

Luís Adriano de Souza Cezar

A NARRAÇÃO E SEUS IMPASSES NO ROMANCE DE MILTON HATOUM

**Porto Alegre
2019**

Luís Adriano de Souza Cezar

A NARRAÇÃO E SEUS IMPASSES NO ROMANCE DE MILTON HATOUM

Tese de Doutorado em Estudos Literários,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Gínia Maria de
Oliveira Gomes

**Porto Alegre
2019**

CIP - Catalogação na Publicação

Cezar, Luís Adriano de Souza
A narração e seus impasses no romance de Milton
Hatoum / Luís Adriano de Souza Cezar. -- 2019.
156 f.
Orientadora: Gínia Maria de Oliveira Gomes.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Milton Hatoum. 2. Romance contemporâneo. 3.
Narração. 4. Romance brasileiro. I. Gomes, Gínia Maria
de Oliveira, orient. II. Título.

Luís Adriano de Souza Cezar

A NARRAÇÃO E SEUS IMPASSES NO ROMANCE DE MILTON HATOUM

Tese de Doutorado em Estudos Literários,
apresentada como requisito parcial para a
obtenção do título de Doutor pelo Programa de
Pós-Graduação em Letras da Universidade
Federal do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Profa. Dra. Gínia Maria de
Oliveira Gomes

Porto Alegre, 08 de novembro de 2019.

Resultado: Aprovado.

BANCA EXAMINADORA:

Orientadora: Profa. Dra. Gínia Maria de Oliveira Gomes
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Profa. Dra. Maria Zilda Ferreira Cury
Faculdade de Letras
Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG)

Profa. Dra. Renata Farias de Felipe
Departamento de Letras Vernáculas
Universidade Federal de Santa Maria (UFSM)

Prof. Dr. Antonio Marcos Vieira Sanseverino
Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas
Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS)

Non so se son indio o son indie
(Selton, 2017)

RESUMO

Esta Tese se dedica ao estudo dos quatro primeiros romances de Milton Hatoum: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008). Dentro desses, o objeto de análise são os narradores e o seu processo de narração. O objetivo principal deste trabalho é compreender como se formalizam os impasses mais diversos dos sujeitos que tomam a palavra. Para isso, como suporte teórico, há o debate sobre narração e romance moderno a partir dos textos de Walter Benjamin, Theodor Adorno e Erich Auerbach, além das contribuições de Jeanne Marie Gagnebin e Michael Löwy a respeito dos conceitos benjaminianos de história, romantismo e modernidade. A partir do diálogo com esses autores e outros de tradição semelhante, o percurso analítico estabelece um movimento pendular entre a forma dos narradores e o conteúdo histórico que sustenta e justifica a fatura dos romances. Por conta disso, esta Tese defende que cada uma dessas narrações é uma equação sem solução, pois os narradores assumem para si uma tarefa emperrada por dilemas de identidade, memória, origem, sexualidade e até mesmo da história de Manaus.

Palavras-chave: Milton Hatoum; romance contemporâneo; narração; Manaus.

RÉSUMÉ

Cette Thèse est dédiée à l'étude des quatre premiers romans écrits par Milton Hatoum : *Récit d'un certain Orient* (1989), *Deux Frères* (2000), *Cendres d'Amazonie* (2005) e *Orphelins de l'Eldorado* (2008). Dans ces ouvrages, l'objet d'analyse est le narrateur et la démarche narrative. L'objectif principal de cette Thèse est de comprendre comment se formalisent les différentes impasses des sujets qui tiennent la parole. Dans ce but, le débat autour de la narration et du roman moderne est mené à partir des réflexions de Walter Benjamin, Theodor Adorno et Erich Auerbach, et des propositions de Jeanne Marie Gagnebin et Michael Löwy à propos des notions benjaminienes d'Histoire, de Romantisme et de Modernité. À partir du dialogue avec ces auteurs et d'autres appartenant à la même tradition, le parcours analytique établi un mouvement pendulaire entre la forme des narrateurs et le contenu historique qui soutient et justifie la facture des romans. Dans ce sens, cette Thèse soutient que chacune de ces narrations est une équation sans solution puis que les narrateurs prennent en charge une tâche figée par dilemmes d'identité, de mémoire, d'origine, de sexualité et même de l'histoire de Manaus.

Mots-clés : Milton Hatoum; roman contemporain; narration; Manaus.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1 ANÚNCIO E SEGREDO.....	12
1.1 SEXUALIDADE REPRESADA.....	13
1.2 O IMPASSE DA ORIGEM.....	18
1.3 AS DÚVIDAS E AS INCERTEZAS DA MEMÓRIA.....	21
1.4 A MANAUS MODERNA, A CIDADE FLUTUANTE	24
1.5 OS NARRADORES E SUA CLASSE.....	28
2 CINZAS DO NORTE	37
2.1 O BURBURINHO DOS POBRES.....	37
2.1.1 A autonomia de Alícia.....	39
2.1.2 Algo parecido com o amor	42
2.2 QUE CHANCES TERIA UM RAPAZ COMO LAVO?	45
2.2.1 Oferta generosa e infame	48
2.2.2 A subjetividade rarefeita de Lavo.....	51
2.2.3 Estima e autoestima do favor.....	54
3 DOIS IRMÃOS	58
3.1 UMA NARRAÇÃO AMOITADA.....	58
3.1.1 A geografia da casa.....	61
3.1.2 A narração e suas fontes	62
3.2 O REI DA BÉLGICA	65
3.2.1 Um jipe fumegante	67
3.2.2 Os trabalhadores do porto.....	71
3.3 CORPOS BORRADOS PELA NEBLINA	73
3.3.1 Os acenos intermitentes da metrópole	76
3.3.2 Um rosto sem nitidez.....	79
4 ÓRFÃOS DO ELDORADO	82
4.1 PODIA SER DINAURA, OU INVENÇÃO DO MEU OLHAR	82
4.1.1 Um ataque de alvo duplo	84
4.1.2 Uma técnica menos ilusória.....	86
4.1.3 Dinaura escapa de Arminto	88
4.1.4 A narração como engano	91
4.2 AS ILUSÕES DO OURO BRANCO.....	94
4.2.1 Os dois estratos.....	96
4.2.2 O progresso em seu avesso.....	97
4.2.3 A ilusão dando as cartas.....	100
4.2.4 Uma lembrança amarga	102
5 RELATO DE UM CERTO ORIENTE	106
5.1 LENÇOS COM BORDADOS ABSTRATOS	106
5.1.1 Outro sujeito, outra narratividade.....	107
5.1.2 Herança e testemunho.....	109
5.1.3 Costura do relato e apocatástase	111
5.2 A NARRAÇÃO E A CURA	114

5.2.1 O espelho e os cacos	115
5.2.2 O embaralhamento da percepção.....	117
5.2.3 O acerto da assincronia.....	118
5.2.4 O fluxo da narrativa.....	120
5.3 UM MURMÚRIO ROMPENDO O SILÊNCIO.....	120
5.3.1 Tradição e (des)continuidade.....	122
5.3.2 Figuras do pária: Anastácia Socorro e as caboclinhas.....	124
5.3.3 A matriarca, a convivência e o abuso	126
6 MILTON HATOUM, UM ROMÂNTICO?.....	130
6.1 UM ELDORADO QUE NÃO DEU CERTO.....	131
6.2 HERANÇA DA SUBALTERNIDADE	136
6.3 OS NARRADORES E SUAS FRONTEIRAS.....	139
6.4 DOIS DESBRAVADORES	143
6.5 UM SENTIMENTO DE PERDA.....	146
REFERÊNCIAS.....	152

INTRODUÇÃO

Até aqui, Milton Hatoum já lançou cinco romances. Este trabalho se dedica ao estudo dos quatro primeiros: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos do Eldorado* (2008). Dentro desses, o objeto de análise são os narradores e o seu processo de narração, o qual formaliza os impasses mais diversos dos sujeitos que tomam a palavra. Seja a mulher sem nome do primeiro romance, seja o velho Arminto Cordovil, todos esses narradores se embrenham por dilemas de identidade, memória, origem, sexualidade e até mesmo da história de Manaus, a cidade para onde convergem todas as narrativas. Apesar das diferenças entre cada um dos romances, o ponto de contato se dá, para além de outras possibilidades, nos limites e dificuldades que se impõem ao trabalho dos narradores. Para nenhum deles, a tarefa é simples e serena. O passado se apresenta como uma névoa, por meio da qual eles tateiam um horizonte a seguir.

O trabalho que se apresenta a partir daqui faz parte de um processo iniciado há pouco mais de quatro anos. Ele já foi um projeto de Tese curto e sucinto, depois um projeto mais longo e detalhado, até se tornar um texto para a qualificação e, finalmente, a forma adquirida neste momento. Durante esse percurso, ele apontou para diversos caminhos críticos e teóricos, os quais foram lapidados pela orientação da professora Gínia Maria de Oliveira Gomes (UFRGS) e pela leitura dos professores Antonio Marcos Vieira Sanseverino (UFRGS) e Maria Zilda Ferreira Cury (UFMG). Por conta deles, o texto foi se moldando e se ajustando a esta versão, a qual não é e nem deve ser a final, tendo em vista a complexidade do tema e o amadurecimento natural dos argumentos. Em virtude disso, esta Tese que se organiza em torno dos narradores de Milton Hatoum é uma contribuição em movimento, um gesto tímido em meio ao extenso debate a respeito de um dos principais escritores da literatura brasileira contemporânea. Nesse sentido, vale notar que o termo “Milton Hatoum” direciona a quase quatrocentas Teses e Dissertações no banco de dados da CAPES, um resultado que comprova a pertinência de um estudo dedicado a esse autor.

Embora esse número de trabalhos acadêmicos seja amplo e bastante significativo, a preocupação com os narradores dos romances passa ao largo de boa parte dos textos. Uma das poucas exceções a isso é a Tese de Doutorado de Daniela Birman, intitulada *Entre-narrar: Relatos da fronteira em Milton Hatoum*, defendida em 2007 no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura da UFRJ. Nesse trabalho, a autora se dedica aos três romances iniciais, tendo como escopo justamente o processo de narração de cada um deles. No entanto, Birman (2007) não se prende às miudezas da tessitura narrativa da mesma forma como se pretende neste

trabalho. Por aqui, o objetivo é desvendar, com lente aumentada e indiscreta, os movimentos sutis e silenciosos que sustentam o trabalho dos narradores. Por isso mesmo, esta Tese inicia pelo capítulo “Anúncio e segredo”, com o qual se tenta lançar elementos de tensão a cada um dos quatro romances. Pautado por um debate com autores que já estudaram essas obras de Hatoum, o capítulo desenvolve os temas a seguir: sexualidade, origem, memória, cidade e classe social. Como um corte transversal, ele antecipa argumentos que serão desenvolvidos ao longo do trabalho, assim como fundamenta algumas escolhas de análise. É o caso, por exemplo, da relação ambivalente entre Lavo e Mundo em *Cinzas do Norte*, cuja amizade chega às raias da admiração sexual e da dominação de classe. Ou mesmo da postura de Nael diante da miséria da Cidade Flutuante em *Dois Irmãos*: o filho da empregada Domingas, apesar da sua pobreza, se distingue daqueles que vivem sobre palafitas no rio Negro. Em ambos os casos, o olhar atento e desconfiado a esses narradores possibilita compreender ou, pelos menos, se aproximar daquilo que serpenteia pelos meandros da narração.

Mais adiante, o trabalho se encaminha pela análise mais detida dos romances e seus respectivos narradores. Por essa razão, essas obras foram divididas da seguinte maneira: *Cinzas do Norte* e *Dois Irmãos* constituem a primeira parte, em que foram priorizados os contornos histórico-sociais das narrações de Lavo e Nael, ao passo que *Órfãos do Eldorado* e *Relato de um certo Oriente* se organizam na segunda parte, em que Arminto Cordovil e a mulher sem nome são interpretados no limite da sanidade em seus processos de elaboração narrativa. Cada uma das partes apresenta uma estrutura semelhante. Na primeira delas, há dois capítulos dedicados ao romance da família Mattoso, intitulados “O burburinho dos pobres” e “Que chances teria um rapaz como Lavo?”, e mais três ao romance dos gêmeos Omar e Yaqub: “Uma narração amoitada”, “O rei da Bélgica” e “Corpos borrados pela neblina”. A segunda parte, por sua vez, dedica dois capítulos ao romance da família Cordovil, “Podia ser Dinaura, ou invenção do meu olhar” e “As ilusões do ouro branco”, e três capítulos ao romance dos libaneses chefiados pela matriarca Emilie: “Lenços com bordados abstratos”, “A narração e a cura” e “Um murmúrio rompendo o silêncio”. Ao todo, portanto, são dez capítulos nessas duas partes, os quais apresentam modos diversos de lidar com a teoria implicada na leitura e na análise. Em alguns, o comentário analítico já inicia nas primeiras linhas, enredando, o mais rápido possível, o ponto de vista crítico ao suporte teórico. Em outros capítulos, entretanto, há uma divisão evidente entre a teoria e a análise, em um gesto de fundamentação da segunda a partir de uma escrita mais vagarosa da primeira. Essas diferenças assim se sucedem, porque, a despeito de toda escolha e planejamento da Tese, esta cria uma dinâmica própria que vai levando o autor a

caminhos, muitas vezes, imprevistos. Entre brigar com o texto ou abandonar a empreitada, mais vale aceitar o processo em suas qualidades, seus defeitos e seus desafios os mais variados.

Sobre as fontes teóricas deste trabalho, elas se aproximam de uma tradição que se expressa no recurso a autores como Theodor Adorno, Walter Benjamin e Erich Auerbach, especialmente em seus textos clássicos sobre a narração e o romance moderno. No caso de Benjamin, os argumentos se aprofundam e vão até o seu conceito de história e a sua crítica à ideologia do progresso. Nesse sentido, contribuem para o debate comentaristas como Jeanne Marie Gagnebin e Michael Löwy, os quais atravessam a Tese de ponta a ponta com seus textos a respeito do pensamento benjaminiano. Ao lado desses autores, mas em nota menos expressiva, ingressam na discussão alguns trabalhos de Giorgio Agamben e Jacques Derrida, cujos ensaios ajudam a pensar, entre outros argumentos, a narração como um processo de testemunho e de transmissão da herança familiar. Como não haveria de ser diferente para um aluno cuja formação se deu no PPGL da UFRGS, a influência da obra machadiana de Roberto Schwarz não se apresenta apenas em sua feição crítica e, por assim dizer, teórica, mas sobretudo no desejo de se aproximar de seu método, do modo como esse autor consegue alinhar o debate entre a forma romanesca e a experiência histórica. Como extensão da dialética schwarziana, os argumentos defendidos por José Antônio Pasta Jr e Simone Rossinetti Rufinoni são importantes para inserir o romance de Milton Hatoum em um contexto mais amplo, dentro do qual se dá a ver a experiência social brasileira, fortemente arraigada na violência da herança escravista, como um fundamento de constituição de personagens, enredo e ponto de vista narrativo, como é o caso de Lavo e Nael, os dois narradores em que se confundem, às vezes de modo indiscernível, as posições de empregado, amigo e membro legítimo da família.

Por se tratar de uma Tese, o que pressupõe uma boa dose de empenho autoral, há alguns pontos deste trabalho em que se arrisca um pouco além da prudência. No primeiro deles, há um diálogo com a arquitetura e outras artes de caráter visual, isso tudo mediado pelo texto de Guilherme Wisnik e seus argumentos, os quais vão desde quadros de Marcel Duchamp até as nuvens de armazenamento de dados, passando pelos projetos de Kazuyo Sejima e pelas obras de Olafur Eliasson. Já no segundo ponto de imprudência, o debate a respeito da narração de *Órfãos do Eldorado* se inicia a partir de um argumento comparativo com os vídeos de “Minha cabeça”, de Clarice Falcão, e “Sanity”, de Nick Murphy. Apesar do gesto inusitado, cuja origem certamente tem a ver com o trabalho de Wisnik, defende-se uma aproximação entre a perspectiva distorcida de Armino Cordovil e o conteúdo expresso por esses cliques e suas respectivas canções. Nas trilhas desse ritmo autoral, a Tese se encerra com o capítulo “Milton Hatoum, um romântico?”, um apanhado de entrevistas, ensaios e comunicações em que Milton

Hatoum é instado a falar e a expressar o seu ponto de vista a propósito de temas que atravessam a sua obra: as reformas urbanas de Manaus, a experiência da Ditadura, a herança indígena, a posição social de seus narradores e até mesmo a sua relação com as cartas de Euclides da Cunha, outro importante desbravador da capital amazônica. Ao longo desse capítulo, o debate se desenvolve em torno do que Hatoum diz para além de sua produção literária, e isso assim se dá até a última seção, quando se vincula a discussão a argumentos anteriormente defendidos na Tese a respeito do conceito de romantismo na contemporaneidade. Para isso, retoma-se a contribuição iniciada por Walter Benjamin e posteriormente encaminhada por Michael Löwy e Robert Sayre, em virtude da qual se compreende que o espírito romântico, independente de estilo de época, gênero e autor, ainda permanece atuante e necessário, enquanto uma visão de mundo contrária à civilização capitalista-industrial. Nesse sentido, o romance de Milton Hatoum, dentro do que lhe cabe de crítica ao projeto de modernização manauara, adere a esses valores como uma fonte de resistência ao desengonçado capitalismo de segunda mão brasileiro. Sendo assim, já nos limites do percurso argumentativo da Tese, afirma-se que tal postura do romancista se decanta na forma de seus narradores, os quais expressam um sentimento de perda romântico.

1 ANÚNCIO E SEGREDO

Em uma resenha para a *Folha de São Paulo*, Leyla Perrone-Moisés (2000) anota que uma das qualidades de *Dois Irmãos* é “a construção da narrativa, esteada no segredo e no anúncio”. Nas palavras da autora, são “encantos da narratividade”, que vão prendendo o leitor a um “segredo lentamente desvendado, e a um desastre final, várias vezes anunciado e sempre adiado” (PERRONE-MOISÉS, 2000). É um modo interessante de olhar para o romance, sobretudo para justificar suas qualidades enquanto uma narrativa fluida e dinâmica, em que os eventos vão se acumulando para um inevitável desfecho. Apesar disso, a resenha dá poderes demais ao narrador, ao defender que ele é “o detentor do segredo” (PERRONE-MOISÉS, 2000). Ora, Nael, o filho da empregada da casa, bem mais do que dominar os segredos da narrativa, é envolvido e enganado por eles. Não há dúvida de que esse narrador sabe de muitas coisas. É ele quem testemunha a rotina dos libaneses e seus filhos, é ele quem se torna ouvinte privilegiado das histórias de Halim e Domingas, no entanto, a principal informação jamais se revela: qual dos gêmeos é seu pai? A questão da origem não se resolve, a índia passa uma vida sem tocar no assunto e, quando decide falar, não vai além do estupro do Caçula e das brincadeiras com Yaqub. Sobre a própria identidade, o narrador só revela o seu nome, e isso já na metade do romance. A certeza sobre o seu nascimento é sepultada junto com a mãe.

Ao identificar elementos aristotélicos de reconhecimento e peripécia na fabulação de *Dois Irmãos*, Perrone-Moisés (2000) vincula esse romance a uma tradição que parecia perdida para o “filme comercial, a telenovela e a história em quadrinhos”. Na leitura da resenhista, a obra de Hatoum responde aos anseios de narratividade permanentes do ser humano, sem abrir mão de “personagens com espessura de experiência e de sentimentos” (PERRONE-MOISÉS, 2000). Não há o que reparar quanto a isso. De fato, esse romance tem um andamento narrativo com um vigor de dar inveja a qualquer realista oitocentista. O terreno balança quando se olha exclusivamente para o narrador, aí o romance da modernidade parece ter ganhado o jogo, sem nenhum tipo de concessão. Na trilha de Erich Auerbach (2013), ao ler *To the Lighthouse*, de Virginia Woolf, o narrador de *Dois Irmãos* sabe tanto quanto o leitor a propósito dos segredos da história. O principal escapa de ambos: quem é o pai de Nael? Qual é a origem desse filho bastardo? Por que ele não foi acolhido como membro legítimo da casa? Por isso, há de se concordar em parte com Perrone-Moisés (2000), quando ela afirma que Nael é “detentor do segredo”, afinal, o segredo mesmo, o motor da narrativa, isso é vedado ao maior interessado. Ser filho de Yaqub ou ser filho de Omar não é uma polêmica, e sim uma impossibilidade, marca

de um narrador que sabe tudo sobre a cidade, os vizinhos e os padrões, mas pouco, basicamente nada, sobre a sua identidade.

1.1 SEXUALIDADE REPRESADA

Esse dilema não é exclusivo de Nael, os narradores dos outros romances enfrentam situações semelhantes. De tal sorte que o segredo, muito mais que o anúncio, atravessa a elaboração dessas narrativas. São relatos em cujo fundamento há um silêncio intransponível. Os narradores se aproximam, tentam ouvir, buscam o sentido, mas se frustram, há um limite muito bem armado para o seu trabalho. Há alguns ganhos, evidentemente, senão as histórias não seriam contadas, mas há sugestões em maior medida. Deliberadas ou não, essas sugestões estão lá, habitando, em discreta existência, cada um desses relatos. Além da identidade e da origem dos narradores, a sexualidade é um desses silêncios indecifráveis, sobretudo uma sexualidade em versão represada, cheia de voltas, desejos e enganos. No mais das vezes, as cenas são levadas às fronteiras do erotismo, mas sem nada se consumir. Os narradores passam ao terreno da dúvida, e a confusão de Arminto Cordovil se torna a síntese de uma elaboração narrativa: "A mulher caminhou na margem, até sumir na neblina. Podia ser Dinaura. Ou invenção do meu olhar" (HATOUM, 2008a, p.33). Nesse sentido, José Leonardo Tonus (2005, p.145-146) reconhece uma tímida associação entre erotismo e incesto nos meandros da narração de *Relato de um certo Oriente*:

É através de Emilie que Hakim tem acesso aos mistérios da cultura árabe. Suas aulas, definidas pelo narrador como uma verdadeira "peregrinação" através de quartos e recônditos escuros da casa, assemelha-se a um percurso iniciático do qual o elemento erótico não está ausente. O ensino da língua se realiza, com efeito, a partir da descoberta e da denominação em árabe de objetos até então desconhecidos por Hakim e dissimulados no "corpo morto da arquitetura da casa" (p.51). A descoberta da língua, a que Hakim atribui pouco a pouco um corpo, coincide com a revelação do corpo material da casa, cuja ligação semântica com a figura materna sugere a iniciação sexual da personagem, acentuada no texto pelos efeitos sinestésicos obtidos graças aos jogos de aliteração.

Embora Tonus (2005, p.146) encaminhe sua análise por critérios fonéticos, como o emprego de consoantes líquidas e a repetição de fonemas idênticos, é interessante a sua conclusão a respeito do "processo de erotização" envolvendo o domínio da língua materna. Hakim é o filho escolhido para aprender o árabe, ele é guiado pela Parisiense a fim de aprender o nome de todas as coisas nessa língua, mas passa a se intrigar com o movimento solitário da mãe: "Sem deixar vestígios, ela desaparecia naquele aposento que sempre me interessou pelo

simples fato de ter sido um espaço inviolável, inacessível até mesmo ao meu pai (...)" (HATOUM, 2008b, p.46). O filho se interessa por uma porção de Emilie que até mesmo o marido prefere ignorar... O erotismo se avizinha cada vez mais. Com a mudança para o sobrado, Hakim acompanha a distância e em segredo a mãe carregando todos os seus objetos misteriosos em um baú lacrado. Nesse ponto, o rapaz, “àquela época eu devia ter menos de vinte anos (...)" (HATOUM, 2008b, p.47), assume um comportamento ainda mais intrusivo e investiga o quarto dos pais atrás de uma chave: “nas frestas das janelas, dentro dos móveis, debaixo dos tacos soltos, dos travesseiros e do colchão onde eles dormiriam juntos algumas décadas” (HATOUM, 2008b, p.47). De tanto mexer e revirar, ele encontra as chaves do baú e devassa, enfim, a intimidade da mãe¹:

O interior do móvel encerrava uma indumentária luxuriante, costurada com brocados magníficos. Confinada num recanto escuro, abandonada e em desuso, a vestimenta parecia aludir a um corpo vivido em outro tempo, caminhando sobre outro solo e desafiando as estações de uma região longínqua; imaginava como teria sido o corpo de Emilie coberto com aquela vestimenta exótica, que eu divisava parcialmente no canto sombrio do armário; imaginava cenas esparsas de sua adolescência, como hoje imagino as minhas incursões sucessivas ao interior do armário, à procura de um objeto, de palavras (HATOUM, 2008b, p.48).

Depois desse percurso afobado e sedento, não surpreende a referência ao corpo de Emilie. Como ele teria sido na indumentária luxuriante? É isso o que se pergunta Hakim. Entrando na vida adulta, o rapaz imagina a opulência da própria mãe, essa mulher que, em outros momentos da narrativa, é descrita por seu fervor religioso e sobretudo sexual: “sempre fez das noites uma festa de prazeres que contaminava todos os aposentos das duas casas em que morou, sem se preocupar com o que iria dizer ou pensar o filho do quarto vizinho ou a empregada do quarto dos fundos [...] as noites de amor devolviam-lhe o viço e a gana de viver” (HATOUM, 2008b, p.106). Seguindo a dinâmica de segredo e anúncio proposta por Perrone-Moisés (2000), esses valores se tensionam na mudança de Hakim para o sul. Para a irmã adotiva, ele atribui a mudança à indignação com o tratamento dispensado por Emilie às empregadas da casa. Segundo ele, afastar-se de Manaus seria “a única maneira de preservar uma idolatria à distância” (HATOUM, 2008b, p.93). Esse é o anúncio, é isso que fica registrado no relato final da narradora sem nome. O segredo, entretanto, tem a ver com a dimensão incestuosa da relação entre ambos, a qual não se concretiza, mas se insinua de tal modo que mãe e filho se afastam com a distância de Manaus e esse impreciso sul. Eles nunca mais se veem ou conversam, apenas

¹ Agradeço ao professor Sanseverino, que na banca de qualificação apontou para essa intrusão ambígua de Hakim.

trocam fotografias com as quais Hakim “tentava decifrar os enigmas e as apreensões de sua vida, e a metamorfose do seu corpo” (HATOUM, 2008b, p.93).

A sexualidade represada não se restringe ao erotismo envolvendo as “confidências entremeadas de chamegos e risos” (HATOUM, 2008b, p.93) entre Emilie e Hakim. Ainda em *Relato de um certo Oriente*, a gravidez misteriosa de Samara Délia é tratada como um tabu. Ela é afastada do convívio familiar em um quarto isolado da casa, e a sua filha, nascida surda-muda, é envolta por tal monstruosidade que apenas a morte é capaz de expiar o pecado. Nada se sabe para além do que a narradora registra em seu relato, mas a reação desproporcional dos irmãos inomináveis, desde o nascimento até o velório da menina, cria um ambiente cheio de dúvidas em torno de Soraya Ângela. Já em *Dois Irmãos*, esse tema se torna ainda mais recorrente, espalhando-se por diversas personagens e situações do romance. A começar por Rânia, que se tranca no quarto com Yaqub e dança nas noites de festa com Omar, criando mil ideias no jovem Nael, testemunha atenta desses movimentos sinuosos. O incesto beira as raias do explícito, mas não se revela. Pelo menos com os gêmeos, pois, com o filho de Domingas, Rânia experimenta o corpo do sobrinho no depósito da loja.

A índia é tratada feito coisa desde a chegada ao sobrado: é boa para a limpeza, as brincadeiras de Yaqub e o estupro de Omar. Apesar disso, o seu desejo se manifesta diante dos corpos dos gêmeos. Após o sumiço do Caçula com a Pau-Mulato, Nael afirma que a sua mãe “parecia sedenta do corpo do Caçula” (HATOUM, 2006a, p.111). Também é sede o que Domingas sente quando espiona a despedida entre Livia e o outro gêmeo:

Estavam espichados no mato, e Yaqub acariciava o ventre e os seios da mulher, adiando a despedida. Domingas ficou calada, ofegante; agachou-se, balançou as folhas e torceu com raiva os galhos da fruta-pão. Observou a cena, boquiaberta, e se retirou com a boca seca, com sede daquela água (HATOUM, 2006a, p.35).

Nesse caso, represado mesmo é apenas o desejo da mulher indígena, porque os gêmeos, quando acharam por bem, se satisfizeram com a disponibilidade de Domingas. Nael é a prova disso. Todavia, a sua narração se embrenha na dúvida, e ele não parece reconhecer os limites da dominação e da vontade: “Minha mãe também queria o Omar de volta? Eu notava nela um desejo, uma ânsia que ela sabia esconder, uma sombra no sentimento. Ela me deixava na dúvida, me desnor-teava quando lamentava a ausência do Caçula” (HATOUM, 2006a, p.111). Domingas sofreu abusos de toda sorte: desde a venda como mercadoria para Zana até o estupro sofrido por Omar. Por essa trajetória, a sua autonomia enquanto sujeito é um valor rarefeito. Assim, não estranha a dúvida do filho: a empregada anseia o retorno do Caçula porque não há

mais nada em seu horizonte ou porque, de fato, ela tem um desejo constituído e bem elaborado por esse homem que perturba as mulheres da casa? No fim de tudo, a dúvida seja apenas do leitor, porque o Nael narrador é experiente das coisas do mundo. Ora, esse narrador teve as suas incursões pela noite manauara e, em especial, pelo depósito da loja com a tia Rânia. Nesses termos, talvez ele enxergue na mãe, a despeito da simulação, o desejo de uma mulher bem resolvida quanto às suas vontades.

Nos outros dois romances, *Cinzas do Norte* e *Órfãos do Eldorado*, a sexualidade também se desdobra em formas represadas e até consumadas. As primeiras são mais relevantes, porque pulsam vigorosamente pelo baixo contínuo das narrativas. Em *Cinzas do Norte*, a costureira Ramira desenvolve uma admiração por Jano, em que a atração sexual se junta a uma submissão de classe. O homem e o patrão se misturam ao cheiro das flores do mato enviadas pelo patriarca dos Mattoso. Em *Órfãos do Eldorado*, por sua vez, a consumação do sexo com Dinaura se perde nas imagens de sonho e desequilíbrio mental de Arminto. Além do mais, a névoa do incesto paira pela relação entre a índia silenciosa e o último herdeiro dos Cordovil. Mas é na amizade entre Lavo e Mundo, voltando a *Cinzas do Norte*, que a sexualidade represada entrega os seus melhores frutos nesses quatro romances de Milton Hatoum. A narração se funda em um esquema de circularidade em cujo fundamento há os limites da classe de Lavo, mas não se pode menosprezar a incapacidade (ou não) desse rapaz em se livrar do círculo de vontades de Mundo.

Ao argumentar a respeito dos locais por onde circulam Jano e Lavo em seu *passoio* por Manaus, Sophia Beal (2016, p.77) afirma que “esses locais - através tanto de sua austeridade neoclássica, quanto de sua função - restabelecem as expectativas (heteronormativas, orientadas para os negócios da família e pró-regime militar) que Jano tem de Mundo”. Nesse ponto, a autora chama atenção para a tentativa de Jano em regulamentar a sexualidade do filho, em torno da qual ele reconhece impulsos homossexuais. Humilhado pela oferta de espionar o amigo por dinheiro, Lavo sai desnortado do escritório do empresário. Como consequência do abuso, a subjetividade do sobrinho da costureira se achata aos limites do poder de Jano, mas, como uma piscadela sutil, Lavo se torna cada vez mais próximo e mais íntimo de Mundo após esse evento. Ele aceita o dinheiro? A sua autonomia se desfaz com a força da humilhação? Ou ele reconhece um sentimento indizível nas palavras de Jano? Não há explicações concretas sobre isso, pode ser tudo ao mesmo tempo. Compreensível mesmo é que a amizade entre Lavo e Mundo é, antes de mais nada, desigual do ponto de vista da classe, um é criado pela tia costureira, o outro é herdeiro de uma grande fortuna, e irregular e dissimulada quando se pensa nos desejos

implícitos do rapaz pobre. Sendo assim, conforme anota Gabriel Albuquerque (2006, p.135), “sua atitude em relação ao amigo, Mundo, é uma mescla de admiração e desejo mal revelado”.

É Mundo quem conduz Lavo pela cidade. Atrás do amigo, o sobrinho da costureira é levado para o ateliê de Arana, o interior do palacete dos Mattoso e “a vida noturna de Manaus, em lugares que eu desconhecia” (HATOUM, 2010a, p.105). Até mesmo um dos poucos vislumbres da intimidade de Lavo tem a ver com a ação de Mundo. É o amigo quem chama a cantora Aminadabe para dançar com Lavo: “Dancei com Aminadabe, bebemos cerveja atrás do Mercado e entramos num barco velho que alugava camarotes para clientes do Recanto” (HATOUM, 2010a, p.102). Por consequência da oferta em dinheiro de Jano, Albuquerque (2006, p.134) afirma que Lavo é “uma espécie de pajem de Mundo”. É uma boa interpretação, porque põe o sobrinho de Ramira a serviço do outro, sendo levado a tiracolo pelo herdeiro dos Mattoso por seus passeios e compromissos na periferia de Manaus. No entanto, a considerar que Lavo refuta a oferta, a relação servil se perde e torna-se de difícil explicação a proximidade entre ambos. Amizade é sempre uma boa saída, mas o desnível de classe e a passividade de Lavo diante da vontade de Mundo empurram a leitura para zonas mais cinzentas. Nesse sentido, é o próprio Mundo quem tensiona o lugar ocupado por Lavo:

Olhou para mim e ergueu as sobrancelhas: “A cumplicidade tem preço?”. Logo lembrei da mão de Jano segurando o envelope cheio de cédulas... da voz do suborno... Jano teria tocado no assunto? Poderia ter mentido, dizendo ao filho que eu aceitara a oferta. Não respondi, nem desviei o olhar do rosto de Mundo. “Tu sabes o que meu pai é capaz de fazer”, murmurou ele. Pôs a boina, ia para o colégio. Não ia passar no ateliê? “Tenho que escrever o relatório do último treinamento”, disse (HATOUM, 2010a, p.104-105).

A pergunta é ardilosa. Apesar do olhar firme, Lavo é incapaz de respondê-la. Entre uma frase e outra de Mundo, a memória do rapaz vai longe e relembra o momento do abuso: a oferta em dinheiro, a mão sobre o envelope, a voz de Jano... Nada disso importa, pois a dúvida se impõe por todos os lados: blefe de Mundo? Intriga de Jano? Paranoia de Lavo? A sua posição é frágil, diante de uma pergunta do amigo ou de uma mentira do patriarca, ele pode sair do lugar de companheiro fiel e se transformar em um espião, uma versão mais suave do motorista Macau. Esse é um modo de conceber a relação entre os dois rapazes, em que o sobrinho de Ramira engana até mesmo a confiança do leitor. Outro modo tempera a lealdade de Lavo com um sabor de admiração afetiva e desejo sexual. Ora, não são poucos os trechos da narrativa em que ele é guiado pelo movimento decidido e determinado de Mundo: “Não fomos ao cinema, ele preferiu caminhar” (HATOUM, 2010a, p.105); “Vamos saltar no atracadouro da

Aparecida’, avisei o barqueiro. ‘Não, vamos ao Mercado Municipal’, disse Mundo. [...] ‘Onde vamos beber?’, perguntei. Ele olhou para mim e disse que tinha mudado de ideia: queria beber sozinho, na canoa” (HATOUM, 2010a, p.111). Lavo é entregue às escolhas de Mundo, o capricho do amigo dá as coordenadas da sua vida. Em acréscimo a isso, há um ciúme todo ele expresso na pergunta "Não ia passar no ateliê?" e ainda mais evidente no excerto abaixo:

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. Estavam tramando alguma coisa e me excluía, pensei, enquanto os via juntos, o braço de Ranulfo agarrado ao ombro do meu amigo, um abraço caloroso que eu presenciava pela primeira vez (HATOUM, 2010a, p.123).

Não é pouca coisa a escolha das expressões: “me senti traído”, “senti ciúme”, “me excluía”. Fora da cena, Lavo testemunha de longe a cumplicidade entre Mundo e Ranulfo. Em certa medida, bem parece a cena de Domingas espionando a despedida de Yaqub e Livia... Nesse sentido, ganha protagonismo o corpo do amigo, o qual é envolto pelo braço do tio. Em outra cena, Mundo é visto nadar em plena madrugada no rio: “Mundo ficou agachado, de repente deu um salto e mergulhou. [...] Emergiu a poucos metros; nadou em círculos, mergulhou de novo e reapareceu perto da proa. Subiu, esticou o corpo e suspirou” (HATOUM, 2010a, p.111). A performance de Mundo se aproxima das fronteiras do gozo: o aluno do Colégio Militar nada, se exhibe, mostra o corpo e suspira. Ele é o dono das ações, é ele quem conduz os movimentos. Dentro da canoa, Lavo está inerte, apenas acompanhando a destreza do amigo. No final das contas, nada se torna explícito. Mas não é necessário, porque a carga de sexualidade em uma cena como essa é tanta que justifica em nota diversa a referência a Guimarães Rosa na epígrafe do romance. Se Riobaldo tem dúvidas, não parece ser o caso de Lavo.

1.2 O IMPASSE DA ORIGEM

Ainda na resenha sobre *Dois Irmãos*, Perrone-Moisés (2000) defende que Milton Hatoum “não pode ser rotulado de exótico porque só o é para um olhar de fora, e não para quem, sendo parte dele, o vê sem idealização, com melancólica lucidez”. Na esteira desse argumento, Tânia Pellegrini (2004, p.124) equaciona o exotismo amazônico no romance de Hatoum ao lembrar que os narradores pertencem a esse universo de águas, cores e cheiros: “A Amazônia como um todo aparece assim, como um universo ‘outro’, exótico mesmo, mas de um exotismo claro apenas para um olhar de fora, não para quem, como o autor (e os narradores), sendo parte dele, o vê sem idealização”. A partir disso, vale notar que o dilema dos narradores ultrapassa

os limites físicos e mesmo simbólicos da região amazônica, eles vêm de um lugar próprio da formação desigual e violenta da história brasileira. Em maior ou menor medida, esses sujeitos são mestiços, filhos da bastardia, do estupro ou do desamparo, filhos para os quais a origem é um impasse:

Nessa linha de pensamento, talvez se explique o fato de que Milton Hatoum escolha os narradores de seus romances entre aqueles que não poderiam falar em primeiro plano. Assim, tomam as rédeas da palavra os agregados, os enjeitados, os filhos de criação, retornando aí a imagem do pássaro gigantesco e frágil porque tais vozes são muitas, mas desprovidas da legitimidade. São, portanto, vozes de segunda plana e, curiosamente, as únicas com os meios para empreender o trabalho da rememoração. A extensão da bastardia é imensa em um país que prima pela negação de si mesmo: ao dar voz aos enjeitados, Milton Hatoum faz surgir um Brasil silenciado no fundo de uma casa senhorial, em um hospício, em um hospital e, ao mesmo tempo, faz falar um lugar e um tempo para os quais a história oficial brasileira parece dar de ombros (ALBUQUERQUE, 2006, p.128).

Com essa citação, compreende-se que o debate a propósito do romance de Hatoum não deve se restringir às imagens exóticas (ou não) da Amazônia. Para todos os quatro narradores, a origem problemática é fonte de uma narração hesitante, debatendo-se entre ordens de sentido diversas. Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora e seu irmão são filhos de quem? A mãe biológica é uma imagem espectral e fugidia, mas e o pai? Por que ele não é sequer mencionado? Esse conjunto vazio é significativo, tendo em vista que os dois irmãos são adotados por Emilie e o marido como se fossem filhos legítimos, incorporados de igual para igual ao conforto e ao carinho dispensados aos outros membros da família. Em paralelo a isso, há a sexualidade caprichosa e violenta dos filhos inomináveis dos libaneses. Esses dois, “filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo” (HATOUM, 2008b, p.9), estupram e engravidam as caboclinhas que se aproximam do sobrado como empregadas, lavadeiras ou quaisquer outras funções subalternas. A vizinhança dos eventos não pode ser menosprezada. Ora, Emilie escorraça essas meninas pobres e seus bebês como se os filhos não tivessem nenhuma responsabilidade, todavia acolhe, em perfeita harmonia, a narradora e seu irmão mais novo. Por que essa diferença de tratamento? É porque a mãe biológica é descrita como pertencente à mesma classe social dos libaneses? Ou porque ela reconhece, nesses dois casos, a paternidade dos seus filhos inomináveis? Essa é uma zona obscura da narrativa, a qual não se resolve com o trabalho de recolha e edição dos depoimentos de Hakim, Dorner e Hindié. A despeito disso, nessa mesma zona, movem-se sentidos fundamentais para compreender o lugar social dessa narradora. Ela e o irmão, por não serem filhos de uma caboclinha miserável de Manaus, são inseridos no seio da família e têm os seus destinos selados de maneira diversa

aos dos bebês pobres. Depois de adultos, talvez por compreenderem isso, um prefere a distância de Barcelona, e a outra chega ao extremo de uma clínica psiquiátrica.

Em *Cinzas do Norte*, a origem de Lavo é conhecida, mas nem por isso ela é menos problemática. Os seus pais, Jonas e Raimunda, morrem em um naufrágio, por isso ele é criado pelos tios Ramira e Ranulfo. Embora essa situação esteja conformada desde a infância do narrador, a figura paterna é um lugar posto em questão. Tia Ramira luta para educar e sustentar o sobrinho como se esse de fato fosse um filho legítimo, no entanto Ranulfo mais parece um irmão mais velho, um exemplo invertido para Lavo. Nesse sentido, vale notar que a trajetória do rapaz é o negativo da trajetória do tio. Enquanto um se adequa aos limites da sua classe, o outro despreza o trabalho e a rotina, empurrando uma vida às custas da irmã e da amante. Não sem motivo, parece haver uma simetria entre Jano e Lavo que nem de perto se encontra em Jano e Mundo. Todo o esforço e seriedade exigidos pelo patriarca se encontram no sobrinho da costureira, e não no filho, o qual se aventura em uma vida tortuosa e precocemente interrompida. A figura materna, ao menos na dedicação ao bem-estar do rapaz, está impressa na tia, já a paterna escapa para o controverso chefe dos Mattoso. Apesar da oferta desprezível, Lavo viaja para a Vila Amazônia e permanece ao lado de Jano, enquanto o filho volta escondido para Manaus. O rapaz pobre escuta o patriarca, os conselhos são asquerosos, falam até da necessidade de um pistolão, mas Lavo se dispõe a ouvir e talvez até a ponderar sobre isso. Sendo assim, não sem propósito, a morte de Jano é testemunhada tão somente por Lavo, que o carrega agonizando para o sofá e sente sua palpitação sumir lentamente.

Em *Órfãos do Eldorado*, pai e filho são inimigos. Para Amando Cordovil, o filho é responsável pela morte da mãe. Muitos anos depois, a índia Florita é outra mulher que atravessa o caminho do pai e seu herdeiro. A solução encontrada é das mais radicais: Arminto é banido da Vila Bela e passa a viver na pensão Saturno, em Manaus. Com esse gesto paterno, inicia a dilapidação da herança, o filho abandona os estudos e se torna um frequentador diletante dos bordéis da cidade. A vigorosa conexão filial que havia entre Edílio e Amando perde-se na terceira geração dos Cordovil, e esse filho tem de frequentar a casa da infância nos intervalos de ausência do pai: “Entrei no jardim, espiei a sala pelas frestas da janela, não vi o retrato de minha mãe na parede, mas o piano preto estava no mesmo lugar” (HATOUM, 2008a, p. 23). Arminto só retorna para o palácio branco com a morte de Amando, daí a família se encaminha para a extinção em um misto de vingança e crise econômica: o filho se nega a assumir o controle da empresa e deixa sua riqueza afundar com o Eldorado. Nesse momento, outra mulher, outra índia interfere na relação entre pai e filho. Dinaura é filha ou amante de Amando? Ou ambas as coisas? Nem mesmo Estiliano parece ter essa resposta, talvez por isso a sanidade de Arminto

não resista a uma caçada que beira o sonho e a fantasia. Nessa busca, infrutífera em seu principal intento, o filho encontra e revela, em sua narração, uma face desprezível e violenta do pai, sobre a qual se sustentaram, durante duas gerações, o poder e a influência da família. No final das contas, se o fundamento da narração for levado como verdadeiro, Arminto rechaça a herança dos Cordovil, em um movimento de abandono da origem familiar.

Nessas imagens problemáticas da figura paterna, os narradores assumem o contorno do enjeitado. Assim como argumenta Albuquerque (2006), eles formalizam, na fatura do romance de Milton Hatoum, a negação brasileira da própria história. Trata-se de sujeitos para os quais o passado é uma zona cinzenta, um mistério marcado pelo descaso e pelo esquecimento. Nesse sentido, é em *Dois Irmãos* que esse tema se torna ainda mais potente, integrando-se a um enredo cujo conflito essencial é o da identidade do narrador. E essa identidade passa toda ela pela questão paterna: um dos gêmeos é pai de Nael, mas qual deles? Para além de um desfecho satisfatório para isso, há de se considerar a violência sobre a qual se assenta o nascimento desse narrador. Ora, ainda nos termos de Albuquerque (2006), Nael fala dos fundos de uma casa senhorial, ele é a face visível do desprezo relegado ao corpo e ao desejo da índia Domingas. Se Omar estupra a empregada, Yaqub não se constrange em desfilar com Lívia pelo pátio. Em ambos os casos, é o sentimento da índia que é posto de lado, reprimido em uma vontade que o filho não deixa de notar. Nael é filho desse completo desdém, embora seja um membro legítimo do sobrado, ele assiste à trajetória da família em condição subalterna, circulando livremente pela casa, mas sem usufruir dela em posição de igualdade com Rânia e os gêmeos. Nael é filho de duas terras distantes, o Líbano de Omar e Yaqub e a Amazônia de Domingas, dentro dele habita, bem mais que o sentido exótico desses lugares desconhecidos, “a desonra, a humilhação” (HATOUM, 2006a, p.198) de um mestiço nascido aos moldes da formação abusiva e violenta da história brasileira. Não há uma posição estável para o pai e a mãe é uma sobrevivente do abuso, ou é um mistério insondável, ou está morta.

1.3 AS DÚVIDAS E AS INCERTEZAS DA MEMÓRIA

Nesse contexto, em que os narradores sintetizam em sua trajetória individual e familiar a experiência histórica, o interesse pelo seu trabalho com a memória adensa o debate proposto até aqui. Não sem motivo, esse é um dos principais temas abordados pela crítica no romance de Milton Hatoum. Como exemplo disso, Maria Zilda Ferreira Cury (2003, p.14-15), ao analisar *Relato de um certo Oriente*, afirma que “o espaço da memória é, pois, recriado lacunarmente, através da mediação de vozes fragmentadas, imprecisas e conscientes da impossibilidade de

recuperação do vivido. [...] Em tal espaço ficcional, a memória se constrói enquanto releitura e *invenção*, ao invés de nos conduzir ao pretensamente autêntico espaço da origem” (grifo do original). A partir desse argumento, compreende-se que o trabalho dos narradores, em especial da mulher que não expressa o próprio nome, tem de lidar com os limites da memória, a qual não oferece respostas convincentes, senão com a recolha dos depoimentos dos outros narradores, eles também submetidos a essas restrições. Sendo assim, tratando do mesmo romance que Cury (2003), May E. Bletz (2009, p.201) chega a uma conclusão semelhante:

Para a narradora, é tudo tão arbitrário e confuso que ela chega a ter uma crise mental. Apesar disso, resiste à tentação de encontrar explicações, de esclarecer os fatos, de narrar de forma compreensível e, assim, de falsificar a história familiar. Ela encerra a narração admitindo ter gravado vozes distintas e está disposta a viver com as dúvidas e as incertezas da sua história familiar².

Mais adiante em seu texto, Bletz (2009) tensiona a narração de uma das fontes da mulher sem nome. Segundo a autora, “o próprio Hakim avisa que não podemos confiar muito nele³” (BLETZ, 2009, p.199). Para isso, ela se refere às cartas de Emilie traduzidas pelo filho, em um trabalho “encurralado por signos indecifráveis”, que contou com o “auxílio da intuição” (HATOUM, 2008b, p.50). Trata-se de uma ponderação importante, porque o esquecimento e a ânsia de preencher as lacunas do tempo submetem esses narradores aos traiçoeiros caminhos da memória. Isso tudo sem falar da edição final do relato, em que a narradora sobrepõe as suas palavras hesitantes aos depoimentos de Hakim, Dorner e Hindié. Nesse sentido, Bletz (2009, p.199) suspende ainda mais a voz do filho mais velho da matriarca: “Até que ponto podemos acreditar nas memórias de Hakim sobre a viagem do Líbano para Manaus, passando por Marselha, feita por Emilie, os pais e os irmãos Emir e Emílio?”⁴ Nessa parte, o próprio texto da autora exige uma ressalva, afinal, os irmãos Emilie, Emílio e Emir viajaram para o Brasil sem os pais, que já estavam há algum tempo em Recife. Apesar disso, a análise tem o mérito de pôr em questão o estatuto de uma narração que lida com eventos tão recuados no tempo e também com a difícil tradução de uma língua estrangeira. Sendo assim, a partir desse caminho percorrido por Cury (2003) e Bletz (2009), pode-se estabelecer um debate mais cauteloso a

² Para la narradora todo es arbitrario, confuso, y ella llega a tener una crisis mental. Sin embargo, sigue resistiendo la tentación de buscar explicaciones, de aclarar los hechos, de narrar de forma comprensible y así falsificar la historia familiar. Termina la obra admitiendo que ha grabado y recordado voces distintas y que está dispuesta a vivir con las dudas e incertidumbres de su historia familiar. (Tradução minha).

³ Hakim mismo avisa, sin embargo, que no tenemos que confiar demasiado en él. (Tradução minha).

⁴ ¿Hasta qué punto podemos creer en las memorias de Hakim sobre el viaje de Emilie, sus padres y dos hermanos Emir y Emílio desde Lebanon a través de Marseillas a Manaus? (Tradução minha).

respeito do que narram e como narram esses sujeitos que assumem a voz sobretudo em *Relato de um certo Oriente e Órfãos do Eldorado*.

Por essa via, deve-se compreender que a filha adotiva de Emilie edita o seu relato segundo uma perspectiva bastante singular. Primeiramente, ela está há vinte anos afastada de Manaus, as imagens da infância e dos últimos anos na cidade surgem como se fossem espectros de um sonho. Não sem motivo, o romance inicia pelo despertar assustado da narradora, um breve evento que contamina toda a ambiência do texto. Em segundo lugar, a mulher é recém-egressa de uma clínica psiquiátrica, "as quatro muralhas do inferno" (HATOUM, 2008b, p.121), definição que resume o caráter traumático dessa experiência. As causas para isso não são nem de perto reveladas pela narradora, mas a sugestão do trauma e da perturbação contribui para o aspecto nebuloso da sua narração, a qual deixa entrever a incapacidade de tirar a mãe biológica das sombras e de se aproximar da mãe adotiva. Por último, o relato é escrito e editado para o irmão que vive em Barcelona, em uma tentativa de informá-lo sobre a morte da matriarca Emilie. Talvez por isso haja tantos mistérios na versão final, o interlocutor privilegiado é companheiro das mesmas vivências no sobrado. Por tudo isso, o longo afastamento temporal, a passagem pela clínica e o leitor imediato em Barcelona, recebe contorno a feição de uma narradora para quem a memória é toda ela marcada por ranhuras e frestas, lacunas que exigem o trabalho de escuta e gravação dos depoimentos. Mas, como já se deu a ver, trata-se de um trabalho sem nenhuma garantia, as próprias fontes são questionadas em seu estatuto de legitimidade. Ora, Hakim, Dorner e Hindié são as melhores escolhas? Por que não Emílio, os filhos inomináveis ou Samara Délia?

