

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**A tarefa de um narrador: abandono e melancolia no romance de Milton Hatoum**

DANIEL MULETALER PINTO

PORTO ALEGRE

2016

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL  
FACULDADE DE LETRAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS  
MESTRADO EM TEORIA DA LITERATURA

**A tarefa de um narrador: abandono e melancolia no romance de Milton Hatoum**

DANIEL MULETALER PINTO

ORIENTADOR: PROF. DR. PEDRO THEOBALD

Dissertação de mestrado apresentada à Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul como requisito final para obtenção do título de Mestre em Teoria da Literatura.

PORTO ALEGRE

2016

## Agradecimentos

Ao Pedro, pela orientação, pela escuta atenta, pela leitura criteriosa, pela parceria, pelo revigorante grupo de discussão.

À CAPES, pela bolsa que me permitiu cursar o mestrado e realizar este trabalho.

A Benjamin e a Ricoeur, a Susana Lages e Daniela Birman, a Jeanne Marie Gagnebin e Katia Muricy, a José Carlos Reis, e a todos os demais intelectuais e pensadores que me acompanharam, indiretamente, nesta caminhada.

Aos professores do PPGL da PUCRS.

Às funcionárias da secretaria do PPGL, Tatiana e Alessandra.

Ao Odi, à Teresa, à Adriane, à Dani, ao Arthur, a todos os colegas, que tornaram tudo melhor.

Ao Luís, *in memoriam*.

Ao Cabeda, ao Jeferson, à Gabi.

À Márcia, por tudo.

À Rose, por tudo.

À Raquel, por tudo.

À Ju, parceira, amor e tudo mais.

*Que insigne alvedrio prende à ideia cega teu vago retrato?*

Cecília Meireles

## RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as quatro narrativas longas de Milton Hatoum, partindo da observação de traços comuns na situação familiar dos narradores. A personagem inominada de *Relato de um certo Oriente* tenta compreender o abandono materno. Em *Dois irmãos*, Nael descobre que seu pai é um dos membros da família na qual ele e a mãe são agregados, e o narrador não tem dúvidas de que a assunção da paternidade nunca será sequer aventada, pois os dois jamais serão aceitos como iguais por essa família. Em *Cinzas do Norte*, Lavo perdeu os pais quando ainda era criança. Arminto, em *Órfãos do Eldorado*, é órfão de mãe, que morreu durante o parto dele, e o pai não hesita em culpá-lo por isso. Todos esses narradores são, de alguma forma, abandonados ou órfãos.

A hipótese interpretativa é a de que esse estatuto dos narradores está intrinsecamente relacionado à própria atividade de narrar. Isso porque aquele que tem a tarefa de contar uma história deve lidar com a perda que a passagem do tempo representa, pois o acesso ao passado é dificultado por diversas situações, como, por exemplo, a morte daqueles que testemunharam os fatos que se quer narrar. A ausência do pai, da mãe ou de ambos, que caracteriza os narradores de Hatoum, se coaduna com essa falta, situação que condiciona o olhar, sempre melancólico, dirigido ao passado.

O estado melancólico é superado, entretanto, no próprio fazer narrativo, tarefa que exige a organização de relatos fragmentários, lembranças dispersas, bem como a reunião de documentos e objetos do passado, tudo sendo configurado em uma narrativa. A imagem da melancolia associada àqueles que têm de escrever é análoga à condição do tradutor, conforme Walter Benjamin problematizou em *A tarefa do tradutor*, texto que aparece como subsídio interpretativo, assim como o trabalho de Suzana Kampff Lages, *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, além de *Luto e melancolia*, de Freud.

O caráter sempre fragmentário da memória, a degradação que a passagem do tempo impõe a tudo e a todos, características que conferem aos romances de Hatoum o aspecto de verdadeiros inventários de ruínas, ensejou a busca de novo aporte teórico em Benjamin, dessa vez em *Origem do drama trágico alemão*, e em alguns de seus comentadores. Em Benjamin ainda se encontrou a superação da condição melancólica através do trabalho do tradutor/escritor, como acontece aos narradores aos quais este estudo se dedica, mas a análise da produção romanesca de Milton Hatoum também oportunizou uma tentativa de interpretação das questões narratológicas aqui levantadas a partir de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur, sobretudo na aproximação que o filósofo realiza entre narrativas histórica e ficcional.

**Palavras-chave:** Milton Hatoum; romance; orfandade; narração; melancolia.

## ABSTRACT

The present thesis aims to analyze Milton Hatoum's four long narratives from the observation of common traits in the family situation of the narrators. The innominate character in *Relato de um Certo Oriente* attempts to understand his mother's abandonment. In *Dois Irmãos*, Nael learns that his father is a member of the family in which he and his mother are aggregated, and the narrator has no doubt that the assumption of paternity will never be aired, for the very reason that the two will never be accepted as equals by this family. In *Cinzas do Norte*, Lavo's parents die when he is still a child. As for Arminto, in *Órfãos do Eldorado*, he was born to a mother who died during his birth, and the father does not hesitate to blame him for that. All of these narrators are somehow abandoned or orphaned.

The interpretative hypothesis is that the status of narrators is intrinsically related to the very activity of narrating. This is because the one who has the task of telling a story must deal with the loss that the passage of time represents, for the access to the past is hindered by various situations, such as the death of those who witnessed the facts one wishes to narrate. The absence of the father, the mother or both, which characterizes Hatoum's storytellers is consistent with this lack, a situation that affects the melancholic look that is directed to the past.

Nevertheless, the melancholic state is overcome in the narrative process itself, a task that requires the organization of fragmentary reports and scattered memories as well as the collection of documents and objects from the past, all being set in a narrative. The image of melancholy associated with those who have to write is analogous to the condition of the translator, as Walter Benjamin problematized in *The Task of the Translator*, a text that appears as an interpretative aid, as well as the work of Suzana Kampff Lages, *Walter Benjamin: tradução e melancolia*, and *Mourning and Melancholia*, by Freud.

The always fragmentary nature of memory, the degradation that the passage of time imposes on everything and everyone, characteristics that grant to Hatoum's novels the aspect of true inventories of ruins, gave rise to the search for a new theoretical framework in Benjamin, this time in *The Origin of German Tragic Drama*, and in some of his commentators. In Benjamin, I also found the overcoming of the melancholic condition through the translator / writer task, the same that happens to the narrators to which this study is dedicated. However, the analysis of Milton Hatoum's novelistic production also provided an opportunity to attempt to interpret the narratological issues raised here from *Time and Narrative*, by Paul Ricoeur, especially on the approach that the philosopher places between historical and fictional narratives.

**Keywords:** Milton Hatoum; novel; orphanhood; narration; melancholy.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>8</b>
<b>1. ABANDONO.....</b>	<b>16</b>
1.1. EM NOME DA MÃE.....	17
1.2. O FILHO DA CASA.....	22
1.3. UM PAI QUE NÃO É O MEU.....	27
1.4. SEM PAI NEM MÃE.....	30
<b>2. MELANCOLIA.....</b>	<b>36</b>
2.1. O ODOR DO MAR E DOS FIGOS.....	41
2.2. LIQUIDAÇÃO.....	46
2.3. UMA ÉPOCA QUE SE DEITA.....	50
2.4. UM CORPO DE VELHO.....	54
<b>3. A TAREFA DE UM NARRADOR.....</b>	<b>66</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>86</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>89</b>

## INTRODUÇÃO

As quatro narrativas longas de Milton Hatoum que são tema deste trabalho têm muito em comum. O fato de se passarem na Amazônia, terra do autor, é uma das características que se repetem. E, no que diz respeito a isso, é de se ressaltar o seu talento para incorporar cor local nas histórias sem soar artificial ou tornar a leitura enfadonha. Pelo contrário, as imagens conferem densidade ao narrado. Também são intrigas em que a memória tem papel fundamental, talvez por girarem em torno de famílias. Famílias comuns para os padrões brasileiros: têm pais, mães, filhos, irmãos, avós, tios e, também, agregados. Mas outra característica sempre presente nessas narrativas é o que verdadeiramente me levou para a pesquisa cujos resultados este trabalho procura divulgar.

Em *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000), *Cinzas do Norte* (2005) e *Órfãos de Eldorado*<sup>1</sup> (2008), os narradores apresentam uma queixa comum. De alguma forma, eles foram abandonados. A narradora sem nome de *Relato* foi deixada pela mãe aos cuidados de Emilie, libanesa que é uma das figuras centrais da intriga. Nael, em *Dois irmãos*, conta a história da família a quem sua mãe, a índia Domingas, e ele próprio serviram e com a qual mantinham um vínculo difuso de empregados e agregados. Nael é, tudo indica, fruto das relações entre Domingas e um dos filhos dos patrões, mas a assunção da paternidade é algo que nunca chega a ser aventado, o que só confirma o papel servil do filho e da mãe e a condição desamparada do narrador. Lavo, de *Cinzas*, era criança quando os pais morreram em um naufrágio. Ele parece estar sempre a serviço de outros personagens do romance, já que as relações conturbadas entre Mundo e o pai, Jano, entre Jano e a

---

<sup>1</sup> As edições que utilizo aqui são as seguintes: *Relato de um certo Oriente*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004; *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras [Companhia de Bolso], 2006; *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005; *Órfãos de Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008. Com exceção de *Dois irmãos*, de agora em diante, as obras aparecerão com seus títulos abreviados: *Relato*, *Cinzas*, *Órfãos*.



esposa, Alcília, e entre esta e Ran, tio de Lavo, dominam a intriga. Lavo apenas acompanha a tudo e tenta acalmar os ânimos, apartar brigas. E Arminto, em *Órfãos*, já numa situação de indignação após dissipar o patrimônio que herdou, conta a um passante a história da queda que significou a sua vida, um fracasso em termos afetivos e financeiros. A mãe de Arminto morreu quando o deu à luz, e isso valeu a ele o ódio escancarado do pai, que não hesitou em acusar o filho de ser o culpado pela morte.

É claro, as histórias não se resumem ao que apresentei apressadamente acima. A literatura de Hatoum me conquistou porque, após ler um de seus livros, quis ler todos, e é isso que bons escritores fazem com a gente. As narrativas têm qualidades que as tornam muito especiais. Cada frase denota um delicado trabalho de linguagem. "Não tenho a ânsia de publicar", já disse o autor. Isso porque "quando você quer escrever, não quer escrever bobagens, coisas que durem uma ou duas estações."<sup>2</sup> Foi assim que Hatoum produziu, até o momento, quatro narrativas longas, um livro de contos, um de crônicas, além de algumas traduções. O universo ficcional que criou, entretanto, é, além de vasto, profundo, consistente.

O presente estudo faz um recorte nesses mundos hatoumianos, mas acredita que isso servirá para ampliar, e não para reduzir, a discussão sobre a ficção do autor. Nessas histórias habilmente entretidas pela memória que Hatoum nos oferece, figuram personagens muito sedutores, e o fato sempre repetido da orfandade e do abandono chama a atenção. Até mesmo o título de uma das obras traz a palavra "órfão". Sem dúvida, não se deve esquecer que os órfãos, nesse caso, são, parodiando Hatoum, os de um certo Eldorado, ou seja, o dos ciclos da borracha na Amazônia. Mas poderia ser outro o termo utilizado para aludir aos que sofreram com a estagnação econômica que o fim do monopólio da borracha legou à região amazônica. Entretanto, é esse o termo que nos é apresentado. E são, mesmo, de alguma forma, abandonados os narradores de Hatoum.

Essa condição dos narradores é presente demais para passar despercebida. E ela faz perguntar o porquê dessa situação. Por que, nas narrativas de Hatoum aqui examinadas, os narradores sofreram alguma espécie de abandono? Além de

---

<sup>2</sup> ANDERY, Rafael. Milton Hatoum lança livro e ganha adaptações no cinema, TV e HQ. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 29 mar. 2015. Disponível

constatar essa situação e compreendê-la dentro da economia das obras, o objetivo é entender o que ela nos ensina a respeito da ficção de Hatoum e sobre a narrativa de modo geral.

A hipótese é a de que a orfandade e o abandono e tudo o que gira em torno dessas situações, como solidão, medo, desesperança, estão relacionados à condição da própria narração. Aquele que toma para si ou a quem se delegou a tarefa de narrar está, de alguma maneira, numa situação de desamparo. Assim como um órfão ou alguém que foi abandonado, ele também se queixa de uma perda. A perda está relacionada a um passado a que, por alguma razão, o acesso é obstado. Ou porque efetivamente os narradores não viveram na época em que os fatos que pretendem explorar aconteceram, ou em razão de já não estarem mais presentes as pessoas cujos relatos seriam fundamentais para se compreender o que ocorreu.

Pessoas, memórias e lugares desapareceram, tudo se degradou. O olhar que os narradores lançam sobre esse passado está, assim, impregnado de melancolia. Como é possível narrar, como alcançar esse passado, como vencer as dificuldades impostas pelo tempo e pelas perdas que sua passagem acarreta? Assim como o historiador lança mão de recursos ficcionais para construir a narrativa histórica, também os narradores de Hatoum se utilizam dos recursos da História, como a consulta a documentos, arquivos, testemunhos e vestígios, para compor suas narrativas<sup>3</sup>. Organizar, recuperar e conformar os diversos relatos, as lembranças, as cartas, documentos e objetos, elementos que pertencem ao passado, e configurar uma narrativa, seria essa a tarefa dos narradores de Hatoum, um trabalho em que se concretiza a superação da condição melancólica que afeta aqueles que têm de olhar para as ruínas deixadas pelo tempo.

Ficam, então, delineados três focos de análise das obras, distribuídos por três capítulos. O primeiro é sobre o abandono. A condição de desamparo de cada um dos narradores será detalhada, pois ela aparece de formas distintas em cada obra. Há diferenças na história de cada um dos narradores, e especialmente entre Arminto, de *Órfãos*, e os outros três. Arminto é o único que conta a sua própria

---

em:<<http://www1.folha.uol.com.br/serafina/2015/03/1609276-milton-hatoum-lanca-livro-novo-e-ganha-adaptacoes-no-cinema-tv-e-hq.shtml>>. Acesso em: 25 out. 2015.

história. Ele não se encarrega, como os demais, de contar primordialmente a história dos outros. Por outro lado, os outros narradores organizam relatos com a finalidade de compor uma história escrita. Por isso, os três primeiros romances podem ser considerados o resultado da pesquisa e da escrita desses narradores. Já Arminto, à maneira de Riobaldo, de *Grande Sertão*, conversa com um desconhecido, um passante, a quem confia as suas desventuras, e aí está outra grande diferença entre *Órfãos* e os outros livros analisados, ou seja, a história é transmitida oralmente pelo narrador.

Para esse capítulo, é fundamental a caracterização que faz Daniela Birman sobre a condição dos narradores nos obras de Hatoum. Birman destaca o "posicionamento fronteiro" deles em *Relato*, *Dois irmãos* e *Cinzas*, vinculando-o à marca da ausência a que as condições de abandono, bastardia ou orfandade os submetem<sup>4</sup>. Concordo com Birman quando ela diz que essa "localização [do narrador] [...] potencializa a capacidade de enxergar o próprio universo com olhar estrangeiro"<sup>5</sup>. De fato, trata-se de uma posição privilegiada, a dos narradores de Hatoum, e, no capítulo um, será possível observar com mais minúcia a personagem sem nome de *Relato*, Nael, Lavo e Arminto nesse lugar limítrofe.

A melancolia é o assunto do segundo capítulo. Nele, o objetivo é, a partir das caracterizações feitas anteriormente, ou seja, da condição especial dos narradores, compreender como se configura o olhar deles. Esse olhar se projeta para o passado, e o que ele seleciona — a degradação, as ruínas e ausências — molda uma história. *Luto e melancolia* será referido, uma vez que a perda que os personagens sofreram representa algo difuso, e não se pode dizer que foi seu "mundo que se tornou pobre e vazio", como no processo de luto, mas "o próprio ego".<sup>6</sup> O uso, de maneira um tanto livre, é verdade, desse clássico de Freud, tem seu lugar na análise, uma vez que a, digamos, queixa dos narradores se definirá mais pela ausência, sempre

---

<sup>3</sup> Aqui, adianto um uso que farei de *Tempo e narrativa*, de Paul Ricoeur. Ainda na introdução, essa apropriação será explicada.

<sup>4</sup> BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>6</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 53.

presente, de um objeto difícil de estabelecer do que pela perda de "uma pessoa querida ou de uma abstração que esteja no lugar dela".<sup>7</sup>

Mas Freud não será o principal subsídio para análise das obras, embora, sem dúvida, tenha importância em razão do tema. As histórias pessoais de Lavo, Nael e, de forma um pouco menos definida, da personagem inominada de *Relato*, remetem para a constituição de personalidades introspectivas, com um mundo íntimo complexo e com tendências ao isolamento. Nael e Lavo são estudiosos. Lavo é, além de tudo, metódico e organizado. Já a personagem sem nome, bastante solitária, é uma autêntica e talentosa missivista. Diferentemente de Arminto, que conta sua vida a um desconhecido, aqueles três personagens têm a tarefa de escrever esses relatos.<sup>8</sup> São índoles voltadas para a reflexão e para a escrita, e as suas histórias de abandono, o caráter reservado de suas personalidades e a posição limítrofe que ocupam nas famílias em torno das quais orbitam são variáveis que dão forma ao olhar melancólico que eles dirigem ao passado. A atitude reservada deles lembra aquela atribuída por Benjamin ao romancista, que, em oposição ao narrador tradicional, segrega-se<sup>9</sup>. Um passado cuja figuração é difícil, pois pessoas desapareceram, famílias se desagregaram, lugares se degradaram, memórias dispersaram. As histórias pessoais dos narradores e as histórias das pessoas, famílias e lugares que compõem a narrativa que eles tentam organizar são marcadas pela falta, pela ausência e pela perda.

A história de Nael é exemplar desses verdadeiros inventários de ruínas que são as narrativas longas de Hatoum. Ele foi uma criança sem pai, ausência que o marcou e o entristeceu. Ao mesmo tempo, sabia que seu pai era um dos filhos dos patrões. Mas o rebento mestiço da empregada jamais teria lugar na família, e, na economia das relações entre patrões e empregados/agregados, o reconhecimento da paternidade era algo a que a família não se sentia moralmente obrigada ou que jamais consentiria. Isso ressaltava o papel servil e o estatuto depreciado de Nael, evidenciando, em razão do não reconhecimento dele como filho, mais uma falta.

---

<sup>7</sup> Ibidem, p. 47

<sup>8</sup> Birman defende em sua tese que os narradores dos três primeiros romances são também escritores. Op. cit., p. 16.

<sup>9</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1), p. 195.

Outras situações se somam para constituir a existência em muitos aspectos lacunar e precária do narrador, além do caráter aviltante do vínculo estabelecido pela família nuclear com ele e sua mãe. A degradação dos espaços, a fragmentação das famílias, a ação institucional autoritária do regime que se instaura no país, tudo contribui para uma situação de precariedade, de insuficiência e de incompletude que dá o tom da narrativa.

Também é precária ou desconfortável a situação familiar dos narradores de *Relato*, *Cinzas* e *Órfãos*. São vitimados pelo abandono, orfandade, bastardia e rejeição, situações que os fizeram sofrer e que os colocaram em situação de marcada diferença com aqueles com quem vivem. Os relatos que fazem carregam essas faltas, essas ausências. As lacunas de suas existências e personalidades configuram as histórias que eles contam, na medida em que, de alguma forma, o olhar projetado seleciona lembranças, fatos e vivências em que a queixa por uma falta se evidencia. Além do mais, a realidade do entorno dos personagens, o mundo que habitam, é degenerada. A realidade política se complica, a situação econômica se agrava. Empresas vão à falência, casas envelhecem, a natureza é devastada, cidades se degradam, famílias se desfazem, vidas se arruínam. O passado era mais rico, mais pleno, mais fértil, os narradores parecem dizer, e eles tentam organizar esse caos, dar sentido a ele, compreender as suas histórias pessoais, as histórias das famílias em torno das quais orbitaram e o mundo que habitam.

Mas a totalidade que buscam jamais será perfeita. Ela é falha, lacunar. E é nesse sentido que a análise de Benjamin em *Origem do drama trágico alemão*<sup>10</sup> será produtiva. Ali, também, a uma pretensa unidade ideal e estável, representada pelo símbolo como os românticos o viam, é contraposta a ideia de alegoria, ou seja, de uma universalidade imperfeita, lacunar e degradada, evidenciando uma falta, uma ausência que em tudo aponta para o melancólico. Como diz Jeanne Marie Gagnebin,

enquanto o símbolo aponta para a eternidade da beleza, a alegoria ressalta a impossibilidade de um sentido eterno e a necessidade de perseverar na temporalidade e na historicidade para construir significações transitórias. Enquanto o símbolo, como seu nome

---

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

indica, tende à unidade do ser e da palavra, a alegoria insiste na sua não-identidade essencial, porque a linguagem sempre diz outra coisa (*allo-agorein*) que aquilo que visava, porque ela nasce e renasce somente dessa fuga perpétua de um sentido último.<sup>11</sup>

É a continuidade da narrativa que encaminha as contradições. Esse é o mote do terceiro capítulo, que vai falar sobre a superação da melancolia através da escrita. Essa superação tem de se dar no nível da linguagem, que apresenta limitações para expressar as experiências que os narradores querem representar nas histórias que contam. O ensaio *A tarefa do tradutor*<sup>12</sup>, de Walter Benjamin, embasará a análise, pois as tarefas do narrador e do tradutor se assemelham, ambos tendo que lidar com a insuficiência da linguagem. Mas também Ricoeur será útil para a análise. A própria tarefa de organizar o material e de escrever dá o norte aos narradores dos três primeiros romances. Definido que esses narradores são também escritores, eles estão sujeitos às problemáticas decorrentes da atividade de conformar vivências individuais do tempo, ou de um tempo, à especificidade da narrativa. Tempo humano e existência temporal devem se corresponder, em "uma correlação que não é puramente acidental, mas apresenta uma forma de necessidade transcultural"<sup>13</sup>, e os narradores escritores têm de lidar com as dificuldades lógicas decorrentes da tentativa de relacionar as duas dimensões. Na formulação de Ricoeur, em *Tempo e narrativa*, o uso de "instrumentos de pensamento" por parte da ciência histórica busca conectar o tempo vivido e o tempo universal.<sup>14</sup> O calendário, a ideia da sequência das gerações com sua correspondência nos "reinos" dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, o recurso a arquivos, documentos e vestígios, e, incluído nessa última leva, o testemunho, são os tais instrumentos de pensamento. São eles que permitem ao historiador superar a distância entre o tempo da vivência humana, "o tempo da

---

<sup>11</sup> GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009, p. 38.

<sup>12</sup> BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

<sup>13</sup> RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa: 1. A intriga e a narrativa histórica. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a, p. 93.

<sup>14</sup> RICOEUR, Paul. Tempo e Narrativa: 3. O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c, p. 176.

alma"<sup>15</sup>, e o tempo universal, definido por Aristóteles como "o número do movimento dos corpos"<sup>16</sup>. São "conectores" que "[transferem] para o universo as estruturas narrativas" da ficção, "a maneira deles de contribuir para a refiguração do tempo histórico".<sup>17</sup>

A pergunta que se faz, a partir disso, é se os personagens que se lançam à escrita nos três primeiros romances de Hatoum recorrem àqueles modos de conexão, pois algumas das aporias apresentadas por Ricoeur são vivenciadas de modo particular pela mulher sem nome, Nael e Lavo. Eles têm de dar conta da narrativa que se dispuseram a construir a partir de memórias dispersas, cartas, relíquias.

