÇÃO DE MILTON HATOUM EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE,*
*DOIS IRMÃOS E CINZAS DO NORTE***

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras, ao curso de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem, da Universidade Federal de Ouro Preto.

Linha de pesquisa: Linguagem e Memória Cultural

Orientadora: Prof^a Dr^a Mônica F. R. Gama

Coorientadora: Prof^a Dr^a Maria da Luz P. de Cristo

Mariana, MG
2020

SISBIN - SISTEMA DE BIBLIOTECAS E INFORMAÇÃO

G635t Gonçalves, Dayane de Oliveira.
Traços poéticos da ficção de Milton Hatoum em Relato de um certo Oriente, Dois irmãos e Cinzas do Norte. [manuscrito] / Dayane de Oliveira Gonçalves. - 2020.
130 f.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fernanda Rodrigues Gama.

Coorientadora: Dra. Maria da Luz Pinheiro de Cristo.

Dissertação (Mestrado Acadêmico). Universidade Federal de Ouro Preto. Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos da Linguagem.

1. Hatoum, Milton, 1952 - Crítica e interpretação. 2. Poética. 3. Gêneros literários. 4. Ficção brasileira. I. Cristo, Maria da Luz Pinheiro de. II. Gama, Mônica Fernanda Rodrigues. III. Universidade Federal de Ouro Preto. IV. Título.

CDU 821.134.3(81)-3.09(043.3)

Bibliotecário(a) Responsável: Michelle Karina Assunção Costa - CRB6 - 2164



ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos 08 dias do mês de maio do ano de 2020, às 14:00 horas, nas dependências do Instituto de Ciências Humanas e Sociais (Ichs), foi instalada a sessão pública para a defesa de dissertação da mestranda Dayane de Oliveira Goncalves, sendo a banca examinadora composta pela Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama (Presidente - UFOP), pelo Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel (Membro - UFOP), pela Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury (Membro - Externo) e pela Profa. Dra. Maria da Luz Pinheiro de Cristo (Co-Orientadora - Externo). Dando início aos trabalhos, a presidente, com base no regulamento do curso e nas normas que regem as sessões de defesa de dissertação, concedeu à mestranda 20 minutos para apresentação do seu trabalho intitulado "Traços Poéticos da Ficção de Milton Hatoum em Relato de Um Certo Oriente, Dois Irmãos e Cinzas do Norte". Terminada a exposição, a presidente da banca examinadora concedeu, a cada membro, um tempo para perguntas e respostas à candidata sobre o conteúdo da dissertação, na seguinte ordem: Primeiro Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama; segundo Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel; terceiro Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury; quarto Profa. Dra. Maria da Luz Pinheiro de Cristo. Dando continuidade, ainda de acordo com as normas que regem a sessão, a presidente solicitou aos presentes que se retirassem do recinto para que a banca examinadora procedesse à análise e decisão, anunciando, a seguir, publicamente, que a mestranda foi aprovada, sob a condição de que a versão definitiva da dissertação deva incorporar todas as exigências da banca, devendo o exemplar final ser entregue no prazo máximo de 60 (sessenta) dias à Coordenação do Programa. Para constar, foi lavrada a presente ata que, após aprovada, vai assinada pelos membros da banca examinadora e pela mestranda. Ouro Preto, 08 de maio de 2020.

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama

Presidente

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Profa. Dra. Maria da Luz Pinheiro
de Cristo
(Participação por
Videoconferência)

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe
Maciel
(Participação por
Videoconferência)

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira
Cury
(Participação por
Videoconferência)

Mestranda

Certifico que a defesa realizou-se com a participação a distância do(s) membros(s) Prof. Dr. Emilio Carlos Roscoe Maciel, Profa. Dra. Maria da Luz Pinheiro de Cristo, Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury e que, depois das arguições e deliberações realizadas, cada participante a distância afirmou estar de acordo com o conteúdo do parecer da banca examinadora, redigido nesta ata.

Profa. Dra. Monica Fernanda Rodrigues Gama

Presidente

À VOVÓ MADALENA,
MATRIZ NA QUAL ME RECONHEÇO.

AGRADECIMENTOS

À Mônica Gama e à Luz Pinheiro, que não poderiam ser outras e nem melhores orientadoras, agradeço pelas leituras atenciosas, provocações fundamentais ao avanço do texto e pelo apoio e encorajamento sempre.

Aos professores Cilza Bignotto, no exame de qualificação, e Emílio Maciel, na defesa, pelas generosas leituras e contribuições. Nesse sentido, agradeço especialmente à professora Maria Zilda Ferreira Cury, que esteve presente nos dois referidos importantes momentos da pesquisa.

À família possível – vovó Madalena, minha mãe Mônica, as irmãs Tudy e Márcia e a sobrinha Maria Helena – pela confiança, apoio e amor.

Ao Gabriel pelo amor, amizade, companhia, paciência e, principalmente, “a coragem de gostar de mim, apesar de mim...”.

Aos amigos amados, sempre compreensivos com as ausências que a vida às vezes impõe. À Ju Moreira e à Pri Lobo, que mesmo distantes permanecem tão presentes diariamente, agradeço pela rara certeza da amizade inesgotável; aos mais que queridos Erick, Mônica e Luiza, família por identificação, pelo imensurável privilégio de poder ser amiga de vocês; ao Yuri, pela amizade e disponibilidade às longas conversas, com cerveja ou com café; à Maria Cecília e Maria Alice, pelos seus cuidados e carinhos tão sinceros; aos estimados Léo, Luizinha, Lara, Lívia, Neto, Marcos, Pedrinho, Bruna K., Tati, Rick, Alinosa, Gio e Natasha pelo peso da vida dividido, o prazer simples das palavras trocadas, do carinho e da convivência leve.

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes).

RESUMO

Nesta dissertação propomo-nos a investigar algumas particularidades do projeto literário ficcional de Milton Hatoum que se evidenciam como traços de uma poética, compartilhados, portanto, por seus três primeiros romances: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005). Os romances têm em comum a tessitura memorialista, o gesto literário dos narradores-escritores, a encenação direta ou indireta da própria escrita, e, por último, a ética dos fragmentos, que corresponde à colagem de fragmentos que dá a forma final às narrativas, resultado de um processo empreendido pelos narradores que são os seus autores ficcionais. Esses três traços poéticos têm relações intrínsecas com a ideia de ruínas. Por fim, aproximamos então o projeto literário do autor, de modo mais geral, a uma concepção de “modernidade em ruínas”.

PALAVRAS-CHAVE: Milton Hatoum; poética do romance; memorialismo; gesto literário; ética dos fragmentos.

ABSTRACT

This thesis proposed an investigation on some aspects of Milton Hatoum's fictional literary project that are seen as features of a poetic, apresented, therefore, in his three first novels: *Tale of a certain Orient* (1989), *The brothers* (2000) and *Ashes of the Amazon* (2005). These novels share the memoirist writing, the literary gesture of the narrator-authors, the direct or indirect enactment of the writing, and finally the ethics of the fragments, which corresponds to the collage of fragments that provides the final shape of the narratives, resulting from the process carried out by the narrators who are their own fictional authors. These three poetic features have intrinsic relations with the idea of ruins. Finally, we approach the author's literary project, more generally, to a conception of "modernity in ruins".

KEYWORDS: Milton Hatoum; Poetics of the novel; Memoir; Literary gesture; Ethics of the fragments.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	
MILTON HATOUM E A FICÇÃO BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA	10
CAPÍTULO 1	
O TECIDO NARRATIVO: FICÇÃO MEMORIALISTA.....	21
1.1 A MEMÓRIA NA FÁBULA, A MEMÓRIA NA FICÇÃO	24
1.2 PREÂMBULOS: DA DEUSA MEMÓRIA À MUSA REMINISCÊNCIA	28
1.3 AS FICÇÕES MEMORIALISTAS DE MILTON HATOUM.....	32
1.4 NOS RASTROS DA AGULHA: AS TÉCNICAS NARRATIVAS.....	34
CAPÍTULO 2	
O PASSADO RECRIADO NO GESTO LITERÁRIO	62
2.1 COMUNICAÇÃO DA EXPERIÊNCIA: DO NARRADOR TRADICIONAL AO ROMANCISTA	67
2.2 “SEDE DE LEMBRANÇAS” E A ENCENAÇÃO DO NARRADOR TRADICIONAL.....	69
2.3 “NARRAÇÃO NAS RUÍNAS DA NARRATIVA, UMA TRANSMISSÃO ENTRE OS CACOS DE UMA TRADIÇÃO EM MIGALHAS”	74
CAPÍTULO 3	
ENTRE RUÍNAS E MEMÓRIAS: A ÉTICA DOS FRAGMENTOS	93
3.1 “ONDE HÁ RELATO, O FOGO SE APAGOU”: CINZAS DE UM CERTO NORTE.....	97
3.2 LAVO, ERUDITO DAS IMPUREZAS E DOS RESTOS DO PASSADO	109
CONSIDERAÇÕES FINAIS	
RUÍNAS DA MEMÓRIA, RUÍNAS DA MODERNIDADE	119
REFERÊNCIAS	126

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Milton Hatoum e a ficção brasileira contemporânea

Cada linguagem é uma tradição, cada palavra, um símbolo compartilhado; é irrisório o que um inovador é capaz de alterar.¹

Desde o seu romance de estreia² *Relato de um certo Oriente* (1989), Milton Hatoum vem sendo, de modo geral, bem recebido pela crítica especializada e pelo grande público. Tal reconhecimento é evidenciado, por exemplo, com a premiação de *Relato*, em 1990, na categoria “melhor romance” do Prêmio Jabuti, mais importante e tradicional prêmio literário brasileiro. *Dois irmãos* (2000)³ e *Cinzas do Norte* (2005) foram também laureados pelo Jabuti, na mesma categoria, nos anos subsequentes aos de suas publicações.

É significativo que *Relato de um certo Oriente* tenha chegado às livrarias com a qualidade estética atestada por Davi Arrigucci Jr., em paratexto bastante elogioso. Neste, o crítico diz se tratar de um romance “tramado com calma e sabedoria pela mão surpreendente de um jovem escritor” e o avalia como prosa fascinante e evocativa, “traçada com raro senso plástico e pendor lírico”⁴. Ainda no ano do lançamento, no mesmo

¹ Borges, J. L. “Prólogo”. In: *O informe de Brodie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008, p. 9.

² A vida literária de Milton Hatoum como escritor precede em alguns anos à publicação da sua obra em prosa, pois, em 1979, publicou o livro de poemas *Amazonas, palavras e imagens de um rio entre ruínas*, projeto da mesma época da revista literária fundada com amigos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. No entanto, é por sua produção narrativa que ele é alçado à condição de escritor com uma assinatura autoral amplamente reconhecida no atual cenário da literatura contemporânea brasileira.

³ É provável que, entre os três, *Dois irmãos* seja o grande sucesso de público. Trata-se do romance de Hatoum mais estudado e citado em pesquisas acadêmicas; em relação ao leitor comum, o grande número de leitores alcançados por essa narrativa explica-se em parte por esta ter se tornado leitura obrigatória de vários vestibulares no Brasil, bem como é notável para a popularização do autor e da obra a adaptação em minissérie que recebeu em 2016 pela Rede Globo, com direção de Luiz Fernando Carvalho, que à altura já havia dirigido grandes trabalhos de adaptação de obras literárias para o audiovisual, como a série *Capitu* (2008), adaptação de *Dom Casmurro*, e o impecável longa-metragem *Lavoura Arcaica* (2001), adaptação do livro homônimo do contemporâneo Raduan Nassar. Cabe ainda dizer que a obra ficcional de Hatoum, rompendo as barreiras da apreciação nacional, já foi traduzida para mais de dez línguas.

⁴ Arrigucci Jr., D. [texto de orelha]. In: Hatoum, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

29 de abril, em jornais diferentes, duas leituras críticas de nomes já então conhecidos do campo literário brasileiro vêm a público: a de Flora Süssekind, no caderno Letras, da *Folha de S. Paulo*, “Livro de Hatoum lembra jogo de paciência”, e a de Silviano Santiago, no caderno Ideias, do *Jornal do Brasil*, “Autor novo, novo autor”.

Desse momento de estreia aos anos que se sucederam, especialmente com a publicação onze anos mais tarde de *Dois irmãos* e em seguida de mais cinco de *Cinzas do Norte*, a fortuna crítica do autor se expandiu. Dos comentários críticos nos cadernos de cultura dos jornais e revistas, *on-line* ou impressos, às análises minuciosas em âmbito acadêmico (incluindo-se artigos, teses e dissertações), a prosa de Hatoum foi exaltada. Entre os nomes que saudaram a sua literatura, destacam-se alguns bastante reconhecidos como os de Leyla Perrone-Moisés, Benedito Nunes, Luiz Costa Lima, Alfredo Bosi entre outros.

É nesse sentido que as duas “críticas de momento” – de Süssekind e Santiago – apresentam-se como dissonantes na recepção de Hatoum. Não se pode afirmar que as leituras críticas publicadas naquele sábado de 1989 a respeito do *Relato de um certo Oriente* sejam meramente negativas. Süssekind, por exemplo, explicita a sua satisfação em encontrar no romance desse autor uma prosa que deixa de lado “velhos ‘tópoi’(homem *versus* natureza, seringueiros e descritivismos) da literatura regionalista amazônica”⁵. Ela também não deixa de notar o imenso esforço técnico a que ele se submete logo no primeiro livro, aproximando a sua estruturação romanesca à de *As Ondas*, de Virgínia Woolf, e de *O som e a fúria*, de William Faulkner, ainda que veja no projeto ficcional desse romance de estreia algumas falhas.

Silviano Santiago, do mesmo modo, não se abstém em exaltar o que se apresenta a ele como digno de elogio. Para ele, são fascinantes e originais as três formas de

⁵ Süssekind, F. “Livro de Hatoum lembra jogo de paciência”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989, n.p. Vale lembrar, ainda, que em *Tal Brasil, qual romance?*, de 1982, a crítica propõe o mapeamento de situações de reaparecimento da estética naturalista na literatura brasileira, para, então, melhor exaltar, por oposição, a qualidade literária dos casos desviantes, o que em alguma medida explica a sua satisfação, nesses termos, com a prosa de Hatoum.

descentramento com as quais o romance trabalha. O descentramento espacial: “a ação se passa em Manaus e não nos eixos clássicos da nossa literatura (centro-oeste, sul e nordeste)”. O descentramento quanto à forma de “investigação vertical no tempo”, que surpreende por não se ocupar da “constituição da nossa sociedade pelo índio massacrado, a colonização portuguesa, o trabalho negro ou a imigração europeia”, mas da “história de sucessivas gerações de uma família libanesa no Brasil”. E, por fim, o descentramento de perspectiva narrativa: a narradora, ao mesmo tempo pertencente e não pertencente à família (adotada pela matriarca Emilie), oferece um ponto de vista que proporciona uma visada à família a partir de um “sutil jogo de dentro/fora”⁶.

Porém, em comum, as duas críticas guardam um certo incômodo com a solução final encontrada pelo autor para justificar o fato de que uma variedade de narradores tenha a mesma dicção narrativa. Para Flora, essa saída “acaba forçando o romance a se auto-explicar no final, a avisar, de modo quase didático, o que já ficara claro para o leitor: que a voz é uma só [...]”⁷. O mesmo problema é percebido por Silviano Santiago como sendo uma “falsidade psicológica ao nível do tratamento da linguagem”, e, assim como Flora, o crítico incomoda-se com o recurso final que o autor utiliza: “Milton Hatoum tenta desesperadamente matar o defeito na última página do livro, embora o leitor tenha convivido com o defeito durante toda a leitura”⁸.

O que parece inquietar Santiago em relação ao *Relato de um certo Oriente* é que o livro, especialmente a sua forma memorialista, permaneceria muito marcadamente preso à estética modernista, em particular a dos anos 1930. Tal crítica se conecta à advertência de que a literatura contemporânea deveria se desvincular da estética modernista – desejo já evidenciado, por exemplo, em seu ensaio “Fechado para balanço”⁹.

⁶ Santiago, S. “Autor novo, novo autor”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1989, p. 5.

⁷ Süsskind, F., 1989, op. cit.

⁸ Santiago, S. op. cit., p. 6.

⁹ Outros ensaios do autor, como “A permanência do discurso da tradição no modernismo”, evidenciam uma mesma urgência de ruptura com a estética modernista.

“Fechado para balanço”, datado de 1982, foi escrito na ocasião do sexagésimo aniversário do movimento modernista brasileiro. Assim, grande parte do ensaio se ocupa centralmente dos ciclos de interpretação do período modernista, em que se procede a uma análise que, para além do valor da produção literária do período, estende-se a problematizações extratextuais, como a complexa relação mantida entre os artistas do período e o Estado Novo. No entanto, aqui importa-nos menos esse mapeamento revisionista dos três ciclos modernistas do que a tese a que o crítico chega: a de que um esgotamento das interpretações do movimento impedia a sua continuidade e levava à necessidade de que este se desse, definitivamente, por encerrado, defendendo a emergência de uma estética pós-moderna. Para ele, “a estética do romance modernista gera hoje, para um jovem escritor brasileiro, armadilhas artísticas e ideológicas”¹⁰.

A definição de uma estética “pós-moderna” é, ainda hoje, alvo de muitas confusões e conflitos. Convencionou-se chamar assim uma vertente da prosa muito presente na literatura brasileira da década de 1980 (um movimento estético que vem depois da modernidade e a ela se opõe), cujos preceitos estavam relacionados à substituição do código modernista por movimentos plurais que, em geral, propunham uma fricção entre as dicotomias tradição e inovação, conservação e renovação, cultura de massa e cultura erudita. O que se observa – no entanto e não raramente – é um uso sinonímico entre “contemporâneo” e “pós-moderno”, o que corresponde a um grande problema, haja vista que nem toda prosa contemporânea satisfaz ao ideário do que então corresponderia a essa estética “pós-moderna” – como é o caso da prosa de ficção de Milton Hatoum. Assim, principalmente no terreno da literatura, o conceito continua bastante impreciso, já que as características apontadas como lhe sendo próprias – por exemplo a ironia, a fragmentação, a colagem, o pastiche, o intertexto, a forma aberta etc. – não se diferenciam do que já é constatado como moderno.

Santiago, contudo, deixa suas pistas: o prefixo “pós” não estaria ligado a uma noção temporal linear de evolução literária, mas a uma evolução que, em conformidade com os

¹⁰ Santiago, S. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002, p. 86.

formalistas russos, dar-se-ia pelo deslocamento de forças. A ruptura proposta por Silviano, portanto, não direciona o jovem romancista ao rompimento com o passado literário simplesmente; ao contrário disso, aponta como possível caminho a ligação com uma “tradição-sem-tradição”:

[...] este percurso, porque escapa ao fechamento do modernismo que estamos propondo, pode funcionar como instigante facção para uma futura releitura do movimento. Levemos em consideração dois autores que têm sido bastante negligenciados pela tradição modernista e que, a meu ver, estão constituindo um bom repertório para a contestação atual da estética originada em 22, e, ao mesmo tempo, representam uma saudável mudança de ares para o jovem romancista [...] Penso, em particular, em Euclides da Cunha e em Lima Barreto. Ambas as figuras aparecem, dentro das histórias da literatura, no movimento que se convencionou chamar de “pré-modernismo”. Talvez o verdadeiro “pós” possa se nutrir convenientemente do “pré”, e não do modernismo propriamente dito.¹¹

Da mesma forma que o prefixo “pós”, o prefixo “pré”, muito mais do que mero demarcador temporal, acentua o sentido de distinção em relação ao modernismo, o que possibilitaria tomar como pontos de partida elementos da obra tanto do Euclides da Cunha quanto Lima Barreto sem que isso configurasse continuidade das interpretações dos ciclos modernistas. Sendo assim, Santiago revaloriza na obra dos escritores tais elementos que os mantiveram fora dos padrões estéticos e ideológicos estabelecidos pela estética modernista.

Em suma, Santiago destaca que a grande lição deixada ao jovem ficcionista é de “uma escrita popular, ao mesmo tempo, crítica” por Lima Barreto; e “um saber que, ao se desvincular do autoritarismo inerente ao grupo que o detém e a si mesmo, volta os olhos para os vencidos, enxergando neles uma verdade que escapa às diretrizes excludentes da modernização”¹² no caso de Euclides da Cunha.

Poderíamos chamar a atenção também para outros traços da escrita de Lima Barreto caras ao escritor contemporâneo: a prosa realista e crítica quanto às configurações sociais, a inscrição de um *eu* (tomada muitas vezes pela crítica como um

¹¹ Ibidem, p. 101.

¹² Ibidem, p. 106-7.

defeito, já que a questão racial seria sempre a marca de um sujeito ressentido), a percepção acurada da urbes e dos lugares de exclusão, a percepção crítica da literatura como objeto simbólico e de consumo entre outros.

Também com o modernismo como horizonte, no ensaio “Prosa literária atual no Brasil”, de 1984, Silviano Santiago propõe uma compreensão panorâmica da criação literária brasileira entre as décadas de 1970 e 1980, apontando linhas de força, temáticas e formais. Haveria uma dificuldade de classificar as propriedades do romance daquele momento porque nossa literatura estaria vivendo um período de “transição literária” – aludindo à fase que sucede ao que ele considerava, então, como o esgotamento do período modernista. Torna-se próprio desse momento de transição a implosão das regras que até então eram tradicionais, já que se busca por modelos que melhor se conjugassem aos novos anseios e necessidades. Por conseguinte, seu mapeamento acaba por apontar para um certo caráter de “anarquia formal” do romance brasileiro a partir da década de 1970.

Longe de ser um defeito, essa “anarquia formal” apontada por Santiago seria responsável por deixar mais livre o romancista no uso de sua potencialidade criativa, cabendo a este a escolha de um molde que melhor se ajustasse às novas situações dramáticas e a escolha de uma determinada dicção narrativa. No entanto, reconhece um ponto de acordo entre a maioria dos prosadores: uma tendência ao memorialismo ou à autobiografia. A preocupação memorialista é uma evidente inscrição na tradição da prosa modernista da Geração de 30, mas dessa vez se trataria de um encontro com as raízes do gênero para então readaptá-lo à atualidade brasileira. Assim, a partir de 1970, segundo o autor, essa tendência se voltava para uma ambição de “conscientização política” do leitor e de uma explicitação mais radical da veia autobiográfica, “deixando ainda mais abaladas as fronteiras estabelecidas pela crítica tradicional entre memória afetiva e fingimento, entre as rubricas memórias e romance”¹³, o que resultou em que se tornasse a “tônica da

¹³ Ibidem, p. 35.

época” uma prosa cuja espinha dorsal teria se deslocado “do fingimento para a memória afetiva do escritor, ou até mesmo para a experiência pessoal”¹⁴.

Com o retorno dos exilados políticos, impôs-se a narrativa autobiográfica. Este modelo insurgiu com a experiência guerrilheira, mas logo teve seus limites extrapolados e frutificados pela “via da marginalização”: “o fenômeno da marginalização é compreendido como uma espécie de exílio interno: trata-se de determinados grupos sociais que eram e são desprovidos de voz dentro da sociedade brasileira, cuja voz era e é abafada”¹⁵.

Para Santiago, a principal diferença entre esse memorialismo dos exilados e o dos modernistas – que estaria mais ligado ao que ele chama de uma “linhagem proustiana” (narração a partir da inércia do protagonista narrador) – seria a oposição criada por um relato narrado a partir da experiência ativa, própria, vivida e sofrida do narrador-personagem, marcando, assim, uma urgência de enunciação.

Portanto, assumindo-se esses dois ensaios de Santiago como pano de fundo da crítica a *Relato de um certo oriente*, torna-se mais evidente a natureza do nítido desapontamento que o crítico deixa transparecer em relação a esse primeiro romance de Milton Hatoum.

Relato de um certo Oriente – muito mais inclinado aos valores modernos do que aos “pós-modernos” – passa ao largo do projeto da historiografia metaficcional. Sem se abster da crítica social, não toma como tema, no entanto, de forma evidente e central nenhum problema coletivo atual ou do passado político nacional. O romance também abusa da elipse como recurso estilístico e em muito dialoga com o “modelo memorialista proustiano”, levando-se em consideração a inércia do narrador e incluindo-se também o uso de “gatilhos de memória” como acionadores da “memória involuntária”.

¹⁴ Ibidem, p. 36.

¹⁵ Ibidem, p. 40.

Além disso, se nesse romance o diálogo com Proust é mais evidente, nos outros dois seguintes a ligação ainda é encontrada, à medida que os três giram em torno da busca por algo que se perdeu, o que é sempre uma missão fadada ao fracasso: algumas memórias estão para sempre perdidas, alguma certeza objetiva será sempre inalcançada, o tempo passado, reconstruído de modo tão fragmentado pelas memórias possíveis, está para sempre perdido. Esta busca é, visivelmente, herdeira do emblemático empreendimento proustiano.

Enfim, “o perfume adocicado de ‘escrita da memória”¹⁶ tanto aborrece Santiago porque parecia a ele algo absolutamente saturado. Aliás, perspicaz é a sua apropriação do senso comum de que um perfume doce é nauseante e enjoativo na elaboração de seu eufemismo crítico. No entanto, a recepção de *Relato de um certo Oriente* pelo campo literário tanto quanto dos seguidos romances parecem corroborar uma tese diferente dessa saturação ou do efeito fastidioso provocado pela forma.

Cabe dizer, ainda, que se admitimos uma estética pós-moderna, à revelia da imprecisão que lhe concerne, devemos então manter o cuidado em não fazer uso sinonímico entre contemporâneo e pós-moderno, sobretudo quando se é pensado simplificadoramente que uma estética pós-moderna é aquela que, no Brasil, é a sucessora (temporal) do modernismo. Os romances de Milton Hatoum são provas de que nem toda produção contemporânea é pós-moderna. Nem por isso, contudo, seria justo classificá-la como velha literatura de um novo autor, conforme deu a entender Santiago em seu texto de 1989. Afinal, verifica-se nos romances de Hatoum valores modernistas (referentes à Geração de 30), sem que, no entanto, estes deixem de guardar com a estética do movimento suas diferenças, o que o próprio Silviano reconhece, por exemplo, ao numerar os descentramentos promovidos pela obra.

É, portanto, pensando-se nesse intervalo que ocupa a literatura de Milton Hatoum – nem modernista, tampouco pós-moderna –, que nos propusemos nesta dissertação a

¹⁶ Santiago, S., 1989, op. cit., p. 5.

capturar e analisar algumas particularidades do projeto literário do autor que se evidenciam em traços poéticos comuns em seus três primeiros romances.

O memorialismo é, talvez, o traço mais marcante da sua obra. Em leitura divergente da que considera o memorialismo de Hatoum um recuo político, Maria Zilda Ferreira Cury afirma sobre a literatura contemporânea e especificamente sobre a prosa desse autor a sua potencialidade em se erigir, em resposta a uma crise amnésica que se estabeleceu na sociedade, como uma “possibilidade de resistência individual e coletiva em que a memória cria espaços ficcionais e recupera vozes esquecidas ou desprezadas, significando uma inflexão do passado no presente”¹⁷. O memorialismo é também o traço ao qual se ligam de maneira direta os outros dois traços a serem explorados. Trata-se de um memorialismo que considera o passado como construção subjetiva, recriada a partir de um ponto de vista que é o presente, tempo que não se ignora nesse memorialismo, mas, ao contrário, entrelaça-se ao passado, tornando as fronteiras de tal sobreposição difusas. Desse aspecto vêm os outros traços que escolhemos, levando-se em conta o presente como a temporalidade da escrita, em que a narração inscreve a experiência, e o produto fragmentado desse resgate memorialista via escrita.

A dissertação se divide em três capítulos. Em cada um deles desenvolvemos um traço poético que abrange os três romances, priorizando-se, contudo, em cada um dos capítulos, a análise mais profunda de uma das três narrativas.

No primeiro capítulo, “O tecido narrativo: ficção memorialista” dedicamo-nos, primeiramente, a delinear os contornos dessa memória de que tanto se fala ser central na ficção de Milton Hatoum. Quais são, afinal, os aspectos que definem essa memória cuja restauração é buscada pelos narradores em seus processos rememorativos subjetivos?

Privilegiando para análise o romance *Relato de um certo Oriente*, focalizamos os interstícios do tecido memorialista das narrativas romanescas de Hatoum. Se afirmamos que os três romances abordados nesta dissertação são narrativas memorialistas, importa-

¹⁷ Cury, M. Z. F. “Memórias da imigração”. In: Seligmann-Silva, M. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p. 311.

nos a investigação e compreensão dos dispositivos, das escolhas e dos tipos de engajamento empregados na construção dos seus regimes narrativos. Com essa finalidade, somamos às teorias da memória o aparato narratológico de Gérard Genette. Uma vez que a memória possível de ser restaurada é marcada por certa inautenticidade em relação à experiência de origem, a fabulação – enquanto criação literária – torna-se característica importante da escrita da memória. Esses dois processos (de rememoração e de escrita) são fundantes da narrativa nos três romances: a recordação de cada narrador ocorre acompanhada da atividade e encenação da própria escrita. É sobre essa característica que nos debruçamos no segundo capítulo, “O passado recriado no gesto literário”.

O gesto literário é um dos traços poéticos da ficção de Hatoum que nos permite ver a abordagem da prática literária, direta ou indiretamente, pelos narradores-escritores presentes nos três romances. Importa, nesse sentido, evidenciar que – a despeito de qualquer informação de cunho biográfico que possa ser reconhecida entre autor e obra – não se trata de afirmar os personagens escritores como encenação do escritor empírico Milton Hatoum. Trata-se, antes, de identificar tal gesto como recurso da sua ficção cuja verossimilhança depende que firmemos um pacto de leitura no qual o que se nos dá a ler seja reconhecido como criação do narrador, o escritor ficcional.

Esse segundo capítulo, que privilegia para a análise o romance *Dois irmãos*, ainda traz a interpretação benjaminiana da obra de Proust, a qual permite avançar a leitura do memorialismo de linhagem proustiana proposta por Santiago. Para Benjamin, a narratividade proustiana se recusaria a se contentar com um memorialismo ligado à privacidade da experiência vivida individual, indo muito além da existência individual burguesa que se narra em primeiro plano. Nesse sentido, ressaltamos em *Dois irmãos* a relação do narrador-escritor com personagens contadoras de histórias, que guardam uma riqueza de narrativas e memórias coletivas, das quais o narrador se apropriará na composição de sua escrita. Ademais, ressaltamos a história que se narra nos fundos do enredo principal, cuja personagem principal é a cidade de Manaus. Assim, a análise que empenhamos em *Dois irmãos* revela uma obra que não se resume às rememorações e à vida do narrador, mas que vai além, reconstruindo a densidade de uma memória coletiva.

O terceiro e último capítulo, “Entre ruínas e memórias: a ética dos fragmentos”, aborda centralmente *Cinzas do Norte* e o traço poético que chamamos de ética dos fragmentos. Esse traço refere-se à colagem como resultado de um processo empreendido pelos narradores, que recortam e colam, ordenando em um arranjo (a narrativa), uma variedade de fragmentos, como suas memórias, de terceiros, cartões postais recebidos, anotações e desenhos em cadernos, trechos de cartas e de diários etc.

