

O relato híbrido do imigrante

Coleção de cacos

E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados – faço questão – da horta.
(...) O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família.⁷⁹
Carlos Drummond de Andrade

Filho de pai libanês muçulmano e mãe brasileira católica, ao ser perguntado sobre um possível conflito familiar, Milton Hatoum afirmou: “Meus pais me disseram para escolher a religião que quisesse e eu optei pela literatura”.⁸⁰ A partir desta declaração de fervor pela palavra, da idéia de re-conexão com a transcendência, é possível depreender a maneira singular como o escritor encara a diferença cultural. Sua obra se inscreve na perspectiva da liberdade de escolha, do trânsito entre culturas e linguagens, de mundos que se cruzam incessantemente e resultam em uma mescla de referências inusitadas.

⁷⁹ ANDRADE, C. D. de, Boitempo. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003, p. 973-974.

⁸⁰ VILELA, S., op. cit.

3.1

Milton Hatoum e Raduan Nassar: narrar o Oriente no Brasil

Ao tematizar a figura do imigrante em **Relato de um certo Oriente**, Hatoum dialoga com a obra de outro autor que já tangenciara esse universo de certa cultura oriental na literatura brasileira: Raduan Nassar⁸¹. Apesar de a imigração não ser o tema central da prosa nassariana, é possível afirmar o caráter de novidade de **Lavoura arcaica** (1975) ao abordar esse tópico. A figura do imigrante árabe, entretanto, já aparece na literatura brasileira como personagem secundário desde obras como a de Jorge Amado⁸².

Como diferencial, pode-se afirmar que Nassar não recorre a generalizações redutoras que repisam lugares comuns na representação do imigrante árabe. De acordo com Leyla Perrone-Moisés, **Lavoura arcaica** é o primeiro grande livro sobre a imigração libanesa no Brasil: “Longe dos estereótipos, das tipificações e do pitoresco, o que aí vemos é o difícil processo de transculturação, a transformação dos valores e os choques decorrentes em três gerações da mesma família”.⁸³ Tal afirmativa se deve ao fato de Nassar ser justamente o primeiro árabe a romper certa uniformidade na construção da imagem do imigrante, uma vez que seus personagens não ostentam nenhum recurso fácil de caracterização. Não se encontra, na construção dos personagens, apelo a tiques, exageros, ou a algum tipo de exotismo forçado, recursos que acabam por facilitar a descrição do imigrante⁸⁴. Em **Lavoura arcaica**, o leitor se depara com indivíduos carregados

⁸¹Raduan Nassar é paulista de Pindorama, nascido no ano de 1935. Seus pais, libaneses católicos, chegaram ao Brasil em 1920 e tornaram-se proprietários de uma loja de tecidos, a Casa Nassar. Além de **Lavoura arcaica**, é autor de **Um copo de cólera** (1978) e do livro de contos **Menina a caminho** (1994, edição não-comercial). A despeito da excelente receptividade obtida pela obra de estréia, no início da década de 80 abandona a literatura e passa a se dedicar a “outras criações”, como chamou um tanto ironicamente a produção rural em sua propriedade no interior de São Paulo.

⁸²Partilhando de grande sucesso junto ao público leitor, Jorge Amado (1912-2001) apresenta em seus romances personagens de origem árabe, sobretudo como tipos “folclóricos”, caso dos turcos Nassib de **Gabriela, Cravo e Canela** (1958), e Fadul Abdala, de **Tocaia Grande** (1983), e de outros romances, como **Dona Flor e seus dois maridos** (1967) ou **Tenda dos milagres** (1970).

⁸³PERRONE-MOISÉS, L., Da cólera ao silêncio. In: **Cadernos de Literatura Brasileira**, n 2, Instituto Moreira Salles, 1996, p. 69.

⁸⁴Compartilhando semelhante característica, Ana Miranda e Salim Miguel resgatam aspectos da história da imigração libanesa, pintando quadros singulares do modo como esses indivíduos vivenciaram a experiência do transplante cultural: a primeira, em 1997, publica o romance **Amrik**, em que recompõe a trajetória da bailarina Amina e do mascate Abrahão, chegados a São Paulo

de conflitos de ordem familiar, social e cultural, vivendo em meio a um grupo familiar que ainda preza a tradição árabe.