Em termos estruturais, os capítulos 1 e 2 se distinguem do terceiro, pois, naqueles, há, no encerramento de cada um, separada do restante do texto por um espaço, uma retomada da discussão inicial do capítulo. No primeiro capítulo, a retomada é brevíssima, mas nem por isso menos importante. No segundo, é mais longa, mas nada que justifique nova seção. As retomadas visam uma transição para o próximo capítulo. O capítulo 2, central não apenas por sua localização, mas por desenvolver a temática da melancolia e por introduzir a discussão teórica básica deste trabalho, mereceu maior espaço total, inclusive na retomada empreendida em sua parte final.

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 24.

<sup>16</sup> REIS, José Carlos. Tempo, história e compreensão narrativa em Paul Ricoeur. *Locus*, v. 12, n. 1, jan./jul. 2006, p. 23 e 24.

<sup>17</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 177.

## 1. ABANDONO

Os narradores das histórias de Milton Hatoum lançam-se ao processo de autoconhecimento por meio da recuperação, mesmo que parcial, de relatos de experiências que estariam retidas em suas memórias e nas de outros personagens. Estes últimos, com histórias guardadas como em relicário, escreveriam, digamos assim, juntamente com os narradores, um texto de memórias em que nada poderia ser considerado inteiriço, pois ao discurso da memória mistura-se outro ingrediente: a imaginação. Tal ingrediente contribui para a construção das narrativas, isso porque ao lado da lembrança de fatos e de relatos sempre existem as lacunas cavadas pelo esquecimento, o que dá vazão à inventividade dos narradores no momento em que constroem suas narrativas.<sup>18</sup>

Os narradores dos romances de Milton Hatoum demoram bastante a revelar seus nomes, isso quando o fazem. Essa é uma característica que contribui para aumentar nossas dúvidas em relação a essas pessoas e ao papel delas na história. Pode até ser uma obviedade, mas não há como não fazer referência a esse componente importante na construção do romance hatoumniano. Aproximar-se do narrador não é propriamente difícil, pois a prosa de Hatoum, do ponto de vista linguístico, não tem nenhum hermetismo. Conhecer as personagens que narram os conflitos, sim, pois elas estão sempre em busca de sua identidade e convidam a nós, os leitores, a acompanhá-las. E o caminho é cheio de veredas.

As vozes seduzem. O discurso remete a um passado familiar complexo. O narrador tem história de abandono, rejeição, bastardia ou orfandade. Seu lugar na família em que foi criado não é dos mais confortáveis. A narradora inominada de *Relato de um certo Oriente* foi adotada. Ela empreende uma busca por suas origens, investigação que se estende ao passado da mulher que a adotou, Emilie, matriarca de uma família de origem libanesa. Em *Dois irmãos*, Nael e Domingas, sua mãe, são agregados em uma família também de origem libanesa. Nael conduz o leitor ao passado dessa família, às origens dela, ao mesmo tempo em que tenta descobrir qual dos filhos de Zana e Halim, Yaqub ou Omar, é seu pai. Lavo, em *Cinzas do Norte*, teve, ainda criança, os pais mortos em naufrágio. Em *Órfãos do Eldorado*,



Amando Cordovil perde a esposa no parto do único filho, Arminto, a quem culpa pelo ocorrido. Arminto descreve a derrocada do império que herda após a morte do pai e o fracasso dele próprio, Arminto, inapto para os negócios, para o amor, para a vida.

Neste capítulo, deverá ficar evidenciado que as situações de abandono, rejeição, orfandade e bastardia — para lançar mão de um termo que Daniela Birman utiliza em sua tese<sup>19</sup> — representam a solidão a que está condicionado o próprio narrador, não apenas o das quatro narrativas longas de Hatoum, mas, de forma geral, o escritor, pois sobre ele recai a marca da orfandade.

### 1.1 EM NOME DA MÃE

Em *Relato de um certo Oriente*, a narradora principal, a cujo nome o leitor não tem acesso, revela, já no início da narrativa, que ela e o irmão foram adotados pela matriarca Emilie. Ambos estão afastados há muito tempo de Manaus, cidade onde nasceram e foram criados. A narradora, que mora em São Paulo, não visitava a cidade fazia vinte anos. O livro todo é como uma carta da narradora para o irmão.

No início da história, nós a encontramos em frente à casa da mãe, onde a recebe uma empregada. É um pouco depois desse ponto que ficamos sabendo que a narradora e o irmão haviam sido adotados por Emilie, quando a narradora conversa com a empregada: "Sim, com certeza Emilie já lhe havia contado algo a nosso respeito. A mulher sabia que éramos irmãos e que Emilie nos havia adotado"<sup>20</sup>. Mais tarde, o leitor descobre que a mãe entregara a narradora e outro filho mais novo, primeiro uma, depois o outro, para que Emilie deles cuidasse.

Como quase tudo em *Relato*, a história da adoção da personagem inominada não é totalmente revelada. O mistério envolve também a figura da mãe, outra personagem sem nome.

É no capítulo oito que as informações sobre a adoção se concentram, mais precisamente quando a narração se relaciona ao período em que a narradora esteve internada em uma clínica psiquiátrica em São Paulo. As notícias que temos sobre a

---

<sup>18</sup> VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista São José do Rio Preto, São Paulo, p. 22.

<sup>19</sup> BIRMAN, op. cit.

<sup>20</sup> *Relato*, p. 11.

mãe nos indicam que ela, por alguma razão, abriu mão de cuidar dos filhos, mas quer se manter informada sobre eles. São aparições quase fantasmagóricas as dela, como neste trecho:

As primeiras semanas vivi imersa na escuridão pacata de um sono contínuo e sem sonhos. Era como se eu tivesse os olhos vendados, ou como se uma cegueira precoce e súbita fosse uma defesa à vinda de nossa mãe, que chegou assim que foi informada de meu internamento. Creio que não cheguei a vê-la, nem sequer de longe. Mas certa noite, ao olhar para a porta aberta do quarto, divisei um contorno indefinido, uma forma envolta de sombras, como se um corpo tivesse escapado da claridade da luz para refugiar-se numa região obscura situada entre a soleira da porta e os confins do mundo. Talvez fosse ela, porque escutei a mesma voz que nos abandonou, há tanto tempo: uma voz dirigida à Emilie, sondando, de um lugar distante, notícias de nossa vida.<sup>21</sup>

O excerto fala do desamparo da narradora, mas a aparição da mãe como alguém de "contorno indefinido, uma forma envolta de sombras", sugere algo também sobre a própria narradora e, finalmente, sobre *Relato*, que é constituído por essa obscuridade. O abandono e sua causa tomam parte nessa região sombria que a história e seus personagens habitam. A indefinição chega a se expressar metonimicamente: quem foi ver a paciente na clínica é aquela criatura das sombras, porque a voz escutada foi a mesma que "abandonou" a narradora e seu irmão. "Talvez fosse ela", enuncia a narradora. A mãe não foi sequer vista, e a voz dela pode ter sido realmente escutada durante a internação da narradora ou pode ser um eco do passado.

Mas a narradora diz ainda que, "intimamente, estava persuadida de que fora internada a mando de nossa mãe, depois de meu último acesso de fúria e descontrole, quando nada ficou de pé nem inteiro no lugar onde morava"<sup>22</sup>. Será que a adoção das crianças por Emilie se deu em caráter não oficial?, podemos nos perguntar. Em meio a questões tão mais dramáticas que o enunciado revela, a importância do aspecto legal que envolveu a entrega das crianças aos cuidados de Emilie pode ficar diminuída. De fato, sabemos que a narradora sofreu e sofre, e o "acesso de fúria e descontrole" está longe de ser algo surpreendente para alguém

---

<sup>21</sup> Ibidem, p. 159.

<sup>22</sup> Ibidem, p. 160.

com sua história de vida. Além do mais, a intervenção da mãe, a se confirmar que tenha sido ela a responsável pela internação, se daria apenas como mais uma desistência dela em relação à filha, outro abandono, dessa vez a entrega da narradora aos cuidados de uma clínica, com seus médicos, enfermeiros, medicamentos e, sobretudo, seu confinamento.

Mas a hipótese da narradora, de que foi a mãe quem a colocou na clínica, reforça a impressão de que a adoção se deu em caráter não oficial, pois os pais são investidos de autoridade para solicitar a internação psiquiátrica de seus filhos. A natureza inoficial da adoção, além de ser mais um elemento nessa compleição difusa dos personagens, contribui para o caráter desamparado da narradora. A mãe se desobrigou de criar a filha, entregando a menina aos cuidados de Emilie, que a criou, mas não a perfilhou. É uma história triste a que a personagem inominada nos conta, porque ficou na dependência dos caprichos da mãe, que a abandonou mas parece ter ficado sempre à espreita. Contudo, é bom ressaltar, um juízo tão desabonador em relação mãe da personagem pode ser injusto, pois a rigor nós não a conhecemos nem a seus motivos.

Essa indefinição sobre a adoção repercute como problemática nos nomes. Neste trabalho e em outros que tratam da questão da narração em *Relato*, referir-se à personagem que narra é em alguma medida um problema: a narradora, a narradora sem nome, a narradora inominada, a personagem sem nome, a personagem inominada, são expressões que, mesmo revezadas, acabam se repetindo à exaustão. Fazer alusão a alguém que não tem nome é um tanto trabalhoso. Mas a queixa se esvazia de sentido, pois a falta do nome é um recurso valioso que se incorpora muito bem ao caráter e à história da personagem, contribuindo de maneira decisiva para dar ao romance o ar de indefinição que contamina tudo. Aliás, há vários personagens inominados em *Relato*: além da narradora, também sua mãe e seu irmão, e o esposo e dois dos filhos de Emilie. Por si só, esse fato demandaria um estudo sobre *Relato*. Aqui, entretanto, atendo-me à ideia geral, que ficará melhor desenvolvida no capítulo três, de que se trata de um romance de indefinições, que gira em torno da precariedade dos instrumentos dos quais nos utilizamos (a memória, o testemunho, os documentos) para dar conta da história e das histórias.

A narradora, a mãe e o irmão compõem então uma família de personagens sem nome. A indefinição os constitui. Quem narra decide contar, omitir, confessar ou calar. E a narração, em *Relato*, nos convence da necessidade de um nome ocultado. No caso da narradora, é um artifício que nos faz compreender de forma mais integral a sua natureza ao mesmo tempo precária e complexa. Dessa forma, as dúvidas e a angústia existencial dela são compartilhadas pelo leitor, assim como sua desolação. Seu esforço para compreender a si mesma passa pela tentativa de compreensão da relação com a mãe e o impacto que isso teve nas vidas dela e do irmão. Uma tarefa difícil, como revelam o embaraço dos irmãos em conversar sobre o assunto e a dificuldade da narradora em definir a personalidade fugidia da mãe:

Minha história com ela é a história de um desencontro. Sei que este assunto melindroso não te atrai muito, "é uma conversa de cristal", dizias, sempre que eu voltava a falar nisso. Assunto que arde, palavras de fogo, conversa do diabo, não? Sei também que conviveste um certo tempo com ela, mas eu, que saí mais cedo de Manaus, só a vi uma única vez durante a infância. Emilie nunca me escondeu nada, como se dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho.<sup>23</sup>

A narradora compartilha a natureza da mãe, desconhecida, de difícil apreensão. Uma natureza irreduzível. Procurar defini-la é uma tarefa complicada. O abandono a que foi submetida a constituiu, assim como a imagem da mãe está inapelavelmente ligada a esse abandono. Também a índole da narradora, como seu nome, é o "desconhecido incrustado do outro lado do espelho". O esforço da narradora em entender as causas do abandono é uma busca também pela sua identidade, por seu nome. Essa investigação a habilita, a instrumentaliza para a tarefa maior a que se entregará, que é a de juntar os relatos e as lembranças, os objetos e indícios dispersos para compor *Relato*. Na clínica, durante sua internação, sua busca se associa à escrita. Escrita e pesquisa são sutilmente relacionadas à ausência, ou a ausências, implicada aí a omissão do nome e revelada sua possível causa:

Nessa época, talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula,

---

<sup>23</sup> Ibidem, p. 162.

apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteara a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granitos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome.<sup>24</sup>

Nesse trecho, são aproximadas, em caráter limitado, mas representativo, as questões predominantes de *Relato*. A narradora revela a necessidade de escrever, de resolver ou equacionar os dilemas através da escrita. Ela tem dúvidas sobre a forma que daria à narrativa que pretende construir, mas fica evidenciado que aquilo que a impulsiona são as lembranças e imagens relacionadas à sua vivência. "Que insigne alvedrio prende à ideia cega teu vago retrato?",<sup>25</sup> pergunta a voz lírica no poema de Cecília. É a mesma pergunta que a narradora parece fazer. Tudo é muito confuso para a personagem. Ela se perde, vaga, tudo para que entendamos que ela jamais encontrará a unidade temática que procura. A unidade de *Relato* é a sua dispersão, ou a unidade precária de relatos dispersos. É uma espécie de ensaio da narradora o que vemos nesse fragmento. Assim como teve, durante sua internação, de lidar com a angústia das indefinições, serão ruínas, testemunhos lacunares, vestígios de histórias, cartas e objetos o material bruto sobre o qual se debruçará. Mas o fragmento estabelece, além de tudo, a aproximação entre o caráter desamparado da narradora, a sua condição de abandonada ou rejeitada, e a natureza precária da própria narração. O nome que a narradora jamais revela, o seu nome, nunca fora pronunciado pela mãe. É um abandono que chega quase ao desconhecimento. Se um nome é uma afirmação da existência de alguém, na relação precária, quase inexistente, da mãe com a narradora, é como se esta não existisse para aquela. Ou, dito de outra forma, a recusa em enunciar o nome da filha simboliza uma tentativa de eliminar a existência desta. É o símbolo maior do abandono e da rejeição. É contra esse abandono, esse esquecimento, que a narradora procurará reunir tudo que é precário e vago, todas as coisas de difícil definição, os rastros, vestígios. A misteriosa história da família de Emilie, os relatos

---

<sup>24</sup> Ibidem, p. 165, grifo meu.

vagos e lacunares, a casa e a cidade que se degradam, tudo está em conformidade com a busca da nossa narradora. Reunir os relatos e organizar a narrativa é uma luta pela existência e pela permanência de tudo o que há de precário, de tudo que está ameaçado de extinção. O *Relato* da narradora inominada é uma luta pela sua existência e sobrevivência. É a luta por um nome, mesmo vago e impreciso, como *um certo Oriente*.

## 1.2 O FILHO DA CASA

"Coitado do Halim! Não queria ninguém aqui, nem sombras na casa. Vivia dizendo: 'Deve ser penoso criar o filho dos outros, um filho de ninguém'. Quando tu nasceste, eu perguntei: E agora, nós vamos aturar mais um filho de ninguém? Halim se aborreceu, disse que tu eras alguém, filho da casa..."<sup>26</sup>

Nael é o filho da casa. Era assim que, segundo Zana, Halim o considerava. A casa seria uma espécie de Espírito Santo a fecundar a mãe do narrador e a diluir todas as tensões que o episódio da gravidez de uma empregada poderia suscitar na família. Nael seria, para Zana, o outro filho de ninguém. A primeira a ocupar o posto na casa foi Domingas. A filha de ninguém gerou um filho de ninguém. Halim quebra essa circularidade ao encarar a questão de maneira nova. Domingas até poderia ser filha de ninguém, mas Nael é como um filho de todos. Halim é paternal: o filho foi feito na casa, e nela o menino teria de permanecer.

Domingas tem outra versão para essa história "bíblica". Embora não revele quem é o pai da criança, seu relato indica-lhe uma "conceição" menos diáfana. O pai tem nome. Ou melhor, um nome entre duas possibilidades: Yaqub ou Omar. Domingas, todavia, em conversa com o filho, defende Halim, pois ele a teria protegido:

"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

<sup>25</sup> MEIRELES, Cecília. Noturno. In: \_\_\_\_\_. *Mar absoluto*. Poesia Completa, Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 452.

<sup>26</sup> *Dois irmãos*, p. 186.

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." <sup>27</sup>

É Zana quem conta a Nael que Halim o considerava um "filho da casa". É provável que Halim tenha ajudado Domingas, como ela mesma disse. Tudo leva a crer que o destino mais provável da empregada fosse a expulsão da casa após o anúncio da gravidez. Mas observemos que se repete aqui o que vimos em *Relato*, ou seja, as informações vagas, os relatos precários, as insinuações, as lembranças esparsas. São detalhes que vão constituindo um romance lacunar. E essa característica está intrinsecamente ligada à condição desamparada do narrador, a essa falta do pai da qual Nael se queixa. Enfim, da desprestigiada e desconfortável condição de bastardo e agregado.

Zana diz que Nael deveria ser "aturado" porque Halim não o considerava um filho de ninguém, mas filho da casa. Já Domingas diz que Nael é filho de alguém da casa. São perspectivas diferentes, que enfatizam as visões de mundo e as vivências de cada personagem. Cada visão parece, ao seu modo e ao mesmo tempo, contradizer e complementar a outra, na medida em que se encaminham para uma mesma constatação: Domingas e seu filho jamais seriam reconhecidos como iguais pela família nuclear.

Em excelente tese sobre *Relato*, *Dois irmãos* e *Cinzas*, Daniela Birman<sup>28</sup> analisa como a posição limítrofe dos narradores configura um "olhar estrangeiro", que possibilita a eles uma visão rica e profunda do universo que habitam. No trabalho, a autora destaca o aspecto aviltante da condição de Domingas, que é reduzida à condição de objeto<sup>29</sup>. Isso vem à tona em uma discussão entre Yaqub e Halim, em razão de um episódio que piorou a já conturbada relação dos irmãos. Indignado com a desfeita de Omar, seu irmão, em circunstância que envolveu roubo e pesadas ofensas por parte do Caçula, Yaqub desabafa com o pai. O velho libanês,

---

<sup>27</sup> *Dois irmãos*, p. 180.

<sup>28</sup> BIRMAN, op. cit.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 33.

presentindo o desenrolar daquela história, sugere ao primogênito que releve a injúria. Yaqub se enfurece:

Yaqub passou da acusação à cobrança. Não ia sossegar enquanto o irmão não lhe devolvesse os oitocentos e vinte dólares roubados. Uma fortuna! A poupança de um ano de trabalho. Um ano calculando estruturas de casas e edifícios na capital e no interior. Um ano vistoriando obras. Zana devia conhecer essa história, e aí sim, ela ia entender o verdadeiro caráter do caçulinha dela, o peludinho frágil. Mimem esse crápula até ele acabar com vocês! Vendam a loja e a casa! *Vendam a Domingas, vendam tudo para estimular a safadeza dele!*<sup>30</sup>

Birman associa esse episódio a outro mais antigo no romance, o da chegada de Domingas, ainda uma criança, à família, numa época em que o casal libanês ainda não tinha filhos. A menina foi entregue a Zana por freiras do orfanato de Manaus. A entrega envolveu uma doação. As freiras levam cadeiras e mesinhas, que pertenceram ao restaurante do pai de Zana, além de um envelope com dinheiro, e deixam a silenciosa Domingas. Birman concede que Zana, muito religiosa, poderia fazer doações com frequência a instituições católicas. Mas, feita a ressalva, a negociação, tácita, autoriza a interpretação de que Domingas foi adquirida como uma escrava<sup>31</sup>. A história da "aquisição" de Domingas, somada à inclusão dela, por Yaqub, a um rol de coisas venais, reitera a condição da mãe de Nael como propriedade da família:

Desse modo, mesmo que a operação de compra e venda da empregada não tenha se realizado efetivamente, torna-se claro que, num momento de fúria, o sentimento de que ela constitui propriedade familiar aflora, sendo enunciado explicitamente.<sup>32</sup>

O adjunto "da casa" traz a ideia de propriedade. Pode ter sido a fórmula que Halim encontrou para convencer Zana de que Domingas e o filho deveriam permanecer na família, de que a esposa deveria aturá-los. Mas Halim não trata Nael como se tivesse de aturá-lo. Pelo contrário, mostra afeição por ele. Confidencia coisas ao narrador, memórias que constituem parte importante da História de *Dois*

<sup>30</sup> *Dois irmãos*, p. 93, grifo meu.

<sup>31</sup> BIRMAN, op. cit., p. 32.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 34



*irmãos*. E mostra algum cuidado com o rapaz: "Sem que eu soubesse, Halim arrumava no meu quarto os manuais que o Caçula desprezava e os muitos livros que Yaqub deixou ao viajar para São Paulo, em janeiro de 1950"<sup>33</sup>, nos diz Nael. Mas o tratamento que Domingas e Nael recebem está muito distante do que se dispensaria a uma nora e a um neto. As palavras do narrador quando fala da morte da mãe dizem muito sobre isso:

Vi os lábios dela ressequidos, o olho direito fechado, o outro coberto por uma mecha grisalha. Afastei a mecha, vi o outro olho fechado. Balancei a rede, minha mãe não se mexeu. Ela não dormia. Vi o corpo que oscilava lentamente, comecei a chorar. Sentei no chão ao lado dela e fiquei ali, aturdido, sufocado. Durante o tempo que a contemplei, no vaivém da rede, rememorei as noites que dormimos abraçados no mesmo quatinho que fedia a barata.<sup>34</sup>

Por outro lado, é de se supor que Zana não aceitaria Domingas como sua nora, sobretudo em razão da condição subalterna e da origem da moça. Embora se possa apelar ao ciúme de Zana para explicar suas investidas contra as pretendentes de Omar, é de se ressaltar que o Caçula se envolvia geralmente com mulheres pobres. Uma vez que o caráter edipiano da relação com os filhos homens pode mascarar possíveis preferências de classe, é mais fácil verificar a reserva de Zana em relação à entrada de pessoas de procedência humilde na família em episódio ocorrido com Rânia, sua filha. A reação ao namoro deixa claras as preferências de Zana:

"Zana conhecia o meu namorado, o homem que eu amava... Eu queria viver com ele. Minha mãe implicou, se enfezou, dizia que a filha dela não ia conviver com um homem daquela laia... não ia permitir que ele fosse à minha festa. Me ameaçou, ia fazer um escândalo se me visse com ele... 'Com tantos advogados e médicos interessados em ti, e escolhes um pé-rapado...' "<sup>35</sup>

É o que eu já havia observado em trabalho anterior:

O relato, além de desvelar um mistério sobre o motivo do cancelamento da festa de quinze anos de Rânia e explicar algo sobre

---

<sup>33</sup> *Dois irmãos*, p. 30.

<sup>34</sup> *Dois irmãos*, p. 182.