Sobre esse trabalho instável com a memória, nenhum narrador é tão desconfiável quanto Arminto Cordovil. O momento da sua narração, o encontro com o passante, é desde já marcado pela pecha de louco e mentiroso atribuída a esse velho da tapera. E a sua narrativa é toda ela atravessada por trechos em que se misturam os sonhos do narrador e de Florita, as imagens fantasmagóricas de Dinaura e as lendas do imaginário amazônico. Acreditar nas histórias de Arminto é tarefa das mais difíceis, pois tudo se volta contra ele, em uma sucessão de eventos que vão diminuindo pouco a pouco a sua legitimidade. Apesar disso, não há remédio, trata-se de um narrador que escapa de qualquer certeza. Então, se o passante que pediu água e sobretudo o leitor confiam nessas palavras, dá-se a ver um homem que metaforiza uma cidade. Arminto é atraído pelos encantos de Dinaura assim como Manaus é atraída pelos encantos do *rubber bom*. Ambos se perdem pela cegueira diante de uma fantasia. O homem e a cidade se tornam, muito anos depois, quando se dá narração desses eventos, a junção de uma mesma crise: o presente em decrepitude contrasta com um passado de riqueza e ostentação. Difícil mesmo de acreditar,

não fossem as marcas de decadência na trajetória de Arminto Cordovil e em especial na arquitetura e no traçado urbano de Manaus, a qual recebe um contorno ainda mais palpável nas narrações de Nael e Lavo.

1.4 A MANAUS MODERNA, A CIDADE FLUTUANTE

Em *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, o enredo de cada um desses romances depende, em boa medida, dos influxos histórico-sociais da Manaus forjada pelos militares após o Golpe de 1964. A partir desse momento, conforme os termos de Murilo José de Souza Pires e Pedro Ramos (2009), a cidade esteve submetida a um processo de modernização conservadora, compreendida, nesse sentido, como um pacto entre as elites econômica e política para condicionar o desenvolvimento capitalista sem alterar efetivamente as estruturas sociais pré-existentes. Esse modelo de modernização é bem evidente no relacionamento de algumas personagens dos dois romances. No primeiro, Yaqub se alia aos militares para investir na cidade, já no segundo, é Jano quem se junta a Albino Palha e a coronel Zanda para explorar as oportunidades dos novos tempos. No encaixe desse pacto entre políticos, empresários e militares, estão os narradores, os quais testemunham e mesmo experimentam a forma contraditória com que a modernidade desembarca, mais uma vez, nessa estratégica cidade da Amazônia. Em contexto semelhante, ao realizar o debate sobre *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*, Pellegrini (2004, p.123) também chama atenção para o espaço de Manaus e argumenta que a cidade sintetiza, em sua história e em seu desenvolvimento, as contradições do país como um todo:

E nessa trama, mais no segundo que no primeiro romance, avulta também o tempo da história brasileira, disfarçado como tema secundário: o do processo de modernização do país, com ecos específicos na região norte, que, talvez mais do que em outros lugares, revela com crueza as marcas da convivência de progresso e atraso, de avanço e estagnação, de permanência e mudança. Os dois livros têm Manaus como seu espaço privilegiado, a cidade ilhada pelo rio e pela floresta, que, desde o fim da *belle époque* da borracha, adaptou-se como foi possível a cada nova circunstância dada pelo desenvolvimento do capitalismo. Nesse sentido, tem-se a história do país refletida num pequeno mundo e a ele circunscrita, transmitindo valores humanos específicos, assim fazendo a passagem do local para o universal (grifo do original).

A partir desse excerto, observa-se que a modernização da região amazônica não é um intento exclusivo dos militares de 1964. Desde a *belle époque* da borracha, conforme anota a autora, a cidade tenta se alinhar ao ritmo do desenvolvimento capitalista mundial e até mesmo brasileiro. Se *Relato de um certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* lidam com os ecos

desse período histórico, *Órfãos do Eldorado* se fundamenta todo ele sobre a ascensão e a queda do fausto gomífero. Nesse último romance, a trajetória da família Cordovil sintetiza a decadência de uma cidade que, segundo Edinea Mascarenhas Dias (2007), chegou a ser chamada de Paris dos Trópicos e Capital da Borracha, mas em trinta anos se tornou um lugar vazio de investimentos estrangeiros. Como se dá a ver na argumentação de Dias (2007) e especialmente na narração de Arminto Cordovil, nesse período do *boom* gomífero, os sonhos de modernidade trouxeram a reboque os valores europeus da civilização capitalista-industrial. Por conta disso, não se trata tão somente de inovações técnicas e materiais, de maneira ainda mais profunda e insidiosa, também se alastram valores e concepções de mundo dedicados a substituir modos de vida considerados obsoletos, verdadeiros empecilhos para o desenvolvimento em direção ao progresso.

Ora, no contexto manauara, não é difícil perceber que a cultura indígena, ao lado das populações ribeirinhas, é o principal obstáculo a ser derrubado, todos esses associados à lentidão, à preguiça e à baixa produtividade. O índio está em todas as partes, na construção das casas, na arte da pesca, no gosto pelo banho nos igarapés e sobretudo no rosto das pessoas. O índio e seus tentáculos culturais e até mesmo genéticos são pintados como o alvo desse sopro modernizador. Em virtude dessa feição devoradora do progresso, é de se observar que a Manaus do Teatro Amazonas, forjada com os excedentes da extração do látex, trouxe consigo um ideal de modernidade que, evidentemente, contrapunha-se ao bem-estar da população que aderira a práticas de vida consideradas brutas e arcaicas pelo horizonte europeu. Por isso mesmo, a Manaus do *rubber boom* é marcada por um evidente senso de higienização cultural:

A modernidade em Manaus não só substituiu a madeira pelo ferro, o barro pela alvenaria, a palha pela telha, o igarapé pela avenida, a carroça pelos bondes elétricos, a iluminação a gás pela luz elétrica, mas também transforma a paisagem natural, destrói antigos costumes e tradições, civiliza índios transformando-os em trabalhadores urbanos, dinamiza o comércio, expande a navegação, desenvolve a imigração. É a modernidade que chega ao porto de lenha, com sua visão transformadora, arrasando com o atrasado e feio, e construindo o moderno e belo (DIAS, 2007, p.29).

Nessa seara de ideias e torcicolos culturais, importante mencionar uma arrastada disputa política ocorrida entre 1891 e 1896 para a instalação de luz elétrica no centro de Manaus. Nesse evento, como se fosse uma mônada, parece haver a síntese de toda a modernização manauara. Na formação de uma cidade com veleidades parisienses, parecia mesmo um absurdo a iluminação pública, na última década do século XIX, ainda ser feita por métodos primitivos, como o querosene e a nafta. Por esse motivo, o então governador amazonense, Gregório

Thaumaturgo de Azevedo, se pronuncia, em 1891, a favor de mudanças: “uma questão que depende de solução é a iluminação pública, adotada nas grandes cidades pelo hidrogênio carburetado ou pela luz elétrica [...] A decretação deste melhoramento é tão urgente quanto a iluminação atual é deficiente e defeituosa” (DIAS, 2007, p.69). A preocupação do governador era válida, afinal de contas, o modelo de iluminação em vigência era parco, ineficiente e prejudicial à saúde dos moradores, pois expelia ácido carbônico durante o seu funcionamento.

As disputas políticas se estendem até 1894, quando o inspetor interino da Higiene Pública, Henrique Álvares Pereira, envia um relatório ao novo governador, mostrando a urgente necessidade de aderir à iluminação elétrica, tendo em vista os comprovados malefícios ao bem-estar dos usuários da iluminação a óleo. Depois de idas e vindas entre políticos e empresários, o quiproquó se resolve em 1896, quando a Manaus Electric Lighting Company assume a instalação de 222 lâmpadas, que funcionariam em vias públicas das 18h às 5h. A Capital da Borracha, enfim, ingressava no mesmo ritmo das grandes cidades europeias, o seu centro seria todo ele iluminado pela recente tecnologia elétrica. Trata-se de uma conquista bastante expressiva, um aceno positivo dos tempos de abundância, o dinheiro do látex contribuindo para que Manaus se tornasse mais bonita e mais segura. Em tudo isso, não há mal algum, é o caminho natural do progresso, a melhoria de vida das pessoas. Todavia, há de se apresentar o reverso dessa história, um detalhe ínfimo, mas que parece de alguma importância.

Logo após o contrato que garantiu luz elétrica para essa parte substancial da cidade, os mesmos políticos que lutaram pela eletricidade assinaram a Lei nº 61, de 06 de maio de 1897, por conta da qual se autorizou “a instalação da iluminação a nafta nos bairros da cidade onde não existisse iluminação elétrica, aproveitando-se o material já existente, ou seja, aquele que a iluminação elétrica estava substituindo” (DIAS, 2007, p.69). Nos anos do *rubber boom* (1890-1920), talvez não haja um exemplo tão bem acabado e tão certo da face ambígua do progresso, o seu movimento duplo que avança e regride na mesma medida. Além dessa contradição intrínseca à chegada da modernidade e das benesses da civilização industrial, ainda se pode acrescentar a feição tomada em um Brasil recém-egresso da escravidão institucionalizada. Ora, não é pouco o desprezo pelos pobres nesse capítulo da iluminação em Manaus. A nafta era prejudicial aos cidadãos que moravam ou frequentavam o centro da cidade, mas milagrosamente alterava suas propriedades e nada causava aos moradores da periferia, esses, como é de imaginar, curtidos da lida diária, deveriam agradecer a bondade do gesto e da promulgação da lei.

Voltando aos anos pós-1964, sobre os quais se pronunciam Nael e Lavo, a cidade é envolta por mudanças em um ritmo semelhante ao *rubber boom*. Se nessa anedota histórica, a

iluminação pública condensa o sentido da modernização manauara no início do século, nesses dois romances, é a Cidade Flutuante que resume a feição de um progresso higienizador, resultado do acerto entre o interesse empresarial e a administração militar. Nesse sentido, a propósito de *Dois Irmãos*, Perrone-Moisés (2000) comenta que “a Cidade Flutuante, bairro de palafitas cuja destruição é narrada no fim do romance, poderia ser uma metáfora dessa cidade suspensa na memória do romancista, cidade cujas memórias ele desejaria esquecer, e de cujos encantos ele se mantém cativo”. Já Beal (2016, p.80), ao tratar de *Cinzas do Norte*, defende que “a Cidade Flutuante está ligada à violência e às lutas pelo poder que produzem espaço”. Trata-se de um bairro real, cuja existência está intimamente associada ao *boom* gomífero e ao governo dos militares. A partir de 1920, com a crise da borracha instaurada em Manaus, os seringueiros do interior buscaram na capital alguma alternativa de sobrevivência e moradia. Assim, eles se agruparam em palafitas na beira do Rio Negro, formando um bairro flutuante que, segundo Leno José Barata Souza (2010), chegou a distar 150 m da margem. Os ex-soldados da borracha incrementaram a Cidade Flutuante nas décadas de 1940 e 1950 e ela passou a contar com aproximadamente 12 mil habitantes. O agrupamento foi destruído em 1967, já sob a tutela dos militares e seus planos de modernização, os quais previam, por exemplo, a fundação da Zona Franca.

Em *Relato de um certo Oriente*, a matriarca Emilie, para celebrar a memória do irmão suicida, atravessa a Cidade Flutuante com o seu *tailleur* preto e o seu colar de pérolas. Os moradores das palafitas veem essa mulher bem vestida e elegante como uma aparição divina. Não à toa, o seu sobrado se torna um lugar de peregrinação para esses miseráveis, os quais vão em busca de um pouco de comida, algum favor ou apenas um olhar caridoso da generosa imigrante. Mas é em *Dois Irmãos* e em *Cinzas do Norte* que o aglomerado de casas flutuantes se torna um elemento essencial do enredo. Nesses dois romances, a destruição do bairro é levada a primeiro plano a fim de mostrar a força desproporcional para colocar tudo abaixo e as consequências dessa desapropriação violenta para o traçado urbano da cidade. Com a narração de Nael, pode-se ouvir o barulho das picaretas e das máquinas no dia em que as casinhas de madeira vão abaixo. Já com a narração de Lavo, dão-se a ver as péssimas condições do Novo Eldorado, o bairro construído para receber os moradores desalojados da Cidade Flutuante. Sendo assim, Beal (2016, p.73) argumenta que *Cinzas do Norte*, ao tratar desse arranjo espacial, representa “o padrão brasileiro de forçar (direta ou indiretamente) seus cidadãos urbanos mais pobres a abandonarem suas residências em locais convenientes e se mudarem para áreas mais afastadas do centro”. É a modernidade em sua feição tropical.

A partir desse tema da Cidade Flutuante, pode-se observar um ponto de tensão entre a narração de Nael e Lavo e os miseráveis de Manaus. Como se sabe, esses dois narradores são pobres. Um é herdeiro legítimo, mas não reconhecido, do sobrado dos libaneses, o outro vive em condição semelhante à de um agregado à família Mattoso. Apesar disso, a sua relação com o bairro de palafitas, o Novo Eldorado ou os outros pobres da cidade é sempre mediada pelos seus protetores. Nael circula pela Cidade Flutuante e assiste ao trabalho dos carregadores do porto ao lado de Halim, o seu avô e patriarca da família rica. Lavo, por sua vez, está ao lado de Mundo, quando passa por índios pedindo esmolas ou percorre o bairro fundado pelo coronel Zanda. Esse é um dado indispensável para compreender a narração desses romances, pois nele se desvela o tipo de laço que se estabelece entre os narradores e as famílias que os acolhem. Ora, a partir do argumento de Roberto Schwarz (1977) sobre a instituição do favor, Nael e Lavo, ao se depararem com a extrema pobreza manauara, mas lastreados por Halim e Mundo, posicionam-se em um lugar diverso, distante da palafita, do esgoto a céu aberto e da esmola. Embora sujeitos à miséria, afinal, suas possibilidades de ascensão são poucas e frágeis, a proteção lhes garante o que Schwarz (1977, p.18) chama de “reconhecimento recíproco”, momento em que as partes ajustadas pelo favor se asseguram de que nenhuma vive em condições tão humilhantes. Nem por isso esses narradores se tornam menos confiáveis ou menos críticos à modernização conservadora dos militares, todavia esse é um rumor que eles carregam em sua narração e mesmo em sua trajetória de vida. Eles são pobres, essa perspectiva de classe é importante, mas em virtude da proximidade com os libaneses e os Mattoso, eles estão longe dos perigos que poderiam correr.

1.5 OS NARRADORES E SUA CLASSE

As questões de classe envolvendo os narradores são importantes, especialmente o lugar de onde emergem as vozes de Nael e Lavo, sobre os quais se assentam os conflitos mais evidentes. Apesar dessa importância, alguns trabalhos da crítica a propósito dos romances de Milton Hatoum escamoteiam esse aspecto, passando ao largo de diferenças fundamentais entre as personagens. É o caso de Lavo e Mundo na leitura de Josalba Fabiana dos Santos (2009, p.201-202):

Espírito inquieto, revoltado, Mundo é artista e precisa sempre aumentar seus horizontes. Lavo não: estuda Direito e exerce a profissão de advogado. É organizado e precisa de uma vida igualmente organizada, vive das leis e na lei. No entanto, como na epígrafe - “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares” -, ambos, Mundo e Lavo se complementam, se completam. Lavo viaja o mundo através das cartas de seu amigo

e Mundo não abandona de fato Manaus, apesar de nunca mais lá voltar, pois continua a “visitá-la” através do contato com Lavo. Lavo é a memória de Mundo: do passado, da família, da cidade: tudo o que Mundo nega, mas que nunca deixa realmente. Em contrapartida, Mundo é o nômade, em trânsito constante, é aquele que propõe a Lavo um universo inapreensível porque sempre em transformação.

A leitura é correta, mas de certo modo ingênua. Lavo e Mundo não se complementam, nem de perto eles estão em pé de igualdade. A autora chega a arranhar a diferença de classe, quando afirma que o narrador “precisa de uma vida igualmente organizada”, mas não se dedica a explicar por que são trajetórias tão diversas. O destino do filho de Alícia é dos mais cruéis, ele morre jovem, lutando contra uma doença ainda bastante misteriosa em 1978. Apesar disso, as peripécias da sua curta vida se dão em Berlim, Londres e Rio de Janeiro, enquanto o sobrinho da costureira, dependente do trabalho e da rotina como advogado, tem como horizonte um igarapé poluído em Manaus. Por assim dizer, até mesmo a tragicidade na vida de Mundo tem a ver com as suas possibilidades de classe. Com a morte de Jano, Alícia vende o espólio da família e passa a viver bem longe, no edifício Labourdett. A viagem do filho está atrelada a isso, a ele se abre esse horizonte por causa da herança dos Mattoso. As dificuldades na Alemanha, os riscos corridos na Inglaterra, a prisão no Rio, tudo isso se torna matéria a ser narrada vinte anos depois, são esses eventos que ainda impressionam o narrador. Nesse sentido, a autora tem toda a razão: “Lavo é a memória de Mundo”. No entanto, cabe a pergunta: por que é assim? Aumentando as dúvidas, por que o sobrinho da costureira se torna o herdeiro dessas memórias? Por que Lavo está vivo? Por que de fato são histórias incríveis? Enfim, a considerar o enredo da narrativa e sobretudo o estofamento histórico-social em que ele se sustenta, há de se ver mais coisas para além de “Lavo viaja o mundo através das cartas de seu amigo”.

Em primeiro lugar, há um ponto abordado anteriormente. A narração de Lavo deixa ver um tipo de admiração pelo amigo que beira a sexualidade reprimida. A criatividade, o ímpeto, o corpo de Mundo, tudo isso parece físcar e manter bem acesa a atenção do outro. Não surpreende, nesse sentido, uma narração toda ela entregue às experiências de Mundo. Para o narrador, o amigo tem qualquer coisa de inexplicável e especial. Em segundo lugar, há os efeitos de uma condição de classe. Ora, Lavo é um rapaz pobre, a vida no palacete é muito mais atribulada do que na Vila da Ópera. Por isso mesmo, ele passa uma vida inteira lidando com essas histórias como se fossem uma extensão das suas. A vicária experiência do pobre: um amigo que era artista, um amigo que viveu na Europa, um amigo que morreu no Rio. É sempre o outro, nunca ele mesmo. Para isso, também ganham relevância as consequências do abuso. Justamente por ser pobre, Lavo se torna presa fácil nas mãos de Jano, e o episódio da oferta em dinheiro paira por sua trajetória como uma grande dúvida. Certo mesmo é o resultado disso na

subjetividade de Lavo, a qual se achata ainda mais aos desígnios dos Mattoso. Dessa forma, quando Beal (2016, p.75) se refere a esse mesmo episódio, não parece adequado o emprego do termo passeio: “quando o patriarca Jano Mattoso leva Lavo em um passeio por sua mansão, seguido por um passeio de carro através do centro de Manaus”.

Ao tratar como um passeio o que na verdade é um constrangimento violento e perigoso, a autora envereda pelo mesmo caminho da leitura de Santos (2009). Ambas realizam análises pertinentes, mas deixam de notar a frágil posição social ocupada por Lavo. Seja na amizade com Mundo, seja dentro do carro com Jano, o sobrinho da costureira está sempre em desigualdade. Se o amigo envia cartas do Rio e da Europa, é o amigo quem está viajando e experimentando outras formas de vida, e não ele, que continua diante do mesmo igarapé em Manaus. Se o patriarca o convida para um passeio, não é para mostrá-lo o centro histórico e sua arquitetura da *belle époque*, e sim para submetê-lo à força do dinheiro. Nesse contexto, tratar desse romance exige compreender o narrador para além de palavras gentis como estas: “um homem de meia-idade chamado Lavo narra *Cinzas do Norte*, refletindo sobre sua infância e o início da idade adulta em Manaus nas décadas de 1960 e 1970” (BEAL, 2016, p.74). Mais uma vez, as informações são corretas, mas limitadas pelo escopo de análise. A dimensão de classe não ingressa como um elemento estrutural do argumento, a fim de justificar o que a própria autora afirma mais adiante: “o que interessa a Lavo muito mais do que sua própria experiência é a família Mattoso, seus vizinhos, cuja riqueza e ruína posterior contrastam com sua própria origem humilde e subsequente mobilidade ascendente” (BEAL, 2016, p.74). A leitura belisca, mas não agarra de fato o conflito essencial: Lavo se interessa pelos Mattoso porque é submetido a isso pela sua condição de classe e principalmente pela atuação violenta e abusiva de Jano.

Mesmo essa ideia de “vizinhos”, anotada pela autora, é otimista demais. Vizinho pressupõe harmonia, igualdade, o que evidentemente não se aplica à relação de Lavo com os Mattoso. A Vila da Ópera é próxima do palacete, isso é verdade, mas os moradores da casinha de madeira não compartilham do mesmo luxo e riqueza. Tio Ranulfo é amante de Alícia, passa uma vida com esse relacionamento às escondidas, no entanto jamais entra na casa dos Mattoso. Da mesma maneira, tia Ramira, que admira a família desde a sua formação, porém apenas conhece o palacete quando ele se transforma em ruínas. Lavo, por sua vez, circula por essa casa em condição diversa aos dos tios, mas bem próxima dos empregados Naiá e Macau. O sobrinho da costureira, quando não está com o amigo Mundo, entra pela serventia do palacete ou pela porta dos fundos, são raros os momentos em que ele ingressa pela porta da frente como se fosse um convidado ou de fato um vizinho à altura dos moradores. Sendo assim, Lavo e seus tios moram a poucas quadras do luxuoso palacete, geograficamente são vizinhos, mas isso não

justifica o emprego do termo sem nenhuma problematização. Não há igualdade, não há harmonia, a Vila da Ópera está a serviço dos Mattoso: tia Ramira para costurar, tio Ranulfo para satisfazer Alícia, Lavo para espionar Mundo, todo eles para admirar e referendar o posicionamento social dessa família.

Nesse contexto, a ponderação também se presta a *Relato de um certo Oriente e Dois Irmãos*. Em um ensaio sobre esses dois romances, Germana H. P. de Sousa (2001) destaca o lugar dos narradores em relação às famílias nucleares, mas faz isso sem se deter no fundamento de classe que justifica a impossibilidade de participação efetiva:

O narrador de *Dois Irmãos* é, portanto, como a narradora de *Relato*, um bastardo. Eles orbitam em torno da família sem poder fazer parte dela, na verdade.

[...]

Em ambos os romances, o narrador é um narrador testemunha, que cata pedaços de memória para recompor um passado do qual ele faz parte sem nunca ter sido um agente dele - ele é sempre um coadjuvante, impossibilitado pela sua condição mesma de estar no centro das decisões familiares (...) (SOUSA, 2001, p.26-27).

O argumento da bastardia é correto. Tanto Nael quanto a mulher sem nome são filhos de um mistério. Isso é evidente e abre caminho para muitas discussões. A despeito disso, há de se considerar, por exemplo, quem são as mães desses narradores. Colocando isso em questão, a bastardia ganha contornos ainda mais palpáveis. Voltando a um assunto já debatido, a mãe da mulher sem nome e de seu irmão é conhecida, sabe-se até mesmo que ela habita um rico sobrado próximo da casa de Emilie. Mais uma vez, cabe a pergunta: por que as duas crianças são adotadas pela matriarca, enquanto os bebês das caboclinhas são enxotados porta a fora? Esse é um dado fundamental para compreender a narradora, sobretudo em seu privilégio de classe. Embora adotada, ela não foi expulsa como os outros bebês. Em nota contrária a desses irmãos adotados, Nael é membro legítimo da casa, todos sabem que ele é filho de um dos gêmeos, entretanto a sua falta é grave: a sua mãe é uma empregada doméstica, uma índia comprada por alguns trocados e algumas cadeiras do antigo restaurante Biblos. De certa maneira, Nael é um desses bebês das caboclinhas, ele sobreviveu, aprendeu a andar e a falar e até exigiu que notassem a sua presença. Desse modo, ainda que ambos os narradores sejam excluídos em alguma medida, eles não habitam a mesma posição. Há uma complexidade em torno deles que não se resume a colocá-los no mesmo lugar periférico:

Os narradores de *Relato* e de *Dois irmãos (sic)*, uma mulher e um homem respectivamente, confinados à periferia, são duplamente excluídos: por não terem pais legítimos e por serem de uma segunda geração de imigrantes, além de não serem reconhecidos “oficialmente” pela família da qual fazem parte. O não reconhecimento tira-lhes a possibilidade de elaborar suas próprias narrativas, sendo a causa, como é

evidenciado nos textos, do tipo de olhar que têm com relação ao mundo que os rodeia (SOUSA, 2001, p.26-27).

Ora, a mulher sem nome é adotada e integrada à família libanesa. Isso não diminui seus conflitos de identidade, tampouco suas dúvidas sobre a presença espectral da mãe biológica, mas obriga a compreender que ela e o irmão comiam e dormiam em condições diversas às de Anastácia Socorro, por exemplo. Já Nael, cuja legitimidade sanguínea é inquestionável, passou a vida lutando contra as goteiras do quartinho dos fundos da casa e buscando oportunidades para estudar nos intervalos das tarefas caprichosas de Zana. Essa é a diferença essencial entre os narradores. A mulher, por não ser filha de uma caboclinha miserável, é adotada com seu irmão mais novo; Nael, por ser filho de uma índia miserável, é tratado no limite da cordialidade, entre um empregado e um filho da casa. Por isso, a considerar o argumento de Sousa (2001), eles não são, de modo algum, confinados à mesma periferia; assim como a exclusão de ambos não está atrelada à legitimidade dos pais, muito menos à questão da herança imigratória. Mais uma vez, o pertencimento a essas famílias está associado a um acerto de classe, em que a mulher sem nome é aproximada, e o filho da índia é repellido. A exclusão da narradora de *Relato de um certo Oriente* é individual, é um sentimento de não pertencimento a nenhuma das suas famílias: a adotiva e a biológica; em *Dois Irmãos*, trata-se de uma exclusão que extrapola os limites do indivíduo, Nael quer perdoar um dos gêmeos e encontrar o seu pai, no entanto a falta é grande demais, há um caminho inacessível entre o quartinho de Domingas e o sobrado dos libaneses.

Ainda sobre *Relato de um certo Oriente*, é importante retomar para o debate a leitura de Tonus (2005). Em dado momento de seu ensaio, o autor se dedica a comentar a cena em que Anastácia Socorro divide a mesa com a família da matriarca Emilie. Esse é um dos momentos do romance em que a condição subalterna da empregada é levada ao extremo do abjeto, a mulher é vista como um ser nojento, sem dignidade para compartilhar dos copos e dos talheres da casa. No fundamento disso, a sua etnia e a sua classe: ela é uma índia e, por óbvio, uma doméstica. Segundo Hakim, fonte dessa história para a narradora, os irmãos inomináveis não se conformam com essa proximidade e são eles quem se mostram mais ofendidos com a presença da índia. Mas nem mesmo ele se sente confortável, de tal modo que, quando Anastácia decide se afastar desse convívio forçado pela matriarca, ele demonstra o alívio de todos: “Ressurgiram o apetite, as vozes, os elogios às mãos divinas de Emilie, e os comentários do dia foram reavivados. Discorriamos sobre o duelo entre dois homens na rua deserta numa tarde de domingo (...)” (HATOUM, 2008b, p.87). Sendo assim, em torno disso, há um concentrado de clivagem social e desprezo étnico que é difícil deixar de lado em detrimento de outras abordagens. Mesmo assim, Tonus (2005, p.143-144) se vale da evidente violência

discriminatória contra a empregada para chegar a conclusões que têm a ver com um pretense exotismo cultural da cena:

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

Não há de se intrometer nos objetivos do ensaio, tampouco nas escolhas analíticas do autor. No entanto, trata-se de um momento da narração de Hakim em que o conflito salta aos olhos. Não se dedicar a ele, a fim de se concentrar nos pratos que circulam pela mesa, parece um exagero formalista, um desvio inconveniente do que a narrativa puxa para o centro do debate. Como se vê mais adiante no romance, os irmãos inomináveis rejeitam a presença de Anastácia, mas Hakim também se sente à vontade com a sua ausência. Isso precisa tensionar as memórias do filho mais velho, porque foi assim mesmo que a narradora editou na versão final do relato. Ela não abre mão de registrar a complexidade do sentimento de Hakim: ele enxerga o abuso, compreende-o, mas o perpetua em medida semelhante. Além do mais, não há proporcionalidade entre o “ato discriminatório dos irmãos” e a “fragilidade” e a “delicadeza” dos materiais e dos pratos que são postos sobre a mesa. A empregada é constrangida como se fosse um bicho, um Gregor Samsa jogado em um canto. Ela silencia e vai levando esse constrangimento até ele se tornar insuportável. Rompido o laço fingido, tudo volta ao normal: os da casa são os da casa, a empregada em seu devido lugar. Não há ponto de comparação, não há como aproximar xícaras, cristais e pastéis para a interpretação dessa cena. Anastácia Socorro trabalha sem uma remuneração estabelecida, ela aguenta ofensas e agressões sem abandonar as tarefas do sobrado, quando é confundida com um ser humano, o asco e a repulsa da família devolvem os limites da sua condição.

Ainda sobre as empregadas nesse romance, pode-se fazer menção a outro trecho do ensaio de Tonus (2005). Nessa parte do texto, o autor se dedica a comentar a “indefinição identitária” (TONUS, 2005, p.140) do fotógrafo Dorner, que, conforme o argumento, vive no

entre-lugar dos sujeitos desterritorializados. Até aí tudo bem, o que exige ressalva é a consequência dessa indefinição:

Tal situação será responsável pela visão peculiar que Dorner tem do universo amazônico, já que, se as suas atividades intelectuais e científicas exigem dele uma acuidade e um olhar extremamente objetivo, seu fascínio pelo Brasil não o protege de uma percepção maravilhada e redutora do universo amazônico urbano e selvático que a sua atividade de fotógrafo vem corroborar (TONUS, 2005, p.140).

Segundo o ensaísta, o fotógrafo alemão tem uma “percepção maravilhada e redutora do universo amazônico urbano e selvático”. Essa conclusão tem a ver com o argumento do ensaio, porém não condiz com a acuidade de uma personagem e de um narrador como Dorner. Embora europeu, dono de uma mistura esquisita entre aparência estrangeira e fala natural do português e mesmo do nheengatu, ele não apresenta, nem de perto, uma percepção redutora do universo amazônico, especialmente do urbano. Tanto é assim que a melhor síntese para a situação das empregadas domésticas é de autoria desse alemão radicado em Manaus:

Lembro Dorner dizer que o privilégio aqui no norte não decorre apenas da posse de riquezas.
 — Aqui reina uma forma estranha de escravidão — opinava Dorner. — A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas.
 Havia alguma verdade nesta sentença. Eu notava um esforço da parte de Emilie para manter acesa a chama de uma relação cordial com Anastácia Socorro (HATOUM, 2008b, p.78).

Em meio ao fluxo da sua narração, Hakim abre aspas para a opinião de Dorner e faz coro a ela, ao trazer como exemplo a relação estabelecida entre a sua mãe e a empregada da casa. Como se vê, o olhar do fotógrafo para a realidade social de Manaus é tão preciso quanto o foco da sua Hasselblad. Além de Anastácia Socorro, também os seus afilhados e sobrinhos se enquadram nessa “forma estranha de escravidão”, na esteira da qual ajudam nos afazeres domésticos, mas não provam da mesma comida dos membros da família. Sem falar do amanuense Expedito Socorro e das caboclinhas grávidas, todos esses com direitos bem frágeis diante da vontade de Emilie. A partir disso, não é prudente afirmar que o fotógrafo Dorner tem uma visão limitada para o que acontece nos meandros da vida em Manaus ou no interior amazônico. Embora a leitura de Tonus (2005) se sustente em seus propósitos específicos, não reconhecer a contribuição dessa perspectiva estrangeira parece um tropeço analítico, pois o conflito entre o privilégio de classe dos libaneses e a condição subalterna dos indígenas e seus descendentes atravessa o romance de tal modo que é justamente com ele que a narradora se

depara ao acordar no jardim da casa mãe biológica. Ou seja, a narração inicia por uma filha de Anastácia Socorro dando continuidade ao trabalho da mãe vinte anos depois:

A mulher se aproximou de mim e, sem dizer uma palavra, afastou com o pé uma boneca de pano que estava entre o alforje e o meu rosto [...] Eu procurava reconhecer o rosto daquela mulher. Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse ao passado. Disse-lhe quem eu era, quando tinha chegado, e perguntei o nome dela.
— Sou filha de Anastácia e uma das afilhadas de Emilie — respondeu.
Com um gesto, pediu para eu entrar. Já havia arrumado um quarto para mim e preparado o café da manhã (HATOUM, 2008b, p.7).

As empregadas domésticas são um tema à parte no romance de Milton Hatoum. Integradas à rotina das famílias nucleares, todas elas são de origem indígena e concentram, em sua trajetória de vida e em seu trabalho diário, a permanência da herança escravocrata em uma Manaus que se pretende moderna e alinhada aos desígnios capitalistas. Nesse sentido, além de Anastácia Socorro, Naiá, em *Cinzas do Norte*, e sobretudo Domingas, em *Dois Irmãos*, são personagens em que a sentença de Dorner se desenvolve com perfeição: “a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas”. Ao lado dessas, Florita, em *Órfãos do Eldorado*, é uma mistura ainda mais perniciosa entre serviçal e amante, uma índia caçada pelos empregados de Amando Cordovil para servir à casa e à cama do patrão. Apesar disso, a crítica nem sempre se mostra atenta à violência com que Florita foi inserida e mantida no interior do palácio branco. Assim, Ana Lúcia Trevisan (2010, p.60) chega a comentar sobre a empregada, até mesmo menciona o seu papel no conflito entre pai e filho, mas não tensiona a disponibilidade dessa mulher indígena aos desejos e aos caprichos dos Cordovil:

A índia Florita é quem cuidará de Arminto desde criança. Seu pai a coloca em sua vida e ela torna-se a fonte de suas referências afetivas, simbólicas e míticas; porém também será o motivo de sua segunda rejeição. Amando Cordovil surpreende Arminto e Florita em um encontro amoroso furtivo, nesse momento a rejeição paterna inicial se re-configura e o então adolescente Arminto é expulso da casa paterna (TREVISAN, 2010, p.60).

Nesse excerto, o foco se volta para o embate entre pai e filho. Desde o nascimento, Arminto parece destinado a trair o próprio pai. Nas franjas da análise, a empregada Florita é tratada como se fizesse parte da família sem nenhum trauma. Segundo a autora, Amando “coloca” a índia na vida do filho, e ela “torna-se a fonte de suas referências afetivas, simbólicas e míticas”. Isso é verdade, tanto que a narração se abre com uma cena mediada pela tradução de Florita. Também é ela quem guia o confuso Arminto pelas lendas e mitos amazônicos. Isso tudo, entretanto, não é capaz de esconder a história pregressa da índia. Ela foi caçada feito

bicho, e a sua permanência na casa carrega um misto de obrigação e instinto de sobrevivência. Ela não é uma simples babá de Arminto, e sim uma propriedade de seu pai. Além do mais, Florita passa a viver no palácio branco extremamente jovem, tão jovem que o bebê órfão cresce, e eles praticamente se equilibram em idade. Por isso mesmo, conforme a cena anotada por Trevisan (2010), os dois se tornam amantes, à semelhança do que já existia entre Amando e Florita. Dessa forma, é polido demais tratar uma situação dessas como um “encontro amoroso furtivo”, sendo que ela concentra os ecos de escravidão no corpo de Florita. Embora ela circule pela casa dos Cordovil como se tivesse autonomia e até mesmo autoridade, o enredo se desenvolve até mostrar que o seu destino é justamente o da miséria e do abandono. Assim como as outras empregadas dos romances de Hatoum, Florita não é digna de encontros amorosos, ela é, isso sim, mulher boa para se aliviar em cima de uma rede ou nos fundos de um pátio.

2 CINZAS DO NORTE

2.1 O BURBURINHO DOS POBRES

Em *Cinzas do Norte*, a narração se assenta sobre uma estrutura de circularidade. Ela começa pela leitura da última carta de Mundo e termina com a sua transcrição. Mesmo vinte anos depois da morte do amigo, Lavo não consegue se livrar da sua presença. Na leitura sobre *Terra em transe* (1967), José Antônio Pasta Jr (2012, p.7) observa que "as imagens do rosto do protagonista agonizante encontram-se no começo e no fim do filme, encerrando a narração". Tanto no filme de Glauber Rocha quanto nesse romance a estrutura circular formaliza uma impossibilidade de mudança. Pasta Jr encaminha suas razões para isso, já no caso de Lavo, atua aquilo que Schwarz (1997, p.99) chama de "fundamento de classe". Ao contrário dos dois pesos e das duas medidas de Brás Cubas, o fundamento de Lavo é a pobreza. A proximidade com a família Mattoso, em uma condição avizinhada com o servilismo, é o estofa principal dessa narração cuja órbita é o outro. O outro com dinheiro, sobrenome e estatuto social.

Nesse ponto, a palavra amigo merece alguma ponderação. Mundo e Lavo são amigos? Referir-se assim não falseia a tensão que se estabelece desde o começo? "Antes de conviver com Mundo no ginásio Pedro II, eu o vi uma vez no centro da praça São Sebastião" (HATOUM, 2010a, p.8). Lavo vê de longe, avista a distância o rapaz que ainda não o conhece. Quando isso ocorre, a presença de Lavo gera incômodo e estranheza: "Naiá, esse aí é o sobrinho do Ranulfo?" (HATOUM, 2010a, p.9). O "aí" abre um espaço enorme entre os dois, além disso, carrega um tom de desprezo e desinteresse. Para alargar o fosso, não há resposta para a pergunta, e a empregada empurra Mundo para longe, como se o outro fosse contagioso, trouxesse uma lembrança indesejada. No final das contas, a narração leva a crer que esses dois se tornaram amigos, inclusive, o narrador se torna depositário da obra mais importante de Mundo. A trajetória de aproximação entre os rapazes é indiscutível e até respeitável, mas o primeiro encontro entre ambos ressoa pela sua convivência. O "aí" desleixado e a mediação da empregada jamais saem das proximidades.

Nesse breve encontro, reside o "fundamento de classe" da narração de Lavo. Com a morte dos pais no naufrágio do *Fé em Deus*, ele é adotado pelos tios Ramira e Ranulfo, dois irmãos que, cada um a seu modo, guardam ligações com a abastada família Mattoso. Há algumas indicações para esse contato, é verdade, mas nada justifica com clareza a forma como ele se desenvolve. Alícia é do Jardim dos Barés, o mesmo bairro pobre dos tios; além do mais, era amiga e protegida de Raimunda e Jonas, os falecidos pais de Lavo. Jano é cliente das

costuras de Ramira, assim como o seu pai já havia sido. Essas são as relações mais evidentes entre os Mattoso e os tios de Lavo, as que realmente interessam não se mostram com facilidade. Apesar do casamento vantajoso, Alícia jamais abandonou o namorado Ranulfo, ambos foram amantes uma vida inteira. Nas cartas de tio Ran, os lances desse relacionamento são contados em minúcia, desde os primeiros amores no Jardim dos Barés até as promessas do Rio de Janeiro. A outra razão menos óbvia para esse convívio tem a ver com a mudança da costureira para o centro de Manaus. Para ficar mais próxima da clientela, tia Ramira carregou o sobrinho e o irmão desempregado a tiracolo para uma casinha na Vila da Ópera, onde as madames não sujariam os sapatos na lama. Nesse novo endereço, bem mais que os encontros às escondidas de Alícia e Ranulfo ou as costuras de Ramira, é Lavo quem passa a estabelecer o trânsito entre as duas famílias, em uma estranha e inesperada intimidade.

A casa de Lavo e seus tios mimetiza a posição em torno dos Mattoso. Eles já não precisam viver no Jardim dos Barés, tampouco conheceram uma ascensão semelhante à de Alícia. A posição é intermediária, o resultado de um esforço da costureira. Embora as condições de moradia tenham melhorado, inclusive contribuindo para o aumento no número de clientes, a pobreza dessa família é lembrada por todos os lados. As casinhas da Vila da Ópera são espremidas por sobrados ricos, e o acesso a elas é por um corredor apertado, deixando as coisas ainda mais sufocantes. A tradição que as antecede não é a da herança familiar, como a Vila Amazônia dos Mattoso, pelo contrário, o terreno onde elas foram construídas é uma conquista no limite da legalidade. Por tudo isso, a geografia do romance é bastante significativa, restringindo cada uma dessas duas famílias a seu respectivo lugar social. Na parte nobre, o palacete com o teto pintado por Domenico de Angelis, nas imediações, a casinha de madeira de Lavo e seus tios:

As cinco casinhas de madeira da Vila da Ópera, enfileiradas, se intrometiam como uma cicatriz num quarteirão de sobrados austeros; o acesso era por uma servidão de uns três metros de largura, e, à direita, um portão de ferro vedava a entrada de uma mansão moderna, cujo quintal cercava o pequeno pátio da nossa casa. A Vila fora erguida por operários que, em 1929, haviam trabalhado na construção de dois casarões geminados, e acabaram tomando posse do que tinha sido um canteiro de obras (HATOUM, 2010a, p.19).

Na primeira visita de Jano à Vila da Ópera, o desequilíbrio de forças é inequívoco. Suas intenções, entretanto, são menos evidentes. O primeiro a entrar é o cachorro Fogo, correndo e latindo pela servidão das casinhas. Também sem cerimônia, ouve-se a voz rouca e grave de Jano: “É assim que Fogo dá as boas-vindas” (HATOUM, 2010a, p.15). Segundo a perspectiva de Lavo, o homem envelhecera por causa da doença, mas ainda assim impunha a sua pose,

sobretudo na casa da costureira: "A camisa de linho engomada, azul com botões de madreperla; a calça branca, larga. O que eu lembrava do primeiro encontro: o cinturão, grosso, cinza-escuro, quase da cor dos olhos" (HATOUM, 2010a, p.15). A disparidade se acentua na insolência do cachorro, que abocanha um vestido e o arrasta pela sala de costura. Constrangida, tia Ramira reprime a indignação e ainda tenta fazer carícias no animal. "Servil e emocionada" (HATOUM, 2010a, p.15), a mulher com cheiro de peixe do almoço tenta lidar com a situação que a deprecia na mesma medida que a enobrece: um homem rico e bem vestido no interior da sua casa com mofo nos tabiques e com as ripas do forro empenadas. Por que essa visita tão despropositada? As coisas vão se tornando mais claras nos elogios feitos ao sobrinho. Primeiro, a mão em seu ombro, o roçar dos dedos pelas divisas do uniforme, depois, a comparação com o próprio filho: "Teu sobrinho promete coisa melhor... bem melhor que o tio e que meu filho, que até agora não promete nada (...)" (HATOUM, 2010a, p.16). Por que tanta confiança em Lavo?

2.1.1 A autonomia de Alícia

A narrativa de Lavo se concentra em um momento específico da história manauara. A sua amizade com Mundo inicia em abril de 1964, logo após o Golpe Militar. Sob o comando do coronel Zanda, a cidade se moderniza, e o palacete dos Mattoso se torna uma mesa de negócios. No aniversário de Jano, militares, empresários e políticos, além de parabenizarem o dono da casa e lamentarem a morte do marechal presidente, discutem o preço da juta, a construção do Colégio Militar e a instauração da Zona Franca. É um ponto de virada, Lavo testemunha os primeiros lances de um complexo jogo de interesses. A herança da Vila Amazônia, outrora a propriedade que sustentava a família e todos os seus empregados, dá sinais de enfraquecimento. A castanha, a borracha, a malva e a juta já não cabem nos negócios do tempo. Não à toa, nos dias que antecedem a sua morte, Jano anda tão tenso, nervoso com os rumos dos investimentos. Apesar dos festejos no aniversário, ele vai perdendo parceiros e apoiadores, porque rechaça os conselhos de Albino Palha: "Tudo, menos juta e castanha, Trajano.' O amigo esperava uma resposta, mas Jano permaneceu calado, roçando os dedos nas orelhas de Fogo e olhando para a fotografia da Vila Amazônia" (HATOUM, 2010a, p.141). A figura de Jano, que irrompe sem aviso pela serventia da Vila da Ópera, vai diminuindo, desaparecendo até morrer no sofá do palacete. A doença tem sua porção de responsabilidade, mas a intolerância ao filho e sobretudo a insensibilidade às exigências do tempo tornam-se os principais agentes da dissolução.

Jano vem à frente dos Mattoso. Com a sua morte, a família se muda para o Rio de Janeiro, e o palacete é destruído para se tornar um hotel. Essa é a primeira camada envolvendo o patriarca, a imagem que encanta e anima as ilusões da costureira Ramira. Para além dessa capa, a sua atuação é bem mais reduzida do que aparenta. Ele não é tão poderoso quanto o pai, fundador da firma de navegação para a Vila Amazônia, tampouco é capaz de se adequar aos planos orquestrados pelo coronel Zanda e os outros grandes de Manaus. Em verdade, o poder de Jano é frágil e vai se desfazendo continuamente. À sua volta, há muitos índices de força, mas ele mesmo é um sujeito apequenado. O cachorro Fogo, o motorista Macau, a amizade com os militares e a herança familiar, isso tudo impõe respeito e até mesmo medo; sem eles, entretanto, Jano depende das injeções aplicadas pela empregada Naiá. A narração de Lavo acompanha o desfalecer da figura do patriarca: em seu lugar, ascende um poder sem rosto ou dimensão; pelas suas costas, os movimentos traiçoeiros de Albino Palha e as apostas cada vez mais altas de Alícia. A trajetória de Jano concentra a mudança de um tempo, a sua influência deixa de ser determinante, e a sua família não tem a configuração que ele tenta impor a golpes de cinturão no filho.

Nos termos de Simone Rossinetti Rufinoni (2018, p.334), a morte de Jano cede lugar a “novas formas de poder”. A herança rural da Vila Amazônia, onde o chefe da família Mattoso “tinha a estatura de um pequeno deus, a confiança de um ídolo” (HATOUM, 2010a, p.51), não acompanha o ritmo da especulação imobiliária, dos hotéis e dos produtos importados do Panamá e do Taiwan. Justamente por ser um momento de transição, esses índices de modernidade se mesclam a valores fundados na experiência da estrutura patriarcal, à qual Jano se agarra e tenta preservar às custas da própria saúde. Enquanto avenidas são abertas e cadeias de lojas são inauguradas, a família de Lavo e os empregados do palacete patinam em uma sociabilidade servil e bajuladora com os Mattoso. Nesse sentido, para conversar com Sérgio Buarque de Holanda (2013, p.79), forma-se um “todo indivisível”, dentro do qual a costureira, a empregada, o motorista e os outros se associam por um sentimento de gratidão à pertença familiar. Embora tensionem os limites desse todo, Lavo e seu tio também fazem parte do diagrama. O primeiro pela amizade conquistada com Mundo, o segundo pelo perigoso *affair* com Alícia. De um jeito ou de outro, ambos estão próximos dos Mattoso, eles transitam orgulhosos pelo seu campo de prestígio e influência. Por essa via, vale entender mais de perto as relações estabelecidas entre o palacete e a Vila da Ópera.

Ao delinear os arranjos da família colonial brasileira, Antonio Candido (1951) afirma que o núcleo familiar legitimado não pode ser compreendido sem a sua porção periférica. Nesse sentido, o arranjo colonial se organiza conforme uma estrutura dupla: “um núcleo central e

legalizado, composto por um casal branco e seus filhos legítimos, e uma porção periférica nem sempre bem definida, ocupada por escravizados, agregados índios, negros ou mestiços, e também pelas amantes do chefe da família e seus filhos ilegítimos”⁵ (CANDIDO, 1951). Alicerçada em uma base patriarcal, evidentemente, essa forma paradigmática foi se dissolvendo e perdendo seu prestígio ao longo da história. No entanto, os seus galhos, conforme argumenta o autor, aproximam-se dos arranjos modernos, sobretudo em regiões de urbanização e modernização incipientes. Dessa maneira, a família de Ramira, Ranulfo e Lavo ingressa como a porção periférica da família de Jano, Alícia e Mundo em um desenho aparentado ao de Candido (1951), mas com diferenças fundamentais, especialmente no que se refere à atuação da esposa do patriarca.

Ao tratar desse mesmo quadro da família colonial, Holanda (2013, p.82) argumenta que ela “fornecia a ideia mais normal do poder”, pois era o “único setor onde o princípio da autoridade é indisputado”. Apesar das reminiscências desse modelo na relação entre os Mattoso e os pobres da Vila da Ópera, em *Cinzas do Norte*, o princípio da autoridade do pai e marido não é apenas disputado, mas sobretudo esvaziado pelo comportamento de uma mulher que vai para além de qualquer estereótipo de submissão e apatia. Enquanto Jano adocece e se esforça em manter seu poder a todo custo, Alícia suborna Macau para descumprir as ordens do patrão, protagoniza noites de carteados no palacete e inverte completamente o diagrama de Candido (1951). Alícia é amante de Ranulfo, e Mundo é filho biológico de Arana. Em vez do homem aproximar a porção periférica do núcleo legítimo, nesse caso é a mulher quem administra um relacionamento paralelo ao casamento e lida com um segredo que destitui a própria legitimidade dos Mattoso. Alícia não se submete a Jano, muito menos a Ranulfo ou a Arana, embora dominada pelo jogo e pela bebida, ela encontra meios de sobreviver às investidas desses homens.

No contexto do romance, a atitude de Alícia é mais uma das tantas marcas da míngua paulatina de um coronel amazônico como Jano. Não obstante, isso não é surpreendente na história da família brasileira. Nesse sentido, Candido (1951) cita os casos em que esposas traídas, a fim de defender a situação matrimonial, mandam perseguir, agredir e até mesmo matar as amantes de seus maridos. Para além da brutalidade dos eventos, cujas consequências são

⁵ "Frequently the solution was found in the patriarchal organization of the family itself, which presented a double structure: a central nucleus, legalized, composed of the white couple and their legitimate children; and a periphery not always well delineated, made up of the slaves and agregados, Indians, Negroes, or mixed bloods, in which were included the concubines of the chief and his illegitimate children." (Tradução minha).

mais pesadas para as escravas, obviamente, isso revela a imagem de mulheres que, “longe de serem dóceis e impotentes testemunhas das transgressões, frequentemente tomam iniciativas para corrigir a situação”⁶ (CANDIDO, 1951). Até mesmo nesse caso de autonomia feminina, a estrutura se inverte em *Cinzas do Norte*. Sob a evasiva de participação no *Campo de Cruzes*, Ranulfo é atacado pelos capangas de Jano. Ao contrário dos exemplos históricos de Candido (1951), no interior da família Mattoso, é o homem quem tenta impor rédeas aos impulsos da esposa. Alícia não se deixa prender, ela questiona a prepotência do marido e subverte o modelo familiar. Não por acaso, Jano morre em desajuste com a modernidade dos militares e empresários dos novos tempos, ao passo que Alícia se adapta, vende as propriedades da família e vive mais alguns anos no Rio de Janeiro.