Por alguns destes motivos, Hatoum certamente está em diálogo com a escrita nassariana. Essa espécie de paternidade literária advém, entre outras coisas, da origem libanesa de ambos⁸⁵. Convidado a escrever sobre **Lavoura arcaica** no volume dos **Cadernos de Literatura Brasileira** dedicado a Nassar, Hatoum afirmou que o escritor paulista talvez tenha sido o primeiro ficcionista brasileiro de origem árabe a evocar de maneira tão densa e lírica certos temas da cultura oriental, em um ambiente brasileiro e tradicional. E prossegue:

Além disso, em **Lavoura arcaica** pude reconhecer muitos traços da cultura do imigrante árabe, traços que se ajustam muito bem a uma tradição comum, a uma experiência milenar que os primeiros imigrantes haviam trazido do Líbano. O quarto, a casa e a fazenda, espaços que Raduan expande e dilata, palcos de um drama familiar ou da relação tensa de um casal, foram talvez mais importantes para eu pensar no romance que comecei a escrever por volta de 1982, quando morava na França.⁸⁶

O referido romance seria **Relato de um certo Oriente**. Para além da referência a imigrantes árabes nesta obra de Hatoum, comparecem de forma significativa dois dos maiores ícones da cultura oriental: o Corão e **As mil e uma noites**. O jogo intertextual se faz presente da mesma forma em **Lavoura arcaica**, a partir do momento em que o Corão é tomado como epígrafe e mote da narrativa.

no início do século XIX. Para narrar tais acontecimentos, a autora efetua intensa mistura de vocábulos árabes e portugueses, reunidos em glossário ao final do volume. Salim Miguel, em **Nür na escuridão** (1999), opta pelo formato do romance autobiográfico, ao resgatar a saga da família que veio do interior do Líbano e se estabeleceu em Santa Catarina, entre 1920 e 1950.

⁸⁵Nesse sentido, é comum que se incorra no erro de generalizar a figura do árabe sob a designação de “turco”. Sírios e libaneses, a partir do final do século XIX, fugiram da perseguição e da miséria em seus países, sob o domínio do Império Turco-Otomano, e chegavam com passaportes turcos, razão pela qual eram assim designados pela maioria da população. O termo pejorativo acabou por ser incorporado à língua oficialmente. O romance **A descoberta da América pelos turcos** (1994), último romance de Jorge Amado, revisita essa questão. Parte da crítica termina por reproduzir tal equívoco, como se percebe na afirmação de Walnice Galvão quando refere os dois autores: “Neste ínterim, os turcos, colônia mais recente ainda, esperariam algum tempo para alcançar maioridade literária, o que viria a ocorrer com **Lavoura arcaica** (1975), de Raduan Nassar, e **Relato de um certo Oriente**, de Milton Hatoum (1989). Nesses autores, que a crítica se apressou em saudar, passa longe o empenho de etnografar o êxodo desde as origens árabes. Uma prosa densa e sofisticada, já informada pelos melhores recursos da modernidade, permite a conversão da experiência dos transplantados - sem abstraí-la todavia em resultado estético.” Cf. GALVÃO, W., **Desconversa**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1998, p. 21.

⁸⁶HATOUM, M., *Confluências*, op. cit., p. 20.

A possibilidade de estabelecer o diálogo entre obras distantes entre si no tempo e no espaço enriquece as obras de Hatoum e Nassar, revelando a presença oriental não só em nível temático - personagens, ambientação, práticas culturais, - como também no que se refere ao próprio legado da cultura árabe no plano da linguagem. Guardadas as devidas diferenças entre os autores, é possível constatar em ambos a forma exuberante de narrar, o predomínio de uma linguagem marcada pela sedução, tributária do modo narrativo oriental. Não seria inadequado perceber na dicção de Nassar e Hatoum a marca do arabesco, elemento constitutivo da escrita árabe. Do ponto de vista estético, a beleza desse tipo de traço serve como importante adorno tanto das páginas do Corão como de monumentos arquitetônicos do mundo muçulmano. Minha motivação em vincular a prosa de Milton Hatoum à palavra-ornamento não pretende associar sua escrita à exibição de virtuosismo lingüístico ou ao embelezamento gratuito da dicção⁸⁷, mas à matriz oriental do **Relato**, o que reitera a marca híbrida, mesclada, de sua narrativa.