<sup>35</sup> *Dois irmãos*, p. 155.

o seu retraimento, dá uma ideia do que a libanesa poderia pensar do reconhecimento de Nael como seu neto, filho de um de seus filhos, o que, por extensão, implicaria que Domingas, sua empregada índia, também pertenceria à família.<sup>36</sup>

Então, muitas foram as situações que levaram Nael a se situar no contexto da família nuclear. Ele sabe qual é o seu lugar, e o enuncia:

Podia frequentar o interior da casa, sentar no sofá cinzento e nas cadeiras de palha da sala. Era raro eu sentar à mesa com os donos da casa, mas podia comer a comida deles, beber tudo, eles não se importavam. Quando não estava na escola, trabalhava em casa, ajudava na faxina, limpava o quintal, ensacava as folhas secas e consertava a cerca dos fundos. [...] Zana inventava mil tarefas por dia, não podia ver um cisco, um inseto nas paredes, no assoalho, nos móveis. [...] Além disso, havia os vizinhos. Eram uns folgadões [...].<sup>37</sup>

Se, de um modo geral, a família nuclear não trata Nael e sua mãe com desprezo, Omar, o Caçula, não deixa dúvidas sobre o papel do narrador:

Lembrei-me de uma tarde em que Zana me mandara à praça da Saudade para pegar um vestido numa costureira. Eu não tinha almoçado, o sol muito forte me deixou zozinho. Sentei num banco sombreado por um caramanchão. [...] A algazarra de um grupo de homens me despertou. Quando se aproximaram do caramanchão, um deles apontou para mim e gritou: "É o filho da minha empregada". Todos riram, e continuaram a andar. Nunca esqueci. Tive vontade de arrastar o Caçula até o igarapé mais fétido e jogá-lo no lodo, na podridão desta cidade.<sup>38</sup>

Eis a condição de Nael. A condição da mãe, de empregada, foi transmitida a ele, e talvez nisso o comentário de Omar guarde algo cuja crueldade seja superior à evidenciada pela zombaria: Nael, assim como a mãe, não são enxergados, não são reconhecidos. Nael não é apenas filho da empregada. Ele próprio seria um empregado. Mas nem Domingas é propriamente empregada, pois trabalha em troca de casa e comida, é o que se percebe. Domingas é escrava, é propriedade da família. Aliás, isso ocorre também em *Relato*, como observa Daniela Birman:

<sup>36</sup> PINTO, Daniel Muletaler. *O filho da casa em busca de si: uma leitura de Dois irmãos*. 2010. 48 f. Monografia (Licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa) – Instituto de Letras UFRGS, Porto Alegre, RS, p. 40.

<sup>37</sup> *Dois irmãos*, p. 60.

Como ressalta Luiz Costa Lima, referindo-se ao Relato, “a marca proustiana de Milton Hatoum se prolonga em braço evidente de acusação política.” Assim, nas casas que poderíamos qualificar como de boas famílias, em que vivem aqueles indivíduos chamados de afilhados e agregados, frutos das famosas relações de favor brasileiras e figuras centrais na obra do escritor, o autor retrata e denuncia a ausência de um claro limite entre trabalho e escravidão.<sup>39</sup>

Nael perceberá que "a loucura da paixão de Omar, suas atitudes desmesuradas contra tudo e todos neste mundo não foram menos danosas do que os projetos de Yaqub: o perigo e a sordidez de sua ambição calculada"<sup>40</sup>, o que significará um amadurecimento do narrador, o abandono ou a "secundarização" da importância da identidade do pai. As marcas de sua orfandade, de sua bastardia e da situação de abandono a que ele e Domingas foram submetidos definirão seu olhar, um olhar marcado pela perda. É o olhar do filho da casa.

### 1.3 UM PAI QUE NÃO É O MEU

Lavo se sente diminuído. Entre um pai (Jano) e um filho (Mundo), entre um tio (Ran) e uma tia (Ramira), entre dois amantes (Ran e Alícia), o narrador de *Cinzas* sempre cumpre um papel um tanto subalterno. Olavo, eis o nome do narrador, ainda era uma criança quando seus pais morreram, e ele é criado por seus tios. Assim como a sofrida condição existencial de Nael o situa como observador privilegiado, a narração de *Cinzas* se beneficia de um posicionamento limítrofe ocupado por Lavo, embora aqui o narrador não chegue a se queixar desta condição de órfão.

Em *Cinzas*, o drama está centrado na figura de Raimundo, o Mundo, um artista plástico contemporâneo. A liberdade e a ousadia dele despertam o ódio de seu pai, Trajano. Jano, como é conhecido, encarna a figura do autoritarismo, isto em plena Ditadura Militar.

Lavo será "o algodão entre os cristais" em enfrentamentos de seres impetuosos. É a ele que o tio Ranulfo, vulgo Ran, incumbe de escrever a história de

---

<sup>38</sup> *Dois irmãos*, p. 134.

<sup>39</sup> BIRMAN, op. cit., p 31.

<sup>40</sup> *Dois irmãos*, p. 196.

Mundo, de Alícia, a mãe de Mundo, e a do próprio Ran. Ran e Alícia foram namorados na juventude, mas ela acabou casando com Jano, um empresário cujo sucesso se deve à proteção dos militares, com quem ele mantém uma relação clientelista. Apesar da mágoa de Ran, ele segue apaixonado por Alícia, e os dois se tornam amantes.

Ainda que menos intensa que nos dois romances anteriores, a falta é um componente importante na caracterização de Lavo. O ímpeto de Jano, seu espírito pragmático, sua ânsia por dinheiro, sucesso e poder impactam o narrador. Jano quer controlar o filho, e vê uma carreira artística como uma ameaça à masculinidade do rapaz. O empresário tenta então utilizar Lavo como uma influência "benéfica" para o filho:

"Sei que tu és órfão, Lavo. Conheço teus tios... [...] Sei que vocês levam uma vida difícil" [...] "Quero que ele [Mundo] se encontre com uma mulher e desapareça da casa daquele artista. Uma mulher... velha ou moça, uma viúva, uma puta, uma mulher qualquer! E que nunca mais entre na casa do maldito. Pago um dinheirão por isso. Quero salvar meu filho, antes que seja tarde. Pensa nisso, Lavo. É um trabalho como outro qualquer".<sup>41</sup>

Aqui, o fato de ser órfão e pobre coloca Lavo em uma condição algo desprotegida diante do empresário. Jano pensa que pode comprar tudo. Um órfão pobre — ou um pobre órfão? — certamente não deve custar muito caro, e o espírito pragmático e, em larga medida, negociasta de Jano não vê limites éticos na proposta. Aliás, Jano não enxerga Lavo, e aqui temos mais uma semelhança entre os narradores dos três primeiros romances, que é uma certa invisibilidade. Lavo recusará a proposta, embora sua amizade por Mundo o faça, por razões muito diferentes daquelas que impulsionam a atitude policial de Jano, seguir os passos do amigo. A proximidade de Lavo com Jano, que sempre anda com o cachorro Fogo, desperta sentimentos ambíguos em Lavo:

Ficou à espera de uma palavra ou gesto de assentimento, sem pensar na minha humilhação ou vergonha. A luz fraca me protegia. O homem me oferecendo com a mão direita um envelope cheio de dinheiro, como se quisesse compartilhar comigo o fogo do inferno moral, que era só dele. Até os olhos amarelos de Fogo me acuavam.

---

<sup>41</sup> *Cinzas*, p. 36.

*Senti-me diminuído, atordoado, perante aquele pai que não era o meu.*<sup>42</sup>

Jano intimida Lavo e o diminui. A proposta é indecente, chocante, e surpreende que um pai tenha atitude tão desprezível em relação ao filho. Mas a frase final do parágrafo denuncia a falta. A expressão é muito significativa. É a presença forte de uma ausência.

Também em outros momentos, Lavo denunciará essa ausência. Mundo e Ran, o artista e o boêmio, são muito próximos. Essa proximidade não deixa o narrador indiferente:

Ele e meu tio tinham tanta afinidade que eu me senti traído por ambos; senti ciúme. O que havia entre os dois? Mais que amizade, eu desconfiava. Estavam tramando alguma e me excluía[m ...]

<sup>43</sup>

Ciúme de Mundo, o amigo que esconde algo dele, mas ciúme também de Ran. O tio era irresponsável, e quem realmente garantiu o sustento do narrador foi a tia Ramira. Mas, na ausência do pai, foi o tio quem cumpriu o papel de referência masculina para Lavo. Ran sente orgulho de Mundo, que considera igual a si. Desconfia, inclusive, que o rapaz seja seu filho. E despreza o caráter comedido de Lavo.

Mas a índole de Lavo também angaria admiradores. Com esforço, consegue entrar em uma universidade e cursar Direito. Ele é convocado a conter os espíritos mais exaltados. Equilíbrio e perseverança lhe conferem autoridade diante de Jano. É interessante observar que o papel de mediador de conflitos é atribuído a alguém que vive muitas ambivalências: criado com zelo pela tia, se ressentido da falta de admiração do tio; recebe as queixas da tia em relação ao tio, e vice-versa, mas se sente afeiçoado aos dois; tenta proteger Mundo da perseguição do pai e evitar que o ódio entre os dois os destrua; é um observador privilegiado das intrincadas relações do triângulo amoroso Ran/ Alícia/ Jano, sendo confidente do casal de amantes. Sua orfandade e seu empenho o legitimam como diplomata, é o que atesta Alícia:

---

<sup>42</sup> Ibidem, p. 37, grifo meu.

<sup>43</sup> *Cinzas*, p. 166.

"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! Jano pensa que Mundo se degenerou. Tem medo do filho artista. Por que não almoças com ele? *As palavras de um órfão valem mais que as minhas.*"<sup>44</sup>

Na referência de Alícia à orfandade de Lavo, vários sentidos despontam. Um órfão que vence na vida tem mais prestígio diante de um empresário bem sucedido. Talvez um pai carente da atenção e da deferência de um filho seja mais receptivo ao que um órfão atencioso e respeitoso tem a dizer. Mas também se entrevê a ambivalência na valoração: um órfão tem mais crédito do que eu diante de meu marido. No último caso, se a queixa de Alícia revela uma situação de desprestígio dela, em relação a Lavo é a falta, o ter ou ser menos, que aparece.

A história de Lavo tem pouco relevo diante de seu papel instrumental. Ele se destaca quando negocia. Diferentemente da narradora inominada e de Nael, a história pessoal dele pouco aparece. Em *Relato* e, principalmente, *Dois irmãos*, as diversas dúvidas sobre as origens e sobre a identidade dos narradores chamam a atenção para essas figuras misteriosas e envolventes. Em *Cinzas*, o narrador não exerce a mesma sedução. Lavo é o órfão que se sente diminuído diante de um pai que não é o seu e nos conta uma história que não é a sua.

#### 1.4 SEM PAI NEM MÃE

Lavo, já foi dito, pouco nos fala da sua história, mas isso tem uma explicação. Ele é laborioso e disciplinado, e tio Ran, como veremos mais detidamente no capítulo três, confiou a ele a tarefa de contar uma história que, frise-se bem, não é a do narrador. Nael e a narradora inominada se insinuam, deixam-se apenas entrever, e não conseguimos resistir a essa charmosa estratégia autopromocional. Já Arminto não se constrange. Quando uma pessoa — um turista, talvez — entra no pátio de sua casa para se abrigar do escaldante sol amazônico na sombra de um jatobá e lhe pede água, Arminto não lhe nega água nem sombra, mas lhe oferece também a

---

<sup>44</sup> *Cinzas*, p. 193, grifo meu.

história de *Órfãos*, a sua história.<sup>45</sup> Narrar oralmente e contar a própria história são as grandes diferenças de Arminto para os outros narradores.

O narrador é órfão de mãe e declaradamente rejeitado pelo pai, um empresário do transporte aquático. O plangente relato de Arminto traz uma "pérola" de crueldade paterna:

Aqui em Vila Bela diziam a Florita que meu pai era feliz ao lado de minha mãe. Quando ela morreu, Amando não sabia o que fazer comigo. Até hoje recordo as palavras que me destruíram. Tua mãe te pariu e morreu. Florita ouviu a frase, me abraçou e me levou para o quarto.<sup>46</sup>

Ser órfão e ainda receber do próprio pai a sentença de culpa pela morte da mãe mostram a dramática situação de Arminto. "Entre nós dois", diz o narrador, "havia a sombra de minha mãe: o sofrimento que ele suportava desde a morte dela. Para Amando, eu era o algoz de uma história de amor"<sup>47</sup>. O confronto se repete, parece se replicar, tendo sempre como base a disputa inicial em torno de Angelina, mãe de Arminto. A atenção de outras mulheres será disputada por pai e filho. Não somente a atenção, aliás.

Após ser amamentado por uma índia, Arminto receberá o cuidado maternal de Florita, que criará o narrador:

Uma tapuia me amamentou. Leite de índia, ou suco leitoso do tronco de amapá. Não me lembro do rosto dessa ama, de nenhum. Tempo de escuridão, sem memória. Até o dia em que Amando entrou no meu quarto com uma moça e disse: Ela vai cuidar de ti. Florita nunca mais arredou o pé de perto de mim, por isso sentia falta dela quando morava na Saturno.

A relação da empregada com Amando não é claramente enunciada. O pai força Arminto, quando este beira os 20 anos, a viver fora de casa. O narrador vai morar na pensão Saturno após o envolvimento sexual com Florita. Estiliano, o advogado que é o único amigo de Amando e seu conselheiro, intervém na questão para verificar as condições em que o narrador está vivendo. Segundo Estiliano, a

---

<sup>45</sup> *Órfãos*, p. 103.

<sup>46</sup> *Órfãos*, p. 16.

atitude de Amando é motivada por "implicância do meu amigo. Ciúme" <sup>48</sup>. O próprio narrador diz que "ainda era jovem, acreditava que o castigo por ter abusado de Florita era merecido; por isso, devia suportar o peso dessa culpa"<sup>49</sup>. Não é de se admirar, pois o pai é bastante agressivo na acusação: "O que fizeste com Florita é obra de um animal", acusou Amando.

Entretanto, na relação de Arminto e Florita, não há nada que indique uma conduta violenta por parte do narrador. Assim como, em *Dois irmãos*, Domingas se sentia atraída pelos gêmeos que criou, Florita se enamorou de Arminto, sendo seu papel maternal muito forte em razão da orfandade dele, e sua atração pelo homem que ele se tornou é igualmente importante. Em uma das muitas ocasiões em que o pai o humilha, Florita consola Arminto. "Ela me beijou na boca", recorda o narrador, "o primeiro beijo, e pediu que eu tivesse paciência".<sup>50</sup> Nessa e em outras situações, fica muito claro que o motivo da indignação do pai é, como apontou Estiliano, o ciúme:

Soube que meu pai não estava em casa porque Florita, só de camisola, me deu um abraço espremido, demorado. Senti as mãos fortes passeando nas minhas costas, abaixei a cabeça e cochichei: Os caseiros têm faro de cachorro. Olha só no que deu nossa tarde de brincadeira.

Ela afrouxou as mãos e me olhou com um sorriso sem culpa: Não queres mais? Foi só aquela tarde?

Aquela tarde seria motivo de ciúme para uma vida inteira.<sup>51</sup>

Para a vida inteira seria a disputa dos dois homens pelas mesmas mulheres. Ao menos para a vida inteira do narrador, pois a possibilidade de que pai e filho, sem o conhecimento deste, tenham sido amantes da mesma mulher repercute novamente o conflito de base. A grande paixão da vida de Arminto, Dinaura, pode ter tido envolvimento com Amando. A moça, órfã, estava sob os cuidados de freiras carmelitas. Dinaura desaparece. Muito tempo depois da morte do pai, quando o narrador já perdia as esperanças de reencontrar a amada, Estiliano, que se tornou

---

<sup>47</sup> *Órfãos*, p. 27.

<sup>48</sup> *Órfãos*, p. 22.

<sup>49</sup> *Órfãos*, p. 16.

<sup>50</sup> *Órfãos*, p. 24.

<sup>51</sup> *Órfãos*, p. 25.



conselheiro também de Arminto, revela a existência de laços entre ela e Amando. A revelação gera muitas dúvidas:

Disse que sustentava uma moça órfã. Por pura caridade. Depois disse que não era só caridade. E me pediu que não contasse para ninguém. Não me disse se era filha ou amante... Tinha idade para ser as duas coisas. No começo pensei que fosse filha dele, depois mudei de ideia. E sempre fiquei na dúvida. Foi a única vez que teu pai me confundiu e me magoou. Ele trouxe a moça para cá, disse para madre Caminal que era uma afilhada dele e que devia morar com as carmelitas. Pediu que a diretora guardasse esse segredo. Sei que Dinaura morava sozinha numa casa de madeira que Amando construiu atrás da igreja. Vivia com regalias, comida boa, e eu mandava livros, porque ela gostava de ler. Foi um erro de Amando. Um erro moral. Mas ele queria morar aqui e ficar perto dela.<sup>52</sup>

O já perturbado Arminto é surpreendido pela informação de Estiliano. Nessa altura da história, já ao final da narrativa, percebemos que o conflito se perpetua, como se pai e filho estivessem fadados a disputar sempre uma mesma mulher. A hipótese de que Dinaura é irmã de Arminto reverbera um tema aparentemente comum em ficção, o do amor incestuoso entre irmãos, e a memória do leitor é desafiada a vagar em busca de outros exemplos<sup>53</sup>. Em *Órfãos*, o motivo se torna bastante denso do ponto de vista da intriga. Isso porque ele está muito bem integrado à história.

Essa integração se dá, num primeiro nível, no diálogo com um elemento mitológico presente na narrativa, que apresentaremos a seguir, na medida em que as revelações que vão surgindo na trama servirão para contrapor o mito. Muito tempo depois do sumiço de Dinaura, Arminto ainda tenta entender as razões do desaparecimento dela. O sofrimento vai aumentando, e ele chega a acreditar firmemente que Dinaura partiu para uma cidade encantada. A crença do narrador se deve a uma lenda da região, segundo a qual seres maravilhosos atrairiam pessoas para a tal cidade, submersa no rio Amazonas. A lenda aparece logo no início da

<sup>52</sup> *Órfãos*, p. 98.

<sup>53</sup> Aqui, lembrei de *Os Maias* (em que, até determinada altura da história, os amantes não tinham consciência do parentesco) e *Album de Família* (mas, na peça, o irmão é consciente de que deseja sua própria irmã). Gustavo Ramos de Souza, doutorando pela UEL, em seu blog na Internet, elenca, além dos citados, vários outros casos, fazendo breves comentários sobre — além de *Os Maias* — *Lavoura Arcaica*, *O Som e a Fúria* e *O Eleito*. Disponível em: <<http://avulsoaoavesso.blogspot.com.br/2011/12/literatura-e-incesto.html>>. Acesso em: 06 dez. 2015.

narrativa, e fora contada por Florita para explicar a atitude de desespero de uma índia que se joga no Amazonas. Arminto ainda era uma criança, e assistia a tudo. A tapuia, à beira do rio, falava alguma coisa em língua indígena antes de se lançar nas águas, e Florita "traduzia umas frases e ficava em silêncio, desconfiada. Duvidava das palavras que traduzia. Ou da voz"<sup>54</sup>. A versão de Florita era de que a tapuia, que era desprezada pelo marido, acaba sendo atraída por um ser encantado do fundo das águas, seu amante, com quem decide ir morar. O narrador diz que só muito tempo depois viria a entender por que, na ocasião, algumas meninas começaram a chorar e fugiram do local. E, de fato, ficará sabendo pela própria Florita que, na verdade, o que a tapuia dizia era que iria se matar no rio, pois seu marido e seus filhos tinham morrido em virtude de uma doença. "Eu ia contar para uma criança que a mulher queria morrer?"<sup>55</sup>, justifica Florita.

O narrador se socorre do mito como medida extrema diante do enigma do desaparecimento de Dinaura. A permanência do mito está ligada à visão fantasiosa que Arminto tem da vida, e é um elemento que confere, junto de outros, um ar de indefinição à narrativa. A confissão de Florita é um prenúncio da revelação maior, no âmbito da realidade, sobre a ligação de Dinaura ao pai de Arminto, e a mudança do *status* da relação do próprio narrador com a mulher. Uma história que "só existia nos romances", é o que a própria amada, aparentemente bem mais realista que Arminto, teria dito do envolvimento entre ela e o narrador. A história "real" traz outros desdobramentos, menos fantasiosos, bem mais dolorosos mas igualmente confusos:

Dinaura... Minha irmã?, eu disse, engasgado.  
Meio-irmã, corrigiu Estiliano. Ou madrasta. Essa é a minha dúvida. Por isso não queria te contar. Prometi ao teu pai que ia cuidar dela, caso ele morresse antes de mim. Até hoje não sei quem ela é. Descobri que a mãe nasceu numa ilha do rio Negro. Dinaura me escreveu uma carta, pedindo para morar lá. Queria ir embora de Vila Bela. Quando voltei de Belém, passei dois dias aqui. Tu estavas em Manaus. Foi na época do naufrágio do Eldorado. Conversei com madre Caminal e ajudei Dinaura.  
Nós tivemos uma noite de amor, eu disse.  
Por isso ela quis ir embora. Na mesma carta ela escreveu que a história de vocês só existia nos romances.<sup>56</sup>

---

<sup>54</sup> Órfãos, p. 11.

<sup>55</sup> Órfãos, p. 90.

A revelação trazida por Estiliano ratifica os termos em que se deu a relação de pai e filho desde sempre. As mulheres de sua vida, Arminto teve de disputá-las com o pai. A rigor, não teve um pai, mas um concorrente. Como perdeu a mãe muito cedo, ficou sem pai nem mãe.

Os narradores dos quatro romances aqui examinados são, como vimos, narradores desamparados. São todos marcados pela perda. O olhar que projetam para o passado seleciona tudo o que remete à precariedade e à falta. É um olhar melancólico.

---

<sup>56</sup> *Órfãos*, p. 98.

## 2 MELANCOLIA

“Parecia que toda uma época se deitara para sempre”<sup>57</sup>, é a frase que fecha o capítulo 11 de *Cinzas*. Fogo, o cão que sempre acompanha Jano, após farejar a cabeça do dono, “gemeu, erguendo os olhos amarelos e murchos”<sup>58</sup> em direção ao narrador. A despeito da dureza de Jano, de seu espírito pragmático de negociante e da visão conservadora que o levaram a fazer escolhas eticamente condenáveis, Lavo entende que algo importante ocorreu na sala onde aquele homem, cujo corpo jaz no sofá, acabara de morrer. Nesse ponto da história, o leitor é convocado a deixar de lado qualquer repulsa que o caráter do empresário possa ter causado. O momento não é para mesquinhas e ressentimentos, afinal de contas, uma época se finda, com tudo o que guarda de belo e de horroroso, de vil e de grande. Uma época se deitava para sempre, como Jano.

A frase destacada acima anuncia o término de um período, e nela está contida uma apreciação. Ela se refere à conclusão da trajetória de um personagem como o marco de mudança, deixando entrever o valor que o narrador atribui ao passado. "Melhor ou pior?", podemos perguntar inicialmente. O desenrolar da narração, entretanto, apresenta outras variáveis, que apontam para uma compreensão mais problemática do narrado.

O desamparo dos narradores de Hatoum, como vimos, ocorre em razão da condição de cada um deles, de abandono, rejeição, bastardia e orfandade. No romance de Hatoum, a falta do pai, da mãe ou de ambos sempre se repete. São romances regidos pelo signo da ausência. A condição desamparada do narrador se relaciona com o olhar que é projetado para o passado, um olhar que também carrega a marca da ausência, da perda do próprio passado, irrecuperável. É um olhar melancólico.

Para a relação que se procura estabelecer aqui entre a condição pessoal dos narradores no que se refere a seus laços parentais e o, digamos, estatuto da narração, o ensaio de Freud sobre o luto e a melancolia é muito produtivo. Aqui, faço um uso um pouco livre do texto freudiano, não levando em consideração a tradição psicanalítica de interpretação da obra de Freud.

---

<sup>57</sup> *Cinzas*, p. 199.