Por fim, desenvolvemos nesse capítulo, conjuntamente à investigação desse processo de colagem, a defesa de uma aproximação da tarefa desses narradores da ficção de Hatoum – na investigação e reconstrução do passado por intermédio da escrita – à tarefa do historiador benjaminiano, o trapeiro da memória das coisas, erudito das impurezas e dos restos do passado. Exploramos, assim, a relação desses narradores com as ruínas, os restos da história, vestígios deixados pelo tempo, os seus rastros materiais. Nesse movimento, vemos emergir do enredo principal, como em *Dois irmãos*, uma outra narrativa que se esconde nos fundos da principal, que é mais social e coletiva do que a do primeiro plano.

A análise e o estudo do projeto literário do autor mostram que a literatura do escritor manauara não se desvia das urgências da literatura contemporânea, pois, mesmo retomando o que, para alguns, seria um modelo esgotado, isento de certas pautas crítico-reflexivas, éticas e políticas, os três traços poéticos (a memória, o gesto da escrita e o fragmento) dão a ver as faces do contrário. Isso é, uma literatura crítica e conectada com as questões de seu tempo.

CAPÍTULO 1

O tecido narrativo: ficção memorialista

[...] estamos diante de um tempo [...] Esse tempo, que não é exatamente o passado, tem um nome: é a memória. É ela que decanta o passado de sua exatidão. É ela que humaniza e configura o tempo, entrelaça suas fibras, assegura suas transmissões, devotando-o a uma impureza essencial.¹⁸

Consideremos inicialmente título e epígrafe. Trata-se de paratextos autorais, rastros da presença autoral, no sentido de presença com alguma intenção de sugerir ao leitor um determinado caminho de leitura ou chave interpretativa da obra; um instante de propriedade do autor sobre esta, como se fosse a sua última chance de nos lançar uma piscadela. O paratexto assinala, afinal, o espaço limiar entre o mundo real, que deve ser deixado, para que se possa adentrar o mundo ficcional¹⁹.

Maria da Luz Pinheiro de Cristo em sua dissertação *Memórias de um certo relato* estudou os manuscritos que compunham o dossiê – composto de cinco versões – do que veio, finalmente, a se tornar o romance *Relato de um certo Oriente*. Nesse trabalho, descobrimos os títulos propostos nas primeiras versões: *Viagens da Memória*; *Retratos da Memória*; *Os olhos da Memória*. Qualquer um desses três títulos que viesse a ser definitivamente escolhido evidenciaria um tipo de engajamento autoral mais preocupado

¹⁸ Didi-Huberman, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 41.

¹⁹ O conceito de paratexto em Gérard Genette diz respeito a produções verbais e não verbais que acompanham o texto literário e que podem insinuar modos de interpretar o livro. Por exemplo o título, o prefácio, ilustrações e mesmo correspondências e entrevistas do autor que se referem à obra. Isso implica, portanto, que os paratextos podem ser de responsabilidade autoral ou editorial. Além disso, vale ressaltar que uma das especificidades do conceito cunhado por Genette é a ideia de que o paratexto representa um limiar: “Mais do que um limite ou uma fronteira estanque, trata-se aqui de um *limiar*, ou – expressão de Borges ao falar de um prefácio – de um “vestíbulo”, que oferece a cada um a possibilidade de entrar, ou de retroceder. ‘Zona indecisa’ entre o dentro e o fora, sem limite rigoroso, nem para o interior (o texto) nem para o exterior (o discurso do mundo sobre o texto), orla, ou como dizia Philippe Lejeune, ‘franja do texto impresso que, na realidade, comanda toda a leitura’.” (Genette, G. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009, p. 9-10).

com o direcionamento do horizonte de expectativa do leitor no que diz respeito ao caráter memorialista da obra.

O título que por fim recebe o romance, embora de maneira mais indireta, não deixa de guardar em si também essa dimensão, trazida pelo vocábulo *relato*: narrativa oral ou escrita que se faz de um acontecido – portanto, produção apoiada na memória. À epígrafe escolhida pelo autor coube também ressaltar a dimensão da memória (passível de ser restaurada pela lembrança) enquanto importante chave de leitura da obra. São os versos de W.H Auden que a abrem: “*Shall memory restore / the steps and the shore, / the face and the meeting place*”²⁰.

O único verbo entre os três versos (*restore*) tem importante valor semântico: por mais que o objetivo de um restauro seja sempre a recuperação mais próxima possível do original, o processo implica em uma precariedade consciente, de uma inevitável perda que, por isso, resulta em uma camada de sobreposição que é, portanto, em alguma medida, diferente. A restauração da memória, invocada na epígrafe, reafirma, assim, a indicação do caráter memorialista do título escolhido para a versão final do livro, caráter de uma memória que é também releitura e invenção, posto que, como assume a narradora: “[...] descrever sempre falseia. [...] o invisível não pode ser transcrito e sim inventado”²¹.

Relato de um certo Oriente é um título muito mais enigmático e opaco do que os outros três conjecturados. Se por um lado, sua opacidade impõe ao leitor uma falta de visibilidade que seria necessária à formulação de um horizonte de expectativas mais evidente – tem-se uma indefinição (dupla) relacionada a este *Oriente* (pelo adjetivo “certo” e pelo substantivo “um”) –, por outro lado, essa nebulosidade e imprecisão pré-anunciam e dão o tom de toda a narrativa que o título encabeça, funcionando também como um primeiro indicativo de uma concepção do que é a memória possível de ser restaurada pelo processo rememorativo da narradora.

²⁰ “Restaurará a memória / os degraus e a costa / o rosto e o lugar de encontro” (tradução nossa).

²¹ Hatoum, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 126

A abertura do romance é paradigmática para demonstração dessa nebulosidade que paira sobre toda a narrativa:

Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida. Sem perceber, tinha me afastado do lugar escolhido para dormir e ingressado numa espécie de gruta vegetal, entre o globo de luz e o caramanchão que dá acesso aos fundos da casa. Deitada na grama, com o corpo encolhido por causa do sereno, sentia na pele a roupa úmida e tinha as mãos repousadas nas páginas também úmidas de um caderno aberto, onde rabiscara, meio sonolenta, algumas impressões do voo noturno [...].²²

Luiz Costa Lima chama a atenção para o incômodo (se não mal-estar) que esta abertura de “tom embaçado” pode causar ao leitor, o qual pode se perguntar: “a quem ‘a claridade indecisa da manhã nublada’ devolvia ao sono. Seria o sujeito da frase aquela que narra ou “as duas figuras inertes que encontra?”²³. O crítico assinala que não seria esse o tom caso a narradora (quem logo saberemos estar de volta a Manaus, depois de uma ausência de vinte anos) “desfiasse suas memórias e as enlaçasse à sua percepção de agora”, mas, ao contrário de um relato que poderia constituir-se com alguma linearidade:

[...] A narração não dispõe do tesouro da memória, que se lhe oferecesse como uma sala iluminada pelo sol da manhã. O caminho reto da memória [...] é substituído por lembranças superpostas, alimentadas por focos afetivo dispersos e contínuos. [...] Por isso aquela que narra [...] lançará mão dos *relatos* de outros personagens que haviam testemunhado as cenas a serem combinadas; do mesmo modo que certos pontos permanecerão não esclarecidos para sempre.²⁴

A narrativa não se entrega ao leitor facilmente nos seus primeiros momentos: mesmo no que diz respeito às questões que encontrarão esclarecimento narrativo, estas também se desenrolam de forma lenta e exigem um leitor ativo, atento e paciente para o *jogo do texto*.

Nesse sentido, exemplar é a dinâmica da narrativa, que se revela adiante se tratar de uma carta da narradora a ser enviada ao irmão, com quem se correspondia e que, nesse

²² Ibidem, p. 9.

²³ Costa Lima, L. “O romance de Milton Hatoum”. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002, p. 307.

²⁴ Ibidem, p. 307-308.

momento, se encontrava em Barcelona. Esse irmão, ao saber que ela retornaria a Manaus, pede-lhe em sua última carta que ela “anotasse tudo o que fosse possível ‘se algo inusitado acontecer por lá, disseque todos os dados, como faria um bom repórter, um estudante de anatomia, ou Stubb, o dissecador de cetáceos’.”²⁵ Sobre a demanda do irmão, a narradora inominada conta, ao final, ter se tratado de um presságio que dera bastante trabalho, percorrendo também sobre os seus métodos e dificuldades na escrita e organização do relato. Porém, essa explicação sobre a motivação e o modo de composição do relato está nas últimas páginas do romance e, conforme observou Cristo, o relato fecha sobre si mesmo quando, nesses últimos momentos da leitura, reconhecemos a circularidade ao vermos a cena que inicia o livro. Afirma, ainda, a pesquisadora:

A engenharia do texto procura dar conta de um intervalo de tempo. A narradora sobrevoa a cidade e cada vez mais se aproxima de um ponto, de um ângulo. Mas este ponto é, na verdade, uma bifurcação que abrirá diversos outros caminhos [...]. O relato começa no jardim de uma casa, uma espécie de portal ou passagem que possibilita o mergulho para outras casas. No entanto, não há encontro, respostas ou soluções. [...] O processo de evocação da memória, desencadeado pela narradora, liberta uma multiplicidade de sentimentos, histórias e conflitos. Os limites das casas são ultrapassados pela imaginação evocativa e o desejo sufocante de lembrar.²⁶

A importância da memória que se anuncia nos paratextos é constatada não apenas no conteúdo narrativo do livro, mas também, para usar o termo de Cristo, na “engenharia do texto”. Neste capítulo, analisaremos essa presença indispensável na forma e os mecanismos empregados.

1.1 A memória na fábula, a memória na ficção

No ensaio “Por trás da fábula”, Michel Foucault adverte que em toda narrativa há uma distinção essencial que deve ser feita entre fábula e ficção. A fábula se define pelo

²⁵ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 165.

²⁶ Cristo, M. L. P. *Memórias de um certo relato*. 2000. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000, p. 81.

conjunto de tudo aquilo que é contado, o conteúdo narrativo; em termos narratológicos, trata-se do que primeiramente Gérard Genette chamou “história”²⁷. A ficção, por outro lado, Foucault define como sendo os diversos regimes segundo os quais uma narrativa é contada, que, entre tantos, inclui a postura do narrador em relação ao que é narrado; a presença ou ausência de um olhar neutro sobre os acontecimentos e personagens, que assegure uma descrição objetiva; o engajamento na construção da narrativa a partir da perspectiva de uma personagem, de nenhuma delas ou de várias sucessivamente etc. Conforme Foucault, “a fábula de uma narrativa se aloja no interior das possibilidades míticas da cultura; sua escrita se aloja no interior das possibilidades da língua; sua ficção, no interior das possibilidades do ato da palavra”²⁸.

Neste capítulo, intencionamos focalizar nossa atenção ao tecido narrativo memorialista da prosa de Milton Hatoum; isto é, na ficção memorialista, tomando “ficção” no sentido foucaultiano do termo. Podemos, afinal, afirmar que seus três primeiros romances são narrativas memorialistas, mas importa, principalmente, compreender os dispositivos, as escolhas e o tipo de engajamento que se emprega na construção desses regimes narrativos que fazem construir, em cada caso, uma ficção memorialista de tipo diferente.

Há desdobramentos dentre o que podemos chamar de “ficção memorialista”, pois é como se desse projeto maior afluíssem outros sub-projetos que implicam em uma composição formal específica. *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos* são narrativas que reconstroem, a partir do ato rememorativo de narradores homodiegéticos²⁹, a memória

²⁷ Em “Discurso da narrativa”, Genette faz uso dos termos “história”, “narrativa” e “narração”: o primeiro como significado, o conteúdo narrativo; o segundo como significante, o discurso narrativo ele próprio; o terceiro como ato narrativo produtor (fictício ou não). Genette, G. “Discurso da narrativa”. In: _____. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.

²⁸ Foucault, M. “Por trás da fábula”. In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema. Ditos e escritos (Vol. III)* Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009, p. 210-211.

²⁹ Genette dicotomiza a categoria de pessoa em narradores de tipo heterodiegético e homodiegético. O primeiro está ausente da história que narra e essa ausência é absoluta. No segundo caso, o narrador está presente enquanto personagem na história que narra e essa presença comporta gradações: este narrador pode ocupar um papel secundário na história, quase sempre como observador ou testemunha, ou pode também ser ao mesmo tempo narrador e personagem principal da narrativa que narra; este é chamado de autodiegético. Cf. Genette, G., 2017, op. cit., p. 323.

das famílias e a identidade de um “eu” – da narradora inominada, no primeiro, e de Nael, no segundo. *Relato*, ainda, aproxima-se também, em certa medida, de uma ficção memorialista epistolar, uma vez que toda a narrativa é, simultaneamente, a composição de uma carta-relato que a narradora irá remeter ao irmão.

Cinzas do Norte, por sua vez, reconstrói, além da história familiar, a identidade de um outro, que não a do próprio narrador; em razão disso, carrega tons de uma espécie de “ficção de biografia”, em que Mundo seria o sujeito biografado por Lavo, o narrador principal. Nessa chave, a ligação afetiva entre biógrafo e biografado faz com que a história pessoal de Lavo, mesmo não sendo participante principal da história narrada, atravesse diagonalmente toda a história central.

Os três narradores principais são homodiegéticos, mas apresentam graus diferentes de importância (de centralidade no interior das narrativas): Lavo, em relação aos outros dois, tem papel muito mais marginal no enredo; os dois primeiros, embora mais centrais em importância na história, também não são, em rigor, o motivo fundamental da narrativa, o que tornaria problemático tentar enquadrá-los à categoria de narradores autodiegéticos, como o é, para dar um exemplo, o narrador dos volumes do *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust.

A diferença entre narrador apenas homodiegético e aquele que é ainda autodiegético está também no cerne da argumentação de Norman Friedman, na sua sistematização de tipos narradores a partir de seus pontos de vista³⁰, no que diz respeito à distinção entre narrador-testemunha e narrador-protagonista. Segundo ele, há uma tendência de que narrador-protagonista (homodiegético e autodiegético, nos termos genettianos), justamente por estar centralmente envolvido na ação, tenha, em geral, acesso limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções, ao passo que o narrador-testemunha (homodiegético apenas), em razão do seu papel subordinado, tenha

³⁰ Friedman, N. O ponto de vista da ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP*, São Paulo, n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.

uma mobilidade maior, o que se reflete em uma maior amplitude e variedade de fontes de informações comparativamente ao narrador-protagonista.

Nessas categorizações, Friedman está sobretudo interessado em constatar como uma dada técnica se adequa aos tipos de efeitos que se deseja para uma determinada narrativa. Dessa forma, retornamos à concepção foucaultiana de “ficção” e somos levados a pensar sobre as escolhas que Hatoum faz quanto aos seus narradores no desenvolvimento da consistência do tecido memorialista de seus romances. O narrador-testemunha é muito adequado a essas ficções, pois:

o que a testemunha pode transmitir de maneira legítima ao leitor não é tão restrito como pode parecer à primeira vista: ele pode conversar com todas as personagens da estória e obter seus pontos de vista a respeito de matérias concernentes [...]; particularmente, ele pode se encontrar com o próprio protagonista; e, por fim, pode arranjar cartas, diários e outros escritos que podem oferecer reflexos dos estados mentais dos outros. No limite último de suas forças, pode fazer inferências do que os outros estão sentindo e o que estão pensando.³¹

O que percebemos em cada um dos três romances aqui em questão é que, justamente, o tecido memorialista, cujo traço principal seria a sua feitura de retalhos, é o produto da escolha que se fez a respeito de um narrador-testemunha que é o seu tecelão. Essa escolha é essencial na manutenção da verossimilhança das narrativas, uma vez que a escolha de um “eu” narrador nesses romances não está indissociável de um ponto de vista fixo, único e centrado. Para isso, as ficções memorialistas de Hatoum não raramente exploram o uso de cartas, diários, anotações (no fornecimento de informação narrativa sob outros pontos de vista) e criam combinações com traços de muitos dos gêneros da memória e do espaço biográfico – as escritas íntimas –, estabelecendo (é importante ressaltar) apenas ficcionalmente (na instância narrativa) pactos de referencialidade entre uma vida e o que se é possível narrar sobre ela. Assim, a despeito de quaisquer coincidências encontradas entre a trajetória do autor empírico e sua obra, as memórias narradas nas narrativas de Hatoum não dizem respeito à sua biografia.

³¹ Ibidem, p. 176.

1.2 Preâmbulos: da deusa Memória à musa Reminiscência

Em seus aspectos míticos, a memória foi representada por uma deusa que a personificava: *Mnemosyne* – mãe das nove Musas, “cujo coro ela conduz e com as quais, às vezes, se confunde”³². A esta deusa coube, por intermédio de uma intervenção sobrenatural, a tarefa de presidir a função poética. Assim, “possuído pelas Musas, o poeta é o intérprete de *Mnemosyne*”³³. À diferença do homem comum, que para narrar o passado baseia-se nos testemunhos e na própria limitada recordação, o aedo – o poeta inspirado – acessa o inacessível ao homem mortal: a idade heroica, o tempo antigo, original. Este estado de delírio divino em que entra o poeta possuído pelas musas transporta-o para o coração dos acontecimentos antigos; assim sendo, ele tem uma experiência imediata com a época passada, “ele conhece o passado porque tem o poder de estar presente no passado”³⁴. Além disso, e em razão disso, a organização temporal de sua narrativa “não faz senão reproduzir a série dos acontecimentos, aos quais ele assiste, de certo modo, na mesma ordem em que sucedem a partir da sua origem”³⁵. A este cuidado de formulação exata não bastava, contudo, a inspiração divina; por isso mesmo, os exercícios mnemotécnicos desempenharam importante função na poesia antiga, que representa também a função de arquivos para uma sociedade sem escrita.

Uma das consequências da centralidade da memória na obra ficcional de Milton Hatoum é o fato de que os mais variados recortes possíveis para o estudo dessa obra parecem levar a um inevitável encontro dos estudos literários com a memória, seja este relacionado à “memória da literatura”, “memória na literatura” ou “literatura como um

³² Vernant, J. P. “Aspectos míticos da memória”. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. H. Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990, p. 109.

³³ Idem.

³⁴ Idem.

³⁵ Ibidem, p. 110.

medium da memória coletiva”³⁶. Todavia, se os narradores de Hatoum não fazem parte dos eleitos por *Mnemosyne*, que memória é essa, afinal, sobre a qual se apoia a recuperação de um tempo passado?

Em *Espaços da recordação*, uma obra quase enciclopédica sobre os estudos da memória, Aleida Assmann, em diálogo com autores clássicos e modernos, apresenta um panorama com as diversas transformações pelas quais passou o modo de se pensar a memória (suas funções, meios e armazenadores) que remonta a mais de dois mil anos. Uma primeira e basilar divisão proposta diz respeito à dicotomia memória como *ars* (arte) e memória como *vis* (potência): “arte da memória” e “força da recordação”³⁷, duas vastas tradições discursivas e independentes entre si.

A memória, enquanto arte – em seu antigo sentido de “técnica” – é um artifício, procedimento mecânico que, portanto, pode ser aprendido; isto é, trata-se das técnicas mnemônicas da Antiguidade. Por sua vez, a memória, enquanto potência, é uma força natural, vital, orgânica, que não pode ser aprendida; é, pois, o ato indomável da recordação, o impulso humano rememorativo³⁸. Ao contrário da *ars memoriae*, cuja finalidade é o armazenamento confiável, para que se torne possível a recuperação exata e

³⁶ Conceitos extraídos da obra de Astrid Erll e Ansgar Nünning. Cf. Erll, A.; Nünning, A. “Onde literatura e memória se encontram: para uma abordagem sistemática dos conceitos de memória usados em estudos literários”. In: _____. *Literature, Literary History, and Cultural Memory* (2008). Trad. Simone Garcia de Oliveira. [S.l.]: [s.n.].

³⁷ A escolha lexical dos tradutores (do alemão para o português) por “memória” e “recordação” é funcional se avaliarmos etimologicamente a formação dessas palavras em português em relação à carga semântica dos conceitos. “Memória” se originou do latim *memoria* (de *memor-*, “aquele que se lembra”) e de uma raiz indo-europeia *men-* (“pensar”), que originou também “mente”). Percebe-se nessa raiz indo-europeia que “memória” guarda uma carga semântica relacionada ao processo cognitivo, cerebral. De outro lado, “recordar” também se originou do latim *recordare* (“lembrar-se, trazer à memória), em que temos *re-* (“de novo”) e *cor-* (“coração”). Acreditou-se por algum tempo que o coração era o órgão responsável pelo armazenamento da memória, de onde vem a ideia de “saber algo de cor”. Recordar é como “passar de novo pelo coração”, o que revela também que a palavra guarda uma carga semântica relacionada à dimensão afetiva da memória.

³⁸ Para Aleida Assmann, o declínio da mnemotécnica e da retórica (literatura dedicada à *ars memoriae*) nos séculos XVII e XVIII está na origem da transição da memória como arte (*ars*) para a memória como potência (*vis*). Cinco são os fatores que ela apresenta como responsáveis pela desretoricização da cultura: a relativização da objetividade da verdade; a valorização da subjetividade (autoria, originalidade); a política e a economia do liberalismo; a alfabetização e a cultura impressa e a consolidação do Estado nacional. Deve-se guardar a ressalva de que é sobre o contexto europeu que incide a sua investigação. Cf. Assmann, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Unicamp, 2011, p. 101.

intacta das informações depositadas na memória, como um recipiente que seguramente protege seu conteúdo da dispersão, a *vis memoriae* não é um ato absolutamente domável ou deliberado e procede de forma reconstrutiva: inicia-se no presente e caminha para uma distorção, revalorização ou renovação do conteúdo recuperado pela lembrança. Assim é que a potência, associada à memória, diferencia-se da técnica. A *vis memoriae* não é compreendida como um receptáculo seguro, mas como uma energia com leis próprias:

Essa energia pode dificultar a recuperação da informação – como no caso do esquecimento – ou bloqueá-la – como no caso da repressão. Porém ela também pode ser controlada pela inteligência, pela vontade ou por uma nova situação de necessidade, e proporcionar uma nova disposição das lembranças. O ato do armazenamento [*ars memoriae*] acontece contra o tempo e o esquecimento, cujos efeitos são superados com a ajuda de certas técnicas. O ato da recordação, por sua vez, acontece dentro do tempo, que participa ativamente do processo. No que diz respeito à psicomotricidade da recordação, esquecimento e recordação estão indissociavelmente intrincados. Um é possibilitador do outro [...]. O esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação.³⁹

No projeto ficcional de Milton Hatoum é esta memória – como potência (*vis*): recordação, reminiscência – que compõe a tessitura de sua ficção.

Essa bifurcação dos paradigmas da memória é também descrita por Walter Benjamin. Segundo ele, quando, no decorrer dos séculos, “o romance começou a emergir no seio da epopeia”, tornou-se evidente que nele a musa épica, a memória, aparecia de forma totalmente distinta do que no gênero antigo; assim, “a reminiscência, musa do romance, surge ao lado da memória, musa da narrativa [épica]”⁴⁰.

Mudado o paradigma da memória, muda-se também radicalmente a percepção do tempo. O passado, que se acessa por intermédio de *Mnemosyne*, mais se aproxima de uma dimensão espacial do que efetivamente temporal. Este, como dimensão do além, é parte integrante de um cosmo, e a memória não tem por função reconstruir o passado, mas lançar uma ponte que o liga ao presente. O dom divino que a deusa concede ao poeta

³⁹ Ibidem, p. 34.

⁴⁰ Benjamin, W. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 228.

inspirado por ela é o da passagem de uma dimensão a outra, por isso retorna-se de lá com a imagem fixa e exata de um tempo que já não é mais.

No mundo moderno, por outro lado, olha-se para o passado a partir do ponto de vista do presente. O exercício memorialista do homem moderno só faz retornar o passado como construção subjetiva. As relações entrelaçadas por passado e presente no ato da recordação são, assim, mais complexas, porque nesse processo o presente se torna o regente do tempo passado; o sujeito que rememora não viaja ao passado, ao contrário, ele evoca o passado, que vem, não sem interferências, ao seu encontro. Diferentemente então de sua função de criar o elo entre as duas temporalidades (claramente distinguíveis), a recordação promove uma sobreposição das temporalidades, que torna mais difusa a linha divisória entre passado e presente.

Beatriz Sarlo, na esteira do pensamento de Henri Bergson e Gilles Deleuze, afirma que é o presente (e não o passado) o tempo, por excelência, da lembrança, porque é ele o tempo apropriado para se lembrar e também o tempo do qual a lembrança se apodera. É neste tempo que a narração inscreve a experiência. Assim, a narração acaba também por fundar uma temporalidade, que “a cada repetição e a cada variante torna a se atualizar”⁴¹.

Esta nova percepção do tempo tem efeitos sobre a organização formal da narrativa memorialista moderna, que não necessariamente se organiza temporalmente de forma cronológica; ela pode, então (e frequentemente o faz), encenar a própria temporalidade da recordação, que é, pois, essa temporalidade de anacronias e sobreposições e, portanto, anacrônica⁴².

⁴¹ Sarlo, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007, p. 25.

⁴² Cabe ressaltar que as anacronias narrativas não são uma invenção moderna, tendo, por exemplo, aparições registradas desde a *Ilíada*, de Homero. No entanto, trata-se de um grande marco do romance moderno o abalo à cronologia. Anatol Rosenfeld afirma, por exemplo, que “o romance moderno nasceu no momento em que Proust, Joyce, Gide, Faulkner começam a desfazer a ordem cronológica, fundindo passado, presente e futuro.” (Cf. Rosenfeld, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, p. 80).

1.3 As ficções memorialistas de Milton Hatoum

Uma vez compreendidas a noção de ficção e à qual memória devem seus tributos os narradores de Milton Hatoum, é, pois, na análise dessas narrativas – as quais tiveram suturados os fios da memória (como potência), por intermédio de uma dada técnica (as escolhas formais) – que podemos chegar à densidade desse tecido narrativo.

Até este momento já havíamos enunciado indiretamente uma construção metafórica que se dá nas relações entre o tecido (o produto, a narrativa em si) e o tecelão (o narrador). Na continuidade, e tão importante quanto estes, será a técnica empregada: um instrumento mediador entre aqueles. Assim como a agulha, a técnica não permanece como uma presença evidente no produto final, ostensivamente visível no tecido/texto. No entanto, não se pode dizer também de um desaparecimento completo: guiada pelas mãos de quem a utiliza e escolhe os seus caminhos, a agulha passa e não fica, é certo, mas deixa seus rastros.

Assim, às formulações teóricas a respeito da memória somaremos o aparato narratológico desenvolvido por Gérard Genette, em seu “Discurso da narrativa”. Privilegiaremos, neste capítulo, *Relato de um certo Oriente*, que será tomado centralmente na análise; em relação a este, realizaremos comentários comparativos a respeito das escolhas formais para os outros dois romances.

É visto mais frequentemente, entre os estudiosos, o paralelo entre *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*⁴³. Para além da aproximação mais consensual, perceberemos, no que diz respeito às escolhas da ficção, que em alguns aspectos há uma maior familiaridade ora entre *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, ora entre *Dois irmãos*

⁴³ Esta afirmação se ampara em pesquisas realizadas sobre a fortuna crítica de Milton Hatoum. Entre tais trabalhos, veja-se, como exemplos, a dissertação “Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum”, de Noemi Campos Freitas Vieira, e as teses “Ausências e interferências discursivas: um estudo sobre os narradores-personagens dos romances *Dois irmãos* e *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum”, de Jean Luiz D. dos Santos, e “Um rio entre dois mundos: cidade, memória e narrador nas obras *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, de Milton Hatoum”, de Ana Luíza Montalvão Maia.

e *Cinzas do Norte*. Mais importante, porém, é a constatação de que com os três romances Milton Hatoum conseguiu desenvolver e explorar uma assinatura identificável, com traços autorais reconhecíveis na recepção da sua obra, e que isso, no entanto, não resulta em mera multiplicação repetitiva e mecânica dos romances.

Há, de fato, entre os dois primeiros algumas relevantes coincidências; entre elas, talvez a mais evidente esteja na tematização, em atmosfera melancólica, de histórias de famílias de imigrantes árabes em Manaus – repletas de mistérios, segredos e grandes dramas. Ainda, há uma espécie de aproximação “arquetípica” entre algumas personagens e seus comportamentos, os quais não se repetem com a mesma “simetria” no terceiro romance, *Cinzas do Norte*. Exemplos são a matriarca Emilie e Zana e as complexas relações mantidas com os filhos; os lugares marginais (espaciais e metafóricos) ocupados pelas filhas mulheres dessas famílias, Samara Délia e Rania; as cunhatãs e seus “pertencimentos” ambíguos à composição familiar (encontram-se em uma região limítrofe entre a liberdade e a escravidão), Anastácia Socorro e Domingas; e, principalmente, a narradora inominada e Nael, que, responsáveis pela organização dentro da narrativa de suas memórias e das memórias de terceiros, em relação às famílias tematizadas ocupam um “entre lugar” – dentro e fora, pertencentes e não pertencentes (todos os pares formados por personagens de *Relato de um certo Oriente* e *Dois irmãos*, respectivamente).

Cinzas do Norte quebra com a expectativa do leitor que talvez espere a continuidade temática da presença da imigração árabe em Manaus sem, contudo, deixar de manter evidente o que já seriam os traços de sua poética projetados pelos dois primeiros. Se por um lado a ascendência árabe deixa de ser característica constitutiva dessas famílias tematizadas centralmente nos dois primeiros romances, por outro, o mote do terceiro continua sendo os segredos e os mistérios escondidos em um passado familiar que só podem ser reconstruídos de forma fragmentária e incompleta. A fertilização da memória desse passado, que pode ser sempre lido pela alegoria das ruínas, é, portanto, traço comum aos três. Guardam também em comum o alcance temporal das histórias narradas, que, grosso modo, estende-se do começo do século XX até alguns poucos anos

além da sua primeira metade, e também a localização espacial, que, nos três romances, centra-se na mesma cidade.

Concernente às aproximações entre os três, cada um, de um modo particular, no âmbito da construção ficcional, ficcionaliza uma escrita íntima e memorialista que é local enunciativo de um “eu” – ainda que, para isso, este sirva-se, em conjunto, de vozes de muitos “outros” e ainda que o objetivo dessa escrita não seja propriamente dizer sobre si (embora, inevitavelmente, acabe dizendo). Assim, se chegamos a esse denominador comum – o tecido ficcional memorialista –, ainda permanece a pergunta: como, em cada caso, essa trama é entrelaçada?