Como diferença fundamental, é possível destacar que o imigrante de Nassar vive em meio a um cenário rural, profundamente marcado pela vida agrária. Tanto em **Relato de um certo Oriente** como em **Dois irmãos** (2000), Hatoum cria personagens ligados ao contexto urbano da cidade de Manaus. Em **Relato de um certo Oriente**, o imigrante árabe está inserido na vida da cidade, na esfera do comércio e também no convívio com outros imigrantes – alemães, franceses, portugueses, além de índios e caboclos presentes no romance. O leitor vai se deparar justamente com a idéia da mistura, da mescla dos libaneses com a população local. O ambiente comercial⁸⁸ ainda hoje está bastante associado aos

⁸⁷Ana Cláudia Fidelis, chama a atenção para a tendência nas resenhas sobre **Relato de um certo Oriente** de reproduzirem o clima de sedução que o texto produz, no uso de uma linguagem impregnada pelo tom poético que muitas vezes pouco acrescenta em termos de observação analítica: “Seduzidos, a maior parte dos críticos tenta enredar, através de seus textos, o leitor na teia narrativa do romance que pretensamente analisa e/ou critica”. Cf. FIDELIS, A. C., **Entre Orientes – viagens e memórias**. A narrativa Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. (Dissertação de mestrado) Campinas: Unicamp, 1998, p. 67.

⁸⁸Simmel, no ensaio **O estrangeiro**, destaca a estreita ligação, através da história, entre a figura do estrangeiro e a do comerciante. O meio do comércio seria aquele indicado para a atuação do estrangeiro, que, por natureza, não é proprietário de terra, e “se intromete como uma peça extra, por assim dizer, num grupo em que as posições econômicas, na verdade, estão ocupadas.” Cf. SIMMEL, G., **O estrangeiro**. **Coleção Grandes Cientistas Sociais**. São Paulo: Ática, 1983, p. 186. A imigração árabe resguarda uma característica bastante peculiar no tocante à ocupação do

árabes na sociedade brasileira, e com os personagens de Hatoum não é diferente: a vida das famílias gira em torno das lojas de propriedade familiar em ambos os romances. Boa parte das tramas se desenrola nesses ambientes, descritos em minúcias, o que se mostra decisivo para a caracterização dos personagens. O desmantelamento das famílias é diretamente acompanhado pela desagregação do negócio que não só lhes confere a subsistência, mas também a própria identidade.

É a partir de semelhante quadro histórico que surgem características de inúmeros personagens marcantes da obra de Hatoum, a exemplo da matriarca Emilie, de seu marido comerciante e o próprio espaço físico da loja *A Parisiense*. Nesses lugares circulam não só os imigrantes libaneses, como também outros estrangeiros, vidas em trânsito em busca de pouso e acolhida.

Do ponto de vista social, o comércio propiciava a integração do imigrante nas várias camadas da sociedade brasileira⁸⁹, entretanto, nas narrativas de Hatoum, o que se pode perceber é que a mescla se revela parcial, uma vez que no âmbito das relações amorosas nenhum dos personagens do **Relato** leva a bom

espaço no país. Por não desejarem trabalhar com a agricultura, diferentemente das outras etnias, os imigrantes sírio-libaneses acabaram se espalhando por todos os recantos do Brasil para efetuar o comércio, o que os obrigou a aprender o português rapidamente. Dessa forma, o que se observa é uma ocupação espacial totalmente diferente da alemã e da italiana, muito mais concentradas em localidades como o Sul e o Sudeste do Brasil. Em artigo que mapeia a situação dos imigrantes árabes, Oswaldo Truzzi mostra como a identidade de comerciante acabou sendo negociada a favor de uma imagem positiva, associando-a à figura do mascate, “invocado como autêntico bandeirante, integrador e difusor das novidades da capital pelos sertões do Brasil afora.” Cf. TRUZZI, O., Sírios e libaneses e seus descendentes na sociedade paulista. In: FAUSTO, B., (Org.) **Fazer a América**. São Paulo: Edusp, 1999, p. 334.