Feita essa ressalva, podemos dizer que o luto é uma reação à morte de alguém ou a uma perda que, em termos abstratos, represente essa morte. Freud menciona as perdas da pátria — o que nos remete ao exílio, ao desterro — da liberdade, ou, também, de um ideal<sup>59</sup>, dando amplidão, ainda em caráter exemplificativo, ao viés abstrato que essa perda pode assumir. Daí se dá o trabalho do luto, pois, uma vez constatada a extinção ou a falta do objeto, é necessário, em termos de sobrevivência psíquica do sujeito, "que toda a libido seja retirada de suas ligações com esse objeto"<sup>60</sup>, o que encontra resistência, pois essa "posição da libido" não é facilmente abandonada. Esse processo, que em muitos casos leva o sujeito a um afastamento da realidade, pode ser longo e doloroso, mas "uma vez concluído o trabalho de luto, o ego fica novamente livre e desinibido"<sup>61</sup>.

Então, a tristeza causada pelo luto passa. A da melancolia, que pode ter origem em perdas semelhantes àquelas envolvidas no luto, persiste, e Freud se pergunta por quê, se não parece haver motivo para isso. Segundo Lages,

a resposta está exatamente nessa aparente falta de motivo: o objeto perdido do melancólico é um objeto recalcado e, ainda, o próprio fato de ter existido uma perda parece ter sido recalcado pelo melancólico. Todo drama de relacionamento do melancólico com o objeto perdido é um drama que se dá no ambíguo cenário inconsciente, estando sujeito, portanto, a suas leis arbitrárias e ambivalências.<sup>62</sup>

De fato, Freud destaca que, embora a melancolia também possa ser desencadeada pela morte do objeto amado, há outras perdas, "de natureza mais ideal", quando "o objeto não é algo que realmente morreu, mas que se perdeu como objeto de amor"<sup>63</sup>. Ainda de natureza ideal é o caso em que "o doente [...] não é capaz de compreender conscientemente o que ele perdeu"<sup>64</sup>.

Mais produtivo para a análise feita aqui é um jogo de palavras utilizado por Freud ao destacar o caso daqueles que, embora conheçam a perda originária da melancolia, não conseguem dimensionar o significado dessa perda, ou o que de fato

<sup>58</sup> *Cinzas*, p. 199.

<sup>59</sup> FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. Tradução, introdução e notas Marilene Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2011, p. 47.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 49.

<sup>61</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>62</sup> LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 59.

<sup>63</sup> FREUD, op. cit., p. 51, grifo meu.

foi perdido. O "caso" a que a citação se refere é justamente o daquele que não é capaz de compreender conscientemente o que perdeu:

Poderia ser também esse o caso de quando o doente conhece qual é a perda que ocasionou a melancolia, na medida em que de fato *sabe quem ele perdeu, mas não o que perdeu nele* [no objeto]. Isso nos levaria a relacionar a melancolia com uma perda de objeto que foi retirada da consciência, à diferença do luto, no qual nada do que diz respeito à perda é inconsciente.<sup>65</sup>

Elido propositalmente as considerações sobre a autodepreciação envolvida no processo melancólico trazidas pelo texto, aspecto fundamental na caracterização do problema por Freud, para me concentrar no jogo de palavras da citação acima. Esse jogo revela um aspecto dos mais importantes para a compreensão das obras na forma como este trabalho as aborda.

Os narradores lamentam expressamente a situação em que a ausência do pai ou da mãe os coloca. Eles conhecem a falta que os aflige. A narradora inominada se queixa de uma mãe que a abandonou. A busca de Nael pela identidade do pai revela o quanto a ausência desse pai se relaciona à falta de amparo, de reconhecimento e de dignidade, uma mágoa que o narrador expõe. Arminto, após a morte materna, ficou à mercê de um pai ressentido e cruel. Até Lavo, em *Cinzas*, o menos queixoso entre os narradores, sente a ausência paterna diante do autoritário Jano. Ele vê sua condição de órfão ser trazida à tona por Jano e Alícia, para valorizá-lo ou para apontar nele uma falta, mas sempre com o intuito de aliciá-lo, de negociar sua adesão.

Para o leitor que acompanha *Relato, Dois irmãos, Cinzas e Órfãos*, a constância do abandono parental pode constituir-se num mistério, ainda mais quando referido à figura do narrador. Isso porque, ainda que as ausências parentais sejam sentidas e relatadas, elas não constituem o mote ou o tema das narrativas.

*Relato* não é um romance sobre uma mulher que, na infância, fora abandonada pela mãe e que acusa essa falta. Nele, uma miríade de relatos e personagens se entrecruza para configurar uma história em que memória e esquecimento cumprem papel fundamental. Emilie é a grande personagem de

---

<sup>64</sup>Ibidem, p. 51.

<sup>65</sup>Ibidem, p. 51.

*Relato* e, ousou dizer, a maior e mais misteriosa personagem criada por Hatoum. *Dois irmãos* não é o relato sobre um rapaz que não sabe a identidade do pai e que se ressentia dessa ausência. O conflito de Yaqub e Omar domina a narrativa, assim como a relação edipiana que se estabelece entre a dominadora Zana e seus filhos, as intervenções da mãe sempre colocando "mais lenha na fogueira" na disputa entre os irmãos. *Cinzas* é basicamente a história em que se opõem Jano e Mundo, pai e filho, autoritarismo e liberdade, Regime Militar e — levando-se em consideração a arte plástica e performática de Mundo — uma forma de resistência a ele. A orfandade de Lavo aparece muito pouco em *Cinzas*, e sempre de forma secundária. Arminto, sim, é a personagem de *Órfãos*, e não se pode dizer que sua orfandade seja de pouca importância. Ainda assim, ela está ali, de forma muito evidente, para significar a disputa que se perpetua entre pai e filho, sempre em torno da mesma mulher.

Há um sentido maior para a perda do objeto que a ausência dos pais representa. O que foi perdido, todos os narradores denunciam. E, uns mais, outros menos, se queixam da perda. Mas, não falemos que algo "foi retirado da consciência" deles por seja lá que artifícios da psique. Todavia, a busca que eles empreendem pode ser associada à perda básica. Porque são sempre esses personagens órfãos que mobilizam a narração no romance hatoumniano. Digamos que, assim como o sujeito melancólico procura numa perda consciente algo que ele não sabe bem o que é, mas que está além desse objeto — e em instância inconsciente —, nossos narradores tiveram uma perda básica, fundamental, e também estão em busca de algo indefinido, e é essa busca por respostas para não se saber bem a qual pergunta que, em última análise, constituirá os relatos que chegam a nós, os leitores.

De um lugar indefinido representado pelo tempo da narração, os narradores olham o passado em busca de respostas. O que perdi? O que perdemos?, nossos narradores parecem dizer. A narradora inominada e seus congêneres, nomeados mas não menos deslocados, projetam para esse passado um olhar impregnado pelo signo da perda.

A maneira como esse olhar delinea os fatos trazidos à narrativa engendra um passado em que se evidencia a mais triste das constatações: todos partiram, e o que

se vê são ruínas. As vozes que formavam uma fonte inesgotável de memórias já não soam. Casas, empresas, logradouros, cidades sucumbiram à devastação do tempo.

O narrador percebe no passado uma multiplicidade de vozes, de histórias, de paisagens que já não existem mais no presente. O impacto da frase que fecha o capítulo 11 de *Cinzas*, e que abre este capítulo, pode ser então melhor dimensionado, pois é com profunda tristeza que essa perda é sentida. Aquelas vozes compunham um mosaico de interpretações do mundo, de sentidos para a vida que integravam um todo não necessariamente perfeito, mas rico, fértil, uma infinidade de narrativas que constituía fonte valiosa de saberes e concepções que a memória do narrador não dá conta de recompor. Os detentores dessas vozes se foram. Os lugares que eles habitaram e até mesmo os objetos que eles animaram restaram corroídos pelo tempo.

Hatum, como se perceberá na análise das obras neste capítulo, não se furta de explorar as imagens que remetem à degradação que o tempo inflige a tudo e a todos. Guardadas as diferenças evidentes de forma e conteúdo, o inventário de ruínas de Hatoum remete à arte barroca, assim como Benjamin a caracterizou em *Origem do drama trágico alemão*<sup>66</sup>, e, por isso mesmo, à construção alegórica. É claro, a comparação é, de algum modo, desmedida, mas o que se quer ressaltar é o quanto o uso da degradação, das paisagens cultural e humana devastadas, é um princípio construtivo do romance hatoumniano. Como diz Flávio Kothe, referindo-se ao estudo benjaminiano do *Trauerspiel*<sup>67</sup>:

Para a análise do drama barroco, a representação básica subjacente ao estudo de Benjamin é uma pintura: a *Melancolia II*, de Dürer. É escolhida precisamente a figura da melancolia, porque, sendo a alegoria entendida como ideia básica e originária do drama barroco, e guardando ela sempre o sentido etimológico de "dizer o outro", ela é o indício de uma perda.<sup>68</sup>

Esse "outro" a que se refere Kothe está sempre presente, através da sua marcada ausência, nas narrativas sobre as quais nos debruçamos, e, de fato,

<sup>66</sup> BENJAMIN, Walter. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

<sup>67</sup> A tradução para o termo *Trauerspiel* depende de seu tradutor. Para Sergio Paulo Rouanet é drama barroco. Para João Barrento, é drama trágico.

<sup>68</sup> KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976, p. 29.



indiciam a perda, a falta. É uma partilha na qual o inventariante, o tempo, revela a miséria da existência. Nossos narradores se veem na incômoda tarefa de relatar o inevitável declínio a que todos estamos sujeitos. De certa maneira, também cabe a eles lidar com uma insuficiência, pois sua tarefa implica construir uma história a partir dos escassos elementos de que dispõem. São lembranças entrecortadas, relatos dispersos, vozes apagadas, objetos e vestígios do passado o material precário com o qual os narradores têm de lidar. Trata-se também de uma insuficiência da linguagem para dar conta do real. Como constituir uma narrativa diante de tamanha precariedade?

Os quatro subcapítulos seguintes enfocarão mais detidamente os aspectos dos romances que apontam para a degradação e a morte, características enfatizadas pelo olhar melancólico dos narradores que propiciam uma análise dos romances hatoumianos com o subsídio da categoria de alegoria, assim como a propôs Walter Benjamin.

A aproximação entre o trabalho de nossos narradores e o do tradutor, pelo menos no que diz respeito às dificuldades que todos encontram na representação do mundo através da linguagem, será desenvolvida de maneira sucinta ao final deste capítulo. Como já foi proposto, outra relação entre uns e outro, ligada obviamente com a tratada neste capítulo, será desenvolvida no capítulo 3, desta vez no marco da superação das dificuldades impostas pela linguagem e pela melancolia.

## 2.1 O ODOR DO MAR E DOS FIGOS

Os cheiros diziam a Emilie que seus parentes do outro lado do oceano esperavam por ela, o que a faz preparar um banquete para ausentes<sup>69</sup>. Isso prenuncia a sua morte, evento determinante da narrativa, pois tudo gira em torno desta mulher fascinante. O fim de Emilie é uma perda para a narradora inominada e para outros que cercavam a libanesa e que a tinham como referência, mas simboliza, sobretudo, a impossibilidade de resgatar o passado.

---

<sup>69</sup> *Relato*, p. 137.

O que vemos em *Relato* é o resultado de um olhar. É o olhar da narradora abandonada, uma forma de interpretar o mundo selecionando o que nele simboliza a falta. A narradora procura algo, e a sua busca revela o decadente:

E uma manhã, ao entrar na cozinha, Hindié viu uma mesa repleta de iguarias que Emilie havia preparado durante a noite. A amiga pensou que se tratava de uma festa diurna para reunir filhos e netos, mas Emilie informou que era apenas uma homenagem aos que ficaram no outro lado da terra. "Senti o odor do mar e dos figos, e desconfiei que os parentes de lá me chamavam", disse.<sup>70</sup>

A cena descrita por Hindié transmite toda a solidão de Emilie. O peso da idade, a distância de entes queridos e as perdas acumuladas a fazem sentir a aproximação da morte. A narradora não chegará a encontrá-la com vida.

Logo que chega à cidade, a narradora resolve fazer um passeio, ocasião em que procura reconhecer Manaus. A descontinuidade narrativa de *Relato*, o desencontro entre o tempo da história e o tempo do discurso, tem o efeito de intensificar a atmosfera de incerteza que perpassa toda a narrativa. A perambulação da personagem pela cidade, fato entrecortado, no discurso, por memórias e depoimentos — orais e escritos —, é percebida pela narradora, num movimento de conscientização, como uma fuga, a postergação do encontro com Emilie, a mulher que a criou. O deslocamento se constitui em itinerário de memórias, e a degradação dos espaços é elemento cuja reiteração ao longo da narrativa reforça o sentido de abandono, de decadência:

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino, golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. *De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui.* A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. Os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses,

---

<sup>70</sup> *Relato*, p. 137.

há séculos. Além do calor, me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo.<sup>71</sup>

O sol inclemente tem efeito revelador. A imagem é quase surreal. Os signos da decadência se apresentam e multiplicam. O "périplo" pela capital amazonense incluiu, além da vista da cidade degradada, o encontro com Dorner, um dos personagens cujo relato é fundamental para a narração, e com "muita gente, os mesmos vendedores de frutas, amigos da infância"<sup>72</sup>. Após longo tempo decorrido desde que saíra para o passeio, a reflexão da narradora traz nova tomada de consciência:

Talvez quisesse adiar o encontro com Emilie, afastar-me do sobrado naquele instante ou suprimir da caminhada o espaço inconfundível da nossa infância. Por isso, quase sem perceber tinha dado uma volta pelas ruas do centro, quando na verdade podia ter encurtado o percurso, atalhando por uma rua que liga a igreja ao sobrado. Caminhava apressada, não para chegar logo, mas para fugir, como se a pressa fosse um anteparo para evitar a multidão apinhada nas calçadas e na entrada da casa, como uma árvore deitada.<sup>73</sup>

A narradora é impedida de entrar na casa da matriarca por uma amiga desta, Hindié, que, com o gesto, tenta proteger a recém-chegada da curiosidade e dos olhares dos que se aglomeravam diante da casa. Emilie estava morta. A narradora lamenta não ter conseguido vê-la uma última vez. "A velhice e a solidão se amparam mutuamente antes do fim", a matriarca dissera à Hindié. "Um velho solitário refugiava-se no passado, que é vasto e não poucas vezes gratificante"<sup>74</sup>, sentenciara. O longo passeio, ou antes, o passeio alongado, revelou à narradora os sinais de decadência de Manaus, e as reflexões dela giraram em torno disso. Foi a antecipação do desfecho dessa caminhada. Mas, também, e mais importante, uma repetição, o reforço do olhar que cruza a narrativa e que a constrói. Esse olhar seleciona o decadente, o degradado. O passeio da narradora é uma *via crucis*. O final trágico

<sup>71</sup> *Relato*, p. 124-125, grifo meu.

<sup>72</sup> *Relato*, p. 135.

<sup>73</sup> *Relato*, p. 135-136.

<sup>74</sup> *Relato*, p. 137.

estava prenunciado. Visto no contexto geral de *Relato*, esse *tour* confirma o movimento em direção à degeneração, à morte, mesmo, e, em razão disso, tem caráter representativo.

Ela também retoma uma caminhada anterior, a do alemão Dorner. Esta acontecera décadas antes, quando da morte de Emir, irmão de Emilie, que, ao que tudo indica, se suicidara nas águas do Amazonas. A notícia de que Emir fora visto pela última vez caminhando em direção ao rio espalhou o boato de sua morte:

No percurso entre o porto e o restaurante tive que evitar algumas pessoas que já sabiam da notícia. É assim a vida na província: um amigo teu desaparece, e logo uma atmosfera mórbida toma conta da cidade; surgem, primeiro, as indagações indiscretas; depois, as insinuações perversas e delirantes sobre a vida da vítima, quando ainda não acreditamos na perda do amigo, e o nosso sentimento oscila entre a esperança da sobrevivência e a nostalgia que já se configura, até se tornar uma comunicação secreta, uma conversa silenciosa com o passado.<sup>75</sup>

Dorner estava consciente da possibilidade da morte de Emir. Para a narradora, a notícia da morte de Emilie é decepcionante e tão dolorosa quanto o fora para Dorner o desaparecimento do amigo. Mas, nos dois casos, o percurso revela uma mesma direção, que evidencia uma degradação que envolve tudo. Esse caminho trilhado pela narração, em *Relato*, remete à construção alegórica suscitada por Benjamin no estudo sobre o drama trágico alemão do século XVII:

Enquanto no símbolo, com a transfiguração da decadência, o rosto transfigurado da natureza se revela fugazmente na luz da redenção, na alegoria o observador tem diante de si a *facies hippocratica* da história como paisagem primordial petrificada. A história, com tudo aquilo que desde o início tem em si de extemporâneo, de sofrimento e de malogro, ganha expressão na imagem de um rosto – melhor, de uma caveira. E se é verdade que a esta falta toda a liberdade “simbólica” da expressão, toda a harmonia clássica, tudo o que é humano – apesar disso, nessa figura extrema da dependência da natureza exprime-se de forma significativa, e sob a forma do enigma, não apenas a natureza da existência humana em geral, mas também a historicidade biográfica do indivíduo. Está aqui o cerne da contemplação de tipo alegórico, da exposição barroca e mundana da história como *via crucis* do mundo: significativa, ela o é apenas nas estações da sua decadência.<sup>76</sup>

<sup>75</sup> *Relato*, p. 66.

<sup>76</sup> BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 176-177.

Há, obviamente, diferenças fundamentais entre a arte barroca seiscentista alemã e o romance, não só o de Hatoum, mas o próprio gênero. O que interessa aqui, todavia, é a interpretação de Benjamin. Ela realça o quanto a visão alegórica traz um dado essencial do humano, que é a sua decadência. Em *Relato*, um inventário de perdas é redigido, na medida em que a decadência revelada pela passagem do tempo atinge as pessoas, as coisas e os lugares. Isso dá ao romance um movimento descendente, no qual se entrevê, a todo instante, a face petrificada da morte. Dorner, um estrangeiro em Manaus, não apenas reflete sobre isso, mas, como fotógrafo, capta e registra essa situação:

Naquela época eu ganhava a vida com uma Hasselblad e sabia manejar uma filmadora Pathé. Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus.<sup>77</sup>

A câmera de Dorner parece registrar mais do que as famílias tentando perpetuar a imagem diante de símbolos que elas consideravam de um *status* elevado. Captava justamente a degradação que essas famílias não percebiam. O olhar melancólico, como a câmera de Dorner, procura o lúgubre e se fixa nele, registrando instantâneos da degradação. No velório de Emilie, o olho-câmera da narradora capta outras imagens da degradação:

O pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> *Relato*, p. 61.

<sup>78</sup> *Relato*, p. 139.

Esse olhar não só varre o momento atual, captando, em cenas sucessivas, o que há de degradado e pesaroso, mas identifica no agora as marcas da decadência deixadas pelo tempo. Pessoas e coisas carregam os sinais das perdas que as acometeram:

Os outros acompanhantes eram parentes do Comendador e de Esmeralda, que tinha ido embora de Manaus desde a morte do marido. As mulheres das duas famílias ainda estavam enlutadas, e o véu de tule preto que lhes cobria o rosto parecia aludir à morte de Emilie e a tantas outras, acontecidas aqui e no além-mar, como se a morte de um amigo despertasse uma sucessão interminável de lembranças dos que já conviveram conosco. Talvez por isso, o pesar doloroso que nos envolve, não sabemos discernir se é fruto da perda de alguém ocorrida ontem ou há muito tempo, de modo que outros corpos sem vida reaparecem com intensidade na nossa memória, ampliando o seu horizonte melancólico.<sup>79</sup>

A melancolia impregna tudo. Uma das passagens mais belas de *Relato* tem a força imagética de um poema. Nesta passagem, a enigmática Emilie tem sua importância intensificada pela sua ausência. A ausência de Emilie, paradigma em um romance de ausências, cresce e ganha formas, cores, consistências e sons:

A casa está fechada e deserta, o limo logo cobrirá a ardósia do pátio, um dia as trepadeiras vão tapar as venezianas, os gradis, as gelosias e todas as frestas por onde o olhar contemplou o percurso solar e percebeu a invasão da noite, precipitada e densa. O olhar parece dialogar com algo semelhante à noite, com objetos abandonados na escuridão, com os passos lentos que povoam uma casa, um mundo: os pátios, a fonte e o seu entorno, a flora que une o céu à terra, os animais que desconhecem a clausura e animam-se ao ouvir a voz de Emilie.<sup>80</sup>

## 2.2 LIQUIDAÇÃO

Os signos da decadência também estão disseminados em *Dois irmãos*. Nael, ao buscar a identidade do pai, encontra a si mesmo. O *filho da casa* carrega a marca de uma falta. Ele é mais um narrador desamparado. A busca pelo pai é a procura

---

<sup>79</sup> *Relato*, p. 157.

por uma ausência. O olhar que o narrador projeta sobre as pessoas, coisas e situações está impregnado por essa ausência, desde o início.

O romance tem como epígrafe o poema "Liquidação", de Drummond. A exemplo de *Relato*, *Dois irmãos* é um inventário de perdas, e o poema, logo na entrada, prenuncia isto:

A casa foi vendida com todas as lembranças  
 todos os móveis todos os pesadelos  
 todos os pecados cometidos ou em via de cometer  
 a casa foi vendida com seu bater de portas  
 com seu vento encanado sua vista do mundo  
 seus imponderáveis<sup>81</sup> [...]

"Por vinte, vinte contos"<sup>82</sup>: assim, Drummond encerra "Liquidação". O final do poema e o título não aparecem na epígrafe do romance. Com a adaptação, os versos perdem o prosaísmo, ganhando mais relevo os tons dramático e algo monumental presentes neles, o que os afina com a triste história de *Dois irmãos*. A casa, com tudo o que ela representava, foi vendida. É uma perda: um mundo de coisas pregressas, assim como muitas possibilidades, se extingue para alguém.

Também Nael vê um mundo ruir e desaparecer. A família, a casa que ela habitava e a cidade que engloba tudo degeneram:

O aguaceiro era tão intenso que a cidade fechou suas portas e janelas bem antes do anoitecer. Lembro-me de que estava ansioso naquela tarde de meio-céu. Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos outizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com o seu passado.<sup>83</sup>

Há um passado cuja perda se deve lamentar. O passado glorioso da Manaus dos ciclos da borracha, mas também o da família em que Nael e a mãe eram agregados. Como em *Relato*, os sinais do abandono se acumulam:

---

<sup>80</sup> *Relato*, p. 155.

<sup>81</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Apud *Dois irmãos*, p. 7.

<sup>82</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. *Liquidação*. *Boitempo*. In: \_\_\_\_\_. *Poesia Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002, p. 943.

O toró que cobria Manaus, trégua na quentura do equador, me aliviava. Frutas e folhas boiavam nas poças que cercavam a porta do meu quarto. Nos fundos, o capim crescera, e a cerca de pau podre, cheia de buracos, não era mais uma fronteira com o cortiço. Desde a partida de Zana eu havia deixado ao furor do sol e da chuva o pouco que restara das árvores e trepadeiras.<sup>84</sup>

Embora se intensifiquem ao fim de *Dois irmãos*, os sinais da decadência estão em todo o romance. "Zana teve de deixar tudo"<sup>85</sup>, é a primeira frase da história. Segue-se a descrição do que Zana teve de deixar para trás:

O bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século.<sup>86</sup>

Assim como acontece com Emilie, também em Zana as lembranças de outra terra e de outros tempos emergem, juntando-se às perdas mais recentes e com elas ampliando o rol das ausências. Esse começo dá o tom do romance. O narrador vê o mundo dos libaneses Halim e Zana ruir. De Halim, com quem tem uma relação especial, em função do afeto que o libanês lhe dedicava, Nael registra o envelhecimento e a decrepitude, condições que são desde sempre simbólicas, dizendo mais do que a situação do personagem. Halim, no ponto culminante de sua velhice, já não consegue nem mesmo se divertir com o gamão, seu jogo predileto:

E quando olhava para o tabuleiro, logo desviava o rosto para a baía do Negro, procurando serenidade nas águas que espelhavam nuvens brancas e imensas.