1.4 Nos rastros da agulha: as técnicas narrativas

Busca da identidade que ilustra o tema do regresso ao lugar natal: eis um dos grandes temas da tradição literária Ocidental e sobre o qual também se ergue o primeiro romance de Milton Hatoum. Depois de vinte anos fora, recém-saída de uma clínica de recuperação psiquiátrica, a narradora, cujo nome não é revelado em toda extensão narrativa, retorna à casa da família que a adotou. De São Paulo para Manaus, a narradora parte numa busca identitária, pelas origens, com objetivo de desvelar mistérios e preencher lacunas do seu passado. A este objetivo de compreender a própria identidade, a narradora reconhece se tratar de uma busca impossível. Nas páginas finais do livro, ela expõe o ímpeto que a levou de volta a Manaus:

Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias vezes viagens: viagens de memória [...]. Nesta época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar [na clínica], escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. 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 [...]. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber porquê rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem [...]. O desenho acabado não representa nada, mas quem o observa com atenção pode associa-lo vagamente a um rosto informe. Sim, um rosto informe ou estilhaçado,

talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência [...].⁴⁴

Esse trecho é revelador de uma grande quantidade de aspectos fundamentais do romance. É revelado, em primeiro lugar, que a pulsão de escrita do passado dessa narradora nasce em um momento em que ela se encontrava reclusa e em processo de reabilitação, de tal modo que a escrita se apresentou também com uma determinada função curativa, a fim de compreender-se a si mesma e a sua história, numa tentativa de elaboração simbólica de si. A arte da narração, conforme lembra Jeanne Marie Gagnebin na esteira de Paul Ricœur, é a única que poderia nos reconciliar, ainda que não de forma definitiva, com as feridas e aporias da nossa temporalidade:

O tempo nos escapa e, por ele, como que escapamos a nós mesmos; mas a retomada dessa fuga na matéria frágil das palavras permite uma apreensão nova, diferente da queixa costumeira sobre a vanidade do tempo e da vida. Uma nova apreensão que, ao criar sentidos, fugazes eles também, permite jogos ativos com o(s) tempo(s) e no(s) tempo(s), isto é, uma inter-ação com ele(s) (o plural quer assinalar um dos efeitos dessa interação: a descoberta de várias espessuras do tempo, de ritmos diferenciados, de tempos distintos ou entremesclados).⁴⁵

Para além disso, relevante é a informação de que aquilo que, afinal, lemos não é o resultado de sua primeira tentativa de escrita. A narradora revela sobre a sua primeira experiência a característica de uma escrita que nasce e se transforma em algo disforme. Enquanto texto, sua escrita não encontrava uma forma definida ou um gênero que a acolhesse; em seguida, picotado e transformado em desenho, constitui-se também pela ausência de uma forma cognoscível a sua característica de destaque: “como um rosto informe e estilhaçado”. Essa referência pode nos levar de volta ao outro lado do *limiar* do espaço ficcional se nos lembramos da epígrafe, cujos versos poetizam sobre a capacidade da memória de recriar, por exemplo, um “rostro” ou um “local de encontro”. Se, nesse caso, o primeiro rascunho de escrita da memória que fora picotado restaurou nada mais do que algo que originou a imagem de um rosto estilhaçado, pode-se pensar que tenha faltado,

⁴⁴ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 163.

⁴⁵ Gagnebin, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 173.

justamente, o “lugar de encontro”, como o foi a sua cidade natal, onde encontrou tantas pessoas que lhe emprestaram narrativas do passado na constituição do relato.

O seu retorno e ancoragem em um determinado lugar foi essencial para a escrita de algo que fosse mais do que um amontoado de frases e assuntos diferentes. Foi essencial para o encontro de uma forma o retorno a Manaus. Para além do gênero literário encontrado para escrita – a carta referente à correspondência em atraso com o irmão –, a forma e o fio condutor da escrita são influenciados pelo retorno à casa familiar, pela demanda de relatar o retorno ao irmão e cada reencontro.

Há, assim, de todo modo, uma circularidade e, simbolicamente, uma similaridade entre os processos do primeiro e do segundo ato de escrita. O primeiro nasce enquanto um texto de aspecto disforme que, picotado em pedaços colados em seguida, transforma-se numa imagem não compreendida e que, por sua vez, impulsiona o desejo da viagem de retorno a Manaus, o que representava para essa personagem “ingressar no mar tempestuoso da memória”⁴⁶. O segundo, por sua vez, nasce de uma demanda de relatar tudo o que se passasse nessa viagem e, no entanto, de forma semelhante ao primeiro, o produto final tem a forma fragmentada dos papéis picados, que, dessa vez, são, no entanto, estilhaços de narrativa, agrupados e colados pela narradora. Ao fim, como o primeiro ato de escrita, o segundo também resulta em uma espécie de colagem. A este processo de construção narrativa, a partir da recolha de cacos, retornaremos no último capítulo.

Além disso, apesar de breve, o rico fragmento revela ainda, em vários níveis, o diálogo com a narrativa proustiana. As viagens de memória, arriscadas nos momentos de insônia, trazem a referência ao estado limiar entre vigília e sono em que o narrador se encontra nas páginas iniciais do primeiro volume do *Em busca do tempo perdido*.

Jeanne Marie Gagnebin, no posfácio da edição brasileira, defende que há uma intertextualidade criativa entre as primeiras páginas da narrativa de Marcel Proust e *Primeira meditação* de René Descartes, sendo o prosseguimento narrativo após “durante

⁴⁶ Ibidem, p. 164.

muito tempo, costumava deitar-me cedo” um exercício autorreflexivo de meditação, da busca da identidade do sujeito que tenta se compreender por meio do discurso. Esse início indicaria “tateios do sujeito na direção de si mesmo e do mundo, pelas palavras”⁴⁷, o que define a meditação, por meio da qual o narrador torna-se um viajante imaginário, “que se move em uma temporalidade bastante particular, no limiar da espera e da lembrança”⁴⁸.

Esse mesmo exercício, quando empreendido pela narradora de *Relato de um certo Oriente*, no entanto, conforme comentamos anteriormente, é pouco exitoso e resulta no signo de sua identidade como esse “rosto informe ou estilhaçado” e daí o desejo súbito à viagem (literal) para Manaus: não mais a viagem da memória, viagem metafórica. Assim, o retorno à cidade natal funciona, antes de tudo, como um pré-requisito para esta iniciativa de constituição de uma narrativa do passado, na qual outrora havia falhado a narradora. Nesse sentido, sua atividade está em oposição à daquele narrador dos volumes de *Em busca do tempo perdido*, que compreende a solidão e a concentração. Para constituir o quadro do passado, a narradora do *Relato* põe fim ao exílio solitário e toma o caminho do reencontro à família.

Na continuidade desse início da narrativa proustiana, logo a meditação daria lugar a um outro procedimento, que ficou amplamente conhecido pela cena da *madeleine*, e sobre o qual não é possível qualquer tipo de controle ou indução, estando regido pela dimensão do involuntário. Essa passagem, na leitura de Gagnebin, marcaria também, no interior da narrativa, uma passagem da relação intertextual que estaria estabelecida entre Proust e Descartes (apenas nas primeiras páginas) para uma nova relação que daria o tom de todo o desenvolvimento dos sete volumes: a relação estabelecida com Freud e a sua teoria psicanalítica. Isso se dá ao passo que se introduz na obra, em oposição ao racionalismo cartesiano, a “importância do corpo, mais precisamente a superioridade da memória corporal sobre a do espírito [raciocínio]”⁴⁹.

⁴⁷ Gagnebin, J. M. “Entre sonho e vigília: quem sou eu?”. In: Proust, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann* (vol. 1). Trad. Mário Quintana. São Paulo: Globo, 2006, p. 542.

⁴⁸ Ibidem, p. 544.

⁴⁹ Ibidem, p. 551.

Apropriando-se dos termos proustianos assim utilizados pelo narrador do *Em busca do tempo perdido*, a evocação do tempo passado (de forma espontânea ou não) empreendida no ato da recordação (*vis memoriae*) pode gerar uma memória do tipo “voluntária” ou “involuntária”, a depender justamente da espontaneidade. Ao exercício de indução (um esforço mecânico para se lembrar, por assim dizer), com a finalidade de alcançar uma imagem do passado, o narrador proustiano chama “memória voluntária”, ou memória da inteligência. Este esforço da inteligência, segundo ele, é inútil; um trabalho perdido, em que as informações obtidas nada dão sobre o passado e nada conservam deste:

Trabalho perdido procurar evocá-lo, todos os esforços de nossa inteligência permanecem inúteis. Está ele oculto, fora de seu domínio e de seu alcance, em algum objeto material (na sensação que nos daria esse objeto material) que nós nem suspeitamos. Esse objeto, só do acaso depende que o encontremos antes de morrer, ou que não o encontremos nunca.⁵⁰

Para esse narrador, o forçoso exercício da lembrança não é uma via possível de acesso ao passado, que, para ele, permanece oculto e fora do domínio da inteligência, mas depositado em algum objeto, mais precisamente na sensação capaz de ser provocada por este, e sobre o qual não pode supor o sujeito qual seja, dependendo apenas do acaso que ele seja encontrado ou não.

É, pois, por mero acaso, o que sucede ao narrador proustiano em sequência: retornando à casa, em uma tarde de inverno, à revelia dos seus hábitos, decide aceitar de sua mãe a xícara de chá quente com o bolinho *madeleine*. Simultaneamente, ao saborear a combinação, este é tomado por uma espécie de convulsão interna, “delicioso prazer”, um passeio espiritual em sua própria essência. O narrador recorre a muitas linhas na descrição da sensação, que, ao fim, leva-o a concluir que o sabor do bolinho com o chá, involuntariamente e por analogia a um sabor experimentado no passado em Combray,

⁵⁰ Proust, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann* (vol. 1). Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1991, p. 48.

evocou das profundezas do esquecimento uma lembrança que se guardava até então em estado latente – a “memória involuntária”:

quando mais nada subsiste de um passado remoto, após a morte das criaturas e a destruição das coisas, sozinhos, mais frágeis porém mais vivos, mais imateriais, mais persistentes, mais fiéis, o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação.⁵¹

Retornar a Manaus é, em certa medida, a ação que põe em marcha a potência da recordação corporal, da memória dos sentidos. Ao chegar, a primeira experiência que faz a memória da narradora pulsar é a do tipo olfativa: “a atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio [...]”⁵². Em seguida, adentrando os cômodos da casa, uma segunda sensação lhe toma quando se depara com um pedaço de papel desenhado pregado na parede, destoante de toda decoração. Dessa vez, é de tipo visual a experiência que lhe faz latejar a memória, como algo que “remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas”⁵³. O desenho serve como gatilho, e é dele que “explode” os caminhos para o relato que o procede: um mergulho no passado, no espaço da infância, numa “cidade imaginária, fundada numa manhã de 1954”⁵⁴. A verdadeira viagem que a narradora detalha em carta a ser remetida ao irmão é, portanto, menos uma viagem de deslocamento no espaço do que no tempo, muito embora esta só tenha se tornado possível pela primeira.

Por fim, não devemos deixar que passe sem a devida importância ressaltada a referência ao imaginário (“cidade imaginária”). Esse é um momento em que explicitamente a prosa de Hatoum dá as dicas da concepção adotada de recordação, que nos remete, novamente, àquela descrita por Assmann: da recordação como combinação entre memória, pura força de armazenamento, e imaginação, força sensorial viva, que

⁵¹ Ibidem, p. 51.

⁵² Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 11.

⁵³ Ibidem, p. 12.

⁵⁴ Idem.

serve de forma auxiliar à memória quando se busca o resgate do passado. O que importa, principalmente, é a consciência da falibilidade da memória enquanto pura força de armazenamento. A essa ideia de imaginário soma-se o gesto da escrita, como produção da ordem da criação, e que nessas ficções torna-se o meio pelo qual se elabora o passado e se inscreve a memória; todavia a esse aspecto nos deteremos mais demoradamente no capítulo seguinte.

1.4.1 A testemunha e os narradores do romance

É certo que não se trata *Relato de um certo Oriente* de um romance epistolar tradicional, posto que, formalmente, sua estrutura não é edificada inteiramente pela troca de cartas entre as personagens; isso é, o enredo não se constitui pela escrita epistolar. No entanto, não apenas este como também os dois demais romances levados em consideração nesta dissertação mantêm certo flerte com a tradição literária de ficcionalização epistolar. Em *Dois irmãos* temos a correspondência de Yaqub, em São Paulo, e sua mãe, em Manaus, que acrescentam à narrativa (centrada e narrada a partir do Norte) uma possibilidade, ainda que estreita, de acompanhamento da personagem que se muda para o sul do país.

Em *Cinzas do Norte*, como em *Relato de um certo Oriente*, a carta tem papel importante na fundação da arquitetura narrativa. Enquanto parte substancial desta, a carta aparece em posicionamentos invertidos em cada um desses romances. Em *Cinzas*, as cartas (tanto a recebida por Mundo quanto a deixada por Ranulfo) entremeiam a narrativa principal, que serve como uma espécie de moldura para elas. Para Lavo, o narrador principal, organizador dessas instâncias, as cartas seriam como “fragmentos de memória fossilizada graças aos quais se recompõe um passado esquecido”⁵⁵.

⁵⁵ Díaz, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: EdUSP, 2016, p. 92.

Em *Relato de um certo Oriente*, por sua vez, a estrutura é edificada de modo que a carta é a moldura (narrativa principal) que encadeia os demais relatos. A narradora principal, isto é, da narrativa principal, é aquela que se direciona ao irmão, seu narratário; que organiza, emoldurando e intercalando, o coro de vozes narrativas dos outros quatro, conforme ela mesma explica ao final: “Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica [...]”⁵⁶.

A carta, ela própria, recobre temporalmente a narração da sua viagem e chegada em Manaus e os dias nos quais permaneceu por lá, também alguns detalhes de quando esteve internada, e ocorrem nos capítulos 1, 6 e 8, em que os acontecimentos, como no restante da narrativa, também não são apresentados na ordem em que se sucederam. Os demais capítulos (2, 4, 5, 6 e 7) são como anexos, bem enganchados à narrativa primeira, e recobrem um mergulho profundo no passado familiar. Estes outros narradores responsáveis pelas vozes do nível metadieético⁵⁷ são: Hakim (um dos filhos biológicos da matriarca Emilie), Dorner (o fotógrafo alemão, amigo da família), o patriarca (também não nomeado) e Hindié (amiga próxima de Emilie). Cada um deles, ainda, num jogo que torna mais complexo o tecido narrativo, agencia mais outras tantas vozes que são trazidas ao texto.

Sabemos, muito embora não tenhamos acesso às cartas do irmão à narradora, que ambos mantinham uma correspondência, por meio dos comentários e menções da personagem inominada. A carta que ora lemos não abre esse ciclo de correspondência; é, dentro do pacto epistolar, já a resposta, em atraso, que quebra o silêncio do qual se queixava o irmão: “às vezes, lia e relia com avidez as tuas cartas, algumas antigas, datadas ainda de Madri, e em muitas linhas tu lamentavas o meu silêncio ou a minha demora para

⁵⁶ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 165.

⁵⁷ Genette define como narrativa metadieética aquela que está situada em segundo grau (nível), trazida por um ou outro personagem (narrativa dentro da narrativa); já a narrativa extradiegética corresponde à instância primeira do relato, trata-se daquela mais próxima ao tempo do ato da narração.

escrever-te.”⁵⁸. De acordo com Brigitte Diaz, “estimulada pelo desejo do outro que mendiga sua razão de palavras, a carta investe-se de uma função diarista; é, ao mesmo tempo, crônica de uma vida e registro da alma”⁵⁹. A conjunção dessas duas formas de escrita de si (carta e diário) é bem combinada na narrativa principal (capítulos 1, 6 e 8), em que a narradora dá notícias de si e apresenta o cenário dos seus dias.

A narrativa como um todo, porém, ultrapassa o “simples envio de notícias ao qual normalmente [a carta] é destinada”⁶⁰:

Para te revelar (numa carta que seria a compilação abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.⁶¹

Mais que notícia, conforme assume a escrevente, a carta é transbordamento, pois ela, em seu ato de produção, provoca a memória. O que se relata em carta foi visto e observado, no sentido literal, mas também o que a narradora recriou subjetivamente, imaginando “com os olhos da memória”. A escolha pelo verbo “imaginar”, em vez do que seria mais comum associado ao órgão responsável pelo sentido da visão – “enxergar”, é importante nessa sugestão da recriação imaginativa do passado, isso é, para além do relato fiel da notícia dos dias.

Pensando-se os limites do discurso epistolar em relação à narrativa estudada, faz sentido observar em *Relato de um certo Oriente* que a heterogeneidade enunciativa, bem como o empenho literário da remetente, faz dessa carta-relato um objeto textual muito particular. Reservaremos ao capítulo seguinte o estudo mais detalhado das engrenagens internas que levam a leitura da carta enquanto *documento* (“testemunha [de] uma realidade histórica, sociológica, política ou literária”⁶²) à leitura enquanto *texto* (“animado

⁵⁸ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 163.

⁵⁹ Diaz, B., 2016, op. cit., p. 88.

⁶⁰ Ibidem, p. 89.

⁶¹ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 166.

⁶² Diaz, B., 2016, op. cit., p. 55.

de intenções estéticas mais ou menos confessadas, sustentado por uma representação do ato de escrever e pela ideia que o epistológrafo tem da literatura”)⁶³.

1.4.2 A insistência na evocação: questões sobre tempo, modo e voz

A estrutura dos encaixes em *Relato de um certo Oriente* é sofisticada e, à maneira das narrativas de moldura, traz à lembrança *As mil e uma noites*. Para além do caráter formal, há outra relação dialogal entre as obras que reside no fato de que esta narradora inominada, como Sherazade, deve à narração (oral, no caso desta; escrita para aquela) a função de manter-se viva, como também percebe Stefania Chiarelli:

Essa estratégia discursiva aparece como alternativa a sucumbir à morte e à desagregação, tanto psíquica quanto afetiva. Ao fabular sobre a história do clã, a personagem-narradora tece uma rede de palavras que permite criar novos sentidos para si, mesmo que precários e provisórios [...]. Assim como para Sherazade, também para a narradora do *Relato* fabular equivale a viver.⁶⁴

A pulsão de narrar que Chiarelli observa na narradora do *Relato de um certo Oriente* igualmente está presente em Nael, de *Dois irmãos*, e em Lavo, de *Cinzas do Norte*. Há em comum entre esses três narradores a condição de sobreviventes, de existirem após o fim, quando tudo é já cinzas, restos, ruínas. Assim, nos três romances, a ficção memorialista – narrativa que, via escrita, funda um retrato do passado a partir do que restou – é obra engendrada pelo narrador-personagem a quem se soma também a função de autoria, ou seja, são os autores ficcionais das narrativas.

Em *Relato de um certo Oriente*, há um acontecimento – obra do acaso – que abala a expectativa da narradora bem como justifica a sua atitude em recorrer aos outros quatro narradores. Sua chegada à cidade coincide com a morte de Emilie, a qual, não fosse pela

⁶³ Ibidem, p. 58.

⁶⁴ Chiarelli, S. “Sherazade no Amazonas: a pulsão de narrar em *Relato de um certo Oriente*”. In: Cristo, M. L. P. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Manaus: EDUA, 2005, p. 35-36.

fatalidade, certamente seria inquirida na busca pelas respostas às suas dúvidas acerca de sua origem e de sua adoção pela família – o que, cabe dizer, mantém-se elíptico em toda narrativa. Impossibilitado o reencontro, munida de um gravador, suas anotações próprias e de outras personagens, além das cartas recebidas do irmão, torna-se a personagem inominada, nas narrativas metadieéticas (em segundo nível), uma espécie de repórter investigativa na preparação de um dossiê. Nesse movimento, tão importante quanto a tentativa de desvelamento de sua identidade – e porque indissociáveis – torna-se também essencial o interesse pela vida da matriarca Emilie e seus segredos, para a qual fluem todos os relatos capturados pela narradora.

Por sua vez, a narrativa em primeiro nível é a carta que se escreve ao irmão, em que se compreende, principalmente, o tempo mais próximo ao presente do ato narrativo (a escrita), ou seja, o período de estadia em Manaus, mas não apenas. Afinal, é o desenho encontrado na parede que serve de gatilho à memória da infância, que é relatada no espaço de uma anacronia analéptica em que se descreve a fatídica manhã na qual morreu tragicamente Soraya Angela, neta de Emilie, de seis anos, prima da narradora:

Não sei se tu te lembras de Soraya Ângela, do seu sofrimento e da sua morte atroz. Ela engatinhava para brincar contigo, e vocês catavam os sapotis crivados de dentadas de morcegos. [...] Estavas ausente naquela manhã. Emilie te levava ao mercado [...]. Estávamos sentadas no jardim da frente, sozinhas, à cata das frutas mordiscadas pelos morcegos. Na verdade era eu que juntava as frutas, colhia as papoulas e as flores do jambeiro, e jogava tudo dentro de uma cesta; às vezes, Soraya me ajudava e era curiosa a sua maneira de colher os jambos e as papoulas umedecidos pelo sereno. Permanecia um tempão a mirar a polpa desse coração de veludo que é o jambo; as papoulas, as orquídeas e as flores ela cheirava demoradamente e mais tarde intuí que o odor e o olhar compensavam de certa forma a ausência dos dois sentidos. Outras vezes, como naquela manhã, ela brincava com a boneca de pano confeccionada por Emilie. Lembro-me perfeitamente do rosto da boneca; [...].⁶⁵

O episódio, assim contado ao irmão – que à época tinha cerca de dois anos –, é narrado à maneira que trabalha a memória involuntária: a visualidade é vivificada nesta lembrança e a narradora descreve com nitidez a sequência dos acontecimentos. A

⁶⁵ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 15.

sequência, no entanto, não é a das ocorrências conforme se sucederam, mas a sequência da atividade rememorativa, o que acarreta uma diminuição da velocidade da narrativa.

Genette define a velocidade conforme a duração da narrativa em relação ao acontecimento narrado (a história)⁶⁶. Os romances de Milton Hatoum, muito mais do que os volumes do *Em busca do tempo perdido*, têm uma narrativa enxuta; isto é, são constituídos com muitas elipses temporais e movimentos narrativos de tipo sumário (aceleração; redução narrativa). É dessa maneira que se torna possível compreender um espaço temporal superior a 50 anos de história em uma média de 250 páginas.

Esse momento da narrativa, contudo, narrado sob a perspectiva da narradora quando criança, encena outro ritmo, desacelerado; o ritmo predominante do *Em busca do tempo perdido*. Funciona – conforme Genette citando J. P. Houston – como um “polo magnético” para todo tipo de informação e circunstância anexa: quase sempre inflada, saturada de digressão de todo tipo (retrospectiva; antecipação; intervenção do narrador).

A lembrança atravessa a narradora nesta cena em que põe a narrativa em sua marcha mais retardatária, o que gera, por consequência, as descrições de maior caráter plástico (“frutas mordiscadas pelos morcegos”, “jambos e as papoulas umedecidos pelo sereno”, “a polpa desse coração de veludo que é o jambo”, “o rosto da boneca [...] olhos negros e salientes, umas bochechas de anjo [...] as orelhas e a boca estavam sem relevo, pespontadas por uma linha vermelha”) – cenas de uma lembrança viva, orgânica e, portanto, rica em detalhes.

Outro artifício narrativo utilizado tem importância essencial na encenação da recordação como processo subjetivo: a informação narrativa é regulada e descrita sob uma perspectiva de focalização interna, já que acompanhamos o desdobramento não apenas do ponto de vista da narradora, mas também da sua perspectiva infantil – tal como a recordação lhe toma de assalto, incluindo, portanto, a restrição de campo, o acesso ao acontecimento filtrado por uma certa ingenuidade própria à idade:

⁶⁶ Cf. Genette, G., 2017, op. cit., p. 179.

Eu, pasmada, olhando para a rua, e aquele baque surdo que parecia flutuar no vapor emanante das pedras cinzentas. Procurava Soraya ao meu redor, por detrás dos troncos, da folhagem que lambia a terra, fingindo encontrá-la, aceitando absurdamente a hipótese de que ela teria ido ao pátio ver os animais, banhar-se na fonte, pular a cerca do galinheiro e gesticular furiosamente diante do poleiro para que, em pânico, as aves passassem do sono à debandada caótica, soltando as asas, ciscando a terra e o ar, debatendo-se, encurraladas entre a cerca intransponível e a figura lânguida que com seus excessos de contorções sequer as ameaçava [...]. Da rua, do portão do Quartel, da praça, das casas vizinhas, vi muitas pessoas correndo na direção do impacto, e, entre elas, Emilie te segurando com a mão, querendo encontrar-me com os olhos; fiquei um minuto acuada sob a copa do jambeiro, até decidir correr sem olhar para trás e subir as escadas à procura de alguém. Lá em cima tudo parecia sereno e alheio ao que acontecia lá fora; percorri o corredor que dava para os quartos e estanquei diante de tio Hakim, que dormia na rede. [...] Foi tio Hakim que fogueou a boneca das mãos das crianças, logo após o acidente. Eu o despertei balançando a rede, e com o susto os óculos fixados na sua testa caíram no chão. Estava grogue de sono e custou para desgrudar as pestanas. Acho que ele ainda saboreava as imagens de um sonho singular, pois sorriu para mim e suspirou “que linda”, e voltou a fechar os olhos; então chacoalhei a rede com força, e enquanto atirava as begônias, as flores e os caroços de frutas no rosto dele, soletrei não sei o que e apontei para a rua: o lugar do desastre. Ele deu um salto, olhou para mim e eu mergulhei na rede e fiquei pensando no clarão aberto no meio da rua, preocupada contigo, te procurando, mas só havia enxergado Emilie debruçada sobre um volume coberto por um lençol manchado de vermelho. Sob a luz intensa do sol todos pareciam de bronze, apenas destoavam o florido da saia de Emilie e a mancha vermelha que ainda se alastrava ao longo do lençol transformado em casulo, a cabeça tal um gorro grená, ou um vermelho mais intenso, mais concentrado, como se a cor tivesse explodido ali, numa das extremidades do corpo. Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi [...].⁶⁷

Estilisticamente, o trecho, em função do foco narrativo adotado, é capaz de nos transportar para dentro da consciência infantil da narradora. A lembrança não é aqui “contada” apenas a partir da perspectiva adulta do tempo presente do ato da narração – como um relato generalizado que cobrisse acontecimentos em uma ordem (ao menos aparentemente) cronológica. Ela é também encenada verbalmente, reconstituída de forma imagética tal como teria se passado dentro da sua consciência infantil naquela manhã. A narrativa encena, portanto, um estado de consciência recuperado, em alguma medida, com detalhes específicos (os óculos fixados na testa de Hakim, a mancha vermelha no lençol, a saia florida de Emilie), detalhes sensoriais (o baque surdo que

⁶⁷ Ibidem, p. 16-21.

emanava do vapor das pedras cinzentas, a luz intensa do sol) e a transmissão dos seus pensamentos, percepções, hipóteses e sentimentos (a hipótese de que a prima estaria no galinheiro, na tentativa de criar para si mesma uma narrativa que recalcesse a sua suspeita de que era ela quem havia se envolvido no acidente etc.).

O que ainda corrobora que o estilo encene, em momentos como esse, o funcionamento vertiginoso da memória é a emergência dos acontecimentos fora de sua sequência, operando uma sobreposição de imagens, bem como ocorre no processo da recordação. Tal é o que se observa em: “foi tio Hakim que fogueou a boneca das mãos das crianças, logo após o acidente” e, em seguida: “Eu o despertei balançando a rede, e com o susto os óculos fixados na sua testa caíram no chão”. A segunda ação antecede a que foi narrada primeiramente, mas pode-se dizer que uma e outra imagens são recuperadas pela recordação de forma sobreposta.

Outro aspecto narrativo relacionado a esse acontecimento, trabalhado a partir de outra escolha de construção ficcional, é um traço constitutivo da temporalidade narrativa, mas, agora, relacionado à frequência⁶⁸. O fim da cena anteriormente citada já aponta para a necessidade de repetição: “Foi uma das imagens mais dolorosas da minha infância; talvez por isso tenha insistido em evocá-la em duas ou três cartas que te escrevi [...]”⁶⁹. Se a cena é evocada em mais de uma carta, ela é também narrada por outro personagem:

[...] Foi a última visão de Soraya Ângela, viva. Vestia de branco e as tranças feitas por Emilie escorriam sobre as costas, presas por um laço vermelho [...] Na manhã seguinte tu irrompeste no meu quarto e balançaste a rede; demorei a abrir os olhos e reparar que levavas na mão direita uma cesta cheia de flores e ainda não choravas nem gritavas, apenas te inquietavas com o meu sono, essa atonia com o mundo quando a gente se desperta. [...] Então perguntei por teu irmão e me respondeste “ela, a menina, a prima”. O teu corpo começou a tremer, remexeste

⁶⁸ Genette sistematiza assim as relações de frequência: uma narrativa qualquer poderá contar uma vez o que se passou uma vez ou contar “n” vezes o que se passou “n” vezes – ambas serão singulativas, em função da singularidade do enunciado e do acontecimento (igualdade do número de ocorrência); pode contar uma vez o que passou “n” vezes – será iterativa (trata-se da frequência mais utilizada no primeiro volume da narrativa proustiana, que, predominantemente, não aborda o que se passou em Combray, mas aquilo que, repetidamente, passava-se em Combray); pode, também, por fim, contar “n” vezes o que se passou uma vez – a este caso chamar-se-á se repetitiva (sendo esta frequência um traço de identidade nas narrativas de Hatoum). Uma mesma narrativa não precisa, necessariamente, fazer uso de um só tipo de frequência. Cf. Genette, G., 2017, op. cit., p. 181.

⁶⁹ Ibidem, p. 21.

nervosamente no fundo da cesta, e dos teus olhos jorraram flores quando os cobriste com as mãos. [...]Ao sair do quarto fui atraído por um ruído, uma confusão de vozes, buzinas, uma gralhada. Corri até o terraço, vi o clarão no meio da rua, e no centro dele Emilie ajoelhada diante do corpo envolto por um lençol. Não havia mais nada a fazer: o corpo sequer agonizava, e diante de um corpo sem vida não há de que se lamentar. [...] Ao passar diante do meu quarto notei que estavas deitada na rede, acuada, teus olhos fechados, as flores espalhadas no assoalho, e teus braços sumiam dentro da cesta.⁷⁰

O mesmo acontecimento – a fatídica manhã em que morre Soraya Ângela –, muitas páginas à frente, é trazido novamente à narrativa dessa vez sob a perspectiva de Hakim, em um segmento em que a narradora principal se torna personagem narratária. Essa repetição que marca a frequência é também um traço constitutivo da tessitura narrativa de Milton Hatoum que se constrói, muitas vezes, a partir da variação dos “pontos de vista”, e são encontradas principalmente em *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*.

É possível, no entanto, mapear incidências desse tipo de artifício em *Dois irmãos* que se fazem essenciais na acentuação dramática do enredo. Sob a perspectiva de Halim, uma das fontes de informação narrativa de Nael, este conta o episódio da chegada de Domingas à casa da família, dois anos antes do nascimento dos gêmeos, quando uma freira, “Irmãzinha de Jesus”, ofereceu ao casal uma certa órfã – 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 [...]”.⁷¹

De outra perspectiva, da única vez em que Nael sai de Manaus com sua mãe, Domingas, num domingo de folga consentido pela patroa (“desde que a índia não voltasse tarde”), partem em uma viagem de barco à margem do Acajatuba e é então que Domingas conta a Nael sua versão. Assim como foi para a narradora de *Relato de um certo Oriente*, também para Domingas uma viagem literal é propulsora de uma “viagem de memória”.

⁷⁰ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 111-112.

⁷¹ Hatoum, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 64.

Liberta, mesmo que apenas por algumas horas, Nael verifica a visível alteração na mãe: “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 batuínas e as jaçanãs” [...]”⁷². A história de Domingas, registrada pelo narrador, revela um momento de “memória involuntária”, uma memória da infância que atravessa a personagem, o que resulta, como no outro caso, numa riqueza viva de detalhes. Porém, diferente da narradora de *Relato de um certo Oriente*, cujo privilégio lhe permite o retorno à espacialidade exata da infância, o que cabe a Domingas é, ainda como se fosse um luxo, a simulação do “seu lugar”. Nascera no povoado de São João, na margem do Jurubaxi – como Acajatuba, um afluente do Negro, todavia muito mais distante de Manaus do que este. Mirando o horizonte deste rio possível, Domingas rememora: “[...] ‘O meu lugar’, lembrou Domingas. Não queria sair de São João, não queria se afastar do pai e do irmão; ajudava as mulheres da vila a ralar mandioca e a fazer farinha, cuidava do irmão menor enquanto o pai trabalhava na roça.”⁷³. Da mãe, ela não se lembrava para além do que o pai lhe contava a seu respeito: que tinha nascido em Santa Isabel, que era bonita e dava risadas alegres.