2.1.2 Algo parecido com o amor

A narração de Lavo depende de dois métodos de acesso às informações. O primeiro deles, a exemplo de Nael em *Dois Irmãos*, tem a ver com a espreita: o narrador se coloca a distância das cenas e testemunha os principais eventos do palacete. O segundo, por sua vez, consiste no burburinho dos pobres: a rede de fofocas envolvendo a empregada Naiá, o motorista Macau e a costureira Ramira. No primeiro, Lavo é um atento observador da rotina de Mundo e das brigas entre Jano e Alícia. No segundo, ele é um ouvinte curioso das histórias contadas pela tia e pelos empregados da família. Em ambos os métodos, o centro de tudo é o palacete dos Mattoso, dentro dessa casa acontecem os lances de um jogo interdito a Lavo, mas pelo qual ele vai se interessar uma vida inteira. Valendo-se dos termos de Ruffini (2018), a subjetividade desse narrador é oca, e o seu relato é uma entrega total à trajetória acidentada e problemática dessa família. Nem vinte anos foram capazes de arrefecer a sua vontade de contar tudo o que testemunhou; a última carta de Mundo parece o seu bem mais precioso.

No relacionamento estabelecido com os Mattoso, a posição de Lavo é ambígua, por vezes, indistinta. Por que ele se torna tão próximo e indispensável? Por que ele conquista livre acesso pela casa? Ser filho de Raimunda e Jonas ajuda, sobrinho da costureira Ramira também, mas nada disso explica, sem se chegar a motivações escusas, por que ele viaja para a Vila Amazônia, por exemplo. A presença desse rapaz pobre na órbita de Mundo e seus pais não é gratuita, muito menos estável, há uma tensão movimentando incessantemente a camada de

⁶ "The occurrence of this form of control indicates the existence of patterns according to which the woman, far from always being an impotent and docile witness of the transgressions in her sight, frequently took the initiative in correcting the situation." (Tradução minha).

cordialidade que reveste esse convívio. Lavo é uma peça em disputa, ele pode ser útil para os mais variados fins. No embate entre Jano e Alícia, é ele quem ajuda a aproximar ou mesmo a afastar o filho, é ele quem assume a tarefa de vigiar o amigo de comportamento imprevisível. Nas expressões que descrevem o seu lugar na cena, não são poucos os indícios dessa posição ambígua, à margem dos fatos, mas repleta de interesse e furtividade. Da sala de aula, Lavo acompanha a caminhada de Mundo na praça: “Mais tarde, *da janela da sala*, eu o vi caminhar descalço (...)” (HATOUM, 2010a, p.13, grifo meu); no encaixe de uma conversa entre Alícia e Ranulfo, Lavo testemunha a cautela dos amantes: “Teu sobrinho tem ouvidos de cachorro, *não perde uma palavra*” (HATOUM, 2010a, p.74, grifo meu).

Essa ambiguidade, no entanto, não se resume tão somente às razões por que o rapaz foi atraído para o palacete, mas também à própria conduta de Lavo. Como esse menino pobre se coloca diante das tentações que se apresentam? A sua espreira carrega mais do que a simples recolha dos fatos. Acompanhando a distância a chegada de Mundo ao Pedro II, Lavo descreve a mãe do colega: “(...) a mulher reapareceu, sozinha, o cabelo ondulado úmido; a blusa de seda, molhada, provocou assobios dos veteranos. A morena de cerca de trinta anos desceu com pressa a escadaria; na calçada, abriu a sombrinha e aproximou o rosto das grades de ferro” (HATOUM, 2010a, p.9). A escolha de um termo como “morena” e a atenção à blusa molhada, por exemplo, colocam o trabalho do narrador em suspensão, a beleza de Alícia tensiona o relato, e a proximidade de Lavo passa a ganhar novos contornos. Espreira e nervosismo se juntam quando o rapaz é flagrado em seu movimento silencioso: “Alícia notou que eu perscrutava perto da copa e me fez sinal para que entrasse. Eu disse que voltaria mais tarde para falar com Mundo. ‘Tens medo de alguém nesta casa?’, perguntou ela” (HATOUM, 2010a, p.87). A pergunta de Alícia é cheia de voltas. Ela percebe a presença do amigo do filho, constrange-o a se mostrar e lança a dúvida na cabeça do jovem. Lavo tem medo de Jano e Albino Palha conversando na sala? O medo é de Alícia e suas perguntas? Ou o medo é dele mesmo?

Cada vez mais próximo e mais íntimo da família, Lavo é convidado a subir no quarto de Alícia. Com o sumiço de Mundo, eles precisam conversar, mas a mulher está indisposta, cansada demais para descer e quem sabe se deparar com Jano. A perspectiva do narrador, um homem adulto, um advogado de pequenas causas, se mistura à desorientação do rapaz preocupado com o amigo. A conversa envereda pela revolta do filho, as injustiças de Jano, o passado com Ranulfo, não há nada para além disso, senão o olhar e mesmo o olfato de Lavo. A maquiagem, o perfume, as coxas de Alícia, tudo se imprime na memória do narrador e passa a habitar um terreno nebuloso do relato, em que altivez se mescla a sagacidade, e a mulher é praticamente temida por uma pretensa agilidade felina. O que foi esse encontro? Por que ele

tomou essa forma? Lavo é quem dá a palavra final sobre o evento, a versão de Alícia passa ao campo da especulação, por isso mesmo a cena se reveste de uma sutil capa de ambiguidade:

Encontrei-a sentada numa cadeira de palha, as pernas cruzadas, a mesma cadeira e a mesma pose de anos depois, quando a vi na sala de um apartamento no Rio. Desculpou-se por me receber no quarto. Maquiada e perfumada, não para me ver, mas para falar do filho e talvez do meu tio. (...) Altiva, ainda bonita; as pernas cruzadas: coxas rijas, de dançarina; olhos um pouco rasgados, de felina sagaz. A voz macia escondia raiva represada? Pediu que eu ficasse para o almoço, só eu e Jano, juntos. Ela não sentava mais à mesa com o marido (HATOUM, 2010a, p.143, p.145).

Essa sexualidade represada não é exclusiva das projeções de Lavo, sua tia alimenta algo semelhante por Jano. Depois de queimar por engano a camisa de linho irlandês, o chefe dos Mattoso envia um bilhete de desculpas à costureira. Enlevada, tia Ramira mostra ao sobrinho as palavras do patriarca: “Uma semana depois, durante o jantar, tirou do sutiã um cartão e leu para mim a mensagem escrita à mão pelo homem que ela venerava. Jano lamentava o que fizera com a camisa. No fim, lamentava estar vivo” (HATOUM, 2010a, p.142). Não espanta onde ela guarda o cartão, quando se sabe do buquê recebido como presente de aniversário: “No dia sete de dezembro, seu aniversário, Naiá lhe entregou um buquê de flores do mato com umas palavras ternas de Jano. Ramira caiu em êxtase. O único buquê enviado por um homem em quase meio século de vida” (HATOUM, 2010a, p.142). A veneração logo se transforma em um sentimento complexo, um misto de desejo e submissão. Assim, na síntese do narrador, a tia passa a remoer “a ilusão de algo parecido com o amor” (HATOUM, 2010a, p.142).

O trabalho de Ramira é o seu único atrativo. Ela não tem como retribuir o gesto de Jano, senão com as suas costuras. Uma vida inteira curvada sobre a máquina lhe privou de muitos prazeres, em especial do amor. Por isso, a caminho da velhice, diante de um homem que mais parece um ídolo, ela entrega o que tem de melhor, o seu sentimento se reverte em uma peça de roupa. “E então costurou para ele uma calça azul-marinho, caprichando no corte e no acabamento. Perguntei se não era preciso tirar a medida da altura e da cintura. ‘Claro que não’, respondeu minha tia. ‘Uma boa costureira não tira a medida de quem admira’” (HATOUM, 2010a, p.142). Nesse caso, a submissão do trabalho se avizinha à dedicação do amor. Mesmo iludida pelas gentilezas do patriarca, Ramira não abandona a sua posição subalterna. Ela e Jano não estão de igual para igual, a costura da calça indica o desnível estabelecido entre os dois. Desse modo, os pobres circundantes aos Mattoso, seja Lavo e sua família, seja os empregados do palacete, desenvolvem sentimentos de difícil apreensão. Esses sujeitos se confundem entre a vontade de amar e a obrigação de servir.

Após o *Campo de Cruzes*, a derrocada de Jano se acelera. O poderoso herdeiro da Vila Amazônia não consegue impor limites ao próprio filho. Intimado a conversar com o diretor do Colégio Militar, o patriarca não contém o nervosismo e titubeia diante da humilhação iminente. "Na praça General Osório, Jano demorou a descer do carro: temia o encontro com o diretor, temia ouvir o que depois Macau contaria a Naiá" (HATOUM, 2010a, p.138). O mal-estar do chefe, a palidez, a tremedeira, a respiração sôfrega, tudo isso é testemunhado por Macau e depois relatado a Naiá. A desgraça dos Mattoso circula entre os empregados e a família de Lavo, o circuito da fofoca se amplia com a empregada transmitindo as impressões do motorista a Ramira: "Mesmo à distância, tia Ramira foi penetrando e se imiscuindo no ambiente do palacete que sempre sonhara conhecer; [...] Ouviu de Naiá o que Jano contara a Macau sobre o encontro com o diretor do Colégio Militar (...)" (HATOUM, 2010a, p.141). A vida da costureira se ilumina com essa sensação de proximidade, na perspectiva do sobrinho, ela "parecia renascer nas manhãs de sua ida ao Mercado" (HATOUM, 2010a, p.141), quando recebia as novidades do palacete e seus moradores. O burburinho dos pobres é um sentimento de pertença, uma ilusória participação no aparato simbólico dos Mattoso.

Com o choque de modernização proposto pelas obras de coronel Zanda e pelos planos de investimento de Albino Palha, a posição relativa de Jano se esvazia, os seus projetos se tornam ultrapassados, e a sua família desanda até a extinção. Nessa ruptura, ficam evidentes os resquícios de um servilismo arcaico no tratamento dos Mattoso com seus empregados e a família de Lavo. As promessas de autonomia da modernidade, como o curso de Direito do sobrinho da costureira, encontram barreiras intransponíveis e invisíveis, as quais foram erguidas lentamente pela tradição do regime de subserviência. Embora o palacete tenha sido destruído e Manaus se tornado uma cidade de capital e investimento estrangeiros, a entrega desses empregados aos seus patrões beira a admiração e mesmo a sexualização. Os anos passam, tudo se areja e ganha novos contornos. Apesar disso, eles não se livram do cacoete de servir e agradar: Naiá trabalha para a família até a morte de Alícia; Ramira, por fidelidade a Jano, enterra os ossos de Fogo no pátio da própria casa; Macau se torna contrabandista de peixes, mas carrega no bolso uma foto ao lado do antigo patrão; Ranulfo guarda suas esperanças até a morte de Mundo, e Lavo é o narrador de todo esse relato.

2.2 QUE CHANCES TERIA UM RAPAZ COMO LAVO?

A narração de Lavo se ilumina em um breve comparativo com a do velho Brás Cubas. No "Prefácio" a *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (1997, p.11) antecipa que "a

fórmula narrativa de Machado consiste em certa alternância sistemática de perspectivas, em que está apurado um jogo de pontos de vista produzido pelo funcionamento mesmo da sociedade brasileira”. Nessa introdução aos seus argumentos, o autor indica dois aspectos fundamentais da narração de Brás. Em primeiro lugar, a sua volubilidade, “ele passa de uma coisa a outra, e isso de um parágrafo a outro ou mesmo de uma linha à seguinte” (PASTA JR, 2010, p.16). Em segundo lugar, há o ponto essencial desses argumentos, com os quais Schwarz “soube mostrar que o verdadeiro motor dessa queda pela mudança era [...] o arbítrio ao qual se entrega o proprietário brasileiro sob o signo da escravidão moderna” (PASTA JR, 2010, p.16). Trocando em miúdos, Cubas faz o que quer sem precisar se justificar, e isso porque ele é rico, proprietário em um país de regime escravocrata.

Considerando a elaboração narrativa, o estofado histórico-social de onde emerge o ponto de vista de Brás Cubas não é o mesmo de onde se origina o de Lavo. Na Manaus dos anos 1960, não há a escravidão, o Império, nem outras instituições fundamentais para o narrador das *Memórias*. Além disso, a qualquer tempo e espaço, esses narradores se opõem na hierarquia social. Brás é a figura do proprietário, a sua “inconstância discricionária” (SCHWARZ, 1997, p.25) é a “conduta própria à classe dominante brasileira” (SCHWARZ, 1997, p.18), ao passo que Lavo circula por um espaço nebuloso, para o qual convergem, todos ao mesmo tempo, os valores do empregado, do agregado e mesmo do escravizado. Isso, evidentemente, tem implicações na forma de cada um dos romances. Por um “fundamento de classe” (SCHWARZ, 1997, p.99), a volubilidade narrativa de Cubas é bem diversa da monotonia de Lavo. Além de circular, a sua narração é monotemática, ela se dedica integralmente aos Mattoso e ao palacete. Não há mudanças, a linha narrativa se mantém constante. Sendo assim, se um pula serelepe de episódio a episódio, o outro remancha vinte anos em suas memórias, porque o borboleteamento de Brás Cubas é um capricho indisponível à pobreza de Lavo.

Apesar dessas distinções de classe, há um ponto de contato entre os dois narradores. A escravidão, com todo o seu aparato de violência física e psicológica, não é um fato consumado. Pelo contrário, a desumanização desse sistema atravessa as mais diversas etapas da vida brasileira. Nesse sentido, vale mencionar a introdução de Rufinoni (2018, p.316) à sua leitura de *Fogo Morto*: “o romance brasileiro a partir dos anos de 1930 conseguiu formalizar os antagonismos nacionais, ao focalizar as reminiscências, agravadas pelos impasses da transição para a ordem burguesa, sociais e psíquicas da experiência do regime servil”. Enquanto Brás age de veneta, mudando de ideia, nível e postura ao sabor da ocasião, os sujeitos à mercê dessa volubilidade não se constituem verdadeiramente como sujeitos. Considerando o esquema de Schwarz (1977), proprietário, escravizado e homem livre, o escravizado é coisa, não se espera

subjetividade dele, já o homem livre depende de um favor do proprietário, assim, a sua emancipação como sujeito se dilacera logo de partida. Esse quadro ressoa para bem depois da colonização e do escravismo, por isso mesmo o ponto de vista narrativo de Lavo e sobretudo a constituição da sua subjetividade precisam ser compreendidos em sua relação com o palacete dos Mattoso, espécie de casa-grande onde se emula, em plena Manaus moderna, uma sociabilidade alicerçada no favor e na violência.

Nesse contexto, em que Lavo é herdeiro de um Brasil ainda muito semelhante ao de Cubas, importante redimensionar o termo “reminiscências” utilizado por Rufinoni (2018, p.316). Não há dúvida de que o sobrinho da costureira é submetido a um arbítrio de classe, todavia essa relação desigual não se estabelece apenas como “reminiscências” de um regime servil, e sim como continuidade de um atraso programático. Por essa via, Schwarz (1997, p.12-13), ao reconhecer a importância do “Grupo do Capital” em sua interpretação do romance machadiano, afirma que “o grupo chegara à audaciosa conclusão de que as marcas clássicas do atraso brasileiro não deviam ser consideradas como arcaísmo residual, e sim como parte integrante da reprodução da sociedade moderna, ou seja, como indicativo de uma forma perversa de progresso”. Por tudo que conjuga de antagonismos, esse progresso saturado de regressão não nega a definição de Rufinoni (2018), mas alarga a compreensão para a “coexistência multissecular de capitalismo e escravidão” (PASTA JR, 2010, p.16-17) no seio da cultura brasileira. Desse modo, para compreender o Brasil, deve-se levar em conta “essa conjunção contraditória que nos modela de maneira decisiva desde a própria constituição do país e que nunca foi inteiramente ultrapassada” (PASTA JR, 2010, p.17).

Por um “fundamento de classe”, a narração de Lavo é constante, assim como é previsível e sem movimentos bruscos a sua trajetória de vida. Órfão, criado pela tia costureira, ele estuda Direito e se torna advogado de pequenas causas em Manaus. Depois de consolidado esse processo de mudança e crescimento, ele assume a tarefa da narração. Lavo é o oposto de Mundo, é a decantação do esforço e do merecimento no ideal de Jano. Não sem uma pontinha de ironia, Alícia diz isso a ele: “Ele te admira, Lavo. Um órfão criado por uma tia pobre... Vai ser advogado, e pode vir a ser juiz, doutor... Mais um que vem lá de baixo! (...)” (HATOUM, 2010a, p.145). A vida de Lavo é uma trajetória ascendente, progressiva, em contraste à de seu amigo, bagunçada, tortuosa, interrompida ainda na juventude. Mundo ousou reagir e se rebelar, mas seus devaneios de liberdade foram tolhidos um a um pelo pai, pelas dificuldades na Europa, pela polícia e, finalmente, pela doença.

A morte de Mundo no final dos anos setenta, já no estertor da Ditadura, é a morte da criatividade, do espírito livre, é o cansaço de uma geração, o limite de um ideal que esbarrou

na implacável constrição do autoritarismo. Lavo sobrevive, a sua pacata existência não encontra forte oposição. Ele discorda do procedimento especulativo de Arana e de Albino Palha, é sensível à miséria do antigo motorista Macau, mas nada disso estremece o seu modo de vida, ele se adequa às mudanças e vai tocando o dia a dia da sua profissão. Comparada às atribulações vividas por Mundo, a trajetória de Lavo é bastante serena, sem arroubos ou grandes temores, ela caminha em direção à estabilidade de uma casinha alugada e da defesa de alguns processos judiciais. Nesse ponto, vale tensionar o andamento de cada uma dessas trajetórias, discutir por que elas se apresentam tão diversas entre si.

Que chances teria um rapaz como Lavo? Entre os dois amigos, existem diferenças de nascimento que projetam as possibilidades de cada um. Mundo se entrega à arte, à desobediência e à Europa; Lavo deve se contentar com o estudo, a advocacia e o horizonte da sua cidade. O primeiro morre ainda jovem, o segundo carrega, durante vinte anos, a vontade de contar a derrocada do palacete. A trajetória do artista vira matéria de narração, assume a dimensão daquilo que não pode ser esquecido; a trajetória do advogado, no entanto, não vai além da superfície, esconde-se na grandeza da vida do outro. Essas oposições, as quais se fundam em uma evidente distinção de classe, são essenciais para compreender o narrador e os limites da sua narração. Se esta é amarrada à irresistível memória dos Mattoso, é porque Lavo, em sua condição subalterna, está sujeito a uma dominação que assume contornos de medo e coação.

2.2.1 Oferta generosa e infame

Partindo dos termos de Rufinoni (2018, p.336), Lavo se torna refém de um “laço intransponível” entre a casinha da Vila da Ópera e o palacete dos Mattoso. Nem mesmo a sua mudança para uma casa perto do igarapé de Manaus foi capaz de desatar esse laço: “Mesmo longe, Mundo e Alícia continuaram presentes em nossa vida e nas conversas na Vila da Ópera, aonde eu ia ver meus tios e pegar a correspondência do meu amigo” (HATOUM, 2010a, p.166). O sobrinho da costureira não se emancipa enquanto um sujeito autônomo, a sua narração é resultado desse quadro incompleto. No entanto, não se trata de uma incapacidade individual, e sim do achatamento das condições para Lavo separar a sua trajetória de vida do influxo dos Mattoso. Segundo Rufinoni (2018, p.336), “o êxito da conquista da autonomia pessoal exige o reconhecimento do outro. Num contexto em que a liberdade soa como disparate, o fracasso da empreitada assume as formas do opróbrio - humilhação, perversidade e violência que precipitarão os espectros do desatino”. Ao se tratar de reconhecimento, o filho de Raimunda

apenas recebe algum contorno quando se torna uma peça útil na escola de Mundo. Lavo é um brinquedo nas mãos de Jano e Alícia; não surpreende, portanto, a oferta irrecusável feita a ele.

Os eventos se sucedem em causalidade e vão assumindo tamanha força gradativa que a humilhação de Lavo justifica a sua “personalidade dilacerada” (RUFINONI, 2018, p.336). Tia Ramira recebe de Jano uma Dádiva da Vila Amazônia, isto é, uma tartaruga para o almoço de domingo. No outro dia, a pedido da tia, Lavo vai ao palacete para ofertar uma cumbuca com farinha e picadinho de tartaruga. É o começo do abuso, justamente o que Jano havia planejado. O rapaz ingressa na casa e repara no luxo da sala: a cristaleira com soldados e máquinas de guerra, o teto com uma pintura de Domenico de Angelis. Lavo havia se mudado há pouco para a Vila da Ópera, era sua primeira visita ao palacete dos Mattoso. Jano sabia disso tudo e leva o rapaz para conhecer o restante da casa. Eis o percurso rumo à opressão. Atrás de Fogo e seu dono, Lavo é ciceroneado por todas as salas e aposentos, pelo pátio e pela garagem, onde Jano apresenta a ele o chofer Macau e mostra os três carros estacionados: um DKW preto, um jipe e um Aero Willys, uma exuberância para os anos sessenta. Um rapaz faminto diante de tanta riqueza... No pátio, os primeiros sinais da violência, a força que se impõe. Lavo é um ser indefeso nas mãos de Jano e nas mandíbulas de Fogo:

O cachorro saiu da vegetação com um calango na boca, o largou no cimento quente e malinou o réptil com a pata, até esfaçalhá-lo; a cauda, separada do corpo, continuou saltitando; Fogo travou com os dentes o pedaço trêmulo e o devorou. Aí rosou para o corpo mutilado do bicho e olhou para nós, numa pose de exibição (HATOUM, 2010a, p.23).

A proximidade dos eventos é assombrosa. Depois de percorrer o palacete, conhecer o luxo das suas salas, dos seus quartos e dos seus carros, Lavo é surpreendido pelo cachorro devorando um pequeno lagarto. Nem Jano teria sido tão enfático. A cena vem se desenrolando até esse ponto, em que a tensão aumenta e já não há retorno para Lavo, ele está à disposição da vontade de Jano. Macau abre as portas do DKW, todos embarcam no carro, inclusive o cachorro, e partem para o quartel da praça General Osório. Desta vez, a demonstração de poder é às custas do Exército. Eles ingressam no campo de treinamentos militares, Jano enaltece os soldados e troca palavras com um oficial. Na perspectiva de Lavo, o clima de opressão vai tomando conta, o abuso vai ganhando forma e se tornando real. “Senti um pouco de medo e perguntei de novo aonde íamos, o que ele queria conversar. Bateu no meu ombro e sorriu. A autoconfiança. Não se importava com o fato de eu estar ali, contra minha vontade (...)” (HATOUM, 2010a, p.25). O *passeio* continua, eles passam pelo beco do Céu, pela praça Pedro

II, pela Sete de Setembro e desembarcam no final de uma tumultuada Marechal Deodoro, onde fica o escritório de Jano. Enfim, o plano vai se concretizando.

O ambiente é escuro. Janelas fechadas, mofo e poeira dificultam a respiração. Jano senta em uma cadeira de assento alto, o cachorro está em seus pés. Dessa posição, vendo de cima o sobrinho de Ramira, ele começa as insinuações. “Sei que tu és órfão, Lavo. Conheço os teus tios... O ex-radialista só pensa na farra, mas tua tia é uma mulher honesta. Sei também que vocês levam uma vida difícil”, disse, com uma sobra de sorriso” (HATOUM, 2010a, p.26). Após alguns rodeios, que tornam a situação de Lavo ainda mais vergonhosa e humilhante, Jano se impacienta e oferece um envelope cheio de dinheiro para o rapaz. Em troca, a traição. Espionar o próprio amigo, afastá-lo de Arana, aproximá-lo de uma mulher, qualquer uma, velha ou moça. Todo o percurso enfim se justifica nesse momento. A ostentação dos carros, o cachorro destroçando um calango, o passeio a contragosto, a demonstração de força dos soldados, o escritório sem luz e abafado, todos esses elementos se unem conforme a mesma diretriz: diminuir Lavo, atordoá-lo, fazê-lo joguete nas mãos de Jano. Diante de tanto poderio contra si, Lavo silencia, paralisa, mas não se rende à promiscuidade da proposta. Nem mesmo o murro de Jano sobre a mesa, nem mesmo o rosnado ameaçador de Fogo, nada disso foi capaz de convencer o rapaz. Lavo volta para casa em silêncio, humilhado por uma “oferta generosa e infame” (HATOUM, 2010a, p.27).

Considerando a sociabilidade que se estabelece entre a Vila da Ópera e o palacete, Lavo é reconhecido por Jano como um pobre suscetível, o opróbrio e a intimidação servem para definir os lugares de cada um. O rapaz é achatado até o limite da sua condição. Não são poucas as consequências de um “sistema desumano” (RUFINONI, 2018, p.336), a personalidade de Lavo se desequilibra com o abalo desse espetáculo de violência. Por isso, a sua narração formaliza uma subjetividade deformada pelo contexto de servilismo em relação aos Mattoso, cujo ápice é o passeio no DKW e a proposta no escritório de Jano. Os voos de autonomia, como a faculdade, a atuação na advocacia e a casa perto do igarapé, não constituem um sentido de interioridade em sua narração, a qual se entrega em regime integral ao outro.

A figura de Lavo sintetiza em si imagens diversas de submissão. Ele entra e sai do palacete pela cozinha, pelo pátio e pela servidão, os mesmos ambientes por onde circulam Naiá e Macau. Apesar disso, ele tem uma liberdade que os outros não têm, sobe nos quartos, escuta as conversas e tem um acesso especial aos moradores. No passeio com Jano, a submissão de Lavo mais parece a de alguém tutelado à vontade do outro. Nesse sentido, cabe a ressalva de Schwarz (1977, p.15), “fundada na violência e na disciplina militar, a produção escravista dependia da autoridade, mais que da eficácia”. Dentro do DKW, ouvem-se ecos desse enraizado

esquema de poder. A violência do patriarca se avizinha à presença dos militares para intimidar o sobrinho da costureira. O rapaz escapa do arbítrio ao não aceitar a oferta, mas o abuso é mais profundo que isso, e a humilhação se incrusta de tal modo em Lavo que ele se torna um adulto de subjetividade rarefeita, um depositário de memórias que, ao fim e ao cabo, não são as suas.

Dessa forma, Lavo habita uma porção cinzenta no relacionamento com os Mattoso. As insinuações de Jano introduzem ambiguidade e desconfiança em torno da presença de Lavo no palacete. Dentro do DKW, o patriarca tenta cooptar o rapaz através da força física e do dinheiro, empurrando-o para uma condição de herança escravista, um objeto a ser manipulado pelo proprietário. No retorno da Vila Amazônia, entre taças de vinho e uma conversa sobre Mundo, Jano lembra a Lavo a importância de um pistolão para prosperar no Direito, levando, dessa vez, o rapaz a um lugar de protegido, talvez um agregado do poder do patriarca. Nessa interação entre o empresário e o sobrinho da costureira, não há nada em definitivo, nenhuma estabilidade, as posições se modificam e se adequam conforme a vontade do chefe dos Mattoso. A única continuidade tem a ver com o abuso sofrido por Lavo, o qual vem por todos os lados, seja com um pacote de dinheiro, seja com as insinuações sobre o seu futuro, seja até mesmo com o rosnar de Fogo.

2.2.2 A subjetividade rarefeita de Lavo

Em sua clássica leitura da cicatriz de Ulisses, Auerbach (2013) anota um comentário sobre os escravizados Euricléia e Eumeu que interessa ao debate proposto neste capítulo:

No processo do reconhecimento, do qual partimos, aparece, além de Ulisses e de Penélope, a ama Euricléia, uma escrava comprada outrora pelo pai de Ulisses, Laerte. Tal como o pastor de porcos Eumeu, ela passou a vida a serviço da família dos Laerte; tal como Eumeu, está estreitamente unida ao seu destino, ama-os e compartilha os seus interesses e sentimentos. Mas não possui vida nem sentimentos próprios mas só os dos seus senhores. Também Eumeu, não obstante ainda se lembre de ter nascido livre e pertencer até a uma família nobre (fora roubado quando criança), já não tem, nem na prática, nem nos sentimentos, vida própria, estando inteiramente atado à dos seus senhores. Estas duas personagens são, porém, as únicas que Homero anima para nós e que não pertencem à classe senhorial. Com isto chega-se à consciência de que a vida, nos poemas homéricos, só se desenvolve na classe senhorial - tudo o que porventura viva além dela só participa de modo servil (AUERBACH, 2013, p.18).

Como foi a vida de Lavo? Quem ele amou? Quais foram os seus medos? Qual é o seu grande momento? A narrativa não responde a nenhuma dessas perguntas, a interioridade do narrador se escamoteia à sombra do conteúdo narrado. A vida de Mundo na Europa, a doença de Jano, o passado de Alícia no Jardim dos Barés, tudo isso se avoluma em detalhes, vão se

acumulando histórias sobre os antigos moradores do palacete neoclássico, mas nada, ou basicamente nada, sobre uma vida de Lavo para além desses três protagonistas. A razão para isso se avizinha à de Euricléia e Eumeu: trata-se do apagamento do sujeito em condições de servidão. Esses dois são escravizados, propriedades do rei de Ítaca, já o sobrinho da costureira é isso mesmo que o define: o sobrinho de uma costureira. Órfão e pobre, Lavo se emaranha em uma sociabilidade fundada no seio do escravismo brasileiro. A sua posição em relação aos Mattoso é a continuidade de um agregado ou mesmo de um escravizado, a considerar o completo desprezo de Jano pela sua dignidade. No final das contas, Lavo ama essa família e compartilha os seus interesses e sentimentos, porque não há mais nada em seu horizonte, a proximidade entre os seus tios e os Mattoso forjou esse limite. Não surpreende a única viagem para fora de Manaus: uma visita a Alícia e Naiá no Rio de Janeiro.

A referência ao texto de Auerbach ilumina o debate, mas evidentemente não sustenta, do ponto de vista histórico-social, a singular narração de Lavo. Para isso, importante levar em conta a sombra criada pela Vila Amazônia. Ora, a herança rural representada por essa propriedade e sobretudo por seu dono ajuda a entender por que Lavo não tem uma vida própria. Para ele e seus tios, o nome Mattoso desperta um encanto semelhante ao que se observa na viagem de iate. Ele é um ídolo, uma aparição quase divina em meio à precariedade da Vila Amazônia ou do Jardim dos Barés, onde Ramira e Ranulfo viveram a maior parte da vida. O prestígio é tamanho que eles não percebem a degradação desse nome diante das mudanças implementadas em Manaus. A família se extingue, o palacete se torna um hotel, Albino Palha e coronel Zanda esquecem o antigo parceiro de negócios, tudo muda, enfim, mas a costureira, o ex-radialista e o advogado persistem em suas loas aos Mattoso. A subjetividade precária e dilacerada de Lavo está atrelada ao vazio criado pela morte de cada um dos integrantes dessa família.

Levando adiante o debate, importante retomar o argumento de Pasta Jr (2010, p.16) a respeito da “conjunção de contrários” no interior da cultura brasileira. Toda subjetividade constituída no Brasil, segundo o autor, é modelada por essa impensável conjunção de capitalismo e escravidão. Isso é essencial para compreender uma personagem e especialmente um narrador como Lavo, justamente porque ele habita a porção mais vulnerável desse esquema. Considerando a “conjunção de contrários”, Pasta Jr (2010, p.18, grifos do original) defende que “cada indivíduo vê-se em face de *dois regimes* da concepção de si e de sua relação com o outro, *dois regimes contraditórios*, [...], mas que se encontram um e outro bem presentes e bem atestados pela realidade da experiência”. Esse regime contraditório da concepção de si tem muito a ver com a figura de Lavo, o qual se dedica ao movimento autônomo do estudo e da

profissão, mas cede à dependência na forma definitiva da sua narração. Assim, Lavo sintetiza em si a junção contraditória, mas possível, da promessa da modernidade capitalista com a herança do servilismo escravocrata:

Por um lado, um regime antes de tudo moderno que corresponde, *grosso modo*, às relações capitalistas de produção, que prescreve a *separação* ou a *diferença* entre *o mesmo e o outro*; e, por outro lado, um regime que não reconhece a diferença entre o mesmo e o outro, no qual essa diferença é mesmo rigorosamente inconcebível, isto é, um regime que, por sua vez, corresponde aos laços do patriarcalismo escravista, nos quais o indivíduo não se reconhece verdadeiramente como tal, ou dito de outra forma, como algo realmente diferente de seu senhor, de seu grupo, de seu clã etc (PASTA JR, 2010, p.18, grifos do original).

Nesse ponto, desenha-se com rigor o embate em que se envolve a subjetividade de Lavo. O espaço público da escola, do trabalho e da cidade se pauta pelas relações capitalistas, com as quais se esperam a emancipação da individualidade e o descolamento do grupo e do clã, como anota o autor. O espaço privado da família, entretanto, age de modo reativo a isso, com uma força da ordem incomensurável. Ao fim e ao cabo, tia Ramira, tio Ran e Lavo apenas são o que são em virtude do que são os Mattoso. Seguindo adiante, Pasta Jr (2010, p.18) pondera os próprios argumentos: “qual é a saída possível para uma subjetividade submetida *simultaneamente* a essas duas exigências contraditórias, quer dizer, à exigência de que ela seja *distinta* do outro, e, *ao mesmo tempo, indistinta* do outro?” (PASTA JR, 2010, p.18, grifos do original). Uma saída, considerando o texto de Rufinoni (2018), é a do desvario, a desordem psíquica diante desse impasse da experiência brasileira. Assim, Lavo é uma contradição que não se resolve: o ato da sua narração é um gesto de autonomia, uma diferenciação do outro; já o seu conteúdo é uma reprodução da subordinação, uma indistinção do outro.

Para o próprio Pasta Jr (2010), a saída é dada por diversas personagens do romance brasileiro em uma equação de fundamento paradoxal: "o outro *é* o mesmo – fórmula pela qual se satisfaz *ao mesmo tempo* à requisição da *diferença* e à requisição da *ausência de diferença* entre o mesmo e o outro" (PASTA JR, 2010, p.19, grifos do original). Não deixa de haver desvario e insanidade nessa equação ou, ainda nos termos de Rufinoni (2018, p.337), “outras modalidades de desajustes e afetos”. Assim se emaranha a subjetividade de Lavo: eu sou o Mundo? O Mundo sou eu? Eu pertencço aos Mattoso? Eu sou eu após a oferta de Jano? Nesse sentido, em que ser é ser o outro, as personagens dão sua resposta à esfinge brasileira: “elas são elas mesmas sendo igualmente o outro que lhes faz face, de modo que se pode dizer que elas se formam *passando* no seu *outro: elas vêm a ser tornando-se o outro*” (PASTA JR, 2010, p.19, grifos do original). Isso é Lavo como um todo, as experiências de Mundo são as suas, as dores

dos Mattoso são suas, e as memórias dessa família tornam-se a sua herança. O naufrágio dos pais é só um lance da narrativa, a morte de Jano e a doença de Mundo ocupam bem mais a sua atenção. Lavo se constitui passando pelo outro, assim, ele se suprime e desaparece.

Por consequência disso, Pasta Jr (2010, p.19) afirma que as personagens são "tomadas numa espiral ou num turbilhão de mutações que não conhece verdadeiramente ponto de parada". Esse é um ponto que não dá conta de Lavo, a considerar a continuidade da sua trajetória de vida e a circularidade da sua narração. Em termos comparativos, Mundo é muito mais errático, desobrigado como é dos pesos que se assentam sobre o amigo. Apesar disso, o autor também reconhece que "aquele que se forma passando no outro [...] se forma suprimindo-se, isto é, ele se constitui no e pelo ato mesmo de *sua desaparecimento*" (PASTA JR, 2010, p.19). Aí sim se está diante de uma figura mais completa de Lavo, em uma imagem que retoma a síntese de Paulo Emílio Salles Gomes (1996, p.90): "A penosa construção de nós mesmos se desenvolve na dialética rarefeita entre o não ser e o ser outro". Ora, esse é o dilema silencioso na narração de Lavo. Enquanto ele narra e desfia com desenvoltura as *suas memórias*, vão crescendo e tomando forma perguntas inevitáveis: quem é esse narrador? Por que ele está narrando isso e dessa maneira? A quem interessam essas histórias? Finalizando com Pasta Jr (2010, p.20, grifos do original), "*se o mesmo é o outro, o ser é o não-ser*". Então, Lavo não é, ele se esvazia enquanto uma subjetividade autônoma.

2.2.3 Estima e autoestima do favor

Os tios de Lavo não dependem financeiramente dos Mattoso. Bem ou mal, tia Ramira carrega a família com as suas costuras, e tio Ran aparece com um bicho para o almoço ou com um dinheiro de algum negócio mal explicado. Enfim, os dois se viram como podem. Nem mesmo Lavo é dependente dos tios. Ao entrar no curso de Direito, ele consegue um estágio e passa a contribuir com o orçamento da casa. Mas na Vila da Ópera toda oferta é bem-vinda, seja a tartaruga da Vila Amazônia, seja as calças e camisas encomendadas por Jano, tudo é oportunidade para comer ou lucrar. A dependência é de outra ordem, está no nível da permutação simbólica. Para os Mattoso, os antigos conhecidos do Jardim dos Barés têm ou terão alguma utilidade, por isso é bom mantê-los nas proximidades. Para a casinha da Vila da Ópera, os Mattoso trazem prestígio, criam inveja nos vizinhos e atraem clientes para a costureira. Nos termos de Schwarz (1977, p.16), é um "jogo fluido de estima e autoestima", ambas as partes saem ganhando. A princípio, é bem verdade.

No *passeio* de Lavo com Jano e Fogo, o arbítrio se desenvolve em sua melhor forma. O sobrinho da costureira está à mercê do chefe dos Mattoso, há um desprezo completo pela vontade e sobretudo pela honra desse rapaz pobre e, mais, órfão. Cúmplice desse abuso é o motorista Macau, sobre quem Ranulfo dá a melhor definição: “É um homem correto, mas faminto como todos nós” (HATOUM, 2010a, p.101). Dentro do DKW, estão todos submetidos ao capricho de Jano: Fogo atende por um assobio, Macau dirige por uma ordem e Lavo entra no carro por instinto de sobrevivência. Pretensa amostra da sua autonomia, o rapaz declina a generosa oferta e sai do escritório com a dignidade preservada. O dinheiro não o seduz, não o prende ao malicioso empresário, no entanto o peso dessa proposta se instala como um fardo em suas costas. Aceitando ou não o envelope, depois desse episódio, Lavo se torna mais íntimo, mais próximo do palacete, passa inclusive a investigar os movimentos de Mundo, principalmente as suas incursões pelo ateliê de Arana. Lavo não aceitou, isso é um fato, outro fato é a consequência desse passeio forçado: o sobrinho da costureira foi atraído, fisgado pela força de um homem ainda muito poderoso, de tal forma que ele poderia simplesmente sair daquele escritório e sumir, mas não, ele ainda viajou para a Vila Amazônia e tudo o mais.

Seguindo esse caminho, há mais do que apenas dinheiro na relação entre a família de Lavo e os Mattoso. Na década de 1960, Manaus se moderniza às custas dos empreendimentos liderados pelo coronel Zanda. É uma modernização tardia e em descompasso com a porção centro-sul do país, isso vale para o romance e mesmo para a história da cidade. Apesar disso, não deixa de haver mudanças significativas, sobretudo as de urbanização e de abertura para o capital estrangeiro. Nos termos de Rufinoni (2018, p.333), esse é um “momento de tensão aguda”: Lavo inclui em suas memórias o desembarque dos militares, a fundação da Zona Franca, a construção do Novo Eldorado, a chegada de lojas com produtos orientais, enfim, o processo de modernização de Manaus. A questão toda é compreender como isso se dá, para conversar com Schwarz (1977, 1997), na periferia do capitalismo. A considerar os argumentos defendidos até aqui, trata-se de um “paradoxal processo de modernização”, o qual carrega traços do “antigo código do privilégio e do favor” (RUFINONI, 2018, p.319-320). Não por acaso, conforme já se viu, a subjetividade de Lavo se esvazia em sua narração, e os seus tios se regozijam no contato com os Mattoso. Enfim, o poder familiar, “pressuposto da ordem no Brasil em vias de modernizar-se” (RUFINONI, 2018, p.333), se impõe sobre esses humildes moradores da Vila da Ópera.

Se não há dependência financeira ou da terra e se a cidade se torna mais moderna e dinâmica, por que a família da costureira permanece fiel às cartas enviadas do Rio de Janeiro? Por que os outros recebem tanta importância? Apesar dos artigos de Taiwan e da abertura de

avenidas no centro da cidade, a sociabilidade entre essas duas famílias se funda “à sombra do escravismo” (RUFINONI, 2018, p.323). Ora, Jano é um patriarca incapaz de lidar com os novos tempos, mas ainda assim um patriarca, o chefe dos Mattoso, o herdeiro da Vila Amazônia. Para Albino Palha, ele é um estorvo, um negociante de ritmo paquidérmico. Para a Vila da Ópera, no entanto, ele é um homem de roupas caras e elegantes, dono de um palacete, três carros e patrão de um motorista mal-encarado. Isso basta. Recém-egressos de um bairro pobre como o Jardim dos Barés, atrasados duas vezes ou mais na periferia do capitalismo, esses pobres ainda veem o patriarca em declínio como um homem grande demais, alguém por quem se sente admiração ou de quem se sente medo, mas nunca desprezo. No final das contas, o mundo só faz sentido com a permanência da família no palacete. Sem ela, em meio ao turbilhão de mudanças, há um vazio no horizonte desses três.

As coisas se dão “à sombra do escravismo”, porque já não há, conforme a expressão de Schwarz (1977, p.16), “a relação produtiva de base, esta assegurada pela força”. Todavia, a “forma perversa de progresso” brasileiro sustenta esse descompasso entre as promessas da modernização manauara e o atraso da família de Lavo, adulando os Mattoso até quando os Mattoso já não existem mais. Nessa manutenção de uma sociabilidade com ares de proprietário, agregado e escravizado, o favor ainda permanece como uma “mediação quase universal” (SCHWARZ, 1977, p.16). A Vila da Ópera e o palacete se aproximam justamente no “instante-chave do reconhecimento recíproco” (SCHWARZ, 1977, p.18) propiciado pela instituição do favor. Jano encontra em Lavo alguém para mandar, em Ranulfo para bater e em Ramira para seduzir; Alícia encontra em Ramira alguém para lembrar a sorte que teve, em Ranulfo para se satisfazer sexualmente e em Lavo para servir de espião e, talvez, se aventurar, criar ideias na cabeça do rapaz. Em contrapartida, Ramira não é uma costureira qualquer, Ranulfo não é um vagabundo sem serventia e Lavo não é um órfão sem amigos. Nesse jogo de “prestação e contraprestação” (SCHWARZ, 1977, p.18) simbólica, eles se diferenciam dos índios e dos miseráveis da Manaus moderna.

Sendo assim, nas cenas em que a pobreza da cidade salta aos olhos de Lavo, ele está sempre ao lado de Mundo. O sobrinho da costureira observa, mas sem se ocupar de nenhuma atitude. Diante de uma casa abandonada, é o amigo quem oferece moedas a alguns índios: “Curvou-se, pôs a mão entre as barras de ferro e ficou assim por uns segundos; quando se afastou, vi uma família de índios catando as moedas que jogara; moravam ali, entre o gradil e a fachada da casa em ruínas” (HATOUM, 2010a, p.28). De modo semelhante, é Mundo quem demonstra inquietação com as pessoas disputando lixo com os urubus: “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...’” (HATOUM, 2010a, p.106). Essa miséria está muito próxima de Lavo, um lance da vida e ele pode se tornar mais um pedinte da cidade. A condição da sua família é precária, o sustento depende das costuras de tia Ramira e das malandragens de tio Ranulfo. E se Jano resolve sufocá-los e vingar-se pela recusa de Lavo ou por qualquer outro motivo? E se a costureira não resiste ao excesso de trabalho? Enfim, na casinha da Vila da Ópera, todo cuidado é pouco, a pobreza em sua versão extrema é uma sombra tão próxima quanto a dos Mattoso. Andar pelas ruas de Manaus sendo guiado por Mundo é uma garantia de que, pelo menos naquele momento, Lavo não é um miserável faminto. Ou talvez de que tenha despertado afetos que a narração é incapaz de esclarecer: “Depois Mundo enfiou por uma quebrada e foi sair no beco da Indústria; só o alcancei num terreno baldio, entre um estaleiro e uma serraria, perto do igarapé de São Vicente” (HATOUM, 2010a, p.28-29).

3 DOIS IRMÃOS

3.1 UMA NARRAÇÃO AMOITADA

Na abertura de “Sobre o conceito da história”, Walter Benjamin apresenta uma das alegorias mais estranhas e polêmicas do texto. Como se sabe, um anão corcunda, mestre no xadrez, se esconde debaixo de uma mesa e controla um boneco vestido de turco. Segundo o ensaísta, os dois elementos se associam: “o fantoche chamado 'materialismo histórico' ganhará sempre. Ele pode enfrentar qualquer desafio, desde que tome a seu serviço a teologia” (BENJAMIN, 1987a, p.222). Por conta dessa associação inusitada, o debate se acende nas mais variadas interpretações, desde aquelas que atribuem o protagonismo ao anão até as que atribuem ao boneco. No meio dessa disputa, vale destacar a leitura de Michael Löwy (2005, p.45): “Benjamin quer mostrar a complementaridade dialética entre os dois: a teologia e o materialismo histórico são ora o mestre, ora o servo; são ao mesmo tempo mestre e servo um do outro, eles precisam um do outro”. Sem polarizações, o comentarista escolhe a via dialética, dentro da qual os elementos dessa “alegoria irônica” (LÖWY, 2005, p.41) espelham um no outro o seu significado.

Conforme Löwy (2005, p.41), a Tese I “anuncia um dos temas centrais do conjunto do texto ‘Sobre o conceito da história’: a associação paradoxal entre o materialismo e a teologia”. Além de antecipar o sentido geral das Teses, essa alegoria retoma o interesse benjaminiano pelo romantismo: “o pequeno anão ou o anão corcunda, como alma, como *spiritus rector* de uma estrutura inanimada, é um tema típico da literatura romântica” (LÖWY, 2005, p.44, grifo do original). Neste ponto, a atenção se volta para a figura humana desse complexo sistema de tabuleiro, mesa e espelhos. O anão é um gênio, ele vence qualquer oponente no xadrez e é capaz de fazer isso controlando um boneco por fios. Na esteira da visão de mundo romântica, esse pequeno homem corcunda, afastado do olhar humano por seu aspecto repugnante e por sua inacreditável habilidade, é a imagem de um tesouro guardado, para o qual não se oferece reconhecimento ou consideração. Sua sobrevivência depende da disposição em ocupar esse lugar de anomalia e aberração.

Michael Löwy e Robert Sayre (2015, p.38) afirmam que “o romantismo representa uma crítica da modernidade, isto é, da civilização capitalista, em nome de valores e ideais do passado (pré-capitalista, pré-moderno)”. A partir dessa concepção, em cuja essência há uma reação ao modo de vida no capitalismo, os autores argumentam que, “em nome do natural, do orgânico, do vivo e do ‘dinâmico’”, o romantismo manifesta “uma profunda hostilidade a tudo que é

mecânico, artificial, construído” (LÖWY e SAYRE, 2015, p.61). Nesse sentido, compreende-se um gesto de ânimo romântico na alegoria de Benjamin, quando ele atribui valor à inteligência e à sagacidade do anão, em detrimento do automatismo do boneco vestido de turco. Além do mais, a inusitada e improvável imagem do pequeno corcunda introduz o maravilhoso e o encantamento em oposição ao emaranhado de fios e espelhos da geringonça, sinalizando que, ao menos nessa alegoria, o homem tem domínio sobre a máquina, e não o contrário. Esse reencantamento do mundo, anotam Löwy e Sayre (2015), é uma das principais modalidades românticas e está presente em outros textos de Benjamin, como o interesse pelo trapeiro em “Paris do Segundo Império” ou pelo justo em “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”. No primeiro, a dignidade na tarefa de recolher o lixo; no segundo, a simpatia pelas criaturas sem nenhum atributo especial. Dessa maneira, o gesto romântico de Benjamin se manifesta em sua valorização dessas figuras que extrapolam a reificação, a quantificação e a mecanização do mundo capitalista.

O anão mestre em xadrez, o trapeiro do poema de Baudelaire e o justo da narrativa de Leskov remetem a noções absolutamente diversas entre si. Trata-se de realidades que não se podem confundir. O primeiro é um elemento alegórico ocupando o lugar da teologia, o segundo é uma criatura da grande cidade, já o terceiro tem afinidades com o conto de fadas. É justamente o gesto benjaminiano que os aproxima e os adensa em uma junção única e criativa. Em cada um dos textos nos quais aparecem, essas figuras ingressam, nos termos de Löwy e Sayre (2015), como uma crítica à modernidade capitalista, pois elas assumem um sentido de elemento estranho e inadequado à homogeneização das máquinas, das mercadorias e dos vencedores do processo histórico. Nesses ensaios de fundamento romântico, em que a oposição à sociedade no capitalismo se une à convicção de que, segundo Löwy e Sayre (2015), o presente carece de valores que foram alienados, Benjamin introduz um imperativo de atenção a tudo aquilo que, no ritmo incessante da modernidade, fica despercebido e escondido em um canto escuro, onde as luzes da glória parecem nunca chegar.

Seguindo adiante nessas figuras do pensamento benjaminiano, também se pode levar em consideração os anjos que povoam os seus mais diversos textos. Desde o *Angelus Novus*, da Tese IX, passando pelos fragmentos autobiográficos de *Agesilaus Santander*, até o Anjo de Natal, da “Infância em Berlim”, esses anjos evasivos e efêmeros “surgem nesses textos às vezes discretamente, incógnitos por assim dizer, às vezes mais claramente, da claridade do fogo purificador, para desaparecer tão de repente como apareceram” (GAGNEBIN, 1997, p.124). Em lugar de serem gloriosos, imponentes e salvadores, os anjos benjaminianos duram o tempo de seu hino e se desvanecem em sua debilidade e em seu esquecimento. Apesar disso, segundo

a leitura de Gagnebin (1997), eles têm uma ação desestruturante e introduzem uma cesura imperceptível no contínuo da história a fim de que outra história se possa dizer em suas lacunas, sobressaltos e espasmos. Sendo assim, essas figuras angelicais se coadunam ao argumento desenvolvido até aqui, porquanto revelam o ímpeto de Benjamin em realizar uma crítica de fundamento romântico à modernidade e ao método de historiografia acumulativo e arquivista. Mais uma vez, o interesse do autor pelo frágil e pelo inconstante:

Longe de serem gloriosos mensageiros ou testemunhas inequívocas da transcendência, os anjos não possuem mais o esplendor do sagrado, mas participam, eles também, das hesitações, das dúvidas, dos desamparos do mundo profano. Se ficaram seres desajeitados e muitas vezes incapazes, eles continuam porém, ou talvez mesmo por isso, a ser anjos, porque é mais na incapacidade e na fraqueza antes que na força e na potência que poderia ainda se dar, segundo Benjamin, algo como uma relação ao divino (GAGNEBIN, 1997, p.129).

Os anjos participam dos desamparos do mundo profano, eles têm os pés no chão e habitam um lugar qualquer, talvez estejam mais próximos do que se possa imaginar. Nesse sentido, observa-se que Benjamin ajusta o ponteiro da sua concepção da história com “uma vontade soteriológica, um desejo de memória e preservação dos elementos preteridos e esquecidos pela historiografia burguesa, sempre apologética: os excluídos e vencidos, mas também o não-clássico, o não-representativo, o estranho, o barroco etc” (GAGNEBIN, 1999b, p.193). Não sem motivo, as figuras trabalhadas até este ponto do debate se assemelham em sua condição de invisibilidade e anonimato: o anão corcunda é oculto pelo autômato, o trapeiro está misturado ao lixo, o justo nem mesmo ele sabe que é um⁷ e os anjos não vivem mais que um instante. Assim, essas criaturas, nos termos de Gagnebin (1997), frágeis, ligeiramente ridículas, canhestras e deslocadas, conduzem a discussão a um paradoxo essencial da filosofia da história benjaminiana, uma vez que elas manifestam um apelo, “ao mesmo tempo imperceptível e lancinante, a interromper o escoamento moroso da infelicidade cotidiana e a instaurar o perigoso transtorno da felicidade” (GAGNEBIN, 1997, p.130). Felicidade esta que, se bem compreendida a exigência romântica do filósofo, tem a ver com a possibilidade de romper a teia homogênea do capitalismo e abrir um caminho em direção ao reconhecimento e à nomeação dos homens excluídos e vencidos e das suas esperanças frustradas no passado.