⁸⁹Sobre esse aspecto, vale registrar a curiosa circunstância que marca a região do centro do Rio de Janeiro denominada SAARA (sigla de Sociedade de Amigos das Adjacências da Rua da Alfândega, criada em 1962), local em que se reuniram portugueses, espanhóis, armênios, gregos, chineses, coreanos, sírios, libaneses e judeus. O comércio popular empreendido por estes últimos desafia as leis que presidem a disputa histórica entre as etnias, conforme afirma Susane Worcman: “Essa confluência vai criar, naquele território em torno da Rua da Alfândega, um lugar com características talvez únicas no mundo. Durante todo o século e até hoje, a milenar lei do comércio norteou uma convivência harmoniosa entre os grupos, mantida com absoluta clareza de propósitos e suplantando a animosidade que as guerras no Oriente Médio poderiam suscitar.” Cf. WORCMAN, S., **SAARA**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará: Prefeitura, 2000, p. 19-20. Depoimentos de imigrantes confirmam a atmosfera de solidariedade do lugar: “Na comunidade, um ajudava o outro. Cada família, conforme chegavam os navios, pegava um ou dois imigrantes e botava dentro de casa. Ninguém tinha nada, mas sempre cabia mais um. Não precisava ser parente, bastava ser imigrante”, narra Isaac Nigri, comerciante judeu, filho de libaneses, nascido no SAARA. (p. 28) A convivência pacífica entre etnias em posições historicamente antagonicas advém sobretudo da atividade comercial a que se dedicaram em um primeiro momento da chegada dos imigrantes, ou seja, foi o propósito comum entre os recém-chegados de prosperar no novo país que promoveu essa inusitada situação. Não caberia vislumbrar nessa circunstância peculiar uma intenção política, ainda que seja inegável a atitude pacífica entre os indivíduos.

termo essa experiência. Não se estabelecem ligações afetivas fora do clã familiar sem que haja conflitos ou tensão. O casamento entre os pais da narradora, apesar da diferença religiosa, é ainda entre libaneses. Os filhos adotivos do casal vivenciam uma vida amorosa conturbada: a narradora é internada em uma clínica psiquiátrica, o irmão se afasta da família e vai viver em Barcelona, longe do olhar severo da matriarca Emilie, que a todos controla. Seu irmão Emir é outro exemplo de membro familiar cuja vida amorosa é absolutamente tolhida, aspecto que contribui para a decisão de suicídio do personagem. Samara Délia, filha biológica do casal, sofre a perseguição dos irmãos e a condenação da família ao ostracismo por ter se relacionado com alguém de nome nunca revelado, gerando uma filha com problemas de audição e fala. Ambas vivem proscritas do convívio familiar, isolando-se na *Parisiense*. Ilhada com o pai no ambiente da loja, Samara também termina por formar com a figura paterna uma espécie de casal endogâmico. De forma análoga, a relação de Emilie com o filho Hakim é altamente marcada pelo clima de sedução.

Ou seja, ainda se trata aqui de imigrantes libaneses no Brasil que estabelecem laços afetivos dentro do próprio clã, muitas vezes no limite do incesto.⁹⁰ A impossibilidade de estabelecer vínculos amorosos com indivíduos não marcados por laços de parentesco é ainda mais marcante em **Dois irmãos**, em que comparecem personagens fadados a uma vida afetiva continuamente sufocada pela intervenção de familiares. O clima incestuoso está presente de forma ostensiva na relação da matriarca Zana com o filho Omar, assim como na filha Rânia e a paixão pelos irmãos gêmeos: “Como ela se tornava sensual na presença de um irmão! Com esse ou com o outro, formava um par promissor.” (p. 117). Todas as relações familiares nestes romances estão, em maior ou menor grau, marcadas por uma alusão à endogamia. A manutenção da tradição e a proteção do patrimônio certamente estão na base desse costume de relação entre os membros de uma mesma família. O hábito milenar presente na cultura árabe -

⁹⁰**Lavoura arcaica** da mesma forma alude a uma situação em que os membros do clã circunscrevem suas relações ao ambiente familiar. Problemática que está presente na questão do incesto que permeia o romance, quando o personagem André se apaixona pela irmã Ana e vivencia esse amor interdito, motivo que desencadeia a tragédia.

mas não só nela⁹¹ - acaba por se agudizar, uma vez que essas famílias se encontram fora de seus territórios de origem, transplantadas para outro país. Assim, a preservação de determinados valores por meio de relações interétnicas se revela ainda mais premente.