Domingas foi separada do irmão e levada a um orfanato de Manaus depois que o pai foi encontrado morto em um piaçabal. Em oposição ao caráter afetivo, estabilizador das memórias na aldeia, é o caráter traumático que dessa vez assegura a inscrição resistente das lembranças do orfanato durante o tempo passado lá:

As noites que ela dormiu no orfanato, as orações que tinha de decorar, e ai de quem se esquecesse de 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. As noites eram mais tristes, as internas não podiam se aproximar das janelas, tinham de ficar caladas, deitadas na escuridão; [...] O fedor dos banheiros, o cheiro de creolina, das roupas suadas e gosmentas das religiosas. Domingas não aguentava mais. Um dia a irmã Damasceno ordenou: que tomasse um banho de verdade, lavasse a cabeça com sabão de coco, cortasse as unhas dos pés e das mãos. Tinha que ficar limpa e cheirosa! Domingas vestiu uma saia marrom e uma blusa branca que ela mesma passou a ferro e engomou. A irmã pôs uma touca na cabeça dela e as duas saíram do orfanato [...] Pararam diante de um sobrado antigo, pintado de verde-escuro. No alto, bem no centro da fachada, um quadrado

⁷² Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 74.

⁷³ Idem.

de azulejos portugueses azuis e brancos com a imagem de Nossa Senhora da Conceição. Uma mulher jovem e bonita, de cabelo cacheado, veio recebê-las. “Trouxe uma cunhantã para vocês”, disse a irmã. “Sabe fazer tudo, lê e escreve direitinho, mas se ela der trabalho, volta para o internato e nunca mais sai de lá.” 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. As duas foram até a porta e Domingas ficou sozinha, contente, livre daquela carrancuda [...]. Na casa da Zana o trabalho era parecido, mas tinha mais liberdade... Rezava quando queria, podia falar, discordar, e tinha o canto dela [...].⁷⁴

Assim, o mesmo acontecimento narrado por Nael sob a perspectiva da própria Domingas – outra importante fonte de informação narrativa do narrador –, cerca de dez páginas adiante do acontecimento narrado sob a perspectiva de Halim, revela o caráter violento ofuscado na aparente naturalidade de uma “adoção”, “agregação”, o que acaba por dar continuidade a um modelo escravagista, mascarado pelo tradicional *modus operandi* brasileiro “como se fosse da família”. Tão naturalizada se passa a situação de exploração a que são submetidos esses povos amazônicos a alguns pontos de vista narrativos (sobretudo os da primeira geração dos imigrantes), que em *Relato de um certo Oriente*, não por acaso, é justamente a figura de um estrangeiro (o alemão Dorner) que percebe com estranheza essa “nova forma de escravidão” no Brasil: “a humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas”⁷⁵.

Portanto, da variação do ponto de vista de Halim ao de Domingas, são escancaradas as violências tanto físicas quanto simbólicas. A índia fora retirada de sua aldeia, de seu irmão, de seus costumes e hábitos; impuseram-lhe uma cultura e religião que não eram as suas; fora subjugada, explorada e maltratada no convento e, como se não bastasse, vendida: “cunhantã mirrada, meio escrava, meio ama”⁷⁶, assim constata Nael em

⁷⁴ Ibidem, p. 75-77.

⁷⁵ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 88.

⁷⁶ Ibidem, p. 67.

determinado momento da narrativa; a liberdade que Domingas atribui à casa de Zana não é mais do que um relativismo, uma ilusão.

*

No que diz respeito à variação do ponto de vista, verifica-se ainda que em *Dois irmãos* ela ocorre numa ordem microestrutural, operando, portanto, maiores efeitos no nível textual: semântico e estilístico. Em *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte*, esse tipo de estratégia tem destacada uma importância de ordem maior – na macroestrutura narrativa – uma vez que a alternância de perspectivas passa a constituir uma espécie de esqueleto narrativo das obras; uma arquitetura fundamental.

Gérard Genette aborda em sua teoria narratológica a insuficiência da categoria única do “ponto de vista”. Para que seja mais legítima, uma tipologia de situação narrativa deve levar em conta ao mesmo tempo os dados referentes ao “modo” e à “voz”. Por modo, inclui-se principalmente as informações a respeito da perspectiva, da focalização assumida, que devem ser suficientes para que se possa responder: “qual é o personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?”; a voz, por outro lado, diz respeito ao narrador; a voz narrativa podemos sabê-la quando respondemos às questões: “Quem fala? Quem é o narrador?”. As ficções memorialistas de Hatoum exploram as potencialidades de um jogo de combinações possíveis entre modo (perspectiva) e voz (narrador).

Em *Dois irmãos*, o narrador é apenas Nael; o que não implica, como vimos, que seu ato enunciativo esteja focalizado somente a partir daquilo de que ele próprio foi testemunha ocular e nem que este, por meio de sua voz, não agencie tantas outras no interior da narrativa. Nael constrói sua narrativa a partir do que ouve e do que vê em seu posicionamento marginal dentro da família – bastardo, filho da índia com um dos dois irmãos; mas também a partir da recordação tematizada nas narrativas orais escutadas de sua mãe Domingas e de seu avô Halim, suas principais fontes do conteúdo narrativo.

Em *Cinzas do Norte*, Hatoum retoma a técnica narrativa *mise en abyme* (estrutura em abismo) que já tinha sido empregada no *Relato de um certo Oriente*, no encadeamento

de narrativas de diferentes níveis⁷⁷ e perspectivas. Em ambos, para cada narrativa em segunda instância (metadieética), apresenta-se um narrador diferente do da narrativa primeira. Portanto, diferente de *Dois irmãos*, a narrativa nestes constrói-se, além da variação de perspectiva, pela variação de narradores. Em *Relato* foram cinco os narradores empregados. Em *Cinzas* são três: Lavo, o narrador principal, Mundo e Ranulfo, que ganham espaço ora por meio do relato escrito por Ranulfo, que, embora entregue a Lavo, direciona-se a um interlocutor que é Mundo; ora pela carta que Mundo, no leito de morte, escreveu ao amigo Lavo. Entremeadas na narrativa primeira, estes outros textos (metadieéticos) completam os vazios e desvelam os mistérios desta.

A similaridade da composição formal que se observa entre esses dois romances nem por isso implica uma identidade de finalidades que desempenham essas “peças” entremeadas na narrativa primeira. Em *Relato de um certo Oriente*, é forte a presença da frequência repetitiva, enquanto uma narrativa que caminha sobre suas próprias pegadas, de forma circular em torno de um mesmo objeto do interesse comum dos narradores que compõem o relato – este é o traço que, afinal, coloca *Relato* em certa relação de intertextualidade com *O som e a fúria*, de William Faulkner. Já em *Cinzas do Norte*, as “peças” intercaladas na narrativa primeira desempenham mormente uma função completiva: preenchem *a posteriori* lacunas deixadas na narrativa, preenchem tardiamente elipses temporais.

Em síntese, em *Relato de um certo Oriente*, as vozes se sobrepõem, criando várias perspectivas para um mesmo acontecimento; em *Cinzas do Norte*, as vozes que vêm se somar à de Lavo mais completam os vazios da narrativa primeira do que “repisam” por onde já tinha pisado o primeiro narrador.

⁷⁷ Na sintaxe narrativa de Genette, toda anacronia constitui, em relação à narrativa em que se insere, uma narrativa temporalmente secundária, subordinada à primeira. Assim é que ele define a diferença de nível: todo acontecimento contado por meio de uma narrativa (segunda instância) está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o ato narrativo produtor desta narrativa (primeira instância).

É, de todo modo, à maneira de um mosaico que se forma – fragmentada – a estrutura dessas narrativas. A respeito do *Relato de um certo Oriente*, Maria Zilda Ferreira Cury observa como esse caráter fragmentário da narrativa encena as trilhas imprecisas da lembrança, “misturando os espaços da cidade de Manaus, do Líbano, da casa, do rio e de suas margens, mas, sobretudo, de tantos relatos que se amalgamam”⁷⁸. A mediação dessas vozes – “à deriva e conscientes da impossibilidade de recuperação do vivido”⁷⁹ – recria o espaço da memória.

A alternância entre essas instâncias narrativas também cria um efeito vertiginoso em relação à posição temporal, com idas e vindas, assemelhando-se neste sentido ao processo de recordação: que não opera na recuperação das lembranças de forma linear. Essa movimentação narrativa tem fundamental importância também no que diz respeito ao alcance⁸⁰ abrangido pela diegese. Em *Cinzas do Norte*, a carta de Ranulfo instaura uma anacronia analéptica que se inicia em um tempo anterior ao nascimento de Mundo e de Lavo. Em *Relato de um certo Oriente*, a história narrada por Hakim, cuja fonte narrativa teria sido Hindié Conceição, remonta ao passado de sua mãe, em Beirute, antes mesmo desta aportar em Manaus, a respeito dos mistérios envolvidos na estima excessiva e misteriosa desta por um certo relógio e de sua passagem em um convento em Ebrin.

O alcance máximo da anacronia analéptica de *Relato de um certo Oriente* ocorre, contudo, pela narrativa do patriarca inominado. Quando a narradora retorna a Manaus, seu avô adotivo também já se encontrava falecido, mas este torna-se, ainda assim, um dos narradores do *Relato* em razão de um tipo de mania mantida pelo alemão Gustav Dorner. Em uma tarde, puxando conversa com o patriarca da família, Dorner teve acesso à história de como se deu a sua vinda para o Brasil:

Aproveitei sua disposição para uma conversa (pois não poucas vezes ele sentenciou que o silêncio é mais belo e consistente que muitas palavras), e tentei sondar algo do seu passado. Por um momento ele calou, sem deixar de percorrer com os dedos a quase infinita malha de rios, que trai o rigor dos cartógrafos e

⁷⁸ Cury, M. Z. F. “Memórias da imigração”. In: Seligmann-Silva, M. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006, p. 309.

⁷⁹ Idem.

⁸⁰ Genette define alcance a distância temporal a que chega a anacronia.

incita os homens à aventura. Na extremidade ocidental do mapa traçou um círculo imaginário com o indicador, e, ao começar a falar, tudo parecia tão bem concatenado e articulado que falava para ser escrito. A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros. Um desses cadernos encerra, com poucas distorções, o que foi dito por teu pai no entardecer de um dia de 1929.⁸¹

É dessa maneira que se encerra uma das seções do livro narrada por Gustav Dorner, deixando-se o gancho para a seção seguinte, cuja “voz” é a do patriarca, mas que é, na realidade, produto de uma transcrição de suas palavras, “com poucas distorções”. Em razão desses entrelaçamentos, este é um dos momentos mais labirínticos da composição: uma narrativa está dentro de uma narrativa que está inserida em uma outra narrativa. Essa última, em “terceira instância” narrativa, atinge em sua anacronia analéptica o maior alcance diegético, quando a história retrocede ao tempo da vinda do tio do patriarca para o Brasil, nos primeiros anos do século XX, o que antecede ainda a imigração do próprio patriarca, que ocorreu alguns anos mais tarde.

1.4.3 Limites e infrações da narrativa testemunhal

Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte se aproximam mais quanto ao tipo de composição formal da ficção memorialista no que diz respeito à combinação de modo e vozes narrativas. Por outro lado, levando-se em conta esses mesmos traços constitutivos – e para se manter a relação estabelecida no início do capítulo com o memorialismo proustiano –, podemos dizer, então, que, nesse sentido, foi *Dois irmãos* que ficou com uma parcela maior da herança de Proust que vem de *Em busca do tempo perdido*. Cabe ressaltar que a semelhança que aqui apontamos não é quanto à personalidade ou categoricamente entre Nael e o narrador proustiano – um narrador-testemunha [homodiegético] e outro narrador-protagonista [autodiegético] –, mas quanto às “infrações” de um regime narrativo tradicional, que, afinal, não dá conta da complexidade da narração engendrada

⁸¹ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 70.

por esses narradores. Assim, é curiosa até mesmo uma certa “coincidência” verificada nas discussões acerca do processo criativo dessas obras, mais precisamente a respeito do “histórico” da construção dos seus narradores.

Carla Cavalcanti e Silva, ao se referir às origens da atividade literária de Marcel Proust, traz à cena o seu primeiro romance, pouco comentado, *Jean Santeuil*, obra inacabada (“após um número expressivo de páginas – 784 páginas impressas a partir do manuscrito”), que foi publicada apenas postumamente em 1952. A partir da análise da construção narrativa, Cavalcanti e Silva ressalta que “embora *Jean Santeuil*, diferentemente da *Recherche*, possua um narrador em terceira pessoa, trata-se de um texto bastante autobiográfico, e muitos críticos atribuem seu abandono a esse aspecto, o qual acaba funcionando como o único organizador do texto”⁸².

Uma possível razão pela qual o romance foi abandonado é alvo de conjectura também de Genette, que atribui à inadequada escolha de partido narrativo (narrador heterodiegético) em *Jean Santeuil* a razão de seu abandono, o que justificaria também a “sua retomada ulterior na voz própria da *Busca*, a da narração autodiegética direta”⁸³. Esta mudança na escolha de uma voz implicou novas dificuldades, como a de integrar a uma narrativa de forma autobiográfica “toda uma crônica social que ultrapassa frequentemente o campo dos conhecimentos diretos do herói⁸⁴”, de modo que as ambições narrativas de Proust não podiam se satisfazer nem bem com “a ‘objetividade’ muito distante da narrativa heterodiegética, que mantinha o discurso do narrador longe da ‘ação’, e logo da experiência do herói”, nem bem com a “‘subjetividade’ da narrativa autodiegética, muito pessoal e como que estreita demais para abarcar sem inverossimilhança um conteúdo narrativo que excede amplamente essa experiência”⁸⁵. Por essa razão é que, conforme Genette, foi-lhe necessário

⁸² Cavalcanti e Silva, C. A composição de *Em busca do tempo perdido* na correspondência de Marcel Proust. *Manuscrita*. São Paulo, n. 29, 2015, p. 20-21.

⁸³ Genette, G., 2017, op. cit., p. 331.

⁸⁴ Idem.

⁸⁵ Ibidem, p. 332.

ao mesmo tempo um narrador “onisciente” capaz de dominar uma experiência moral agora *objetivada* e um narrador autodiegético capaz de assumir pessoalmente, de autenticar e esclarecer com seu próprio comentário a experiência espiritual que atribui um sentido final a todo o resto, e que permanece, quanto a ela, o privilégio do herói. Daí essa situação paradoxal, e para alguns escandalosa, de uma narração “em primeira pessoa” e, no entanto, por vezes onisciente.⁸⁶

Em alguma medida semelhante (mas de forma alguma idêntica) é o que ocorre em relação à edificação de *Dois irmãos*. Maria da Luz Pinheiro de Cristo, a partir do estudo dos manuscritos de Hatoum, observa a construção e transformação do narrador ao longo das versões do romance:

Nas primeiras versões, ele se situava de maneira distanciada com relação aos dramas e conflitos que narrava, como uma testemunha alheia à trama que se desenrola. Essa distância comprometia todo o desenvolvimento do romance. Mais do que uma testemunha, Nael, o narrador, participava da trama, envolvido de uma forma ou de outra nos conflitos e tensões ali em jogo. Esse equilíbrio entre narrador-testemunha e narrador-personagem não pôde ser alcançado nas primeiras versões: “Passei um ano reescrevendo o narrador!” afirma Hatoum.⁸⁷

Apenas depois desse processo de reescrita focado na construção do narrador foi que ele, Nael, tornou-se mais próximo das personagens e, portanto, mais envolvido com a família e seus conflitos. Acompanhando essas alterações, Cristo formula a sua hipótese:

Apesar de marginal, sua história estava completamente entrelaçada à da família da qual fazia parte por uma via clandestina. [...] no princípio, Nael tenta dominar todos os fios da história, mas não consegue. Minha hipótese sobre a construção dos narradores, sobretudo Nael, é que o objetivo inicial de Hatoum era seguir uma idéia tradicional de narrador-testemunha; no entanto, essa postura não dava conta de todos os entrelaçamentos que a narrativa opera. No desenvolvimento do trabalho de escrita o narrador foi tomando outra forma, obrigando-o a uma certa opacidade em relação à sua própria história. A dúvida que o persegue é também a dúvida do autor, ou seja, as categorias tradicionais de narração não dão conta da opacidade, das rupturas, da mistura que contém o interno e o externo, da necessidade de registro da oralidade, da repetição, da ausência e do silêncio.⁸⁸

⁸⁶ Ibidem, p. 333.

⁸⁷ Cristo, M. L. P. “Relatos de uma cicatriz”. In: _____. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Manaus: EDUA, 2005, p. 261-263.

⁸⁸ Idem.

A análise e comparação dos manuscritos para compreender a gênese criativa de Hatoum trazem a informação de que Nael, embora sempre tenha sido um narrador homodiegético, foi se tornando, nas reescritas, em razão das demandas da relação fábula e ficção, mais participante no interior da diegese (cada vez mais distante da periferia e mais perto do centro do enredo), e, portanto, também, aproximando-se mais de um tipo autodiegético, sem, contudo, tornar-se um exemplo tradicional deste. Sua participação no enredo ultrapassa a do tradicional narrador-testemunha, mas é ainda aquém à do tradicional narrador-protagonista.

Conforme a tipologia dos narradores de Norman Friedman, o narrador-testemunha é aquele que está “em seu próprio direito dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa”⁸⁹. A consequência disso é que, então, em teoria, “a testemunha não tem um acesso senão ordinário aos estados mentais dos outros”⁹⁰; ou seja, diferentemente do que um narrador onisciente, por exemplo, poderia nos contar, de acordo com o seu acesso ilimitado das informações, o narrador-testemunha conta “somente aquilo que ele, como observador, poderia descobrir de maneira legítima”, de tal modo que “à sua disposição o leitor possui apenas os pensamentos, sentimentos e percepções do narrador-testemunha; e, portanto, vê a estória daquele ponto que poderíamos chamar de periferia nômade”⁹¹.

No entanto, conforme já afirmamos anteriormente, o que pode um narrador testemunha, sem a implicância de infrações, é muito mais amplo do que pode parecer a princípio, uma vez que este pode se relacionar com outras personagens, apropriar-se de seus pontos de vista, suas escritas em forma de cartas, anotações etc.; ainda, no limite da sua potência, a este narrador é permitido inferir sobre os sentimentos e pensamentos alheios.

⁸⁹ Friedman, N., 2002, op. cit., p. 175.

⁹⁰ Ibidem, p. 176.

⁹¹ Idem.

Assim, além de que Nael seja um narrador testemunha que, conforme atestou Cristo, ao lidar com a opacidade e as elipses de sua própria história (o que o coloca centralmente no enredo), tenha uma postura mais autodiegética, “que contém o interno”, os próprios pensamentos, sentimentos e percepções, esse narrador, em certos momentos, ainda ultrapassa aquilo que Friedman chamou de “limite último” do que pode saber um narrador testemunha, aparentando uma capacidade de onisciência seletiva, isso é, de se infiltrar na consciência de alguma personagem.

Nos momentos em que o narrador do *Em busca do tempo perdido* se comporta como um narrador onisciente – como quando causa estranheza ao leitor o fato de que este seja capaz de narrar os últimos pensamentos de Bergotte, antes de sua morte –, o que ocorre é uma infração isolada ao código de focalização que rege o conjunto narrativo. A esse fenômeno Genette chamou paralepse, que, de forma mais simplificada, configura-se pelas ocorrências em que o narrador tem e dá mais informações do que estaria autorizado pela verossimilhança. Do mesmo modo, são identificáveis momentos em que Nael parece agir de maneira semelhante, como quando Yaqub, no deslocamento do aeroporto à casa dos pais, em seu retorno do “exílio forçado” no Líbano, é tomado por uma memória involuntária, cujo gatilho é a cidade de sua infância:

No caminho do aeroporto para casa, Yaqub reconheceu um pedaço da infância vivida em Manaus, se emocionou com a visão dos barcos coloridos, atracados às margens dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha. Yaqub olhou para o pai e apenas balbuciou sons embaralhados. “O que aconteceu?”, perguntou Zana. “Arrancaram a tua língua?” “La, não, mama”, disse ele, sem tirar os olhos da paisagem da infância, de alguma coisa interrompida antes do tempo, bruscamente. Os barcos, a correria na praia quando o rio secava, os passeios até o Careiro, no outro lado do rio Negro, de onde voltavam com cestas cheias de frutas e peixes. Ele e o irmão entravam correndo na casa, zigzagueavam pelo quintal, caçavam calangos com uma baladeira. Quando chovia, os dois trepavam na seringueira do quintal da casa, e o Caçula trepava mais alto, se arriscava, mangava do irmão, que se equilibrava no meio da árvore, escondido na folhagem, agarrado ao galho mais grosso, tremendo de medo, temendo perder o equilíbrio. A voz de Omar, o Caçula: “Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe”. Yaqub não se mexia, nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão, sempre o esperava, não gostava de ser repreendido sozinho. Detestava os ralhos de Zana

quando fugiam nas manhãs de chuva torrencial e o Caçula, só de calção, enlameado, se atirava no igarapé perto do presídio. [...].⁹²

É interessante perceber como, mais uma vez, assim como ocorre com a narradora de *Relato de um certo Oriente* e com Domingas, a imersão no “lugar natal” (ou o mais próximo disso) conduz à narrativa de uma memória latente. Aqui, contudo, chama-nos mais atenção o recurso utilizado: a cena é narrada por Nael, mas apresenta instantes de focalização interna de Yaqub. Depois da resposta do filho à pergunta da mãe, a narrativa torna-se mais intersubjetiva e o que o narrador passa a contar é o que estaria vendo, pensando e rememorando Yaqub.

O reencontro com a paisagem da infância instiga a memória na recuperação da relação entre os irmãos em tempos passados. Aquilo que a princípio parecia poder se encaminhar para certa nostalgia de uma vida infantil feliz, de brincadeiras e travessuras, desvia-se para outros rumos em que se delineia uma infância já marcada por um tom sombrio, na qual domina um sentimento ambíguo – de admiração e inveja –, mas, essencialmente, desde muito cedo, o impulso de duelo e disputa entre os gêmeos.

[...] Não, fôlego ele não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do Caçula enroscado no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, aguentar o cerco e os socos deles e revidar com fúria e palavrões. Yaqub se escondia, mas não deixava de admirar a coragem de Omar. Queria brigar como ele, sentir o rosto inchado, o gosto de sangue na boca, a ardência no lábio estriado, na testa e na cabeça cheia de calombos; queria correr descalço, sem medo de queimar os pés nas ruas de macadame aquecidas pelo sol forte da tarde, e saltar para pegar a linha ou a rabiola de um papagaio que planava lentamente, em círculos, solto no espaço. [...].⁹³

Em seguida, depois dessa sequência de quadros em que o tempo da narrativa se desloca para a infância dos gêmeos – em que se tem como processo Nael narrando vicariamente o íntimo de Yaqub, sua sensação de impotência, seus medos, o sentimento de raiva de si próprio e do outro (provocado por um sintoma constante de toda a história:

⁹² Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 16-17.

⁹³ Ibidem, p. 17-18.

o de que um determinado valor de um dos gêmeos retorna para o outro sempre como ferida, como acusação de falta dessa virtude) – a narrativa retorna ao seu momento anterior imediato ao gatilho de memória:

Agora o Land Rover contornava a praça Nossa Senhora dos Remédios, aproximava-se da casa e ele não queria se lembrar do dia da partida. Sozinho, aos cuidados de uma família de amigos que ia viajar para o Líbano. Sim, por que ele e não o Caçula, perguntava a si mesmo, e as mangueiras e oitizeiros sombreando a calçada, e essas nuvens imensas, inertes como uma pintura em fundo azulado, o cheiro da rua da infância, dos quintais, da umidade amazônica, a visão dos vizinhos debruçados nas janelas e a mãe acariciando-lhe a nuca, a voz dócil dizendo-lhe: “Chegamos querido, a nossa casa...”⁹⁴

Sabendo-se que Halim é uma das principais fontes da informação narrativa do narrador, não é injustificável que Nael narre como se tivesse sido, de dentro do carro, uma testemunha ocular do acontecimento (apropriando-se do ponto de vista do avô). A cena, objetivamente, pode ter lhe sido contada por Halim. A “estranheza”, no entanto, é causada pelo acesso a informações do que se passou no interior de Yaqub – seus sentimentos, sensações, lembranças, como este perguntava a si mesmo por que ele e não o Caçula mandado ao Líbano, etc. –, o que implica um caráter fabulador a mais do narrador. É diferente, portanto, de quando Nael narra sob a perspectiva de Domingas o dia em que esta foi comprada pela família, porque a narrativa informa, conjuntamente, que foi algo que a índia lhe confessou intimamente. Essa ocorrência de paralepse na cena do retorno do aeroporto, contudo, não marca no romance um problema narrativo, porque Nael, como o narrador proustiano, é além de narrador testemunha e personagem com alguma importância central na narrativa, também o escritor ficcional desta.

Assim, a construção desse narrador, enquanto escritor ficcional do que ora lemos, admite e legitima a ultrapassagem dos limites do código de focalização que rege o conjunto narrativo ao se assumir tal liberdade de invenção própria do literário, de tal modo que o narrador, nesse gesto, pode – e escolhe a seu gosto – preencher ou não certas lacunas do irrecuperável.

⁹⁴ Ibidem, p. 16-20.

Aos narradores principais de *Relato de um certo Oriente* e de *Cinzas do Norte* cabe organizar algumas memórias e agenciar vozes que, de uma maneira ou de outra, estão protegidas da dispersão em algum um tipo de armazenador – cadernos, anotações, cartas, gravadores. Nael, diferentemente, não conta com esses suportes, mas apenas com a sua recordação. Ele seria, portanto, entre os três, o que estaria mais “livre” em exercer a potencialidade criativa de sua narração (escrita). Isto é o que justifica e legitima que Nael, em alguns momentos, pareça ter mais acesso do que seria verossímil; ele atua com o apoio da sua lembrança, mas é, antes de tudo, um escritor empreendendo um gênero literário. Esse processo, da encenação da escrita, o gesto literário, é o objeto central da nossa atenção no seguinte capítulo.

CAPÍTULO 2

O passado recriado no gesto literário

[...] há tantas verdades para serem esquecidas e uma fonte de fábulas que podem tornar-se verdades.⁹⁵

[...] 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. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras [...].⁹⁶

A escrita, enquanto um dos meios/suportes da memória, constituiu-se por uma certa ambiguidade: ao mesmo tempo em que pode representar uma dimensão da conservação e da eternização, pode também representar uma espécie de permissão ao esquecimento. Essa concepção dúbia, que ora tende para o armazenamento da memória, ora para a aliança com o esquecimento, tem parcela de sua trajetória histórica descrita por Aleida Assman⁹⁷.

⁹⁵ Hatoum, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 155-156.

⁹⁶ Hatoum, M. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 244.

⁹⁷ Para os egípcios antigos, por exemplo, a escrita seria o meio mais seguro de armazenamento da memória, visto que, diferentemente das construções colossais e monumentos de tempos antigos de sua cultura que jaziam em ruínas, os textos das mesmas épocas ainda podem ser lidos, copiados e estudados. Por outro lado, a escrita também pode ser vista como antagonista da memória. Platão, no diálogo *Fedro*, seria o primeiro a colocar em questão o perigo representado pela transferência da operação e função memorativa à escrita, pois, passando a caber à escrita a responsabilidade pela memória, esta última se externalizaria, e o homem estaria isento de exercitar e praticar a memória. Para o filósofo antigo, a escrita deixaria os homens esquecidos, pois eles deixariam de cultivar a memória. A crença na potencialidade de conservação da escrita chegou até a alguns literatos mais tardios – como Shakespeare – para os quais se tornou um *topos* fixo “a noção de que a escrita permanece intocada pela ação destrutiva do tempo e de que ela representa um *médium* único para imortalidade”, sendo assim capaz de manter intocada uma parcela do espírito imortal do autor. Cf. Assmann, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Unicamp, 2011.

Para a literatura moderna, essa relação – entre memória e escrita, a escrita como meio da memória – foge à dicotomia. Assim, Jeanne Marie Gagnebin conceitua a memória dos homens como construção entre esses dois polos: da transmissão oral viva, que é, no entanto, frágil e efêmera; e a da conservação pela escrita, que pode perdurar mais tempo (não de forma garantida) e que também desenha o vulto de uma ausência: “nem a presença viva nem a fixação pela escritura conseguem assegurar a imortalidade; ambas, aliás, nem mesmo garantem a certeza da duração, apenas testemunham o esplendor e a fragilidade da existência, e do esforço de dizê-la”⁹⁸. Interessa ainda ressaltar o caráter duplo dessa ausência gerada pela escrita: da “palavra pronunciada (do fonema)” e da “presença do ‘objeto real’ que ele significa”, uma vez que, conforme Gagnebin, “as ‘Palavras’ só remetem às ‘coisas’ na medida em que assinalam igualmente sua ausência, tanto mais os signos escritos, essas cópias de cópias como diz Platão”⁹⁹. Nesse sentido, o que importa, sobretudo, é se evidenciar a consciência da fragilidade e do efêmero que também estão relacionados ao traço escrito.

Assim, a escrita se apresenta nessa relação com múltiplas facetas, que podem servir paradoxalmente ao trabalho de memória e esquecimento ao mesmo tempo: escreve-se para lembrar, com finalidades de conservação, para salvar o passado do esquecimento. Ademais, escreve-se também porque esquecer pode ser uma necessidade e pré-requisito para se seguir adiante, ou seja, em trabalho de luto – o que permite uma nova ancoragem na vida – ou, ainda, em trabalho de elaboração, para expurgar do corpo uma memória traumática que se repete no sujeito, transferindo-a para um suporte externo.

Cabe ainda frisar o aspecto que diz respeito à escrita da memória como um trabalho guiado também pelo esquecimento. Assim observou Benjamin, a respeito dos volumes de *Em busca do tempo perdido*, que a memória involuntária (isso é, algo que

⁹⁸ Gagnebin, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 11.

⁹⁹ *Ibidem*, p. 44.

retorna à revelia do controle do sujeito que rememora) estaria muito mais próxima do esquecimento do que da reminiscência:

[...] E não seria esse trabalho de reminiscência espontânea, em que a rememoração é a trama e o esquecimento a urdidura muito antes o oposto do trabalho de Penélope, ao invés de sua cópia? Pois aqui é o dia que desfaz o trabalho da noite. Em cada manhã, ao acordarmos, em geral fracos e apenas semiconscientes, seguramos em nossas mãos apenas algumas franjas da tapeçaria da existência vivida, tal como o esquecimento a teceu para nós. Mas cada dia, com suas ações intencionais e, mais ainda, com suas rememorações intencionais, desfaz os fios, os ornamentos do olvido [...].¹⁰⁰

Se, conforme muito claramente Benjamin marca a distinção, um acontecimento vivido é “finito, ou pelo menos encerrado na esfera do vivido” ao passo que o acontecimento memorado é “sem limites, pois é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois”¹⁰¹, o objeto, afinal, da empreitada proustiana não é absolutamente o que o seu autor viveu, mas aquilo que foi lembrado por ele como vivido: o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência – o qual Benjamin afirmou ser mais justo chamá-lo de “trabalho de Penélope do esquecimento”. Quem tece, pois, a tapeçaria da existência vivida, nos momentos em que irrompe aquilo que Proust cunhou memória involuntária, conforme a leitura benjaminiana, é o esquecimento.