⁷ De acordo com Gagnebin (2006, p.53), “(...) a figura do Justo, essa figura da mística judaica cuja característica mais marcante é o anonimato; o mundo repousa sobre os sete Justos, mas não sabemos quem são eles, talvez eles mesmos o ignorem”.

3.1.1 A geografia da casa

Levando adiante a leitura sobre os anjos benjaminianos, é interessante observar que Gagnebin (1997, p.130) se refere ao Anjo de Natal como uma “presença estrangeira”. Ele é um ser deslocado, que surge não se sabe de onde e logo se esvai no mesmo mistério. A partir dessa condição de estraneidade, naquilo que ela tem de intrusivo e de incômodo, pode-se estabelecer um debate a respeito de Nael, o narrador de *Dois Irmãos*. A sua posição na casa dos libaneses é das mais tortas, mesmo sendo um neto legítimo, ele divide com a mãe um quartinho úmido nos fundos do pátio. O mistério da paternidade é um drama do narrador, o restante da família convive com a desfaçatez e relega o filho dos gêmeos aos mesmos limites da empregada doméstica. Justamente aí, não há dúvida, reside a culpa primeva de Nael. Ele carrega em seu sangue a herança indígena, ele é fruto de uma aventura na parte externa da casa, a sua existência não é propriamente um assunto de Zana e Halim, os quais, só por um extremo de cordialidade, acolhem esse menino ao serviço de manutenção e limpeza do sobrado.

Essa casa divide seus filhos em estratos bem definidos. No mais alto deles, há os quartos dos gêmeos, idênticos, com as mesmas dimensões e com as mesmas mobílias. É o estrato do privilégio, da máxima atenção materna. Mais abaixo, a filha Rânia habita um quarto pequeno, geralmente chaveado, ninguém se ocupa dele. No último, há o referido quarto de Nael, já nas fronteiras com o cortiço vizinho, é o espaço do abuso e da mínima consideração. Verdadeira geografia do afeto, esses estratos arregimentam as posições no interior do sobrado. Apenas por uma força paradoxal que emana do estranho, do frágil e do esquecido, a narração encontra os seus alicerces na porção mais distante do pátio, onde não parece haver nada para além do corpo de Domingos à disposição do trabalho e do sexo. Nos fundos da casa dos libaneses, a empregada talha em madeira pequenos pássaros da Amazônia, e, ao seu lado, vai crescendo um sujeito de identidade ambígua, cuja origem se constitui um mistério, mas não importa, a sua serventia é prática: limpar a casa, cuidar do quintal, realizar tarefas no centro, bisbilhotar os vizinhos a mando de Zana. Nael é útil, um filho da casa à mercê dos patrões.

Ao se referir à mudança da noção de sujeito para historiadores e cientistas sociais do século XX, Beatriz Sarlo (2007, p.16), valendo-se da expressão “tretas dos fracos”, de Michel de Certeau, afirma que os "atos de rebelião cotidiana (...) haviam ficado invisíveis para os eruditos que fixaram a vista nos grandes movimentos coletivos - quando não só em seus dirigentes -, sem descobrir nas dobras culturais de toda prática o princípio de afirmação da identidade (...)". Apesar do quartinho úmido e do estatuto que não se resolve entre empregado, filho ou agregado, Nael vai desdobrando as suas tretas e encontrando o caminho da sua

sobrevivência, em um movimento que, evidentemente, se dá pelos lados mais escuros da casa. Afinal, furtividade e astúcia são os artifícios que restam a esse sujeito que se desenvolve sem espalhafato. Voltando de um raro passeio com a mãe, eles entram “pela portinhola da cerca dos fundos” (HATOUM, 2006a, p.58), já quando sai sozinho à noite, longe dos pedidos de Zana, a fim de resolver os próprios problemas, é também pelos fundos que Nael vai e volta. Espacialmente marcado, Nael sente os cheiros e as essências da casa chegando ao seu quarto e, a partir desses resquícios, vai modificando as suas condições de vida até se tornar um adulto, com uma profissão e com a capacidade de observar e narrar as misérias em que os libaneses se embrenham.

Nael é neto de Zana e Halim, mas o seu espaço não é do privilégio, tampouco do direito. Ele ocupa, isso sim, uma porção da casa que não se vê, distante dos olhos dos vizinhos, fora do alcance da própria família. O filho de Domingas, e de um dos gêmeos, é uma “presença estrangeira” na vida do sobrado que também é seu. Afastado do conforto e das regalias desde o nascimento, Nael precisa se virar com as sobras largadas pelo caminho, por isso o jeito é surrupiar, se enfiar pela casa e se apropriar do que for do seu interesse. A sua narração carrega um gesto intrometido, ela recolhe os detalhes imperceptíveis do sobrado: o corpo de Rânia, os olhos de Zahia, o amor dos patrões. Nael é abelhudo, tudo que se coloca à sua volta é filtrado por esse olhar atento e curioso. O rapaz do quartinho dos fundos parece sempre um pouco curvado, se esgueirando pelos cantos, afinando os ouvidos para escutar o que dizem por trás das paredes.

3.1.2 A narração e suas fontes

No ensaio “O rastro e a cicatriz: metáforas da memória”, Gagnebin (2006) retoma o debate a respeito da cicatriz de Ulisses a partir da clássica leitura feita por Auerbach. Para além da cena do reconhecimento e da estrutura temporal da escrita de Homero, a autora se detém na história da caçada ao javali no Parnaso, chegando a uma personagem importante desse evento: Atólico, o avô materno de Ulisses. Considerando a relação entre o herói e o ancião, a ensaísta passa a argumentar a respeito de dois temas essenciais para a *Odisseia*: a filiação e a continuidade das gerações. Seguindo por essa via, ela joga luz a uma passagem quase despercebida da vida de Ulisses: é Atólico quem nomeia o menino recém-nascido. A filiação entre as gerações e a sua continuidade se resumem nesse gesto por conta do qual, segundo Gagnebin (2006, p.108), o avô “o reconhece, simbolicamente, como seu herdeiro”. Com a

nomeação, cria-se uma aliança entre avô e neto, eles estão desde sempre ligados pela força da palavra.

Guardando as devidas proporções e diferenças, o gesto da nomeação é semelhante em *Dois Irmãos*. Após um passeio pelo Manaus Harbour, Domingas se senta em uma mureta diante do rio, espera a claridade do dia sumir e conta a Nael a origem de seu nome e o episódio do estupro de Omar. Trata-se de um momento da narrativa que, além de esclarecer minimamente a identidade de Nael, tem muito a ver com as fontes a que o narrador recorre em seu processo de narração:

“Quando tu nasceste”, ela disse, “seu Halim me ajudou, não quis me tirar da casa... Me prometeu que ias estudar. Tu eras neto dele, não ia te deixar na rua. Ele foi ao teu batismo, só ele me acompanhou. E ainda me pediu para escolher teu nome. Nael, ele me disse, o nome do pai dele. Eu achava um nome estranho, mas ele queria muito, eu deixei... Seu Halim. Parece que a vida se entortou também para ele... Eu sentia que o velho gostava muito de ti. Acho que gostava até dos filhos. Mas reclamava do Omar, dizia que o filho tinha sufocado a Zana” (HATOUM, 2006a, p.180).

Nesse trecho, em que Nael abre aspas para a lembrança da fala da mãe, há dados sobre Halim que o colocam em uma posição ambígua na relação com o neto. Embora a geografia da casa tenha relegado Nael aos fundos do pátio, o gesto de nomeação insere o filho de Domingas na transmissão da herança familiar. Avô e neto, à semelhança de Atólico e Ulisses, se unem através de um nome que retoma uma geração e a carrega para diante. Por essa aliança, Nael não se restringe a um mero filho da casa, ele tem o apreço de um avô e uma hereditariedade impressa no nome. No entanto, por que Halim foi conivente com o tratamento dispensado ao seu neto? O velho sabia que se tratava de um neto legítimo, por que não houve o esforço em integrá-lo à vida da família? Essas perguntas ecoam na trajetória de Nael e sobretudo em sua narração, a qual se debate o tempo todo entre as brincadeiras de Yaqub com Domingas e o estupro realizado por Omar. Quem é seu pai? Por que o avô o reconhece como neto, mas não o agrega? Não há respostas, essas dúvidas persistem e se tornam fundantes do trabalho de narração e de seu aspecto hesitante.

No final das contas, Nael é um herdeiro. Ele recebe o nome do pai de Halim e tem seu quartinho úmido preservado da devassa feita por Yaqub. Além do mais, ele se torna o interlocutor privilegiado das histórias contadas por Domingas e Halim, as duas principais fontes da sua elaboração narrativa. Graças a eles, Nael passa a conhecer a infância amazônica da mãe e os primeiros anos do amor entre Zana e Halim. Ele é um bom ouvinte, em silêncio, oferece o fluxo da narrativa para que Domingas descanse dos excessos no trabalho da casa e para que o avô desabafe a tristeza pelo ódio entre os gêmeos e pela cegueira maternal da esposa. Nael é a

junção entre dois mundos, a tradição indígena da mãe e a tradição libanesa do avô. Ambos foram desgarrados de seu lugar de origem, uma pela violência camuflada de assistência religiosa, o outro pela necessidade da imigração. Não sem motivo, com a morte de Domingas, Nael pede a Rânia para sepultar a mãe no jazigo da família, bem ao lado de Halim: “Minha mãe e meu avô, lado a lado, debaixo da terra, haviam encontrado um destino comum. Eles que vieram de tão longe para morrer aqui” (HATOUM, 2006a, p.183).

Nesse ponto, em que as trajetórias de Domingas e Halim se encontram no túmulo, chega-se às vizinhanças da narração como uma tentativa de sobreviver à indiferença da morte. Mais adiante em seu ensaio, Gagnebin (2006) menciona a crítica de Tucídides à transmissão oral. Por conta disso, ele escreve a *Guerra do Peloponeso* apostando no leitor, para quem “lega um *ktèma eis aei*, isto é, uma aquisição, um tesouro para sempre” (GAGNEBIN, 2006, p.112). Na escrita de Tucídides, portanto, há uma luta contra o esquecimento, para ele a palavra oral se perde, se modifica, torna-se presa fácil no embate com a morte. Apesar dessa postura do historiador, que angaria para a escrita a reputação de um rastro duradouro e seguro, o desejo de perenidade se manifesta nos primeiros monumentos da memória ocidental, pois, “desde a *Iliada*, o poeta tenta erguer um pequeno túmulo de palavras, orais e decoradas, depois escritas e recopiadas, em homenagem à glória dos heróis mortos” (GAGNEBIN, 2006, p.112). Em sua narração, Nael não se empenha tão somente no impasse da sua identidade, ele também se dedica a enfrentar a morte que se aproxima. Emparedado pela Casa Rochiram, o narrador se depara com a iminência da própria extinção.

A mãe e o avô permanecem vivos na escrita de Nael. O filho da casa se torna o depositário do único bem que restou a eles: suas memórias. A constituição do relato depende da continuidade dessa herança. Entretanto, o trabalho do narrador não se resume a esse papel de interlocutor privilegiado, ele também assume uma posição ativa no processo de recolha dos eventos que vão compor a sua narrativa. Nael rompe os limites impostos a ele desde o berço e adota um comportamento intrusivo no cotidiano do sobrado que lhe abriu apenas a porta da cozinha. Sendo assim, as fontes da narração não se restringem a Domingas e Halim e muito têm a ver com as artimanhas criadas por Nael, a fim de sobreviver e, mais importante, se desenvolver em um ambiente que não lhe é favorável, tampouco amistoso. Apesar do gesto de nomeação feito pelo avô, o filho da empregada doméstica jamais se livrou dessa falta essencial, a sua “presença estrangeira” é notada e apontada pelos membros da (sua) família: “É o filho da minha empregada” (HATOUM, 2006a, p.134).

O método da espreita é a contrapartida de Nael. "Quando as casas da rua explodiam de gritos, Zana me mandava zarelhar pela vizinhança, eu cascavilhava tudo, roía os ossos

apodrecidos dos vizinhos. Era cobra nisso" (HATOUM, 2006a, p.63). Ele passa a barganhar com a matriarca, após demonstrar a ela sua habilidade em se esgueirar pelos cantos e pelas moitas para coletar informações que depois se transformam em histórias que a deliciam. A memória e a imaginação do empregadinho o ajudam a conquistar posições e a abrir espaços na geografia truncada da casa. Todo o procedimento narrativo de Nael está a serviço dessa prática: zarelhar e cascavilhar. Naturalmente, a intimidade dos patrões não passa incólume, o rapaz dos fundos do pátio se embrenha pelas salas e pelos quartos, aproveitando as portas destrancadas pelo esquecimento ou pela luxúria, e se torna um ansioso espectador dos arroubos de Zana e Halim:

E passei a me intrrometer em tudo. Vi Halim e Zana de pernas para o ar, entregues a lambidas e beijos danados, cenas que eu via quando tinha dez, onze anos e que me divertiam e me assustavam, porque Halim soltava urros e gaitadas, e ela, Zana, com aquela cara de santa no café da manhã, era uma diaba na cama, um vulcão erotizado até o dedo mindinho. Às vezes não dava tempo ou eles se esqueciam de trancar a porta, e ali, na fresta, meu olho esquerdo acompanhava as ondulações dos corpos, os seios dela sumindo na boca de Halim (HATOUM, 2006a, p.67).

Nael zarelha e cascavilha fora de casa e também dentro, onde invade o movimento dos corpos. Na porta da cozinha, os olhos escuros de Zahia se deparam com os olhos do rapaz, a quem ela chama de abelhudo. Nas portas entreabertas, ele espia o afobado e guloso amor de Zana e Halim. Na porta trancada do quarto, ele imagina o que Yaqub e Rânia fazem lá dentro. Não há muito pudor diante do filho da empregada, ele é parte da casa, integrante dos móveis. Essa qualquer coisa de inumano favorece o movimento furtivo de Nael. A sua narração é um pedacinho de cada lugar, uma espiada aqui, outra enxerida ali. Uma narração que se constitui da discreta reunião dos cacos. Quem poderia suspeitar de Nael? Quem poderia imaginar que a ele caberia a tarefa de contar a história da família? Mas é Nael quem sobrevive, é ele quem se equilibra entre o quintal dos fundos e a fachada do sobrado, é ele quem testemunha a devoradora passagem do tempo no seio da família. Nael é desde sempre essa figura acanhada, negaceando pelos cantos, desprezível e sem muito valor. Mas aí, onde menos se espera, habita a força necessária para a narração.

3.2 O REI DA BÉLGICA

Na Tese XVII, Benjamin (1987a) critica o historicismo em seu procedimento aditivo. Segundo o ensaísta, o método dessa historiografia "utiliza a massa dos fatos, para com eles preencher o tempo homogêneo e vazio" (BENJAMIN, 1987a, p.231). Como se não houvesse

ruídos e descontinuidades, o processo histórico é tratado sob o ponto de vista dos vencedores, a quem interessa a plaina do discurso acomodado. Nessa crítica, o autor descobre o gesto da celebração, em virtude do qual a postura conformista do historiador chancela uma versão definitiva e incontestada para o passado. A acumulação capitalista enforma o procedimento do historicismo, e contar a história equivale a contar dinheiro, em uma soma exata e sem restos.

A respeito dessa Tese, Löwy (2005, p.130) afirma que “Benjamin esboça sua concepção qualitativa, descontínua, do tempo histórico”. Em contraste a esse gesto da celebração, Benjamin (1987a, p.231) defende o “princípio construtivo” da rememoração, em cujo substrato teórico há uma noção de tempo entrecortado por lacunas e ausências. Afastada de qualquer anseio à homogeneidade, a rememoração considera em sua atividade os impasses naturais da elaboração histórica do passado e se dispõe a “um tempo de possibilidades, um tempo aleatório aberto em todos os momentos à irrupção imprevisível do novo” (LÖWY, 2005, p.141). Por essa via, os heróis se tornam menos justos e mais violentos, as joias perdem seu brilho e se banham de sangue. A rememoração não se dobra aos grandes símbolos da história, ela se embrenha pelos eventos menores, ajusta os óculos e enxerga quem está invisível, afina os ouvidos e escuta quem ainda está pedindo ajuda.

No Apêndice 2 às Teses, Benjamin (1987a) menciona a rememoração no contexto religioso. Proibidos de perscrutar o futuro, os judeus obedecem ao imperativo do *Zakhor*: lembrar-se dos antepassados, lembrar-se dos dias de outrora. Nesse passo das Teses, assim como em outros textos de Benjamin, há uma exigência de memória que, segundo Gagnebin (2006, p.54), “deve levar em conta as grandes dificuldades que pesam sobre a possibilidade da narração, sobre a possibilidade da experiência comum, enfim, sobre a possibilidade da transmissão e do lembrar”. Desconsiderados esses obstáculos, essa mesma exigência “corre o risco de recair na ineficácia dos bons sentimentos ou, pior ainda, numa espécie de celebração vazia, rapidamente confiscada pela história oficial” (GAGNEBIN, 2006, p.54-55). Nessa ressalva sobre os perigos que circundam o trabalho com o passado histórico, a autora passa a discutir os conceitos da celebração e da rememoração, em uma perspectiva que se coaduna aos argumentos defendidos até aqui.

Na esteira desse debate, Gagnebin (2006, p.55) afirma que a celebração “desliza perigosamente para o religioso ou, então, para as celebrações de Estado com paradas e bandeiras”, ao passo que a rememoração “significa uma atenção precisa ao *presente*, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente” (grifo do original). A rememoração não cria uma fachada de conformismo, como assim o faz a celebração. Em vez de louvar as datas, os nomes e os títulos que dão ao passado uma imagem, a rememoração se

interessa em movimentá-lo e em retirar de seus esconderijos o que habita em segredo: “Tal rememoração implica uma certa ascese da atividade historiadora que (...) abre-se aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado, para dizer, com hesitações, solavancos, incompletude, aquilo que ainda não teve direito nem à lembrança nem às palavras” (GAGNEBIN, 2006, p.55).

Os preceitos das Teses benjaminianas são legados ao trabalho do historiador, em seu escopo há o procedimento da historiografia materialista. Apesar disso, o debate a propósito da celebração e da rememoração também se mostra relevante no processo de elaboração narrativa. Em resumo, são dois modos diversos de conceber o passado, os quais se encontram e mesmo se chocam no interior da narração de Nael. Nesse contexto, há um contraste entre o ponto de vista narrativo do romance, preponderante, organizador de todas as situações e personagens, e as memórias de Zana e Estelita Reinoso, submetidas a essa edição do narrador, mas ainda assim destoantes da visão de passado impressa pela perspectiva geral.

Em termos da história manauara do século XX, cuja ressonância sustenta boa parte desse trabalho de narração, as memórias da matriarca e da vizinha Estelita assumem a forma de um lamento pelo fim dos *bons tempos* de Manaus. Cada vez mais afastadas dos anos de riqueza gomífera, Zana se ressentida do seu velho Land Rover, e Reinoso se queixa da falta de reconhecimento pela alta sociedade manauara. Elas vivem o presente da década de 1960 como um tempo de decadência, uma degradação irreparável da *belle époque* amazônica. Enquanto o filho de Domingas elabora um ponto de vista narrativo por conta da qual se compreende o estado contínuo das dificuldades impostas aos moradores da Cidade Flutuante e aos trabalhadores do porto, as duas senhoras planificam a história de Manaus no horizonte dos seus interesses e se espantam com a complexidade social e econômica da qual elas mesmas fazem parte.

3.2.1 Um jipe fumegante

No livro das *Passagens*, Benjamin (2009, p.503) defende um materialismo histórico que tenha superado os conceitos de “progresso” e de “época de decadência”. A sua desconfiança com as promessas de futuro não é menor que a sua ressalva aos lamentos pelo passado. Por isso, como uma síntese de seu pensamento, Benjamin (2009, p.500) define: “O *páthos* deste trabalho: não há épocas de decadência” (grifo do original). Nesse sentido, o sentimento da decadência ganha contornos de classe e evidencia a perda de privilégios ou de posição relativa na sociedade. Os *bons e velhos tempos* rejeitam a realidade em seus meandros, em um gesto afeito aos impulsos da celebração. Ao defender o desenho da sua crítica materialista, Benjamin

(2009) assume o ponto de vista dos perdedores do processo histórico, dos sujeitos para quem a “época de decadência” tem um valor de continuidade, e jamais de exceção ou novidade. Assim, justifica-se refutar esse conceito, pois ele congrega em si uma lamúria que não é própria das classes oprimidas pela escravidão, pela pobreza ou por abusos de toda sorte.

A irritação de Zana com seu carro dá indícios desse contorno de classe. Yaqub foi forçado a viver cinco anos no Líbano. No retorno, o seu pai o esperava no porto do Rio de Janeiro. Mais uma escala, um bimotor até Manaus. No aeroporto, Zana desceu do seu Land Rover verde, entrou na sala de desembarque, subornou um funcionário e teve acesso à pista de pouso. O filho pastor, um *ra'í*, foi recebido pela mãe efusiva e escandalosa. Nesse breve resumo, há de se observar o carro da matriarca: um jipe imponente passeia pelas ruas da cidade e leva o filho de volta para casa. Manaus viveu dias difíceis durante a Segunda Guerra, apesar disso, Zana não deixou de dirigir o seu jipe, não deixou de dar ordens em casa, tampouco deixou de exercer sua influência na rua – algum dinheirinho e ela pôde receber o filho direto no avião. Voltando do aeroporto, o Land Rover cruza altivo os lugares da infância de Yaqub, a memória se acende, e as lembranças com o irmão vêm à tona. Muitos anos depois, já na década de 60, o jipe continua nas mãos de Zana:

Noites de blecaute no norte, enquanto a nova capital do país estava sendo inaugurada. A euforia, que vinha de um Brasil tão distante, chegava a Manaus como um sopro amornado. E o futuro, ou a ideia de um futuro promissor, dissolvia-se no mormaço amazônico. Estávamos longe da era industrial e mais longe ainda do nosso passado grandioso. Zana, que na juventude aproveitara os resquícios desse passado, agora se irritava com a geladeira a querosene, com o fogareiro, com o jipe mais velho de Manaus, que circulava aos sacolejos e fumegava (HATOUM, 2006a, p.96).

O Land Rover cruzou firme duas décadas, mas já demonstra sinais de fraqueza e cria certo embaraço. Na década de 1940, o jipe rompia os portões de um aeroporto. Na década de 1960, está velho, sacoleja, vai tossindo a fumaça de todos os seus anos. O Land Rover de Zana é um sinal de decadência. Trata-se de uma queda, um flerte com o abismo. Mas da perspectiva de quem? Sob qual ponto de vista um jipe se arrastando carrega tanta desgraça? Para quem assiste ao mundo de um quartinho dos fundos, um carro velho é apenas mais um dos tantos problemas a resolver. A narração de Nael constata as dificuldades de Zana e de toda a família, porém não sofre por isso. Um passo além do sobrado, uma volta por Manaus, e a miséria se revela uma constante. Desde quando o jipe impunha respeito e causava inveja, a Cidade Flutuante, os Educandos, as beiras de igarapés, essa enorme porção de Manaus crescia no ritmo do improvisado e da necessidade. Na verdade, muito antes disso, desde quando a Paris dos

Trópicos parecia cortejada para sempre pelo *rubber boom*.

Estelita Reinoso, vizinha dos libaneses, se lamenta, sente falta desses anos do ouro branco. Nael despreza Estelita, rica, mas pão-dura. Ela pertence a uma linhagem, se posiciona em um lugar diferente na vizinhança, "o avô dela, um dos magnatas do Amazonas, aparecera na capa de uma revista norte-americana que a neta mostrava para todo mundo" (HATOUM, 2006a, p.62). Não à toa, portanto, o seu álbum de fotos lança a sua memória para um tempo em que Manaus esticava os dedos e quase alcançava a Europa: "Mostrava também as fotografias das embarcações da firma, que haviam navegado pelos rios da Amazônia vendendo de tudo aos ribeirinhos e donos de seringais. Numa roda de pessoas desconhecidas, ela começava a conversa dizendo: 'O rei da Bélgica se hospedou em casa e passeou no iate do meu avô'" (HATOUM, 2006a, p.62).

O álbum de Estelita celebra o passado, os bons tempos da borracha, a infinita riqueza do fausto. Se as fotos ganhassem movimento, entretanto, se elas pudessem mostrar as embarcações da antiga firma, não seriam vistos tão somente os seringais e seus donos, mas também os seringueiros, os trabalhadores da extração do látex. E são justamente os ex-seringueiros do interior, fugidos da penúria que se assolou com o término do *boom* gomífero, quem constroem as primeiras palafitas da Cidade Flutuante, quem erguem as primeiras casas do bairro dos Educandos, quem buscam, enfim, a sobrevivência no que restou da Paris dos Trópicos. Desse modo, a compreensão de que se trata de um passado em decadência assume um evidente posicionamento de classe, pois, enquanto Estelita se engrandece com o seu álbum de fotos e Zana se irrita com o seu jipe velho, os bairros pobres de Manaus vão se formando com homens e mulheres que experimentam a decadência em seu estado de continuidade.

Um passo fora desse quadro, Nael se empenha em rememorar o passado. Ao abrir o álbum e mostrar as fotos do avô, Estelita sustenta suas histórias em um "tempo homogêneo e vazio", que achata quaisquer saliências e ranhuras. Em sentido oposto, a narração de Nael se dedica a uma tradição cujo espólio de uma geração a outra não é o sobrenome, o dinheiro ou as memórias de um tempo áureo, e sim a perpetuação da pobreza e das más condições de vida. Enquanto Estelita suspira as suas saudades, os moradores da Cidade Flutuante são filhos e netos dos seringueiros que trabalharam para o seu avô ou para outras famílias ligadas à produção e ao escoamento do látex. A narração de Nael rompe esse espírito desalentado, e, por conta disso, se dão a ver com serenidade, e não com alarmismo, as dificuldades que se ensaiam para Zana e Reinoso. Em uma Manaus estagnada economicamente, distante do fausto gomífero e da esperança industrial, a experiência de classe das duas senhoras perde rápido a paciência e não compreende a *injustiça* da sua situação.

Halim é o cicerone de Nael. O velho comerciante, acostumado a regatear pelos sinuosos caminhos de Manaus, carrega o neto em seus passeios pela Cidade Flutuante. O olhar atento do rapaz vai captando o bairro em seus detalhes, nos movimentos que vão lhe dando vida. Uma perspectiva de empatia, que vai se tornando consciente do processo de formação desse imenso aglomerado de casas em pleno Rio Negro. As palafitas não nasceram de um dia para o outro, há sempre uma história por trás. A Cidade Flutuante, onde Halim fez negócios e amigos, cresceu junto com o comércio do libanês. O narrador é sensível a isso, ele representa o bairro sob uma perspectiva que não lhe responsabiliza pela própria miséria, mas valoriza a sua sobrevivência, dá créditos ao milagre da sua arquitetura e à complexidade da sua organização. Durante os passeios com Halim, o filho de Domingas interrompe a caminhada e olha com calma para o tanto de gente que, assim como ele, tem de se apertar pelas quinas de Manaus:

Ele me levava para um boteco na ponta da Cidade Flutuante. Dali podíamos ver os barrancos dos Educandos, o imenso igarapé que separa o bairro anfíbio do centro de Manaus. Era a hora do alvoroço. O labirinto de casas erguidas sobre troncos fervilhava: um enxame de canoas navegava ao redor das casas flutuantes, os moradores chegavam do trabalho, caminhavam em fila sobre as tábuas estreitas, que formam uma teia de circulação. Os mais ousados carregavam um botijão, uma criança, sacos de farinha; se não fossem equilibristas, cairiam no Negro. Um ou outro sumia na escuridão do rio e virava notícia (HATOUM, 2006a, p.90).

O narrador se aproxima da vida que narra, ele não faz do seu relato um lamento por fotos antigas ou por um jipe velho. Ao contrário da matriarca e da vizinha Reinoso, Nael pertence a uma cidade viva, que não ficou congelada em postais ou em saudosas lembranças. Dentro da Cidade Flutuante, ele consegue ver os Educandos e perceber a cisão de Manaus: de um lado, o bairro anfíbio; de outro, o centro. Nael oferece uma descrição viva do imenso bairro de casas flutuantes, as canoas, as tábuas, todo o alvoroço. Dessa perspectiva, as pessoas que vivem nesse lugar são tratadas como moradores, elas têm um trabalho e o seu esforço é reconhecido como o de um equilibrista. Existe, portanto, uma compreensão narrativa que não trata esses indivíduos como se eles fossem invasores, malandros ou meros desocupados. A narração de Nael sabe que se trata de gente que vem perdendo uma após a outra desde os tempos áureos da borracha, gente que vai se arrumando como pode, sobrevivendo das madeiras que sobram e dos trabalhos que aparecem. Quando se narra de um quartinho dos fundos, a cidade é algo maior, para além dos álbuns de fotografias, o tempo que ela vive são os mais diversos, e o seu passado ainda é uma história a ser contada.

3.2.2 Os trabalhadores do porto

Na edição 152 da revista *Piauí* (maio de 2019), o cientista político Miguel Lago publicou o artigo “Procura-se um presidente”, em que debate a governabilidade de Jair Bolsonaro tendo em vista as necessidades do seu perfil *offline* em conflito com as exigências de seu perfil *online*. Em dado momento do texto, Lago esboça uma imagem do eleitorado do presidente: “Aqui, não se trata dos excluídos do sistema, dos pobres, mas dos *incluídos que perderam*: os perdedores da meritocracia. Não daqueles que, por causa do racismo e do classismo estruturais do Brasil, não puderam sequer sonhar em competir. Mas daqueles que, em um país desigual, tinham o privilégio de poder competir, e ainda assim perderam” (LAGO, 2019, p.30, grifos do original). Nessa rápida descrição, há dois grupos sociais em contraste: as pessoas que tiveram oportunidades, mas fracassaram, e as que não tiveram nem mesmo a oportunidade de fracassar. Embora de outra seara, a imagem apresentada pelo cientista político pode beneficiar o debate proposto neste capítulo.

Retomando o conceito de “celebração”, os “incluídos que perderam” assumem uma postura de feição celebrativa em relação ao passado. Eles se sentem desconfortáveis no presente e anseiam pelo retorno a formas de vida que consideram mais seguras e adequadas. Do lado oposto a esses perdedores da meritocracia, pode-se deduzir que haja os excluídos, aqueles para quem a história não ofereceu uma mudança de estado. Não perderam nem ganharam, porque, em verdade, não disputaram nada, tão somente seguiram a sina da sua pobreza. Esse aspecto fundamental da sociedade brasileira está posto no interior da narração de Nael, pois ele torna evidente o descompasso entre os lamentos de Zana e Estelita e a realidade vivida pelos moradores da Cidade Flutuante. O filho de Domingas, ao levar a narrativa para os anos que antecedem o Golpe de 1964, demonstra preocupação pelo bairro que se amontoa na beira do rio, ao passo que as duas senhoras se afastam desse presente miserável e amargam em suas memórias um sentimento de derrota e decadência.

Seja no dado da realidade, o eleitorado bolsonarista, seja no dado da ficção, a matriarca Zana e Estelita Reinoso, nesses dois casos, a memória assume um valor semelhante. A partir dos termos de Gagnebin (2006, p.98), há uma “paralisia do presente”, o retorno ao passado revela uma permanência no registro da queixa e do ressentimento, sem que se estabeleça um movimento de “intervenção no presente”. A memória se reveste de uma compleição melancólica, em que o sujeito é incapaz de se livrar do passado e de viver novamente. Essa compleição, segundo Gagnebin (2006, p.105), guarda muitas afinidades com a obsessão comemorativa, “que também pode reinstalar, infinitamente, os sujeitos sociais no círculo da

culpabilidade, da autoacusação e da autojustificação, que permite, em suma, permanecer no passado em vez de ter a coragem de ousar enfrentar o presente”. De um lado, os anseios por autoridade com a volta dos militares; de outro, a saudade dos tempos em que o rei da Bélgica visitava Manaus.

Nael, por sua vez, habita uma posição intermediária entre esses dois extremos. Evidentemente, ele não é um dos “incluídos que perderam”, tampouco está totalmente excluído das oportunidades. Em seu lugar de herdeiro enviesado, Nael recebe roupas, cadernos e livros de Yaqub e aproveita a chance de estudar no Galinheiro dos Vândalos. Apesar do trabalho na casa e dos pedidos amalucados de Zana, ele passa noites estudando, usa as rápidas pausas que lhe sobram e consegue, no final da contas, ascender em sua trajetória: torna-se professor desse mesmo Galinheiro dos Vândalos. Parece pouco, considerando que ele é um herdeiro legítimo da casa, mas é o suficiente para revestir a sua narração de um gesto rememorativo. Em oposição à memória melancólica de Zana e Estelita, Nael assume para si um “lembrar ativo: um trabalho de elaboração e de luto em relação ao passado, realizado por meio de um esforço de compreensão e de esclarecimento – do passado e, também, do presente” (GAGNEBIN, 2006, p.105). Por isso, aos olhos do Nael dos anos 1960, Manaus não é uma versão decadente dos primeiros anos do século, ela é, isso sim, o resultado de um processo histórico no curso do qual a Cidade Flutuante é a continuação de uma miséria jamais alterada.

Na Tese VIII, Benjamin (1987a, p.226) afirma que "a tradição dos oprimidos nos ensina que 'o estado de exceção' em que vivemos é na verdade a regra geral". Sobre isso se assenta o conceito de história do texto. Para as classes oprimidas, não há decadência, muito menos progresso, há apenas continuidade. As derrotas do passado se atualizam em novas derrotas no presente. Nos termos do romance, por exemplo, os moradores da Cidade Flutuante são herdeiros dos ex-soldados da borracha, que são herdeiros dos ex-seringueiros do *rubber boom*, etc. Levada a cabo, essa lógica certamente se encontraria com escravizados negros e indígenas. Para além dessa transmissão da herança que molda a geografia de Manaus, a continuidade também se apresenta na imagem dos carregadores do porto, os quais vão e voltam com pesados sacos nas costas, enquanto Halim e Nael os observam da sobreloja:

Passavam em frente ao Mercado Municipal, já velhos, recurvados, ainda carregando nas costas sacos de farinha e um monte de pencas de pacovã; acenavam para Halim, mas não davam mais uma paradinha na loja para tomar água ou guaraná. Não paravam, continuavam a subir até o topo da praça, onde descarregavam o fardo. Depois voltavam para a beira das escadarias do pequeno porto, entravam nas embarcações e recomeçavam. Desde quando faziam isso? (HATOUM, 2006a, p.100).

Halim está fumando e conversando no interior da loja, e os carregadores passam acenando da rua. A distância social se mimetiza nesses espaços diversos. Halim foi aposentado por Rânia e Yaqub, para ele ficou intocada somente a sobreloja, o restante foi modernizado pelos irmãos. Do ponto de vista do velho libanês, ele enfrenta a sua decadência, houve uma diminuição da sua importância, e ele se reduz a fumar e a contar histórias para Nael. Embora velhos também, os carregadores do porto não sofreram nenhuma alteração: o seu trabalho é o mesmo da juventude. Nas contas de Halim, eles carregam esses sacos há pelo menos cinquenta anos. A decadência do velho patriarca contrasta com a continuidade dos velhos carregadores, a um faz sentido o lamento, aos outros não há remédio senão subir até a praça e descer até as embarcações.

A narração de Nael depende dessas histórias contadas por Halim, são elas que fornecem o seu conhecimento sobre o passado da família. Sem esses encontros na sobreloja, o neto de Halim não teria matéria para compor a sua narrativa. Apesar disso, ele não se submete ao passado, a sua atenção também se volta ao presente dessas conversas com o avô. Enquanto Halim desfia as suas memórias, os primeiros anos no Brasil, o restaurante Biblos, o nascimento dos gêmeos, o olhar de Nael se detém no movimento dos carregadores, e a pergunta se torna inevitável: “Desde quando faziam isso?”. Nesse gesto de interrupção da conversa, há um desejo de compreensão e esclarecimento, Nael quer entender por que esses homens não progrediram, por que a sua situação permaneceu inalterada. A resposta de Halim é sincera, “há mais de meio século” (HATOUM, 2006a, p.100), mas não é a correta. Os carregadores levam esse fardo desde sempre. Em ritmo de Sísifo, eles pagam a pena da modernidade de Manaus.

3.3 CORPOS BORRADOS PELA NEBLINA

Löwy e Sayre (2015) se dedicam a uma limpeza no conceito de romantismo. Para além de marcos temporais estanques, como a Revolução Francesa, os autores definem essa visão de mundo como uma “crítica da civilização capitalista-industrial” (LÖWY e SAYRE, 2015, p.189). No fundamento dessa definição, há o correspondente indissociável do capitalismo: a modernidade. Na esteira de Max Weber, Löwy e Sayre (2015) anotam que as principais características da modernidade – o espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, a dominação burocrática – são inseparáveis do aparecimento do espírito do capitalismo. Faces da mesma moeda, a modernidade e o capitalismo se tornam fenômenos hegemônicos na segunda metade do século XVIII, período em que a sensibilidade romântica se organiza em um sólido complexo de oposição à realidade capitalista / moderna.

Um dos ganhos dessa definição é a sua abrangência. Ela acolhe desde reações incipientes nas origens do capitalismo, durante a Renascença e a Reforma Protestante, até correntes românticas que adentram o século XX, como o Surrealismo. A esse percurso em que a visão romântica continua o seu “impulso anticapitalista” (LÖWY e SAYRE, 2015, p.189), integram-se os escritos de Benjamin, nos quais se vê a junção de temas e ideias do romantismo a uma “crítica radical da civilização burguesa moderna” e a uma “desconstrução da ideologia do progresso” (LÖWY, 2013, p.7). Por essa via, Benjamin assume uma posição singular no pensamento crítico moderno, porque, segundo o argumento de Löwy (2013), ele faz uma adesão ao materialismo histórico sem se afastar da sua herança romântica. Como consequência dessa aproximação, o filósofo é capaz de perceber, “com uma acuidade extraordinária, o tipo de perigos de que era portador o progresso técnico no quadro da civilização (burguesa) moderna” (LÖWY, 2013, p.10). Nem por isso Benjamin rejeita a tecnologia moderna em sua totalidade, para isso, vejam-se os ensaios “Experiência e pobreza” e “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, mas ele expõe em seus textos a preocupação com o uso militar desses avanços técnicos e científicos.

Nesse sentido, vale o apelo ao pessimismo e à desconfiança em "O surrealismo - O último instantâneo da inteligência européia". Em 1929, ano da publicação do ensaio, o autor já intuía os eventos que se aproximavam e clamava por uma postura que não se acomodasse e não se deixasse levar pela esperança burguesa, social-democrata ou stalinista, pois a chave de interrupção da ideologia do progresso estaria no espírito revolucionário do Surrealismo, cujas fontes, como Benjamin desde logo observou, remontam ao que há de mais crítico e provocador no romantismo. Nesse texto, a preocupação com a tecnologia para fins militares se transforma em uma premonição irônica. A confiança é ilimitada na IG Farben, fabricante do Zyklon B, e na Luftwaffe, responsável pelo bombardeio de Londres:

(...) pessimismo integral. Sem exceção. Desconfiança acerca do destino da literatura, desconfiança acerca do destino da liberdade, desconfiança acerca do destino da humanidade europeia, e principalmente desconfiança, desconfiança e desconfiança com relação a qualquer forma de entendimento mútuo: entre as classes, entre os povos, entre os indivíduos. E confiança ilimitada apenas na I.G. Farben e no aperfeiçoamento pacífico da Força Aérea (BENJAMIN, 1987a, p.34).

A previsão e a ironia de Benjamin não se restringem a esse texto sobre o Surrealismo. Quatro anos antes, em 1925, ele já havia publicado “As armas do futuro”, em que vislumbra uma guerra fundamentada na tecnologia dos gases e ainda faz isso com certo humor, ao mostrar que nomes como cloroacetofenona, difenilamina cloroarsina e sulfeto de dicloroetila logo

seriam compilados, abreviados e facilmente adotados pela cultura de massa e sua espetacularização dos eventos da guerra. Segundo os argumentos desse pequeno artigo, o *front* se tornaria espectral, “um *front* que será deslocado fantasmagoricamente ora para esta ora para aquela metrópole, para suas ruas, diante da porta de cada uma de suas casas” (BENJAMIN, 2013, p.69). A nebulosidade dos gases dá contornos fantasmagóricos ao combate, as referências espaciais se perdem e não há como se defender dessa forma de ataque. As trincheiras e os campos de batalha tradicionais perdem seu aspecto característico, tudo está mais próximo da massa, a qual assume um papel e se torna parte integrante do espetáculo da guerra.

Benjamin demonstra inquietação com a espacialidade da guerra vindoura. A qualquer momento, tudo pode mudar, a batalha abandona a terra e vai para o oceano: “as aeronaves podem alçar voo de navios porta-aviões, que mudam constantemente sua localização sobre as águas” (BENJAMIN, 2013, p.71). É como se fossem nuvens, corpos sem matéria, a guerra física formaliza os atributos dos gases. Por essa via, o autor se detém em um comentário a respeito do gás mostarda, o qual toma conta de tudo, durante muito tempo, e se espalha por todos os cantos e pelas entranhas da terra e das pessoas. A partir disso, os estrategistas da guerra criam barreiras de gás, fronteiras que não são físicas, porém intransponíveis:

O gás mostarda, a exemplo de muitos outros gases venenosos, torna todos os víveres incomedíveis e envenena a água. Os estrategistas imaginam assim a utilização desse recurso: certos distritos taticamente importantes devem ser cercados com barreiras de gás mostarda ou então de difenilamina clorasina. Dentro dessas barreiras tudo perece e nada consegue passar por elas. Desse modo, casas, cidades, campos podem ser preparados de tal forma que, durante meses, nenhuma vida animal ou vegetal é capaz de medrar neles (BENJAMIN, 2013, p.71).

Com esse breve artigo, Benjamin desenha um aspecto nebuloso e esfumaçado para a modernidade. Diferente da firmeza com que o *Angelus Novus* é puxado pela tempestade do progresso, na guerra dos gases, as referências se tornam mais dúbias e menos confiáveis, não há aviões, tanques, nem armas, os rastros da catástrofe são apagados pelas artimanhas da técnica. Embora seja um texto de 1925, publicado sob o pseudônimo *dsb*, iniciais da esposa de Benjamin, “As armas do futuro” tem uma força premonitória sem igual dentro da obra do autor. No lugar do futuro como a imagem de uma seta e de uma certeza, em cujo fundamento se sustenta a alegoria da Tese IX, os argumentos desse texto apresentam o futuro como um tempo embaçado, em que a força do progresso moderno se dissolve em caracterizações mais fluidas. E além da nebulosidade em torno da sua autoria, esse texto tem outro dado dissonante, as próprias previsões: “O aspecto problemático dessas exposições é que a fantasia humana se recusa a acompanhá-las, e justamente a monstrosidade do destino ameaçador se torna um

pretexto para a inércia mental. Sua tentativa de convencimento sempre resulta em que uma guerra dessas ou é de todo ‘impossível’ ou seria de extrema brevidade” (BENJAMIN, 2013, p.71).

Apesar dessa visão pavorosa e quase fantástica do futuro, a guerra não apenas aconteceu, como confirmou o cálculo de Benjamin (2013, p.69): “o ritmo do conflito bélico vindouro será ditado pela tentativa não só de defender-se, mas também de suplantar os terrores provocados pelo inimigo por terrores dez vezes maiores”. Além do horror da guerra, o ensaísta também anotou com exatidão as feições tomadas pela modernidade. Após as décadas de dualidade em bloco da Guerra Fria, passou-se a viver um momento de baixa nitidez. Nos termos de Guilherme Wisnik (2018, p.49), é “como se a desintegração da antiga *cortina de ferro* do leste europeu, símbolo de um planeta dualizado e com oponentes definidos, desse lugar a uma impalpável *cortina de fumaça* ideológica, em meio à qual a política foi cooptada pelas grandes corporações, e o perigo nos espreita em qualquer lugar ou momento” (grifos do original). No cenário político global da contemporaneidade, a China ingressa como uma potência econômica, e com ela, as imagens das suas brumas de poluição atmosférica e de seus arranha-céus se misturando às nuvens. Cidades como Pequim e Xangai, aponta Wisnik (2018), em vez de cuspirem fumaça pelas chaminés, a exemplo de Manchester e Liverpool no século XIX, estão imersas elas mesmas em ambientes turvos e esfumaçados.

“As armas do futuro” cria uma atmosfera de embaçamento para a modernidade, tendo como fundamento essencial o temor benjaminiano de fazer da tecnologia um instrumento da violência bélica. A metáfora desse tempo, para Benjamin (2013), é a do gás mostarda criando fronteiras invisíveis e envenenando a vida sob a sua névoa. Na esteira dos argumentos de Wisnik (2018, p.53), o aspecto incórcio e acinzentado dessa imagem também é capaz de apreender a “perda de nitidez no mundo contemporâneo”. Nada está claro no capitalismo financeiro, nada é palpável no armazenamento em nuvens. Como se estivessem em um campo de explosões e de ataques a gás, as pessoas tateiam e têm dificuldades para ver e caminhar com segurança. Em uma confirmação assustadora das previsões feitas por Benjamin em 1925, Wisnik (2018, p.273) sintetiza que “a nuvem e o nevoeiro são poderosas metáforas do controle impessoal no mundo atual”.

3.3.1 Os acenos intermitentes da metrópole

Para a Manaus de *Dois Irmãos*, o anjo anunciador da modernidade é o gêmeo Yaqub. A sua prosperidade em São Paulo é responsável pelas mudanças na casa e na loja da família. Além

de dinheiro e presentes, ele envia cartas repletas de fascínio pela cidade e pela vida nova, “os acenos intermitentes da metrópole: o dia a dia na Pensão Veneza, os cinemas da São João, os passeios de bonde, o burburinho do viaduto do Chá e os sisudos mestres engravatados, venerados por Yaqub” (HATOUM, 2006a, p.45). O filho mais velho de Zana se torna militar, depois engenheiro e passa a admirar as ideias e os programas que sustentam o crescimento da metrópole. Os mestres engravatados, mais tarde os fardados, ditam o ritmo do movimento adotado pelo gêmeo. O espadachim da Independência encabeça um cortejo sobre o qual nada para em pé, o Café Mocambo fecha as portas, a praça das Acácias vira um bazar, o lupanar Verônica dá adeus à noite manauara, o centro é invadido por indianos, coreanos, chineses, gente do interior, tudo se transforma em Manaus.

Na previsão de uma batalha comandada por gases venenosos, reside uma das versões da crítica benjaminiana à modernidade e à sua ideologia do progresso. Com a metáfora do gás mostarda, a retidão e a constância do desenvolvimento moderno seguem firmes até se deparar com uma região tomada pelo nevoeiro, em que a visibilidade é curta, e os objetos e seres contidos nela assumem um contorno ambíguo e indiscernível. No fundamento dessa metáfora, existe a compreensão de que a modernidade carrega em seu seio um elemento contraditório, cujo empenho é o do próprio aniquilamento. Por essa via, vale a síntese de Benjamin (2009, p. 502) no livro das *Passagens*: “o conceito de progresso deve ser fundamentado na ideia de catástrofe”. A confiança na tecnologia e na indústria se transforma em horror diante de uma guerra que não oferece fronteiras visíveis, tampouco distinção entre combatentes e civis. Todos estão implicados, a fumaça se espalha pela atmosfera, e os espaços deixam de ser referências seguras.

Em um passeio de domingo pela Praça da Matriz, Nael entrega seus ouvidos às histórias de Domingas e apura a visão para as mudanças da cidade. Após o desembarque dos militares, o narrador não deixa de notar que o aviário da praça está vazio e silencioso, cargueiros achatam barcos e canoas no porto, e estivadores, guindastes e empilhadeiras não param de descarregar caixas com produtos eletrônicos. É a Manaus dos novos tempos, a índia se incomoda com tanto barulho e agitação. Embora pobres, vivendo nos fundos de um pátio, mãe e filho barganham esse breve tempo de lazer. Diante dos olhos de Nael e Domingas, há pessoas em condições ainda piores. Índios e migrantes esmolam na escadaria da igreja, famílias inteiras dormem na calçada da rua dos Barés, Calisto, um dos vizinhos do cortiço, trabalha em pleno domingo, sem camisa e descalço. Nos termos de Yaqub, à vontade com os rumos tomados pela cidade, “Manaus está pronta para crescer” (HATOUM, 2006a, p.147).

Na esteira dos argumentos de Benjamin (2013), a modernidade não se mostra, o seu sentido permanece velado. No vaivém do porto, cargueiros e produtos eletrônicos são os sinais do progresso. A cidade ingressa no mesmo ritmo de São Paulo, os ecos da metrópole, enfim, chegam ao mormaço amazônico. Há tanto barulho no Manaus Harbour que Domingas não escuta a própria voz, ela quer contar histórias, lembrar de quando o filho nasceu, mas o ambiente não permite que haja calma. Não há tempo, nem condições para o gesto da memória. Apesar disso, os olhos de Nael estão atentos, os miseráveis do porto não saem do seu radar. Índios, migrantes do interior, famílias inteiras, o vizinho Calisto, todos eles são o reverso da modernidade, o seu rumor interno. Em uma justa observação, Nael mimetiza esse aspecto dúbio e traiçoeiro na imagem de Yaqub, o qual "se sofisticava, preparando-se para dar o bote: minhoca que se quer serpente" (HATOUM, 2006a, p.45). O filho preterido retorna a Manaus sob os auspícios dos militares, ele volta em busca da herança que não lhe foi dada.

Manaus se torna uma cidade ocupada. Escolas e cinemas são fechados, lanchas da Marinha patrulham a baía do Negro, estações de rádio transmitem comunicados militares. Veículos verdes cercam as praças, homens fardados tomam conta das avenidas e do aeroporto. Todos têm medo, Rânia fecha a loja, Nael não quer sair de casa. Todos, menos Yaqub. Ele não se intimida com essa movimentação, pelo contrário, o engenheiro está orgulhoso, demonstra satisfação e coragem, a sua confiança é um espanto para o narrador. Nos primeiros dias da quartelada, Yaqub chega a trabalho em Manaus. Com suas folhas quadriculadas, repletas de números e desenhos, o gêmeo mais velho toma posse de uma câmera fotográfica e escrutina os prédios e terrenos do centro:

Na tarde em que saímos para fotografar edifícios e monumentos da área central, nós paramos na praça da Matriz e eu me lembrei da missa em memória de Laval, a missa proibida. Enquanto Yaqub fotografava e fazia anotações eu percorri os caminhos da praça, sentei num banco de pedra enredado pelas raízes grossas de um apuizeiro. O calor da tarde me deu tontura, senti a boca seca, os lábios grudados. Não jorrava água da boca dos anjos de bronze da fonte. Perto da igreja, parei para descansar e admirar os pássaros do aviário. Percebi que estavam assustados, voavam enlouquecidos para todo lado, mas logo um zunido de varejeiras me incomodou, um som grave e monótono que foi aumentando, e quando desviei os olhos para a rua, fiquei gelado ao ver um jipe apinhado de baionetas (HATOUM, 2006a, p.149-150).