Nos últimos anos de vida, Halim conviveu com essa paisagem sozinho no pequeno depósito de coisas velhas, entregue aos meandros da memória, porque sorria e gesticulava, ficava sério e tornava a sorrir, afirmando ou negando algo indecifrável ou tentando reter uma lembrança que estalava na mente, uma cena qualquer que se desdobrava em muitas outras, como um filme que começa na metade da história e cujas cenas embaralhadas e confusas

---

<sup>83</sup> *Dois irmãos*, p. 197.

<sup>84</sup> *Dois irmãos*, p. 197.

<sup>85</sup> *Dois irmãos*, p. 9.

<sup>86</sup> *Dois irmãos*, p. 9.



pinoteiam no tempo e no espaço. Assim eu via o velho Halim: um náufrago agarrado a um tronco, longe das margens do rio, arrastado pela correnteza para o remanso do fim.<sup>87</sup>

Nael acompanhou o envelhecimento de Halim, a dispersão gradual da sua memória, o alheamento, a senilidade:

Às vezes, ao chegar em casa, Halim sentava no sofá cinzento e murmurava: "Morreu o Issa Azmar... morreu aquele vizinho da loja, o português da Barão de São Domingos... como se chamava? Balma, isso mesmo... Nem esperaram a missa... já vão demolir o casarão... Jogávamos bilhar na casa do Balma... Tu te lembra?". Falava sozinho, batendo a bengala no assoalho, afirmando com a cabeça. Zana tentava corrigi-lo: "O Issa morreu há muito tempo e o Balma vendeu a loja e foi morar no Rio".<sup>88</sup>

A caminhada de Halim em direção à morte repercutia o destino de uma geração. A cidade aniquilava símbolos do passado que não se adequavam à modernidade almejada. O esmorecimento de Halim é o declínio de uma época. Sua reação às mudanças é uma reação à própria morte:

Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado. Chorou muito enquanto arrancavam os tabiques, cortavam as amarras dos troncos flutuantes, golpeavam brutalmente os finos pilares de madeira. Os telhados desabavam, caibros e ripas caíam na água e se distanciavam da margem do Negro. Tudo se desfez num só dia, o bairro todo desapareceu. Os troncos ficaram flutuando, até serem engolidos pela noite.<sup>89</sup>

Zana, na angústia que precede a sua morte, lamenta as ausências, principalmente a do filho Omar. Os signos da decadência se multiplicam, tornam a morte quase palpável. O olhar do narrador focaliza tudo o que ressalta o processo de degeneração:

Ela [Zana] chorava tanto, as mãos na cabeça, o rosto todo molhado, que eu prendia a respiração, pensava que ela ia morrer a qualquer momento. Não abria mais as janelas dos quartos, nem me mandava limpar o quintal nem o piso do alpendre. Osgas e besouros mortos

<sup>87</sup> *Dois irmãos*, p. 137.

<sup>88</sup> *Dois irmãos*, p. 158.

<sup>89</sup> *Dois irmãos*, p. 159.

cobriam o pequeno altar empoeirado, os azulejos da fachada estavam encardidos, a imagem da santa padroeira, amarelada. Cinco semanas assim, o tempo que bastou para ofuscar a casa, para dar um ar de abandono.<sup>90</sup>

Os signos que remetem para a decadência e a morte estão presentes em *Dois irmãos*, e é, mais uma vez, o olhar melancólico do narrador que os seleciona e valoriza.

### 2.3 UMA ÉPOCA QUE SE DEITA

A renhida disputa entre Yaqub e Omar em *Dois irmãos* levou a família à ruína. Em *Cinzas*, o ódio também é componente fundamental em um enfrentamento, desta vez entre pai e filho. Embora a ruína da família de Jano se dê por motivos difusos, a morte de Jano, primeiramente, e a de Mundo e Alícia, resultam na aniquilação familiar, pois nem descendentes restam.

Com a morte de Jano, o narrador observa, pesaroso, que "parecia que toda uma época se deitara para sempre"<sup>91</sup>. O romance começa com o narrador lendo uma carta de Mundo, observando que, àquela altura, o amigo já poderia estar morto<sup>92</sup>:

"Pensei em reescrever minha vida de trás para frente, de ponta-cabeça, mas não posso, mal consigo rabiscar, as palavras são manchas no papel, e escrever é quase um milagre... Sinto no corpo o suor da agonia", é o que se lê pouco antes do fim. Na margem da última página, estas palavras: "meia-noite e pouco". Talvez tenha morrido naquela madrugada, mas eu não quis saber a data nem a hora: detalhes que não interessam. Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem a memória com a força de um fogo escondido pela infância e pela juventude. Ainda guardo seu caderno com desenhos e anotações, e os esboços de várias obras inacabadas, feitos no Brasil e na Europa, na vida à deriva a que se lançou sem medo, como se quisesse se rasgar por dentro e repetisse a cada minuto a frase que enviou para mim num cartão-postal de Londres: "Ou a obediência estúpida, ou a revolta"<sup>93</sup>.

<sup>90</sup> *Dois irmãos*, p. 187.

<sup>91</sup> *Cinzas*, p. 199.

<sup>92</sup> *Cinzas*, p. 9.

<sup>93</sup> *Cinzas*, p. 9.

Não há dúvida da diferença marcante desse romance de Hatoum em relação aos anteriores. Ele trata da rebeldia de um personagem contra um sistema opressivo representado pelo pai e pelo regime que governa o país, o governo se apoiando no empresário, o empresário se escudando no governo. Mundo se insurge contra um pai que quer dominar todos os aspectos da sua vida, impedindo-o de desenvolver a sua arte. A situação política do país, as relações promíscuas entre Estado autoritário e iniciativa privada, as negociações havidas entre os representantes amazonenses do Regime Militar e seu pai: Mundo se insurge contra esse estado de coisas através de sua arte, plástica e performática, uma arte de entrega e inconformada.

O narrador condiciona o nosso olhar. Lavo, o menino pobre que perdeu os pais muito cedo e que foi criado com o sacrifício da trabalhadora tia Ramira, se transforma em um homem metódico, organizado, alguém que, pelo seu esforço, pelo estudo e pelo trabalho se alçará a condição social melhor. Forma-se em Direito, torna-se um profissional liberal bem sucedido, um monumento à meritocracia que é admirado por Jano, o homem de negócios. "Me solta, porra. Vai lá com aquele covarde. Não és o filho que ele queria ter?"<sup>94</sup>, provoca Mundo, encolerizado, acusando Lavo quando este impede o amigo de agredir um já combatido Jano. O boêmio e aventureiro Ran também perde as estribeiras com o sobrinho, depois da morte de Mundo, de quem Lavo se distanciou:

"Tu e teu egoísmo, teus processos", berrou, socando a papelada sobre a mesa. "O mais necessitado era o teu amigo. Trabalhas que nem Ramira: vocês não enxergam o que está além... Tudo isso é roupage, perfumaria, perda de tempo."<sup>95</sup>

"O que Mundo ia pensar? O órfão se tornara advogado de empresas estrangeiras que mantêm laços estreitos com burocratas do governo"<sup>96</sup>, Lavo mesmo se questiona. Não se vê em Lavo grande questionamento sobre o que acontecia no país. Lavo não questiona a situação do país como Mundo. Mas o romance não simplifica as coisas. Lavo tem seu valor. O preconceituoso Jano, querendo "salvar" o filho do que imagina que a arte ou o envolvimento do rapaz com o artista Arana podem significar, oferece dinheiro a Lavo para que este leve Mundo a

---

<sup>94</sup> *Cinzas*, p. 199.

<sup>95</sup> *Cinzas*, p. 268.

se relacionar com uma mulher, "velha ou moça, uma viúva, uma puta, uma mulher qualquer!"<sup>97</sup>. Lavo se ofende e não aceita o dinheiro nem a incumbência. Mas passa a seguir Mundo de perto, não por acreditar na sua causa, mas, em alguns momentos, para protegê-lo. Também parecia querer impedir que o ódio entre pai e filho terminasse em tragédia. No fim da história, Lavo sairá do escritório em que defende empresas e passará a trabalhar por conta própria, em causas mais modestas e defendendo "seres da vala comum"<sup>98</sup>.

Enfim, quem era Lavo? O que queria, afinal? A complexidade das situações construídas por Hatoum transformaram *Cinzas* em algo muito mais rico do que um romance de denúncia, sendo, contudo, um romance em que há denúncia. Aliás, como já foi apontado antes, Hatoum não deixa de mostrar nas suas obras as mazelas da sociedade.<sup>99</sup>

Nesse romance menos celebrado de Hatoum, o olhar melancólico do narrador contribui para diluir o impacto de denúncia social e política que há nele. O leitor, envolvido por esse narrador, pode ver *Cinzas* mais como uma história de perdas pessoais, da vivência em ritmo de degradação dos personagens. Uma família se extinguiu, assim como a empresa de Jano, e todos se encaminham para o fim. Mas se entrevê uma falta que constitui nosso país, sentida ainda hoje, denunciada por certo saudosismo reacionário, nostalgia de um triste período de exceção, de autoritarismo. Há a grande ausência da democracia.

A figura de Mundo, entretanto, é central na narrativa, e é no infeliz desfecho de sua existência que a projeção melancólica se faz sentir com mais força. Após ir para a Europa, à procura de um ambiente mais receptivo para a sua arte, ele adoece. A carta que manda para Lavo revela a angústia de quem tenta viver da sua arte e a situação que o faz, em Londres, apelar para a mãe:

---

<sup>96</sup> *Cinzas*, p. 232.

<sup>97</sup> *Cinzas*, p. 36.

<sup>98</sup> *Cinzas*, p. 301.

<sup>99</sup> Sobre isso, é interessante ler a tese de Daniela Birman, que, ao se debruçar sobre os três primeiros romances de Hatoum, destaca, entre outras coisas, como práticas comuns na nossa sociedade, como o uso sem remuneração da mão de obra de pessoas mais pobres, representa uma das faces mais cruéis e degeneradas do capitalismo tupiniquim. BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar: relatos da fronteira em Milton Hatoum*. Rio de Janeiro, 2007. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007. Ver, especificamente "2.2 – Capitalismo, qual deles?".

Um desconhecido, doente e estrangeiro... Mais um artista no desterro. Telefonei pra minha mãe, de certa forma capitulei. Ela sentiu minha aflição, meu desespero. Vendeu o apartamento do Labourdett, pagou suas dívidas e foi ao meu encontro. Um encontro de dois doentes. Quando ela me viu, magro e sem força, o mundo desabou.<sup>100</sup>

"Um encontro de dois doentes", revela Mundo. Ele é consciente da sua decrepitude, mas aponta para a decadência da mãe também, e, na fragilidade da doença, surge a culpa:

Agora sei que meu trabalho foi um demônio que moeu sua consciência, roendo-a e queimando-a por dentro. O tempo, que se atirava ferozmente contra mim, dava a ela um ultimato. Eu e minha mãe, reféns um do outro, nós dois reféns do tempo. Nem nos últimos dias que passamos juntos ela largou a bebida. E ainda quis que eu destruísse meu próprio trabalho... Foi na noite em que saí do apartamento, no meio da madrugada...<sup>101</sup>

Num último e melancólico gesto, Mundo ainda tenta expressar sua arte inconformada. Sua provocação é punida com violência desmedida e covarde:

De manhãzinha caminhei pela rua Tonelero... nu, de cocar, segurando um remo. Os empregados dos bares e farmácias riam de mim, mas eu não estava indo fantasiado para um túnel. Erguia o remo do índio velho, o morto da Vila Amazônia... um dos índios e caboclos que pintei no fundo dos meus quadros, no fundo escondido e vergonhoso da nossa história. Na boca do túnel comecei a gritar, endiabrado... Depois, as porradas na delegacia, faltava chão para os meus pés... Agora eram três, todos de branco... A enfermeira veio tirar a pressão e injetar algum medicamento na veia...<sup>102</sup>

Não faltam em *Cinzas* as percepções do narrador reveladoras de seu foco no decadente. "A trepadeira estava seca, as azaleias também. Arrancaram o caramanchão. Uma pena! Antes eu passava por lá e sentia o cheiro... Parava para cheirar os copos-de-leite"<sup>103</sup>, Lavo ouve tia Ramira dizer. Também descrita por Ramira, há a comovente situação de Fogo, o cachorro deixado por Jano, quase um resto mortal seu:

---

<sup>100</sup> *Cinzas*, p. 308.

<sup>101</sup> *Cinzas*, p. 308.

<sup>102</sup> *Cinzas*, p. 308-309.

<sup>103</sup> *Cinzas*, p. 224.

"O jardim da frente, meu Deus!, cheio de entulho, a grama morta. Olhei para a soleira e não acreditei... O bichinho estava ali, com as patas esticadas, querendo entrar... Era só o esqueleto de Fogo... a pelanca amarela e seca... Coitado! Acho que jogaram ele no matto, e ele voltou; morreu na soleira, com saudades do dono..."<sup>104</sup>

Tudo se impregna da melancolia do olhar do narrador. As ruínas se sucedem, e o caráter alegórico do romance de Hatoum se faz sentir também nessa obra, que até no nome traz o signo da extinção e da decadência.

## 2.4 UM CORPO DE VELHO

A vida reserva grandes dissabores a Arminto Cordovil, desde o seu nascimento. A morte da mãe durante o parto dele. O ressentimento do pai, Amando, que, em razão da perda, culpa o filho e lhe devota um ódio ostensivo. O amor por uma moça misteriosa, Dinaura, que some da vida dele tão rapidamente quanto surgiu. A inabilidade para lidar com as finanças da empresa que herda após a morte do pai e a consequente bancarrota. A revelação de que Amando poderia ser pai ou amante de Dinaura. E o empobrecimento de Arminto, que o leva à situação degradante de depender da caridade de amigos antigos de seu pai para viver. A vida de Arminto é uma queda contínua até o chão.

Depois de vender tudo o que tinha, Arminto tenta manter seu sustento de várias formas. Quando procura se encaixar como guia de turismo, percebe que a degradação não está apenas em si. Na visão que os turistas têm de Manaus, ela também é imposta pelo olhar que, ao buscar o modelar, o "autêntico", não reconhece, na dispersão, no imperfeito e fragmentário, a diversidade existente:

Lembro de um grupo de turistas que queria ver índios. Eu disse: É só observar os moradores da cidade. Um dos turistas insistiu: índios puros, nus. E então os acompanhei até a Aldeia da minha infância e mostrei a eles os últimos sobreviventes de uma tribo. Se vocês quiserem conversar com eles, conheço uma tradutora, eu disse, pensando em Florita. Não queriam conversar, e sim fotografar. E

---

<sup>104</sup> *Cinzas*, p. 224.

depois perguntei se desejavam ver os leprosos da ilha do Espírito Santo, e um dos turistas disse: Não, um não seco, definitivo.<sup>105</sup>

Embora a visão de Arminto, sua concepção de mundo, não seja necessariamente pluralista, sua proposta ao grupo de turistas carrega uma certa crítica. Os índios estão em todos os lugares na cidade degradada, ele aponta. A visão redutora representada pelo turista procura enquadrá-los como seres ideais... para fotos. É uma ideia totalizante, uma degenerada visão romântica. Nela, o índio de verdade é um ser puro, que vive em contato com a natureza exuberante e cuja imagem resulta em belas fotos. O olhar melancólico, ao contrário, desfaz essa ideia, ao captar o que não costuma aparecer nas fotos dos cadernos turísticos dos jornais. Ao focalizar o fragmentário, o decadente, o precário, consegue captar o signo da cidade. No cardápio de atrações do guia Arminto, há de tudo. A visita a prédios, aldeias. E ao leprosário. A quem deseja ver a perfeição sintetizada por uma imagem, Arminto oferece a dispersão, a doença, a morte. Arminto oferece também uma história. A sua história:

No fim do passeio eu mostrava a fachada do palácio branco e dizia que a casa havia pertencido à minha família. Depois contava o sumiço de Dinaura, mas acho que não acreditavam em mim, pensavam que eu fosse doido. Fui proibido de entrar no restaurante e nos salões do Hilary, e todo o luxo de uma época acabou numa lembrança amarga.<sup>106</sup>

É uma oposição que aparece na narração. Não se trata da diferença de perspectivas do turista e de Arminto, de posições ideológicas de personagens, mas da oposição que é possível detectar e que se estabelece num nível abstrato da narração. Nela, o procedimento construtivo é, também, alegórico. Não só e simplesmente alegórico. Não é e nem poderia ser como uma alegoria do século XVII. A morte da mãe de Arminto, do pai, o sumiço de Dinaura, a degradação da cidade, a derrocada da empresa dos Cordovil, o desfile de misérias em *Órfãos*: há uma justaposição de elementos que encaminham a significação para o decadente, para a morte.

---

<sup>105</sup> *Cinzas*, p. 88.

<sup>106</sup> *Órfãos*, p. 89

A morte de Florita reforça a visão da narrativa de Arminto como queda. Florita foi a mulher que o criou e que também o iniciou sexualmente. Mãe e amante, era alguém que realmente se importava com Arminto. A morte dessa mulher confirma o caminho do narrado rumo à liquidação:

A tristeza que senti naquela tarde começou no meio da manhã. Eu colhia jambos rosados quando um homem apareceu. Empurrava bem devagar o tabuleiro de Florita, e parou ali na beirada da rua. Fui ver o que ele queria e vi minha Flor deitada no tabuleiro. Dormindo no sol?, perguntei. O homem tirou o chapéu e disse: Acordou morta. Era um vizinho de Florita. Morreu assim de repente, que nem Amando. Foi velada na capela do Carmo, em respeito ao meu pai. Chorei que só diante do jazigo da família. O último choro da minha vida. A morte de Florita rompeu os laços com o passado. Eu, sozinho, era o passado e o presente dos Cordovil. E não queria futuro para homens da minha laia. Tudo vai acabar neste corpo de velho.<sup>107</sup>

Arminto, o único dos narradores aqui retratados que conta sua própria história, se encaminha para a morte. Nesse percurso, ao final da narrativa, reencontrará Dinaura, em um leprosário. O encontro não é narrado, apenas os momentos que o antecedem. Nem é necessário. "Contar ou cantar não apaga nossa dor?", pergunta o protagonista ao seu interlocutor, porque Arminto também é o único dos quatro narradores das obras aqui tratadas que narra oralmente sua história. A dúvida levantada deixa a narrativa em suspenso. Arminto não se engaja em um projeto de escrita, ao contrário da narradora inominada, de Nael e Lavo. Sua narrativa gera desconfiança do ouvinte: "Estás me olhando como se eu fosse um mentiroso. O mesmo olhar dos outros"<sup>108</sup>. Arminto tenta fazer o mesmo que o narrador tradicional, que "retira da experiência o que ele conta: sua própria experiência ou a relatada pelos outros. E incorpora as coisas narradas à experiência de seus ouvintes"<sup>109</sup> Mas sua tentativa parece não surtir o efeito alcançado pelo camponês sedentário e pelo marujo viajante descritos por Benjamin. Isso porque o

<sup>107</sup> *Órfãos*, p. 93-94.

<sup>108</sup> *Órfãos*, p. 103.

<sup>109</sup> BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1), p. 201.



manauara vive em outra época, a do " indivíduo isolado, que não pode mais falar exemplarmente sobre suas preocupações mais importantes e que não recebe conselhos nem sabe dá-los".<sup>110</sup> Os narradores escritores farão diferente. Resolvem perpetuar as histórias que contam através da escrita. Nesse projeto, está implicado um futuro para eles, o do seus escritos. Essa é a tarefa dos narradores/escritores de Hatoum, tarefa que os projeta para o futuro e os liberta das garras da melancolia.

Como já foi feito no capítulo precedente, faz-se necessário retomar, desta vez mais longamente, o que foi discutido no início do capítulo. Os quatro narradores aqui estudados têm suas histórias pessoais marcadas pela morte ou ausência parental. Essa falta básica os faz procurar por algo, uma busca para a qual aquela ausência primeira parece contribuir, mas que ultrapassa a questão da falta do pai ou da mãe. O objeto que procuram é indefinido, é difuso, e a investigação que empreendem os constitui e constrói a própria narrativa. São, por isso, histórias com a divisa da perda. Na busca por respostas para uma questão ou para questões que não conseguem nem mesmo definir, o olhar desses narradores se projeta não apenas sobre o que é precário, incompleto, lacunar, mas também sobre o degradado, o corrompido, a doença e a morte. O signo da perda marca esse olhar, um olhar, por isso mesmo, melancólico, e a narrativa se constrói a partir de ruínas.

É uma visão alegórica que preside a narração em *Relato, Dois irmãos, Cinzas e Órfãos*. O total, o perfeito, o harmônico não são o foco. Os fragmentos, a incompletude, enfim, tudo que lembra a precariedade da vida e, por conseguinte, a morte, fica evidenciado. A visão benjaminiana da alegoria ressalta:

No campo da intuição alegórica a imagem é fragmento, runa. A sua beleza simbólica dilui-se, porque é tocada pelo clarão do saber divino. Extingue-se a falsa aparência da totalidade, porque se apaga o eidos, dissolve-se o símile, seca o cosmos interior. Nos *rebus*<sup>111</sup> áridos que restam há uma intuição ainda acessível ao pensador melancólico, por confuso que este seja. Pela sua própria essência, estava vedado ao Classicismo apreender na *phýsis* sensível e bela o que nela havia de não livre, de imperfeição, de fragmentário. Mas

<sup>110</sup> Ibidem, p. 201.

<sup>111</sup> Segundo Katia Muricy, os *rebus* "eram imagens de coisas que substituíam as letras. Este procedimento iconográfico constituiu uma verdadeira mania no Renascimento". MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 167. Também está em BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 179-180.

são precisamente esses momentos, escondidos sob uma ostentação desmedida, que a alegoria barroca proclama com uma ênfase inaudita. Uma profunda intuição do caráter problemático da arte – não foi apenas por afetação de classe, mas por escrúpulos religiosos, que a ocupação com ela foi relegada para as “horas de ócio” – surge como resposta à autoglorificação que ela tinha conhecido no Renascimento.<sup>112</sup>

Benjamin, com o livro sobre o drama do período barroco alemão, além de recuperar um gênero, enfatizando sua originalidade, também pretendia discutir os usos, na crítica de arte, das categorias de símbolo e alegoria — a primeira, enaltecida pela tradição; a segunda, desacreditada. No que diz respeito à discussão sobre o *Trauerspiel*, "Benjamin [...] está antes de mais nada preocupado com a identidade e especificidade da forma do drama barroco, e tenta fundar sua autonomia através de um confronto com a tragédia"<sup>113</sup>, conforme aponta Sergio Rouanet. Dar a devida dimensão aos conceitos de alegoria e símbolo é fundamental para a valorização do drama barroco, mas também se revela importante para a apreciação da arte contemporânea, como diz Katia Muricy:

Por um lado, o conceito de símbolo não serve mais como noção explicativa para os fenômenos estéticos da atualidade. Por outro, o conceito de alegoria, sempre secundário e derivado em relação ao de símbolo, é, justamente, o conceito pertinente para a compreensão da atualidade estética.<sup>114</sup>

Para Benjamin, o drama barroco reproduz a decadência que a história atesta. Longe de uma visão otimista que vê um caráter evolutivo, no sentido de aperfeiçoamento, em tudo quanto diga respeito ao homem, é o aspecto calamitoso, decadente da humanidade, quando colocada em retrospectiva, que alicerça a concepção benjaminiana de história. A sua produção filosófica consolida essa percepção, como se pode ver nas suas considerações sobre o conceito da história, conhecidas como "teses", escritas em 1940 e postumamente publicadas:

<sup>112</sup> BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 187-188.