Assim, seguindo-se a interpretação de Gagnebin sobre a teoria da narração do filósofo alemão, Benjamin traz à cena uma outra face do esquecimento, a do “esquecimento fundador”: “trata-se desta atividade surpreendente, às vezes ameaçadora, mas também subversiva e renovadora, que o esquecimento exerce à nossa revelia, pelo menos à revelia de nossa história consciente, isto é, aquela que contamos a nós mesmos em toda boa ou má consciência”¹⁰².

De acordo com o que ensaiamos até aqui, percebemos que a escrita da memória, na literatura moderna, já se desvincilhou da concepção de armazenamento por meio de

¹⁰⁰ Benjamin, W. “A imagem de Proust”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 38.

¹⁰¹ Idem.

¹⁰² Gagnebin, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 71.

registro e conservação que não pressuponha perdas. Ao contrário disso, justamente, ela se empreende sobre o pressuposto de uma irre recuperável perda que pode, no entanto, dar lugar à recriação que suplante essa lacuna. Essa virada deve-se em grande medida aos estudos seminais da psicanálise freudiana, para os quais a recordação “não é reflexo passivo de reconstituição, mas ato produtivo de uma nova percepção. Foi por isso que Freud denominou de “reescrita” a ativação de vestígios da recordação”¹⁰³. Isso implica que a recordação seja apenas um resquício da experiência original e que para esta última não há efetivo caminho de retorno.

Assim, se a recordação é marcada por uma certa ausência de autenticidade em relação à experiência de origem, nas escritas da memória, o que suplementa essa falta tem caráter de criação literária. O processo criativo se inicia, então, com a retrospectoção, e, por conseguinte, mais do que o resgate de uma memória, pode-se dizer que se opera a reelaboração desta.

Essa dupla de processos – de rememoração e de escrita – é fundante da narrativa nos três primeiros romances de Milton Hatoum. O empreendimento de memória de cada narrador – em *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* – é acompanhado da encenação de uma escrita no interior do espaço romanesco.

Neste capítulo, pretendemos concentrar a nossa atenção ao fato de que a narrativa que constitui os três romances é produto de um impulso de recordação (do narrador ou de terceiros, a quem o primeiro concede “voz”) conjugado a um desejo de escrita e a uma atividade de escrita do narrador. Embora o ato rememorativo deste se articule para a reconstituição de um passado, não se trata para ele de uma ação conflitiva que se debata com a força do esquecimento; é, como citamos a partir de Benjamin leitor de Proust, o contrário: a reconstrução, via escrita, flui no mesmo sentido para o qual age também a força do esquecimento.

¹⁰³ Assmann, A., 2011, op. cit., p. 117.

A recordação, segundo Aleida Assmann, é a combinação entre memória (pura força de armazenamento) e imaginação (força sensorial viva que se antecipa à memória e depois vem em auxílio dela quando se busca resgatar alguma lembrança do passado). É essa combinação que é percebida no impulso rememorativo dos narradores: trata-se de um relato memorialista assumido enquanto ato produtivo de recriação, desta mescla entre o que é possível se recordar e o que se fabula, modifica, inventa, sem que necessariamente estejam claras as fronteiras entre uma “imitação do mundo” (no sentido de que se ambiciona uma transposição da memória “real” ao texto) e uma “recriação do mundo” (no sentido de que se reconhece as insuficiências da anterior empreitada).

Ou, ainda, lembrando-se brevemente dos sofisticados estudos de Luiz Costa Lima, especificamente um dos quais ele retoma a questão da *mímesis* aristotélica e sua relação com a memória (*mneme*), evocação (*anamnese*) e imaginação (*phantasia*). Costa Lima afirma – diante da impossibilidade de uma imaginação produtiva e criadora no pensamento grego (a proximidade entre memória e imaginação, ressaltada por Aristóteles em *De anima*, não o levou, contudo, a conjecturar uma imaginação criadora, “isto é, que, a partir de um resto mnêmico, provocasse, voluntária/involuntariamente, uma cena diversa da memorizada”¹⁰⁴) – a importância de perceber a *mímesis* como algo que não se confunde meramente com a imitação, embora seja assim que aquela passe a ser lida. Assim, o autor submete a evocação (*anamnese*) a uma torsão, deixando esta de buscar restaurar o passado, mas tematizando o resto guardado em uma memória coletiva ou individual e o que deste é passível de ser desdobrado, que a converte em “semente da *mímesis*”. Isso se contrapõe ao pensamento grego à medida que se afirma que não há “na *inventio*, nem um estado de absoluta abstração mental, isto é, de absoluta desreferencialidade, nem, ao contrário, de referencialização previamente localizável”. De

¹⁰⁴ Costa Lima, L. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009, p. 138.

tal modo, “entender que a *mimesis* (uma certa *mimesis*) contém uma *inventio* significa que ela inclui, absorve e transforma um resto [...]”¹⁰⁵.

Ademais, conjuntamente ao fato de que a narrativa memorialista já pressupõe certa dose de distorção, soma-se a isso a presença desses narradores que encenam a figura do escritor. Em *Dois irmãos*, por exemplo, embora haja uma personagem como Halim, exímio contador de histórias, a encenação do narrador tradicional (aquele que retira de sua própria experiência vivida o que conta, conforme a conceituação de Walter Benjamin); Nael se aproxima mais do narrador moderno (solitário, que se segrega e se torna romancista a partir deste isolamento, originando-se o romance).

Assim, ao se fazer desse narrador (e da narradora do *Relato de um certo Oriente* e de Lavo, em *Cinzas do Norte*) também escritor em seu processo de escrita (o relato do passado em sua forma escrita, trabalhada esteticamente) em vez de um narrador que encenasse no interior da narrativa um narrador tradicional (oral – que, nesse caso, enunciaria um relato espontâneo, sem a filtragem mediada pela escrita), realça-se ainda mais o caráter de manipulação do conteúdo da memória.

Do mesmo modo como no capítulo anterior privilegiamos para análise *Relato de um certo Oriente*, neste privilegiaremos *Dois irmãos*. Metodologicamente, manteremos também o funcionamento do capítulo anterior, de maneira que sempre que for necessário demonstrar as variações de um mesmo traço poético da ficção do autor nos outros dois romances o faremos.

2.1 Comunicação da experiência: do narrador tradicional ao romancista

O filósofo alemão Walter Benjamin, em seu clássico ensaio “O Narrador” (1936), para discutir os meios de comunicação da experiência (*Erfahrung*) – ou, ainda, os seus impedimentos – no mundo moderno, parte da constatação de que são cada vez mais raras

¹⁰⁵ Ibidem, p. 141.

as pessoas que sabem narrar devidamente, isto é, que detém a faculdade de contar histórias. O Narrador a que ele se refere e que dá título ao ensaio (cuja tradução mais apropriada seria algo próximo de “o contador de histórias”) não é, portanto, o da prosa moderna, escrita, mas aquele da tradição oral, o qual tem como uma de suas especificidades portar um discurso que pode intervir na vivência de seus ouvintes, já que a narrativa pode ocupar o lugar de conselhos, os quais são originários das experiências humanas comunicáveis. O Narrador “retira o que ele conta da experiência: de sua própria experiência ou da relatada por outros. E incorpora, por sua vez, as coisas narradas à experiência dos seus ouvintes”¹⁰⁶. Outra especificidade refere-se ao fato de que o domínio da narração enquanto arte depende de que a comunicação da história evite demasiadas explicações e detalhamentos. Isso opõe a narrativa tradicional, frontalmente, à notícia e à informação, que além de excessivamente explicativas, são efêmeras e têm validade somente enquanto atuais.

Assim, se as formas tradicionais de narração estão desaparecendo, isso teria a ver também com uma baixa nas ações das experiências. Esse duplo apagamento – das narrativas tradicionais e das experiências transmissíveis – estaria relacionado a fatores históricos que, conforme a perspectiva de Benjamin, culminaram nas atrocidades da Grande Guerra, da qual, aqueles que sobreviviam retornaram mudos, uma vez que já não havia palavras que pudessem corresponder àquilo que se havia vivenciado; conseqüentemente, tornaram-se pobres em experiências comunicáveis.

Outro aspecto importante para a narrativa tradicional e que vem perdendo na consciência coletiva sua força evocativa e onipresença é a ideia da morte e como se lida com ela. Benjamin observa como, a partir do século XIX, permitiu-se às sociedades burguesas, com suas medidas higiênicas e sociais privadas e públicas, evitarem o “espetáculo da morte”. O filósofo traz à cena de seu texto como exemplo as imagens da Idade Média, quando o povo se precipitava, por entre as portas escancaradas, em direção

¹⁰⁶ Benjamin, W. “O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 217.

ao leito de morte, porque morrer se tratava de “um episódio público na vida do indivíduo, e seu caráter era altamente exemplar”¹⁰⁷, ao passo que nas sociedades burguesas, os indivíduos vivem em espaços depurados da morte. Isso contribuiria com a desapareção da narrativa tradicional porque o leito de morte é, ao mesmo tempo, berço de uma sabedoria que se transmite pela narrativa: “Ora, é no moribundo que não apenas o saber e a sabedoria do homem, mas sobretudo sua vida vivida – e é dessas substâncias que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível”¹⁰⁸.

Os narradores principais dos três primeiros romances de Milton Hatoum não ocupam esse lugar do narrador da tradição oral. Todavia, embora não incorporem o tipo tradicional de Narrador, ainda assim guardam com ele uma relação: são, simbolicamente, os herdeiros das histórias contadas por personagens que encenam os narradores tradicionais. Há, assim, nos romances de Hatoum uma retomada do Narrador tradicional, através da sua encenação, que se dá na presença constante de personagens contadoras de histórias, que detêm uma riqueza de narrativas que correspondem a algo mais abrangente que uma memória individual e mais próximo de uma memória coletiva, da qual o narrador-escritor, também atento ouvinte, se apropriará na composição de sua escrita.

2.2 “Sede de lembranças” e a encenação do Narrador tradicional

Em *Dois irmãos*, o enredo é focalizado na história de uma família de imigrantes libaneses estabelecidos em Manaus, sobretudo na conflituosa relação entre os gêmeos Yaqub e Omar, que se inicia ainda na infância e se agrava progressivamente. Os irmãos disputam desde muito jovens o amor por uma mesma mulher, além da atenção e do amor da irmã Rania e da mãe Zana – complexas ligações que ocupam a tênue linha divisória entre relações incestuosas ou não.

¹⁰⁷ Ibidem, p. 223.

¹⁰⁸ Ibidem, p. 224.

O núcleo familiar compõe-se também pelo patriarca Halim e, ainda, pela índia Domingas, que chegou à casa dois anos antes do nascimento dos gêmeos e que, portanto, teve participação direta na criação deles. “Cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, 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”¹⁰⁹, a personagem, além de marcada pela submissão servil em um regime de trabalho exploratório, é ainda violentada sexualmente, anos mais tarde, por Omar.

Se por um dos gêmeos foi violentada e com o outro mantinha relações, dessa vez, consensuais, surge daí a dúvida a respeito da paternidade de Nael, enigma jamais desvelado dentro da narrativa. Assim, sobre Nael, narrador-escritor deste romance, sabe-se apenas que, bastardo, é filho de um desses dois irmãos.

Do quarto dos fundos da casa, o que lhe sobrou como herança – e que, aliás, foi também o que sobrou do todo do casarão familiar, vendido durante um período de decadência econômica da família, e transformado em um comércio moderno: a “Casa Rochiram, um carnaval de quinquilharias importadas de Miami e do Panamá”¹¹⁰ –, Nael reconstitui as cenas do passado a partir do que viu e ouviu no seu posicionamento ambíguo dentro da família, daquilo que ele imagina e supõe, mas também a partir das recordações tematizadas nas narrativas orais contadas principalmente por sua mãe Domingas e por seu avô Halim, dos quais ele foi um privilegiado interlocutor; eles são, portanto, suas principais fontes de conteúdo narrativo.

O narrador-escritor focaliza a história familiar e a sua própria vida, conferindo ao romance a característica de autobiografia ficcional, a qual é guiada pelo seu insistente desejo de conhecer a sua origem e descobrir quem era, afinal, entre aqueles dois irmãos, o seu verdadeiro pai: “sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido,

¹⁰⁹ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 67.

¹¹⁰ Ibidem, p. 255.

jogado sei lá em que praia de rio”¹¹¹. Já nos fins da escrita, intermediada talvez por ela mesma, uma elaboração chega ao narrador, para quem, a despeito do não solucionável dilema da paternidade, evidencia-se um desejo maior de afastamento de ambos: “A loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada”¹¹².

Para além desses temas, não passa de forma alguma despercebido o plano de fundo da narrativa, em que se acompanha um enredo cuja principal personagem é a cidade: a chegada tardia da modernidade na região amazônica, comparando-se ao sul do país, e também o processo de urbanização cruel e desordenado de Manaus. Vemos desta, ainda, os resquícios da *belle époque* amazônica, como ficou também conhecida, durante o apogeu de exploração da borracha, quando grandiosos monumentos de arquitetura de inspiração europeia foram edificadas. Com o declínio do Ciclo da Borracha, a migração dos ex-seringueiros para a capital amazônica juntamente com povos ribeirinhos vai dando contornos à Cidade Flutuante, um “bairro anfíbio” – nas palavras de Nael –, separado do centro por um grande igarapé do Rio Negro, em que as “casas flutuantes” eram erguidas sobre troncos e ao redor destas navegava um “enxame de canoas”¹¹³. A cidade, enfim, de onde escreve Nael já não é, pois, a mesma lembrada, a de sua infância e juventude, a qual foi totalmente transformada pelo “fausto que se anunciava”¹¹⁴ desde os primeiros impulsos modernizantes: a concretização da Zona Franca de Manaus.

Com essa nova ordem do capital, durante o período da Ditadura Militar, acompanhamos no romance a representação de um dos seus ápices dramáticos com a demolição da Cidade Flutuante (cuja existência atrasava o progresso, construída onde havia de ser um porto) para dar lugar a uma Manaus moderna, que era desejada por alguns. Consequentemente, enterrar-se-iam os vestígios da cidade provinciana, os quais,

¹¹¹ Ibidem, p. 90.

¹¹² Ibidem, p. 263-264.

¹¹³ Ibidem, p. 120.

¹¹⁴ Ibidem, p. 256.

embora sem nenhuma idealização, indiciavam a subsistência de laços de comunidade entre uma profusão de grupos, como os moradores ribeirinhos, os canoieiros, os imigrantes – entre estes, os libaneses e o velho Halim.

Halim é uma dessas personagens que representa na ficção de Hatoum a retomada do Narrador tradicional, ilustre contador de histórias, sujeito sem pressa para nada, nem mesmo, e muito menos, para falar. Sua eloquência na arte da narração era tal que Nael se emocionava, mesmo quando o avô se distraía e começava a falar em árabe: “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”¹¹⁵.

Como tantos outros imigrantes, Halim chegou ao Brasil apenas com a roupa do corpo, começou trabalhando como mascate e tornou-se, após se casar com Zana, um modesto negociante. Em seu comércio vendia quinquilharias, passava o dia tomando arak, jogando gamão, ouvindo e contando histórias com os fregueses. Mais tarde, pressagiando a chegada dos grandes comércios, ao lado dos quais sua loja não poderia sobreviver, esta é modernizada por Rânia, quem passa a tomar as rédeas, mandar e desmandar no negócio. A filha de Halim providenciou o investimento em propaganda, com anúncios em jornais e rádio, fez promoção de toda a mercadoria encalhada “coisas velhas, de um outro tempo”¹¹⁶ e pôs fim na venda a fiado, que era, segundo a própria, uma filantropia que não combinava com o comércio:

Quando Halim se deu conta, já não vendia quase nada do que sempre vendera: redes, malhadeiras, caixas de fósforo, terçados, tabaco de corda, iscas para corricar, lanternas e lamparinas. Assim, ele se distanciava das pessoas do interior, que antes vinham à sua porta, entravam na loja, compravam, trocavam ou simplesmente proseavam, o que para Halim dava quase no mesmo.¹¹⁷

Essa figura deslocada e anacrônica resiste tanto quanto possível, em seus modos próprios de encontrar refúgio, às mazelas do capitalismo moderno que chega atrelado ao

¹¹⁵ Ibidem, p. 51.

¹¹⁶ Ibidem, p. 130.

¹¹⁷ Ibidem, p. 132.

projeto de modernidade o qual vai corrompendo e soterrando sob um ideal desenvolvimentista a antiga Manaus. É sintomático, no entanto, que Halim ceda, como em um golpe final e fatal, justamente após a Cidade Flutuante ser demolida pelos militares. Halim conhecia bem o bairro e era por ele conhecido. Relembra Nael que quando o avô vendia “além da conta” em sua loja, precipitava-se em fechá-la mais cedo e partia para o 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”¹¹⁸.

Da prática corriqueira de Nael de sair pela cidade atrás do avô e acompanhá-lo de volta à casa, aos pedidos de Zana, em razão da preocupação gerada pela então idade avançada de Halim, uma tarde, em especial, fica bem guardada em sua memória, certamente devido à relevância e desdobramentos do acontecimento. Encontrou o avô à beira do Rio Negro, acompanhado de conhecidos e outros pescadores, barqueiros e mascates:

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 desmantelados 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.¹¹⁹

Assim, junto com a transformação da cidade, numa intrínseca conexão, assistimos concomitantemente ao esgotamento dessa personagem pertencente a um tempo/mundo anterior, e que, a despeito da idade avançada e da exaustão dos dias, dava sinais de não

¹¹⁸ Ibidem, p. 121.

¹¹⁹ Ibidem, p. 211.

ser capaz principalmente de se ajustar e sobreviver aos novos modos de vida que se impunham.

Logo na sequência dos acontecimentos, depois de um sumiço noturno, em que, pela primeira vez, Nael não consegue encontrar e trazer de volta para casa o seu avô, um evento durante o raiar do dia subsequente revela que ele havia retornado por conta própria:

[...] 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 o 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.¹²⁰

Se empenharmos uma visão benjaminiana na compreensão da retomada dessa figura do Narrador tradicional em *Dois irmãos*, constatamos que Halim não apenas a representa nos seus aspectos do domínio de uma arte da narração oral, de uma certa ritualística na transmissão de histórias, mas representa, também, na sua inadequação e anacronismo, a impossibilidade pressagiada por Benjamin de se manter coletivamente memórias, experiências, práticas sociais e tradições compartilhadas entre comunidades e gerações. Sua morte acaba por representar simbolicamente mais do que o fim apenas de sua vida, mas, de modo mais amplo, os fins de uma época.

Halim encontra em Nael – o neto bastardo no lugar de um dos seus filhos – o seu herdeiro. “A intimidade com os filhos, isso o Halim nunca teve. Uma parte de sua história, a valentia de uma vida, nada disso ele contou aos gêmeos”; foi a Nael que ele fez “revelações em dias esparsos, aos pedaços, ‘como retalhos de um tecido’”¹²¹. Esse é o mote que nos guia na seção a seguir.

2.3 “narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”

¹²⁰ Ibidem, p. 213.

¹²¹ Ibidem, p. 51-52.

Walter Benjamin apresenta, de forma melancólica e mesmo nostálgica, o esfacelamento da experiência (*Erfahrung*) no mundo capitalista moderno – o que é frequentemente afirmado pelos seus intérpretes. Gagnebin não deixa, contudo, de jogar luz no seu empenho concomitante de delinear uma reflexão sobre a necessária reconstrução da experiência “para garantir uma memória e uma palavra comuns, malgrado a desagregação e o esfacelamento do social”¹²² – ação que estaria subscrita, então, no conceito de vivência (*Erlebnis*) do indivíduo particular e solitário.

A leitura de Gagnebin traz à cena algo que não está dado de maneira explícita no texto de Benjamin: que a reconstrução da experiência (*Erfahrung*) se daria acompanhada de uma nova forma de narratividade. Assim, se há, por um lado, um pessimismo inerente ao argumento benjaminiano no que diz respeito à irremediável perda da narrativa tradicional, sem nenhuma proposição de retorno a ela, há, ainda, por outro, um esboço de ideia de uma outra narração, como constata Gagnebin: “narração nas ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas”¹²³.

Em “O Narrador”, Benjamin cita a informação jornalística e o romance como duas formas de narrativa predominantes no mundo moderno. Uma das oposições entre o romance clássico e a narrativa tradicional – a última caracterizada pela sua abertura de sentidos e profusão ilimitada – é o fechamento daquele, sua necessidade de conclusão, de colocar um fim na história que represente um significado conclusivo: “o leitor do romance procura realmente homens nos quais possa ler o ‘sentido da vida’”¹²⁴. Conforme Benjamin, não há narrativa que não justifique a pergunta: “e o que aconteceu depois?”; quanto ao romance, ao contrário, ele “não pode dar um único passo além daquele limite em que, escrevendo na parte inferior da página a palavra *fim*, convida o leitor a refletir sobre o

¹²² Gagnebin, J. M. Walter Benjamin ou a história aberta. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 9.

¹²³ Gagnebin, J. M., 2009, op. cit., p. 53.

¹²⁴ Benjamin, W., 2012c, op. cit, p. 231.

sentido da vida”¹²⁵, daí a necessidade do leitor em, se for possível, participar da morte da personagem: “se necessário, a morte no sentido figurado: o fim do romance. Mas de preferência, a morte verdadeira”¹²⁶.

Não é, pois, nessa comparação que Benjamin reconhece a nova narratividade capaz de juntar os cacos da experiência para reconstruí-la. A oposição (narrativa tradicional e romanesca) é recolocada, porém, com novas nuances, quando Benjamin, em seus ensaios literários, ao tratar, por exemplo, de Kafka e Proust, atém-se ao caráter de não acabamento essencial, ao tratá-los como escritores expostos à degradação da tradição. Quanto a Kafka, Benjamin percebeu uma narração contemporânea que justamente tematizava a impossibilidade de narrar. No que diz respeito a Proust, em vez de uma experiência e uma narratividade espontâneas, procedentes (e dependentes) de uma organização social comunitária e de trabalho predominantemente artesanal, tem-se

formas “sintéticas” de experiência e de narratividade, como diz Benjamin referindo-se a Proust, frutos de um trabalho de construção empreendido justamente por aqueles que reconheceram a impossibilidade da experiência tradicional na sociedade moderna e que se recusam a se contentar com a privacidade da experiência vivida individual.¹²⁷

O grande feito da empreitada proustiana está, entre outros tantos, em “reintroduzir o infinito nas limitações da existência individual burguesa”¹²⁸. Constituída, assim, sob os cacos da tradição, a obra principal de Proust torna-se fiel a esse legado em razão de algumas de suas características fundantes: surge da contradição entre o esgotamento da memória e o desejo de conservação do passado contra o esquecimento; introduz na estrutura do romance o movimento infinito da memória – representado na narrativa tradicional pela figura da Sherazade –, o empreendimento proustiano o realiza na constituição do relato em que “cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc”¹²⁹; por fim, sem a intenção de realizar

¹²⁵ Ibidem, p. 230.

¹²⁶ Ibidem, p. 231.

¹²⁷ Gagnebin, J. M., 2012, op. cit., p. 9-10.

¹²⁸ Ibidem, p. 15.

¹²⁹ Ibidem, p. 13.

exaustiva lista, a sua constituição feita com abertura e que torna admissível renovações interpretativas a cada leitura, posto que não se apresenta com explicações definitivas.

Assim, se a grande experiência coletiva (*Erfahrung*), alicerce da narrativa tradicional, está impossibilitada, há que se observar, porém, que a experiência vivida e narrada por Proust (*Erlebnis*) – particular e privada – “transforma-se dialeticamente em uma busca universal: o aprofundamento abissal na lembrança despoja-o de seu caráter contingente e limitado”¹³⁰, uma vez que, conforme já nos referimos anteriormente a respeito da leitura benjaminiana da grande obra proustiana, um acontecimento vivido é esgotável, pois se encerra na esfera do vivido, enquanto o acontecimento rememorado é apenas uma chave para um infinito que possa vir antes ou depois.

Logo, se nos interessamos tanto pela teoria da narração benjaminiana sob a visão interpretativa de Jeanne Marie Gagnebin é porque esta se esforça em ler nos textos de Walter Benjamin aquilo que está para além da sua dimensão nostálgica – dimensão que não é negada, mas sobre a qual também não se reduz. Assim, é na sombra desse movimento de interpretação que buscamos empreender uma leitura em que a encenação do gesto literário nos dá a ver na reconstituição do passado, para além da nostalgia, o sentimento de dever em, a partir dos restos possíveis, manter conservada algumas memórias e experiências coletivas além de tradições e histórias compartilhadas por distintas gerações e comunidades.

Os três narradores principais dos romances aqui estudados são narradores-escritores e, enquanto tais, encenam uma determinada escrita. Importa ressaltar que esse traço não sugere que esse escritor-personagem seja uma encenação ficcional do escritor empírico Milton Hatoum; trata-se de um recurso de sua poética que torna a verossimilhança desses romances dependentes de que acordemos um pacto de leitura no qual aquilo que se nos dá a ler reconhecemos como criado ficcionalmente pelo narrador, o escritor ficcional.

¹³⁰ Ibidem, p. 15.

É por essa via, então, que nos aproximamos também do que chamamos gesto literário, apoiando-nos no desenvolvimento do conceito por Igor Graciano, que, por sua vez, traçou sua definição na esteira da acepção do “gesto” de Giorgio Agamben.

De acordo com o filósofo italiano, o gesto, embora inscrito na esfera da ação, difere tanto do “fazer (*facere*)”, relacionado ao gênero da *poiesis*, quanto do “agir (*agere*)”¹³¹, relacionado ao gênero da *práxis*. Essa distinção opositiva entre fazer e agir deriva de Aristóteles, na *Ética nicomachea*, que define: “O fim do fazer é, de fato, outro que o próprio fazer; o fim da *práxis* não poderia, ao contrário, ser outro: agir bem é, de fato, em si mesmo o fim”¹³². A esfera na qual Agamben inscreve o gesto seria, portanto, uma terceira, à medida que “o que caracteriza o gesto é que, nele, não se produz, nem se age, mas se assume e suporta”¹³³. Isso é, ele é definido como um terceiro gênero da ação – nem o meio em vista de um fim, nem um fim sem meios, “o gesto rompe a falsa alternativa entre fins e meios que paralisa a moral e apresenta meios que, como tais, se subtraem ao âmbito da medialidade, sem por isso tornarem-se fins”¹³⁴. Assim, a dança, por exemplo, seria um gesto, diferente de caminhar, que é um meio em direção a um fim: o deslocamento de um ponto a outro. A dança, ao contrário do caminhar, “é somente o suportar e a exibição do caráter medial dos movimentos corporais. O gesto é a exibição de uma medialidade, o tornar visível um meio como tal”¹³⁵.

Esse caráter de medialidade atribuído ao gesto de Agamben é aproveitado no delineamento do gesto literário, de Graciano, uma vez que “se as narrativas do gesto literário são obras de ficção protagonizadas por escritores-personagem que abordam,

¹³¹ Agamben, G. Notas sobre o gesto. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Artefilosofia*, Ouro Preto, n. 29, p. 12.

¹³² *Ibidem*, p. 13.

¹³³ *Ibidem*, p. 12.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 13.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 13.

direta e indiretamente, a prática literária, há também uma medialidade que se auto-evidencia”¹³⁶.

Em *Dois irmãos*, o gesto literário se apresenta, então, enquanto essa autoreferência, que se impõe na ficcionalização da escrita e na representação de um escritor em exercício – daí a exibição dos “meios”. Essa representação ocorre ora de modo mais evidente, nos comentários tecidos pelo narrador sobre o ofício da escrita da memória, ora de modo mais implícito, nos interstícios da forma – isso é, não exatamente no que é narrado, mas na maneira como se narra, conforme demonstramos no final do capítulo anterior, a respeito de esse narrador contar e nos informar mais do que seria a ele permitido pelo código de verossimilhança de um tradicional narrador testemunha.

A escrita é o meio pelo qual Nael elabora o passado e no qual se inscreve a memória, mas ela é, em grande medida, invenção. Que em alguns momentos a narrativa dê sinais mais explícitos de que a memória que se materializa na escrita é adulterada pelo processo criativo do narrador (consciente ou não) – como quando este afirma que “a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado”¹³⁷ – isso apenas se sobrepõe, como mais uma camada de afirmação, ao fato de que os produtos da linguagem já são, de qualquer maneira, assim como nos adverte Roland Barthes, ficcionais por sua própria natureza. A escrita do eu, quer seja o pacto lançado ficcional ou não, é, de toda forma, ficção; à medida que “também o *eu* que escreve o texto nunca é mais do que um *eu* de papel”¹³⁸.

Ademais, o gesto literário encenado na narrativa provoca, conforme Graciano, algo como

um falso flagrante, como se o leitor observasse entre as fímbrias da ficção os movimentos furtivos do escritor – os bastidores da escrita – e assim pudesse

¹³⁶ Graciano, I. X. *Literatura enquanto gesto. O escritor-personagem na narrativa brasileira recente*. 208f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2013, p. 58.

¹³⁷ Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 90.

¹³⁸ Barthes, R. “Da obra ao texto”. In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012, p. 72, grifos do autor.

descobrir algo mais no texto: a confissão sobre o que motivou sua escrita e as condições em que ela se realiza.¹³⁹

Não obstante o gesto literário seja um dos traços em comum entre os três romances em questão, cada um deles apresenta variações quanto à motivação de escrita e à condição em que ela se realiza. Na continuidade deste capítulo, pretendemos, então, evidenciar como em *Dois irmãos* o esquecimento faz parte de uma certa condição de escrita, aliado no empreendimento da recriação do passado. Ademais, entre as suas motivações, constitui-se enquanto uma leitura possível a tarefa de Nael de dar continuidade a um legado herdado. Ambos traços, conforme descrevemos, relacionam-se com aqueles que Benjamin considerou os traços que constituiria uma narrativa moderna capaz de acolher e salvaguardar uma memória e palavra comuns, isso é, uma experiência.

2.3.1 O esquecimento: cúmplice da recordação e da escrita

Em *Dois irmãos* (também em *Relato de um certo Oriente* e em *Cinzas do Norte*), o momento em que o narrador empreende a escrita (o tempo da narração) é bastante afastado do tempo da história¹⁴⁰ que se recupera: a escrita acontece quando do passado só restaram ruínas e uns poucos sobreviventes, entre eles, esse narrador-escritor. A respeito desse afastamento temporal, Nael o justifica como uma espécie de pré-requisito à possibilidade da escrita: “[...] 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”¹⁴¹.

¹³⁹ Graciano, I. X. Literatura enquanto gesto: memória e ficção em dois romances de Miguel Sanches Neto. *Entreletras*, Araguaína-TO, v. 3, n. 2, p. 75-85, ago./dez, 2012, p. 77.

¹⁴⁰ Continuamos aqui fazendo uso dos conceitos “narração” e “história” de acordo com Gérard Genette.

¹⁴¹ Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 244

À sua reflexão ele acrescenta a lembrança de uma fala de Halim: “[...] o tempo, que nos faz esquecer, também é cúmplice delas [palavras]. Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras [...]”¹⁴².