Nesse trecho da narração de Nael, a modernidade manauara se revela em seu sentido especulativo. Trata-se de uma situação de várias faces, em que é difícil se situar e encontrar uma referência segura. O filho de Domingas está confuso, sente um mal-estar. Pode ser o calor da tarde amazônica, a morte recente de Antenor Laval, a presença ostensiva de jipes ou a atitude de Yaqub, trabalhando calmamente, enquanto o Exército aponta suas baionetas para a

população. Os presentes de São Paulo, as melhorias na casa e na loja dos libaneses, esses ares da metrópole prometiam um futuro moderno e arejado a Manaus. A sua chegada, no entanto, assume uma feição assustadora, a força que o imprime se mostra em demasia. Em Benjamin (2013), a metáfora da modernidade são os gases venenosos, em Wisnik (2018), são as nuvens e o mercado de futuros, em *Dois Irmãos*, é o mormaço. A temperatura quente e úmida causa desorientação em Nael, ele fica tonto e busca refúgio na praça. Mas já não sai água da boca dos anjos, e os pássaros fugiram assustados do aviário. Por todos os lados, há tão somente militares e suas armas, são eles quem criam o ambiente ideal para o trabalho de Yaqub. Tranquilamente, o engenheiro e oficial da reserva fotografa, mede e calcula a modernização de Manaus.

3.3.2 Um rosto sem nitidez

A narração de Nael é um impasse. Ela formaliza o sentido ambíguo e traiçoeiro da modernidade em Manaus e sobretudo a paternidade que titubeia, mas não se revela. A origem é a grande questão desse narrador:

Eu não sabia nada de mim, como vim ao mundo, de onde tinha vindo. A origem: as origens. Meu passado, de alguma forma palpitando na vida dos meus antepassados, nada disso eu sabia. Minha infância, sem nenhum sinal da origem. É como esquecer uma criança dentro de um barco num rio deserto, até que uma das margens a acolhe. Anos depois, desconfie: um dos gêmeos era meu pai (HATOUM, 2006a, p.54).

A dúvida de Nael se concentra nos gêmeos. Yaqub e Domingas brincavam no quartinho dos fundos. Bêbado e com ciúmes, Omar estupra a empregada da casa. Nael se divide entre essas duas possibilidades. Ora Yaqub parece o seu pai, ora é Omar quem parece. A narração não equaciona esse enigma, e os gêmeos se misturam em uma imagem contraditória, da qual o filho não consegue apreender os indícios do próprio pai. Os irmãos são idênticos, o que os diferencia fisicamente é a cicatriz na face esquerda do mais velho. No comportamento, no jeito de enfrentar o mundo, eles são diferentes em tudo. Yaqub é contido e racional, Omar é expansivo e emocional. Vista por cima, sem muito vagar, a perspectiva de Nael encaminha uma predileção. Yaqub é o gêmeo rejeitado, teve de reaprender tudo, retroceder na escola, se esforçar em dobro. Omar é o gêmeo imprestável, não sai de perto da mãe, não abandona a vida noturna e seus lupanares. Apesar dessa dualidade evidente, a narração se aprofunda em terrenos mais movediços, os gêmeos se embaçam, e suas figuras são borradas pela enganação do mormaço.

Na sessão de cinema na casa dos Reinoso, mais uma vez por ciúmes, Omar quebra uma garrafa e ataca o rosto do próprio irmão. Por medo de que o ódio assuma contornos ainda mais

violentos, os pais enviam Yaqub para viver cinco anos em uma aldeia do Líbano. Não há justificativa compreensível para essa atitude, senão o egoísmo de Zana em relação ao caçula. Depois do convívio com a família de Halim, o filho preterido esqueceu da vida em Manaus. Ele mal fala o português, come com as mãos e urina na rua, em qualquer lugar. Yaqub, por iniciativa dos próprios pais, retornou um incivilizado, um aldeão bruto. Essa é uma injustiça irreparável, o gêmeo mais velho é agredido pelo irmão e traído pelo pai e pela mãe. Em virtude dessa falha essencial, a trajetória de Yaqub é vista em tudo o que ela tem de esforço e superação, há um imenso caminho entre o adolescente recém-egresso do Líbano e o engenheiro bem-sucedido, vivendo a sua glória ao lado dos militares em Manaus.

A afeição de Nael balança e tende a imaginar esse gêmeo como o seu pai. No entanto, a sanha com que Yaqub projeta mudanças para a cidade é assustadora. De tal modo que o pretenso filho recua de uma proximidade que parecia óbvia, o mais acertado a fazer: “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” (HATOUM, 2006a, p.196). A minhoca se revela serpente na negociata com Rochiram. Às escondidas, sob o sigilo da sua conduta ilibada, Yaqub finaliza um verdadeiro plano de vingança. Omar é manipulado desde o começo, Zana e Rânia são levadas pela confiança no gêmeo mais velho, até que o sobrado da família se torna a moeda de troca nesse perigoso jogo de especulações. Todos são envolvidos pela nebulosa imagem de Yaqub: o ingênuo aldeão se torna um negociante esperto, e a injustiça da adolescência se mistura a um golpe de mestre.

Enquanto Yaqub age e se movimenta em silêncio, Omar é o lamento por sua cidade: “o Café Mocambo fechara, a praça das Acácias estava virando um bazar. Sozinho à mesa, ele ia contando suas andanças pela cidade. A novidade mais triste de todas: o Verônica, lupanar lilás, também fora fechado” (HATOUM, 2006a, p.167). A explosão de corpo e suor do caçula vai mingando, perdendo forças e se entregando ao ritmo da modernidade anunciada pelo engenheiro de São Paulo. A primeira derrota é o assassinato do professor Laval, depois o fechamento das suas casas noturnas prediletas, até que o próprio Omar é preso, amargando a lenta e calculada desforra de Yaqub. O amante da Mulher Prateada e da Pau-Mulato, após quase três anos de reclusão, se transforma em um homem resumido a osso e pelanca, uma versão carcomida do antigo Omar.

Nael tem todos os motivos para odiar e desprezar o caçula. Apesar disso, a cena do encontro entre os dois revela um filho disposto ao perdão: "Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aguçal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só.

O perdão" (HATOUM, 2006a, p.198). Por causa do toró em Manaus, a visão de Nael se turva e ele não distingue as feições desse vulto que aparece entre o seu canto e a Casa Rochiram. A narração se mimetiza nessa impossibilidade: "Não pude ver com nitidez o seu rosto" (HATOUM, 2006a, p.198). O pai não mostra a sua face, Domingas carrega consigo o segredo, e os gêmeos se tornam uma figura embaçada, uma miragem no calor amazônico.

4 ÓRFÃOS DO ELDORADO

4.1 PODIA SER DINAURA, OU INVENÇÃO DO MEU OLHAR

Arminto Cordovil não é um narrador confiável. A desconfiança está impressa no interior do seu nome: (eu) ~~Ar~~-minto⁸. Além do mais, é um velho com fama de louco, em suas histórias, ele é o herdeiro de uma família rica e poderosa. Os Cordovil controlaram a navegação fluvial durante o *rubber boom* amazônico, Edílio e Amando foram homens que cresceram às custas do trabalho e da imposição violenta da sua vontade, mas Arminto, caso se acredite nele, jogou tudo fora. Nas mãos desse último Cordovil, a riqueza da família se diluiu com as festas e os presentes em Belém e foi sugada até o último centavo para encontrar a estranha e misteriosa Dinaura. Em *Órfãos do Eldorado*, a narração não oferece nenhuma segurança, Arminto é um velho miserável, uma existência esquecida em uma tapera à beira do rio. As suas histórias são coerentes, às vezes não, ouvi-lo é dar crédito a um louco, levar em consideração uma mente desequilibrada. Mas um dia alguém se dedica a isso, e parece haver método nessa loucura, sentido nessa experiência tão irregular.

Arriscando-se por outras searas, aproximam-se para o debate dois videocliques lançados recentemente, os quais ajudam compreender a perspectiva de um narrador como Arminto. Para o vídeo de “Minha cabeça” (2019), a cantora Clarice Falcão surge na tela com um longo vestido bege, enfeitado por babados e laços que a deixam pequena e vulnerável em um fundo branco, sem nenhuma outra peça no cenário. Difícil manter a atenção sem incômodo, pois há um efeito em ritmo frenético de aproximação e afastamento do rosto da cantora, além de um jogo de luzes e reflexos intensificado a tal ponto que não é sem motivo o aviso para pessoas sujeitas a um ataque de epilepsia fotossensível. Os efeitos do clipe seguem o andamento da canção, cujo ápice da letra é a repetição extensiva da expressão “minha cabeça”, justamente em uma tentativa do eu lírico em lidar com os desafios da própria mente. Apesar do esforço, não parece haver garantias de sucesso, por isso mesmo a personagem interpretada por Clarice é vista pelos ângulos mais diversos, desde o mais distante de seu corpo até aquele que gruda em seus olhos. A imagem se divide em duas, três, quatro, várias Clarices, sugerindo a impossibilidade do eu lírico em apreender uma versão exata e segura de si. Não há nada de estável no clipe, as imagens se aproximam, se afastam e se desdobram até se tornarem reflexos e pedaços de uma Clarice confusa, engolida pela escuridão no último *frame* do vídeo.

⁸ Agradeço, mais uma vez, ao professor Sanseverino, que na banca de qualificação anotou essa característica do nome de Arminto.

No outro videoclipe, para a canção “Sanity” (2019), Nick Murphy aparece com os cabelos desgrenhados, vestindo uma longa capa de aparência suja, bermuda e botas, enfim, uma roupa estranha e bagunçada. Perdido no deserto, o personagem interpretado pelo cantor caminha sem uma direção definida, e, em torno dele, voam cadeiras e cabeças gigantes. Em outra cena, Nick Murphy se mostra confuso ao se deparar com pessoas desconhecidas no quarto e na piscina do que parece ser um hotel em que ele se imaginava sozinho. Há um ar insólito nisso, essas pessoas beiram a esquisitice e surgem e desaparecem sem que o protagonista possa definir quem elas são e de onde elas vêm. Assim como no clipe de “Minha cabeça”, Nick Murphy se divide em duas, três, muitas versões de si, intensificando as visões alucinadas do protagonista e a precariedade da sua sanidade arruinada. A luz forte de um dia ensolarado embaralha a perspectiva e contribui para a confusão mental criada pelos objetos voadores, as pessoas estranhas e as múltiplas imagens de Murphy. Em diferença ao vídeo de Clarice, cuja confusão se dá em um ambiente fechado e claustrofóbico, “Sanity” se abre a um espaço a perder de vista, por onde Nick Murphy circula sem encontrar nenhuma referência, nada que o vincule à realidade. No final do clipe, as imagens do pôr do sol são levemente distorcidas, o horizonte é invadido por fragmentos do rosto do protagonista, o qual permanece em sua desordem com uma cadeira nas mãos.

Esses videoclipes formalizam os impasses debatidos pelas letras das canções. A distorção de imagens e a multiplicação dos protagonistas são elementos composicionais que apreendem a instabilidade e a confusão do eu lírico acometido por distúrbios psíquicos. Ambos são capazes de captar uma subjetividade quebrada e estranha, sem se atrever a um contorno bem definido. A depressão, a ansiedade, a angústia ou mesmo a loucura tornam-se parte integrante da forma de cada um desses clipes, por isso a fatura é o acúmulo de imagens desconexas e fragmentadas, dificultando a compreensão e, no caso de “Minha Cabeça”, a percepção atenta e detida do espectador. Embora pertencentes a ramos da arte bastante diversos da literatura, como a música e a produção audiovisual, essa duas peças tornam palpável e verdadeiramente iluminam a perspectiva dentro da qual se embrenha o narrador de *Órfãos do Eldorado*. As certezas se eludem em torno de Arminto Cordovil. Dinaura, Manaus e todo o fausto gomífero vão se desfazendo de sua solidez até se tornar um registro aparentado ao da fantasia e mesmo ao da loucura. A narração desse velho da tapera não oferece conforto nem ensinamento, apenas dúvida e, quem sabe, admiração pelo empenho em contar tantas lorotas a um estranho.

Apesar do perfil controverso, Arminto Cordovil não deve ser dispensado tão facilmente. Suas qualidades como narrador habitam onde a sua subjetividade é falha e truncada, onde se

instala a desconfiança com o seu equilíbrio mental e com o estatuto da sua narração. Nesse sentido, a figura de Arminto se adensa com o comentário de Gagnebin (1999a, p.100-101) a respeito do pensamento benjaminiano:

Em sua teoria da narração e em sua filosofia da história em particular, o indício de verdade da narração não deve ser procurado no seu desenrolar, mas, pelo contrário, naquilo que ao mesmo tempo lhe escapa e a escande, nos seus tropeços e nos seus silêncios, ali onde a voz se cala e retoma fôlego. [...] essas paradas e esses silêncios são outros tantos signos daquilo que deve ou quer ser negado pelo historiador oficial ou, num mecanismo muito próximo, pelo eu consciente que se edifica sobre o recalque.

Dessa maneira, a narração de *Órfãos do Eldorado* não vale tanto pelo que conta, embora isso seja importante, mas sobretudo pelo que erra ao tentar contar ou pelo que omite ao não querer contar. Arminto Cordovil é um narrador enredado aos fios enosados da sua experiência de herdeiro e da sua imaginação de amante; o seu relato, portanto, é essa mistura de difícil apreensão, um desafio ao seu ouvinte imediato. Partindo desse comentário de Gagnebin (1999a), Arminto se revela nas fendas da própria narração, a sua loucura e a sua mentira, para espanto dos pudores lógicos, são os melhores aliados disso a que a autora se refere como “o indício de verdade da narração”, uma vez que “ali onde o fluxo das palavras se exaure, se esgota e, às vezes (não sempre!), torna a fluir de uma fonte desconhecida, que nesses momentos de suspensão do sentido e de retomada incerta, então se afirma uma verdade que sustenta o movimento de nossas palavras (...)” (GAGNEBIN, 1999a, p.101). Se existe alguma verdade na narração, nas palavras ou na linguagem, e se é necessário encontrar essa verdade, ela habita na escuridão que envolve Clarice Falcão em “Minha Cabeça”, na imensidão do deserto confundindo Nick Murphy em “Sanity” e na busca desde já impossível e frustrada de Dinaura em *Órfãos do Eldorado*.

4.1.1 Um ataque de alvo duplo

Considere-se a seguinte citação de Benjamin (1987a, p.198), no ensaio “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”:

Uma geração que ainda fora à escola num bonde puxado por cavalos se encontrou ao ar livre numa paisagem em que nada permanecera inalterado, exceto as nuvens, e debaixo delas, num campo de forças de torrentes e explosões, o frágil e minúsculo corpo humano.

Nesse conhecido trecho, Benjamin se refere à experiência da Primeira Guerra. Os

sobreviventes voltaram em silêncio, não havia forma de comunicar em sua inteireza a guerra de trincheiras e o uso de armas químicas. Essa tese da incomunicabilidade se presta a muitas interpretações, desde aquelas que a acolhem até as que a refutam. De qualquer modo, as ideias de Benjamin ainda estão por aí, ressoando como nunca. Para além da crise na transmissão da experiência, há o evento em si, o fato da guerra. Trata-se de um momento de ruptura, o mundo ocidental é um antes e outro depois. Uma geração acostumada à velocidade da tração animal se deparou com o avião atacando pelo céu e com o gás mostarda se alastrando pelo ar. A expectativa de uma tecnologia libertadora se transformou em uma realidade mortífera. Imagens de homens e cavalos portando máscaras contra ataques químicos revelam a coexistência de dois tempos tecnológicos e culturais, uma união que seria completamente desfeita quarenta anos depois. O homem que tinha domínio sobre o animal foi submetido aos avanços da própria técnica. Benjamin não experimentou a Segunda Guerra em sua totalidade, mas foi um dos seus melhores intérpretes e um dos seus maiores anunciadores. E, claro, uma das suas vítimas.

Essas guerras não são, evidentemente, os únicos eventos traumáticos dos últimos cem anos, o século XX e já o XXI estão repletos deles. Apesar disso, elas ingressam com força na filosofia benjaminiana, como dois cortes na continuidade da experiência humana, por conta dos quais se dão a ver profundas mudanças históricas, sociais e até mesmo estéticas. Nada será como antes, nem mesmo a Literatura. O método se estende e pode ser utilizado para outros tantos exemplos. Por ora, vale o caminho trilhado por Benjamin. Que homem é esse que emerge das trincheiras e das cortinas de fumaça? Que homem é esse que sobrevive aos campos de concentração? A arte ainda é capaz de representá-lo? Segundo o excerto apresentado acima, e mesmo a totalidade do ensaio a que ele pertence, faz concluir que não, a arte, em especial a arte narrativa, é estrangida em sua forma. A imagem do narrador tradicional, de carne e osso, se desfaz pela ascensão do romance, gênero marcado pela solidão de seus interlocutores, o romancista e seu leitor estão separados para sempre. Após as experiências da guerra, o próprio narrador do romance é questionado em seus fundamentos mais essenciais. Já não é mais possível a ilusão de apreender a realidade, “o frágil e minúsculo corpo humano” está acuado diante de um acelerado ritmo de mudanças. Narrar pressupõe entender o mundo, mas como fazê-lo, se o mundo se fecha em sua estranheza?

O mundo se torna estranho ao homem, e os homens se tornam estranhos entre si. Conforme Theodor Adorno (2003, p.56), “contar algo significa ter algo especial a dizer”. Mas o que é especial em um mundo acinzentado pela mesmidade e com homens que não se encontram, separados em gerações que não conversam? Soando como Benjamin, Adorno (2003, p.56) também situa a guerra como um ponto de ruptura, “o que se desintegrou foi a

identidade da experiência, a vida articulada e em si mesma contínua, que só a postura do narrador permite". Depois de Auschwitz e de Hiroshima, é ingênuo o narrador que pensa dominar a experiência diante do horror da guerra e do processo social fechado e intransponível. Uma narração que pretende encontrar sentido no mundo pode esbarrar na impaciência e no ceticismo. Em tudo isso, o narrador é posto contra a parede. A sua postura de objetividade, o intento de contar o que de fato aconteceu é submetido à mais profunda relativização. O narrador do romance oitocentista é atacado em sua força, em sua autoridade e, sobretudo, em sua palavra final. O seu aparente conhecimento de tudo e de todos, como se carregasse o leitor para junto da cena, torna-se impotente ao se deparar com uma realidade que é fragmentária e catastrófica. O mundo é escorregadio, o cinema e o jornalismo confiscam boa parte da tarefa, e a narração, por isso mesmo, passa a ser um terreno de incertezas.

O romance moderno, Proust, Kafka, Thomas Mann, Joyce, é um ataque de alvo duplo: a mentira da representação e, especialmente, o próprio narrador. Esses autores se afastam da técnica ilusória de representar toda a trajetória de um indivíduo, seguindo cada uma de suas etapas e situações, graças a uma perspectiva afastada, que não se mostra, como se fosse uma presença ubíqua. Nesse ponto, a experiência do século XX é implacável, a contemplação é marcada pela impossibilidade, "porque a permanente ameaça da catástrofe não permite mais a observação imparcial, e nem mesmo a imitação estética dessa situação" (ADORNO, 2003, p.61). O narrador se aproxima, a sua distância com o leitor se encurta e, mais, ela varia como uma câmera de cinema. Por cima e por baixo, pelos lados, por dentro e por fora, a distância estética ganha movimento. O narrador desce de seu pedestal e participa dos desamparos desse mundo à mercê da destruição. Em seu gesto, ele atravessa a fachada das relações coisificadas e se entrega à difícil tarefa de captar a essência humana. Todo esse processo de encurtamento da distância estética aproxima o narrador a tal ponto da matéria narrada que ele mesmo se torna inseguro e passa a desconfiar do próprio conhecimento. O saber sobre as personagens é apenas impressão, a certeza sobre o mundo é colocada em dúvida, enfim, a imagem de um narrador dono de si e de todas as situações a sua volta é substituída pela imagem de um narrador encurralado pelo próprio trabalho da narração. O narrador não confia em si, tampouco no que narra, o narrador vira um problema para o leitor.

4.1.2 Uma técnica menos ilusória

Até aqui, tem se apontado para a experiência da guerra como um momento de ruptura da consciência histórica e estética no Ocidente. Por consequência, estremece a posição do

narrador. Ao lado disso, há uma reivindicação da forma do romance moderno, uma dimensão metafísica que rompa o hermetismo do processo social e decifre a vida pulsante no mundo interior do ser humano. Por conta disso, chega-se a um terceiro aspecto que, nos termos de Adorno (2003), solapa o mandamento da objetividade épica do narrador. O subjetivismo deixa de admitir uma representação mais ou menos fiel da realidade empírica e problematiza, dessa maneira, o procedimento do realismo em um fenômeno que remonta ao fim do século XIX e se intensifica no século XX, momento em que a realidade parece se esboroar em refração a qualquer desejo de compreendê-la.

Tal fenômeno inicia em obras cujo subjetivismo tentava “nos transmitir [...] uma impressão extremamente individualista, subjetiva, amiúde excentricamente marginal da realidade e que, evidentemente, nem tentavam [...] averiguar qualquer coisa de universalmente válido ou de objetivo acerca da realidade” (AUERBACH, 2013, p.483). A figura de um narrador seguro e objetivo, nos moldes de Flaubert, Balzac ou Zola, é atacada por todos os lados, e o ponto de vista de uma consciência individual frágil e limitada se impõe como uma técnica menos ilusória e menos mecânica que a tradicional. O sentido do mundo é inapreensível, a realidade exterior é marcada pelo choque, pelo conflito e pela catástrofe, o subjetivismo se revela uma acolhida para um ser humano hostilizado e atormentado.

A experiência da guerra, o mundo administrado e o subjetivismo. O mundo não é mais o mesmo, ele se torna ainda mais hostil, os laços de comunidade se rompem, a cronologia e a totalidade não são possíveis, tornam-se inalcançáveis, o sujeito reclama por sua interioridade. Disso tudo, o narrador sai diferente, ele é questionado em seu posto. Segundo Auerbach (2013), no romance realista tradicional, havia o conhecimento da verdade objetiva como instância suprema e diretriz. Ora, narrava-se com confiança “o que as suas personagens faziam, o que pensavam ou sentiam ao agirem, de que forma deveriam ser interpretadas as suas ações ou pensamentos; estavam perfeitamente informados acerca de seus caracteres” (AUERBACH, 2013, p.482). As coisas mudam, o romance moderno investe contra a serenidade dessa narração. A partir daí, o narrador não observa a personagem com olhos sábios, e sim duvidosos, interrogativos. Ele se coloca como quem duvida, interroga e procura, como se conhecesse a personagem tanto quanto o leitor. O narrador também está perdido, a contemplação foi impedida, narrar é enfrentar um campo perigoso e desconhecido. Sobre isso, Auerbach (2013) ainda anota que há dúvidas sobre a interpretação da personagem, sabe-se algo a seu respeito, mas a visão não é muito clara, a informação parece incerta. O narrador não sabe nada com certeza, o seu conhecimento, em verdade, não vai além de conjecturas. Desaparece, então, a figura do narrador de fatos objetivos, não há a transmissão de um conhecimento, mas a

impressão do que a personagem pensa ou sente em um determinado instante.

Para esses argumentos, Auerbach (2013) parte do romance *To the Lighthouse* (1927), de Virginia Woolf, autora essencial para compreender a obra de Milton Hatoum. Não é sem uma longa tradição que os romances de Hatoum se empenham em seu trabalho com a memória. Ele herda da autora inglesa, entre outros recursos de técnica e estilo, a quebra do andamento cronológico e o interesse em submeter o fato à experiência individual. Os narradores de Hatoum não são tão radicais ou fragmentários quanto outros do romance modernista europeu ou mesmo brasileiro, apesar disso são narradores que esbarram nas fronteiras da própria narração. Por isso, recorrem aos mais diversos métodos para obter a informação e dar continuidade à tarefa de elaborar o passado. Dos quatro romances analisados neste trabalho, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* mantêm essas características, mas flertam com a herança do romance europeu oitocentista, são narrativas mais caudalosas, com frases dedicadas a uma realidade mais palpável. Nada disso, evidentemente, apaga os impasses e incertezas a que são submetidos Nael e Lavo. Já os outros dois, *Relato de um certo Oriente* e *Órfãos do Eldorado*, apresentam estruturas mais complexas, o tempo e o fluxo narrativo estão a serviço de narradores que variam essas posições constantemente. A imagem mesma desses dois narradores é mais insegura, mais escorregadia do que a imagem dos dois primeiros, mais assentados, mais disponíveis a um contorno. Mas dos quatro Arminto Cordovil é o mais incerto, o nível de confiança em relação a ele é o mínimo possível. Assim, tornam-se fundamentais dois aspectos da narração desse romance: a situação de onde ela provém, o momento em que Arminto decide contar a sua história para um estranho; e as traduções feitas por Florita, as lendas indígenas ingressam em versões pouco confiáveis.

4.1.3 Dinaura escapa de Arminto

Na leitura do romance de Woolf, Auerbach (2013) afirma que um acontecimento exterior insignificante desencadeia ideias para se movimentarem livremente pelas profundidades temporais. A digressão pela consciência da personagem é provocada por um incidente de conteúdo aparentemente pobre, a princípio sem grande casualidade. Esse procedimento, que se dedica a uma realidade mais genuína, é fundante da narração de *Órfãos do Eldorado*. Arminto se envereda pelos caminhos da memória, após um evento prosaico, absolutamente cotidiano, mas o bastante para acender o desejo de narrar. “Aí tu entraste para descansar na sombra do jatobá, pediste água e tiveste paciência para ouvir um velho. Foi um alívio expulsar esse fogo da alma” (HATOUM, 2008a, p.103). Um simples pedido por água,

alguns minutos de descanso na sombra, o encontro de um forasteiro paciente e um velho solitário, eis o quadro que se monta para a narração do romance. Emula-se, evidentemente, uma situação de oralidade, nas pegadas de *Grande Sertão: Veredas* ou mesmo de Blau Nunes. Enfim, cria-se uma cena de interlocução, ou, para ser mais exato, uma cena de monólogo, pois Arminto desembesta a falar em um fluxo incessante, ao qual fica preso, entre a surpresa e a desconfiança, esse desconhecido silencioso e interessado. Do começo ao fim do romance, a linguagem desse longo passeio pela memória individual parece bem distante da oralidade, sobretudo de uma oralidade amazônica, todavia os mitos e as lendas indígenas aliados a referências de caráter histórico entregam um poderoso testemunho a respeito da Manaus do início do século XX, a Paris dos Trópicos, a Capital da Borracha, a cidade que acreditou ser o próprio Eldorado.

O narrador tinha autoridade. Seja o imemorial narrador do conto de fadas, senhor de um saber que se transmitia entre as gerações, seja o narrador do romance realista europeu, dono da integridade do espaço e das suas personagens. O narrador se impunha em seu ato. Em *Órfãos do Eldorado*, estamos diante de uma situação diversa. A cena é montada, pode até ser imaginada, um velho solitário encontra um passante disposto a ouvi-lo, mas as certezas vão ficando por aí. Esse narrador é mesmo Arminto Cordovil, filho de Amando Cordovil, herdeiro do palácio branco? Todo o fio da origem familiar é mesmo verdadeiro? As bases não são sólidas, a imagem do narrador impõe essas dúvidas elementares. Pode ser um homem com mania de grandeza, um homem com necessidade de falar, de desdobrar-se em outro no processo de narração. Ora, um homem que foi dono de um império, perdeu tudo, tornou-se miserável e passou a habitar sozinho uma tapera na beira do rio. Isso é tão palpável quanto a lenda do boto e da cidade submersa. Esse narrador é um velho ridicularizado, com fama de louco e de mentiroso. É sobre esse alicerce que se tem de lidar, toda a história é pautada pela dúvida, pode ser algo incrível, um sobrevivente dos tempos áureos, uma testemunha viva do Eldorado ou, nada disso, tão somente um bom contador de histórias, um companheiro para descansar na sombra do jatobá. A autoridade desse narrador, portanto, já é posta em questão desde o início, tudo se equilibra na navalha da verdade ou da pura invenção:

Estás vendo aquele menino pedalando um triciclo? Um picolezeiro. Assobiando, o sonso. Vai se aproximar de mansinho da sombra do jatobá. Antes, eu podia comprar a caixa de picolés e até o triciclo. Agora ele sabe que eu não posso comprar nada. Aí, só de pirraça, vai me encarar com olhos de coruja. Depois dá uns risinhos, sai pedalando, e lá perto da igreja do Carmo ele grita: Arminto Cordovil é doido (HATOUM, 2008a, p.13-14).

Arminto Cordovil é doido, a sua fama é essa. Partindo desse pressuposto, o estatuto da sua narração é atravessado pela perspectiva de que se trata de palavras vãs, sem amparo na realidade. Há o outro lado, entretanto. A narração tem fundamento, as coisas se encaixam, o velho parece ter boa memória, vai ganhando forma uma Manaus que de fato existiu, ouvem-se ecos de uma riqueza que realmente passou pela região. Como agir, então? O leitor do romance está no mesmo barco do forasteiro, ambos estão à mercê do engano, ou não. Considerando os termos de Adorno (2003), a distância estética se encurta, se mexe, enfrenta o leitor, exige algum posicionamento. Trata-se do terreno da ambiguidade, o narrador se oferece como um enigma. Há um curto-circuito entre a narração de Arminto, o velho debaixo de um jatobá, e as suas histórias, um clima de névoa toma conta da narrativa, e tudo passa a ser medido pela mesma pergunta: até que ponto isso não é lenda ou invenção? Toda essa insegurança, porém, também é compartilhada pelo narrador, afinal de contas, ele se entrega a um relato que é do início ao fim dominado por uma presença fantasmagórica, beirando os limites do sonho e da ficção. Arminto não entende Dinaura, ele nem ao menos consegue tocá-la, pegá-la como sua, Dinaura desaparece como se fosse fumaça, deixando rastros que logo somem e desnorteiam o seu perseguidor. A narração de Arminto se empenha nessa busca repleta de avanços e recuos, erros e acertos. Nada é estável, Dinaura é ela mesma inapreensível, uma realidade de tal modo ambivalente que se torna interdita a sua representação.

Dinaura escapa de Arminto, o sentido da narração escapa do próprio narrador. Em *Órfãos do Eldorado*, tudo se dobra, tudo se torna ambíguo. Manaus e Vila Bela, Dinaura e Florita, Amando e Arminto, a riqueza e a miséria. O narrador não se decide, caso se acredite em sua história, fica-se diante de um homem que põe tudo a perder, porque é incapaz de discernir a realidade da ilusão, um homem que se perde nos enredos de uma lenda. Com a morte do pai, Arminto se nega a enfrentar os problemas reais da empresa, a administração dos barcos, os assuntos de exportação, a realidade vai se afastando, e ele vai sendo atraído para o registro do sonho e da fantasia como se fosse vítima do boto, como se partisse em direção à cidade encantada no fundo do rio. Não há nenhuma certeza em sua narração, parece mesmo que tudo foi submerso, é tudo mais lento, mais pesado, a visão fica turva, engana, cria peças em quem tenta se achar, se entender em meio aos movimentos debaixo d'água. Dinaura existe? Se Estiliano está certo, ela é irmã ou madrasta? Qual é o tamanho do pecado que Arminto cometeu? A narrativa não oferece respostas, o narrador mesmo está desorientado. Pai e filho desejam as mesmas mulheres, duas índias, duas presas de um homem que herdou um mundo renegado pelo filho. O pai está morto, Estiliano é o túmulo de seus segredos, Arminto não tem a quem recorrer, restam tão somente as suas memórias e a sua imaginação. Dinaura foi embora para a cidade

repleta de ouro ou é ela quem habita em um povoado distante do Amazonas? Dinaura escapa, escorre pelos dedos, Arminto é vencido por esse jogo que envolveu o pai, Estiliano e até mesmo Florita, Arminto é quem narra a história, mas talvez seja ele quem menos a conheça.

No quarto passo de “O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, Benjamin (1987a, p.200) inicia com a seguinte afirmação: "o senso prático é uma das características de muitos narradores natos". Mais adiante, no mesmo trecho, após se referir às narrativas / conselhos de Gotthelf, Nodier e Hebel, ele sintetiza assim o seu argumento:

Tudo isso esclarece a natureza da verdadeira narrativa. Ela tem sempre em si, às vezes de forma latente, uma dimensão utilitária. Essa utilidade pode consistir seja num ensinamento moral, seja numa sugestão prática, seja num provérbio ou numa norma de vida - de qualquer maneira, o narrador é um homem que sabe dar conselhos (BENJAMIN, 1987a, p.200).

O narrador é alguém que tem sabedoria, em bom português, ele sabe das coisas da vida, das pessoas, enfim, ele é capaz de ensinar, de acalmar e de orientar. Esse é o preceito tradicional, a descrição mais antiga do que é um narrador. Assim como Benjamin (1987a), também Adorno (2003) e Auerbach (2013) mostram que essa imagem se desfaz, sobretudo quando se trata do narrador do romance, figura tão atacada em seu intento de contar histórias com segurança e objetividade. O século que se abre com a Primeira Guerra é hostil, o mundo se acelera de tal modo que ninguém é capaz de carregar tanta sabedoria dentro de si. No início da guerra, o avião se prestava apenas para o reconhecimento de terrenos, no final, já era uma implacável arma de destruição. Quem haveria de explicar em seu real sentido esse avanço assustador da tecnologia? A matéria essencial da experiência, a vida, a sabedoria que se tem sobre ela, de fato se torna impalpável, só restam aproximações, aparências e impressões. Qual é o senso prático de uma narrativa no século XX ou ainda no século XXI? Em um tempo que só tem olhos para o futuro, qual é a razão de olhar para trás, estender a mão para o passado? O romance de Hatoum, evidentemente, não passa ao largo disso, e *Órfãos do Eldorado* se aprofunda nesse impasse, a sua narração é um ataque destinado a si mesma: as dúvidas de Arminto, a sua total insegurança diante da própria narrativa; a tradução atribuída a Florita, ela narra em português as lendas ouvidas em língua geral.

4.1.4 A narração como engano

Florita não é confiável, ela altera e muda o sentido, ela cria outra realidade para não assustar Arminto. Florita envolve a criança e depois o adulto em narrativas que são desde já

movediças, incertas, diversas dos eventos a que se referem, dos quais se pretendem representação. Em tudo isso, seja nas histórias de Arminto, seja nas lendas de Florita, uma narração que não oferece objetividade, uma narração que põe o seu ouvinte ou o seu leitor em estado de alerta, em dúvida constante:

Florita foi atrás de mim e começou a traduzir o que a mulher falava em língua indígena; traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz. Dizia que tinha se afastado do marido porque ele vivia caçando e andando por aí, deixando-a sozinha na Aldeia. Até o dia em que foi atraída por um ser encantado. Agora ia morar com o amante, lá no fundo das águas. Queria viver num mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça. Falava sem olhar os carregadores da rampa do Mercado, os pescadores e as meninas do colégio do Carmo. Lembro que elas choraram e saíram correndo, e só muito tempo depois eu entendi por quê (HATOUM, 2008a, p.11-12).

A narração de Arminto, essa narração que ele engata diante do forasteiro, começa pela história da índia, a tapuia que irrompe pelo porto e vai nadando até sumir no fundo do rio. A narração de Arminto inicia pelo ambiente da lenda, será real a presença da índia? Ela de fato está sumindo na frente de todos? Aos olhos de uma criança, mais parece uma miragem, uma sereia voltando para casa. Arminto é um narrador que não tem pleno conhecimento dos fatos, ele depende de Florita para entender o que está acontecendo, ela é adulta e, mais, ela é capaz de entender o que a índia está falando, Florita é capaz de apreender o sentido das palavras de uma mulher que está afundando nas águas do Negro. Arminto depende de uma tradução, o mundo é estranho a ele, a língua da tapuia é diferente da sua, eis aqui o papel de Florita, ela adapta, reformula, ela cria uma história em torno da jovem suicida, faz dela uma mulher apaixonada por um ser encantado. Arminto é serpenteado pelas palavras de Florita, ela o engana, faz da realidade distorção, Arminto é verdadeiramente encantado pela narração de Florita e só muitos anos depois é capaz de compreender o engodo, a traição das palavras.

Nesse sentido, há de se observar o estatuto que a narração assume nessa história da tapuia. Ao traduzir um suicídio motivado pela miséria como se fosse um roubo de amor encantado, Florita faz disso um ato de salvação, da inocência do menino, da perspectiva infantil, mas sobretudo de si mesma. A tradução adulterada de Florita, a tradução que dá outro sentido ao suicídio da índia, é uma salvação da própria Florita, também uma índia, também uma mulher à mercê do abandono, também uma mulher que está sujeita a tudo, a ser trapaceada e a morrer à míngua, como de fato aconteceu. Ao se deparar com a índia lamentando a extrema má sorte, Florita está diante de si, um duplo da sua trajetória, um aviso de qual será o seu destino. Essa narração, portanto, é um engano, um engano do ouvinte e da narradora, mas um engano salvador, que se coloca como uma brecha na vida de Florita, um sopro de esperança, talvez um

desenlace inesperado para uma existência enfronhada na mais dura realidade.

Durante toda uma vida, Florita foi a tradutora de histórias da Aldeia para Arminto. Só quando ambos já estão velhos, premidos pela miséria, ela revela o que fez sobre a índia que entrou no rio: "Traduzi torto, Arminto. Tudo mentira" (HATOUM, 2008a, p.90). Florita subverteu a fala original, ela criou, em verdade, um outro sentido para a história, amansou a maldade do mundo para o menino curioso. Esse gesto contamina todas as traduções feitas por Florita, nada fica seguro após essa revelação. Ela ingressa como uma narradora que se depara com uma realidade que é cruel demais, uma realidade que não é aceitável, tampouco comunicável, "E eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer?" (HATOUM, 2008a, p.90). Desse modo, a narrativa de Florita assume uma dimensão prática, não em sua sabedoria, ou em seu ensinamento, mas em sua invenção. Essa mentira é um alento para a criança abastada que se depara com o extremo do desespero e também para a própria narradora, que deforma a realidade a sua frente para, assim, criar um espaço de sobrevivência, uma possibilidade de conviver com o absurdo. A realidade que se apresenta é de tal modo pesada, de difícil apreensão, que a narração se acomoda a um registro de lenda, a uma atmosfera que dissolve as referências do ouvinte. A vida toda de Arminto é continuidade daquele momento, daquele dia em que Florita o inseriu no fluxo de uma história da qual ele jamais se livrou: uma índia no fundo do rio, uma cidade encantada, o Eldorado.

O narrador perdeu seu posto. A sabedoria, a serenidade, o tom objetivo, o domínio sobre as personagens, isso tudo se move, cede passagem à figura de um narrador frágil, confuso e desorientado. O desamparo do mundo, a impossibilidade de narrar em sua inteireza, o choque, a ruptura, uma catástrofe a cada esquina. O homem é um corpo minúsculo, o narrador é ambíguo e incerto. A realidade se impõe como uma fachada de acesso interdito, representá-la é tarefa que já não parece humana, sobram os fragmentos e os acertos do acaso. O romance de Hatoum se assenta na tradição dessa incapacidade, os seus narradores tropeçam, ficam emperrados nos meandros de seu trabalho. Arminto Cordovil é bom de papo, invade a imaginação de seu ouvinte, mas não é nada confiável. Um velho solitário, com fama de louco e mentiroso, o seu contorno é esse. Mesmo nas histórias que conta, a sua condição não se altera: é enganado por Florita e enfeitiçado por Dinaura. Arminto é a imagem de um narrador que não se apodera nem da própria narrativa, é levado por ela, é confundido por suas personagens, é traído pelo seu enredo. Nesse jogo, engambelam-se o ouvinte, o forasteiro atrás de água, e, em última instância, o leitor, esse esperançoso perseguidor, confiante de que é possível alcançar Dinaura, confiante de que, ao lado do narrador, é possível encontrar algum sentido no mundo. Confiança e ingenuidade, assim se costuram os fios de uma narração.

4.2 AS ILUSÕES DO OURO BRANCO

No comentário às Teses de “Sobre o conceito da História”, Löwy (2005, p.87) afirma que a Tese IX é o “texto de Benjamin mais conhecido, citado, interpretado e utilizado inúmeras vezes nos mais variados contextos”. É a alegoria do Anjo da História, o qual não resiste à força da tempestade do progresso. A fama dessa Tese tem a ver com a síntese da crítica benjaminiana à modernidade capitalista-industrial, cujo ritmo de seta em direção ao futuro deixa atrás de si um rastro de “ruína sobre ruína” (BENJAMIN, 1987a, p.226). Diante desses escombros, o rosto do Anjo se mostra assombrado, ele “gostaria de parar, cuidar das feridas das vítimas esmagadas sob os escombros amontoados, mas a tempestade o leva inexoravelmente à repetição do passado: novas catástrofes, novas hecatombes, cada vez mais amplas e destruidoras” (LÖWY, 2005, p.90). Essa é a alegoria de um tempo, em especial da virada do século XIX para o XX, quando a civilização ocidental apostava todas as suas fichas em “uma corrida tecnológica pelo primado do futuro, atualizando em um mundo laico o messianismo religioso” (WISNIK, 2018, p.57).

Ainda nos termos de Wisnik (2018, p.57), a Guerra Fria foi o “apogeu e ocaso desse processo”. Após a queda do muro de Berlim, “a noção moderna de progresso envelheceu” (WISNIK, 2018, p.81). Embora a alegoria de Benjamin tenha profetizado os traumas pós-Auschwitz e Hiroshima, as nuvens da informação e do capital embaçaram a ideia trágica e catastrófica de um progresso alinhado sempre para frente. A catástrofe não se tornou menos destruidora, e sim mais confusa e esfumaçada. Por isso mesmo, Wisnik (2018, p.83) atualiza o sentido do Anjo da História na contemporaneidade:

Hoje, no entanto, perante o desgaste da imagem da flecha do tempo como símbolo pregnante, e da paralisação das energias revolucionárias como ímpeto social, temos a impressão de que a alegoria de Benjamin sofreu um deslocamento radical. Será que aquela ventania ainda sopra? Ou foi substituída por um ar pesado, abafado e sufocante? Alegoricamente falando, suponho que se cruzássemos hoje com aquele mesmo anjo - que de Klee tem muito pouco -, o encontraríamos talvez em meio a um nevoeiro sem brisa, com as asas baixas e murchas, retido por tempo indeterminado em algum aeroporto “sem teto”, vítima do caos aéreo, esperando a dissipação da nuvem de fumaça provocada por mais uma erupção vulcânica no Chile, na Islândia ou em qualquer outro lugar imprevisível do planeta.

Nesse contexto de atualização da alegoria benjaminiana, a narração de Arminto Cordovil tensiona justamente o conceito moderno de progresso. Em suas histórias contadas ao passante, a Manaus do *rubber boom*, cidade fundada sob o espírito positivista, se abre em duas versões contraditórias, mas complementares entre si. Na primeira delas, a trajetória de riqueza

dos Cordovil e a construção de uma Paris dos Trópicos. Na segunda, por sua vez, a decadência dos Cordovil sob a tutela de Arminto e a face exposta de uma Manaus à beira da falência, com sua legião de miseráveis ocupando o centro da cidade. Seguindo a trilha dessa atualização feita por Wisnik (2018), a perspectiva sem nitidez desse narrador apresenta uma feição embaçada do progresso, cujo movimento de ascensão é interrompido por uma chuva destruidora dos negócios de uma família e dos sonhos de uma cidade. Em *Órfãos do Eldorado*, portanto, o progresso é destituído da aura irresistível contra a qual se embate o argumento de Benjamin nas Teses e está mais assemelhado, isso sim, aos limites propostos por Wisnik (2018), em virtude do qual se compreende uma visão de futuro tão embaralhada quanto a de um narrador que se emaranha nas pistas falsas de Dinaura e nas traduções tortas de Florita.

Arminto Cordovil é um homem que rejeita a tradição da família. À primeira vista, graças a uma visão aplainada do enriquecimento dos Cordovil entre a guerra dos Cabanos e a Primeira Guerra, trata-se de homens famosos, prestigiados por sua dedicação ao trabalho. Por outro lado, entretanto, o corte estabelecido pela narração de Arminto revela que o nome dos Cordovil se sustenta, em verdade, pela transmissão da violência e do autoritarismo. Edílio se impõe pela força, Amando dá continuidade a esse procedimento, é Arminto quem se afasta dessa herança e envereda os Cordovil por outros caminhos: “Joguei fora a fortuna com a voracidade de um prazer cego. Quis apagar o passado, a fama do meu avô Edílio” (HATOUM, 2008a, p.14). A trajetória desse terceiro Cordovil é toda ela em sentido de se descolar de seus antecedentes, uma manobra de destruição, todo um esforço para romper com o legado do pai e do avô. Desse modo, ao elaborar o passado para o seu ouvinte desconhecido, Arminto narra um movimento em queda, a sua vida é o negativo da vida do pai e do avô.

Por essa via, há de se observar que as escolhas de Arminto contrastam com um arraigado senso de progresso norteador das ações dos outros Cordovil. Edílio enriqueceu plantando cacau na fazenda Boa Vida, segundo o narrador, um homem que “ignorava o cansaço e a preguiça, e trabalhava que nem um cavalo no calor úmido desta terra” (HATOUM, 2008a, p.14). Mas é Amando quem expande os empreendimentos da família e passa a ter sonhos mais ambiciosos para os seus cargueiros, “um dia vou concorrer com a Booth Line e o Lloyd Brasileiro, dizia meu pai. Vou transportar borracha e castanha para o Havre, Liverpool e Nova York” (HATOUM, 2008a, p.15). Edílio e Amando acreditavam no progresso, confiavam no esforço que os levaria aos grandes destinos. Amarrados ao sentido histórico de Manaus, esses personagens foram embalados pelos melhores anos da exportação gomífera, o final do século XIX e os primeiros anos do século XX.

O empenho desses homens caminha na mesma direção da modernização manauara, eles fazem parte da transformação da aldeia acanhada em Paris dos Trópicos, uma surpreendente cidade no coração amazônico. Os primeiros Cordovil constroem um arremedo de *belle époque* no mormaço da Amazônia, não há dúvidas, não há incertezas, o futuro aguarda os seus merecedores. Apesar desse esforço, a tempestade vem arrasando com tudo, e a morte de Amando é também a morte de uma época, ele presente a aproximação da crise, os preços caindo, e ele mesmo parece não resistir aos efeitos da Primeira Guerra na economia da borracha. O ouro branco se vai e escorrem com ele os sonhos de riqueza e as grandes possibilidades. É esse mundo que cai sobre o colo de Arminto, as dívidas, as dificuldades, todas as esperanças depositadas no cargueiro Eldorado.

4.2.1 Os dois estratos

Um narrador como Arminto Cordovil não deve passar despercebido. Toda a sua ambiguidade, toda a incerteza por trás das suas histórias, todo esse contorno tem algo a dizer. Não é só a presença de Dinaura que se esfumaça, não é só essa mulher que mais parece fantasmagoria, existem outras ilusões e outros sonhos impossíveis que se perdem e simplesmente se esvaem pela narrativa desse velho Cordovil. A narração inicia pelo suicídio da tapuia que lamenta a morte da sua família, a índia vai entrando lentamente no rio e desaparece em meio às águas. Como se sabe, Florita dá outro sentido a essa morte, o Arminto criança ouve falar de uma cidade encantada, uma mulher que se apaixona por um ser que vive no fundo do rio, onde há um “mundo melhor, sem tanto sofrimento, desgraça” (HATOUM, 2008a, p.11). São os primeiros momentos da narração, as primeiras frases, os primeiros eventos dessa história que o velho da tapera vai desfiando para o seu ouvinte.

É de se observar que isso cria um ambiente, a visão fica turva, a imaginação toma conta e tudo parece associado a uma atmosfera ambígua, em que a tradução de Florita dá o tom de uma história que carrega consigo um sentido que não está expresso, escondido da inocência do menino. É uma cortina de fumaça, a mentira de Florita tem a serventia de uma fachada, por trás habita um dado que é impossível de explicar para uma criança rica. Premida pela doença e pela miséria, a índia preferiu a morte. Não há uma cidade livre dos homens, da sua maldade, da sua ganância, tampouco um ser encantado que possa realizar a salvação. Florita se depara com um destino que é também o seu, por isso ela traduz o mundo para Arminto como se houvesse uma possibilidade, um caminho diverso a seguir.

É um ambiente de duplicidade, tudo parece ter duas faces, aparência e verdade se enfrentam na narração de Arminto. Por isso, a imagem desse narrador não é despropositada. O terreno ambíguo em que ele se sustenta guarda um significado que vai para além da história individual ou mesmo familiar. Arminto recompõe o tempo da derrocada do *rubber boom* em Manaus, tempo em que se acreditou viver em uma metrópole amazônica, tempo em que a cidade se desenvolvia como se fosse a Paris dos Trópicos, os delirantes tempos de uma *belle époque* tropical. A narração desse velho com fama de louco e mentiroso cria uma estrutura que congrega em si dois estratos. O primeiro é ilusório, beirando o sonho e a loucura, o segundo é real e palpável, mas é de onde Arminto se afasta, ele se aparta da realidade que exige a sua ação.

Para ser mais didático, essa estrutura e seus estratos podem ser divididos da seguinte maneira. No primeiro deles, há a paixão desenfreada por Dinaura, a busca por uma mulher que parece fantasia, além disso, há as imagens da Manaus a pleno vapor com a exportação de borracha, uma cidade com uma zona portuária bastante movimentada e repleta de turistas, “loucos para conhecer o teatro Amazonas, não entendiam como podia existir um colosso de arquitetura na selva” (HATOUM, 2008a, p.21). No segundo, há a queda brusca na venda de borracha, a retração do mercado exterior, os entraves causados pela Primeira Guerra e pela competição com a produção asiática, e também há a dura realidade por trás dessa fachada de Paris dos Trópicos: os migrantes pobres buscando emprego, os ex-seringueiros retornando em miséria dos seringais do interior e as filhas pobres da Amazônia, as meninas de origem indígena trocadas como escambo nas aldeias distantes do rio Amazonas. Dinaura e Florita são duas dessas meninas, mas outras tantas vão surgir ao longo da narração de Arminto e vão mostrar sobre que base se sustentou esse pretensioso desenvolvimento manauara. A narração desse último Cordovil mimetiza, portanto, a feição do progresso e da modernidade na Manaus do ouro branco. Fantasia e realidade convivem como faces de uma mesma moeda, até que a segunda se impõe e esboroa a primeira no que ela de fato havia de ser: pura ambição desmedida.

4.2.2 O progresso em seu avesso

Neste capítulo e no anterior, tem se argumentado sobre o quanto a narração de Arminto oferece desconfiança. Ora, pode ser tudo papo, conversa de um velho solitário. Embora se reconheça isso, há de se acreditar nas histórias desse narrador, porque, em sua fragilidade, em tudo que ele passa de estranho e inseguro, habita a chance de compreender a história dos Cordovil em seu contrapé, no que ela esconde de dominação violenta da região. Por esse caminho, considera-se a mesma chance para se lançar à história de Manaus, a cidade se abre à

perspectiva de um narrador que tem tudo contra ele, a loucura, a mentira e a miséria. Mas aí, justamente onde se quebram os valores de higienização burguesa, onde parece haver o abandono da civilização, é aí que se coloca a oportunidade de conhecer o progresso em seu avesso. A linha reta tem suas falhas e suas curvas, ela vai deixando para trás pequenas rupturas em sua trajetória.