Oswaldo Truzzi alerta para o fato de que, culturalmente, sírios e libaneses foram educados a casarem-se entre si, em uma longa tradição patriarcal em que os mais velhos procuram determinar o casamento dos filhos. A predisposição endogâmica e a preocupação com a manutenção do patrimônio resultou, para a primeira geração de filhos de imigrantes nascida no Brasil, “um padrão de casamento muito marcado pelas alianças no interior da própria família”, segundo o autor.⁹²

Nas narrativas, entretanto, o que se percebe é que a tradição, entendida como portadora de um legado a ser preservado, será questionada pelos membros dessas famílias: a narradora do **Relato**, por meio do movimento da memória revisita a tradição familiar com suas práticas peculiares, mas se apercebe que desse passado restaram apenas fragmentos dispersos. É a partir deles que irá conformar o relato.

O referido aspecto multicultural das famílias, no romance, vincula-se a um contexto que considera a diversificada malha cultural da Amazônia e do Brasil. A leitura do **Relato** provoca a reflexão sobre o fato de constituir-se em um romance que tematiza o Amazonas sem ser regionalista, evitando exaltar apenas o aspecto exótico dessa região. Ana Cláudia Fidelis observa a tendência de, por um lado, existirem textos que valorizam a exuberância da paisagem amazônica, privilegiando um discurso em que sua imagem oscila entre o tom mítico/maravilhoso ou o exótico/pitoresco. A visão da Amazônia como paraíso, espécie de Éden, assim como seu extremo oposto, são recorrentes em narrativas sobre a região.⁹³

⁹¹Basta lembrar a tradição judaica de reprovar a união com membros de fora da comunidade – os *góim*, termo empregado para designar não-judeus, pessoas não nascidas de mãe judia ou convertida ao judaísmo. “Judith”, de **Contos do Imigrante**, aborda essa temática (cf. cap. 4).

⁹²TRUZZI, O., **De mascates a doutores: sírios e libaneses em São Paulo**. São Paulo: Sumaré: FAPESP, Brasília: CNPq, 1991, p. 32.

⁹³Em **Simá** (1857), de Lourenço Amazonas, a natureza é provedora, *locus amoenus*, segundo Ana Cláudia Fidelis. Já **O coronel sagrado** (1876) e **O missionário** (1888) de Inglês de Souza são obras que aliam a essa imagem aquela de inferno verde, prisão. **A selva** (1930) de Ferreira de

A análise de Fidelis destaca a existência, em perspectiva distinta, de narrativas que dão uma resposta a essa construção de uma Amazônia exótica ou maravilhosa, afastando-se dessa concepção e criando um contraponto.⁹⁴ A autora alinha neste segundo tipo **Galvez, imperador do Acre** (1976), de Márcio Souza e **Relato de um certo Oriente**, obras que extrapolariam o caráter eminentemente regionalista. Milton Hatoum, como alerta a autora, demonstra que “é possível ser amazônico, sem necessariamente se ‘entregar’ a uma linguagem regionalista, documental.”⁹⁵ Em **Relato de um certo Oriente**, a visão exótica da natureza dá lugar a olhar bem mais crítico, visto que desvela aspectos da decadência econômica e social da região, bem como suas conseqüências nos habitantes dali.

No artigo “Milton Hatoum e o regionalismo revisitado”, Tânia Pellegrini indaga se o fato de o autor situar suas tramas em uma região tão específica do país, detalhando-lhes os traços marcantes, seria suficiente para inseri-las no filão regionalista.