Ao afirmar que as palavras aguardam a morte e o esquecimento para que só então se acenda o desejo de contar, Nael dá as pistas de uma escrita que não flui contra o esquecimento, mas que, ao contrário, também dele depende. A menção ao estado de latência, de onde são recuperadas as palavras do escritor-personagem, importa à medida que insere essa escrita no fluxo do raciocínio benjaminiano de que a memória involuntária – algo que estava em estado de latência e retorna à revelia de quem rememora – é de uma natureza mais próxima do esquecimento do que da lembrança. Isso porque aquilo que se conserva nesse estado, não acessível senão por uma obra do acaso que justifique um certo gatilho, mantém-se guardado em um lugar cujo acesso não depende apenas de uma ação voluntária. Assim, o gesto literário torna manifesto o que estava oculto, latente, na sua realização material cuja forma é a escrita, a qual tem, portanto, a densidade de seu tecido fiada conjuntamente pela memória e pelo esquecimento.

Interessa-nos essa ação do tempo que age sobre a memória como um vendaval quando Nael afirma que é o desejo de contar passagens dissipadas pelo tempo o que se acende nele. Isso aponta no gesto literário uma certa atividade de recolhimento, de reunir o disperso, reagrupando, colando os cacos do que desse processo se recupera. Além desta, há outras atividades, complementares, porque, afinal, o esquecimento não se impõe apenas enquanto ausência e equívoco, “mas é também uma atividade que apaga, renuncia, recorta, opõe ao infinito da memória a finitude necessária da morte e a inscreve no âmago da narração”¹⁴³.

Quanto à afirmação de que palavras mais verdadeiras dependem de uma ação do tempo – o esquecimento – sobre os sentimentos, aí tem-se novamente um indício de que certa proporção da narração do passado diz respeito à criação (em detrimento do factual)

¹⁴² Idem.

¹⁴³ Gagnebin, J. M., 1999, op. cit., p. 3.

e de alguma consciência da impossibilidade de a linguagem representar ou expressar um real prévio. Há, assim, uma provocação ao realismo clássico na afirmação de que a palavra mais verdadeira ocorre justamente sob uma ação que embaça o real do acontecido passado.

Leyla Perrone-Moisés, em “A criação do texto literário”, afirma que “a literatura parte de um real que pretende dizer, falha sempre ao dizê-lo, mas ao falhar diz outra coisa, desvenda um mundo mais real do que aquele que pretendia dizer”¹⁴⁴. Ainda, que o fazer literário funcionaria como uma forma de prazer compensatório que se empreende nessa tentativa de suplementar uma falta sentida no mundo. Esse “prazer compensatório” é assim referido por Nael: “Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer.”¹⁴⁵. No entanto, certo paradoxo encontra-se ao se edificar tal suplementação pela linguagem, um sistema que funciona regido pela falta:

[...] A linguagem tem uma função referencial e uma pretensão representativa. Entretanto, o mundo criado pela linguagem nunca está totalmente adequado ao real. Narrar uma história, mesmo que ela tenha realmente ocorrido, é reinventá-la. Duas pessoas nunca contam o mesmo fato da mesma forma: a simples escolha dos pormenores a serem adotados, a ordenação dos fatos e o ângulo de que eles estão sendo encarados, tudo isso cria a possibilidade de mil e uma histórias, das quais nenhuma será a “real”. Sempre estará faltando, na história, algo do real: e muitas vezes se estará criando, na história, algo do que faltava no real.¹⁴⁶

Nesse sentido, importa-nos lembrar as estratégias operadas por Nael na reconstrução do passado. Uma delas, por exemplo, é o uso da frequência repetitiva (de um mesmo acontecimento). A partir da variação dos “pontos de vista”, enxergamos as

¹⁴⁴ Perrone-Moisés, L. “A criação do texto literário”. In: _____. *Flores da escrivainha*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990, p. 102.

¹⁴⁵ Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 265.

¹⁴⁶ Perrone-Moisés, L., 1990, op. cit., p. 105.

deformidades e opacidades que ganham o real na narração. Assim, sobre a importância da forma, Perrone-Moisés afirma:

Qualquer linguagem deforma as coisas, e a linguagem plena do escritor, para dar verdade às coisas, assume decididamente seu estatuto de artifício e de ilusão. Daí a importância da forma e sua relação com a verdade, na literatura. [...] A forma é, assim, uma espécie de rede arditosamente tramada para colher, no real, verdades que não se vêem a olho nu, e que, vistas, obrigam a reformular o próprio real.¹⁴⁷

Esse cuidado formal, empenhado então pelo escritor-ficcional, se assinamos o pacto de leitura referido anteriormente, volta-se ele também ao aspecto mencionado por Halim de que as palavras mais verdadeiras dependem do esquecimento, no sentido de que assim como o conteúdo que se narra sob efeito do tempo se insere no fluxo do infinito (em oposição ao real vivido, esgotável), a forma como se narra – quem narra, de que perspectiva, distanciamento etc – é apenas uma entre as infinitas possibilidades, entre as quais nenhuma será o puro real.

Sendo assim, tanto nesse memorialismo que assume a presença do esquecimento quanto na encenação do gesto literário que nos dá a ver os meios da escrita empreendida, subscreve-se uma oposição à pretensão do realismo clássico de capturar o real. Assim, se este romance, como a grande maioria das narrativas contemporâneas, ainda se sustenta na estética realista, ela é, no entanto, “de um realismo problematizado, consciente das insuficiências (e excedentes) de qualquer representação, seja do mundo e suas paisagens, seja do outro”¹⁴⁸. E, nas narrativas em que se encena o gesto literário, é o escritor-personagem quem se posta “no centro da narrativa, vendo (narrando) o mundo não como Deus, mas como homem, interessado e impuro”¹⁴⁹.

Por fim, se Nael escreve só depois de muitos anos, não podemos deixar de pensar que, de algum modo, ele põe em prática as palavras ouvidas do avô: “Só o tempo transforma nossos sentimentos em palavras mais verdadeiras”.

¹⁴⁷ Ibidem, p. 197.

¹⁴⁸ Graciano, I. X., 2013, op. cit., p. 28.

¹⁴⁹ Idem.

2.3.2 A arte da narração: o legado de Nael

[...] O tédio é o pássaro de sonho que choca os ovos da experiência. O menor sussurro das folhagens o assusta. Seus ninhos – as atividades intimamente associadas ao tédio – já se extinguíram na cidade e estão em vias de extinção no campo. Com isso, desaparece o dom de ouvir, e desaparece a comunidade dos ouvintes. Contar histórias sempre foi a arte de contá-las novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas.¹⁵⁰

Dessa bela imagem que Walter Benjamin descreve em “O Narrador”, concentramo-nos sobretudo na relação que se estabelece entre Narrador e ouvinte em um mesmo movimento narrativo que depende dessa ligação orgânica para a continuidade de um determinado fluxo e, assim, para sobrevivência da narrativa. A nova organização do trabalho no mundo moderno inviabiliza o tédio. Inviabiliza também a continuidade desse fluxo vivo de transmissão, porque “ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história”¹⁵¹.

Em “Experiência e pobreza” (1933), Benjamin usa a fábula do velho vinhateiro para exemplificar a transmissão de uma vivência transformada em sabedoria que se passa de geração em geração e assim delinea os contornos da definição do seu conceito de experiência (*Erfahrung*). Esse conceito presume, assim, algo que se compartilha, transmite e que é continuado por quem o recebe. Assim, conforme Gagnebin, trata-se de um fenômeno que necessariamente culmina em uma prática comum: “as histórias do narrador tradicional não são simplesmente ouvidas ou lidas, porém escutadas e seguidas; elas acarretam uma verdadeira formação (*Bildung*) [...]”¹⁵².

Pensando-se nessas condições, podemos entrever no gesto literário de Nael a continuidade de uma arte da narração, da maneira como esta é possível no mundo moderno, enquanto herança recebida do avô Halim. Herança convertida em outro tipo de capital, a literatura escrita. Assim, não é com nenhum dos possíveis pais a quem busca que

¹⁵⁰ Benjamin, W., 2012c, op. cit, p. 231.

¹⁵¹ Ibidem, p. 221.

¹⁵² Gagnebin, J. M., 1999, op. cit., p. 131.

Nael passa por seu processo formativo, mas com a mãe e com o avô; é a eles também que dedica seus sentimentos de perda na escrita: “Meus sentimentos de perda pertencem aos mortos. Halim, minha mãe”¹⁵³.

No mesmo romance que Nael se prepara para escrever, no qual ele empreende uma interiorização e inscreve a constituição de sua identidade, as histórias ouvidas por ele são também inscritas, não apenas num ato de conservação, mas também de continuidade a elas. Afinal, das tantas histórias entremeadas na narrativa, muitas das quais indissociáveis da constituição desse *eu* que se inscreve, o narrador-escritor presenciou ainda muitos desdobramentos que Halim e Domingas não viveram para ver:

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. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância – o jogo de lembranças e esquecimentos – me dava prazer. O toró que cobria Manaus, trégua na quentura do equador, me aliviava. Frutas e folhas boiavam nas poças que cercavam a porta do meu quarto. Nos fundos, o capim crescera, e a cerca de pau podre, cheia de buracos, não era mais uma fronteira com o cortiço. Desde a partida de Zana eu havia deixado ao furor do sol e da chuva o pouco que restara das árvores e trepadeiras. Zelar por essa natureza significava uma submissão ao passado, a um tempo que morria dentro de mim.¹⁵⁴

Sabe-se que a interiorização psicológica do romance ocorre conjuntamente a uma interiorização também espacial: “a arquitetura começa a valorizar, justamente, o ‘interior’. A casa particular torna-se uma espécie de refúgio exterior contra um mundo hostil e anônimo”¹⁵⁵. Nesse sentido, diferente das espacialidades múltiplas e externas em que Halim exercia a narração – navegando pelos rios, nos bares e ruas das cidades ou no quintal de sua casa, debaixo de uma grande árvore – observa-se que Nael volta-se para o espaço interior e recluso do seu quarto para escrever. É significativo, ainda, o valor de refúgio desse espaço que resiste no centro da, então, Manaus moderna e enquanto último vestígio, também, do que outrora foi a casa familiar e que se tornou a Casa Rochiram: “No projeto da reforma, o arquiteto deixou uma passagem lateral, um corredorzinho que

¹⁵³ Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 264.

¹⁵⁴ Ibidem, p. 265.

¹⁵⁵ Gagnebin, J. M., 1999, op. cit., p. 59.

conduz aos fundos da casa. A área que me coube, pequena, colada ao cortiço, é este quadrado no quintal”¹⁵⁶.

Se a ocupação do quartinho nos fundos, na antiga composição da casa familiar, relacionava-se diretamente à sua identidade bastarda; dessa vez, ocupar um pequeno quadrado no centro da cidade, de onde se assiste a morte de uma Manaus que gestou as memórias da sua infância, espremido pelos novos comércios, e, ao mesmo tempo, recusando-se ao controle da natureza no seu pequeno território-refúgio – ao deixar o capim crescer e dispensando as fronteiras impostas nos fundos – também relaciona-se à identidade da personagem, dessa vez ao seu caráter de certa resistência (como o seu avô) à modernização imposta.

É com assombro e tristeza que o Nael do presente enunciativo da narração olhava para a cidade “que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado”¹⁵⁷. Assim, também a sensibilidade do olhar para o outro e o desagrado pelo projeto de modernização de Manaus é continuado em Nael. Esses signos podem ser observados tanto no distanciamento de Rania e da loja – em que ajudou no trabalho até algum tempo, depois da morte de Halim e de Domingas: “Me distanciei do mundo das mercadorias, que não era o meu, nunca tinha sido.”¹⁵⁸ – quanto na recusa de ir para São Paulo, sob convite de Yaqub: “Queria distância de todos esses cálculos, da engenharia e do progresso ambicionado por Yaqub. Nas últimas cartas ele só falava no futuro, e até me cobrou uma resposta. O futuro, essa falácia que persiste [...]”¹⁵⁹.

Tem-se, portanto, atribuídos a Nael, mais uma vez, aspectos da sua constituição ambígua. Ele representa o romancista, de uma tradição moderna, o sujeito solitário da narração que se efetiva via escrita, mas é representante também do herdeiro, entre os últimos, de uma tradição que vai encontrando o seu declínio. Os traços dessa herança podem ser também percebidos nas frestas da sua escrita. Não só a narrativa oral de Halim,

¹⁵⁶ Hatoum, M., 2000, op. cit., p. 256.

¹⁵⁷ Ibidem, p. 264.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 262.

¹⁵⁹ Ibidem, p. 263.

por exemplo, é feita “aos pedaços, ‘como retalhos de um tecido”¹⁶⁰. Também é assim o tecido da sua escrita: constituída por um mosaico bastante plural de temporalidades e vozes, de experiências e memórias coletivas, tradições e histórias orais da cultura tanto árabe quanto amazônica, observadas, ouvidas e registradas por ele. A narração também não se dá de forma direta, mas aos poucos. Nael nada nos revela de uma só vez, mas tece seu relato com o tempo da paciência de seu avô, assim como não é a tudo que cabem respostas: o silêncio do avô, por vezes, durante a narração, é espelhado nas lacunas e reticências sugestivas da escrita de Nael.

Na encenação do acontecimento da narração oral, Nael representou uma das partes essenciais, sem a qual esta não poderia se efetivar: a do ouvinte. O ocaso da arte de narrar e da figura do Narrador tradicional não é, pois, desassociado do desaparecimento do dom de ouvir e da comunidade de ouvintes. A ambiguidade da personagem, então, constitui-se posto que, ao mediar entre as duas formas de narração, sua escrita mantém, por meio da narrativa escrita, o interesse em preservar as histórias ouvidas, da tradição oral, guardando-as do desaparecimento.

Sujeito dessa transição, Nael foi ouvinte, mas não será por ninguém ouvido. Nael, absolutamente solitário – atrás de si, todos os seus reconhecidos ascendentes mortos; à sua frente, nenhum descendente – empreende na escrita do romance, gênero burguês, uma história que se volta para si, no processo de interiorização, na busca de sua identidade, mas sem por isso deixar de lado a história comum.

2.4 Variações do gesto literário

Entre *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* há uma aproximação maior, relacionada à encenação de uma escrita específica: a escrita do romance. Não deixa, contudo, de ser

¹⁶⁰ Ibidem, p. 52.

literário o gesto empenhado de escrita da carta-relato do romance *Relato de um certo Oriente*, a ser enviada ao irmão em Barcelona, pela narradora inominada.

Conforme Brigitte Diaz, o caráter anfíbio e híbrido da carta se justifica também por sua capacidade de embarçar as fronteiras do literário, de tal modo que, desde o século XIX, a carta se apresenta aos escritores, amadores ou profissionais, como “espaço de invenção por onde escapar das prescrições poéticas que regem os gêneros constituídos.”¹⁶¹. Após a primeira tentativa de escrita (a qual não encontra um gênero ou uma forma e da qual a narradora abre mão), na segunda, é a carta o gênero que se mostra capaz de acolher a escrita da narradora, talvez por se tratar desses espaços de criação literária mais livres.

Sob o apenas aparente signo de subordinação à função de comunicação e do desejo de corresponder, a carta é veículo de predileção do que Diaz chamou “pensamento nômade – *pensamento de si, da cidade ou da literatura* que não pode satisfazer-se com *espaços fechados* genéricos habitualmente reservados para ele: memórias, *romance*, poesia, panfletos...”¹⁶². A carta, no entanto, não é imune aos modelos poéticos, “pois os epistológrafos, se não forem todos escritores em potencial, são quase sempre grandes consumidores de literatura”¹⁶³.

Reconhecemos sobre esta correspondência entre irmãos – da qual só vemos efetivamente um dos seus lados, ou, quando muito, fragmentos trazidos entre aspas das cartas recebidas do irmão – um espaço, como uma espécie de estufa, em que dois escritores em potencial cultivam e colocam à prova do outro, ainda que sutilmente, a sua vocação de escrita.

Da parte do irmão, nos é dado saber algumas informações, tais como a sua admiração por um certo poeta alemão que era para si o mais próximo da imagem de Deus,

¹⁶¹ Diaz, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: EdUSP, 2016, p. 55.

¹⁶² Ibidem, p. 70, grifos da autora.

¹⁶³ Ibidem, p. 59.

também que ele próprio escrevia poemas e que seu fascínio exagerado por Gaudi levou-o a dedicar uma de suas poesias à Sagrada Família. Para além disso, a narradora observa um projeto de escrita que ganha corpo em suas cartas e que, de algum modo, se opõe ao seu:

Nas tuas raras alusões a Dorner, falavas, não de um ser humano, e sim de uma “personagem misteriosa”, de um “náufrago enigmático que o acaso havia lançado à confluência de dois grandes rios, como uma gota de orvalho surge imperceptivelmente na pele de uma pétala escura num momento qualquer da noite”. Tu e a tua mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira, de inventariar ilusões no teu refúgio da rua Montseny, ou nas sórdidas entranhas do “Barrio Chino”, no coração noturno de Barcelona, para poder justificar que a distância é um antídoto contra o real e o mundo visível. Eu, ao contrário, não podia, nunca pude fugir disso. De tanto me enfrontar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno [...].¹⁶⁴

Há nesse fragmento sutis referências da narradora ao que seria um projeto de escrita literária do irmão, ao dizer sobre a transformação de conhecidos em personagens, na demonstração do acentuado uso de descrição poética e na menção à mania de fazer do mundo e dos homens uma mentira e inventariar ilusões. Ele toma o real e transforma-o em ficção, pois consegue perceber e elencar as ilusões; isso, talvez, como forma de desculpar-se pela distância, já que manter-se longe é um jeito de se salvar. A narradora, pelo contrário, não se abstém ao contato imediato e retorna ao lugar polo das suas lembranças.

Ao contrário da sua escrita, cuja experiência que se desejou narrar exigiu o retorno e à proximidade de uma determinada realidade, a escrita do irmão afastou-se desta. Percebemos, dessa maneira, paralelamente à transformação da carta enquanto documento que testemunha uma realidade ao texto animado de intenções estéticas, a metamorfose do epistológrafo à figura de escritor.

A carta escrita pela personagem sem nome que recobre a narrativa de *Relato de um certo Oriente*, também recheada de descrições poéticas, encontra em *As mil e uma noites* o seu modelo poético mais evidente. Essa obra é também, no interior do relato,

¹⁶⁴ Hatoum, M., 2004, op. cit., p. 135.

mencionada por Dorner, o alemão, amigo da família, quando este conta a Hakim o que descobriu após algum tempo sobre o que lhe contava o patriarca:

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo.¹⁶⁵

A capacidade e a sofisticação de um bom narrador ficam confirmadas em relação ao patriarca a partir do momento em que Dorner admite não conseguir identificar, ao certo e prontamente, a fonte narrativa do que escutava e que considerava, portanto, um relato verdadeiro do locutor.

Não só a personagem inominada do patriarca, mas também a inominada narradora se apropria desse clássico oriental na produção de suas narrativas. Como n' *As mil e uma noites*, percebemos a semelhança da forma que assume a carta, sua estrutura de encaixes, em que uma parte engatilha a outra, o suspense que se cria na fragmentação das histórias, bem como a semelhança aqui já citada de que a narradora, em processo de reabilitação, deve também à narração uma função de sobrevivência.

*

Em *Cinzas do Norte*, como em *Dois irmãos*, reconhecemos a ficcionalização de um gênero específico que é o romance. *Cinzas* é aberto com a afirmativa de Lavo sobre uma memória que, depois de anos latente, toma-o de assalto: “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude”¹⁶⁶. A lembrança engatilha o motivo da sua escrita em todo romance, no qual

¹⁶⁵ Ibidem, p. 79.

¹⁶⁶ Hatoum, M. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 9.

se dedica a reconstruir a história do amigo, desde a infância aos dias finais da vida de Mundo.

Nesse romance, como nos outros, constatamos a presença desse narrador-escritor responsável pelo encaminhamento da narração, pela organização em ordem não cronológica dos acontecimentos narrados e das outras vozes que são somadas a dele. É, no entanto, somente nas páginas finais que se evidencia o gesto literário no seu movimento autorreferencial mais explícito, o que nos recorda do pacto no qual concebemos o narrador-escritor, Lavo, como o escritor ficcional do romance que lemos, o livro que se escrevia sobre Mundo:

O que Ranulfo mais queria era ler a carta do meu amigo. Alícia a mencionara, e, por rodeios e insinuações, ele manifestava o desejo de lê-la. Eu desconversava, deixando-o mais curioso, e muito mais atormentado pela dúvida que, para mim, já deixara de existir: suspeitava que o sobrinho estivesse escrevendo um livro sobre Mundo. Queria que isso fosse verdade, pois só assim leria a última carta de Mundo, e ao mesmo tempo não queria. 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 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.¹⁶⁷

No momento em que Ranulfo desconfiava que o sobrinho estava escrevendo um livro sobre Mundo, Lavo de fato estava – a dúvida que atormentava o tio já havia se tornado uma certeza para o sobrinho. No entanto, o tempo que se deixa passar para a escrita, em contraposição à urgência do tio, pode nos sugerir a necessidade que, tal qual Halim e Nael, teve Lavo de um distanciamento temporal capaz de tornar suas memórias traduzíveis à escrita.

Ademais, há também nesse trecho citado a autorreferência que nos relembra o pacto de leitura que faz do narrador o escritor ficcional do que lemos. Lavo nos dá a saber que no livro que escreveu atende depois de muitos anos ao pedido do tio de publicar o seu relato e que o epílogo é a carta de Mundo deixada para ele. Dessa forma se constitui o livro *Cinzas do Norte*: a narrativa principal, de Lavo, é entremeada pelas partes que, no decorrer

¹⁶⁷ Ibidem, p. 303.

da leitura, identificamos ser o relato de Ranulfo, e também por fragmentos de cartas e anotações em cadernos e diários de Mundo. Ainda, o romance é encerrado com a reprodução da carta do amigo de Lavo (como epílogo), escrita por aquele pouco antes de morrer.

Essas alternâncias narrativas no romance empreendem em *Cinzas do Norte* um jogo de variações de ponto de vista, às vezes, com frequência repetitiva, de narração de um mesmo acontecimento da perspectiva ora de um, ora de outro. Essa característica se relaciona também com o traço poético da ficção de Hatoum ao qual nos dedicaremos no próximo capítulo: uma certa ética dos fragmentos, que diz respeito a uma escrita que se origina da colagem de “cacos”, ruínas, fragmentos narrativos os mais variados. Esse traço marca uma escrita que se empreende, portanto, fora da lógica de um todo, completo; assim como a encenação do gesto literário, que traz à cena a insuficiência da memória e da linguagem. Dessa forma, todos os traços até então explorados se convergem no propósito de edificar uma narrativa que não se pretende, e nem poderia, ser essencialmente acabada e completa.

CAPÍTULO 3

Entre ruínas e memórias: a ética dos fragmentos

[...] 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; pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. “Pode levar todo esse lixo”, disse ele, tossindo na poeira. Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança.¹⁶⁸

O foco deste capítulo é *Cinzas do Norte* e um terceiro traço poético do projeto literário de Milton Hatoum que engloba, ao menos, os seus três primeiros romances. Esse traço está relacionado ao que chamamos ética dos fragmentos. Não se trata apenas de um traçado poético que se constitui por uma escrita fragmentada, no sentido da narração memorialista que se efetiva por um narrador em primeira pessoa, que, por si só, já carrega a incompletude e o inacabamento enquanto marcas. Entende-se que é algo relativo à montagem, resultado de recortes e colagens de fragmentos enquanto uma das técnicas que faz parte do processo constitutivo da escrita do narrador, que ordena um arranjo com toda natureza de fragmentos (memórias suas, memórias de terceiros, fotografias, cartões postais recebidos, anotações e desenhos em cadernos, trechos de cartas e de diários etc).

Assim, nos três romances estudados nesta dissertação, a narrativa, enquanto produto final do gesto literário dos narradores, é derivada também desse procedimento de organização e colagem de fragmentos. Aos narradores – rodeados por ruínas, vestígios e estilhaços do passado (físicos e psicológicos) – cabe a tarefa de recolhimento, seleção e organização, uma complexa mediação desses elementos por meio da qual a narrativa ganha forma.

Nesse sentido, o trecho de *Cinzas do Norte* escolhido para abrir este capítulo nos dá a ver uma ação do narrador que, sendo literal – o recolhimento, como lembrança de

¹⁶⁸ Hatoum, M. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, p. 224-225.

um tempo passado, de um caco entre as ruínas de um teto demolido –, é também metafórica e tem seu sentido ampliado e generalizado para a sua atividade enquanto narrador.

Ao recolher os cacos de um tempo que ficou para trás e empreender um trabalho de escrita, o narrador apresenta uma postura que é também política, no sentido de tentar impedir que o passado caia no esquecimento absoluto. Isso, no entanto, não implica a tentativa de empreendimento de uma grande narrativa totalizante; antes o contrário, uma vez que uma narrativa, a qual tem como uma de suas características destacáveis a exposição do enredo por uma técnica de colagem de fragmentos, renuncia, de antemão, à proposição da totalidade.

Note-se, ainda, que as ruínas de onde o narrador recolhe um caco tenham sido consideradas lixo (“[...] pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. ‘Pode levar todo esse lixo’, disse ele”), o que torna, num exercício de relação, o narrador da ficção de Hatoum ainda mais próximo do narrador/historiador benjaminiano; não aquele do seu ensaio “O narrador”, triunfante, mas outro, de aspecto mais humilde, que é apreendido, entre outros textos, nas teses “Sobre o conceito da história” (1940). A respeito dessa apreensão, afirma Gagnebin:

[...] o narrador também seria a figura do trapeiro, do *Lumpensammler* ou do *chiffonnier*, do catador de sucata e de lixo, esta personagem das grandes cidades modernas que recolhe os cacos, os restos, os detritos, movido pela pobreza, certamente, mas também pelo desejo de não deixar nada se perder [...].¹⁶⁹

Enquanto catador de sucatas, o que se recolhe da história não são os grandes feitos, mas aquilo que aparentemente não tem grande importância. Assim é que, também, a visada de Benjamin à história se move de um certo historicismo mais tradicional (do passado como fato objetivo) ao passado enquanto um fato de memória, “como fato em movimento, fato psíquico e material”¹⁷⁰. Narrador e historiador, no viés benjaminiano,

¹⁶⁹ Gagnebin, J. M. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 53-54.

¹⁷⁰ Didi-Huberman, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015, p. 41.

compartilham essa tarefa de trabalhar com as sobras ignoradas pelo discurso oficial e dominante e transmitir aquilo que esse discurso não recorda, num exercício de fidelidade ao passado e aos mortos¹⁷¹. Narração e história, nesse viés, convergem numa atividade de coleta de informações, separação e agrupamentos para a exposição dos elementos.

Dessa forma, a ideia da composição por fragmentos sobressai. Em *Dois irmãos*, Nael também constrói sua escrita a partir de um processo de colagem, ainda que menos evidente, no âmbito formal, se comparado com a estrutura dos outros dois romances. Ele une perspectivas distintas (o que ele próprio presenciou ao que ouviu de Domingas, de Halim e de outras personagens). Une, inverte e sobrepõe, ao seu gosto, temporalidades diversas. É ele o responsável pelos enquadramentos, por momentos de interrupção e suspensão na narração, enfim, pela montagem que dá forma à narrativa.

Relato de um certo Oriente e *Cinzas do Norte* aproximam-se mais à medida que espelham o caráter fragmentário do conteúdo narrativo na construção estrutural, nesse processo formal de colagem de cacos. No primeiro, conforme descrevemos anteriormente, cada capítulo constitui a entrada de um novo narrador, mediada pela voz da narradora principal. A respeito do processo, a narradora confessa, ao final, a dificuldade que levou às inúmeras e exaustivas tentativas de montagem:

[...] Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa [...] ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios [...]. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. [...] Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo

¹⁷¹ Um certo exercício de fidelidade ao passado e aos mortos está presente em todos os três romances. Em *Relato de um certo Oriente*, Emilie, que morre num momento muito próximo ao tempo da narração, torna-se objeto privilegiado do fio narrativo com que tece a narradora. Em *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, a escrita é declaradamente uma espécie de oferecimento à memória dos mortos. Nael declara os seus sentimentos de perda à mãe, Domingas, e ao avô, Halim. Lavo, por sua vez, escreve a história em memória do amigo Mundo.

início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica.¹⁷²

O relato que ela elabora ao irmão é, portanto, arranjo/montagem de uma heterogeneidade de vozes, que, muitas vezes, emergem na narrativa por intermédio de meios documentais (anotações particulares em diário, cadernos de outras personagens, testemunhos de terceiros etc.).

Cinzas do Norte, por sua vez, constitui-se também por essa heterogeneidade de fragmentos. A narração fica a cargo de três narradores, cada qual fornecendo perspectivas distintas sobre a mesma história. Lavo, o narrador principal, e Mundo e Ranulfo, que ganham voz a partir dos escritos deixados por estes, entremeadas no discurso de Lavo, que completam as lacunas e desvendam enigmas deixados na narração principal.

Portanto, pensando-se nesses dois romances, verificamos uma espécie de funcionamento caleidoscópico da composição narrativa. O material visual disposto no interior do caleidoscópio faz parte da categoria dos restos, pois podem ser “pedaços de tecido desfiados, conchas minúsculas, vidrilhos amassados, mas também penas em trapos ou ciscos de todos os tipos...”¹⁷³ – o que é retomado por Didi-Huberman pelo valor teórico desenvolvido por Benjamin em sua concepção do historiador como trapeiro (*chiffonnier*, *Lumpensammler*).

Cinzas do Norte e *Relato de um certo Oriente* funcionam de forma semelhante a um caleidoscópio, em que, no lugar dos trapos de todos os tipos, é colocada toda aquela já citada variedade de fragmentos – memórias do narrador, memórias de terceiros, cartões postais, anotações, trechos de cartas e de diários etc. A cada giro desse caleidoscópio narrativo, isso é, conforme avança o enredo, uma nova combinação possível dos fragmentos é produzida, colocando em foco outros tempos e pontos de vista, o que produz, enfim, um novo quadro. A magia do caleidoscópio, segundo Didi-Huberman,

¹⁷² Hatoum, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p. 165.

¹⁷³ Didi-Huberman, G., 2015, op. cit. p. 145.

reside justamente nisto: “a perfeição fechada e simétrica das formas visíveis deve sua riqueza inesgotável à imperfeição aberta e errática de uma poeira de detritos [...]”¹⁷⁴.

Assim, tal processo pressupõe também uma quebra com a cronologia, criando, ao contrário, anacronias, à medida que a narrativa está em constante migração de uma temporalidade a outra, aproximando eventos distantes, distanciando os próximos. O caleidoscópio, nesse sentido, seria a metáfora capaz de traduzir a dinamicidade dessas narrativas. Em síntese, o que fazem esses narradores principais de cada romance é convocar os fragmentos – as memórias, juntamente com outros tantos documentos – em seus projetos de caleidoscópica representação de uma existência.

3.1 “Onde há relato, o fogo se apagou”: cinzas de um certo Norte

Cinzas do Norte, assim como os outros dois romances, aborda um drama de decadência familiar a partir da repetição também da simbologia da casa – o espaço físico que, em movimento sincrônico com as pessoas ao seu redor, acompanha a derrocada das relações pessoais familiares e termina sob o signo das ruínas. Diferentemente dos outros, porém, o enredo de *Cinzas* envolve a história de duas famílias, explorando a complicada relação que as une. Do ponto de vista da construção narrativa (essa colagem de variados fragmentos), a compreensão dessa relação nos é dada a saber a conta gotas no decorrer do enredo, de acordo com as suspensões do conteúdo narrado e retomadas do fio narrativo, que se dão nas variações de ponto de vista e de enquadramento dispostas pelo narrador principal, que é também o escritor ficcional.