<sup>113</sup> ROUANET, Sergio Paulo. Apresentação. In: BENJAMIN, Walter. *Origem do drama barroco alemão*. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1984.

<sup>114</sup> MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

Há um quadro de Klee que se chama *Angelus Novus*. Representa um anjo que parece querer afastar-se de algo que ele encara fixamente. Seus olhos estão escancarados, sua boca dilatada, suas asas abertas. O anjo da história deve ter esse aspecto. Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu. Essa tempestade é o que chamamos progresso.<sup>115</sup>

Aparição do declínio quando a humanidade é vista em perspectiva histórica, essa apreensão dos escombros no histórico já está presente em *Origem do drama trágico alemão*. Ao estudar o gênero, Benjamin surpreende nele, na cena, mesma, em forma de ruína, a feição alegórica da história<sup>116</sup>. Os elementos da tradição clássica aparecem, em abundância, destituídos de sua significação tradicional, para compor um novo sentido, arbitrário, voltado para as necessidades do drama:

O que aqui mais se afirma não são já as reminiscências antigas, mas uma sensibilidade estilística contemporânea. O que jaz em ruínas, o fragmento altamente significativo, a ruína: é esta a mais nobre matéria da criação barroca. O que é comum às obras desse período é acumular incessantemente fragmentos, sem um objetivo preciso, e, na expectativa de um milagre, tomar os estereótipos por uma potenciação da criatividade. [...] A experimentação dos poetas barrocos é comparável às práticas dos adeptos. O que a Antiguidade lhes legou são os elementos com os quais, um a um, amassam a nova totalidade.<sup>117</sup>

Uma arte que combina elementos dispersos da tradição clássica sem o objetivo de articulá-los, mas buscando o "domínio exuberante" desses elementos numa construção, "mesmo na destruição", superior às antigas harmonias<sup>118</sup>. Combinação arbitrária e ostentação de elementos da Antiguidade são a tônica em uma arte em que se valoriza a habilidade na manipulação desses elementos:

---

<sup>115</sup> BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito da história. In: \_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1), p. 226.

<sup>116</sup> Idem, op. cit., 2013, p. 189.

<sup>117</sup> Ibidem, p. 190.

<sup>118</sup> Ibidem, p. 190.

O barroco é, na bela expressão de Benjamin, uma "ostentação construtivista". A estética das ruínas, do fragmento é uma estética da construção, uma atividade combinatória que quer se exibir como tal. As ruínas, os fragmentos, são a matéria nobre para a criação barroca. O fragmento, a ruína não são, portanto, "reminiscência antiga" mas uma "sensibilidade estilística contemporânea". O processo de acumulação de fragmentos, de experimentação a partir deles. Uma *ars inveniendi* que não se constituía como invenção do novo, mas como combinação de elementos antigos.<sup>119</sup>

Apesar das diferenças de tema, forma e conteúdo com a *ars inveniendi* do Barroco, subjaz ao romance de Hatoum uma construção alegórica, pois as histórias se constituem a partir do fragmentário, do degradado. O narrador parte em busca do passado, selecionando e registrando o fragmentário, o incompleto, o degradado, enfim, ruínas, num movimento em que a própria memória entra como elemento disperso e corroído pelo tempo. "As alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas"<sup>120</sup>, aponta Benjamin. Assim, nossos narradores apresentam histórias de desolação, em que o sentido, sempre orientado para o declínio, permite entrever a face mortal da existência.

Outra referência ao texto de Benjamin sobre o drama barroco se faz necessária, para que, logo depois, a noção de alegoria aqui utilizada se amplie, abarcando com maior propriedade a discussão que este trabalho propõe. Segundo Benjamin, o corpo morto seria a realização plena da construção alegórica barroca. Essa discussão, já na terceira parte ("O cadáver como emblema") da última seção do livro sobre o drama do Barroco alemão, "Alegoria e drama trágico", ratifica seu entendimento de que o conceito de alegoria deve presidir a análise do gênero ali discutido, pois este a concentra, como ideia. Somente assim "a exposição pode, e deve, insistir na estrutura alegórica desta forma, porque só graças a ela o drama trágico pode assimilar, como substância própria, os materiais que lhe são oferecidos pelas condições históricas da época".<sup>121</sup> Daí se poderia compreender a adoção dos temas recorrentes naquele gênero:

<sup>119</sup> MURICY, op. cit., p. 170.

<sup>120</sup> BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 189.

<sup>121</sup> *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 233.

A reconstrução, há muito tempo urgente, dessa sua substância terá de dedicar-se a sério – sobre isso não há dúvidas – àqueles motivos mais resistentes, dos quais parece não ser possível retirar mais do que constatações de fato. Particularizemos: que significado atribuir àquelas cenas de horror e martírio que abundam nos dramas do Barroco?<sup>122</sup>

"O corpo humano inteiro não pode integrar um ícone simbólico, mas uma parte do corpo pode ser apropriada à constituição desse ícone"<sup>123</sup>, diz um escrito do século XVII. Com ele, Benjamin ilustra a norma que prescrevia ser "preciso desmembrar o orgânico para recolher de seus estilhaços sua verdadeira significação, fixa e escritural"<sup>124</sup>. Decorreria daí uma série de atribuições de significado a partes do corpo do ser humano. Nele, a regra do fragmentar para dar sentido se aplica melhor. Benjamin dá exemplos de artistas que, ao buscarem enfatizar determinadas qualidades de seus personagens, aplicam essa norma. É o caso do poeta Hallmann, que quis enfatizar a virtude da castidade na sua Ägytha: o útero da moça é encontrado intacto, no túmulo, muito tempo depois da morte dela<sup>125</sup>. A esse exemplo de martírio como preparação do/no corpo vivo, Benjamin acrescenta o uso do sofrimento pela dor física como recurso muito empregado pelos dramaturgos barrocos. Com isso, faz, de quebra, uma distinção entre o drama barroco e a tragédia: a paixão, que coloca o espírito (que "é, em si, pura razão fiel a si mesma") em contato com o mundo exterior, desperta de forma muito mais imediata os "afetos" do que o conflito trágico<sup>126</sup>. A morte liberta o espírito, mas também o corpo, que "vê satisfeitos todos os seus direitos"<sup>127</sup>:

Quando o espírito, como espírito que é, se liberta pela morte, também o corpo vê satisfeitos todos os seus direitos. Porque é óbvio que a alegorização da *phýsis* só pode consumir-se em toda a sua energia no cadáver. E as personagens do drama trágico morrem porque só assim, como cadáver, podem entrar no reino da alegoria.

<sup>122</sup>Ibidem, p. 234.

<sup>123</sup> "Integrum humanum corpus symbolicam iconem ingredi non posse, partem tamen corporis ei constituendae non esse ineptam" Resenha anônima de Menestrier, *La philosophie des images*. In: BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 234.

<sup>124</sup> BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 234.

<sup>125</sup>Ibidem, p. 235.

<sup>126</sup> BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 235.

<sup>127</sup>Ibidem, p. 235.

Nelas, a morte não é a porta de entrada na imortalidade, mas no cadáver.<sup>128</sup>

Aqui, o cadáver, como o mais alto grau de alegorização da natureza, mostra a especificidade do corpo morto para a construção alegórica. O drama barroco, ao exhibir, com grande aparato, uma infinidade de elementos da tradição misturados a motivos religiosos cristãos sem preocupação com harmonia ou concisão, constitui-se como espetáculo em que múltiplas significações despontam, evidenciando o efêmero e o precário na própria existência, a própria morte, que é condição da vida:

Quanto maior a significação, maior a sujeição à morte, porque é a morte que cava mais profundamente a tortuosa linha de demarcação entre a *phýsis* e a significação. Mas a natureza, se desde sempre está sujeita à morte, é também desde sempre alegórica. A significação e a morte amadureceram juntas no decurso do processo histórico, do mesmo modo que se interpenetram, como sementes, na condição criatural, pecaminosa e fora da Graça.<sup>129</sup>

Nas obras aqui estudadas, a ausência das pessoas, a depreciação dos espaços, o esvanecimento da memória, o envelhecimento são elementos importantes de composição. Os narradores também acumulam e ostentam esses signos que, em conjunto, ao remeterem para a desolação, evidenciam a transitoriedade da vida. Nessas obras, a alegorização é manifesta e evidente. Mas, ainda que nelas as mortes concretamente ocorram, sendo um recurso no sentido de perda que preside as narrativas, não se pode dizer que sejam em grande número, nem que a configuração que assumem reproduza aquelas "cenas de horror e martírio" que Benjamin via no drama alemão da época barroca. Aqui, então, se dá aquela ampliação ou transformação da alegoria apontada anteriormente.

Nossos melancólicos narradores constroem tristes mas belas imagens da degradação que seu olhar de fotógrafos da decadência registra. Eles se queixam por uma perda, lamentam que, ainda que lenta, a implacável marcha do tempo siga e nada escape a ela. Além das coisas que se degeneraram e perderam, o que se lamenta são as lembranças que elas, de alguma forma, poderiam ajudar a recuperar. Também são pranteadas as épocas que passaram e as pessoas que animaram tudo

---

<sup>128</sup> Ibidem, p. 235.

<sup>129</sup> BENJAMIN, op. cit., 2013, p. 177.

isso. Mais especificamente, as memórias que carregavam. Emilie, Domingas, Halim, Zana, Mundo, Alícia, Florita, Dinaura e tantos outros, mortos ou ausentes, são ausências sentidas. Também os espaços, as cidades, se degradaram. Ausências de pessoas e de coisas, mas de coisas que, principalmente, lembram pessoas. Essas, com seu desaparecimento, deixam de transmitir as experiências das quais, como apontou Benjamin, a modernidade estava tão pobre, tendência que se agrava, hoje, em plena "Era da Comunicação". E nossos narradores sabem dar valor à memória e à experiência. Erigiram, em sua homenagem, narrativas constituídas de lembrança e esquecimento, de fragmentos, cacos e ruínas. Eis a transformação ocorrida na alegorização conforme aponta Katia Muricy na teoria benjaminiana:

A melancolia moderna não encontra a sua expressão alegórica corporificada no cadáver, como a melancolia barroca, mas interiorizada na lembrança: "J'ai plus de souvenirs que si j'avais mille ans", escreve Baudelaire. O que Benjamin quer enfatizar, a serviço da sua teoria da experiência, é como a beleza moderna, ligada à busca do novo, está paradoxalmente ligada à morte. Esta morte é a da memória — o desaparecimento da experiência — em benefício de descontinuidade das "lembranças", que se multiplicam e se desligam da linearidade da memória como instantâneos "fotografados" nas alegorias da poesia de Baudelaire [...].<sup>130</sup>

Outro aspecto dos romances de Hatoum que suscita abordagem benjaminiana está relacionado com a questão da linguagem. Os narradores de Hatoum, especialmente os de *Relato*, *Dois irmãos* e *Cinzas*, têm de lidar, também no nível da linguagem, com a falta. Sua tarefa se assemelha à do tradutor. Como diz Lages:

[...] da constatação empírica de uma não-coincidência entre as línguas deriva o reconhecimento da impossibilidade de se traduzir de uma língua para outra, sem que ocorram alterações no conteúdo da mensagem comunicada, frequentemente denominadas "perdas". Da consciência dessa perda e da sensação de impotência dela decorrente provém a disposição melancólica [...].<sup>131</sup>

<sup>130</sup> MURICY, Katia. *Alegorias da dialética: imagem e pensamento em Walter Benjamin*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998, p. 206.

<sup>131</sup> LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin: tradução e melancolia*. São Paulo: Edusp, 2007, p. 30.

Também os narradores de *Relato*, *Dois irmãos*, *Cinzas* e *Órfãos* devem lidar com essa insuficiência da linguagem, essa perda que ela representa. Nos romances aqui estudados, essa dificuldade se expressa de diversas formas, redundando em percalços para os personagens e para os leitores. Em *Relato*, a própria estrutura da obra, com diversos narradores, vozes que compõem a narrativa e a entrecortam, confere certa opacidade ao romance. Também a série de personagens sem nome, a começar pela narradora, passando pela sua mãe e se estendendo a dois filhos de Emilie e ao marido desta, contribuem para a indeterminação dominante na obra.

Nos outros três romances, menos produtivos para essa análise, as dificuldades de traduzir na narração a complexidade dos dramas vividos também se apresentam como dificuldades de natureza diversa. Em *Dois irmãos*, a identidade do pai e a inicial omissão do nome de quem narra conferem um grau de indeterminação a Nael e ao próprio romance. Em *Cinzas*, a dúvida sobre a paternidade de Mundo, suscitada pelo ódio que Jano — até então, o pai posto — dedica ao rapaz, coloca-se como indeterminação que, se não é tema central, não deixa de interpelar a atenção do leitor. Em *Órfãos*, o sumiço de Dinaura, o grande amor do narrador, e a indefinição sobre quem ela passa a ser para ele, na medida em que se revela o envolvimento do pai do narrador com a moça, são percalços para o personagem, e também para o leitor, mistérios que conferem menor transparência à história.

Por serem percalços que traduzem, nos níveis de narração, estrutura e personagens, os limites da linguagem para dar conta da história, foram apenas esboçados aqui, afinal implicam perda e, por isso, melancolia. Serão melhor desenvolvidos no próximo capítulo, onde as atribuições dos narradores serão tratadas no marco da superação delas para a constituição da própria história.

Em Hatoum, os impulsos melancólicos e a referência permanente à morte, assim como as dificuldades de linguagem — que se expressam nas adversidades enfrentadas pelos narradores e, em *Relato*, também na organização do próprio romance — representam um grande desafio. Como, em que pese tudo isso, as histórias que lemos nos comovem, nos comunicam experiências tão enriquecedoras? Como, apesar da morte, tão presente, elas nos comunicam vida? Poderíamos responder que assim é a vida, e não estaríamos de forma alguma incorretos, pois viver pressupõe a morte, e esta, a vida. Embora saibamos que nos



remetemos inexoravelmente em direção a nosso fim, ainda assim nossa caminhada pode se apresentar para nós como algo interessante e (por que não?) belo.

Mas não é essa a resposta que o presente trabalho propõe, embora a formulação esteja, sim, relacionada à análise que aqui se faz. Os narradores de *Relato*, *Dois irmãos*, *Cinzas* e *Órfãos*, ao buscar respostas para as questões que os afligem, têm de estruturar uma narrativa, sendo que os três primeiros ainda precisam construir um relato escrito. Eles são responsáveis por traduzir, para nós, os leitores, um mundo. Assim como o tradutor tem de vencer todas as dificuldades implicadas na sua tarefa, como o ensaio de Benjamin sobre o tradutor discute, também os narradores de Hatoum precisam vencer os desafios colocados na confecção de uma história. É no fazer narrativo, nessa promessa de futuro que a escrita representa — promessa que implica a obra mas também o projeto, o processo de fazer —, que está a superação da melancolia. A superação está na tarefa. A tarefa de um narrador.

### 3 A TAREFA DE UM NARRADOR

Para intitular este capítulo, e o trabalho como um todo, parodio o importante ensaio de Benjamin "A tarefa do tradutor"<sup>132</sup>. Dele me aproprio com alguma liberdade, pois vejo ali, mais do que uma tentativa de teorizar sobre a tradução, uma reflexão a respeito da escrita e da arte. Benjamin ainda problematiza a questão da melancolia como algo inerente à tradução, mas também sugere uma saída dessa condição, superação implicada no processo mesmo da tradução.

A apropriação é feita no sentido de considerar que muito do que diz Benjamin a respeito do tradutor pode ser aplicado aos narradores das obras aqui analisadas, sobretudo àqueles que têm a tarefa de produzir um relato escrito, como são os casos dos narradores de *Relato*, *Dois irmãos* e *Cinzas*. O ensaio de Benjamin serviu de prefácio à tradução que ele fez para o alemão de alguns dos poemas dos *Tableaux parisiens* de Baudelaire<sup>133</sup>.

No capítulo anterior, vimos o quanto o olhar melancólico desenha uma história, selecionando o fragmentário, o degradado, as características que apontam para a precariedade da vida. É interessante observar, entretanto, que a melancolia nem sempre foi vista como algo ruim, conforme aponta Lages:

Talvez o momento da história que mais claramente incorporou e refletiu a melancolia em seu caráter multifacetado tenha sido a Renascença. Reinterpretada literária e figurativamente a partir da fonte clássica, por intermédio do neoplatonismo florentino, como afecção própria dos espíritos excepcionais, a melancolia tornou-se, na Renascença, uma "doença da moda" e, particularmente, na Inglaterra elisabetana, "um *topos* condicionante" [...].<sup>134</sup>

É possível, mesmo ao se considerar uma visão médica ou psicológica contemporânea, que algo de criativo seja captado na melancolia. É o que aponta Jean Starobinski em seu *L'encre de la mélancolie*:

---

<sup>132</sup> BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin: quatro traduções para o português*. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008.

<sup>133</sup> LAGES, op. cit., p. 163.

<sup>134</sup> Ibidem, p. 34.

L'on remarquera sans doute que Charles d'Orléans réussit exquisément ce poème<sup>135</sup> qui décrit l'échec de l'écriture. Pour décrire la stérilité mélancolique, il s'est élevé hors du règne déletère de la mélancolie: un surcroît mystérieux de pouvoir est intervenu, qui permet au poète de parler pour dire qu'il est réduit au silence. Nous le voyons ainsi prendre sa place dans la lignée de ceux qui savent chanter fortement la faiblesse. Une main sûre conduit à la perfection ce poème qui exprime l'imperfection de la poésie mélancolique, et l'impuissance d'écrire est surmontée dans l'ouvre même qui la déclare. Serait-elle écrite d'une autre encre? Ou bien l'encre de la mélancolie, à force d'opacité et de ténèbres, en vient-elle à conquérir un merveilleux pouvoir de miroitement e de scintillement? Le fond ténébreux comporte la chance de l'éclat, si on lui superpose une matière lisse. Shakespeare le devine, em évoquant le miracle d'un amour qui resplendit, sauvé des ravages universels du Temps, dans l'encre noire du poème:

“L'encre noire, un éclat sans fin pour mon amour”

“That in black ink my love may still shine bright”

Mais, dans cette ultime transformation métaphorique, la mélancolie devenue encre devient enfin le tain grâce auquel l'image rayonne. L'obscurité la plus dense oppose à la lumière une surface d'où elle rejaillit, luciférienne, comme d'une seconde source<sup>136</sup>.

Starobinski ressalta, num poema de Charles d'Orléans, o ímpeto no melancólico, um misterioso poder que surge e faz com que o eu lírico se liberte da sua condição de silêncio justamente para denunciar esse silêncio. Nossos narradores fazem percurso semelhante. Saem da sua condição melancólica justamente para, ao superá-la, no processo mesmo da superação, relatá-la, expô-la.

Mas ainda há um percurso a ser feito, a tarefa dos narradores.

<sup>135</sup> Trata-se do verso “Fortune vient mon pappier dessirer”, que aparece antes no texto, e se refere ao poema “Ou puis parfont de ma merencolie”, do século XV, do poeta Charles d'Orléans. A tradução é minha: “Fortuna vem meu papel rasgar”.

<sup>136</sup> STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012, p. 622-623. “É possível notar com certeza que Charles d'Orléans realizou de forma requintada o poema que descreve o fracasso da escrita. Para descrever a esterilidade melancólica, ele se alça para fora do reino deletério da melancolia: um acréscimo misterioso de poder interveio, permitindo ao poeta falar para dizer que foi reduzido ao silêncio. Nós o vemos tomar seu lugar na linhagem daqueles que sabem cantar com força a fraqueza. Uma mão segura conduz à perfeição o poema que exprime a imperfeição da poesia melancólica, e a impotência de escrever é superada na obra mesma que a declara. Ela será escrita com uma outra tinta? Ou a tinta da melancolia, com a força da opacidade e das trevas, conquistará um maravilhoso poder de reflexo e de brilho? O fundo tenebroso comporta a possibilidade do brilho se superpusermos a ele uma matéria suave. Shakespeare o adivinha, ao evocar o milagre de um amor que resplandeceu, salvo das devastações universais do Tempo, na tinta negra do poema: ‘A tinta, negra, um clarão sem fim para meu amor’. Porém, nessa última transformação metafórica, a melancolia tornada tinta transforma-se enfim no aço graças ao qual a imagem irradia. A escuridão mais densa opõe à luz uma superfície de onde ela reflete, luciferina, como uma segunda fonte.” Tradução minha.

É necessário ainda ver o que o tradutor de Benjamin tem a ensiná-los. Para isso, é preciso entender os desafios que, assim como para o tradutor, também são colocados aos narradores no nível da linguagem.

Neste ponto, também se faz sentir a importância de uma visão do fenômeno literário que fuja da referencialidade mais estreita. Os narradores são escritores, e esse é mais um passo importante na superação da melancolia e das contradições que ameaçavam paralisá-los. Para isso, veremos como os narradores de *Relato, Dois irmãos e Cinzas*, ao se colocarem como escritores, têm de enfrentar as contradições impostas pela necessidade de conformar o tempo vivido por eles e por aqueles cujas histórias precisam contar às exigências da narrativa. Assim, recorreremos a Paul Ricoeur, fazendo um uso muito particular de *Tempo e narrativa*. Veremos, sucintamente, como os narradores de Hatoum também precisam lançar mão dos instrumentos de pensamento da ciência histórica.

Em uma primeira abordagem do ensaio *A tarefa do tradutor*<sup>137</sup>, texto do qual nos apropriamos, inclusive na inspiração para o título deste trabalho, podemos enfatizar que as dificuldades que estão no caminho do tradutor se assemelham às aquelas que nossos narradores enfrentam. No tortuoso caminho da linguagem, tradutor e narrador/escritor se encontram. "As diferentes línguas, consideradas isoladamente umas das outras, são incompletas, e nelas os significados nunca são encontrados numa relativa independência, como nas palavras isoladas ou nas frases"<sup>138</sup>, diz Benjamin no estudo sobre o tradutor. Depois de tecer considerações acerca de um fim messiânico dos significados dessas línguas, que convergiriam para uma "língua pura", Benjamin pondera:

Reconhecemos com isto que toda a tradução não é mais do que uma maneira provisória de nos ocuparmos a fundo com a disparidade das línguas. O ser humano tem inevitavelmente de se contentar com uma solução provisória e temporária, negando-se-lhe a possibilidade de resolver de uma vez para sempre esta disparidade, e não lhe sendo também dado aspirar a superá-la diretamente, pois só o desenvolvimento das religiões — e mesmo este apenas indiretamente — dá à semente oculta nas línguas um amadurecimento superior. Se, ao contrário do que sucede com a Arte, a tradução não reivindica a característica da durabilidade para as suas criações, ela nem por isso renuncia a progredir em direção a

<sup>137</sup> BENJAMIN, op. cit., 2008, p. 25-50.