A Amazônia como um todo aparece assim, como um universo ‘outro’, exótico mesmo, mas de um exotismo claro apenas para um olhar de fora, não para quem, como o autor (e os narradores), sendo parte dele, o vê sem idealização, com a lucidez melancólica de quem conhece o calor e a chuva, as muitas águas, frutas, pássaros e peixes, o cheiro do lodo e o da floresta.⁹⁶

Ou seja, o exótico sempre se dá em função do olhar alheio, desacostumado a perceber a profusão de características distintas daquelas que lhe são familiares. Na declaração a seguir, note-se a recusa do autor em assumir a tarefa de repisar tais características:

Castro agudiza essa imagem infernal da natureza, de acordo com a autora. FIDELIS, A.C., op. cit., pp 39-62.

⁹⁴FIDELIS, A. C., op. cit., p. 60.

⁹⁵Ibidem, p. 67. De acordo com conhecido texto de Machado de Assis de 1873, um traço característico da prosa brasileira no final do século XIX consistia em aludir ao país através da cor local, sinônimo de uma literatura autêntica. Propondo uma outra maneira de se fazer literatura, Machado acreditava que fosse possível referir-se ao Brasil sem necessariamente lançar mão do traço documental da narrativa, o que considerava limitante. Cf. ASSIS, J. M. M. de, *Literatura Brasileira: instinto de nacionalidade. Obras Completas*. Crítica Literária, vol. 29. Rio de Janeiro: W. M. Jackson, 1962.

⁹⁶PELLEGRINI, T., Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. *Luso-Brazilian Review* 41:1. University of Wisconsin, 2004, p. 125.

O Oriente e o Amazonas podem formar o perfeito par exótico. (...) Escrever sobre a floresta exuberante, os índios e seringueiros pode significar um aceno à imagem que muitos leitores estrangeiros esperam de um escritor do Amazonas. Por isso, uma das minhas preocupações foi evitar o exotismo e a descrição da natureza; que muitas vezes, podem tornar-se uma camisa de força, uma forma de inscrever o texto numa área geográfica.⁹⁷

A esse respeito, vale também lembrar a reflexão do escritor argentino Jorge Luís Borges, quando se propõe a examinar a importância da cor local nos textos dos seus conterrâneos. Borges afirma o equívoco de se pensar que a poesia argentina deve ser rica em traços diferenciais argentinos. No mesmo texto, o autor cita obra de Gibbon, referindo-se ao fato de que este autor observa que no Corão – o livro árabe por excelência - não há um só camelo. Borges afirma:

(...) a primeira coisa que um falsário, um turista, um nacionalista árabe teriam feito seria povoar de camelos, de caravanas de camelos, cada página; mas Maomé, como árabe, estava tranqüilo: sabia que podia ser árabe sem camelos. Creio que nós, argentinos, podemos nos parecer a Maomé, podemos acreditar na possibilidade de sermos argentinos sem profusão de cor local.⁹⁸

Hatoum consegue de fato escapar da armadilha dos camelos: não há no romance a exuberância – e a obviedade - da floresta, dos igarapés, dos índios, figuras repisadas do imaginário amazônico. Ao contrário: questões mais sutis se assomam, como o conflito da tradição (representada pela casa materna) com a modernidade (simbolizada pela cidade e seu caos – é Manaus, em detrimento da selva amazônica, que se sobressai no texto) e os tópicos da memória e da alteridade.

Perguntado sobre a importância do **Relato de um certo Oriente**, Benedito Nunes afirmou ser a desterritorialização um trunfo da obra de Hatoum:

No livro de Milton, há distância, mas há ao mesmo tempo proximidade. A distância está mais na elaboração. O romance se transforma na busca de um tempo perdido, mas em local bem delineado, pintado com tintas que não são regionalistas. Em dado momento, Milton descreve o quintal de uma casa e,

⁹⁷HATOUM, M., Um certo Oriente, op. cit., p.10-11.