Lavo, o narrador principal, que orchestra a entrada e a saída dos outros dois narradores, fica órfão, ainda bebê, quando Jonas e Raimunda morrem no naufrágio do *Fé em Deus*. A perda da embarcação implicou, também, a bancarrota desse núcleo familiar. Depois da fatalidade, Lavo passa a ser criado em situação muito módica por seus tios: a

¹⁷⁴ Ibidem, p. 146.

costureira Ramira e Ranulfo, “espécie de vagabundo por ideologia, um nômade que privilegia o prazer”¹⁷⁵.

Os outros dois narradores são Ranulfo e Mundo, amigo de Lavo. Ademais, outras vozes narrativas são reproduzidas em estilo direto a partir das lembranças do narrador principal. Mundo é também a figura central do romance e o elo mais forte que une as duas famílias. Filho do grande empresário Jano com Alícia, Mundo se contrapõe a todas as expectativas que o pai tem para o herdeiro. A insistência de Jano em ver no filho a figura do sucessor do seu legado nos negócios e nas relações políticas é cada vez mais frustrada à medida que o menino cresce, pois este deseja ser um artista. A arte revolucionária, a que ele se propõe mais tarde, torna-se o meio que Mundo utiliza para se rebelar contra o pai e, de modo mais generalizado, contra a política opressora que se impunha naquele momento histórico do plano de fundo narrativo – o período ditatorial militar. Assim, o sério conflito entre ambos, cada vez mais acirrado, é abordado em toda narrativa pelo ponto de vista observador de Lavo e complementado pelos ângulos de visão distintos do próprio Mundo e de Ranulfo. Alícia, de acordo com o que relata Ranulfo em carta destinada a Mundo, também se sentia desconfortável em relação à atitude de Jano de sobrepor ao esperado afeto paternal a tentativa de reconhecer no filho, tão prematuramente, o seu legatário na vida profissional:

[...] minha irmã, grávida, ia visitá-la todos os dias. Ela disse que tua mãe ia te batizar de Raimundo, e três meses depois, quando te vi com Alícia e Naiá na praça, me aproximei e te chamei de Mundo e te carreguei no colo. 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.¹⁷⁶

O fragmento põe em cena o epicentro do conflito entre pai e filho, uma vez que Mundo, com sua sensibilidade artística, rebeldia e senso de responsabilidade social,

¹⁷⁵ Cristo, M. L. P. “Os narradores de *Cinzas do Norte*”. In: Miranda, A. C. et al. (Orgs.). *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2008, p. 151.

¹⁷⁶ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 216.

representará todo o oposto do esperado pelo pai: um filho varão, que fosse tomar as rédeas do seu empreendimento de cultura de juta e malva na Vila Amazônia e desse continuidade aos seus valores e relações políticas duvidosas. Relações políticas as quais, inclusive, estavam à frente de um projeto de moralização e repressão das expressões de identidades que fossem desviantes de um padrão moralmente tradicional. Não por acaso, assombravam Jano a vocação artística do garoto tanto quanto um pânico irracional em relação à sexualidade do filho, que não poderia se contrapor a esse ideal de uma masculinidade heteronormativa que deveria ter o “herdeiro Mattoso, um homem”.

Por outro lado, o fragmento ainda revela, por contraste, o início do que se delinearía com contornos mais fortes com o passar do tempo como uma relação pai e filho, muito mais afetiva, entre Ranulfo e Mundo. Raimundo é o verdadeiro nome de Mundo, que foi uma homenagem de sua mãe à amiga Raimunda – mãe de Lavo. O apelido, por sua vez, é dado por Ranulfo, quando ele carrega no colo o garoto pela primeira vez, e simbolicamente pode ser compreendido como uma espécie de segundo batismo. Enquanto o pai ignorava ou se irritava com os desenhos da criança, a vocação artística de Mundo é descoberta e incentivada por Ranulfo. Este se insere também, ainda que por vias alternativas, no mundo das artes. É de Lavo a lembrança contada de uma tarde em que o tio lia e fazia anotações, quando a sua irmã, Ramira, perguntou-lhe porquê fazia isso em vez de buscar um 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”¹⁷⁷.

O carinho de Ranulfo pela criança bem como a forte amizade que construíram com o avançar da idade de Mundo poderiam corresponder a nada além do que somente isso. Porém, a dúvida sobre a paternidade do amigo de Lavo gravita e se fortalece na narrativa à medida que certas lacunas da narração principal vão sendo preenchidas. O preenchimento de lacunas, nesse caso, em vez de desvendar o mistério, fortalece a desconfiança. A carta escrita por Ranulfo, por exemplo, em uma de suas fragmentadas

¹⁷⁷ Ibidem, p. 24.

entradas na narrativa, dá-nos a saber a sua história de amor com Alícia antes desta ter se casado com Jano – com a finalidade de ascender socialmente e sair da condição miserável em que ela vivia e também pelo medo que tinha de assumir, de vez, uma vida conjugal com Ranulfo, absolutamente hostil ao trabalho. Ademais, a carta deixa-nos saber que, por mais de trinta anos, isto é, mesmo após a união de Alícia e Jano, a mãe de Lavo e Ranulfo não cessaram de manter uma relação amorosa, e que ela, quando se casou com Jano, já estava grávida. Sendo assim, o gesto de Ranulfo de “batizar” o garoto quando o pega no colo pela primeira vez surge também como um indício simbólico da reivindicação da paternidade de Mundo.

Lavo não enuncia diretamente, mas deixa nas entrelinhas a sua suspeita: “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”¹⁷⁸. Da perspectiva de Mundo, a dúvida também se apresentava, e o jovem, em conversa com o amigo, revelou a sua suspeita não confirmada pela mãe: “[...]‘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...’[...]”¹⁷⁹.

O desenlace só acontece nos instantes últimos da narrativa, na carta de Mundo tornada epílogo do livro de Lavo: a verdadeira paternidade de Mundo é revelada ao filho por Alícia, pouco antes da morte deste. A revelação fica registrada na carta que ele deixa ao amigo, escrita, então, no seu leito de morte. Nem Jano, tampouco Ranulfo; Alícia lhe revela que seu verdadeiro pai era Arana, um outro artista enredado no drama, fruto de um flerte para causar ciúmes em Ranulfo:

“Era pra ser só um flerte. Foi apenas uma noite... Ninguém soube o que aconteceu naquela noite. Eu era mocinha, nem dezoito anos.” [...] Minha mãe não olhava mais pra mim; [...] Então ela gaguejou, confusa, até pronunciar um nome... Poderia ter sido o nome do teu tio... O corpo debruçado sobre a minha cabeça tremia muito, e ela começou a chorar, e, quando soltou minhas mãos e se ergueu, vi contra o teto a fisionomia alterada por um choro convulsivo, soluços da dor

¹⁷⁸ Ibidem, p. 166.

¹⁷⁹ Ibidem, p. 211.

que ouvi pela primeira vez... Ela não chora só por minha causa, pensei naquele momento; chora por si mesma, pela mentira de toda uma vida. Nem sei se Jano sabia. Agora expeliu esse nome na minha cara e confessou tarde demais que é esse o nome do meu verdadeiro pai. Tento relembrar cada momento no ateliê, cada conversa e encontro, mas só vejo o que há de pior naquele homem: a covardia, o oportunismo e uma preocupação fingida com o “aluno” que era seu filho.¹⁸⁰

A cena descrita por Mundo, em seus momentos últimos de vida, é bastante dramática em razão do ressentimento e da decepção impressos. Não era para ele totalmente uma surpresa que havia alguma questão em torno de sua verdadeira paternidade, mas o choque parece ter sido principalmente a quebra de expectativa na revelação de que não era Ranulfo o verdadeiro pai – o que Mundo sempre transpareceu esperar ouvir, um desejo não diretamente enunciado, mas que mais uma vez ele expressou, na carta, de forma reticente (“Poderia ter sido o nome do teu tio...”).

Certo é, contudo, que Ranulfo e Mundo sempre viveram como se fossem pai e filho. É também o que notavam as pessoas que enxergavam externamente a relação de ambos (“[...] convidei Mundo pra almoçar aqui, mas o outro estava aperreado, não quis. Aí eles foram embora... Diz que são aparentados. Pai e filho?”¹⁸¹). Assim como também para Ranulfo, a despeito de tal revelação, a relação e a ligação paternal entre eles existiam. Ele escreve na carta para Mundo, a qual o destinatário jamais leu: “[...] Ramira tinha certeza que tu ias me desprezar, sempre torceu por isso, e perdeu a aposta: eu e tu fomos pai e filho... Percebi que ias ser um artista quando tua mãe me mostrou os desenhos que fazias [...]”¹⁸².

Diferentemente dos outros dois romances, o narrador principal de *Cinzas do Norte* não coloca em primeiro plano a própria história, a busca da sua origem e de tantas outras questões acerca de si mesmo. Essa trajetória narrativa se dá em relação a um outro, o amigo do narrador. É sobre a vida de Mundo que Lavo busca certas respostas.

¹⁸⁰ Ibidem, p. 310-311.

¹⁸¹ Ibidem, p. 178.

¹⁸² Ibidem, p. 218.

No entanto, de forma paralela, a narrativa sustenta também a história de formação do narrador, abrangendo um processo que é essencial a todos os três romances aqui abordados que é aquele que nos dá a ver o momento em que o personagem se torna escritor, na encenação da escrita do que seria a sua primeira obra. Nesse sentido é que os romances são metaficcionalis, à medida que se encena nos seus interiores o procedimento de suas próprias feitura. Dessa forma, então, é que se torna também uma simbologia a mais o fato de que – no trecho que abre este capítulo – Lavo recolha justamente entre os destroços da pintura do teto do palacete demolido o caco em que vê a imagem de um pincel (“pedi a um demolidor um pedaço da pintura com o desenho de um pincel. [...] Apanhei só o pincel com a assinatura de De Angelis, como lembrança.”).

É só depois que tudo se tornou ruínas que o narrador empreende uma escrita que tem, em certo sentido, a função de reconstruir o que o tempo começou a apagar e que, de outra forma, seria assolado em definitivo pelo esquecimento. O pincel é, assim, metaforicamente, o instrumento possível para fazê-lo. O que se realiza com o pincel, a pintura, não é uma recordação ideal, pura e direta do passado, mas impura e fraturada. Essa noção é originada sobretudo da contraposição entre pintura e fotografia no que diz respeito à representação por meio de imagens. Se a fotografia¹⁸³ preserva do passado um vestígio, um “corpo real” que estava lá e é “o indício mais seguro de um passado que não existe mais, como [Abdruck] remanescente”¹⁸⁴, a pintura, por outro lado, não registra o objetivo, mas elabora com liberdade e subjetividade o material da memória e do imaginário.

O pincel pode reforçar as cores daquilo que o tempo tornou pálido e assim restaurar algo do que foi perdido. Assim é que, na aproximação com o traçado do pincel, reconhecemos algumas características do que Lavo conduz na escrita. Não se trata de

¹⁸³ Eliminamos aqui, embora não a desconheçamos, a complexidade de uma profunda discussão que leva em consideração a subjetividade da fotografia (e do fotógrafo que a realiza) para fins de uma comparação em seu âmbito superficial.

¹⁸⁴ Assmann, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. São Paulo: Unicamp, 2011, p. 238.

empreender uma reconstrução purista do passado, documental, mas literatura, na qual se fundem o que pode a memória com o que intervém a imaginação. A imaginação, nesse caso, não em sua acepção de apenas fantasia, mas enquanto meio de percepção das “relações íntimas e secretas das coisas, as correspondências e as analogias”¹⁸⁵.

Aproveitando-se, ainda, o retorno ao tema da pintura, importa-nos indagar uma possível razão pela qual alguém como Jano, tão hostil, de forma manifestada, aos artistas e às artes diversas, tinha no teto de sua sala uma reprodução de uma obra de arte que era a mesma que estampa o teto do salão nobre do Teatro Amazonas. Ademais, a despeito desse total desinteresse pelas artes, Jano também frequentava, ocasionalmente, tal Teatro, comparecendo a concertos. Para compreender tão contraditório comportamento talvez seja necessário levar em conta os usos sociais desse espaço.

Em resposta a Lavo, Mundo comenta certa vez sobre o fingido interesse do pai por certas manifestações artísticas. Não se tratava de algo genuíno, mas de uma encenação que tinha a ver com a manutenção das suas relações políticas: “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.”¹⁸⁶. O Teatro Amazonas, centro da vida social e política da capital, tornou-se emblema de uma elite empenhada em afirmar sua identidade “civilizada”, cosmopolita e burguesa.

A sala nobre do Teatro, localizada no último andar (em oposta posição ao verdadeiro palco, o dos espetáculos artísticos), representa, na análise crítica de Ana Maria Lima Daou, o palco em que se encena, sob *A glorificação das belas artes no Amazonas*, os “espetáculos de civilização”:

Nos entreatos ou nos intervalos das récitas, o *foyer* era o lugar do grande espetáculo por onde os frequentadores do teatro eram convidados a desfilar, sob o olhar das figuras mitológicas pintadas no forro central da sala, a alegoria intitulada *A glorificação das belas artes no Amazonas*. A pintura que ocupa o *plafond*, por sua posição e características de estilo, expõe os frequentadores do salão aos olhares onipresentes das mulheres – musas e alegorias – que descem do Monte Hélicon sobre a floresta amazônica (Valladares, 1974). Tudo indica,

¹⁸⁵ Didi-Huberman, G., 2015, op. cit. p. 135.

¹⁸⁶ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 64.

portanto, ter sido o *foyer* palco por excelência no qual a sociedade era observada, o que se enfatizava pelo olhar constante das alegorias guardiãs das artes, das ciências e das letras que decoram o teto.¹⁸⁷

Na esteira da análise de Daou, podemos perceber certa ironia se consideramos que as replicadas musas d'*A glorificação das belas artes no Amazonas*, estampadas no teto do palacete do Jano, também sobrevoavam um “palco” no qual se encenava o espetáculo da convivência familiar. Afinal, desse núcleo e suas relações vividas sob um teto que não por acaso, então, veio abaixo – excetuando-se a relação entre mãe e filho – nada transparecia um sentimento verdadeiro, mas, ao contrário, um teatro no qual cada um deveria cumprir seu papel na representação do modelo burguês de família, falácia da qual Mundo se negava a compactuar.

Cabe ressaltar, ainda, algo que diz respeito à reprodução das figuras mitológicas gregas sobre uma floresta que não as reconhece. Mais do que isso, sobre uma floresta que possui a sua própria riqueza mitológica. Nesse sentido, trata-se também de apagamento de outro tipo de mitologia em favor de um eurocentrismo no meio da floresta amazônica. A reprodução dessa mesma pintura na sala da própria casa leva ainda mais ao limite, em um extremo burlesco, a figura caricata de Jano. Ademais, a figura ícone do teatro, que nesse espaço tem guardado o estatuto de arte, reproduzida (para não dizer falsificada) no espaço privado da sua casa torna-se mera decoração, mercadoria.

*

De modo geral, o romance se organiza em vinte capítulos numerados, narrados por Lavo, cuja narrativa começa pelo final, o que resulta em um movimento circular em que o fim encontra-se com o começo. O miolo desse conteúdo rememorado e narrado por Lavo, contudo, segue em sua grande maioria uma sequência temporal linear. Lavo remonta a

¹⁸⁷ Daou, A. M. L. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 14, 2007. n.p.

vida do amigo Mundo, desde criança, quando foram contemporâneos no ginásio Dom Pedro II, até os seus momentos finais, passando por toda formação do amigo. Lavo foi testemunha ocular de muitos acontecimentos, observador atento. De tantos outros, paciente ouvinte das confissões do amigo e de outras personagens. À remontagem, uniu ainda, em processo de mediação e colagem, as narrativas escritas de Ranulfo e Mundo.

A carta de Ranulfo, escrita para Mundo, é entremeada à narrativa principal, de forma fragmentada, em oito entradas intercaladas, sem numeração e em itálico (entre os 3º e 4º capítulos; 4º e 5º; 6º e 7º, 9º e 10º; 10º e 11º; 13º e 14º; 16º e 17º; e 18º e 19º). A narrativa de Ranulfo faz um retorno no passado de alcance mais profundo e remonta uma história que havia começado muito antes e que envolve essas famílias, desde a chegada das irmãs Algisa e Alícia, ainda crianças, na vizinhança. É nesse fio narrativo que encontramos a razão da rivalidade entre Alícia e Ramira, o início da amizade de Raimunda e Alícia e da paixão entre esta e Ranulfo. Menos cronológica do que a sequência narrativa de Lavo, a de Ranulfo opera com muitas idas e vindas no tempo.

Por sua vez, a narração de Mundo insurge no 10º capítulo com a citação direta de Lavo de fragmentos do diário do amigo. Depois, no 14º capítulo, por intermédio da interposição de Lavo de trechos na íntegra de uma carta recebida. Lavo considerava estranha a correspondência com Mundo, que apenas escrevia-lhe sem nunca responder aos assuntos inqueridos nas cartas anteriores: “Mantive com meu amigo uma estranha correspondência: ele não respondia aos assuntos que eu comentava nas cartas”¹⁸⁸. Nessa carta, cujo fragmento insurge no 14º capítulo, Mundo conta sutilmente sobre sua militância política e repressão no Rio de Janeiro além da sua decisão de partir para Europa, em busca de seguir sua carreira artística:

Preso, e depois internado num hospício, Lavo... Fui sedado, amarrado... Quando Alícia me viu daquele jeito, disse que era melhor eu viajar e seguir minha carreira de artista na Europa. Não gosto de vê-la jogar e beber até o amanhecer dos domingos... com olheiras... A viúva que mais perde no carteadado... perde até a beleza... [...] A sala do apartamento virou um cassino [...]. Vejo minha mãe preencher cheques, o dinheiro da venda das propriedades vai sumir nessas

¹⁸⁸ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 220.

madrugadas. Quando fui preso e internado, ela e Naiá me visitaram. Minha mãe não quis entender o que acontecera. Disse que eu tinha sido preso porque estava drogado, que ia virar um delinquente, que bastava o vexame a que ela se submetera em Manaus, onde a imprensa havia me desmoralizado. Percebi que estava de ressaca e com raiva de ter saído da cama. Devo ser um fardo para sua vida, pensei, depois que ela perguntou, no hospício: “Onde está tua roupa? Por que essa cara de múmia?”. Disse a ela que ia viajar pra Berlim Ocidental com pouco dinheiro... ia morar no ateliê de Alex Flem. Ela admirou minha coragem e até me incentivou: “Já podes caminhar sozinho”, disse.¹⁸⁹

A essa altura, então, quando escreve a carta, Mundo morava no Rio de Janeiro, prestes a se mudar para Berlim e é, portanto, também por meio das cartas que Lavo pôde continuar sabendo dos desenvolvimentos da vida do outro, da perspectiva deste.

O fato de que Mundo, em vez de responder as perguntas ao amigo feitas em carta anterior, ignore-as e escreva somente aquilo que deseja contar instaura um rompimento do pacto epistolar, posto que a carta se estabelece enquanto discurso monológico. Essa velada função de relato autobiográfico que desempenha essa carta, em detrimento de um pressuposto dialógico inerente à correspondência, é evidenciada na última escrita deixada ao amigo, na qual se revela o desejo de que a sua história sobrevivesse à sua existência “[...] eu tinha de contar a alguém essa história... o fim de uma história antes do fim. A vida pelo avesso, Lavo...”¹⁹⁰:

[...] 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. Amigo... e não primo. [...] Agora escuto a minha própria voz zunindo e sinto fagulhas na cabeça, e a voz zunindo, fraca, dentro de mim... Não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...¹⁹¹

Entendemos, assim, que o empenho de Lavo em escrever um livro sobre a vida do amigo é também o gesto de realizar o desejo deixado nas entrelinhas por Mundo, de honrar a sua memória. A escrita de Lavo cria a materialidade possível de encarnar novamente a voz e existência do amigo, que de outro modo, esvaeceria para sempre, como

¹⁸⁹ Ibidem, p. 220-221.

¹⁹⁰ Ibidem, p. 305.

¹⁹¹ Ibidem, p. 311.

dá a ver esse movimento narrado nas linhas finais da carta: um movimento de quase completo desaparecimento – (“O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz...”).

Ainda, no 15º e 16º capítulos, os fragmentos insurgentes da escrita do amigo correspondem ao período na Europa, tentando se virar como artista, já, então, pobre, por uma soma de fatores: a morte do pai, a falência da Vila Amazônica, a mãe que, alcoólatra e viciada em jogos, havia perdido quase tudo. O 16º capítulo, especialmente, é constituído integralmente por uma carta, que se inicia, inclusive, por “Brixton, Londres. 8-18 de outubro, 1977”¹⁹², na qual Mundo conta com alguns detalhes pela primeira vez sobre os três anos em que esteve na Europa. É nesta, também, que diz ao amigo que havia ido ao médico antes de começar a escrita e lhe revela que estava doente. Por fim, fechando o livro, a narrativa de Mundo emerge como epílogo: a carta escrita ao amigo no leito de morte.

A organização de todas essas partes fragmentadas, que formam juntas a unidade narrativa, é a obra de Lavo, o livro que ele decide escrever sobre Mundo, muito tempo depois. Perto do momento da narração, Lavo ainda se encontrava com os tios: “Eram os únicos parentes que me restavam, e suas histórias podiam alimentar outra, que eu decidira escrever”¹⁹³.

Uma forte lembrança do amigo constitui o ponto de partida declarado da escrita: “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude”¹⁹⁴. São essas as palavras de Lavo que, logo no início do romance, revelam também o afastado tempo da narração em relação à temporalidade da história narrada.

Giorgio Agamben, em um dos seus mais recentes ensaios, “O fogo e o relato”, desenvolve a tese de que o fogo (como representante do mistério) e o relato (da história)

¹⁹² Ibidem, p. 239.

¹⁹³ Ibidem, p. 300.

¹⁹⁴ Ibidem, p. 9.

são os dois indispensáveis elementos da literatura e, no entanto, se são, surge-lhe a pergunta: “Mas de que forma um elemento, cuja presença é a prova incontestável da perda do outro, pode dar testemunho daquela ausência, esconjurando sua sombra e sua lembrança? Onde há relato, o fogo se apagou; onde há mistério, não pode haver história”¹⁹⁵. Nesse sentido, a língua, também contemplada pela escrita, seria o elo que liga o fogo e o relato. Ela seria, para o escritor que avança na escuridão em direção ao mistério, entre esquecimento e recordação, uma espécie de sonda com a qual se mede a distância até o fogo:

[...] é na língua que os intervalos e as rupturas que separam o relato e o fogo mostram-se implacáveis como feridas. Os gêneros literários são as chagas que o esquecimento do mistério talha na língua: tragédia e elegia, hino e comédia nada mais são que os modos como a língua chora sua relação perdida com o fogo.¹⁹⁶

Seguindo-se o fio argumentativo, chega-se à formulação de que a literatura deriva do mistério. Agamben, para ilustrar a tese, traz à cena de seu texto uma narrativa da mística judaica na qual se conta sobre um ritual de enfrentamento de alguma dificuldade que foi se perdendo a cada geração. O representante da primeira geração ia até um determinado local do bosque, acendia o fogo, fazia a prece e o que se desejava era realizado. Na segunda, perdeu-se o saber de fazer o fogo, mas ainda se reconhecia o lugar exato e a prece e, então, o desejo se realizou. Mais uma geração passada e perdeu-se, além da sabedoria do fogo, a da declamação das preces, sobrando-lhes apenas o conhecimento do local, o que ainda foi o suficiente. Mais uma geração, por fim, e tudo havia se perdido, mas não a narrativa – ainda podia-se narrar a história de “tudo isso” e, mais uma vez, foi suficiente. Agamben arremata, acerca do final da história, que ao se dizer que ainda é possível narrar a história de “tudo isso” assevera-se exatamente o seu contrário: “Tudo isso significa perda e esquecimento, e o que a narrativa conta é precisamente a história da

¹⁹⁵ Agamben, G. “O fogo e o relato”. In: _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018, p. 34.

¹⁹⁶ Ibidem, p. 33-34.

perda do fogo, do lugar e da prece. Todo relato – toda a literatura – é, nesse sentido, memória da perda do fogo”¹⁹⁷.

A narrativa apresentada por Agamben nos leva, por um lado, ao gesto de Nael de transformar certa tradição em vias de desaparecimento em relato, literatura; e, por outro, lembramo-nos ainda da narrativa empenhada por Lavo, cujo título – *Cinzas do Norte* – remete-nos para uma associação ainda mais explícita. Afinal, qual outra imagem poderia ser mais precisa do que a das cinzas na representação da memória da perda do fogo, de onde, então, deriva a literatura?

As cinzas são provas irrefutáveis de que houve, em algum momento, fogo. São, portanto, metaforicamente, memória: os resquícios do que resiste ao desaparecimento do fogo. Dessa forma, desde o título, o caráter fragmentário das memórias que compõem a narrativa é anunciado. Assim, ainda que a memória que toma Lavo de assalto tenha o ímpeto do fogo, as recordações possíveis de se traduzir em escrita não são mais do que cinzas, ou seja, vestígios – daí, então, mais uma vez a ideia do fragmentário. Em estado de cinzas, algo irremediavelmente está perdido, não se pode chegar ao total.

Portanto, o título nos remete aos detritos de um espaço definido – o Norte –, noção com a qual nos preocuparemos na próxima seção deste capítulo, mas ele remete-nos também às cinzas de um certo Norte, esse espaço mais subjetivo do que objetivo, delimitado por demarcações frágeis, mais psíquicas do que físicas: o território familiar, o qual, como a casa e a cidade, é encenado, ao fim do enredo, em ruínas.

3.2 Lavo, erudito das impurezas e dos restos do passado

Em outro momento, por intermédio de Walter Benjamin, já nos aproximamos da ideia de que se trata de um mesmo gesto aquele no qual convergiria a atividade de investigar a história (do historiador) e de contar uma história (do narrador). Nesse

¹⁹⁷ Ibidem, p. 29.

sentido, também Agamben, no citado ensaio, chama atenção para a dupla acepção do termo “história” enquanto elo entre esses dois fazeres, história é “tanto o decorrer cronológico dos feitos humanos quanto aquilo que a literatura narra, tanto o gesto do historiador e do pesquisador quanto o do narrador”¹⁹⁸. Essa noção aproximativa muito se relaciona com um “novo” conceito de história que Benjamin se propôs a construir, em que, por sua vez, podemos enxergar certa relação com os narradores de Milton Hatoum.

Quando, em suas teses “Sobre o conceito da história”, Benjamin se refere à tarefa do historiador como a de escovar a história a contrapelo, isso diz respeito também à certa inversão em sua busca: a um passado fixo, representado por uma imagem imóvel e eterna, ele opõe um passado que venha de encontro a ele, no seu presente – “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas o preenchido de “tempo de agora” (*Jetztzeit*)”¹⁹⁹. Em razão disso, aponta-se a história (disciplina) como um saber não estável, mas em movimento, de tal modo que “articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma recordação, como ela relampeja no momento de um perigo”²⁰⁰. Assim, Benjamin traz para junto do processo de investigação histórica o subjetivismo da memória à medida que o estabelecimento dos fatos se torna também algo que surpreende, como uma tarefa da recordação.

Nesse sentido, de acordo com Didi-Huberman, a radical novidade dessa prática é que ela não partiria mais da ilusão teórica de fatos passados rígidos e puros, mas do movimento que os relembra e os constrói no saber presente do historiador: “Não há história sem teoria da memória: Benjamin, contrário a todo o historicismo de seu tempo, não temeu convocar os novos pensamentos da memória – os de Freud, de Bergson, mas também de Proust e dos surrealistas – no próprio terreno da epistemologia histórica.”²⁰¹.

¹⁹⁸ Agamben, G., 2018, op. cit., p. 31.

¹⁹⁹ Benjamin, W. “Sobre o conceito da história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012d, p. 249.

²⁰⁰ Ibidem, p. 243.

²⁰¹ Didi-Huberman, G., 2015, op. cit. p. 116-117.

Benjamin busca na história algo que seria como o inconsciente do tempo, o que se acessa por meio dos seus rastros materiais – vestígios, restos da história, de tal modo que o historiador deva abdicar, talvez, dos grandes acontecimentos e aguçar a visão aos pequenos detalhes; ele exige, “a humildade de uma arqueologia material: o historiador deve se tornar trapeiro [*chiffonnier*] (*Lumpensammler*) da memória das coisas”²⁰², colecionador de trapos do mundo²⁰³. Na mesma proporção, exige uma arqueologia psíquica, “pois é com o ritmo dos sonhos [...], é com o ritmo dos recalamentos e dos retornos do recalado, das latências e das crises, que o trabalho da memória se afina, antes de tudo”²⁰⁴. Ainda, o historiador deve adotar “a escuta flutuante do psicanalista atento às redes de detalhes, às tramas sensíveis formadas pelas relações entre as coisas”²⁰⁵.

Esses processos aos quais devem se submeter o historiador fazem parte também dos trabalhos dos narradores de Hatoum na reconstrução do quadro do passado. Lavo é, porém, aquele que mais se aproxima na narração à tarefa do historiador materialista; além de que seja *Cinzas do Norte*, entre os três romances em questão, o mais explicitamente político, já que aborda de modo mais direto o contexto histórico de seu enredo, isso é, os anos da Ditadura Militar imposta pelo Golpe de 1964.

Lavo, contradizendo as expectativas e traçando uma jornada que, em alguma medida, era mais esperada que fosse a de Mundo, torna-se bacharel em Direito. Seu tio Ranulfo, em oposição ao orgulho da tia Ramira, condenava a opção do sobrinho e esperava que este vivesse de outra forma: “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...”²⁰⁶. O comentário do tio não altera a escolha profissional do sobrinho, mas percebe-se que o tio o influenciava e que Lavo esperava dele certa aprovação. Isso se

²⁰² Ibidem, p. 117.

²⁰³ Para um historiador materialista, como o foi Benjamin, Didi-Huberman reitera a importância dos restos não apenas no que oferecem do inconsciente do tempo – algo recalado da história, mas também no que proporcionam do lugar e da textura do teor material das coisas.

²⁰⁴ Didi-Huberman, G., 2015, op. cit. p. 117.

²⁰⁵ Idem.

²⁰⁶ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 94.

evidencia seja nos rumos tomados por Lavo dentro da profissão, quando, por exemplo, abandona o escritório onde estagiava – “[...] agora advogava em defesa de detentos miseráveis esquecidos nos cárceres. O lento retorno ao Estado de direito não acabara com muitos privilégios; quanto a isso, tio Ran tinha razão”²⁰⁷ – seja, de maneira mais implícita – no ato de incorporar a criação literária, que já era uma prática descoberta de seu tio, aos seus modos de vida.

Assim, como narrador e na investigação e reconstrução do passado por intermédio da escrita, Lavo se aproxima do historiador benjaminiano, erudito das impurezas e dos restos do passado, arqueólogo do inconsciente da história: “o historiador, segundo Benjamin, é uma criança que brinca com os farrapos do tempo”²⁰⁸.