Arminto Cordovil é um perdedor, ele é um homem que ficou sem nada, por sua culpa ou não, ele narra de um ponto em que seu sobrenome já não tem significado algum. Ele é um homem apertado pela fome, suas posses são a tapera onde mora e suas memórias, as quais se apresentam em evidente contraste com o seu entorno. A sua insignificância é o principal atrativo para a análise, ele é a sobrevivência de um mundo em ruínas. A Manaus do Teatro Amazonas, dos cafés e das lojas com veleidades parisienses, essa cidade emana de um narrador que surfou os melhores momentos dessa onda, mas que sentiu, em sua pele e em seu bolso, o sabor da derrocada: a morte do pai, a falência da empresa, o naufrágio do Eldorado e a venda de todas as propriedades da família.

Arminto foi rico, teve o futuro em suas mãos, mas deixou escapá-lo, a velhice chegou na forma da pobreza, do descrédito e da solidão. Quando o passante pede água, este desconhecido se depara tão somente com mais um perdedor do fausto gomífero, por isso a Manaus que se abre na narração é uma cidade que habita debaixo dos alicerces do Teatro Amazonas e da tecnologia flutuante do Manaus Harbour. Esses importantes símbolos da história manauara carregam em seus fundamentos as lembranças de exploração da mão de obra indígena e dos migrantes nordestinos, além das ilusões de riqueza que motivaram a vinda de tantos estrangeiros. Apesar da vertiginosa queda no estrato social, a narração de Arminto não se embrenha pelos caminhos da celebração de um passado glorioso. A sua origem de criança abastada se perde, e ele ingressa em um declínio que é total, o naufrágio do Eldorado é a extinção da sua família, e os Cordovil não passam de um eco distante.

Voltando a um ponto inicial deste capítulo, há de se observar que a narração se estabelece sobre uma estrutura dupla, a fachada de modernidade e de opulência gomífera não resiste ao cerco da realidade, a qual se impõe com a quebradeira da exportação. A partir desse arranjo de duplicidade, a elaboração do passado feita por Arminto se dedica a mostrar o choque entre os dois polos dessa estrutura. A todo momento, se encontram as ilusões do progresso manauara e os insistentes apelos do mundo real: a Primeira Guerra se aproxima, e as mudas roubadas para a Ásia começam a florescer. Ao lembrar da infância vivida em Vila Bela, o narrador realiza o contraste entre os níveis de desenvolvimento entre a localidade do palácio branco e a Manaus a pleno vapor com o *rubber boom*. São dois mundos diversos na visão da

criança, ambos interligados por um pai cujos interesses não vão além de trabalhar, lucrar e acompanhar o ritmo alucinante do progresso. A chácara e o centro de Manaus, quase um século de distância:

Antes de morar na Saturno, fui duas ou três vezes de férias para Manaus. Não queria voltar para Vila Bela. Era uma viagem no tempo, um século de atraso. Manaus tinha tudo: luz elétrica, telefone, jornais, cinemas, teatros, ópera. Amando só dava o trocado para o bonde. Florita me levava ao porto flutuante e ao aviário da praça da Matriz, depois andávamos pela cidade, víamos os cartazes dos filmes do Alcazar e do Polytheama, e voltávamos para a chácara no fim da tarde. Eu esperava Amando na banquetta do piano. Uma espera angustiada. Queria que ele me abraçasse ou conversasse comigo, queria ao menos um olhar, mas ouvia sempre a mesma pergunta: Passearam? (HATOUM, 2008a, p.17-18).

De um lado, o futuro, a modernidade, a Manaus que se encaminha para se tornar uma metrópole da Amazônia. De outro, o atraso, o marasmo, a Vila Bela se arrasta, é incapaz de acompanhar a velocidade da capital. Manaus tem tudo, o otimismo toma conta dos negócios, das pessoas e até mesmo do ar, respira-se como se estivesse em Paris, seus cafés, suas avenidas, seus passeios elegantes. Mas há um zumbido renitente, um ruído inconformado que não se deixa de escutar. A pobreza, a crise, a quebradeira, parece que nada disso sai do entorno, está sempre ali marcando a sua posição, apresentando-se, lembrando que algo pode dar errado. Nessa distante memória da infância, Arminto suspira por uma Manaus endinheirada, cheia de vida, com o porto repleto de gente e os turistas perambulando pelo centro. Apesar disso, a Vila Bela também está presente, o atraso habita essa lembrança e está tentando dizer algo, a Vila Bela insinua a outra face de todo esse desenvolvimento. Não sem motivo, logo mais adiante em sua narração, Arminto vai lançar os primeiros indícios de um futuro que passa a assumir contornos nebulosos. A cidade começa a receber gente de todos os lugares, entre eles os migrantes pobres, são eles quem anunciam os tempos vindouros. Não há espaço para todo mundo, os empregos se tornam escassos, a riqueza que parecia infinita vai encontrando os seus limites.

“Chegava gente de muitos países e de todos os cantos do Brasil. O problema eram os pobres, o governo não sabia o que fazer com eles. As praças amanheciam com famílias que dormiam sobre jornais velhos (...)” (HATOUM, 2008a, p.21-22). A cidade não sabe o que fazer com a própria miséria, o excesso de quem acreditou nas ilusões do ouro branco, a higienizada Paris dos Trópicos começa a ver o sonho europeu escapando no melhor momento, o desembarque dos pobres é a certeza da crise que se avizinha. Arminto revela que as mudas asiáticas começam a lançar os seus primeiros frutos na economia manauara antes da Primeira Guerra, e esses frutos são, evidentemente, bastante amargos:

Antes disso, alguma coisa perturbou a cidade. O movimento portuário diminuiu. Não era a guerra na Europa, a Primeira Guerra. Ainda não. Eu via as pessoas irritadas, revoltadas. Tudo parecia absurdo e violento. Em pouco tempo o humor de Manaus se alterou. Li nos jornais um desabafo do meu pai: reclamava dos impostos absurdos, do valor das taxas alfandegárias, do péssimo funcionamento do porto, da balbúrdia na nossa política (HATOUM, 2008a, p.223).

A fachada de progresso e otimismo começa a ruir, a Capital da Borracha vai perdendo o seu posto. A memória do narrador é capaz de lidar com as duas faces dessa modernidade, a Paris dos Trópicos passa a conviver com os pobres que se espalham pelo centro da cidade. A fantasmagoria de um pedaço da Europa em plena Amazônia tem sua contrapartida, a irritação no porto, a queda nas exportações, enfim, é a realidade que se impõe sobre as ilusões da abundância gomífera. Esse é um dado fundamental para compreender a narração de Arminto, pois ela vai justamente tratar desses conteúdos que não se firmam, ora parecem ilusórios, ora parecem bastante reais, e a busca por Dinaura talvez seja o principal exemplo dessa duplicidade. Não se sabe ao certo o que ela é, irmã ou madrasta de Arminto, nem se sabe por que ela vive no convento, tampouco se pode afirmar que ela de fato tenha se relacionado com o último Cordovil. As coisas passam a habitar o terreno do sonho e da dúvida, nada se encerra como uma realidade definitiva.

4.2.3 A ilusão dando as cartas

A presença de Dinaura leva a narrativa para os extremos da ambiguidade, é a ilusão dando as cartas, a ambição por algo impossível lançando as coordenadas. Ao fim e ao cabo, isso bem parece a Manaus descrita pelo narrador, a cidade invadida por um sonho, incapaz de lidar com a realidade que lhe exigia. Após a morte de Amando, o homem que carregava nas costas a continuidade do poder de seu pai, Arminto vai se embrenhar nas pegadas deixadas por Dinaura, um caminho tortuoso, repleto de sombras, um jogo de aparências que vai minando a sanidade desse Cordovil. Enquanto a fantasia vai se alastrando por todos os cantos da vida de Arminto, a empresa da família vai definhando, os negócios minguando, e o Eldorado é a única esperança que navega pelo rio Amazonas.

Não é à toa, evidentemente, o nome dado a esse cargueiro, ele remete ao mito fundador de toda uma região. O Eldorado esteve no horizonte dos europeus que dizimaram as terras que reclamaram como suas e sobretudo da elite que comandou os tempos áureos da borracha. Em tudo isso, é de se notar, a ambição despudorada falou mais alto, desenhou os contornos de um progresso que é desde sempre a tônica em terras amazônicas e brasileiras, mais valem o lucro

e a dilapidação do que algum senso de desenvolvimento humano. Os ares europeus da Manaus do *rubber boom* são um capítulo de orgulho para a história dessa cidade, o Teatro Amazonas é um monumento de celebração a esses breves anos de fausto. Por baixo disso tudo, como deixa bem evidente a narração de Arminto, habita a miséria de migrantes que se achegam às franjas de tanto esbanjamento e, de maneira ainda mais insidiosa, existem os trabalhadores dos seringais do interior amazônico, escravizados em devaneio de aventureiros e desbravadores.

Muitos anos depois, quando a euforia já havia se dissipado, são esses mesmos seringueiros, muitos deles sem a visão por causa da defumação do látex, quem vão ser enviados para uma área de floresta desmatada e vão dar início ao bairro Cegos do Paraíso. O cargueiro Eldorado afunda, porque é bem esse o destino dos migrantes e dos seringueiros, a esperança de riqueza, a corrida atrás do ouro branco, tudo isso se dilui em meio à fúria do rio Amazonas. As águas levam consigo os últimos laivos de prestígio dos Cordovil e também os últimos esforços de fundar uma Paris na Amazônia, uma cidade moderna, elegante e apartada daquilo que é, em última instância, impossível de abandonar: a herança indígena, a presença dos corpos, dos traços e dos gestos desse povo que é primeiro, essencial e de cuja influência não se pode escapar.

Arminto Cordovil se dedica ao avesso da linha reta e contínua do progresso. A sua trajetória na contramão da herança, a sua paixão por Dinaura, a sua queda em direção à tapera do fim da vida, em tudo isso reside uma rusga com o progresso. Arminto se enfia por caminhos diversos aos do pai e do avô, dois homens confiantes na força do trabalho e conscientes da violência necessária para manter o seu nome e alastrar a sua influência. De tudo isso, o desejo ensandecido pela índia misteriosa é o símbolo maior desse Cordovil que se divorcia da realidade. Enquanto Manaus e, por consequência, os negócios da família vão definhando em velocidade assombrosa, Arminto se entrega todo ele ao idílio amoroso com Dinaura, a uma verdadeira miragem, a uma mulher que surge e logo desaparece.

Reside aí um dado interessante. Embora o último Cordovil refute o tipo de esforço necessário para continuar a influência da família, a sua escolha pela fantasia é a decantação dessa mesma crença no trabalho, a crença feérica na riqueza e no crescimento propiciados pela exportação da borracha, a confiança irrestrita no progresso que viria a qualquer custo, um futuro que aguardava ansioso por uma elite escolhida e agraciada. Não haveria de espantar, portanto, a frustração que se estabelece diante da quebradeira anunciada pelos jornais, tampouco surpreende a vontade de evasão, a fuga em direção à fantasmagoria de Dinaura, a incapacidade de lidar com a realidade que se desenha com contornos os mais assustadores:

Podia ser uma insensatez, não um capricho. Eu vivia entre esse idílio e as viagens para Manaus. O idílio venceu. E a vida mundana morreu com a euforia de uma época. Como tudo muda em pouco tempo. Uns anos antes da morte do meu pai, as pessoas só falavam em crescimento. Manaus, a exportação de borracha, o emprego, o comércio, o turismo, tudo crescia. Até a prostituição. Só Estiliano ficava com um pé atrás. Ele estava certo. Nos bares e restaurantes as notícias dos jornais de Belém e Manaus eram repetidas com alarme: Se não plantarmos sementes de seringueira, vamos desaparecer... Tanta ladroagem na política, e ainda aumentam os impostos (HATOUM, 2008a, p.33).

Só Estiliano ficava com um pé atrás, não poderia ser diferente, o seu nome já diz tudo, o seu amor aos gregos diz ainda mais. Estiliano é um resquício de racionalidade em uma cidade enfronhada pelo sonho, é o único que duvidou do otimismo e manteve os pés no chão. Apesar disso, não foi capaz de dissuadir o filho de Amando, toda a sua razão, toda a sua argumentação, nada disso foi capaz de conter Arminto Cordovil. Este se embrenhou pela insensatez, virou as costas para a cidade que o sustentava e continuou a mesma loucura de jovem abastado, entregou-se à paixão em tempos de penúria, tempos que só constavam dos planos de Estiliano. O advogado de Amando é quem mede a linha do progresso, pede cautela, exige o mínimo de ponderação de Arminto, mas o destino dos Cordovil parece selado em direção a uma cidade encantada, uma cidade repleta de ouro, de justiça social, de paz entre os homens, uma cidade que talvez estivesse no horizonte do mito do Eldorado, mas que nem de perto se viu na Manaus do *rubber boom*, uma cidade cuja modernização se deu às custas da clivagem social. A Paris dos Trópicos de um lado, os migrantes, os seringueiros, as meninas indígenas de outro, bem distantes, longe dos olhos dessa Europa tropical.

4.2.4 Uma lembrança amarga

Na busca enlouquecida por Dinaura, os barqueiros Ulisses Tupi, Joaquim Roso e Denísio Cão são contratados para encontrá-la no intrincado de ilhas e rios do interior amazônico. Os três se perdem nos remansos mais escondidos, abordam índios e ribeirinhos, são os práticos dessa caça patrocinada por Arminto. Nesse mundo de águas, eles não encontram Dinaura, não há nem sombra dela, o que eles carregam de volta é tão somente “mitos e meninas violentadas” (HATOUM, 2008a, p. 65). Ulisses retorna com lendas envolvendo Dinaura, ela vivia em uma cidade no fundo do rio, tinha uma vida de rainha, com todas as riquezas e as regalias, mas era infeliz, cativa de um bicho terrível e encantado. Denísio traz consigo uma cunhantã bem novinha, quase uma criança, por alguns trocados, ele comprou a menina do pai e a estuprou no retorno a Vila Bela. Joaquim traz outra menina, “um anjo triste, o rostinho

moreno, cheio de dor e silêncio” (HATOUM, 2008a, p.63), ela também fora estuprada, desta vez pelo próprio pai.

Dinaura é mesmo um sonho impossível, uma presença que simplesmente sumiu, Arminto gastou o pouco dinheiro que tinha com essa perseguição infrutífera pelos rios, e o resultado foi a aproximação de uma verdade perturbadora, os abusos que marcam as pequenas cunhantãs trazidas pelos barqueiros, “era o destino de muitas filhas pobres da Amazônia” (HATOUM, 2008a, p. 64). Dinaura é uma dessas filhas pobres, uma menina que sobreviveu graças à proteção de Amando, mas não se sabe em que condições, nem mesmo Estiliano foi capaz de explicar o vínculo real entre eles. Esse também é o destino de Florita, caçada feito bicho pelos empregados de Amando e colocada à mercê do patrão, mulher da cozinha e da cama, Florita foi babá, depois amante de Arminto. Ela era, em verdade, apenas mais uma das posses dos Cordovil.

Nessa corrida desenfreada por Dinaura, vão surgindo alguns pontos de ruptura na imagem tão bem higienizada da Capital da Borracha. Os cinemas, os bondes, os teatros, a aparência de cidade europeia não resiste a essas cunhantãs do interior, elas dão rosto à violência sobre a qual se ergueu o esforço civilizatório da economia gomífera. Nos fundos do Colégio do Carmo, Amando Cordovil, um dos principais de Manaus, sustenta em segredo uma índia órfã. No palácio branco, o mesmo Amando tem outra índia em suas mãos. O prestígio do nome, a importância da família, o protagonismo nas grandes exportações, todos esses símbolos carregam em sua face oposta o indelével do abuso, a dominação pela força, pela ameaça e pelo dinheiro.

A quebradeira, enfim, toma conta da cidade encantada dos manauaras, a Paris dos Trópicos não suporta os baques de uma realidade que se aproximava em ritmo cada vez maior. É Estiliano quem conta o óbvio para Arminto, “a exportação de borracha despencou” (HATOUM, 2008a, p.48). Apesar disso, o último dos Cordovil já estava com a cabeça virada, não há mais dinheiro para pagar os funcionários, a empresa herdada do pai está fechando as portas, mas é só Dinaura que interessa, o delírio dessa mulher se sobrepõe a qualquer aviso enviado por Estiliano, “os telegramas enviados de Manaus, quatro ou cinco, que eu rasguei com raiva, sem ler, sem nem mesmo abrir” (HATOUM, 2008a, p.47). Arminto faz a opção pela fantasia, deixa de lado os problemas reais e se dedica a um amor que é todo ele idílico, envolto pelo seu caráter ilusório. Dinaura é múltipla, pode ser tantas coisas, irmã, madrasta, amante, Dinaura serviu ao pai e agora escapa do filho, Dinaura é a fuga de um homem que vê seu futuro afundar em um cargueiro.

Após tantos jogos de cena, tantas sombras, tantos avanços e recuos, vem a consumação do amor, porém com ele também se anuncia o dilúvio. Os rios se enfurecem, Vila Bela é alagada e chega o pior dos destinos ao Eldorado, é o fim de um sonho, o encerramento de uma época de luxo e ostentação. Enquanto se desmantelam os principais negócios de Manaus, entre eles os da família Cordovil, a vida de Arminto ingressa no registro da lenda, ele só tem olhos, corpo e alma para a cidade banhada de ouro, a cidade no fundo do rio, a cidade onde Dinaura se tornou uma rainha, onde Dinaura é cativa de um bicho encantado, um boto sedutor. Nem mesmo a imagem de uma Manaus engolida pela miséria é capaz de mover para longe o delírio de Arminto, ele se refugia nas imagens espectrais dessa mulher que é toda ela mistério e ilusão:

Andei de bonde pela cidade, vi palafitas e casebres no subúrbio e na beira dos igarapés do centro, e acampamentos onde dormiam ex-seringueiros; vi crianças ser enxotadas quando tentavam catar comida ou esmolar na calçada do botequim Alegre, da Fábrica de Alimentos Italiana e dos restaurantes. A cadeia da Sete de Setembro estava lotada, vários sobrados e lojas à venda. Tudo isso só aumentou a saudade que eu sentia de Dinaura (HATOUM, 2008a, p.57).

Muito anos depois, quando Arminto Cordovil não passa de um velho esquecido em uma tapera, a sua narração equaciona os extremos desse passado que é seu, mas sobretudo de Manaus. Por conta da elaboração feita por esse narrador com fama de louco e mentiroso, ganham realce os contrastes do progresso manauara, o reverso do porto movimentado, os migrantes dormindo sobre jornais, os ex-seringueiros voltando em miséria, as filhas pobres da Amazônia. Trata-se da perspectiva de um homem que perdeu tudo, talvez até a sanidade, a perspectiva de um homem que se entregou a uma imagem de fantasmagoria, um horizonte que se confunde entre o mito e a realidade, o rio e a cidade, a cultura amazônica e a europeia, um horizonte em que as coisas perdem seu contorno, assumem formas indiscerníveis, um horizonte em que as esperanças se frustram, e as promessas não se cumprem.

A busca por Dinaura é uma busca impossível, um caminho sem volta em direção a uma sombra que logo se esvai, a busca por Dinaura é a busca pela Paris dos Trópicos, a pretensiosa corrida atrás do ouro branco. No final das contas, a narração de Arminto é a narração de um homem que se empenhou na viagem até o Eldorado, um homem que deu tudo o que tinha para chegar a esse lugar encantado. É a narração sobre uma época, sobre homens que acreditaram em um mito e depositaram toda a sua força e energia para encontrá-lo, para domá-lo e para fazê-lo coisa sua. O Manaus Harbour, o Teatro Amazonas, as avenidas, os cafés, as óperas, as lojas com artigos europeus, o sonho de agarrar a riqueza gomífera e fazer de Manaus uma

metrópole amazônica, "todo o luxo de uma época acabou numa lembrança amarga" (HATOUM, 2008a, p.89).

5 RELATO DE UM CERTO ORIENTE

5.1 LENÇOS COM BORDADOS ABSTRATOS

Em *Tempo Passado: cultura da memória e guinada subjetiva*, Sarlo (2007, p.9) inicia seus argumentos por uma afirmação categórica: “o passado é sempre conflituoso”. Trata-se de um campo atravessado por disputas, em que a memória e a história concorrem por sua hegemonia. Segundo a ensaísta, essas duas perspectivas sobre o passado não se entendem facilmente, “porque nem sempre a história consegue acreditar na memória, e a memória desconfia de uma reconstituição que não coloque em seu centro os direitos da lembrança (...)” (SARLO, 2007, p.9). Ora, esse embate não é recente, há pelo menos 2.500 anos, a tradição oral de Heródoto já se chocava com a confiança na escrita de Tucídides. A história apagaria os rastros de subjetividade, e a memória, as pretensões de objetividade; ambas, portanto, se estranham em seus modos de acolher o passado.

Como se pode observar, não se está diante de uma tarefa simples, seja pela trilha da história, seja pela trilha da memória. Antes de apresentar um elenco de dificuldades para essa tarefa, Sarlo (2007, p.9) antecipa que “há algo de inabordável no passado”. Nem mesmo um movimento rápido e certo é capaz de agarrar a sua imagem em perfeição. Além disso, tampouco é possível se esquivar da sua presença, ele está sempre à espreita. O passado tem um ímpeto de invasor, conforme anota a autora, ele independe de um ato de vontade, é uma captura do presente. Por uma obrigação da família ou por uma proibição do governo, por exemplo, é possível se calar, contornar o assunto, “mas só de modo aproximativo ou figurado” (SARLO, 2007, p.10), pois ele é obstinado, e a sua chegada é tão certa quanto a de Fortimbrás. Trata-se de um perseguidor, um oponente habilidoso e furtivo; não sem motivo, o texto de Sarlo (2007) se encaminha para a fórmula de Benveniste: as visões de passado são construções; e, para isso, colocam-se em primeiro lugar os procedimentos da narrativa.

No seminal ensaio “Sobre o conceito da história”, Benjamin (1987a, p.224) afirma que elaborar o passado “não significa conhecê-lo como ele de fato foi”. Aqui, o autor das Teses está em evidente combate com o Historicismo e sua ideologia positivista, por conta da qual se anseia por uma feição única e verdadeira do passado, em um gesto que bem parece o da descrição. Conforme György Lukács (2010) já ensinou sobre o romance, não há movimento no gesto descritivo, tampouco espaço para rupturas, há tão somente a manutenção do estado das coisas. Nesse sentido, Benjamin (1987a) se contrapõe à recomendação de Fustel de Coulanges, bastião do método positivista, para quem o passado histórico deve permanecer estático, à espera de

uma interpretação que o mantenha preso a essa dormência. A contrapelo desse conformismo metodológico, o materialismo-histórico defende a narração do passado, de modo que o coloque na dinâmica da vida e seus acontecimentos. Enfim, narrar, em lugar de descrever; movimentar, em lugar de congelar. Apesar dessa síntese, ainda restam alguns fios de polêmica: quem pode narrar o passado? Sob qual perspectiva? Uma é o bastante? Ou é necessário um conjunto de vozes? São muitas as perguntas que se formam a partir desse ponto, todas elas reafirmam a complexidade da tarefa.

Nesse texto em debate, Benjamin se debruça sobre o trabalho do historiador, cuja matéria, evidentemente, não é a mesma da ficção romanesca. Trata-se de uma ressalva indispensável, tendo em vista que, como já se deu a ver pelo argumento de Sarlo (2007), a história e a memória são duas matérias que nem sempre se aproximam de bom grado. Apesar disso, as Teses deixam lições valiosas para a elaboração narrativa do passado, especialmente porque elas, conforme anota Gagnebin (2006, p.53), deixam “reter da figura do narrador um aspecto muito mais humilde, bem menos triunfante”. Elas assumem um lugar central na discussão a respeito do narrador que se forja na modernidade capitalista-industrial, para quem a narração se origina das “ruínas da narrativa, uma transmissão entre os cacos de uma tradição em migalhas” (GAGNEBIN, 2006, p.53). Nesses termos, não se trata de uma narração de feição heroica, com contornos épicos, e sim de um trabalho de recolha dos restos, das sobras históricas que Benjamin se empenha em desvelar em seu texto. Assim, chega-se a uma afirmação elementar, porém essencial: a depender de quem narra, o passado pode ser mais ou menos acidentado, ele pode ser mais ou menos alisado.

5.1.1 Outro sujeito, outra narratividade

Ainda no início de seu livro, Sarlo (2007, p.15) trata da “guinada subjetiva”. O interesse de historiadores e cientistas sociais por subjetividades consideradas anômalas, aquelas que excedem critérios de normalização. Nos termos da autora, o louco, o criminoso, a iludida, a possessa, a bruxa, sujeitos que, em sua existência, refutam as imposições do poder material e simbólico. Nesse sentido, o olhar se volta para experiências relegadas a um silêncio de classe e de gênero, a um silêncio político e até mesmo psiquiátrico. Por isso mesmo, a ensaísta se dedica a discutir a legitimidade e o alcance de testemunhos orais, em que a voz de um indivíduo ganha relevo de importância na elaboração do passado. Dessa maneira, conforme se depreende do argumento apresentado por Sarlo (2007), a “guinada subjetiva” afasta qualquer pulsão à homogeneidade, tanto a memória quanto a história se abrem ao passado em sua feição repleta

de arestas e pontas mal aparadas. O excepcional, o exótico, o inusitado, ou mesmo o rotineiramente normal, todos os sujeitos marcados por essa pecha têm algo a dizer, pois, segundo a Tese III de Benjamin (1987a), nada se perde para a história.

Em tudo isso, vai se desenhando uma injunção deixada pelo pensamento benjaminiano. Nesse sentido, Gagnebin (1999a, p.65) trata da “construção de um novo tipo de narratividade”. Na trilha da teoria da narração de Benjamin e da sua filosofia da história, há de se compreender que a modernidade capitalista não oferece as condições necessárias para a transmissão harmoniosa da experiência. Por isso mesmo, resta a lição de buscar uma forma de narratividade que se comprometa a congregar em si o que os valores do progresso da modernização tecnológica jogaram para escanteio. Ainda que feio, ainda que incômodo, o outrora esquecido deve ser espanado e lustrado, ganhando a oportunidade de expressar o seu significado no presente. Para isso, a figura do narrador assume toda a importância, pois é ela quem vai se empenhar na difícil tarefa de narrar o passado sem se curvar aos ditames dos grandes eventos.

Por essa via, a tarefa do narrador demanda algumas gotas de ousadia. O humor, a astúcia e a tenacidade a que Benjamin (1987a) se refere na Tese IV. Veja-se Sherazade, noite após noite, enganando a morte e o seu ouvinte, ou Ulisses, encantando os feácios com as histórias das suas aventuras. Penélope e toda a sua sagacidade, urdindo vagarosamente a morte dos seus pretendentes. Com esses exemplos, compreende-se que narrar o passado vai muito além do simples gesto de narrar, tem a ver com tomar posse de um destino e criar alternativas em um caminho sempre tão consagrado a uma linha reta, longa e sem desvios. O manto de Penélope remete à metáfora da urdidura, segundo a qual se observa que, desde Homero, narrar e costurar são duas artes que se juntam, feito irmãs, uma na outra. Narrar uma história ou costurar um manto, os fios da memória e os fios do tecido se encontram como se fossem destinados a isso. Duas artes que dão forma ao que é caótico; nessa junção, há um desejo de harmonia. Costurar é dar corpo ao que se espalha feito retalho, sobra de outros tecidos; narrar é dar contorno a um excesso de sentido que habita em cada nó, em cada protuberância de um passado que só se revela para quem o encara de perto. Para quem vai sem medo de sujar as mãos ou os sapatos.

Na esteira dos termos benjaminianos, a “nova narratividade”, lembrada por Gagnebin (1999a), exige a rememoração do passado, isto é, o gesto capaz de destituí-lo de seu lugar de museu, de virá-lo do avesso e de narrá-lo com toda a vivacidade que se encontra reprimida. Mas quem pode fazer isso? A quem cabe essa tarefa? Se os ouvidos do presente se mostram atentos ao que têm a dizer os fracos e os desvalidos de agora, há de se conhecer histórias que arfam soterradas pelos grandes símbolos de celebração do passado. Da boca dos perdedores, a quem Benjamin (1987a) atribui o ponto de vista do seu conceito de história, emanam

experiências tão ou mais verdadeiras que as versões oficiais, recheadas, muitas vezes, de um ímpeto de resignação e de silenciamento. Nesse ponto, talvez não seja o caso de uma disputa de versões, ou menos ainda de veracidade, mas abrir uma perspectiva diferente já é uma conquista importante. Sendo assim, é da fraqueza, da existência manca, sem conseguir se estabelecer, que se constrói a figura do narrador de feição benjaminiana, a quem cabe a tarefa de, por fidelidade ao presente, buscar nas ruínas do passado um sentido para a história de todos aqueles que têm perdido, desde sempre, uma atrás da outra. Uma tarefa de nomeação para os que não têm nome, de sepultamento para os que não têm sepultura.

5.1.2 Herança e testemunho

Em *Relato de um certo Oriente*, a tarefa de narração se funda em um passado em ruínas. De dentro de uma clínica psiquiátrica, fragilizada, confusa com as imagens espectrais da mãe biológica, a mulher sem nome decide pela escrita do relato que será enviado para o irmão em Barcelona. A narradora imagina esse leitor do outro lado do mundo, sentado em um banco da praça do Diamante, "entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo" (HATOUM, 2008b, p.10). O interlocutor dessa história está nas imediações de uma igreja cuja construção jamais terminou⁹. Apesar da morte de Antoni Gaudi e do ataque durante a Guerra Civil, o Templo da Sagrada Família se reergueu em seus próprios escombros. Sendo assim, trata-se de uma metáfora poderosa, a qual atravessa o romance em seu procedimento narrativo: os destroços do passado, a matéria que oferece a sobrevivência no presente.

A mulher sem nome está sempre guardando certa distância, ela é a observadora privilegiada dos movimentos que acontecem em torno da matriarca Emilie. Essa perspectiva é formalizada pela figura da filha adotiva, limiar entre a presença esfumada da mãe e a família de libaneses que a acolheu. A narradora é insegura, a sua identidade é um enigma, ela se debate diante de duas ordens de sentido. Há vinte anos afastada da cidade natal, ela assume um lugar de herdeira improvável, pois são muitas as histórias que aguardam esse encontro com o presente. Uma narradora cuja marca fundamental é a fragilidade. Os seus laços familiares são nebulosos, a sua temporada na clínica é misteriosa, a presença da sua amiga Miriam é ambígua. Nada é concreto, tudo parece se esfarelar na vida dessa mulher. Ao realizar o adiado retorno a Manaus, ela se depara tão somente com a morte de Emilie. E isso se coloca como uma injunção,

⁹ Agradeço à professora Maria Zilda, que na banca de qualificação chamou atenção para isso. A partir de seu comentário, eu pude desenvolver novos argumentos, os quais dependem, em boa medida, do texto de Jacques Derrida, mais uma sugestão da professora.

recai sobre a mulher sem nome uma herança da qual não se pode fugir, cabe a ela a narração desse relato.

Em “Injunções de Marx”, Jacques Derrida (1994) argumenta a propósito do imperativo da herança. Para isso, ele se vale da missão que Hamlet recebe do fantasma de seu pai: vingar a morte do rei, fazer justiça, endireitar as coisas. Segundo Derrida (1994, p.37), o jovem príncipe "chega mesmo a amaldiçoar o destino que o teria feito nascer para consertar um tempo que anda de revés". Nesse sentido, o desconforto de Hamlet se apresenta em um paradoxo, pois ele não se incomoda tanto com a corrupção do tempo, a qual deve combater, e sim "amaldiçoa, primeiramente, e antes de tudo, esse efeito injusto do desregramento, a saber, a sorte que teria destinado, a ele, Hamlet, recolocar nos eixos um mundo desconjuntado (...)" (DERRIDA, 1994, p.37). Não há saída, essa é a marca do herdeiro, o passado se impõe, conforme já havia mostrado Sarlo (2007), e exige uma atitude da geração que o recebe. Dessa maneira, a herança se coloca, nos termos de Derrida (1994), como um imperativo ético ou político, um chamado incondicional.

Nesse sentido, a herança apresenta uma feição irrefreável. Em algum momento, os herdeiros terão de se responsabilizar por esse apelo que vem do passado. Derrida (1994) lembra o conflito do jovem príncipe dinamarquês, destinado a obedecer, no limite da loucura e da morte, à injunção do fantasma paterno. Em *Relato de um certo Oriente*, por sua vez, o impasse da mulher sem nome se assenta em uma obrigação semelhante. Por que é ela quem se embrenha pelo passado da família libanesa? Por que se deitou sobre ela todo o peso dessa imposição? Ora, é a filha adotiva, há vinte anos distante do sobrado, da Parisiense e, sobretudo, de Emilie, essa matriarca que parecia tomar conta de tudo, de todos os espaços da casa, de todos os momentos dos filhos. Então, por que a tarefa de gravar depoimentos e de anotar todos os detalhes da viagem caiu como um fardo sobre essa mulher tão frágil, tão instável e tão misteriosa? O conflito não se dissolve, e a narração vai se deter justamente nessa impossibilidade.

O retorno a Manaus é simultâneo à morte da mãe adotiva. O telefone toca, o relógio desperta, e todos os barulhos da casa acontecem no mesmo instante. Do outro lado da linha, há tão somente o silêncio, Emilie está caída, enrolada no fio do aparelho. A fala, a memória e a experiência da matriarca tornaram-se mudez. O trabalho da narradora inicia nesse ponto, de onde não parece haver nada a tirar, senão a imprevisibilidade de uma tarefa destinada a não ter fim. A fonte de todas as respostas está morta, resta apenas o esforço de aproximação, o qual se divide com Hakim, Dorner e Hindié Conceição, todas essas vozes impedidas de chegar ao verdadeiro testemunho. A impossibilidade, portanto, assume uma feição dupla. Em primeiro lugar, a ferocidade da herança, a obrigação de elaborar o passado de uma família que, em

verdade, nem é a sua. Em segundo lugar, o limite imposto ao trabalho da narração, com a morte de Emilie, nenhum empenho será o suficiente para resolver os conflitos de identidade da narradora e seu irmão. Assim sendo, o arranjo que se estabelece tem seus contornos borrados, uma névoa se estende pelo caminho dessa mulher.

Nos termos de Giorgio Agamben (2008, p.27), a narração desse romance vai se dedicar a uma “zona cinzenta”, dentro da qual a mulher habita e da qual ela não consegue sair. A filha adotiva é observadora privilegiada do sobrado dos libaneses, ela assistiu a tudo de uma posição ambígua, assumindo, dessa forma, o lugar de testemunha, alguém que “não pode deixar de recordar” (AGAMBEN, 2008, p.36). A memória, como agente da herança e do passado, empurra a mulher sem nome a assumir o ônus do testemunho, esse trabalho essencial, porém impossível, a “zona cinzenta” por excelência. Segundo Agamben (2008), há algo de intestemunhável no centro do testemunho, porque, nessa estrutura marcada pela lacuna e pela ausência, “as 'verdadeiras' testemunhas, as 'testemunhas integrais' são as que não testemunharam, nem teriam podido fazê-lo. São os que 'tocaram o fundo', os muçulmanos, os submersos” (AGAMBEN, 2008, p.43). Por isso, no lugar das verdadeiras testemunhas, são os sobreviventes quem assumem a voz, aqueles que viram ou ouviram falar, aqueles que se entregam a uma missão frustrada desde o começo, já que a experiência de fato é dos que sentiram na pele, mas não restaram vivos para contar.

Com essa reflexão inspirada nos eventos de Auschwitz, tendo como suporte a obra de Primo Levi, Agamben (2008) desenha a estrutura do testemunho, cuja principal característica é o paradoxo da sua existência: “quem assume para si o ônus de testemunhar (...) sabe que deve testemunhar pela impossibilidade de testemunhar” (AGAMBEN, 2008, p.43). Ora, após a morte de Emilie e a desagregação da família em torno da matriarca, é sobre essa mesma estrutura que se ajusta a narração da mulher sem nome. O passado se fecha como um túmulo, dentro dele os segredos que poderiam esclarecer as dúvidas dos irmãos adotivos. À narradora e a seus companheiros de empreitada, não há mais nada, senão o trabalho do luto, o qual, conforme Derrida (1994, p.24), “consiste sempre em ontologizar os restos”. Desse modo, a narração da filha adotiva se ergue em meio às ruínas do passado. Diante de si, a única solidez é o funeral da mulher que a acolheu e legou a ela um segredo insolúvel, uma herança perseguidora, um excesso de realidade que a levou às “quatro muralhas do inferno” (HATOUM, 2008b, p.121).

5.1.3 Costura do relato e apocatástase

Na clínica psiquiátrica, para vencer o tédio, a loucura ou mesmo a morte, a mulher sem

nome aprende a bordar. A partir dos retalhos de um lençol velho, ela costura alguns lenços, os quais serviriam de presente para as outras internas. De um farrapo, de um emaranhado caótico de tecidos, a mulher produz algo novo, atribuindo valor àquilo que tinha perdido o seu significado. Nesse gesto, narração e costura se encontram, ambas se apresentam como um artifício de sobrevivência. Costurando, Penélope retardou um novo casamento. Contando histórias, Sherazade driblou a própria morte. A metáfora do bordado ilumina o romance, pois esses lenços feitos de sobras são a insígnia do trabalho a que se dedica a narradora. A morte de Emilie impõe a costura das vozes de Hakim, Dorner e Hindié, pedaços de memória, farrapos de um passado que recua no tempo.

Em “Posição do narrador no romance contemporâneo”, Adorno (2003, p.56) faz uma ressalva que se mostra adequada para este ponto do debate: "antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador (...)". Nesse breve alerta, o autor chama atenção para o intento mais elementar do procedimento de narração: "(...) contar algo significa ter algo especial a dizer (...)" (ADORNO, 2003, p.56). Ora, em seu fundamento mais essencial, narrar é um atestado de notoriedade, a narração só se empenha por aquilo que é digno do seu esforço. No entanto, esse ensaio apresenta um ponto de vista negativo, por conta do qual se compreende que o relato é um corpo estranho na modernidade capitalista, uma vez que ele é “impedido pelo mundo administrado, pela estandardização e pela mesmice” (ADORNO, 2003, p.56). O narrador quer contar, o romance exige isso em sua forma, mas o mundo se tornou avesso a esses apelos, a reificação das relações humanas e a alienação do indivíduo emperram a ascensão de um evento surpreendente, já não há, no final das contas, “algo especial a dizer”. Nesses termos, o narrador parece um dinossauro na autoestrada¹⁰.

A partir desses argumentos, a narração se torna uma aporia. Por isso mesmo, mais adiante em seu texto, Adorno (2003) defende a forma de um romance capaz de romper a fachada hermética do processo social. Nesse sentido, ingressa a metáfora da costura em *Relato de um certo Oriente*, em virtude da qual a narradora assume para si, como artilosa tecelã, a tarefa de nomeação das outras mulheres da clínica. Os bordados retiram as internas do esquecimento, elas passam a ser dignas de alguma notoriedade, o seu caminho é iluminado pelo gesto de uma mulher cujo nome também é um mistério. Habitante do limiar, vinda da desordem da metrópole para a assepsia da clínica, a filha adotiva de Emilie faz da costura dos lenços e da escrita do relato uma busca pela identidade, a sua e a das companheiras. Assim, essa mulher fora de sincronia, feito um Hamlet que já não encontra o seu lugar no mundo, sobrevive graças aos

¹⁰ Título de uma matéria sobre Claude Lanzmann, publicada na revista *Piauí*, em agosto de 2018.

ardis da sua arte:

O quarto era o lugar privilegiado da solidão. Ali, aprendi a bordar. Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos pedaços de pano que desejava presentear às que não tinham nome ou não eram conhecidas através dos nomes: pessoas que nunca me olhavam, nunca se olhavam: corpos sem fala, excluídos do diálogo, e que pareciam caminhar num deserto sem Deus e sem oásis, deixando atrás de si um rastro apagado pelo vento, pelo sopro da morte (HATOUM, 2008b, p.145).

Em “Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin”, Gagnebin (1999b, p.194) afirma que Benjamin, ao recorrer ao *Gênesis* em alguns de seus textos da juventude, “nos faz recordar a outra função da linguagem humana, função verdadeiramente essencial, a de *nomear*, que não se pode explicitar nem em termos de comunicação nem em termos de arbitrariedade”. Segundo a autora, trata-se de uma função esquecida e mesmo repelida pelas hipóteses científicas da linguística. Não haveria de ser outro filósofo, senão Benjamin, para reanimar esse debate deixado de lado. Por essa via, há de se observar que, com o bordado dos lenços, o gesto de nomeação recupera essa mesma compreensão da linguagem; as internas, antes anônimas, ganham um nome, um símbolo, uma marca que as arranca do silêncio e do desconhecido. Não há nada de arbitrário nesse uso da linguagem, o que há, em verdade, é um esforço primordial pelas mãos da costureira: fazer a luz, retirar da escuridão, impor a palavra que nomeia e identifica. Sendo assim, os lenços feitos por essa mulher, ela mesma a insígnia do mistério, configuram um sentido de recolha e de preservação. Para a costura desses bordados, cujo ânimo é o mesmo da narração, todas as histórias são relevantes, todos os testemunhos devem ser ouvidos, todos os indivíduos precisam de um nome.

A partir dessa junção de narrativa e bordado em *Relato de um certo Oriente*, chega-se a um conceito que se mostra essencial para compreender em profundidade a força que motiva a narração desse romance. Em um dos breves textos de *Profanações*, intitulado “O Dia do Juízo”, Agamben (2007, p.23) faz menção ao “célebre daguerreótipo do *boulevard du Temple*, considerado a primeira fotografia em que aparece uma figura humana”¹¹. Ao se deter na imagem do homem engraxando os sapatos, o filósofo italiano vai se aproximando da noção de apocatástase, um termo que se funda nas especulações religiosas de Orígenes de Alexandria. Esse conceito tem a ver com o Juízo Final, é o oposto do Apocalipse e preconiza a salvação de todas as almas, até mesmo das que habitam o inferno. Ao se referir à apocatástase, Agamben (2007) se interessa em mostrar o poder da fotografia de captar o gesto único e essencial do

¹¹ Agradeço, novamente, ao professor Sanseverino pela sugestão desse texto.

sujeito fotografado, cuja principal exigência, segundo o filósofo, é ser lembrado, esse sujeito quer que seu nome não seja esquecido. Nesse atributo da fotografia, Agamben (2007) reconhece o plano da salvação, uma vez que se apreende a atitude mais irrelevante do homem, a qual resume o sentido de toda uma existência. Conforme a argumentação do autor, essa é a chave da apocatástase; a ressurreição no Juízo Final tem a ver com essa recapitulação infinita de uma recordação.

Os argumentos de Agamben (2007) se coadunam a um debate iniciado por Benjamin em 1936, no ensaio "O narrador - Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". No passo 17 desse texto, o filósofo alemão vincula o espírito das narrativas de Leskov aos dogmas da Igreja Ortodoxa grega. Segundo Benjamin (1987a, p.216), “nesses dogmas, como se sabe, a especulação de Orígenes, rejeitada pela Igreja de Roma, sobre a *apocatastasis*, a admissão de todas as almas ao Paraíso, desempenha um papel significativo”. Esse é um conceito fundamental para compreender a feição do narrador de Leskov, essa figura empenhada em salvar, no seu relato, as criaturas pertencentes ao estrato mais baixo da hierarquia social, aquelas para quem o mundo e seus homens parecem ter virado de costas. Nesse contexto, a narração da mulher sem nome é imbuída de um espírito semelhante, ao agregar para a sua “mistura do papel com o tecido, das cores com o preto da tinta e com o branco do papel” (HATOUM, 2008b, p.145), o desejo de nomeação das anônimas que, ao contrário dela, estão presas até a morte nos limites assépticos da clínica. Dessa maneira, a filha adotiva de Emilie assume para si a tarefa salvadora da memória; a herança se apodera dela e transmite os imperativos de nomear, lembrar e contar.

5.2 A NARRAÇÃO E A CURA

Sobre a transmissão da herança, Derrida (1994, p.33) afirma que “herda-se sempre um segredo - que diz ‘leia-me, alguma vez serás capaz?’”. No contexto de *Relato de um certo Oriente*, essa afirmação assume um significado de síntese do impasse enfrentado pela narradora. Afinal, quem é ela? Quem é a sua mãe biológica? Por que ela e o irmão foram adotados pelos libaneses? Nenhuma dessas perguntas encontra uma resposta, a ausência do nome é o indício mais óbvio dessa identidade que não se revela. No entanto, essas mesmas perguntas, envoltas por mistério, mergulhadas em um segredo insondável, colocam-se como uma força geradora da narração. Por isso, a mulher chega a Manaus com seu gravador e seus cadernos e dá início a um trabalho frustrado de antemão. Seja pela morte de Emilie, seja pela difícil natureza dessa tarefa,

a narradora está diante de um enredo de desfecho impossível. A narração, portanto, consiste em narrar essa impossibilidade.

Nesse retorno, adiado por duas décadas, ela visita, em primeiro lugar, o sobrado da mãe biológica, onde adormece na grama e passa a noite sob o relento. Pela manhã, como se fossem vultos, aparecem duas pessoas desconhecidas: uma mulher e uma menina. Essa cena inicial, em que a narradora tem a visão embaçada pelo sono, cria a atmosfera dentro da qual se insere toda a narração: "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" (HATOUM, 2008b, p.7). A perspectiva é adensada por um aspecto turvo, o olhar da narradora não distingue os contornos, e as pessoas, os objetos e mesmo o passado com o qual ela se encontra, tudo passa a assumir um sentido ambíguo.

Essa dificuldade em discernir a feição da mulher e da criança formaliza o dilema da narradora. De todos os mistérios que habitam em silêncio neste romance, a identidade da filha adotiva de Emilie é o principal deles. Ela está a pouco mais de quinhentos metros da casa da infância, mas opta por entrar, às escondidas, no jardim da casa da mãe biológica, uma quase desconhecida, uma presença que não se move para além das sombras. É um gesto inusitado, uma atitude que não acolhe precedentes. Por que a matriarca não foi a primeira a ser visitada? Por que esse comportamento intrusivo? A respeito do fantasma do rei Hamlet, Derrida (1994, p.22) chama atenção para o "efeito de viseira", que o autor qualifica como "a insígnia suprema do poder: poder ver sem ser visto" (DERRIDA, 1994, p.24). No drama de Shakespeare, compreende-se o poder exercido pelo fantasma, mas neste caso, onde está o poder dessa mulher encolhida em um canto, resguardada do sereno da noite? A considerar o desejo de se esconder "numa espécie de gruta vegetal" (HATOUM, 2008b, p.7), não parece haver nada que se assemelhe ao "efeito de viseira" do velho Hamlet. Há, isso sim, a intenção de passar despercebida, de ingressar em sigilo naquele sobrado a fim de desvendar um segredo, um indício que encaminhe respostas para as suas perguntas.

5.2.1 O espelho e os cacos

Em "Experiência e pobreza", assim como em "A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica", Benjamin parece tentado a algumas concessões à modernidade. É o caso do seu comentário a respeito da arquitetura em vidro no primeiro ensaio: "o vidro é em geral o inimigo do mistério. E também o inimigo da propriedade" (BENJAMIN, 1987a, p.117). Para além de certo otimismo com o uso desse material, o autor realiza uma afirmação em cujo

substrato habita um espírito tipicamente iluminista. Conforme essa perspectiva, o vidro é interpretado em suas propriedades de transparência, por conta das quais se chegaria a um ideal de desvelamento da verdade incrustada nos interiores escuros e misteriosos. Trata-se de um gesto de confiança nesse material da arquitetura moderna. Se a câmera cinematográfica poderia se aproximar de cantos desde sempre proibidos aos olhos humanos, o vidro encarnaria uma racionalidade capaz de levar luz aos ambientes submetidos às trevas da ignorância. Não parece o mesmo Benjamin de “O surrealismo - o último instantâneo da inteligência europeia” ou de “Alarme de incêndio”, textos em que o pessimismo se mostra apurado em uma crítica irônica aos irrefreáveis avanços tecnológicos de seu tempo.

Por uma via que se afasta desse comentário benjaminiano, sob um trato de estofado anti-iluminista, o vidro é descrito em sua opacidade pela narração do romance. Ao entrar na casa da mãe biológica, antes de desfrutar do café da manhã posto pela empregada, a mulher sem nome decide realizar um breve passeio pelo andar térreo. Nessa invasão curiosa e atenta, ela se depara com duas salas contíguas, repletas de objetos dos mais variados tamanhos e das mais variadas origens. Ao fundo, um grande espelho duplica esse amontoado de móveis, poltronas, tapetes e baús:

A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém. A fachada de janelões de vidro estava vedada por cortinas de veludo vermelho; apenas um feixe de luz brotava de um pequeno retângulo de vidro mal vedado, que permitia a incidência da claridade (HATOUM, 2008b, p.8).

No interior dessas salas, as referências se perdem. Há um excesso de tudo, uma mistura que leva à confusão. A mulher tateia por alguma coisa conhecida, alguma certeza, mas a imagem do espelho embaralha a sua visão. Ela é parte desse reflexo, não há nada que se mostre estável, ela mesma é a junção de todo esse caos. Essa cena é narrada ainda no início do relato, todo o seu restante é um desdobramento disso, todas as outras cenas, todas as outras vozes, todo o percurso de costura da narração é o encontro da mulher sem nome com esse espelho na casa da mãe biológica. A esperança se frustra, o objetivo não se concretiza, aquilo que deveria oferecer a clareza, a transparência e a verdade não cumpre o esperado; o espelho entrega de volta uma imagem fragmentada, verdadeiros cacos que não formam nada concreto. Esse encontro / desencontro com a realidade duplicada no reflexo tem o valor de uma mônada¹², ele

¹² Na Tese XVII, de “Sobre o conceito da história”, Benjamin (1987a) utiliza esse conceito em seu sentido de síntese, como uma imagem do passado que condensa as suas tensões.

apreende o conflito identitário da narradora, a qual se embrenha pela casa da mulher que a relegou à adoção e, no lugar de respostas, no lugar de segurança e alívio, ela se depara com um emaranhado ainda maior de mistério e caos.

5.2.2 O embaralhamento da percepção

Ao apresentar as características mais marcantes da arquitetura contemporânea, Wisnik (2018, p.5) trata de um “efeito de ambiguidade” criado por edifícios de iluminação cambiante, “edifícios camaleônicos, que parecem trocar de roupa” (WISNIK, 2018, p.5). Sobre essa arquitetura enigmática, o autor se detém, em seus primeiros argumentos, no uso do vidro, cuja compreensão contemporânea está distante do etos iluminista e de seu ideal de transparência e honestidade. A partir da caracterização feita por Benjamin (1987a), Wisnik (2018, p.7) atribui ao vidro um valor de “instrumento por excelência do esclarecimento racional moderno”. Bem diverso, no entanto, é o trabalho realizado com esse material por arquitetos da contemporaneidade, como Kazuyo Sejima, que busca, em seus projetos, “explorar mais a qualidade reflexiva do vidro do que a sua transparência, criando efeitos atmosféricos por meio da sobreposição de planos envidraçados curvos” (WISNIK, 2018, p.11). Há, dessa maneira, como resultado dessas obras, um curto-circuito entre os materiais e sua aparência, em que dimensões como profundidade e altura se misturam em superfícies ambíguas, criando um embaralhamento de percepção.