⁹⁸BORGES, J. L., O escritor argentino e a tradição. **Obras completas**, vol. 1, São Paulo: Globo, 1998, p. 291.

ali, o leitor defronta com todo o mundo amazônico. Esse mundo aparece também nas recordações de seus personagens. Mas há, sempre, um distanciamento reflexivo que confere grandeza ao texto.⁹⁹

O ajuste do foco do escritor no microcosmo da casa, no referido quintal da infância, nas memórias de narradores em trânsito, revela a opção de afastar o olhar de uma escala grandiosa – vale dizer “amazônica” – em direção a um quadro intimista, mas igualmente capaz de aludir ao caráter local. A solução dada pelo autor à questão do exótico reside na faceta do deslocamento, situando a narrativa em uma Manaus geograficamente, e sobretudo culturalmente, na mistura e na peculiaridade do traço da imigração. Assim, em minha perspectiva o romance não é lido como exemplar da literatura amazônica, mas sim na possibilidade de se narrar esse Oriente deslocado no relato.

3.2

A proliferação de narradores

No desenho geral, **Relato de um certo Oriente** se configura em uma espécie de carta escrita pela narradora revelando ao irmão ausente a morte da matriarca Emilie. A narradora, cujo nome permanece oculto na narrativa, tenta recuperar sua própria história através de fitas, depoimentos, e reflete sobre a forma que daria a isso tudo após seu retorno à casa de Emilie. O irmão é o destinatário de todas as suas reflexões, ambos filhos de uma mulher desconhecida, protagonistas de uma “história de desencontro” com a figura materna. Ao final da narrativa, somos informados que esteve internada em uma clínica psiquiátrica em São Paulo, cidade em que vivia. “Eu, ao contrário, não podia, nunca pude fugir disso. De tanto me enfronhar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno.”(p. 135)

O passado da narradora é incerto, e seu desenraizamento vem de diversas origens: adotada pela família libanesa ainda criança, emocionalmente instável, a personagem pertence a dois universos culturais diferentes. Portanto, seus traços

⁹⁹CASTELLO, J., Benedito Nunes ensina o caminho de volta. 30 maio 2005. Disponível em: <<http://www.secel.com.br>> Acesso em: 28 set. 2005. Entrevista.

identitários se encontram em constante processo de redefinição, aludindo a uma fluidez da identidade, em permanente construção, uma vez que se move permanentemente no território instável da dupla referência étnica, da incerteza quanto a sua origem familiar e da nebulosidade em relação a seu estado mental.

Assim, o leitor é dirigido a uma situação permanente de indefinição, de falta de contornos precisos, de uma realidade intervalar. O relato seria esse contorno, espécie de moldura almejada, e a escrita da memória seria a possibilidade de a narradora encontrar-se consigo, buscando fundar, via escritura, algo que se perdeu: identificações culturais, familiares, psicológicas. Em um dado momento da narrativa, na clínica psiquiátrica, o desenho que faz, a partir do papel picado e colado das cartas rasgadas, vagamente lembra-lhe um rosto. “Sim, um rosto informe ou estilhaçado, talvez uma busca impossível neste desejo súbito de viajar para Manaus depois de uma longa ausência.”(p. 163)

Diversos pontos de vista, recortes individuais da história familiar são convocados e organizados pela narradora. O emaranhado de vozes é o resultado da soma de cada voz que se constitui como um dos muitos fragmentos do texto, e que ao final constituirá um único relato, filtrado pela narradora. Porque é através dos sentidos dela que a narrativa se constitui. Essa opção mostra-se altamente reveladora, uma vez que a voz escolhida para planar sobre todas as outras é aquela cuja detentora traz características ligadas ao fato de estar à margem.¹⁰⁰

O procedimento de embaralhamento dos relatos, cada um deles originando blocos sem nenhuma identificação de autoria, relativiza a própria noção de Verdade, uma vez que se sabe que as memórias em questão não são de todo confiáveis. Mesclam-se verdades distorcidas e indefinições. As imprecisões nascem também do caráter paradoxal da memória, que se nutre, por um lado, do recolhimento e da lembrança, e por outro, do esquecimento e da dispersão: “Para me divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida.” (p. 161), assume a narradora.