No fim de outubro ingressei como estagiário no escritório de um professor de direito penal; interessava-me mais pelos processos julgados sumariamente, à revelia da Lei e sem qualquer direito de defesa. Era raro esses crimes aparecerem na imprensa; eu lia sobre eles nos informes quase clandestinos da Ordem dos Advogados. O lema dos boletins que vinham do Rio era: “Sem medo contra a censura e o arbítrio”. Hoje, ao folhear esses papéis velhos, lembro da reação raivosa de Mundo contra o medo. [...] “Medo...”, repetiu Mundo, com impaciência. “Só se fala nisso... Toda frase começa com essa palavra. Tanto medo assim, melhor morrer.”.²⁰⁹

O fragmento citado é relevante ao menos por duas razões na defesa argumentativa de se aproximar Lavo da linhagem do historiador “trapeiro”. Os boletins, ainda que objetos bastante obsoletos, são guardados por ele, junto com outros papéis velhos, revelando um traço da personagem que muitas vezes se deixa ver em sua narrativa, a de colecionador dos “farrapos do tempo”. Ademais, no momento de escrita, Lavo revisita esses papéis. O “hoje” – tempo de agora – marca a ancoragem na temporalidade da narração, o presente enunciativo. Dessa forma, esses papéis e os tantos demais objetos recolhidos de outro tempo que constituem sua coleção deixam de ser pertencentes apenas a um passado concluído para se tornarem “[...] ‘receptáculos inesgotáveis de lembranças’,

²⁰⁷ Ibidem, p. 285.

²⁰⁸ Didi-Huberman, G., 2015, op. cit. p. 124.

²⁰⁹ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 163-165.

uma vez que se tornaram *matéria a sobrevivências* – a eficaz matéria do tempo passado.”²¹⁰.

Essas imagens evocadas pelo narrador na recuperação do tempo passado – sejam os cadernos e os desenhos de Mundo, guardados desde quando eram crianças e estudavam juntos, sejam os cacos de um teto demolido ou jornais e papéis velhos preservados – correspondem ao que Benjamin chamaria imagens dialéticas, as quais são as responsáveis por acender o pavio do explosivo que jaz no que já foi, articulando, assim, passado e presente. A imagem dialética pode ser “ao mesmo tempo, material e psíquica, externa e interna, espacial e linguageira, morfológica e informe, plástica e descontínua...”²¹¹, mas importa, sobretudo, que tenha caráter de fulguração. Ela é, conforme Benjamin, como uma bola de fogo que atravessa todo o horizonte do passado e, por isso, desenha seu espaço próprio “que caracteriza sua dupla temporalidade de “atualidade integral” [...] e de abertura “para todos os lados” [...] do tempo”²¹².

Ademais, enquanto advogado, Lavo se importa, primeiramente, com os crimes apagados na imprensa pela censura, os processos julgados à revelia da lei durante o período ditatorial militar; em seguida, rende-se aos ainda mais desvalidos, os “detentos miseráveis esquecidos nos cárceres”. Sua postura profissional, assim, converge também com a sua tarefa ética como narrador, a que ele empreende na escrita, de voltar a atenção àquilo que, de outro modo, seria ofuscado pelo esquecimento ou pela censura. Ao escrever sobre a vida do amigo também na sua militância, Lavo traz para cena uma perspectiva marginal ao historicismo hegemônico e oficial de uma época, porque se lança criticamente contra a política dos militares e porque assume um ponto de vista descentrado, do Norte do país; isso é, mais uma vez, produzindo narrativa não hegemônica.

Cinzas do Norte tem cenas que decorrem em outros espaços, como no Rio de Janeiro, mas o local em que decorre o enredo majoritariamente é, novamente, como nos

²¹⁰ Didi-Huberman, G., 2015, op. cit. p. 121, grifo do autor.

²¹¹ Ibidem, p. 126.

²¹² Ibidem, p. 128.

outros dois romances, Manaus. Temporalmente, comparado aos demais, a trama avança alguns anos. Bem como em *Dois irmãos*, o pano de fundo histórico em *Cinzas* por vezes rouba a cena primária e se posiciona como objeto privilegiado do enredo. Esse movimento, em *Cinzas*, proporciona-nos a visualização de alguns dos efeitos nocivos do projeto desenvolvimentista cuja encenação iniciou em *Dois irmãos*, com a concretização da implementação da Zona Franca de Manaus. Neste romance, o grande marco representado é a demolição do bairro Cidade Flutuante. O vazio melancólico deixado pela demolição retorna à cena em *Cinzas*:

Não fomos ao cinema, ele preferiu caminhar [...]. 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.”²¹³

Nessa altura da narrativa, Mundo já estava interno no colégio militar, e a cena é a descrição da lembrança de Lavo sobre um encontro entre os dois. Durante esse período, eles se encontravam uma ou duas vezes por mês nas folgas que tinha Mundo do internato. Nesse encontro, em específico, Mundo revelaria seu plano de realizar sua obra *Campo de cruzeiros*, uma intervenção em protesto ao bairro construído pelos amigos do pai, para onde foram transferidos os moradores da beira do rio. Mundo já havia conhecido o bairro, em visita à casa de um dos raros amigos feitos nesse último colégio: “A família do Cará também foi transferida [...] ele me levou para conhecer a casinha e o novo bairro. 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.”²¹⁴.

²¹³ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 143-144.

²¹⁴ Ibidem, p. 144-145.

Mundo relata, sobre a sua visita, a precária condição do bairro, em extrema oposição ao que se remete pelo nome dado ao local, lugar de abundante riqueza. Tratava-se de um crime urbano: longe do centro e de tudo, os moradores tinham que pagar para morar no bairro de ruas enlameadas e nas inacabadas casas sem fossas que faziam exalar um fedor medonho. Os moradores, acostumados com a presença do rio em seus modos de vida, tinham agora que se acostumar com a secura de um ambiente sem nenhuma árvore, um lugar sem sombra: “Queriam voltar para perto do rio. Alguns haviam trazido canoas, remos, malhadeiras, arpões [...] Os moradores do Novo Eldorado eram prisioneiros em sua própria cidade.”²¹⁵.

Como ato de protesto, então, Mundo idealizou *o Campo de cruces*, obra crítica ao descaso das autoridades em relação aos moradores – “queria espetar uma cruz de madeira queimada diante de cada casinha do Novo Eldorado; ao todo, oitenta cruces. Depois ia pendurar trapos pretos nos galhos da seringueira no meio do descampado...”²¹⁶. A intervenção fora pensada contra a política vigente, mas era também um meio de indiretamente descontar o ressentimento pelo pai. O bairro, afinal, era a primeira grande obra do amigo de Jano, coronel Zanda, nomeado prefeito de Manaus pelo governo militar.

Cristo, analisando os três narradores do romance, afirma que cada um deles mantém um tipo de postura em relação à história. A de Ranulfo seria uma espécie de escolha pela alienação, a de Lavo de engajamento social e Mundo, por sua vez, sustentaria uma relação utópica: “é um artista, um criador, que imagina poder mudar o mundo, começando por sua casa. É uma espécie de personagem da utopia, talvez a última”²¹⁷. A obra, por fim executada, tornou Mundo e Ranulfo, que lhe ajudou (não por ideologia, mas porque não recusaria ajuda ao Mundo), alvos da perseguição dos militares, além da grande vergonha causada ao pai. Ademais, não rendeu algum efetivo impacto ou diferença para os moradores, que, aliás, não entenderam do que exatamente se tratava a obra. Lavo, quando vai procurar seu tio e seu amigo, então desaparecidos, no dia seguinte à

²¹⁵ Ibidem, p. 148.

²¹⁶ Ibidem, p. 147-148.

²¹⁷ Cristo, M. L. P., 2008, op. cit., p. 158-159.

intervenção, pergunta a um morador se tinha visto a obra do amigo: “A fumaceira? Aquele homem que andava com ele... Ranulfo... trepou num galho da seringueira e falou umas coisas. Depois o povo do bairro queimou as cruzes e a árvore...”²¹⁸. No jornal da cidade a crítica circulou, a manchete destacava “*Campo de cruzes – Filho de magnata inaugura ‘obra de arte’ macabra*” e, conforme conta Lavo, “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’.”²¹⁹.

Tal ocorrência é, ainda, um grande marco divisor da narrativa, muitos acontecimentos importantes decorrem desse momento. Pode-se dizer que ele é o ápice que culmina no total rompimento entre pai e filho.

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”.²²⁰

No colégio, já escandalizado o bastante com a atitude do filho, Jano descobre ainda que Mundo, praticamente reprovado pelas notas, não receberia o diploma, pois a transgressão disciplinar e a insubordinação eram inadmissíveis. Naquele dia, não só a obra de Mundo terminou em cinzas, mas também, no pátio de cimento da casa de Jano, foram queimados todos os objetos que importavam para o jovem artista e que estavam guardados em seu quarto, livros e desenhos de Mundo, juntamente com todas as roupas que Jano havia encomendado com Ramira, para todos os funcionários da Vila Amazônia que participariam do grande momento de orgulho pelo qual esperava o empresário da juta, a festa de formatura do filho no colégio militar.

²¹⁸ Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 178.

²¹⁹ Ibidem, p. 177.

²²⁰ Ibidem, p. 183.

Dessa forma, convergem a história da devastação da cidade, pelo projeto desenvolvimentista dos militares, com a das relações familiares, ambas sob o signo das cinzas. *Cinzas do Norte* é, afinal, uma “espécie de ‘inventário da destruição’ realizado pelo narrador”²²¹. Logo após o *Campo de cruces*, já avançado o estágio da doença de Jano, anunciada desde o início do romance, a personagem morre e Mundo e Alícia mudam-se de Manaus. Lavo, tendo deslocado o seu ponto de vista, então distanciado do amigo, não deixa, contudo, de acompanhar a vida de Mundo, a qual ele documentaria mais tarde em seu livro. Quanto ao olhar para a cidade – personagem central dessa história que se conta no segundo plano –, a perspectiva não se altera. Lavo continua vivendo em Manaus e continua também a observação e o relato sobre a transformação da cidade.

Acerca da relação do amigo com a cidade, Lavo ainda conjectura que Mundo sequer poderia reconhecê-la, a despeito do não muito tempo passado:

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.²²²

Nesse movimento, de construir nos fundos da história principal uma outra, a narrativa de *Cinzas do Norte* mais uma vez se encontra com o projeto benjaminiano, para o qual há uma convicção de que a literatura e a história caminham juntas, sem que seja necessário que a ciência histórica ceda a um absoluto relativismo ou que a literatura se apresente necessariamente enquanto um realismo militante.

Nesse sentido, retornarmos a algo que foi posto enquanto questão no início desta dissertação, que os romances de Milton Hatoum fugiriam à responsabilidade de serem políticos e engajados nas questões de seu tempo, em oposição à postura de grande parte da literatura contemporânea. A argumentação aqui empreendida desses três traços selecionados da poética do autor é importante à medida que se corrobora o contrário.

²²¹ Cristo, M. L. P., 2008, op. cit., p. 150.

²²² Hatoum, M., 2005, op. cit., p. 258-259.

Vale para os três romances o que Gagnebin comenta sobre a *Infância berlinense*, de Walter Benjamin, que a lei da estrutura da obra não se encerra no fio das lembranças pessoais ou na história (a crônica) de uma vida, mas reconstrói, para “além da intensidade das lembranças individuais, a densidade de uma memória pessoal e coletiva”²²³.

²²³ Gagnebin, J. M. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999, p. 77.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ruínas da memória, ruínas da modernidade

Se do ponto de vista temático, a memória faz-se grande protagonista da obra de Milton Hatoum, há ainda uma indissociabilidade entre forma e conteúdo que é abordada por parte da fortuna crítica do escritor, a qual percebe essa presença também na forma, o que faz da memória uma espécie de “deusa tutelar” dos seus romances.

Seus três primeiros romances tematizam uma “memória de família”, porém, há, entremeadas, outras tantas que fazem parte de uma memória coletiva. Maurice Halbwach²²⁴ define a memória coletiva em contraposição ao que seria uma “memória histórica”, grosso modo, a história dos manuais, oficial, institucionalizada, interpretação de fatos organizados sequencialmente de forma artificial. Assim, a memória coletiva, por sua vez, seria “viva”, “orgânica”, passada de uma geração a outra e sobrevivente enquanto estiver ativa a sua transmissão.

Nesse sentido, os romances de Hatoum guardam também uma dimensão de memória coletiva (ficcionalizada), quando dão voz tanto a descendentes de imigrantes, com suas identidades híbridas e mestiças que se opõem a uma “identidade nacional pura” (sendo assim, uma literatura que se afirma dentro de um espaço de oposição ao longo discurso da nacionalidade, que pretende uma identidade nacional una e homogênea), quanto a um grupo ainda mais marginalizado e esquecido pela história: caboclos e indígenas da região do Amazonas, pobres e silenciados. Tal situação se evidencia, sobretudo, na figura de Anastácia Socorro, em *Relato de um certo Oriente*, e Domingas, em *Dois irmãos*, ambas personagens em situação de agregadas à família e à casa, exploradas, ocupantes de um lugar social limítrofe entre o trabalho livre e o escravo.

²²⁴ Halbwachs, M. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. Edições Vértice: São Paulo, 1990.

Outra questão que aponta para o caráter ético da prosa de Hatoum, que abrange uma crítica social, diz respeito às narrativas que se desenvolvem no plano de fundo do enredo principal. Desenvolvemos, parcialmente, essa característica, principalmente em relação ao processo de modernização de Manaus, em *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte*, mas em *Relato de um certo Oriente* também decorre uma narrativa de fundo que, dessa vez, focaliza um processo social violento, anterior ao da modernização, mas que também se relaciona às mudanças da cidade (com a chegada dos imigrantes no final do século XIX, início do século XX) e aos seus povos nativos, esse grupo ainda mais marginalizado citado no parágrafo anterior. Maria Zilda Ferreira Cury, por exemplo, observa como em *Relato* o espaço amazônico é despido de exotismo e a cidade, por sua vez, “apresenta-se como incaracterística e tristemente semelhante a qualquer região periférica e pobre do planeta”, exibindo “a degradação dolorosa de sua população nativa”²²⁵.

Assim, uma abordagem mais demorada, que o tempo de pesquisa impossibilitou, mas que gostaríamos de realizar em investigação posterior, seria a respeito de uma análise de como esses três romances estudados podem ser interpretados numa chave de leitura de trilogia. Acreditamos que essa leitura seria possível se trouxéssemos ao primeiro plano o que está sempre aos fundos: uma parte da história social da cidade de Manaus é encadeada e desenvolvida de forma contínua na sequência desses três romances, não sendo a cidade apenas uma personagem que se repete, mas que se desenvolve e sofre grandes transformações.

Esses pontos demonstram que se a literatura de Hatoum não apresenta o engajamento político imediato e direto esperado por alguns teóricos do contemporâneo, tampouco pode ser acusada de não ser uma literatura ética e crítica, isto é, que não se amplia para além da sua função estética.

²²⁵ Cury, M. Z. F. “De orientes e relatos”. In: Santos, L. A. B.; Pereira, M. A. *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000, p. 171.

No que diz respeito às famílias tematizadas em cada romance, vimos como elas guardam além de semelhanças – sobretudo as de *Relato e Dois Irmãos*, formada por imigrantes libaneses estabelecidos em Manaus – grandes diferenças constitutivas; mas, em maior ou menor medida e por razões que variam em cada caso, faz parte dos três enredos a vontade de memória que vai se efetivando pelo narrador. Cercado por ruínas, este recolhe e agrupa os fragmentos, vestígios e estilhaços do passado. Cada um dos romances revela uma demanda/urgência específica que serve de mote às buscas, mas, de modo geral, essas aspirações são as que justificam a fixação dos narradores em reconstruir, da forma mais completa possível, a partir das reminiscências próprias e de terceiros, uma imagem do passado que só pode ser fragmentada e lacunar.

Percebemos ainda, na ficção do autor, uma ligação intrínseca entre ruínas e memória. “Ruínas” comporta uma significação dupla: uma mais usual e dicionarizada, relacionada a destroços, a um estado de destruição e decadência; a outra, originada do desenvolvimento do conceito de ruínas por Walter Benjamin²²⁶, filósofo tão importante, como pôde-se perceber, ao desenvolvimento desta dissertação.

Em Benjamin, a acepção carrega semanticamente a ideia de ruína como o que sobreviveu do todo que ruiu; é um resto, um fragmento significativo, que transporta e mantém o legado do que não existe mais, porque se desfez.

Ora o primeiro sentido, ora o segundo, ora simultaneamente os dois se presentificam na obra de Hatoum. Não por acaso, assim como a memória, as ruínas, e não raro as ruínas como alegoria da memória, são frequentemente lembradas na fortuna crítica do autor²²⁷. Os três primeiros romances do escritor manauara ainda abrangem a alegoria das ruínas associada à casa familiar, ao espaço amazônico, ao desenvolvimento e modernização urbana de Manaus, à identidade das personagens entre outros.

²²⁶ O signo das ruínas é desenvolvido na obra de Walter Benjamin, nas teses “Sobre o conceito da história”, mas, sobretudo, em “Alegoria e drama barroco”, em *Origem do drama barroco alemão*.

²²⁷ A dissertação “A ficção em ruínas: *Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum”, de autoria de Denis Leandro Francisco, busca evidenciar como o texto literário de Hatoum realiza, temática e estruturalmente, uma apresentação de suas insuficiências e instabilidades.

Ressaltamos, por fim, outra relação guardada entre a obra ficcional de Milton Hatoum, memória e ruínas (na acepção benjaminiana do termo). Trata-se não mais de uma questão de memória *na* literatura, mas de memória *da* literatura, à medida que o seu projeto literário é composto em grandes proporções das ruínas da modernidade, isto é, na intensa relação com a tradição literária moderna.

Nesse sentido, trazemos à cena a análise da produção literária contemporânea de Leyla Perrone-Moisés. Em *Mutações da literatura no século XXI* (2016), a autora aborda a literatura a partir da década de 1990, sem se limitar à literatura brasileira. Algumas discussões de *Mutações* dão continuidade a questões que já começavam a ser tratadas em “Modernidade em ruínas”, último capítulo de *Altas literaturas* (1998). Uma destas se refere à sua tese de que após um período de apogeu acentuou-se um certo desprestígio da literatura. Uma das justificativas para isso seria o fato de que o “aspecto estético tem perdido terreno em decorrência da banalização do conceito de “literatura”²²⁸. Se para a “pós-modernidade literária” – como fazem questão alguns de chamar assim –, iniciada no Brasil na década de 1980, além do engajamento político necessário no fortalecimento da redemocratização, uma outra questão pautada teria sido a preocupação com a profissionalização do autor, o que envolvia transformar o livro em bem de consumo, então, para Perrone-Moisés o espectro da qualificação pós-moderna está no cerne dessa perda de terreno do aspecto estético.

Para ela, corresponde a um equívoco tanto julgar a obra literária pelo gosto ou em termos de consumo, vendagem e publicidade quanto considerar um texto como literatura pelo seu valor político – o que se trata de uma atitude ética, mas não estética. Assim, defende que independentemente da proveniência ou da temática, um texto merece ter a sua qualidade atestada pela força da sua linguagem, pela capacidade de provocar emoção, entre outros; isto é, por sua potencialidade estética. Essa defesa, no entanto, não implica que o viés político/ético deva ser renunciado na produção literária, mas apenas que o valor ético não deve se sobrepor ou anular o valor estético. A questão culmina, então, na

²²⁸ Perrone-Moisés, L. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016, p. 19.

proposta de Habermas, a que Perrone-Moisés faz menção em “Modernidade em ruínas”: o filósofo propõe que o caminho deve se dar pela “interação livre dos elementos cognitivos com os prático-morais e os estético-expressivos”, isto é, como bem traduz Perrone-Moisés, “revincular o conhecimento com a ética e a estética: reexaminar o projeto moderno para verificar os pontos em que ele emperrou e levar adiante aquelas de suas propostas que ainda têm futuro”²²⁹.

Assim, para Perrone-Moisés, é inegável que mudanças tanto tecnológicas quanto culturais ocorridas afetaram a literatura, mas o que se vê é “menos uma liquidação da modernidade do que sua assimilação numa postura irônica, e uma exacerbação de procedimentos existentes, há muito tempo, nas obras literárias”, de modo que se a chamada literatura pós-moderna tiver uma peculiaridade, esta consistiria, para ela, em “nutrir-se da modernidade, numa atitude consumista que é própria de nosso tempo”²³⁰.

Perrone-Moisés não prescinde de que as principais formas que assume a literatura contemporânea são dependentes de um passado recente, em oposição à constatação de propostas de criação inovadoras. Daí resulta o seu ponto de vista que é carregado um tanto de uma certa melancolia: “o sentimento de existir depois do fim, de ser uma literatura que não é de vanguarda, mas tardia”²³¹. A sua avaliação é que, assim como na política, na economia, nas esferas sociais de um modo geral, “a literatura vive um interregno, aquele momento em que as regras antigas já não existem e outras, na melhor das hipóteses, ainda estão em gestação”²³².

²²⁹ Perrone-Moisés, L. “A modernidade em ruínas”. In: _____. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 182.

²³⁰ Perrone-Moisés, L., 2016, op. cit., p. 45.

²³¹ Leila Perrone-Moisés demonstra que uma série de características tomadas como inovações, como a abolição dos gêneros literários na prática de gêneros híbridos, são, na verdade, a intensificação de projetos que já estavam em curso. É o caso do traço da intertextualidade, por exemplo: citações, pastiches, paródias e outras formas de metaliteratura que sempre foram praticados pelos escritores, pois a literatura sempre nasceu da literatura anterior e dela se alimentou. O que é novo, na literatura contemporânea, é a existência de livros que se nutrem quase que exclusivamente de obras anteriores, de livros que ficcionalizam a própria literatura ou a biografia dos escritores canônicos. Perrone-Moisés, L., 2016, op. cit., p. 260.

²³² Perrone-Moisés, L., 1998, op. cit., p. 149.

Portanto, sua visada ao contemporâneo, em alguma medida, parece estar em consonância com o projeto literário de Hatoum, que se ajusta ao espírito de uma “modernidade em ruínas”, o que significa se assumir, de forma conscienciosa, neste lugar da não vanguarda; como “tardio”, nos fins.

Assumir-se tardio significa que a literatura de Hatoum recusa o passo ao “pós-moderno”. É certo que alguns podem ver nisso uma atitude covarde; mas, de outro ponto de vista, é valorosa a humildade de quem reconhece que não apenas de excepcionalidades é feita a história da literatura e que o recuo é, algumas vezes, mais honesto do que o alarme falso da novidade. Que os romances do autor não inovem e continuem acenando à tradição literária seja um fato, outro é que, por isso também, eles não caem em experimentalismos artificiais, meros exercícios estilísticos. Isso é também reconhecido por Alfredo Bosi ao se referir à prosa de Hatoum:

um certo ideal de prosa narrativa, refletida e compassada, que vem de Graciliano e chegou a Osman Lins, não é forçosamente fruto de um passado estético irreversível. Esse padrão resiste em meio aos cacos do mosaico pós-moderno e significa a vitalidade de um gosto literário sóbrio que não renuncia a mediação de uma sintaxe bem comportada e do léxico preciso.²³³

Hatoum não deixa para segundo plano a preocupação formal e põe as possibilidades do regime narrativo em serviço da fábula. Não basta uma boa história, há que saber contá-la bem. Para fazê-lo, o “leitor Milton Hatoum” não se divorcia do “escritor Milton Hatoum”. Portanto, a crítica de Silviano Santiago, apresentada na introdução desta dissertação, não se equivoca quando aponta em *Relato de um certo Oriente* o seu não rompimento com uma certa tradição literária. Sobre o que, no entanto, parece não haver consenso é que essa característica – que se evidencia no seu romance de estreia e permanece no prosseguimento de sua obra – seja necessariamente um defeito.

Os romances seguintes – *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* – só vieram a reafirmar um projeto literário em que o consciente e desejoso diálogo com a tradição narrativa (não só a Ocidental) e o cuidado estético-formal fazem-se muito mais característicos da prosa de

²³³ Bosi, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994, p. 437.

Hatoum do que uma pretensão de novidade, de vanguardismo, de experimentalismos narrativos, de ruptura, superação ou oposição à estética modernista.

Assim, se a literatura de Hatoum faz-nos lembrar de Proust, se a construção de uma personagem como Domingas, invariavelmente, remete-nos à Félicité, do conto “Um coração simples”, de Flaubert, também evidente é – conforme demonstramos no decorrer da dissertação – a relação e a homenagem à obra *As mil e uma noites*. E, nesse caso, cabe lembrar, como pequena provocação, que o estabelecimento de relações com uma literatura além do cânone europeu é um dos preceitos dos descentramentos “pós-modernos”.

Portanto, de modo geral, a escrita de Milton Hatoum vai se delineando sob a noção de literatura como herança, que é tão cara ao autor. Ele assume a responsabilidade de ter às costas a tradição. Seu projeto literário é concebido, assim, como um sistema de relações e se nutre, orgulhosamente, da fertilidade das ruínas da modernidade: uma centelha que lampeja em seus romances e põe em movimento a sua escrita.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. "O fogo e o relato". In: _____. *O fogo e o relato: ensaios sobre criação, escrita, arte e livros*. Trad. Andrea Santurbano, Patricia Peterle. São Paulo: Boitempo, 2018.
- _____. "O que é o contemporâneo?". In: _____. *O que é o contemporâneo? E outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- _____. Notas sobre o gesto. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. *Revista Artefilosofia* (Ouro Preto), n. 29, p. 9-14, 2008.
- Anônimo. *Livro das mil e uma noites*. [Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafa Jarouche]. Vol. 1: ramo sírio. São Paulo: Globo, 2005.
- ARRIGUCCI JR., D. [texto de orelha]. In: Hatoum, M. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- ASSMANN, A. *Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural*. Trad. Paulo Soethe (coord.). São Paulo: Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, M. "Epos e romance: sobre a metodologia do estudo do romance". In: _____. *Questões de literatura e de estética: a teoria do romance*. Trad. Aurora F. Bernardini. São Paulo: Unesp, 1998.
- BARTHES, R. "Da obra ao texto". In: _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- _____. *O rumor da língua*. Trad. Mário Laranjeira. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- BENJAMIN, W. "A imagem de Proust". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a.
- _____. "Experiência e pobreza". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b.
- _____. "O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.

- _____. “Sobre o conceito da história”. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012d.
- BORGES, J. L. *O informe de Brodie*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- BOSI, A. *História concisa da literatura brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1994.
- CAVALCANTI E SILVA, C. A composição de *Em busca do tempo perdido* na correspondência de Marcel Proust. *Manuscrita* (São Paulo), n. 29, p. 20-31, 2015.
- COSTA LIMA, L. *O controle do imaginário & a afirmação do romance: Dom Quixote, As relações perigosas, Moll Flanders, Tristram Shandy*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. “O romance de Milton Hatoum”. In: _____. *Intervenções*. São Paulo: EdUSP, 2002.
- CRISTO, M. L. P. *Memórias de um certo relato*. 2000. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras Modernas) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- _____. “Os narradores de *Cinzas do Norte*”. In: Miranda, A. C. et al. (Orgs.). *Protocolos críticos*. São Paulo: Iluminuras – Itaú Cultural, 2008.
- _____. “Relatos de uma cicatriz”. In: Cristo, M. L. P. (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Manaus: EDUA, 2005.
- CHIARELLI, S. “Sherazade no Amazonas: a pulsão de narrar em *Relato de um certo Oriente*”. In: Cristo, M. L. P. (Org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Manaus: EDUA, 2005.
- CURY, M. Z. F. “De orientes e relatos”. In: Santos, L. A. B.; Pereira, M. A. *Trocas culturais na América Latina*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.
- _____. “Memórias da imigração”. In: Seligmann-Silva, M. *Palavra e imagem: memória e escritura*. Chapecó: Argos, 2006.
- DAOU, A. M. L. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. *História, Ciências, Saúde-Manguinhos*, v. 14, 2007. n.p.
- DIAZ, B. *O gênero epistolar ou o pensamento nômade*. Trad. Brigitte Hervot, Sandra Ferreira. São Paulo: EdUSP, 2016.

- DIDI-HUBERMAN, G. *Diante do tempo: história da arte e anacronismo das imagens*. Trad. Vera Casa Nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- ERLL, A.; NÜNNING, A. "Onde literatura e memória se encontram: para uma abordagem sistemática dos conceitos de memória usados em estudos literários". In: _____. *Literature, Literary History, and Cultural Memory* (2008). Trad. Simone Garcia de Oliveira. [S.l.]: [s.n.].
- FOUCAULT, M. "Por trás da fábula". In: _____. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária. Ditos e escritos (Vol. III), 2009.
- FRANCISCO, D. L. *A ficção em ruínas: Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. 122 f. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Programa de Pós-graduação em Letras: Estudos Literários. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.
- FRIEDMAN, N. O ponto de vista da ficção. Trad. Fábio Fonseca de Melo. *Revista USP* (São Paulo), n. 53, p. 166-182, março/maio, 2002.
- GAGNEBIN, J. M. "Entre sonho e vigília: quem sou eu?". In: Proust, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann* (vol. 1). Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 2006.
- _____. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.
- _____. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- _____. Walter Benjamin ou a história aberta. In: Benjamin, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- GENETTE, G. "Discurso da narrativa". In: _____. *Figuras III*. Trad. Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, 2017.
- _____. *Paratextos editoriais*. Trad. Álvaro Faleiros. Cotia: Ateliê Editorial, 2009.
- GRACIANO, I. X. Literatura enquanto gesto: memória e ficção em dois romances de Miguel Sanches Neto. *Entreletras* (Araguaína), v. 3, n. 2, p. 75-85, ago./dez, 2012.
- _____. *Literatura enquanto gesto. O escritor-personagem na narrativa brasileira recente*. 208f. Tese (Doutorado em Estudos de Literatura) – Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, 2013.
- HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Trad. Laurent Léon Schaffter. Edições Vértice: São Paulo, 1990.

- HATOUM, M. *A cidade ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- _____. *A noite da espera*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.
- _____. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- _____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- _____. *Orfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- _____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- MAIA, A. L. M. *Um rio entre dois mundos: cidade, memória e narrador nas obras Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. 2011. 149f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Universidade de Brasília, Brasília, 2011.
- PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas: escolha e valor na obra crítica de escritores modernos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- _____. “A criação do texto literário”. In: _____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *Mutações da literatura no século XXI*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- PROUST, M. *Em busca do tempo perdido: no caminho de Swann* (vol. 1). Trad. Mario Quintana. São Paulo: Globo, 1991.
- RESENDE, B. *Contemporâneos: expressões da literatura brasileira no século XXI*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2008.
- ROSENFELD, A. “Reflexões sobre o romance moderno”. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 1996, pp. 75-97.
- SANTIAGO, S. “Autor novo, novo autor”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 abr. 1989.
- _____. *Nas malhas da letra: ensaios*. Rio de Janeiro: Rocco, 2002.
- SANTOS, J. L. *Ausências e interferências discursivas: um estudo sobre os narradores-personagens dos romances Dois irmãos e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*. 2010. 115f. Tese (Doutorado em Letras e Linguística) – Faculdade de Letras da Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2010.
- SARLO, B. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. Trad. Rosa Freire d’Aguilar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

SCHØLLHAMMER, K. E. *Ficção brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

SÜSEKIND, F. “Livro de Hatoum lembra jogo de paciência”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 29 abr. 1989.

VERNANT, J. P. “Aspectos míticos da memória”. In: _____. *Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica*. Trad. Haiganuch Sarian. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

VIEIRA, N. C. F. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 154f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas da Universidade Estadual Paulista, São José do Rio Preto, 2007.