Nesse trabalho da arquiteta japonesa, Wisnik (2018, p.11) encontra uma “posição anti-iluminista”, uma vez que ela, embasada por uma tradição oriental, explora o mistério e a obscuridade das sombras em oposição à luz e à claridade como símbolos da razão ocidental. Conforme os argumentos do autor, essa arquitetura de preceitos ambíguos é devedora, em boa medida, das reflexões realizadas por Marcel Duchamp ainda nas primeiras décadas do século XX. Nesse sentido, um dos seus principais quadros, *A noiva despida por seus celibatários, mesmo* (1915-23), cuja superfície de trabalho é um vidro com enormes rachaduras, já impõe uma desconfiança com o ideal iluminista de racionalidade, pois ele “macula a transparência da superfície, amplificando o efeito de retardamento da visão, e conferindo-lhe uma dimensão crítica e turva” (WISNIK, 2018, p.17). Sendo assim, em consonância à tradição oriental da sombra e do velamento e à herança legada por Duchamp, as ambiências criadas por Sejima buscam entrar “em fase com a subjetividade contemporânea” (WISNIK, 2018, p.25-26), a qual se funda, nos termos da arquiteta, na falta de visibilidade da sociedade da informação. Nessa estrutura, conforme Wisnik (2018), as emoções são equívocas e dissimuladas, as nuvens

financeiras e as de armazenamento de dados criam uma atmosfera de opacidade, em que as incertezas do não ver se sobrepõem à segurança do ver e do viver em hierarquias pré-estabelecidas.

Na esteira dessa leitura do trabalho arquitetônico, pode-se compreender a narração de *Relato de um certo Oriente* segundo um paradigma que se associa aos quadros de Duchamp e aos projetos de Sejima, em virtude dos quais se dá a ver o embate do sujeito contemporâneo contra a “visão tecnocrática de ordem e de eficiência que emana (...) do mito capitalista da neutralidade técnica” (WISNIK, 2018, p.21). Trata-se de uma subjetividade que se embrenha por uma camuflagem do real, em que o vidro dos grandes edifícios corporativos, sob o álbi simbólico da modernidade bauhausiana, mantém em segredo, na síntese proposta por Wisnik (2018), as relações espúrias e insidiosas que se estabelecem no interior desses prédios supostamente puros em sua estética e em sua construção. Por essa linha, as cenas do despertar e do espelho assumem um significado ainda mais vigoroso, uma vez que inserem os dilemas da narradora em um contexto maior: elas sintetizam o embaralhamento perceptivo do indivíduo contemporâneo ao se deparar com o excesso de informações, dados e referências de uma realidade ambígua e dispersiva.

5.2.3 O acerto da assincronia

Nas primeiras linhas de um ensaio basilar, intitulado “O que é o contemporâneo?”, Agamben (2009, p.58) afirma que "pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide perfeitamente com este, nem está adequado às suas pretensões e é, portanto, nesse sentido, inatural". Dessa citação, vale destacar a qualidade assincrônica do contemporâneo, marca essencial, segundo Derrida (1994), do príncipe Hamlet, a quem coube recolocar nos eixos um mundo desconjuntado, pois “alguma coisa no presente não anda bem, isso não anda como *deveria andar*” (DERRIDA, 1994, p.41-42, grifos do original). A assincronia também é uma das definições para a mulher sem nome, cujo lugar está sempre fora de esquadro, na família dos libaneses, na clínica psiquiátrica ou mesmo no retorno a Manaus, quando é incapaz de distinguir os corpos que se colocam à sua frente e de se achar no amontoado de bugigangas que se duplicam e se embaraçam no espelho da sala. Dessa maneira, conforme Agamben (2009), a contemporaneidade adere ao seu tempo na mesma medida em que toma distância dele, em um gesto de não coincidência fundamental para perceber e apreender esse tempo.

Por esse caminho, a posição desajustada da mulher sem nome é a principal aliada em seu trabalho de narração. Nos termos de Eleni Varikas (2014, p.147), trata-se de um “ponto arquimédico”, pois se apruma de tal forma que, apesar da fragilidade e da insegurança dessa narradora, ela é capaz de realizar uma tarefa tão difícil quanto a proposta por Arquimedes: levantar qualquer peso, mesmo a Terra, desde que encontre esse ponto ideal. No ensaio “A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin (1987a, p.168) argumenta que, conforme pincelado há pouco, a lente fotográfica, a ampliação e a câmera lenta oferecem a possibilidade de “fixar imagens que fogem inteiramente à ótica natural”. Nesta síntese, o ímpeto benjaminiano é de mostrar as qualidades de desvelamento racional das câmeras da fotografia e do cinema. Eis aí um ideal da modernidade tecnológica. Segundo a percepção contemporânea, todavia, como se dá a ver na narração de *Relato de um certo Oriente* e na arquitetura de Sejima, “as coisas aparecem de forma dissimulada, distorcida, como espectros e sombras” (WISNIK, 2018, p.9). Sobre isso, resta a indagação do autor: “será que podemos enxergar, aí, uma tentativa de reencantamento da experiência através da promessa sedutora, da insinuação velada, recuperando em certa medida aquela dimensão do mistério que o vidro prometia abolir junto com a noção de aura na obra de arte?” (WISNIK, 2018, p.9).

Nesse sentido, vale retomar o ensaio de Agamben em sua segunda definição da contemporaneidade: "contemporâneo é aquele que mantém fixo o olhar no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro" (AGAMBEN, 2009, p.62). A confiança na transparência e na luminosidade do vidro está bem distante daqui; essa citação, em verdade, empurra o debate para a compreensão de que a subjetividade contemporânea somente é apreendida quando vista em seus valores de opacidade e velamento. Por essa razão, o “ponto arquimédico” da narradora sem nome é seu salto de tigre¹³ em direção ao escuro, o seu mergulho nas imagens embaralhadas e caóticas do espelho. Nesse campo de incertezas, dentro do qual ela se depara com a morte de Emilie e com as duas presenças esfumaçadas na casa da mãe biológica, a mulher não tem outro artifício, senão o da elaboração narrativa. Se a narração, na metáfora dos bordados, assume um sentido de salvação do passado e da memória das internas anônimas, nesse ponto, ela se torna a salvação da própria narradora. É tão somente o relato que pode oferecer algum resquício de harmonia da sua identidade e até mesmo de cura do que a levou para dentro dos muros da clínica psiquiátrica.

¹³ Na Tese XIV, Benjamin (1987a, p.230) realiza a seguinte afirmação: "a moda tem um faro para o atual, onde quer que ele esteja na folhagem do antigamente. Ela é um salto de tigre em direção ao passado".

5.2.4 O fluxo da narrativa

Em um dos fragmentos de *Rua de mão única*, chamado “Conto e cura”, Benjamin (1987b) elabora um singelo argumento a respeito das propriedades de cura da narrativa. Como exemplos, ele se refere às histórias contadas por uma mãe a uma criança doente e ao relato de um paciente a um médico. Em tudo isso, a narração é capaz de levar, em seu fluxo, a dor, a tristeza e a doença para um lugar bem distante. Por essa razão, Benjamin (1987b, p.269) pergunta se “a narração não formaria o clima propício e a condição mais favorável de muitas curas, e mesmo se não seriam todas as doenças curáveis se apenas se deixassem flutuar para bem longe - até a foz - na correnteza da narração”. Segundo esse argumento, portanto, a narrativa se apresenta como um método de escavação das zonas mais obscuras e remotas da memória e do inconsciente. Do ouvinte, ela exige um relaxamento do corpo, uma entrega total, em conformidade à imagem proposta por Benjamin (1987a, p.205): "quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido"; do narrador, por sua vez, ela exige a elaboração e a organização de uma matéria informe, que somente mãos preparadas podem fazê-la conteúdo do relato.

De volta a Manaus, a mulher não tem muito a juntar em seu alforje. A casa em que acorda é um lugar de desconhecidos, a mãe adotiva está morta, a cidade da infância já não é mais a mesma. Resta a ela um trabalho de pesquisa, escuta e composição: as vozes dos depoimentos, os passeios por bairros outrora proibidos, o ritual de despedida no funeral de Emilie. De todos os filhos e afilhados dessa matriarca, a mulher sem nome assume para si a tarefa de arregaçar as mangas e de se embrenhar pelos fios da narração. Esse gesto não tira certas coisas do lugar: a sua identidade não se revela, a adoção não se justifica, a mãe biológica não se apresenta, porém ele carrega consigo um potencial de cura, uma possibilidade de alívio, a costura da narrativa obriga a desatar alguns nós, a dissolver alguns embrulhos do passado. Sendo assim, a elaboração do relato para o irmão em Barcelona é um horizonte de harmonia na vida dessa mulher, uma oportunidade de tomar o controle e organizar todas as outras narrações sob o domínio da sua. Não há garantias, não há certezas, há tão somente o fluxo da narrativa.

5.3 UM MURMÚRIO ROMPENDO O SILÊNCIO

Ao comentar *A noiva despida por seus celibatários, mesmo*, de Marcel Duchamp, Wisnik (2018, p.17) qualifica esse quadro como estranho e afirma que ele tem “temática complexa e estatuto ambíguo”. Todo o comentário é importante, mas a expressão utilizada por

último pode ser compreendida como a base sobre a qual se assenta o trabalho da narradora de *Relato de um certo Oriente*. Em todos os sentidos, trata-se de uma narração de estatuto ambíguo. A mulher sem nome desperta e não é capaz de distinguir as duas pessoas que chegam até ela. Diante do espelho, o reflexo torna caótico um ambiente que já é um acúmulo excessivo de bugigangas. Essa perspectiva formaliza a sua fragilidade enquanto sujeito: a temporada na clínica psiquiátrica, a identidade em mistério, a condição de filha adotiva, a indecisão em torno da mãe biológica. Apesar disso, essa mulher que se encolhe com suas roupas úmidas em um canto de jardim toma a frente de uma tarefa bastante pesada, tão pesada que ela se empenha com dúvida e hesitação:

Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser nordeado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (HATOUM, 2008b, p.148).

A descrição da própria voz é exemplar do estatuto ambíguo: “um pássaro gigantesco e frágil”. Antes de assumir o gesto da narração, a mulher sem nome se dedica à organização das vozes recolhidas em depoimento. Isso destoa da imagem que ela mesma constrói de si e fortalece a ambiguidade em torno da qual ela se emaranha. Escutar os relatos, gravá-los, organizá-los e impor a eles uma forma que será enviada para o irmão em Barcelona. Nessa sequência de ações, a complexidade aumenta e passa a exigir cada vez mais segurança, força e, sobretudo, poder de decisão. Ora, o texto final pressupõe recortes e escolhas, é necessário mão firme para isso. Numa ponta, a mulher confusa ao despertar na casa da mãe biológica; noutra, a sua justeza em organizar os depoimentos. Nessa mudança, ou mesmo nessa discrepância, há o procedimento de cura da narrativa: ouvir o outro, perder-se na escuta; contar ao outro, entregar-se ao *flow*. A mulher que desembarca em Manaus já não é a mesma que envia o texto para o irmão: a sua identidade é frágil e instável, a história com a mãe é a “história de um desencontro” (HATOUM, 2008b, p.144), mas a tarefa de narrar e, mais ainda, a de organizar as outras vozes é um princípio de harmonia em sua vida.

Nesse sentido, o retorno a Manaus indica uma postura atuante dessa mulher sem nome. Ela não se restringe à passividade e se dedica com afinco à recolha e à montagem do relato. Dos três depoimentos gravados, o mais extenso é o de Hakim, o filho mais velho de Emilie. Considerando esse papel de narradora-organizadora, há de se observar o resultado final do depoimento de Hakim, cujo percurso narrativo desvela a matriarca em suas contradições. A

mulher tem domínio sobre isso, é ela quem decide o que se torna texto e o que se torna lixo. Em última instância, é um trabalho de edição, em virtude do qual se tem a imagem de Emilie em suas feições as mais diversas: desde a mãe adotiva, que acolhe duas crianças ao seio da família, até a mãe conivente, que permite e mesmo encoraja o abuso dos filhos às empregadas e às meninas que circundam o sobrado dos libaneses. Dessa maneira, a narração da mulher sem nome, em seu estatuto ambíguo, seleciona e edita momentos da narrativa de Hakim em que se estabelece um corte na tradição de espontaneidade e de generosidade nos atos de Emilie.

5.3.1 Tradição e (des)continuidade

Na Tese VII, há uma das passagens mais famosas do pensamento benjaminiano: "nunca houve um monumento da cultura que não fosse também um monumento da barbárie" (BENJAMIN, 1987a, p.225). Nessa Tese, Benjamin está se referindo ao processo de transmissão da cultura, em tudo que ele pode conter de violência e conservadorismo. Para isso, o autor se vale da metáfora da guerra e de seus vencedores e perdedores, posições nem sempre intercambiáveis: "todos os que até hoje venceram participam do cortejo triunfal, em que os dominadores de hoje espezinham os corpos dos que estão prostrados no chão. Os despojos são carregados no cortejo, como de praxe" (BENJAMIN, 1987a, p.225). A partir desse trecho, chega-se a uma definição do processo histórico: a tradição dos vencedores se desdobra em um ritmo de continuidade. Não há abalos, nem fragmentações; à custa da injustiça e da barbárie, os bens culturais se acomodam sobre uma superfície homogênea e planificada.

Embora essa Tese encaminhe o debate para o campo da história, ela se dedica a dois conceitos fundamentais para compreender a narração da mulher sem nome: a tradição e a continuidade. Ora, o trabalho de recolha, organização e edição do depoimento de Hakim faz parte de uma tradição familiar, porque se trata de uma irmã / sobrinha¹⁴ que se dispõe a ouvir as histórias contadas por um irmão / tio mais velho, em cuja memória habita a vida de Emilie no Líbano e em seus primeiros anos no Brasil. No entanto, esse depoimento não é ingênuo, muito menos imparcial, ele apresenta uma face da matriarca que se distancia da sua fama de "mãe de todos" (HATOUM, 2008b, p.89). Na forma definitiva do relato, a narradora-organizadora impõe o seu gesto, e a voz de Hakim ganha potência ao desvelar as contradições em que a própria mãe se enreda no interior do sobrado. Seguindo o ritmo dessa narração do

¹⁴ A narradora e o irmão são criados como filhos adotivos de Emilie. Isso pressupõe que a mulher sem nome é irmã mais nova de Hakim. Apesar disso, ele e Samara Délia são chamados de tio e tia. Mais um indício do estatuto ambíguo da narração.

filho mais velho de Emilie, a narradora rompe com o valor de continuidade familiar e formaliza um texto em que a trajetória da família adotiva é representada em seus excessos de sentido. Ouvem-se vozes, mencionam-se nomes, apresentam-se versões que jamais chegariam a um relato, não fossem o retorno dessa mulher e o seu empenho em lembrar e fazer justiça.

Mais adiante em suas Teses, Benjamin (1987a, p.230) introduz a imagem dos tiros contra os relógios de Paris da seguinte maneira: "a consciência de fazer explodir o *continuum* da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação" (grifo do original). Para além da conclamação de feição bélica, esse trecho assinala a cesura, um conceito-chave da filosofia da história benjaminiana. Se na Tese VII, o ensaísta cria a imagem de um cortejo que desfila incólume sobre a humilhação das suas vítimas, nesta Tese XV, o seu intento é chamar atenção para a necessidade de interromper o trajeto desse mesmo desfile. A cesura, portanto, é o gesto essencial do materialista histórico, que "contempla com distanciamento" (BENJAMIN, 1987a, p.225) o ritmo desse cortejo e assume para si a tarefa de "escovar a história a contrapelo" (BENJAMIN, 1987a, p.225). Essa compreensão do processo histórico se afasta o máximo que pode da acumulação de fatos em causalidade e se aproxima, por consequência, de uma perspectiva para o passado que se abre "aos brancos, aos buracos, ao esquecido e ao recalçado" (GAGNEBIN, 2006, p.55). Nesse ponto, os preceitos da historiografia proposta por Benjamin se mostram pertinentes a uma teoria da narração:

Para voltar a uma teoria da narração e da historiografia, as fraturas que escandem a narração não são, portanto, simplesmente as marcas da desorientação moderna ou do fim de uma visão universal coerente. São, igualmente, os indícios de uma falha mais essencial da qual pode emergir uma outra história, uma outra verdade (da qual podem nascer outras histórias, outras verdades). Uma possibilidade que, cumpre repeti-lo mais uma vez, nunca é garantia. Nas teses "Sobre o Conceito de História", a tarefa do historiador "materialista" é definida, essencialmente, pela produção dessas rupturas eficazes. Longe de apresentar de início um outro sistema explicativo ou uma "contra-história" plena e valente, oposta e simétrica à história oficial, a reflexão do historiador deve provocar um abalo, um choque que imobiliza o desenvolvimento falsamente natural da narrativa (GAGNEBIN, 1999a, p.104).

Ao desenhar o contorno do historiador materialista, Benjamin (1987a) insere o conceito de cesura e atenta para a necessidade desse trabalho de interrupção histórica. A partir disso, Gagnebin (1999a), aproximando o debate do âmbito da narração, atribui importância e protagonismo à cesura, uma vez que ela impõe fraturas significativas, por conta das quais se dá a ver o passado em suas porções diversas às homogeneizadas pela plaina do conservadorismo. No texto seminal, o escopo é o historiador, na leitura de Gagnebin (1999a), por sua vez, o horizonte se expande, e a tarefa do narrador também é levada em consideração. Segundo a autora, a reflexão historiográfica de Benjamin antecipa a problemática da narração que vai se

constituir sobretudo após os horrores indizíveis da Segunda Guerra Mundial e que tem, na fórmula de Adorno (2003, p.55), a sua síntese mais poderosa e emblemática: "não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração". Sendo assim, na esteira dessa injunção legada por Benjamin (1987a) e Adorno (2003), Gagnebin (1999a, p.104) move o conceito de "intervenção eficaz", em cujo gesto de cesura benjaminiana se revela a essência da organização e da edição da mulher sem nome.

A narração de Hakim é a oportunidade que ele esperava para falar do passado. "O encontro aconteceu na noite do domingo, sob a parreira do pátio pequeno, bem debaixo das janelas dos quartos onde havíamos morado. Na manhã da segunda-feira tio Hakim continuava falando (...)" (HATOUM, 2008b, p.28). A recolha desse relato ocupa uma noite e toda uma manhã, trata-se de um material imenso com o qual a mulher sem nome tem de lidar. Nesse ponto, reside a "intervenção eficaz" da narradora-organizadora, porque ela recorta dessa fala gigantesca momentos em que o tio deixa escapar a feição doméstica da matriarca Emilie. No interior do sobrado, a empregada Anastácia Socorro e as caboclinhas pobres sentiram na pele o avesso da "mãe de todos". Dessa forma, há de se reconhecer um firme trabalho de edição, em que a mulher sem nome, apesar da sua fragilidade e da sua instabilidade, realiza um gesto de cesura na trajetória de vida de Emilie e revela a unidade contraditória sobre a qual se assenta a famosa generosidade da mãe adotiva.

5.3.2 Figuras do pária: Anastácia Socorro e as caboclinhas

A empregada doméstica e as caboclinhas estupradas pelos filhos inomináveis emergem dos silêncios e das fraturas da narrativa erigida em torno da matriarca libanesa. Não são elas quem falam, tampouco são as suas versões que compõem o relato final. Do contrário, o conhecimento acerca do que aconteceu a elas depende de um processo repleto de camadas e degraus. Na juventude, Hakim foi testemunha desses eventos, acompanhou calado a rotina do abuso em sua casa. Na vida adulta, com a morte da mãe, ele se sente à vontade para contar à sobrinha por que foi embora de Manaus. Finalmente, o trabalho de edição e de narração da mulher sem nome destaca essas informações do relato do tio. Só assim, depois de tantos anos e de tantos níveis, tem-se acesso ao que essas mulheres sofreram no sobrado de Emilie.

Anastácia Socorro e as caboclinhas são mulheres, pobres e carregam em sua pele o estigma da origem indígena. Elas se aproximam da casa dos libaneses pela via do trabalho doméstico, do favor ou mesmo do sexo e passam a receber um tratamento de desumanidade na interação com a família. Nesse sentido, vale a síntese elaborada por Hakim: "vozes ríspidas,

injúrias e bofetadas também participavam deste teatro cruel no interior do sobrado” (HATOUM, 2008b, p.76). A partir da definição e da genealogia realizada por Varikas (2014), compreende-se que essas mulheres habitam o espaço de exclusão do pária; a elas não cabe nenhum direito, senão o capricho de Emilie. Elas servem para os tapas dos filhos e para a sua satisfação sexual, elas surgem na narração de Hakim sendo arrastadas e ofendidas. Não há nada para além dos pedidos indignados das caboclinhas ou do silêncio resignado de Anastácia.

A história do pária, segundo Varikas (2014, p.70), é um “advento de significação”. O debate em torno das questões “o que é um pária?” e “quem é um pária?” acompanha o desenvolvimento desse termo de modo tão complexo que é impossível atribuir o seu conceito a um grupo particular. No percurso em busca da compreensão de seus empregos, há sempre o fundamento da diferença: ser pária é ser diferente. Apesar disso, conforme argumenta a autora, tentar enumerar, em uma determinada época ou cultura, quem é o diferente torna-se uma tarefa impossível, pois a lista se alonga sem que se possa reconstituir todos os seus itens. Por essa razão, Varikas (2014) se dedica a mostrar que o importante não é tanto o ser diferente, e sim o ato de tornar diferente, o ato de impor a exclusão por causa dessa diferença. Sendo assim, ela reformula as duas questões anteriores em apenas uma, “como se faz um pária?”, tirando o foco de cima do indivíduo / do grupo e levando para a produção da diferença:

Uma coisa é certa: diz-se pária com várias vozes, de várias maneiras. Levar a sério a polissemia e a polifonia significa deslocar nossa atenção da especificidade de cada grupo estigmatizado para o processo da estigmatização propriamente dito, do problema da diferença - ou da diferença como problema - para o da diferenciação hierárquica (VARIKAS, 2014, p.70).

Neste passo do debate, há um dado importante para compreender o lugar de pária atribuído a essas mulheres. Os libaneses também são diferentes, afinal, são estrangeiros em uma terra que os recebeu como imigrantes. Não obstante, cabe a eles, sobretudo a Emilie, a produção da diferença. Por um privilégio de classe, a matriarca empurra Anastácia e as caboclinhas aos extremos da subalternidade. A primeira é incorporada ao trabalho da casa sem uma remuneração definida; as outras são expulsas aos pontapés e desacreditadas em suas exigências de paternidade. Nesse contexto, o deslocamento proposto por Varikas (2014) se mostra pertinente, pois ele é capaz de elucidar que o ser diferente nem sempre é a condição determinante para o ser pária. Conforme se observa nesse exemplo da interação entre os imigrantes e as mulheres indígenas e mestiças, o ponto essencial reside na estigmatização do outro, na imposição de uma marca invisível, mas indelével no outro que é mais diferente, mais estranho ou mais estrangeiro. Nesse caso, o método de diferenciação e de produção do pária é

o da clivagem social e étnica; os libaneses são estrangeiros, mas - e isso é tudo - não são pobres, muito menos indígenas. Não sem motivo, portanto, Varikas (2014, p.76) ressalta a posição em que o pária se encontra na divisão social do trabalho:

A figura do pária remete, inicialmente, a uma condição social objetiva, que combina a exclusão e o repúdio por uma sociedade ou uma comunidade com o desprezo, a rejeição e a vergonha que os acompanham. Essa condição é sustentada por leis, rituais e *barreiras invisíveis* e, frequentemente, está relacionada a uma posição peculiar na divisão social do trabalho, envolvendo uma atividade econômica de grande monta e natureza indispensável (grifos do original).

De todos os obstáculos impostos ao pária, como as leis e os rituais, o mais significativo para o contexto do romance é o das “barreiras invisíveis”. Ora, Anastácia Socorro é integrada à rotina da família através do trabalho e passa a viver no interior do sobrado; já as caboclinhas são desejadas e dominadas sexualmente pelos filhos inomináveis de Emilie. Apesar dessa proximidade, que chega a ser carnal, existe uma fronteira intransponível entre os libaneses e essas figuras do pária. Isso estremece quando a empregada reclama do excesso de afazeres domésticos ou quando as meninas exigem algum tipo de reparação pelos bebês que carregam nos braços. Em tudo isso, não há nenhum impeditivo formalizado, não há uma lei, tampouco um ritual; há, isso sim, uma barreira invisível, por conta da qual essas mulheres são caladas ou enxotadas, a depender do interesse que se tenha dentro do sobrado. Assim, elas transitam entre o emprego e o favor, ela se debatem entre o sexo e o estupro; essas mulheres são excluídas de tudo, até mesmo da compaixão devida a qualquer ser humano.

5.3.3 A matriarca, a convivência e o abuso

No capítulo “A Sorte dos Pobres”, de *Um mestre na periferia do capitalismo*, Schwarz (1997) se dedica, inicialmente, ao perfil de Eugênia, a “filha de Dona Eusébia, uma solteirona que frequentava a casa dos Cubas em condição inferior” (SCHWARZ, 1997, p.81). Brás Cubas e a flor da moita vivem um breve idílio amoroso na Tijuca, mas as coisas não vão para frente por dois motivos essenciais. Primeiro, Eugênia, apesar de bonita e bem-educada, herdou a condição inferior da mãe. Segundo, Eugênia é digna demais para uma mulher pobre, em especial sendo filha de uma aventura no matinho. O argumento de Schwarz leva a compreender que o segundo motivo é muito mais determinante que o primeiro, sobretudo porque o jovem Cubas, alguns anos depois, fica próximo de se casar com Nhã Loló, “outra moça de situação inferior à dele” (SCHWARZ, 1997, p.96). Dessa forma, a rápida promessa romântica com

Eugênia é frustrada muito mais pelas qualidades da moça do que por suas dificuldades sociais: “o problema portanto não estava no casamento desigual, admissível desde que reafirme o domínio dos proprietários. Inadmissíveis são a dignidade e o direito dos pobres, que restringiriam o campo à arbitrariedade dos homens de bem” (SCHWARZ, 1997, p.96).

Brás é um narrador diverso da mulher sem nome, o Brasil sobre o qual cada um se debruça também é diferente, todavia, no tratamento dispensado a Eugênia, reside uma semelhança que não se pode menosprezar. Segundo Schwarz (1997), o problema não é tanto o desnivelamento de classe, e sim o comportamento digno, educado e respeitável da menina da Tijuca. Em paralelo a isso, já nos limites de *Relato de um certo Oriente*, é de se observar que, a princípio, não há mal nas relações entre os filhos inomináveis e as caboclinhas, tampouco na presença da índia Anastácia como empregada do sobrado. O caldo entorna quando essas mulheres se movimentam timidamente em direção à dignidade, daí as diferenças se acentuam, e a situação se resolve pela violência ou, na melhor das hipóteses, pelo silêncio constrangedor. Assim, considerando que Eugênia “encerra a generalidade da situação do homem livre e pobre no Brasil escravista” (SCHWARZ, 1997, p.83), Anastácia Socorro e as caboclinhas sintetizam o lugar da herança indígena na Manaus representada no romance.

A família de Emilie atribui um valor baixíssimo a essas mulheres. Elas dependem, nos termos de Schwarz (1997), de um reconhecimento arbitrário e humilhante quando se aproximam desses imigrantes e seus filhos. A situação chega a tanto que elas habitam o lugar do pária: a ofensa, a bofetada e o estupro integram a sua rotina de abuso. Da parte dos proprietários, existe uma “prerrogativa de classe” (SCHWARZ, 1997, p.96). Eles estão autorizados a fazer o que fazem, pois essas mulheres de origem indígena não valem nada, elas estão à mercê de trabalhar em troca de comida ou de implorar alguns trocados para os seus filhos. Nesse sentido, ao realizar seu depoimento à sobrinha, Hakim narra a cena que acelerou a sua saída de casa. Em um dado momento da juventude, ele ouve “gritos, choro, convulsões” (HATOUM, 2008b, p.77) e se depara com uma das ex-empregadas sendo arrastada com uma criança no colo. A jovem foi ao sobrado reivindicar a paternidade do filho, mas encontrou a agressão de um dos irmãos inomináveis e o desprezo da matriarca. Não era a primeira vez, a cena se repetia e levava Emilie e o marido ao conflito.

Após afirmar que os filhos haviam esquecido o nome de Deus, “ao escarrar como um animal dentro do corpo de uma mulher” (HATOUM, 2008b, p.71), o marido ouve uma resposta bastante expressiva do procedimento de Emilie: “– Deus? – contra-atacou Emilie. – Tu achas que as caboclas olham para o céu e pensam em Deus? São umas sirigaitas, umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados”

(HATOUM, 2008b, p.77-78). Nessa indignação, está a síntese de como as empregadas e as caboclas são tratadas por Emilie e seus filhos. Apesar da reação do marido, impõe-se a vontade da matriarca, e as mães são espezinhadas com seus bebês porta a fora. Nesse gesto de violência e de extremo desprezo, há um ponto de inflexão. Essas crianças não deveriam ser adotadas? Emilie, a “mãe de todos”, não deveria acolher esses pobres rebentos? A considerar sua fama e o padrão de seu comportamento, é de se pensar que sim, no entanto há uma nódoa estampada no rosto de cada uma dessas crianças. Assim sendo, na atitude de repulsa da matriarca e na agressão chancelada dos filhos, reside todo o sentido da “prerrogativa de classe”.

A mulher sem nome é adotada pela família libanesa, depois o seu irmão. Ambos são inseridos ao convívio familiar como se fossem filhos de verdade, recebendo o mesmo tratamento e padecendo das mesmas dificuldades que os outros. Por que eles são adotados e os filhos das caboclas, não? Por que uma diferença tão grande de tratamento? Ora, a mãe dos irmãos adotados não aparece na narrativa, senão como sombra, porém seu rico sobrado sim, mostrando que essa mulher misteriosa pertence a um estrato social superior ao das caboclinhas. A narradora e seu irmão são filhos do abuso? Eles são netos da matriarca? Para isso, não há respostas, evidentemente. No entanto, essa diferença de procedimento formaliza uma ordem social em que as mulheres pobres são arrastadas e agredidas, ao passo que a mulher abastada tem seus filhos incluídos, a despeito da reiterada violência familiar. A adoção feita pela matriarca é um privilégio ou uma distinção, bem longe de ser um ato de generosidade e bondade a quem lhe suplica ajuda. Desse modo, compreende-se que o critério da “mãe de todos” está atrelado ao capricho da sua vontade e à prerrogativa da sua classe.

Seguindo esse caminho, é fácil observar que as empregadas da família iam e vinham, sem nenhuma suportar tantas ofensas e agressões. Nas palavras de Hakim, “a única que durou foi Anastácia Socorro, porque suportava tudo e fisicamente era pouco atraente” (HATOUM, 2008b, p.76). Ela era feia e não despertava o desejo dos irmãos inomináveis, por isso se tornou a empregada da casa. Uma forma pouco gloriosa de se salvar, mas talvez a única para quem dependia da benevolência de Emilie. Pendurada ao favor, Anastácia atua na casa em um regime que não se estabelece como um trabalho formal. Não há tarefa definida, todas ficam sob sua responsabilidade. Não há horário fixo, até mesmo no Natal ela sai em busca do marido de Emilie. Não há uma alimentação adequada, ela não come a mesma comida da família. Não há remuneração correspondente, ela não recebe um salário e depende das doações da patroa. O abuso e a dominação vêm de todos os lados, a índia carrega em seu nome um pedido que não pode ser atendido. Só muitos anos depois, Hakim tem a oportunidade de contar à sobrinha o que assistia em silêncio, e isso, então, se torna matéria do relato.

Em seu estudo da significação e da genealogia do pária, Varikas (2014, p.53) também se refere às metáforas criadas em torno desse termo, em especial à “proibição da comensalidade”. Conforme o argumento da autora, a história do pária não é feita apenas de passividade, ela contém estratégias e artifícios de sobrevivência, e uma das suas principais imagens utópicas é a dos banquetes comemorativos. Nesse sentido, Varikas (2014, p.53) faz menção a uma frase do socialista Victor Considérant: “um dia, os párias serão aceitos no grande banquete da humanidade”. A partir desse desejo de participar da dignidade de uma mesa compartilhada, observa-se que a nota é invertida em *Relato de um certo Oriente*. A empregada e seus parentes são proibidos de dividir as refeições com a família libanesa, em uma atitude que os empurra aos limites do pária. No embalo das suas memórias, Hakim se lembra de quando acompanhava a humilhação da empregada e de seus afilhados e sobrinhos, os quais eram incorporados ao trabalho da casa nos finais de semana. “Limpar as janelas, os lustres e espelhos venezianos, dar de comer aos animais, tosquiá e escovar o pelo dos carneiros e catar as folhas que cobriam o quintal” (HATOUM, 2008b, p.76). No intervalo, eles se colocavam escondidos ao lado do galinheiro e devoravam uma comida que não era a mesma da família. Dessa forma, há uma verdadeira hereditariedade da submissão, desde crianças, os descendentes de Anastácia aprendem a se comportar na casa da família que, se houver sorte, um dia lhes oferecerá alguma atividade regular, talvez com alguma remuneração.

Apesar disso, o ponto alto da “proibição da comensalidade” se dá na mesa da sala. Ao descobrir o parentesco entre Anastácia e Lobato Naturidade, o índio que encontrou o corpo de Emir, Emilie alterou a sua relação com a empregada. De acordo com Hakim, ela conseguiu a proteção da matriarca e passou a ter tardes livres e a fazer tarefas mais amenas. Além disso, Anastácia foi convidada a comer com toda a família. Eis aqui o limite da regalia. Sobre os irmãos, Hakim revela que “eles nunca suportaram de bom grado que uma índia passasse a comer na mesa da sala, usando os mesmos talheres e pratos, e comprimindo com os lábios o mesmo cristal dos copos e a mesma porcelana das xícaras de café” (HATOUM, 2008b, p.86). A presença dessa mulher em silêncio provoca asco e repulsa. As empregadas servem para a limpeza, o sexo e os bofetões, mas, de modo algum, se prestam para a humanidade. A generosidade de Emilie é famosa da porta para fora, porém, dentro do sobrado, vale o apetite dos filhos. Anastácia Socorro se afasta dessa intimidade forçada, e, com isso, ressurgem a alegria na mesa, os elogios aos pratos feitos pela matriarca e a convivência natural entre os membros da família. Enfim, para a restituição da ordem familiar, a empregada passa a ficar longe da mesa e, assim, se revela “menos intrusa, menos íntima” (HATOUM, 2008b, p.87).

6 MILTON HATOUM, UM ROMÂNTICO?

Em 1993, Milton Hatoum ainda era um escritor a ser conhecido. Professor de literatura da Universidade Federal do Amazonas, ele tinha publicado apenas *Relato de um certo Oriente*. Livro elogiado, ganhador do prêmio Jabuti, mas até ali era a sua única produção de relevância nacional. Talvez por isso, ao participar de um evento no Instituto Goethe de São Paulo, ele tenha realizado a seguinte comunicação: “Escrever à margem da História”. O título dialoga com Euclides da Cunha, por óbvio, mas também indica certo desconforto desse professor desconhecido, autor de um livro um tanto estranho, com várias vozes, memórias do Oriente e da Amazônia, imagens de uma cidade incrustada na selva. Não surpreende, portanto, o dilema do escritor:

Para um escritor que mora longe dos centros irradiadores de cultura, mas perto de uma das regiões mais exóticas do mundo, cabe-lhe responder a uma pergunta: como povoar de signos este espaço branco (a folha de papel), tendo como referência simbólica um outro espaço em branco, konradiano, lugar longínquo, território perdido "num recanto da floresta e num desvão obscurecido da história"? (CUNHA, 1966, p. 245) (HATOUM, 1993).

Hatoum não resolve o dilema. Não nessa comunicação, pelo menos, pois já em seguida ele afirma: “Ao invés de discorrer sobre esse dilema, prefiro fazer um breve comentário sobre uma experiência pessoal (...)” (HATOUM, 1993). Ele deixa isso em suspenso, assim como deixa pendurada a descrição de sua origem: “perto de uma das regiões mais exóticas do mundo”. A Amazônia é exótica para quem: para ele? Para o Brasil? Para os seus ouvintes em São Paulo? A considerar a imensidão de rios e floresta, essa região é exótica para qualquer um que esteja distante dela, mas isso também vale para o próprio escritor? Estranha a sua afirmação, parece uma atitude defensiva, de quem está prevendo as perguntas e os comentários de sua audiência. Ou é sinceridade das mais cruas, a fala de um autor para o qual o universo de referência não é o amazônico, e sim o paulista, o europeu, enfim, o ocidental. Nesse sentido, a Amazônia também é estranha para Hatoum. Isso posto, o dilema se encaminha para uma solução. Como povoar de signos a página em branco? Como povoar essa página com referências de um mundo desconhecido?

Ao introduzir dessa maneira a comunicação, Milton Hatoum não se prende em um dilema, tampouco se perde em uma incoerência. Na verdade, ele assume uma posição. A sua referência cultural é a do romance europeu, Balzac, Flaubert, Virginia Woolf, e do brasileiro, Euclides da Cunha, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, e também da sua herança familiar

libanesa. O autor de *Relato de um certo Oriente*, para infelicidade de seus ouvintes, não é um índio ou um caboclo, muito menos pode falar pelos índios ou pelos caboclos. Por isso mesmo, ele abre sua fala e logo se coloca em seu devido lugar: a Amazônia também é distante para ele, ela também é indecifrável, imensa, desconhecida e, no limite, exótica. Assim, não há dilema, porque Hatoum já se mostra incapaz logo de partida, não há o conflito de um autor que tenta se aproximar do inalcançável. Não sem motivo, a floresta é uma barreira nesse primeiro romance. Hakim, uma das fontes da mulher sem nome, demonstra um sentimento de temor: “Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil” (HATOUM, 2008b, p.73). A página em branco é preenchida por outras referências, pois a floresta, também para Hatoum e seus personagens, é um mistério insondável.

6.1 UM ELDORADO QUE NÃO DEU CERTO

Nesse romance de estreia, assim como nos outros três que se seguiram, a resposta para o tal dilema é a experiência urbana. Milton Hatoum não é um autor da Amazônia, e sim de Manaus. Por isso, nessa comunicação, ele afasta, desde o começo, os anseios por exotismo de seu público e se dedica a falar de uma experiência pessoal, as imagens da sua infância na cidade natal. Apesar dessa ressalva, as coisas ainda não estão bem postas. Afirmar que Hatoum é um autor de Manaus, sem nenhuma forma de tensionamento, é atitude um tanto perigosa, pois se trata de um gesto que pode empurrar a produção desse romancista para um regionalismo dos mais baratos. Ora, o cuidado tomado em 1993 ainda vale hoje em dia: “um escritor que mora longe dos centros irradiadores de cultura”. Afinal, Manaus, por medo e total desconhecimento, continua suscitando algumas histórias estranhas, dignas de uma região a ser tratada com um espanto de feição regionalista. Distante de São Paulo e Rio de Janeiro, mais distante ainda da Europa e dos Estados Unidos, essa cidade mais parece um Eldorado que não deu certo, um acampamento no meio da selva.

Por exemplo, antes do confronto entre Inglaterra e Itália pela Copa do Mundo de 2014, o Ministério das Relações Exteriores inglês recomendou cuidado aos seus torcedores, pois “animais selvagens são motivo de preocupação”¹⁵. E não são apenas os estrangeiros que desconhecem essa cidade, também os brasileiros pouco ou quase nada sabem sobre ela. A série recente da Netflix, *Bandidos na TV*, conta uma história praticamente desconhecida do público

¹⁵ Essa e outras recomendações insólitas foram apresentadas e comentadas pelo jornalista Felipe Marra, na matéria “Duelo na selva”, publicada em março de 2014 pela revista *Piauí*. <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/duelo-na-selva/>>. Acesso em 24 de julho de 2019.

nacional: as acusações contra Wallace Souza, o apresentador que encomendava mortes para o seu programa de televisão. Nesse caso, pior do que o desconhecimento é o desinteresse. Um dos diretores da série, o britânico Daniel Bogado, se surpreendeu que até 2017 não havia nenhum filme ou documentário brasileiro sobre esse evento tão escabroso. A surpresa é válida, tendo em vista que a história rodou o mundo entre os anos de 2009 e 2010¹⁶. Em ambos os exemplos, Manaus não parece a metrópole que de fato ela é. Os ingleses têm medo de ser atacados por feras ou de ser engolidos pela areia movediça, e os produtores e diretores brasileiros não se sentem atraídos por uma história cujo roteiro está pronto, as reviravoltas mais mirabolantes já foram dadas pela realidade. Sendo assim, é preciso cuidado ao definir um escritor como Milton Hatoum, porque a cidade sobre a qual se debruçam os seus romances se debate contra um imaginário ainda não superado.

Nesse sentido, o autor povoa a página em branco com os signos de uma cidade que guarda pouco das referências amazônicas. Elas estão no nome de Manaus, no vocabulário e na feição das personagens, nos nomes de animais e plantas, até mesmo na relação de transporte e subsistência com os rios e os igarapés. Mas nada disso se compara aos problemas da Manaus moderna, a experiência urbana a que Hatoum se refere em seus romances. A medida não é a da diferença exótica, e sim a da semelhança com outras metrópoles brasileiras. A destruição do centro histórico, a expulsão de famílias pobres para as cercanias da cidade, a abertura de avenidas sobre antigas praças, todo esse processo de modernização da geografia urbana não é um fato restrito apenas à história do Rio de Janeiro, por exemplo, também em Manaus o espírito haussmanniano foi impiedoso. Em entrevista de 2011, o autor comenta as mudanças na cidade da sua infância e juventude, tendo em vista a perspectiva de quem viveu muitos anos fora e se deparou com um lugar desfigurado. Moderno, industrializado, mas desumano:

Era outra cidade. Embora tivesse se modernizado, estava destruída e decadente. Parte significativa do centro histórico não existia mais. Isso eu tentei narrar no *Dois Irmãos* e no *Cinzas do Norte*. Essa destruição da memória urbana. Nos anos 60, era uma cidade de 300 mil habitantes. Esbanjava um traçado arquitetônico muito europeu, praças interligadas com praças. Toda a infraestrutura urbana havia sido construída pelos ingleses entre 1885 e 1910: teatro, os monumentos, os ícones arquitetônicos, os grandes palacetes, a arquitetura neoclássica. E havia aquele sonho delirante de fazer uma Veneza do norte da Amazônia. Tinha uma praça linda, São Sebastião, com pedras portuguesas cujo desenho de ondas pretas e brancas inspirou Burle Marx para fazer o calçadão de Copacabana. Poucos cariocas sabem disso. Mas não reivindico nada para Manaus. Não sou bairrista. Acho que por isso é que morei em tantas cidades: para

¹⁶ Na matéria “O jornalista que sempre chegava primeiro à cena do crime”, o *site* do jornal *El País* dá alguns detalhes sobre a série lançada em junho de 2019. <https://brasil.elpais.com/brasil/2019/06/22/cultura/1561221489_634629.html>. Acesso em 24 de julho de 2019.

exorcizar todo tipo de bairrismo, talvez até de nacionalismo. O fato é que sobrou pouca coisa daquela Manaus (HATOUM, 2011).

“Era outra cidade”, esse é um ponto fundamental. A resposta do autor contrapõe dois tempos diversos. O primeiro é um longo presente, que se iniciou nos anos 1960 e 1970, quando a cidade foi palco de uma urbanização atabalhoada, às custas das promessas da Zona Franca. O segundo é o tempo da infância de Hatoum, ao qual ele se detém na comunicação para o Instituto Goethe. Nesses anos que antecedem o desembarque dos militares, o menino é ouvinte de histórias dos “povoados mais longínquos do Amazonas” e de “diversos lugares do Oriente Médio” (HATOUM, 1993), tudo isso na Pensão Fenícia, um dos espaços de sua infância. Além do mais, Hatoum faz menção a um tempo ainda mais remoto, aquele em que Manaus tinha pretensões de Veneza e Paris dos Trópicos. É desse tempo que a infância de Hatoum é herdeira mais direta, o traçado das ruas, a arquitetura do centro, a infraestrutura construída pelos ingleses, todo esse aparato foi destruído ou modificado ao longo da intervenção militar. Nessa mesma entrevista, ele lembra que a Praça 15 de Novembro, “bela e histórica” (HATOUM, 2011), foi destruída em lugar de uma avenida. O responsável por isso foi o coronel Teixeira, prefeito que “modernizou Manaus da pior forma possível” (HATOUM, 2011). Esse mesmo coronel-prefeito é o fundamento histórico para uma personagem de *Cinzas do Norte*, o coronel Zanda, o qual é idealizador do conjunto habitacional Novo Eldorado¹⁷.

Esse tempo de mudanças em Manaus, que parece ter cindido Milton Hatoum de sua cidade natal, é a base sobre a qual se assentam as narrações de Nael e Lavo. Conforme anota o próprio escritor, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* são os romances em que os anos pós-1964 são tratados em suas implicações mais profundas para a gramática urbana da cidade. Nesse sentido, em ambos os romances, a destruição da Cidade Flutuante é o grande símbolo desses arroubos de modernidade. Com a voz de Nael, narra-se a cena em que as palafitas são colocadas abaixo por máquinas, picaretas e trabalhadores insensíveis ao real sentido dessa desapropriação. A voz de Lavo, por sua vez, narra as consequências do desalojamento, quando os moradores são transferidos para o Novo Eldorado, um ajuntamento de casas sem a estrutura necessária para receber tantas pessoas, as quais ainda carregavam consigo os hábitos ribeirinhos. A partir da indignação de Mundo, o narrador deixa ver as doenças causadas pelo desmatamento da região, o mau cheiro do esgoto a céu aberto e o calor das casas sem ventilação para o mormaço

¹⁷ Nesse ponto da entrevista, Milton Hatoum derrapa no conhecimento das suas personagens e comete uma pequena confusão: “O prefeito-coronel de Dois Irmãos é inspirado em um cara que de fato existiu” (HATOUM, 2011). Uma figura como essa não aparece no romance de Yaqub e Omar, apenas em *Cinzas do Norte*.

amazônico. Nessa mesma entrevista, Hatoum (2011) afirma que a verdade histórica não interessa ao romance. Apesar disso, não se pode menosprezar o papel dessas experiências urbanas na constituição de suas obras, especialmente desses dois romances, em que o bairro de palafitas sintetiza a miséria manauara em suas mais diversas formas. Com ou sem Cidade Flutuante, as condições das moradias pobres são sempre assombrosas. Não é de se admirar, dessa forma, que Arana, o inescrupuloso artista de *Cinzas do Norte*, realize uma definição bastante certa para o Novo Eldorado: "Sei que esse bairro é um crime urbano" (HATOUM, 2010a, p.109).

Mais adiante, o entrevistador pergunta a Milton Hatoum sobre as causas dessa destruição de Manaus. Novamente, o autor se vale de três referências para elaborar a sua resposta. Os seus romances, o conhecimento histórico e a perspectiva de um arquiteto por formação. O conjunto desses três elementos oferece um panorama do desenvolvimento manauara a partir da segunda metade do século XX. Segundo o escritor, o estudioso da história de Manaus e o arquiteto, a rápida industrialização e a consequente imigração sem controle ou planejamento foram responsáveis por desfigurar a cidade da Pensão Fenícia, por onde Hatoum circulava livremente em sua infância:

O narrador do *Dois Irmãos* diz: "Manaus cresceu com o tumulto de quem chega primeiro". Aquela loucura de imigrantes que chegam, o mesmo fenômeno do Rio e de São Paulo. Chegam, queimam a floresta e constroem barracos. Até hoje é assim. Manaus é uma cidade muito violenta. Não houve um planejamento, nem podia haver, não dava tempo: a imigração foi em massa, principalmente depois da criação da Zona Franca. Onde tem indústria tem imigração. Por isso Belém ficou estagnada: lá, destruíram a floresta porque não houve opção econômica. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade. Manaus tinha 300 mil habitantes em 1968 e hoje tem quase 2 milhões (HATOUM, 2011).

Como não haveria de ser diferente, a literatura resume todo o resto. A frase de Nael é síntese de um tempo: Manaus cresceu em ritmo de aventura, "com o tumulto de quem chega primeiro". Em acréscimo a ela, vem a resposta de quem conhece a história da cidade e situa a imigração para Manaus em pé de igualdade ao fenômeno ocorrido em direção a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Esse é um posicionamento importante, porque, conforme se argumentou há pouco, retira a névoa de exotismo em torno da cidade e dá a ela uma dimensão real, de metrópole brasileira, com os mesmos desafios de urbanismo a resolver. O olhar do arquiteto se demonstra na preocupação com o planejamento urbano e na comparação com Belém, essa sim uma cidade planejada, que não se desenvolveu com a mesma afobação de Manaus. Essas três perspectivas se juntam nessa e em outras entrevistas de Milton Hatoum, em que ele é incentivado a falar sobre a cidade que fundamenta historicamente os seus romances. E isso é

necessário, porque a entrevista insiste nos mesmos temas: “Sua obra rejeita uma visão onírica da Amazônia?” (HATOUM, 2011). Como se já não fosse óbvio pelos seus próprios romances, o autor precisa reforçar cada vez mais as suas respostas: “Me afastei do estereótipo porque minha literatura lida com famílias em experiência urbana e com a decadência das cidades” (HATOUM, 2011). Por essa e outras tantas perguntas, compreende-se a resposta final do autor: “Mas a Amazônia é muito grande. É impossível conhecê-la por inteiro” (HATOUM, 2011).

Essa necessidade de explicar e se justificar vem desde a comunicação de 1993, quando Hatoum já precisava demonstrar seus conhecimentos sobre a história manauara e também sobre a arquitetura ribeirinha:

No início dos anos 60, Manaus conservava ainda um ar "caipira e cosmopolita" de que fala Euclides da Cunha. O traçado urbano que remontava à "belle époque" cabocla pouco mudara. Na fisionomia urbana, conviviam a arquitetura popular formada de palafitas (casas de madeira sobre pilotis à beira dos igarapés) e os sobrados de estilo neoclássico construídos nos anos mais prósperos da economia da borracha (HATOUM, 1993).

A experiência desse autor não é comum ao restante do Brasil, isso se revela em pequenos índices dessa fala. De antemão, ele sabe que a história de riqueza e urbanização acelerada de Manaus não é compartilhada pelos seus ouvintes, por isso as suas referências à *belle époque* amazônica vêm sempre acompanhadas do texto de Euclides da Cunha, cujo ensaio “À margem da História” é um dos principais testemunhos desse tempo com ares europeus e caboclos. Além do mais, ele se sente instado a explicar o que são palafitas, símbolos de uma miséria que, naturalmente, não é restrita a essa porção do país. Resultado da favelização dos pobres das grandes cidades brasileiras, as palafitas não se diferenciam de nenhuma outra forma de improviso urbanístico, em que a sobrevivência dá o tom, bem mais que o planejamento ou a escolha deliberada de seus moradores. Retomando o dilema introdutório a essa comunicação para o Instituto Goethe, o desafio mesmo de Milton Hatoum, desde o seu romance de estreia, não é tanto se livrar dos mistérios da Amazônia, para os quais ele próprio não está apto a uma resposta, e sim levar adiante uma literatura que sustente os seus dramas e os seus conflitos tendo como espaço privilegiado uma cidade cuja população aumentou vertiginosamente em pouco mais de duas décadas. Dessa maneira, os dilemas são os de Manaus, apartada da floresta e envolta pela clivagem social e étnica e pela urbanização desordenada.

6.2 HERANÇA DA SUBALTERNIDADE

Um dos ecos dessa Manaus moderna nos romances de Milton Hatoum é o da relação da cidade com a sua herança indígena. Nesses quatro textos, os índios estão lá, integrados a um urbanismo que os relegou a posições subalternas no arranjo social. No ensaio “Laços de parentesco: Ficção e Antropologia”, Hatoum se insere em uma trajetória de representação do índio na literatura, que vai desde José de Alencar até Darcy Ribeiro, passando por Mário de Andrade, Guimarães Rosa e até mesmo pelo peruano José Maria Arguedas. Nesse sentido, ele distingue três momentos dessa representação, sendo que as duas primeiras estão definidas no excerto abaixo:

Na literatura brasileira, os índios foram idealizados no romantismo, de que *Iracema*, de Alencar, é um dos exemplos importantes. Mas no século passado, desde *Macunaíma*, de Mário de Andrade até *Maíra*, de Darcy Ribeiro, o índio enquanto personagem foi representado de outra forma, ou seja, como busca de uma identidade brasileira e latino-americana esfacelada ou difusa, em que mito e realidade se cruzam (HATOUM, 2005, p.83).