<sup>138</sup> Ibidem, p. 33.

uma última, final e decisiva fase, para que, aliás tende todo o destino linguístico.<sup>139</sup>

No fragmento, destaca-se uma visão que perdurará em toda a produção de Benjamin, mesmo após seu envolvimento com o materialismo da Escola de Frankfurt, que é, não necessariamente religiosa, como muitos afirmam, mas teológica. Nos concentraremos, aqui, todavia, no quanto de tribulação está reservado àqueles que têm a tarefa de traduzir e escrever. Ainda que toda a tradução se dirija para um fim superior a que se destina toda língua, há um percurso a ser cumprido, no qual é preciso admitir que a tradução é uma maneira provisória de lidar com a disparidade das línguas. Esse limite é característico da própria linguagem. Aquele que lida com a língua deve conviver com a dimensão da perda. Como diz Lages em relação a seu estudo sobre Walter Benjamin e a tradução,

Nesse sentido, a leitura que se apresenta a seguir pretende de alguma forma inserir-se numa linha de pensamento capaz de aceitar a dimensão da perda como fato constitutivo não só da subjetividade em geral, mas também — e sobretudo — de um tipo específico de subjetividade: a daqueles que dedicam sua vida aos estudos, à leitura e à escrita de textos.<sup>140</sup>

A narradora inominada, Nael e Lavo são escritores. Arminto, embora não o seja, também tem de lidar com a insuficiência da linguagem. Como veremos mais adiante, essa característica distintiva entre Arminto e os outros terá consequências para os personagens. Para os escritores, está reservado algo maior do que um mero "alívio" ao "expulsar [o] fogo da alma"<sup>141</sup>, benefício que a narração da história conferiu a Arminto.

Lages, na sua tese sobre *A tarefa do tradutor*, aponta o quanto de continuidade há entre este e estudos anteriores e posteriores de Benjamin. O ensaio, segundo Lages, se constitui ele mesmo como alegoria da leitura como tradução:

Um texto como esse, em que certas imagens aparecem sem função evidente, como os objetos espalhados em torno da figura alada

<sup>139</sup> BENJAMIN, op. cit., 2008, p. 33.

<sup>140</sup> LAGES, op. cit., p. 200.

<sup>141</sup> *Órfãos*, p. 103.

representada na gravura *Melancolia I* de Albrecht Dürer, consititui-se ele mesmo numa alegoria: uma alegoria da leitura enquanto tradução e alegoria da tradução enquanto leitura que pretende estabelecer uma correspondência ideal entre texto original e texto traduzido.<sup>142</sup>

O resgate messiânico da condição pós-babélica de desorganização linguística é representado pela tendência dos idiomas a uma língua pura, superior, que não é, entretanto, a língua mítica do paraíso<sup>143</sup>:

Mas essa superação não se dá de maneira tranquila. No ensaio sobre a linguagem, Benjamin sobrepõe o fato mítico do “pecado original” à dispersão linguística de Babel. [...] O conseqüente desaparecimento de um modo imediato de comunicação, centrado na mítica ação nomeadora de Deus e do primeiro homem, impõe aos homens traduzir, ou seja, movimentarem-se de uma língua a outra e, com isso também, a movimentarem-se de um ponto a outro da cadeia temporal, tornando presente uma obra que, do ponto de vista de sua língua original, é passada.<sup>144</sup>

Nossos narradores também encontram dificuldade em traduzir o mundo que nos apresentam. Assim como o tradutor tem de lidar com a perda que a impossibilidade de coincidência entre as línguas acarreta, os narradores de Hatoum precisam enfrentar o fato de que a linguagem é insuficiente para dar conta da experiência que procuram compreender e sobre a qual pretendem produzir uma narrativa. Essa dificuldade é representada, em cada um dos romances, por determinados obstáculos que se colocam à compreensão que os narradores têm de si mesmos e do mundo e que podem se expressar no nível da história, da sua estrutura ou dos personagens.

Em *Relato*, várias indeterminações persistem por toda a narrativa, característica para a qual contribui a própria estrutura do romance. É essa indeterminação que simboliza, em *Relato*, a impossibilidade da linguagem de traduzir, de forma integral ou satisfatória, uma experiência. Ela se expressa na estrutura do romance, dividido em capítulos com uma ordem não convencional e com diversos narradores. A narração começa pela narradora inominada, mas,

<sup>142</sup> LAGES, op. cit., p. 200-201.

<sup>143</sup> Ibidem, p. 214.

<sup>144</sup> Ibidem, p. 213-214.

depois, se seguem outros narradores, e ela retoma a narração nos capítulos 6 e final. Somente o primeiro capítulo — que é dividido em duas partes apenas separadas por mudança de página e sem marcação distintiva (letra ou número) — não começa e termina por aspas. Nos outros, esse recurso, que enfeixa os relatos entre esses sinais gráficos, é utilizado, mesmo quando a narradora inominada retoma a narração. No capítulo 5, formado por dois relatos de personagens distintos, cada um desses relatos está entre aspas, e, a exemplo do primeiro, neste capítulo a separação das partes é feita por mudança de página. Além da narradora inominada, os relatos são de Hakim, filho de Emilie; Dorner, amigo de Emilie e de sua família; o marido inominado de Emilie; e Hindié Conceição, amiga de Emilie.

Os capítulos ficam assim divididos:

Cap.	Partes	Narradores
1	1ª	Narradora inominada
	2ª	Narradora inominada
2	Única	Hakim
3	Única	Dorner
4	Única	Marido de Emilie
5	1ª	Dorner
	2ª	Hakim
6	Única	Narradora inominada
7	Única	Hindié Conceição
8	Única	Narradora inominada

A dispersão dos relatos, que a narradora inominada terá de unificar, se configura numa estrutura complexa. Lembra um romance epistolar, e, ao que tudo indica, o *Relato* é uma espécie de carta da narradora inominada a um irmão que está vivendo em Barcelona. Mas todos os outros relatos são feitos diretamente à narradora ou a seus informantes, e é ela que os organiza. O narrador cujo testemunho é reproduzido sempre fará referência ao testemunho de outro, que o

sucedará na sequência de depoentes e, por sua vez, abrirá caminho para um novo narrador. Assim, a narradora inominada relata conversa que teve com Hakim. Este, em seu relato, que aparece reproduzido em forma de capítulo, faz referência a Dorner, e se abre um novo capítulo para esse personagem. A dispersão de relatos é total, pois a narradora reproduz o relato de Hakim, que reproduz o de Dorner, que reproduz o do marido de Emilie. A narradora inominada reproduz, pois, relatos de relatos.

O leitor pode perguntar inicialmente como os testemunhos chegam a se constituir como parte da narrativa, ou como se dá o percurso desde a narração oral das histórias até a sua escrita. A narradora inominada faz referência a um caderno que carrega<sup>145</sup>. Hakim diz que Dorner tinha cadernos com transcrições de conversas com o marido de Emilie, pai de Hakim<sup>146</sup>. No seu testemunho, Dorner confirma a existência dessas anotações<sup>147</sup>. "Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos"<sup>148</sup>, diz a narradora. Há indícios de como os relatos chegam a se constituir como escrita, mas não há nenhuma afirmação que leve a uma resposta única sobre a confecção de *Relato*. A própria estrutura, de testemunhos dentro de testemunhos, dá a ideia de que muita criatividade foi necessária para construir uma narrativa a partir de relatos tão dispersos.

Outro fator que contribui para o clima de indeterminação são os nomes, ou a sua ausência. Começando pela narradora, passando pela fantasmagórica figura da mãe dela — que nunca aparece —, pelo marido de Emilie e por dois dos filhos desta. Todas essas características somadas à busca da narradora inominada por compreender os mistérios que envolvem a figura de Emilie conferem opacidade ao romance e dão conta das dificuldades da narradora de traduzir essas histórias, essas vivências, e configurá-las em uma narrativa. Representam um limite da própria linguagem em dar conta da construção de uma narrativa.

Das obras de Hatoum aqui estudadas, é em *Relato* que as impossibilidades e limites da linguagem têm maior expressão. Mas elas aparecem também nos outros três romances. Em *Dois irmãos*, é na questão do nome do pai que se configura com mais força a problemática do limite da linguagem. O narrador jamais ficará sabendo

---

<sup>145</sup> *Relato*, p. 9.

<sup>146</sup> *Relato*, p. 60.

<sup>147</sup> *Relato*, p. 70.



qual dos gêmeos, Yakub ou Omar, é o seu pai. Domingas, sua mãe, jamais revelará o mistério, e talvez nem ela própria saiba respondê-lo. Halim terá muitas conversas com Nael, seu confidente, mas o libanês jamais toca no assunto, e o narrador não cria coragem para perguntar.

Em *Cinzas*, a paternidade de Mundo é revelada no final. Por toda a narrativa, o ódio que Jano devota a Mundo nos faz supor que outra razão que não as diferenças de valores e de temperamento movem o empresário. A suspeita é de que Ran pode ser o pai de Mundo. A revelação de que o pai é uma terceira pessoa apenas evidencia o quanto o mistério, que se configurava como uma lacuna até certo ponto representativa dos limites que a linguagem impõe para constituir uma narrativa, pode se ampliar, pois o envolvimento de Alícia, a mãe de Mundo, com Arana, o pai, não poderia ser deduzido das relações entre os personagens que a própria narração deixava vislumbrar.

Em *Órfãos*, há o sumiço de Dinaura e a dúvida que perdurará sobre a relação que se estabeleceu entre ela e o pai de Arminto, e que pode colocá-la na condição tanto de irmã quanto de madrasta do narrador. O encontro final, depois de muitos anos, de Arminto com o seu amor, ocorrerá em um leprosário, e não será narrado. E o limite da linguagem mais uma vez se verifica.

"Fidelidade e liberdade", diz Benjamin, "na restituição do significado", referindo-se ao que ditavam as concepções tradicionais de tradução. E continua:

e, ao serviço deste significado, fidelidade para com as próprias palavras: são estes os velhos conceitos que surgem sempre que se fala da arte de traduzir. Eles porém já não parecem ser de utilidade para uma teoria que tenha outras aspirações que esta de reproduzir o significado, e é com razão que tradicionalmente se considera estes dois conceitos em permanente e constante contradição. E afinal como poderia a fidelidade de fato contribuir para a reprodução do significado do original?<sup>149</sup>

Reproduzir o significado já não é o objetivo da tradução. Diante da exigência ética de que a tradução problematize a diferença, expresse a diversidade, a tentativa de conciliar fidelidade e liberdade em favor da reprodução de significados não

---

<sup>148</sup> *Relato*, p. 165.

<sup>149</sup> BENJAMIN, op. cit., 2008, p. 37.

prospera. Coerente com a visão que propõe, o ensaio mesmo de Benjamin incorpora elementos díspares e de difícil compreensão, como discute Lages:

O ensaio de Walter Benjamin sobre a tradução causa um efeito de perplexidade no leitor que lembra aquele produzido no observador de *Melancolia I*. Como a gravura de Dürer, seu enigma liga-se a uma composição inédita de imagens extraídas da tradição anterior (no caso de Benjamin, da tradição filosófica e literária e, dentro dela, da teoria da tradução, anteriores a ele); entretanto, a função dessas imagens não é clara no contexto da argumentação do autor. A cada nova interpretação pressente-se um acréscimo e uma falta, uma proximidade e uma distância entre o texto e os seus leitores. Esse movimento oscilante não só é correlato da alternância que se encontra no impulso melancólico, mas constitui o modo específico pelo qual a melancolia age na leitura que se pretende interpretativa, ou seja, potencialmente direcionada para a produção de um texto escrito.<sup>150</sup>

A complementaridade das línguas é uma concepção que sugere o encontro e a busca de entendimento. Mas também um trabalho, um empreendimento que evidencia no todo — nunca completo e sempre um ideal a ser eternamente procurado — as partes que precariamente o constituem. Não há como não ver aqui as evidentes relações com a narrativa, e, singularmente, com os romances nos quais nossos narradores desamparados buscam, justamente com a matéria degradada de que dispõem, com as lembranças esmaecidas, os relatos fragmentários, as ruínas, configurar uma narrativa. Daí nos apropriarmos do feliz ensaio de Benjamin e das belas imagens nele utilizadas, como a seguinte:

[...] do mesmo modo que, se quisermos juntar de novo os cacos de um vaso, estes têm de corresponder uns aos outros, sem serem todavia necessariamente iguais quanto às suas ínfimas particularidades, também a tradução, em vez de imitar o original para se aparentar a ele, deve insinuar-se com amor nas mais ínfimas particularidades tanto dos modos do “querer dizer” original como na sua própria língua, isto de maneira a juntá-las como se fossem cacos de um vaso, para que depois de as juntar elas nos deixem reconhecer uma língua mais ampla que as abranja a ambas.<sup>151</sup>

Nossos narradores tentam juntar os cacos das histórias que se sentem impelidos a contar. Eles e seus informantes esquecem de fatos, valorizam um ou

---

<sup>150</sup> LAGES, op. cit., p. 220.

outro aspecto em detrimento de outros, são pouco confiáveis em muitos momentos e nos apresentam histórias marcadas pela dispersão, pela fragmentação. Como o tradutor benjaminiano, revelam, nas histórias que contam, as marcas da constituição problemática e diversificada delas, deixam ver que se trata de vasos reconstituídos e que neles, eventualmente faltarão pedaços, mas não poderia ser diferente.

Assim também a concepção benjaminiana da tradução refuta o apego à ideia de uma originalidade, de uma pureza do original que deveria ser preservada na tradução. Ao contrário, aposta que é justamente na diversidade das línguas, nas suas diferenças, que a tradução marcaria, que as línguas se encontrariam, realizando-se, assim, seu resgate messiânico. A ideia de dispersão das línguas postulada pelo mito da Torre de Babel seria então vista sob outro prisma, e não mais aquele em que a falta se constitui como fator preponderantemente negativo:

[...] o ensaio sobre o tradutor parte dessa desorganização babélica inicial para postular o resgate messiânico dessa condição decaída, da pura língua — não como língua mítica do paraíso, que constitui anterioridade absoluta, mas como aquilo a que visam tendencialmente todas as línguas. Essa visada se expressa num movimento ascendente, de elevação ou, se quisermos, sublimação que tende para uma finalidade, cuja essência está no processo de apresentar um significado.<sup>152</sup>

As narrações da personagem inominada, de Nael e de Lavo implicam uma tarefa em que o fragmentário e o disperso se interpõem, em que as lembranças surgem sempre descontínuas e incompletas. Cabe a esses narradores construir, a partir de material tão multifacetado, uma história, uma narrativa. Também têm de lidar com uma dispersão, por que não dizer, babélica. E é um significado que querem apresentar.

Arminto também enfrenta desafio de porte. Mas ele não tem, como os outros narradores, a tarefa de configurar uma narrativa escrita. Arminto conseguirá, como resultado da narração oral que fará a um desconhecido, um alívio ao "expulsar esse fogo da alma"<sup>153</sup>. A narradora inominada, Nael e Lavo, entretanto, realizam uma

---

<sup>151</sup> BENJAMIN, op. cit., 2008, p. 38.

<sup>152</sup> LAGES, op. cit., p. 214.

<sup>153</sup> *Órfãos*, p 103.

narrativa escrita. Os livros que lemos são o resultado de seu empenho. Com isso, se constituem como escritores.

Essa atividade coloca os desafios inerentes à escrita. As histórias que querem contar são as experiências deles próprios, mas também as daqueles que os municiaram de lembranças, de memórias. São relatos que expressam vivências. Vivências individuais do tempo e no tempo. Como poderão adequar essas vivências às exigências de uma narrativa?

A narradora inominada acusa a penosa situação em que a tarefa a coloca:

Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias.<sup>154</sup>

Esse questionamento da narradora é característico de quem não só busca resposta para um mistério, mas de quem tem de redigir um texto, configurar uma história. E vemos, no seu esforço, a tentativa de lidar com as diversas variáveis e situações que importam na escritura de uma história. "Datas e dados em abundância", diz ela, deixando entrever o quanto o tempo da narrativa, exigente e abstrato, comporta a muito custo as artimanhas do tempo vivido e o tempo frio do mundo. Ecos da famosa questão agostiniana:

O que é, pois, o tempo? Se ninguém mo pergunta, sei o que é; mas se quero explicá-lo a quem mo pergunta, não sei: no entanto, digo com segurança que sei que, se nada passasse, não existiria o tempo passado, e, se nada adviesse, não existiria o tempo futuro, e, se nada existisse, não existiria o tempo presente. De que modo existem, pois, esses dois tempos, o passado e o futuro, uma vez que, por um lado, o passado já não existe, por outro, o futuro ainda não existe? Quanto ao presente, se fosse sempre presente, e não passasse a passado, já não seria tempo, mas eternidade. Logo, se o presente, para ser tempo, só passa a existir porque se torna passado, como é que dizemos que existe também este, cuja causa de existir é aquela porque não existirá, ou seja, não podemos dizer com verdade que o tempo existe senão porque ele tende para o não existir?<sup>155</sup>

<sup>154</sup> *Relato*, p. 165.

<sup>155</sup> SANTO AGOSTINHO. *Confissões*, Livros VII, X e XI. Trad. Arnaldo do Espírito Santo, João Beato, Maria Cristina Castro-Maia de Sousa Pimentel. Covilhã: Universidade da Beira Interior, 2008, p. 111-

[...]

E confesso-te, Senhor, que ainda ignoro o que seja o tempo, e de novo te confesso, Senhor, que sei que digo estas coisas no tempo, e que há muito tempo estou a falar do tempo, e que este 'há muito tempo' não é outra coisa senão a duração do tempo. Portanto, como é que eu sei isso, quando não sei o que é o tempo? Será que não sei como exprimir o que sei? Ai de mim, que nem ao menos sei aquilo que não sei!<sup>156</sup>

A paradoxal constatação de Santo Agostinho, a de que, basicamente, sente o tempo através de sua vivência, mas não consegue explicá-lo, é o que podemos divisar na queixa da narradora inominada. Sabe, mas não conhece. Aqui, a questão do tempo se cruza com a da tradução, e, daí, com a questão da linguagem. Conformer diversas histórias, lembranças e fatos em uma narrativa ou dar conta da diversidade de original e tradução, e de original na tradução, são tarefas em que a questão do tempo se coloca de forma determinante. Em ambas, há um passado com o qual lidar:

A famosa reflexão de Santo Agostinho (1987, p. 278) sobre a natureza da temporalidade, ainda que circunscrita a um pensamento de viés ontologizante, propõe um paradoxo tão intrigante quanto aquele a que convida a reflexão sobre a atividade da tradução, da forma com que a realiza Benjamin em seu ensaio. Uma tradução já não é mais o texto original, passado, e não chega ainda a ser um novo texto, completamente autônomo, pois ainda se vincula, de alguma forma, ao texto a partir do qual foi criada. Como o tempo, uma tradução é caracterizada por uma certa instabilidade, uma vez que se define como mediadora, não apenas entre duas culturas espacialmente distantes, mas também entre dois momentos históricos diversos. A tradução ocupa um espaço de passagem, no qual não se fixam momentos cristalizados, identidades absolutas, mas se aponta continuamente para a condição diferencial que a constitui. Simultaneamente excessivo e carente, poderoso e impotente, sempre o mesmo texto e sempre um outro, o texto de uma tradução ao mesmo tempo destrói aquilo que o define enquanto original — sua língua — e o faz reviver por intermédio de uma outra língua, estranha, estrangeira.<sup>157</sup>

---

112. Disponível em:

<[http://www.lusosofia.net/textos/agostinho\\_de\\_hipona\\_confessiones\\_livros\\_vii\\_x\\_xi.pdf](http://www.lusosofia.net/textos/agostinho_de_hipona_confessiones_livros_vii_x_xi.pdf)>. Acesso em: 3 jan. 2015.

<sup>156</sup> Ibidem, p. 122.

<sup>157</sup> LAGES, op. cit., p. 215.

Se a tradução é mediadora entre dois tempos distintos, também a narração o é. A história, as histórias que o romance traz, veicula, nos conectam com um passado. São uma expressão dele, mas não são, obviamente, ele. Nael, entretanto, mostra o quanto essa viagem ao passado, por seu jogo, pode ser prazerosa em um espírito voltado para a escrita:

Eu tinha começado a reunir, pela primeira vez, os escritos de Antenor Laval, e a anotar minhas conversas com Halim. Passei parte da tarde com as palavras do poeta inédito e a voz do amante de Zana. Ia de um para o outro, e essa alternância — o jogo de lembranças e esquecimentos — me dava prazer.<sup>158</sup>

Nael e seu texto, sua narrativa, também por certo, "destroem" as histórias de Halim, o amante, e de Laval, o poeta. É na instável e, algumas vezes, indecisa narrativa de Nael que as histórias de Halim e Laval surgem, outras histórias, no entanto, as mesmas. Fiéis na sua infidelidade.

Como, então, os narradores lidam com a dificuldade de configurar as histórias que escrevem? Como vimos, a tarefa que os ocupa é um projeto que levam adiante, uma promessa para o futuro que eles vivem, e nós, os leitores, atestamos isso, no presente da narrativa e da leitura. Se eles se lançam à tarefa de compor uma narrativa escrita, então são atingidos, como já pudemos ver com a narradora inominada, pelas diversas contradições que acometem o escritor. Como lidar com a dimensão do tempo? Como vencer os limites que as lacunas, as lembranças fragmentadas, a melancolia paralisante, sempre espreitando os espíritos que precisam lidar com as perdas que sofreram, enfim, como vencer todas essas atribulações e abarcar e reunir vivências individuais faltosas e precárias, configurando tudo no tempo da narrativa?

Essa é a dificuldade também da narrativa histórica, como aponta Ricoeur. Para ele, também a ciência histórica precisa dar conta das contradições que se estabelecem entre o tempo vivido e o tempo físico, mundano. Uma opção para equacionar essa aporia é proposta, inclusive, para superar os modelos idealista hegeliano e o de cunho cientificista, mais voltado para as ciências exatas:

---

<sup>158</sup> *Dois irmãos*, p. 197.

No presente estado da discussão sobre a filosofia da história, costuma-se concordar que a única opção existente é entre uma especulação sobre a história universal, ao modo hegeliano, e uma epistemologia da escrita da história, ao modo da historiografia francesa ou da filosofia analítica da história de língua inglesa. Uma terceira opção, aberta pela ruminação das aporias da fenomenologia do tempo, consiste em refletir sobre *o lugar do tempo histórico entre o tempo fenomenológico e o tempo que a fenomenologia não consegue constituir, que chamamos de tempo do mundo, tempo objetivo ou tempo vulgar*.<sup>159</sup>

Ricoeur problematiza a questão do historiador, revelando que, na tarefa da ciência histórica, a articulação entre o tempo da vivência e o do mundo encontram também um limite, porquanto o tempo do mundo não se coaduna ao tempo vivido. Dito de outra forma, a experiência que os homens têm do tempo é o da vivência dele, e não pode ser compreendida em termos lógicos. O tempo do mundo, por sua vez, pode ser traduzido em termos lógicos, pela linguagem da ciência. Ou seja, pode ser explicado, conhecido, mas nunca vivido. Como explica José Carlos Reis:

Em *Tempo e narrativa*, Ricoeur quer oferecer uma quase solução a esse impasse. Ele tenta estabelecer um vínculo, uma conexão, entre as leituras do tempo grega e agostiniana e a narrativa de Aristóteles. Ele vai criar uma "inovação semântica", uma "síntese do heterogêneo", construindo um círculo "hermenêutico" entre tempo vivido (Santo Agostinho) e narração (Aristóteles). [...] Santo Agostinho inquire sobre a natureza do tempo sem se preocupar com a estrutura narrativa da sua obra, Aristóteles constrói sua teoria da intriga sem considerar as implicações temporais da sua análise. [...] Santo Agostinho apresenta o tempo como discordância e anseio da alma pela concordância, Aristóteles estabelece a preponderância da concordância sobre a discordância na configuração da intriga [...].<sup>160</sup>

Poderiam nossos narradores apelar para a estratégia descrita por Ricoeur para vencerem as contradições impostas à narração pela oposição entre o tempo das vivências e o da narração que pretendem construir? Poderiam eles apelar para procedimentos historiográficos? Eles já não o fazem? A história, segundo Ricoeur, revela sua face criadora ao apelar para instrumentos que permitem vencer as aporias do tempo:

---

<sup>159</sup> RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa*: 3. O tempo narrado. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c, p. 176, grifos do autor.