No primeiro, o índio é representado em sua versão idealizada, aos moldes da civilização europeia, por conta da qual os seus valores, em meio a tantos outros extremos de condescendência, se assemelham aos de um cavalheirismo medieval. No segundo, por sua vez, a imagem indígena assume contornos do inapreensível, o esfacelamento de uma experiência autóctone na modernidade. Em ambos, há uma tentativa de apreender a identidade nacional. Justamente nesse ponto se diferencia o trabalho de Milton Hatoum, o qual se associa a um terceiro momento de representação. Por isso mesmo, ao comentar a constituição da personagem Domingas, o autor afirma que “meu intuito não era enveredar por uma busca da identidade nacional, nem mesmo regional, amazônica. Fui movido sobretudo por uma adesão afetiva a pessoas desgarradas de seus povoados, que moravam e trabalhavam em Manaus” (HATOUM, 2005, p.84). Domingas é uma mulher cujas raízes culturais foram cortadas logo na infância, a sua sobrevivência ao convento das freiras e ao trabalho pesado e diário na casa dos libaneses vale mais do que as suas heranças étnicas ou a sua origem do Alto Rio Negro. Ela é, antes de mais nada, uma índia urbanizada, ou melhor, uma mulher à disposição do serviço doméstico e da violência sexual. Dessa forma, o desenho de uma personagem como essa não tem a ver com a identidade nacional, ele se aproxima, isso sim, da precarização da vida dos indígenas e seus herdeiros nos meandros dessa geografia social.

Mais adiante nesse ensaio, Hatoum mostra que essa personagem se funda em experiências diversas. Depois de duas longas viagens pelo Alto Rio Negro em sua juventude, o autor desejava escrever um longo artigo sobre a aculturação e a relação entre algumas tribos da região. O artigo não vingou, mas a experiência deixou lições: “voltei deprimido com a situação desses povos espoliados material e simbolicamente por religiosos, militares, comerciantes e abandonados pelo poder público” (HATOUM, 2005, p.85). Outra experiência é a vivida em sua infância e juventude, quando Hatoum foi testemunha das cenas de violência a que estavam submetidas as empregadas domésticas, todas elas muito jovens, vindas de rios distantes. O ensaísta também destaca a experiência literária: além de Dona Plácida e Macabéa, a empregada Felicité, de “Um coração simples”, é uma das fontes para a constituição de Domingas. Sendo assim, como um apanhado dessas experiências, Hatoum (2005, p.86) escreve que “em várias casas de Manaus presenciei muitas cenas de humilhação e resignação, cenas que lembravam muito a vida da pobre Felicité. O nome e o rosto de cada uma ainda estão vivos na minha memória, de modo que toda uma vida sofrida e dedicada à patroa e à família podia ajustar-se na história de *Dois Irmãos*”.

Considerando esse ensaio, compreende-se que a memória do autor não se esgota com os lamentos pelas mudanças da cidade, ele também se dedica a lembrar a cotidiano miserável dessas empregadas da sua infância e juventude. Domingas é um compósito de experiências de Hatoum: os índios espoliados em São Gabriel da Cachoeira, Cucuí e Iaureté, a tradição literária de Flaubert e a sua experiência pessoal. Nesse sentido, é uma personagem complexa, para a qual se presta uma definição, a princípio, contraditória: “ela é e não é uma índia” (HATOUM, 2005, p.84). Ora, trata-se de uma índia cuja origem vai se perdendo no trabalho em Manaus, ela vai se afastando de seu passado no Alto Rio Negro e se tornando uma parte da casa dos libaneses, por isso morre seca, sugada até a velhice pelas tarefas dos seus patrões. “Ela é ou não é uma índia”, porque não é tanto a sua identidade que interessa ao romance, mas sobretudo a sua condição que flerta com o escravismo. Não há nenhuma garantia, apenas violência, humilhação e vergonha, todo um jogo de sobreposição a uma mulher relegada aos fundos do pátio. Por isso mesmo, o próprio Hatoum acentua que, na constituição de Domingas, interessou mais a sua subjetividade, a porção de humanidade escondida sob a carcaça de empregada:

Concebido para ser um personagem de relevo na narrativa, tentei dar espessura ao que ela faz, e ao que sente e pensa em relação aos outros. Mais que a sua identidade (índigena ou cabocla), tentei explorar a sua subjetividade, seus temores e angústias, sua vida enclacrada num ambiente sufocante, sua paixão mais ou menos velada por um dos irmãos, o respeito por Halim, seu patrão e também o pai dos gêmeos (HATOUM, 2005, p.85).

Domingas é um ser humano. Embora arrancada feito bicho de onde nasceu e vendida por alguns trocados e cadeiras, ela continua sendo uma pessoa. A representação de Hatoum, sem se deter por demais nas questões étnicas dessa personagem, mostra o abuso a que ela está submetida, mas também dá indícios de que há um sujeito com sensibilidade, desejos e vontades por trás da lida diária. Nesse contexto, o autor escreve que, “como contraponto ao trabalho árduo do dia a dia, Domingas, em sua reclusão noturna, trabalha com as mãos, esculpindo bichos de madeira. É um trabalho herdado de sua família, um vestígio de sua herança cultural, que ela cultivava até o momento da morte” (HATOUM, 2005, p.86). A empregada não é só o trabalho doméstico, a sua história não se resume ao abuso perpetrado desde a infância, ela também é esse trabalho delicado e artesanal, essa arte que se origina da sua ancestralidade quase perdida, mas que ainda gera frutos em sua vida adulta. Além do mais, Domingas é uma mulher e seus desejos. O corpo de Omar mexe com ela, o suor, o cheiro de bebida, o sabor de outras mulheres, tudo isso se mistura à rede vermelha onde ele dorme. A despedida de Yaqub com Lívia nos fundos da casa faz com que Domingas tenha sede, ela testemunha o encontro do casal em um misto de ciúmes, raiva e vontade. Em tudo isso, Hatoum mostra que essa personagem vai para além de uma pretensa síntese identitária, ela se constitui, isso sim, como um sujeito que, a despeito dos limites impostos a sua existência, tem representado os seus momentos de humanidade: as mãos que criam as pequenas esculturas, o corpo que reclama para ser atendido.

No final do ensaio, Hatoum reitera que Domingas é mais do que uma simples referência à personagem de Flaubert. Segundo ele, há um sentido histórico nisso, um senso de justiça, “talvez mais que isso, uma tentativa de reparação a tantas Domingas exaustas e mal pagas da minha infância e juventude amazonense, fonte primária da minha experiência, de que depende a imaginação romanesca” (HATOUM, 2005, p.87). Hatoum foi testemunha do destino sem nenhuma glória dessas mulheres, assim como Hakim em *Relato de um certo Oriente*, ele também se assombra com o tratamento dispensado às empregadas da sua cidade. Não à toa, Domingas se desdobra em outras mais nos romances do autor. Em todas elas, há um desejo de sobrevivência: Anastácia Socorro conta histórias para descansar do trabalho, Naiá se dedica a Alícia como se fosse sua mãe ou sua irmã, Florita se entrega como empregada e também como amante a Amando e depois a Arminto. Essas mulheres de origem indígena, urbanizadas pela força ou pela necessidade, povoam os romances de Milton Hatoum em uma herança de subalternidade. Não há avanço, não há ascensão entre elas. A empregada que acorda a narradora sem nome é filha de Anastácia, no último romance da série, Florita morre na miséria, abandonada pelos Cordovil e vendendo doces em um carrinho de madeira. Tudo é igual na vida dessas mulheres, uma história é a história de todas, Domingas condensa os seus laivos de

esperança, os seus arroubos de subjetividade, os quais, no final das contas, se transformam em uma morte solitária, sem nenhum tipo de compensação, senão a memória dos narradores.

6.3 OS NARRADORES E SUAS FRONTEIRAS

Por essa via, os narradores são uma das principais preocupações de Hatoum ao pensar a forma de seus romances. Isso se dá de tal modo que, em entrevista à revista *Teresa*, o autor defende que, “quando você erra a mão do narrador, ou seja, do ângulo da narração e do tom, o romance soa falso e desanda” (HATOUM, 2010b, p.57). Graças a essas vozes bem alinhavadas, a perspectiva se aproxima de personagens como Domingas e as outras empregadas domésticas sem o gesto condescendente ou idealizador. Há, isso sim, a medida humana, que reconhece os seus infortúnios, mas também distingue seus artifícios de sobrevivência, como os bichinhos em madeira de Domingas ou as longas histórias contadas por Anastácia Socorro. Nesse sentido, Hatoum também responde nessa entrevista que, “nos quatro romances que escrevi, grande parte do esforço se concentrou na construção do narrador. Quando você acerta o tom, descobre o livro que está escrevendo” (HATOUM, 2010b, p.57). Sendo assim, a proximidade com personagens subalternas não desanda para o melodrama ou mesmo para o proselitismo, porque os narradores, além de compreendê-las em sua complexidade humana, eles próprios não se originam de posições privilegiadas nos espaços que ocupam, criando uma perspectiva capaz de emular a “adesão afetiva” a que o autor se refere no ensaio debatido anteriormente.

Em outra entrevista, desta vez à revista de *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, o romancista é convidado a responder a uma pergunta sobre a complexidade psicológica de seus personagens em posição subalterna, os quais recebem voz e podem expressar seus conflitos. Segundo os entrevistadores, esse é um diferencial na obra do autor, um ponto destoante na literatura brasileira contemporânea¹⁸. Após uma introdução que passeia pelas personagens de outros autores, como Lima Barreto, Machado de Assis e Jorge Amado, Hatoum (2006b, p.141) responde que “o que tentei fazer foi dar voz a narradores-personagens que se situam numa fronteira social”. Nesta resposta, o autor, mais uma vez, dá atenção aos seus narradores, especialmente à posição que eles habitam no interior das famílias sobre as quais se debruçam os seus relatos. Por isso mesmo, ao longo de sua resposta, ele se dedica a um breve comentário a respeito de Nael, o narrador de *Dois Irmãos*:

¹⁸ Uma posição como essa pode ser tensionada, a começar pela obra de Luiz Ruffato, por exemplo, mas o que vale, por ora, é o interesse pelas personagens de Milton Hatoum.

Nos dois romances anteriores, os narradores trabalharam para a família, sem de fato pertencerem a ela. Mas é como se pertencessem, e penso que isso está explícito no *Dois Irmãos*. Nael, o narrador, sobrevive para contar, ou inventar, a sua história, que é também a história de sua mãe, uma índia que trabalha na casa, e também a história da família e, de certo modo, de Manaus (HATOUM, 2006b, p.141).

Embora importante para os argumentos debatidos neste capítulo, essa resposta gera uma confusão inicial. Afirmar que Nael trabalhou para a família de libaneses é correto, ainda que não houvesse nenhum resquício de vínculo empregatício: um salário, por exemplo. Nael e sua mãe beiravam os extremos da cordialidade, morando nos fundos do pátio e se alimentando da mesma comida dos patrões. No entanto, essa afirmação não se presta ao caso de Lavo, em cuja relação com os Mattoso não há nenhum indício de trabalho. O sobrinho da costureira Ramira é alguém próximo da família, talvez um amigo de Mundo ou um ajudante de Jano e Alícia, mas de modo algum trabalhou para eles. Nem mesmo o romancista pode defender isso, afinal, o enredo está fechado, restrito aos seus limites do seu romance. Apesar dessa ressalva com tonalidades preciosistas, a resposta segue um rumo muito interessante, uma vez que Milton Hatoum deixa evidente o lugar um tanto ambíguo desses narradores, os quais habitam justamente uma posição de “fronteira social”. Nael e Lavo pertencem às famílias e ao mesmo tempo não: um é filho legítimo e empregado da casa, o outro é um misto de amigo e agregado, dono de uma intimidade difícil de explicar. No final da resposta, o autor desenha as qualidades dessa perspectiva enviesada. Entre um mundo e outro, Nael é capaz de recolher as nuances que passariam despercebidas: o desejo da mãe diante dos corpos de Yaqub e Omar, os movimentos da disputa entre os gêmeos, as histórias do velho Halim, a sobrevivência dos moradores da Cidade Flutuante. Sendo assim, o sucesso de Hatoum em representar a complexidade psicológica de personagens em posição subalterna, assim como equacionam os entrevistadores da revista, tem a ver com a construção de seus narradores, os quais dão o tom e o ritmo de seus romances e demonstram a perspectiva adequada para lidar com um universo ao qual não pertencem verdadeiramente.

Além de se situarem em uma “fronteira social”, no limiar da subalternidade, narradores como Nael e Lavo têm outra característica comum: ambos ascenderam cultural e socialmente graças aos estudos. Nael se torna professor do Galinheiro dos Vândalos, Lavo, advogado de contrabandistas e pequenos infratores. Uma ascensão tímida, é verdade, mas ainda assim uma ascensão, suas vidas já não são as mesmas de Domingas e tia Ramira. Ainda na mesma resposta da qual se tratou anteriormente, Hatoum se detém na trajetória de desenvolvimento educacional e profissional desses dois narradores:

Não pensei na função social da literatura, embora ela quase sempre exista, em diferentes graus. Pensei mais na forma maleável de um narrador que no início de sua vida é um subalterno, mas que é capaz de alcançar uma posição social e de narrar sua própria história. E isso se dá através da educação, da leitura, da escola. Muitos leitores só veem melancolia e amargura no desfecho dos romances, mas acho que há também uma saída, que passa pela possibilidade da escrita. Talvez inconscientemente eu esteja pensando na educação como uma forma de liberdade, sobretudo para os desfavorecidos e marginalizados (HATOUM, 2006b, p.141-142).

Antes de comentar mais detidamente essa resposta, há uma ressalva a ser feita. É inegável a ascensão de Nael e Lavo, ambos saem da dependência de uma família para se tornarem profissionais graduados, capazes de sobreviver apenas com o seu trabalho. Apesar disso, não se pode concordar integralmente com a capacidade de “narrar sua própria história”. Ora, os seus relatos não são sobre a sua vida ou sobre a vida da sua família, do contrário, ambos se dedicam bem mais aos eventos dos libaneses e dos Mattoso do que os eventos que constituíram, por exemplo, a sua trajetória de ascensão. O que se sabe em detalhes sobre a formação de Nael? Ele é professor de quê? E sobre a faculdade de Direito de Lavo? Quais foram as suas dificuldades, os seus objetivos? Enfim, os dois assumem para si a tarefa de narração, mas isso não garante que os seus relatos são o resultado de narradores subjetivamente independentes. Sobretudo no caso de Lavo, cujo relato é todo ele entregue à trajetória de Mundo e dos outros Mattoso e sabe-se muito pouco a respeito desse advogado. Dessa maneira, a ascensão social desses dois narradores é importante e deve ser marcada e valorizada, todavia não se pode deixar de notar que a sua narração carrega as consequências de uma formação da subjetividade fundada no abuso de classe, o que os relegou a uma condição subalterna desde o nascimento até a sua postura enquanto narradores.

Voltando ao ponto desenvolvido por Hatoum em sua resposta, há um tom de esperança na trajetória desses narradores. A crença de que a educação pode mudar vidas. Tendo como critério tão somente o aspecto social, não há como negar as mudanças em torno de Nael e Lavo. O primeiro é filho de uma índia comprada feito coisa e incorporada ao trabalho doméstico de uma casa, sem nenhuma garantia empregatícia. Domingas tem como seu o que Zana e Halim determinam. O segundo é criado por uma tia cujo semblante é de cansaço por uma rotina interminável de costuras e remendos. Tia Ramira é uma Dona Plácida com um pouco mais de sorte. Apesar da ressalva sobre os limites da sua narração, os dois se distanciam desse horizonte de trabalho, que beira mais o escravismo do que propriamente um trabalho digno e compensador. Domingas e tia Ramira lutam pela sobrevivência, nada muito além disso. Nael, por sua vez, ocupa uma posição de maior relevo social, o que lhe garante, evidentemente, uma

rotina menos extenuante do que a da mãe. Já Lavo também enfrenta dificuldades com seus processos e seus papéis espalhados pela casa, mas isso nem de perto tem a ver com a imagem da tia curvada sobre uma máquina de costura, correndo contra o tempo para cumprir o prazo das encomendas. Por essa via, portanto, a oportunidade de estudo a que tiveram acesso esses dois narradores, por mais precária ou atabalhoada que tenha sido, permitiu a eles delinear o destino de forma diversa ao que lhes era previsto como herdeiros da violência, da pobreza e do abuso.

Para além da narração como um resultado de ascensão cultural e social, Hatoum também menciona a possibilidade da escrita como uma saída encontrada pelos narradores, algo que nada tem a ver, conforme ele mesmo afirma, com a melancolia e a amargura atribuídas aos desfechos dos seus romances. Os narradores estão vivos, atuando no presente e pensando sobre o passado. A sua condição materialmente subalterna foi deixada para trás, e eles podem até mesmo organizar a sua experiência e apresentar a sua perspectiva. Nesse sentido, pode-se estender o debate para os narradores dos outros dois romances da série. Em *Relato de um certo Oriente*, a mulher inominável, em diálogo com seu irmão em Barcelona, organiza os três depoimentos recolhidos após a morte de Emilie em uma forma muito bem armada, com uma linguagem e um tom que sobrevoam a algaravia de vozes e sotaques. Nesse gesto de controle e de firme determinação, a narradora se impõe como uma editora, imprimindo a sua marca em cada escolha de vocabulário, tema ou mesmo de ponto de vista narrativo. Por tudo isso, a sua imagem destoa da paciente fragilizada da clínica psiquiátrica ou da filha confusa diante do espelho na casa da mãe biológica. Sendo assim, a escrita se apresenta para essa narradora como uma oportunidade de harmonia, uma fuga da loucura ou dos assombros de um passado que não se revela em sua feição verdadeira. Para essa mulher que esconde o próprio nome, narrar não é tanto o sintoma de uma ascensão, pois o seu ponto de partida é diverso de Nael e Lavo, mas sobretudo uma chance de se encontrar, de se conhecer na sólida arquitetura da sua narração.

Já em *Órfãos do Eldorado*, os limites da narração são testados como em nenhum dos outros romances. Arminto Cordovil é um velho com fama de louco e mentiroso, que desanda a contar suas histórias para um desconhecido. No meio dessa narração afobada, lançada em um jorro só, misturam-se lendas amazônicas, mitos indígenas e memórias de um tempo em que a sua família foi uma das mais ricas e poderosas de Manaus. É tudo muito estranho, repleto de desconfianças. Apesar do relato grandioso, o entorno do narrador é marcado pela miséria, não há nada além da sua decrepitude e de uma tapera à beira do rio. Acreditar em Arminto não é tarefa das mais fáceis, ele não tem a legitimidade de Nael e Lavo, os quais construíram algo na vida, uma reputação, uma carreira; já o herdeiro dos Cordovil deixou tudo ser levado pelo

cargueiro Eldorado. No entanto, a ânsia de Arminto por falar, o desprendimento com que ele conta o seu passado para um estranho carrega em seu fundamento uma luta pela sanidade, um desejo de não se consumir com as dúvidas sobre o paradeiro e mesmo sobre a existência de Dinaura. Nesse caso, a narração não se presta tanto para impressionar o ouvinte, este, em verdade, é a parte menos importante da situação criada, o que interessa de fato é a oportunidade de falar e falar e falar a tal ponto que esse narrador possa se entender e desatar os nós que o enredam há tanto tempo.

6.4 DOIS DESBRAVADORES

No ensaio “A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia”, Milton Hatoum (2000) se dedica a comentar as correspondências de Euclides da Cunha, a fim de mostrar o seu desejo de evasão e a sua atração pela aventura e pelo risco. Ao longo dessas cartas, Euclides realiza diversos apontamentos sobre Belém e Manaus, em sua passagem por essas cidades. É interessante o gesto de Hatoum nesse texto, porque sua leitura aproxima dois observadores de Manaus que estão há um século de distância um do outro. Nesse encontro, alguns valores se combinam e se fortalecem, ao passo que outros, evidentemente, se rechaçam de tal modo que revelam no pensamento de Hatoum um avanço considerável às ideias defendidas por Euclides no início do século XX. Nesse sentido, o ensaísta anota que, no fundamento dessas cartas, há um ideal de pureza da raça, pois Euclides revela uma completa descrença com os mestiços e os indígenas. Segundo Hatoum (2000, p.187), “a descrença na incapacidade do mestiço e na do indígena - ‘a raça inferior, o selvagem bronco’ - influiu na visão urbana de Euclides sobre as cidades da Amazônia”. Após demorar apenas algumas horas em Belém, o autor de *Os Sertões* vai embora com uma impressão muito positiva, especialmente porque a cidade se apresenta como uma réplica de Paris, e a sua população se comporta como cavalheiros generosos, aos moldes dos hábitos europeus. Assim, a visão é idealizada, e a qualidade de Belém e seus moradores vale pela semelhança com a sociedade europeia:

Euclides viu Belém como quem vê de longe uma paisagem e se extasia. Não sentiu a pulsação da vida belenense, não caminhou pela Doca do Reduto e o Porto do Sal, não pôde observar detidamente o movimento do mercado Ver-o-Peso, onde as en-tranhas da cidade portuária se revelam. Passou ao largo desses lugares que mostram a complexidade da cidade e sua rede de relações com o interior da Amazônia. Ele viu a grandeza de Belém sob a perspectiva de amplas alamedas alinhadas por casarões e palacetes. Viu, enfim, a Belém do fausto da economia extrativista: visão impressionante que encerrava traços de uma promessa modernizadora ainda atual (HATOUM, 2000, p.187).

Nesse ponto, os dois autores começam a se diferenciar bastante. Ora, Hatoum demonstra um conhecimento sobre Belém que nem de perto Euclides foi capaz de obter. Isso é fundamental, porque o primeiro, não só nesse ensaio, mas sobretudo em seus romances, seguirá bem adiante dos estereótipos e será capaz de uma representação mais adequada dos limites e das contradições dessas grandes cidades da Amazônia, especialmente de Manaus. Euclides é movido, pela *belle époque* do seu tempo e por seu espírito positivista, a considerar o que é belo e superior tudo aquilo que remete a Paris, por isso a sua instantânea devoção a Belém. As coisas mudam quando ele chega a Manaus, onde ele permanece por três meses. Nessa cidade, também havia o empenho de se parecer parisiense, mas a permanência forçada, durante um tempo cada vez mais prolongado, deu a Euclides uma perspectiva mais realista e, portanto, mais intensa da vida manauara. Nos termos de Hatoum (2000), a desordem de Manaus exige que esse sujeito se reposicione diante das novas referências, as quais cindem o credo naturalista e o código positivista intrincados na linguagem e na visão de mundo de Euclides. Diante da Paris dos Trópicos, o viajante registra a vida urbana segundo uma mistura de fascínio e aversão a essa alteridade assombrosa:

Quanta coisa a dizer! - o desapontamento que me causou o Amazonas, menos que o Amazonas que eu trazia na imaginação; a estranha tristeza que nos causa esta terra amplíssima, maravilhosa e chata, sem um relevo onde o olhar descanse; e, principalmente, o tumulto, a desordem indescritível, a grande vida à gandaia dos que a habitam... Estou numa verdadeira sobrecarga de impressões todas novas, todas vivíssimas e empolgantes. Preciso de uma situação de equilíbrio para o espírito (HATOUM, 2000, p.188).¹⁹

A partir dessa leitura da correspondência de Euclides, Hatoum vai esboçando, por um efeito negativo, o contorno da sua própria escrita. Sobre o viajante dos primórdios do século XX, o ensaísta afirma se tratar de um “comentador contumaz de uma região brasileira que ele sabia periférica e desconhecida por seus conterrâneos. Daí o desejo, o empenho de ver o país por outros prismas, mesmo se essa visão às vezes é refratária ou míope” (HATOUM, 2000, p.189). Muitas décadas depois, a obra de Milton Hatoum lança outro prisma para essa região, desta vez menos míope, marcada por aquilo que, em outro ensaio, o autor denomina “adesão afetiva”. Essa diferença de perspectivas se revela especialmente na forma dos narradores de Hatoum, os quais apresentam valores em boa medida diversos aos apresentados pelas cartas de

¹⁹ Trecho de "Carta a Oliveira Lima. Manaus, 16.1.1905". Obra citada por Hatoum (2000, p.188).

Euclides. Se este desconfia da capacidade dos mestiços e dos indígenas, os narradores de Hatoum são justamente sujeitos cuja origem tem a ver com os caboclos e os índios da Amazônia. Já se ele desbrava discursivamente as cidades de Belém e Manaus de fora, a uma distância repleta de idealizações, assombros e preconceitos, esses narradores estão dentro de Manaus, eles ajustam o olhar na medida que a cidade convém. Sendo assim, embora a obra de Euclides da Cunha, incluindo *Os Sertões* e o ensaio “À margem da História”, tenha um poderoso valor investigativo do Brasil profundo, no ponto em debate neste capítulo, ela se presta como contraponto aos narradores construídos para a forma romanesca de Milton Hatoum.

Em *Relato de um certo Oriente*, apesar dos vinte anos de ausência, a narradora não entrega ao relato final um sabor exótico ou demasiado crítico à cidade da infância. Ela se assusta com as mudanças, mostra-se confusa em alguns momentos, mas não impõe a sua experiência recente em tom de superioridade à vida na província. Para todos os efeitos, essa mulher sem nome ainda é uma manauara, por isso, a sua perspectiva não chega a ter a distância de um olhar sulista. Em *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, trata-se de narradores cujas vidas se desenvolveram em Manaus. Não por acaso, eles conhecem a cidade como a palma da mão. Nesses romances, justamente em virtude dessa forma narrativa semelhante, não há assombros, nem surpresas, há tão somente uma cidade que se ergue em seus detalhes do passado e do presente, em uma contraposição constante entre a fisionomia anterior ao desembarque dos militares e a que se desenvolveu posteriormente aos seus projetos de industrialização e de urbanização. Dos quatro narradores dessa série de romances, Nael e Lavo são os que sentem em medida mais aguda o que Hatoum (2011) formulou como a destruição da cidade. Já em *Órfãos do Eldorado*, a despeito das incertezas em relação à sanidade de Arminto Cordovil, trata-se de um narrador que é capaz de apresentar a Manaus do início do século em seu movimento singular de fantasia e realidade. Nesse sentido, essa última narração se aproxima do que Euclides da Cunha, descontadas as suas idealizações de cunho positivistas, conseguiu captar da Paris dos Trópicos:

A “Meca tumultuária dos seringueiros” e os “restos das tangas esfiapadas dos tapuias” dizem muito sobre a transformação social de uma cidade onde ainda mo-ravam muitas famílias indígenas (inclusive tapuias) e onde também milhares de nor-destinos dormiam em acampamentos, à espera de um barco que os transportasse aos seringais da Amazônia. A opulência da “cidade estritamente comercial” e “excessivamente cosmopolita” com seus “aviadores solertes, zangões vertiginosos e ingleses de sapatos brancos” não dissimulava as contradições sociais. Daí “as roupagens civilizadoras” dessa grande vitrine da modernidade, a que Euclides contrapõe “o seringueiro achamboado” e a “maloca transformada em Gand” (HATOUM, 2000, p.191-192).

Não sem motivo, a voz de Arminto é a que mais se aproxima do desconforto de Euclides. A desordem de Manaus mexe com o seu horizonte de retidão urbana e civilizatória. Belém é uma cidade planejada, com uma estrutura mínima para os anos do *rubber boom*, por isso a perspectiva desse viajante é empolgada e até mesmo otimista: nos termos de Hatoum (2000, p.192), “Belém era miragem ou utopia sonhada”. Já a outra capital da Amazônia é o resultado da aventura, fonte de tensão para Euclides da Cunha, que se vê obrigado a três meses de espera e angústia para continuar a viagem até o Acre. Durante esse período, ele é acometido por “uma momentânea inquietação interior” (HATOUM, 2000, p.192), cuja origem é o tédio e o estranhamento com uma cidade que não pode ser apreendida conforme os seus valores herdados das certezas e das verdades científicas. Assim como Arminto, que se desestrutura diante das imagens fugidias de Dinaura, o desbravamento discursivo do “escritor-engenheiro” (HATOUM, 2000, p.194) esbarra diante de um impasse, o surgimento de uma grande cidade “que contraria seu ideal positivista, em que o progresso, associado à ordem, ‘exigia dos mais esclarecidos, dos luminares, no topo da sociedade, assistência aos desvalidos e higiene para melhorar a saúde e evitar as epidemias’ (HATOUM, 2000, p.192). No lugar disso, índios e migrantes nordestinos esmolam nos arredores do porto, levas de trabalhadores aguardam pelas ruas transporte para os seringais do interior, enquanto o centro da cidade, com seus cafés e suas boutiques parisienses, se veste de “roupagens civilizadoras”²⁰.

6.5 UM SENTIMENTO DE PERDA

No capítulo “Uma narração amoitada”, moveu-se o conceito de romantismo a fim de desenhar o contorno de Nael como um narrador em cujo fundamento habita a estranheza de uma figura romântica. A partir das imagens alegóricas do pensamento benjaminiano, argumentou-se que o filho de Domingas, restrito aos limites de um quartinho nos fundos do pátio, ampara o seu trabalho de narração sobre uma posição intrusiva, deslocada da legitimidade dos outros filhos da casa. Esse conceito, entretanto, não se prestou apenas a isso e, já no capítulo “Corpos borrados pela neblina”, ele também se apresentou em seu sentido de crítica à modernidade capitalista. Na esteira teórica de Löwy e Sayre (2015), bem mais do que um movimento estético ou uma resposta aos desencantos com a Revolução Francesa, o romantismo se revela uma visão de mundo que atravessa a história do capitalismo e da modernidade, ambos compreendidos como elementos indissociáveis um do outro. Dessa maneira, também vale a

²⁰ Trecho de "Carta a Domício da Gama. Manaus, 16.1.1905". Obra citada por Hatoum (2000, p.194).

definição de Löwy (2018, p.81, grifo do original), a qual contribui para ampliar essa noção de romantismo:

Ele é, antes de mais nada, uma forma de sensibilidade que irriga todos os campos da cultura, uma visão de mundo que se estende da segunda metade do século XVIII até os dias atuais, um cometa cujo núcleo incandescente é a revolta contra a civilização industrial-capitalista moderna, em nome de alguns valores sociais ou culturais situados no passado. Nostalgia de um paraíso perdido - real ou imaginário -, o romantismo se opõe, com a energia melancólica do desespero, ao espírito quantificador do mundo burguês, à reificação do mercado, ao nivelamento de cunho utilitarista, e, sobretudo, ao *desencantamento do mundo*.

Por essa via teórica, o romantismo não se restringe a marcos temporais, a autores ou a gêneros artísticos. Trata-se, conforme já se deu a ver, de uma maneira de conceber o mundo e de se posicionar diante da realidade capitalista. Por essa elasticidade, o adjetivo romântico pode ser atribuído até mesmo a produtos da indústria cultural, desde que esses rejeitem nostalgicamente a reificação-alienação moderna. Nesse bojo, Löwy e Sayre (2015) inserem produções cinematográficas como *Guerra nas estrelas*, *O poderoso chefão* e *ET*, além de *best-sellers* como *O Senhor dos Anéis* e *A história sem fim*. Em todos esses filmes ou livros, apesar do apelo de massas, Löwy e Sayre (2015, p.212) reconhecem “a marca do romantismo sobre o imaginário coletivo”. Nesse contexto de amplidão teórica, o pensamento de Milton Hatoum se aproxima da sensibilidade romântica, a qual se expressa em suas entrevistas, ensaios e comunicações e também em seus romances. Em todos esses exemplos, Hatoum se coloca em uma posição nostálgica, diante de uma Manaus que, segundo a sua perspectiva, foi verdadeiramente destruída pelas mudanças ocorridas a partir dos anos 1960 e 1970. Esse modo de conceber a história manauara formaliza os seus narradores, os quais também se voltam para o passado em seus relatos, mostrando feições diversas de uma cidade que se tornou estranha e incompreensível.

Na comunicação “Escrever à margem da História”, o escritor ainda pouco conhecido foge das imagens exóticas da sua terra natal e se embrenha pelos caminhos da memória, apresentando um argumento que retoma o início dos anos 1960. O romancista adulto retorna aos tempos da sua infância, quando perambulava pela pensão Fenícia, para onde convergiam viajantes, mascates e estrangeiros das mais diversas origens. Esse encontro de experiências e culturas é uma das principais fontes do autor. Trata-se de uma Manaus cujo ritmo é o da província, em que havia tempo e espaço para uma criança se deleitar com histórias do interior amazônico e do Oriente Médio. Sobre esses anos de infância e adolescência, Hatoum também se refere na entrevista “O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade”, em que ele faz

duras críticas às mudanças urbanísticas e arquitetônicas da cidade, além de lembrar os tempos de *crooner* e de frequentador precoce de prostíbulos. Nessa mesma entrevista, ele compara a sua experiência de liberdade e domínio da geografia de Manaus com a experiência dos atuais jovens de doze anos, restritos, segundo ele, a passeios no *shopping*.

Já no ensaio “Laços de parentesco: Ficção e Antropologia”, a memória do autor vai até suas viagens ao Alto Rio Negro, quando ele se deparou com a miséria de índios à mercê do abuso de comerciantes, religiosos e até mesmo do Estado. Nessas incursões da juventude, Hatoum se aproximou com espanto e indignação da realidade camuflada pelas idealizações identitárias da cultura brasileira. Por último, no ensaio de leitura das cartas de Euclides da Cunha, “A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia”, o ensaísta também retorna a imagens do passado manauara, desta vez para mostrar que os indícios de destruição já se apresentavam no início do século. Em todos esses textos, como há de se perceber, existe um sentimento de perda, o autor do presente se debate com a perspectiva de que se atropelou o passado com um tempo menos humano, no ritmo das máquinas, do lucro e da produtividade industrial.

A propósito dos romances de Milton Hatoum, os narradores também incorporam na forma de seus relatos um ponto de vista nostálgico em relação ao passado. Apesar dos matizes diversos, há em cada um desses sujeitos um elemento não superado, um presente que não se concretiza plenamente. Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora sem nome retorna à casa da infância com as mesmas dúvidas de quando partiu de Manaus. A sua narração é um passo importante, um caminho em direção à harmonia, mas, no final das contas, é incapaz de solucionar o mistério da sua identidade. Em *Dois Irmãos*, o passado também tem porções insondáveis para Nael. Embora ele tenha ascendido cultural e materialmente, a cena que encerra o romance é a síntese de uma impossibilidade: a figura do suposto pai surge irreconhecível, ofuscada pela água da chuva. Já em *Cinzas do Norte*, não há o dilema da paternidade, Lavo conhece a sua origem e a sua história. A despeito disso, a trajetória de Mundo se impõe à dele após vinte anos da morte do amigo. O presente do advogado de pequenas causas se esvazia diante da memória dos Mattoso, a estranha herança que recai a esse misto de amigo e agregado da família. Em *Órfãos do Eldorado*, por sua vez, Arminto Cordovil se dedica a elaborar um passado que se dilui entre a falência dos negócios da família, as traduções tortas de Florita e a presença fantasmagórica de Dinaura. O presente da narração é o da miséria extrema, para além dessas histórias que flertam com a mentira e a insanidade, o velho Cordovil só tem a oferecer um copo d’água e uma sombra de árvore. No procedimento desses quatro narradores, o passado carrega a sua porção de paraíso perdido: as lembranças do sobrado da infância, as histórias

contadas por Halim e Domingas, o convívio com os moradores do palacete dos Mattoso, os passeios pelos cafés e cinemas da Manaus do *rubber boom*. Não há o retorno de um tempo que se tornou um presente corrompido.

Em acréscimo a esses dilemas da história individual dos narradores, eles também lançam imagens das mudanças pelas quais a cidade passou desde a sua infância até o momento da narração. Em seu retorno a Manaus, a mulher inominada passeia por bairros outrora proibidos para ela e o irmão. Nesses lugares, a filha adotiva de Emilie se depara com uma pobreza desconhecida, a qual vai explodir na bagunça e na imundície do porto. São os anos posteriores à inauguração da Zona Franca, o complexo industrial que dinamizou a economia da cidade e contribuiu para um aumento populacional vertiginoso. Conforme anota Hatoum (2011), “onde tem indústria tem imigração”, e Manaus passou de 300 mil habitantes em 1968 para 2 milhões na atualidade. Por isso, a visão do homem-arbusto sintetiza os excessos de uma urbanização desenfreada, em que os elementos da natureza amazônica se convertem em suvenires, e o corpo desse homem se coloca em sacrifício à curiosidade dos turistas. A passagem desse Cristo hostilizado por pedras e flashes de fotografia se sobrepõe às melhores lembranças da narradora: o Natal de 1954, a prima Soraya Ângela ainda viva e brincando, o irmão engatinhando pelo pátio, a imensidão do sobrado dos libaneses... A vida restrita aos cuidados de Emilie se espanta diante de uma cidade que se tornou hostil, uma metrópole que não acolhe e nem protege os seus moradores. O ambiente familiar está desfeito, a mãe adotiva está morta, a biológica é uma sombra misteriosa, e a cidade é avessa aos seus medos e aos seus traumas.

Com as vozes de Nael e Lavo, recebem contorno os anos de transição de uma cidade de porte médio para uma metrópole amazônica. A trajetória de vida desses dois narradores está associada às consequências advindas da presença dos militares em Manaus e de seus projetos de modernização urbanística e industrial. A casa de Nael, por exemplo, o lugar de onde emana a sua narração, é o resultado de um conluio entre o gêmeo Yaqub e o empresário Rochiram, isso tudo sob os auspícios da administração da cidade. Sobre esse quartinho nos fundos do pátio do antigo sobrado de Zana e Halim, os interesses de uma Manaus moderna avançam de tal modo que não há de se negar a destruição do modelo familiar dos libaneses. Após o desembarque dos militares, Nael foi testemunha da destruição da Cidade Flutuante, da morte do patriarca, da venda do bazar da família e da transformação da casa em uma loja de quinquilharias importadas. E a experiência de Lavo não anda por caminhos diferentes. De modo semelhante ao que Nael testemunha, o sobrinho da costureira Ramira acompanha o declínio dos Mattoso se contrapor ao avanço dos projetos do coronel Zanda e dos negócios de Arana e Albino Palha. Em ambas as narrações, ainda que estejam a cargo de sujeitos em cuja trajetória

há um evidente sentido de ascensão social, pode-se observar a oposição de dois tempos diversos em Manaus: o da juventude, quando a cidade se desenvolvia em um ritmo mais cadenciado, segundo a vontade dessas famílias nucleares, e o do presente, quando a cidade se debate com os desafios do seu próprio crescimento industrial e populacional. Sendo assim, no fundamento desses trabalhos de elaboração narrativa, habita um mesmo sentimento de perda romântico: o passado carrega valores que foram deteriorados e esmagados pelo presente.

Esse sentimento também se decanta da narração de Arminto Cordovil, o qual se dedica a lembrar dos anos de riqueza da sua família. O relato se distancia bastante no tempo, e a origem do poder e da influência dos Cordovil se inicia ainda com a Cabanagem. Nesse amplo percurso temporal, a cidade de Manaus se apresenta moderna e cosmopolita, com seus cinemas e cafés e com seus empórios com produtos europeus e seu porto recebendo viajantes dos mais diversos países. Na memória de Arminto, Manaus estava a um século na frente de Vila Bela, a casa para onde o menino hesitava em voltar após os passeios na capital. No entanto, o *rubber boom* se esvazia de sua força em pouco mais de trinta anos, e a antiga Paris dos Trópicos vai se aminguando até se tornar uma caricatura emagrecida dos delirantes desejos do fausto gomífero. Muitos anos depois, quando o passante se achega à tapera a fim de um copo d'água, ele se depara com a imagem de um homem que reflete a penúria da própria cidade. Manaus e Arminto se entrelaçam na mesma trajetória de decadência, ambos estão secos, vivendo um presente de memórias do porto e do palácio branco. A narração desse último Cordovil, embora ele tenha contribuído para o empobrecimento da sua linhagem, se posiciona diante do passado com uma consciência de perda semelhante à dos outros narradores, já não há o fervor e a esperança do início do século, há tão somente a morosidade de um presente que se apresenta imobilizado, sem grandes projetos para o futuro.

Voltando ao conceito de romantismo elaborado por Löwy e Sayre (2015), o debate proposto neste capítulo se insere naquilo que os autores definem como uma “estrutura mental coletiva” (LÖWY e SAYRE, 2015, p.34). Ora, na esteira dessa definição, eles afirmam que o romantismo é uma visão de mundo, porque “pode exprimir-se em campos culturais muito diversos: não apenas na literatura e em outras artes, mas também na filosofia e na teologia, no pensamento político, econômico e jurídico, na sociologia e na história etc” (LÖWY e SAYRE, 2015, p.34). Por isso mesmo, os autores são enfáticos ao ampliar esse conceito para além das fronteiras da literatura, da arte ou de qualquer período histórico em que se desenvolveram movimentos considerados românticos. Nesse contexto, em que Löwy e Sayre (2015, p.37) aplicam a definição até mesmo a “autores, correntes e épocas que habitualmente não se consideram românticos, ou recusam esse qualificativo”, pode-se inserir a obra romanesca de

Milton Hatoum, especialmente por conta da forma de seus narradores, os quais assumem para si uma perspectiva de recusa nostálgica ao avanço dos projetos de modernização empreendidos em Manaus. Seja em suas histórias individuais, seja em seus recortes da história manauara, elabora-se uma crítica profunda ao que esses quatro sujeitos deixam entrever como a destruição das *suas* famílias e da sua cidade. Portanto, esses narradores iluminam o pensamento de um autor que, também em suas manifestações para além da literatura, se posiciona em lugar descontínuo aos caminhos tomados pela Manaus do *rubber boom* ou pós-Zona Franca.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. Posição do narrador no romance contemporâneo. *In: ADORNO, Theodor. Notas de literatura I.* Tradução de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed.34, 2003. p.55-63.
- AGAMBEN, Giorgio. A testemunha. *In: AGAMBEN, Giorgio. O que resta de Auschwitz: o arquivo e a testemunha (Homo Sacer III).* Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2008. p.25-48.
- AGAMBEN, Giorgio. O Dia do Juízo. *In: AGAMBEN, Giorgio. Profanações.* Tradução de Selvino J. Assmann. São Paulo: Boitempo, 2007. p.23-27.
- AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo?. *In: AGAMBEN, Giorgio. O que é o contemporâneo? e outros ensaios.* Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009. p.55-73.
- ALBUQUERQUE, Gabriel. Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 28, p. 125-140, jul./dez. 2006. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9108/8116>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- AUERBACH, Erich. *Mimesis: a representação da realidade na literatura ocidental*. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- BEAL, Sophia. Espaços movediços e conflitantes na Manaus de Milton Hatoum. *Teresa*, São Paulo, n. 17, p. 71-86, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/114576/124547>. Acesso em: 01 jul. 2019.
- BENJAMIN, Walter. Conto e cura. *In: BENJAMIN, Walter. Rua de mão única.* Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987b. p.269.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura.* Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987a.
- BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião.* Tradução de Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens.* Tradução de Irene Aron e Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.
- BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum.* Orientador: João Camillo Penna. 2007. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- BLETZ, May E. Entre Amazonas y el Oriente: el Orientalismo revisitado em Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 33, p. 193-203, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9593/8474>. Acesso em: 01 jul. 2019.

CANDIDO, Antonio. The Brazilian Family. In: SMITH, T. Lynn; MARCHANT, A. (org.). *Brazil, portrait of a continent*. New York: Dryden Press, 1951. Disponível: https://docgo.net/detail-doc.html?utm_source=the-brazilian-family-antonio-candido-pdf. Acesso em: 01 maio 2019. n.p.

CURY, Maria Zilda Ferreira. Fronteiras da memória na ficção de Milton Hatoum. *Letras*, Santa Maria, v. 26, p. 11-19, 2003. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11876/7303>. Acesso em: 01 jul. 2019.

DERRIDA, Jacques. Injunções de Marx. In: DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx: o estado da dívida, o trabalho do luto e a nova Internacional*. Tradução de Anamaria Skinner. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1994. p.15-71.

DIAS, Edinea Mascarenhas. *A Ilusão do Fausto: Manaus 1890-1920*. Manaus: Editora Valer, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em W. Benjamin*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999a.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2006.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Sete aulas sobre linguagem, memória e história*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Teologia e Messianismo no pensamento de W. Benjamin. Tradução de Jean Briant. *Estudos Avançados*, São Paulo, v. 13, n. 37, p. 191-206, 1999b.

GOMES, Paulo Emílio Sales. Cinema: trajetória no subdesenvolvimento. In: GOMES, Paulo Emílio Sales. *Pequeno cinema antigo*. São Paulo: Paz e Terra, 1996. p.85-111.

HATOUM, Milton. A dois passos do deserto: visões urbanas de Euclides na Amazônia. *Teresa*, São Paulo, n. 1, p. 183-194, dez. 2000. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/121088/118075>. Acesso em: 01 ago. 2019.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a.

HATOUM, Milton. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006a.

HATOUM, Milton. Entrevista com Milton Hatoum. [Entrevista concedida a] Francismar Barreto et al. *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n.28, p.141-147, jul./dez.2006b. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9109/8117>. Acesso em: 01 ago. 2019.

HATOUM, Milton. Escrever à margem da História. In: SEMINÁRIO DE ESCRITORES BRASILEIROS E ALEMÃES, 1993, São Paulo. *Anais eletrônicos [...]*. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/fronteiraz/article/view/12593/9167>. Acesso em: 01 ago. 2019. n.p.

HATOUM, Milton. Laços de parentesco: ficção e antropologia. *Raízes da Amazônia*, Manaus, ano 1, v. 1, n. 1, p.81-88, ago. 2005. Disponível em:

<https://docplayer.com.br/18915158-Lacos-de-parentesco-ficcao-e-antropologia.html>. Acesso em: 01 ago. 2019.

HATOUM, Milton. Milton Hatoum. [Entrevista concedida a] Revista Teresa. *Teresa*, São Paulo, n.10-11, p.56-57, 3 dez.2010b. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/116833/114379>. Acesso: 01 ago. 2019.

HATOUM, Milton. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade. [Entrevista concedida a] Tácito Costa. *Substantivo Plural*, 30 ago. 2011, n.p. Disponível em:

<http://substantivoplural.com.br/%E2%80%9Co-amazonas-preservou-a-floresta-e-destruiu-a-cidade%E2%80%9D/>. Acesso em: 01 ago. 2019.

HATOUM, Milton. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008a.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008b.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Raízes do Brasil*. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

LAGO, Miguel. Procura-se um presidente. *Revista Piauí*, Rio de Janeiro, n. 152, maio 2019, questões brasileiras, p.28-32.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. *Revolta e melancolia: o romantismo na contracorrente da modernidade*. Tradução de Nair Fonseca. São Paulo: Boitempo, 2015.

LÖWY, Michael. Carga explosiva: o surrealismo como movimento romântico revolucionário. In: LÖWY, Michael. *A estrela da manhã: surrealismo e marxismo*. Tradução de Eliana Aguiar. São Paulo: Boitempo, 2018. p.81-90.

LÖWY, Michael. Prefácio - Walter Benjamin, crítico da civilização. In: BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider e Renato Ribeiro Pompeu. São Paulo: Boitempo, 2013. p.7-19.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses "Sobre o conceito de história"*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira Brant. São Paulo: Boitempo, 2005.

LUKÁCS, György. Narrar ou descrever?. In: LUKÁCS, György. *Marxismo e teoria da literatura*. Tradução de Carlos Nelson Coutinho. São Paulo: Expressão Popular, 2010. p.149-186.

MINHA CABEÇA. [S.l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (4 min 4 s). Publicado pelo canal falcaoclarice. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ejTgc3mHcTQ>. Acesso em: 01 jul. 2019.

PASTA JR, José Antonio. Volubilidade e ideia fixa. *Sinal de menos*, ano 2, n.4, p.13-25, 2010. Disponível em:

https://www.dropbox.com/s/5xxgnpbsdhj5cqj/SINAL_DE_MENOS_4.pdf. Acesso em: 01 maio 2019.

PASTA JR, José Antônio. O ponto de vista da morte. *Revista da cinemateca brasileira*, São Paulo, n. 1, p. 7-15, maio 2012. Disponível: http://cinemateca.org.br/wp-content/uploads/2016/08/Revista_Cinemateca_Brasileira_1.pdf. Acesso em: 01 maio 2019.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review*, Madison, v. 41, n. 1, p. 121-37, jun. 2004. Disponível em: <http://lbr.uwpress.org/content/41/1/121.full.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. *Folha de São Paulo*, 12 agosto 2000. Jornal de resenhas. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/resenha/rs1208200011.htm>. Acesso em: 01 jul. 2019.

PIRES, Murilo José de Souza; RAMOS, Pedro. O termo Modernização Conservadora: sua origem e utilização no Brasil. *Revista Econômica do Nordeste-REN*, Fortaleza, v. 40, n.3, p.411-424, jul./set. 2009. Disponível em: <https://ren.emnuvens.com.br/ren/article/view/367/315>. Acesso em: 01 jul. 2019.

RUFINONI, Simone Rossinetti. À sombra da casa-grande: patriarcado, loucura e ressentimento em "Fogo morto". *Teresa*, São Paulo, v. 1, n. 19, p. 315-346, dez. 2018. Disponível: <https://www.revistas.usp.br/teresa/article/view/148765/149222f>. Acesso em: 01 maio 2019.

SANITY. [S.l.: s. n.], 2019. 1 vídeo (3 min 45 s). Publicado pelo canal Nick Murphy / Chet Faker. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=D9bV9SRq8gM>. Acesso em: 01 jul. 2019.

SANTOS, Josalba Fabiana dos. Aqui e lá: identidades em questão. *O eixo e a roda*, Belo Horizonte, v. 18, n. 2, p.193-206, 2009. Disponível em: http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3329/3258. Acesso em: 01 jul. 2019.

SARLO, Beatriz. *Tempo passado: cultura da memória e guinada subjetiva*. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SCHWARZ, Roberto. As ideias fora do lugar. In: SCHWARZ, Roberto. *Ao Vencedor as Batatas*. São Paulo: Duas Cidades, 1977. p.13-28.

SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 1997.

SOUSA, Germana. Entre o cedro e a seringueira: certos relatos de Milton Hatoum. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 14, p. 23-37, 2001. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/8875/7838>. Acesso em: 01 jul. 2019.

SOUZA, Leno José Barata. *Cidade flutuante: uma Manaus sobre as águas (1920-1967)*. Orientadora: Yara Maria Aun Khoury. 2010. 354 f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

TONUS, José Leonardo. O efeito-exótico em Milton Hatoum. *Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 137-148, jul./dez. 2005. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/9083/8091>. Acesso em: 01 jul. 2019.

TREVISAN, Ana Lúcia. Tempo mítico e tempo histórico em Órfãos do Eldorado. *Revista Fikr – Estudos Árabes, Africanos e Sul-Americanos, Bibliaspa – Biblioteca/Centro de Pesquisa América do Sul e Países Árabes*, n. 2, 2010. Disponível em: <https://bibliaspa.org/wp-content/uploads/2014/05/fikr-14.pdf>. Acesso em: 01 jul. 2019.

VARIKAS, Eleni. *A escória do mundo: figuras do pária*. Tradução de Nair Fonseca e João Alexandre Peschanski. São Paulo: Editora Unesp, 2014.

WISNIK, Guilherme. *Dentro do nevoeiro: arquitetura, arte e tecnologia contemporâneas*. São Paulo: Ubu Editora, 2018.