Ora, a história revela uma primeira vez sua capacidade criadora de refiguração do tempo pela invenção e pelo uso de certos *instrumentos de pensamento* tais como o calendário, a ideia de sequência de gerações e aquela, conexas, do tríplice reino dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores, e, por fim e sobretudo, pelo recurso a arquivos, documentos e vestígios. O que esses instrumentos de pensamento têm de notável é que desempenham o papel de conectores entre o tempo vivido e o tempo universal. Nesse sentido, demonstram a função poética da história e trabalham para a solução das aporias do tempo.<sup>161</sup>

Os "instrumentos de pensamento" são velhos conhecidos nossos. Ricoeur os dispõe e descreve. Primeiro, o calendário. Surpreende como, na perspectiva ricoeuriana, o senso comum ganha dimensão especulativa:

O tempo do calendário é a primeira ponte estendida pela *prática* histórica entre o tempo vivido e o tempo cósmico. Constitui uma criação que não depende exclusivamente de nenhuma das duas perspectivas sobre o tempo: embora participe de ambas, sua *instituição constitui a invenção de um terceiro-tempo*.<sup>162</sup>

Entre o tempo vivido e o tempo do mundo, há o tempo histórico, um terceiro tempo que, não coincidindo com nenhum dos dois anteriores, faz a mediação entre eles. A proposição de Ricoeur faz com que o que parecia banal, o fato de que o calendário serve para medir o tempo, assuma caráter dos mais profícuos na compreensão da diferença profunda entre as compreensões fenomenológica e física. Com o mesmo impacto esclarecedor, o componente da memória, da herança cultural é colocado em evidência quando constitui um dos instrumentos do pensamento:

A segunda mediação que a prática histórica propõe é a da *sequência de gerações*. Com ela, o apoio biológico do terceiro-tempo histórico sucede ao apoio astronômico. Em contrapartida, a ideia de sequência de gerações encontra sua projeção *sociológica* na relação *anônima* entre contemporâneos, predecessores e sucessores, segundo a feliz fórmula de Alfred Schutz, que adoto. Embora a ideia de sequência de gerações só entre no campo histórico quando

---

<sup>160</sup> REIS, José Carlos. *História da "consciência histórica" ocidental contemporânea*: Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 289 - 290.

<sup>161</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 176, grifos do autor.

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 177, grifos do autor.



retomada dentro da ideia de *rede dos contemporâneos, dos predecessores e dos sucessores*, inversamente a ideia de sequência de gerações proporciona a base sobre a qual repousa essa relação anônima entre indivíduos, tomada na sua dimensão temporal.<sup>163</sup>

Os reinos dos contemporâneos, predecessores e sucessores são uma construção que coloca em evidência o papel da memória, da transmissão oral dos conhecimentos, fato bastante explorado nas narrativas de Hatoum. As narrativas hatoumnianas que formam nosso objeto de estudo são, sobretudo, narrativas de memória. Ricoeur chama a atenção para o fato de que o mundo dos predecessores "é aquele que existia antes de meu nascimento e que não posso influenciar mediante nenhuma interação realizada no presente comum"<sup>164</sup>. Faz, como é comum na sua obra, uma ressalva que, apesar de apontar para uma característica aparentemente coadjuvante de um fenômeno, revela, entretanto, grande produtividade para a análise que ele empreende e, também, para este trabalho:

Todavia, existe entre memória e passado histórico um recobrimento parcial que contribui para a constituição de um tempo *anônimo*, a meio caminho entre o tempo privado e o tempo público. O exemplo canônico disso é o dos relatos recolhidos da boca dos *ancestrais*: meu avô pode ter-me contado, na minha juventude, acontecimentos relacionados com seres que não pude conhecer. [...] A memória do ancestral está numa intersecção parcial com a memória de seus descendentes, e essa intersecção se dá num presente comum que pode, ele mesmo, apresentar graus, desde a intimidade do nós até o anonimato da reportagem.<sup>165</sup>

Essa intersecção parcial proposta por Ricoeur é de grande interesse, sobretudo nos relatos de memória, mas tem papel importante nas narrativas de forma geral. O conceito pode perfeitamente ser aplicado ao caso da narração de *Relato*, onde muito do que a narradora inominada utiliza para compor sua escrita, embora provenha de pessoas ainda vivas, chega a ela através de mecanismos difusos que não envolvem o contato pessoal entre "pesquisadora" e "objeto", como

<sup>163</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 185, grifos do autor. Ricoeur refere a obra de Schutz: *The Phenomenology of the Social World*, trad. ingl. de George Walsh e Frederik Lehnert, Evanston, Northwestern University Press, 1967, cap. IV "The Structure of the Social World; The Realm of Directly Experienced Social Reality, the Realm of Contemporaries, and Realm of Predecessors", p. 139-214.

<sup>164</sup> Ibidem, p. 194.

<sup>165</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 194, grifos do autor.

já foi apontado no começo deste capítulo, quando a estrutura foi designada como uma das formas pelas quais as limitações da linguagem são representadas.

A noção de vestígio, o terceiro dos instrumentos de pensamento, mostra-se também fundamental para a análise das contradições temporais e o equacionamento delas:

A noção de vestígio constitui um novo *conector* entre as perspectivas sobre o tempo que o pensamento especulativo dissocia sob a pressão da fenomenologia, principalmente heideggeriana. Um novo conector: talvez o conector último. A noção de vestígio só se torna, com efeito, pensável se conseguirmos discernir nela o requisito de todas as *produções* da prática histórica que replicam às aporias do tempo para a especulação.

Para mostrar que o vestígio é esse requisito para a *prática* histórica, basta acompanhar o processo de pensamento que, partindo da noção de arquivo, encontra a de documento (e, entre os documentos, a de testemunho) e, daí, remonta para a sua pressuposição epistemológica última: o vestígio precisamente. É desse requisito que a reflexão sobre a *consciência* histórica partirá para a sua investigação de segundo grau.<sup>166</sup>

Com a noção de vestígio, Ricoeur alude, entre outras coisas, àquilo a que nós tradicionalmente nos remetemos quando falamos em comprovação histórica, em embasamento nos fatos, ou seja, os documentos. Ricoeur os agrupa na categoria de vestígio, assim como ao testemunho, aos monumentos, aos arquivos. Essa "manobra" não é meramente taxonômica. Faz pensar no sentido de se reunir coisas concretas e palpáveis e, pelo menos no sentido que o senso comum dá a eles, de suma importância na construção do conhecimento, em categoria enfeixada por algo tão precário quanto o vestígio. Aqui, também, pode-se perceber o interesse dessa classificação e, mais do que isso, do conceito que ela pressupõe, para a análise que se empreende neste trabalho.

De fato, o vestígio, como Ricoeur o conceitua, coloca a análise do histórico em patamar diferente do que estamos habituados a considerar. O importante do vestígio não é necessariamente ele, mas o que se constrói em torno dele. É no vestígio "que culmina o caráter *imaginário* dos conectores que marcam a instauração do tempo histórico"<sup>167</sup>. Ricoeur, embora ressalve o fato de que a narrativa histórica,

<sup>166</sup> Ibidem, p. 197-198, grifos do autor.

<sup>167</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 315, grifo do autor.

para a validação das suas afirmações, sempre poderá recorrer a provas documentais, encaminha a sua argumentação para o fator criativo, o ficcional, que anima a escrita da história:

O carácter imaginário das atividades que medeiam e esquematizam o vestígio se comprova no trabalho de pensamento que acompanha a interpretação de um resto, de um fóssil, de uma ruína, de uma peça de museu, de um monumento: só lhes atribui valor de vestígio, ou seja, de efeito-signo, *figurando* o contexto de vida, o ambiente social e cultural, em suma, conforme a observação de Heidegger mencionada acima, o *mundo* que, hoje, *falta*, por assim dizer, em torno da relíquia.<sup>168</sup>

Ricoeur defende que há uma ficcionalização da história e, também, uma historicização da ficção, no processo de configuração de uma narrativa. Ao fazer isso, ele está colocando a ficção e a história no mesmo nível de importância em termos narrativos.

A ficcionalização da história se dá, em primeiro lugar, pela utilização dos instrumentos de pensamento. Ricoeur ressalta o carácter criativo desses instrumentos, como já foi dito. Um exemplo disso é a utilização do calendário. Esse instrumento permite a datação. Também aqui, o que poderia parecer um truísmo ganha consistência. O carácter criativo, na datação, está no fato de que é construída uma relação entre uma situação vivida e uma convenção: "alocar uma data, ou seja, um lugar *qualquer*, no sistema de todas as datas possíveis, a um acontecimento que traz a marca do *presente*, e, por implicação, do passado ou do futuro"<sup>169</sup>.

Em segundo lugar, a ficcionalização da história se dá pela consideração da preteridade do passado<sup>170</sup>. Conforme José Carlos Reis, "o passado tal como foi só pode ser abordado com a contribuição da imaginação. Não se trata de confundir o real e o irreal, mas de mostrar como o imaginário faz parte da visada do ter-sido, sem enfraquecer o seu realismo".<sup>171</sup>

A historicização da ficção acontece por mecanismos diversos. Um deles é o fato de a narrativa de ficção "narrar *como se* isso tivesse se passado"<sup>172</sup>. Um indício

<sup>168</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 316, grifos do autor.

<sup>169</sup> Ibidem, p. 314, grifos do autor.

<sup>170</sup> Ibidem, p. 316.

<sup>171</sup> REIS, op. cit., p. 312.

<sup>172</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 323, grifos do autor.

disso é a utilização do tempo verbal passado nessas narrativas. Mas a narrativa ficcional pode ser considerada também um "quase passado", na medida em que "os acontecimentos contados em uma narrativa de ficção são fatos passados para a voz *narrativa*".<sup>173</sup>

Outra conformação do *como se* na narrativa ficcional é de ordem de norma composicional, como está expresso em Aristóteles, pois a intriga "tem de ser provável e necessária"<sup>174</sup>. Embora Ricoeur considere que "Aristóteles não se interessa nem um pouco pela diferença entre passado e presente"<sup>175</sup>, vê na formulação dele, que "caracteriza o que ocorreu pelo particular e o que poderia ocorrer pelo geral"<sup>176</sup>, algo que se assemelha com o *quase passado*. "O geral é o tipo de coisa que um certo tipo de homem faz ou diz, provável ou necessariamente"<sup>177</sup>, é a formulação aristotélica. O "provável", segundo Ricoeur, tem relação com o *quase passado*.

Neste ponto, é importante retomar a hipótese formulada por este trabalho, e, digamos assim, testar a sua verificabilidade: podem nossos narradores se utilizar dos instrumentos de pensamento, tal qual o fazem, segundo Ricoeur, os historiadores? A hipótese inicialmente levantada deve ser reformulada, ou refinada. Mais importante não é tentar demonstrar que os narradores, de fato, utilizam-se do método historiográfico para vencer as tribulações que a necessidade de configurar uma narrativa coloca. Sim, esses narradores se lançam em busca de elementos para construir suas narrativas, muitos deles dependendo de pesquisa, como ficou bem patente nas situações, aqui mencionadas, de Nael e da narradora inominada. Também Lavo teve de buscar esses subsídios, como se pode ver quando seu tio Ran lhe entrega o manuscrito para que ele escreva a história de Mundo:

"O relato sobre Mundo", disse, triste mas orgulhoso. "Histórias... a minha, de Mundo e do meu amor, Alícia".

[...]

Antes de mais uma viagem ao rio Negro, ele me entregou o manuscrito, dizendo com ansiedade: "Publica logo o relato que

<sup>173</sup> Ibidem, p. 325, grifos do autor.

<sup>174</sup> RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 326.

<sup>175</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>176</sup> Ibidem, p. 326.

<sup>177</sup> ARISTÓTELES apud RICOEUR, op. cit., 2010c, p. 326.

escrevi. Publica com todas as letras... em homenagem à memória de Alícia e de Mundo".  
Atendi ao pedido do meu tio, mas não com a urgência exigida por ele — esperei muito tempo.<sup>178</sup>

O tempo que o narrador deu para si foi, provavelmente, o tempo da escrita, da elaboração, da transformação do relato. E da pesquisa.

Fiquemos com a consideração de que, na narrativa ficcional, um *quase passado* se estabelece. Ou seja, para os nossos narradores, os acontecimentos narrados são passado, fazem parte de seu mundo. Neste sentido, as marcas que esse passado deixou neles são um "prova". Memórias, fatos, traumas são trazidos para a narrativa. A narradora inominada, Nael e Lavo constroem uma narrativa escrita a partir disso. Arminto narra oralmente sua história para um passante. Os narradores que produzem relatos escritos vencem a melancolia ao se constituírem também como escritores, sendo o fazer da escrita um projeto, o da configuração da narrativa, e uma atividade, a própria escrita.

---

<sup>178</sup> *Cinzas*, p. 302 e 303.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este trabalho sofre, muito provavelmente, da dispersão que aponta no seu objeto de análise. É um *work in progress*, devo dizer, não sem uma certa alegria. Isso porque as obras de Hatoum me permitiram estudar Benjamin e Ricoeur, Jeanne Marie Gagnebin e Susana Lages, e a leitura desses teóricos aponta caminhos, possibilidades.

A constatação inicial é a de que a queixa de desamparo, comum a todos os narradores, está relacionada à própria condição da narração. A perda está ligada antes de tudo ao próprio passado, que já não é mais acessível ou para o qual o acesso é dificultado. Mas há também uma relação entre a falta parental básica que acomete os narradores e a busca que eles empreendem. A associação desse aspecto dos romances a *Luto e Melancolia* foi muito produtiva, uma vez que, entre as oposições inconsciente/consciente, no texto freudiano, e indefinição/definição, nos romances de Hatoum, grandes possibilidades de análise se abriram. A perda básica, então, uma perda consciente e definida, leva os narradores, de alguma forma, a buscar por algo indefinido, e é esse algo que os faz formular as perguntas, as questões que os levarão a constituir as narrativas, marcadas com o selo da perda, pela melancolia.

Nessa busca, o fragmentário, o insuficiente, o degradado, ou seja, tudo o que remete à precariedade e à transitoriedade da vida é focado, registrado e incorporado à narrativa. Esses inventários de ruínas estimularam a busca, nesta dissertação, de subsídios na construção alegórica, como Benjamin a identificou em *Origem do drama barroco alemão*.

A ausência parental básica que acomete os narradores, seu olhar que foca o precário e lacunar e os registra no narrado, levaram à incorporação, neste estudo, de outra contribuição de Benjamin, *A tarefa do tradutor*, justamente porque a perda que está implicada na tradução, as dificuldades de lidar com a diversidade das línguas, pôde ser comparada às dificuldades de linguagem que se apresentam no texto hatoumiano. Essas insuficiências da linguagem se refletem ou concretizam na estrutura da narrativa fragmentada e dispersa de *Relato* e, neste e em todos os romances de Hatoum, em indefinições e lacunas diversas, como ausências de

nomes de personagens, desaparecimento de personagens e indefinições identitárias diversas.

Mas a falta, o fragmentário são vistos também como qualidade, pois implicam complementação na diversidade, como aponta o ensaio benjaminiano e se verifica também nas ações dos narradores aqui estudados. A diversidade das línguas aponta não apenas para a falta, ou, antes, reconhecendo a falta, conclui que o que falta está no outro, e é na pluralidade das línguas que, como ideal, se coloca a realização de uma língua pura. Essa análise possibilitou perceber que é na busca por sanar as deficiências, as lacunas das histórias que buscavam compreender que os narradores de Hatoum construíram narrativas, uma superação da condição melancólica.

Se é na tarefa de narrar que a superação melancólica ocorre, o percurso a ser vencido exige método. Uma hipótese foi formulada, a de que os narradores poderiam se beneficiar dos instrumentos de pensamento que Ricoeur descreve em *Tempo e narrativa*, ou seja, que poderiam utilizar métodos da pesquisa historiográfica para vencerem as dificuldades impostas pela tarefa de construir uma narrativa. Essa hipótese foi, ao final, reformulada, pois, muito embora se pudesse responder positivamente à questão, a produtividade do texto ricoeuriano abre possibilidades muito mais amplas e profundas para a análise crítica. Uma dessas possibilidades está indicada pelo fato de a narrativa histórica, apesar das diferenças em seus objetivos, ter o mesmo valor da ficção enquanto narrativa. Mais ainda pelo fato de que se abre a possibilidade de, a partir de *Tempo e narrativa*, termos uma dimensão mais rica do tempo, que foge a uma referencialidade mais estreita, e percebe na própria narrativa ficcional o seu tempo, o seu passado, ou *quase passado*. Isso leva Ricoeur a postular uma historicização da ficção. Ou seja, uma problemática mais adequada para se constituir como hipótese seriam as relações temporais que se estabelecem dentro da própria narrativa e como elas respondem às contradições que se estabelecem ali.

Ao longo da pesquisa empreendida para a confecção deste trabalho, várias possibilidades de investigação relacionadas aos objetos de estudo aqui estudados surgiram. A hipótese levantada permitiu investigar com alguma profundidade um aspecto da narrativa longa de Milton Hatoum que se repete, mas muito da

singularidade de cada obra não pode ser devidamente apreciado. *Dois irmãos* e *Cinzas*, por exemplo, são textos em que a história política do Brasil, sobretudo a do período da Ditadura Militar, se sobressai. *Órfãos* se apropria de uma lenda amazônica, e o mito cumpre um papel importante na sua construção. A complexidade de *Relato*, suas tramas, seus mistérios merecem investigação mais aprofundada. O entretecer resultante do jogo entre lembrança e esquecimento construiu, nas quatro narrativas, histórias em que a memória é o grande tema.

São caminhos abertos, inumeráveis possibilidades que a ficção de Milton Hatoum dispõe aos que a estudam. A continuidade da pesquisa se beneficia da imensa produtividade dos textos de Benjamin e Ricoeur aqui discutidos para a temática do tempo na narrativa, principalmente se incorporarmos aí outros teóricos, pesquisadores das obras desses dois filósofos, como Jeanne Marie Gagnebin, Willi Bolle, Márcio Seligmann-Silva, Susana Kampff Lages e outros.



## REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. A tarefa do tradutor. Trad. Fernando Camacho. In: BRANCO, Lucia Castello (Org.). *A tarefa do tradutor, de Walter Benjamin*: quatro traduções para o português. Belo Horizonte: Fale/UFMG, 2008, p. 25-50.

\_\_\_\_\_. *Magia e técnica, arte e política*: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sergio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas; v. 1)

\_\_\_\_\_. *Origem do drama trágico alemão*. Ed. e trad. João Barrento. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BIRMAN, Daniela. *Entre-narrar*: relatos da fronteira em Milton Hatoum. Rio de Janeiro, 2007. 290 f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2007.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2009.

HATOUM, Milton. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

\_\_\_\_\_. *Dois irmãos* [2000]. São Paulo: Companhia das Letras [Companhia de Bolso], 2006.

\_\_\_\_\_. *Órfãos do Eldorado*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Relato de um certo Oriente* [1989]. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

KOTHE, Flávio. *Para ler Benjamin*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

LAGES, Susana Kampff. *Walter Benjamin*: tradução e melancolia. São Paulo: Edusp, 2007.

MEIRELES, Cecília. *Poesia Completa*, Volume I. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001, p. 452.

MURICY, Katia. *Alegorias da dialética*: imagem e pensamento em Walter Benjamin. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1998.

PINTO, Daniel Muletaler. *O filho da casa em busca de si*: uma leitura de *Dois irmãos*. 2010. 48 f. Monografia (Licenciatura em Português e Literaturas de Língua Portuguesa) – Instituto de Letras UFRGS, Porto Alegre, RS.

REIS, José Carlos. *História da "consciência histórica" ocidental contemporânea*: Hegel, Nietzsche, Ricoeur. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: 1. A intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010a.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa: 2. A configuração do tempo na narrativa de ficção*. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010b.

\_\_\_\_\_. *Tempo e Narrativa: 3. O tempo narrado*. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010c.

STAROBINSKI, Jean. *L'encre de la mélancolie*. Paris: Seuil, 2012.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Exílio e memória na narrativa de Milton Hatoum*. 2007. 154 f. Dissertação (Mestrado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista São José do Rio Preto, São Paulo.

### **Bibliografia consultada**

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar, escrever, esquecer*. 2. ed. São Paulo: Editora 34, 2009.

\_\_\_\_\_. *Walter Benjamin: Os cacos da história*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

GENTIL, Hélio Salles. Introdução. In: RICOEUR, Paul. *Tempo e Narrativa: 1. A intriga e a narrativa histórica*. Tradução de Claudia Berliner; revisão de tradução de Márcia Valéria Martinez de Aguiar; introdução de Hélio Salles Gentil. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

JERVOLINO, Domenico. *Introdução a Ricoeur*. Tradução de José Bortolini. São Paulo: Paulus, 2011. (Coleção Filosofia em questão)

MENDES, Breno. *A representância do passado histórico em Paul Ricoeur: linguagem, narrativa e verdade*. 2013. 223 f. Dissertação (Mestrado), Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

PELLAUER, David. *Compreender Ricoeur*. Tradução de Marcus Penchel. Petrópolis: Vozes, 2009. (Série Compreender).

PEREIRA, André Luís Mitidieri. Disseminações de orientes no romance de Milton Hatoum. *Letras de Hoje*, Porto Alegre, v. 41, n. 3, set. 2006, p. 83-92.

REIS, José Carlos. Tempo, História e Compreensão Narrativa em Paul Ricoeur. *Locus*, v. 12, n. 1, jan./jul. 2006.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). *História, memória, literatura*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003.

\_\_\_\_\_. *Ler o Livro do Mundo*. São Paulo: Fapesp/Illuminuras, 1999.

VIEIRA, Noemi Campos Freitas. *Narrativas da identidade: memória e esquecimento em textos de Milton Hatoum*. *Letras & Letras*, Uberlândia, 24 (2), jul./dez. 2008, p. 131-141. Disponível em: <[www.letraseletras.ileel.ufu.br/include/getdoc.php?id=831...](http://www.letraseletras.ileel.ufu.br/include/getdoc.php?id=831...)> Acesso em: 10 dez. 2010.

\_\_\_\_\_. *Transeuntes sobre ruínas: figurações alegóricas da casa familiar, no limiar de um certo exílio*. 2013. 232 f. Tese (Doutorado em Letras) — Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas, Universidade Estadual Paulista São José do Rio Preto, São Paulo.