¹⁰⁰ Silvano Santiago vê no fato da narradora do romance não pertencer à família um dos méritos da narrativa, o que possibilita que ela seja vista “num sutil jogo de dentro/fora.” Cf. SANTIAGO, S., Autor novo, novo autor. **Jornal do Brasil**, Rio do Janeiro, 26 abr. 1989, Caderno Idéias, p. 4.

Assim, cada narrador organiza suas memórias, completa lacunas e as ordena de acordo com sua imaginação, originando passagens diferentes¹⁰¹ a serem orquestradas pela narradora. Desfaz-se, com a proliferação das narrativas, a pretensão a uma verdade absoluta. Resta a incompletude, em detrimento da aspiração à clareza, conforme observa o escritor Ricardo Piglia: “A verdade é um relato que outro conta. Um relato parcial, fragmentário, incerto, falso também, que deve ser ajustado com outras versões e outras histórias.”¹⁰²

Relato que se conta, já que representar a realidade como verdade única e inequívoca é tarefa impossível. A narradora, sujeito cindido, pela performatização da linguagem vai acercar-se de sua história, mesmo que em partes, em blocos separados, que juntos darão uma noção precária da vida em família. Dessa forma, tira proveito de seu dilema, atrelado ao deslocamento e à sua condição marginal, para organizar os relatos dispersos. Sente-se capaz de recuperar a referida “melodia perdida” pelo prisma de sua subjetividade. Sobre a capacidade de resgatar a própria identidade via narrativa, vale lembrar que Hatoum retoma em **Dois irmãos** o procedimento de dotar a história de um narrador cuja visão é marcada pela exterioridade, ainda que esteja de dentro da família. Como a narradora do **Relato**, Nael também é uma espécie de filho adotivo: personagem marginal, bastardo, filho da empregada doméstica com um dos patrões. Dessa forma, ambos os narradores constituem um ponto de vista externo/interno, dada a possibilidade de estranharem o ambiente familiar ao mesmo tempo em que são estranhados por ele. É Nael quem resgata toda a história familiar após o desmantelamento do clã: “(...) eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado”(p. 134). Diferentemente dos imigrantes libaneses, Nael é nativo, um *curumim*. É desse olhar marginal e fronteiriço que surge a possibilidade de reunir os restos da vida familiar. Segundo Hatoum, dado o alcance simbólico e social, foi proposital a escolha desse tipo de

¹⁰¹Sobre a multiplicidade de instâncias narrativas, afirma Costa Lima: “Os sujeitos, seja o autor, seja a narradora, mais flagrantemente seus personagens são eus fragmentados, encapsulados em pequenas ilhas, que colam os cacos do vaso em que fluíra o tempo voraz. O vaso não será restaurado mas assumirá uma configuração que ele próprio não tivera; será assegurada pela linguagem que o nomeia. O tempo encontra a linguagem como seu interlocutor. O afeto é o móvel da operação.” Cf. LIMA, L. C., O romance de Milton Hatoum. **Intervenções**. São Paulo: Edusp, 2002, p. 315.

¹⁰²PIGLIA, R., op. cit., p. 30.

narradores, uma vez que estão situados em “espécie de entre-lugar, não pertencem à família mas não estão totalmente fora dela. Pertencem à cultura de forma híbrida, que também é uma particularidade da América Latina e sobretudo do Brasil.”¹⁰³

Constatada a impossibilidade de estabelecer uma única verdade, a narradora busca relativizar as versões dos fatos por meio de inúmeros expedientes, vislumbrados no ato de escrever, gravar, recorrer à fala dos outros, refletindo sobre tudo isso:

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 ou encadear as vozes, então surgia uma lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a seqüência de idéias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. (p. 165)

As referências à dificuldade de encontrar a forma para o relato são indício da reflexão a respeito da própria linguagem, dos caminhos escolhidos para encontrar o tom, a moldura que reúna tantas vozes dispersas. Como admite a narradora, as lacunas marcadas pelo esquecimento e pela hesitação são aceitas como partes constitutivas do relato, ou seja, o discurso se assume em sua precariedade e insuficiência: os sentidos não são definitivos, mas deslocados, provisórios, assim como os caminhos da memória. Ao analisar tendências da literatura contemporânea, Vera Lúcia Figueiredo destaca a metalinguagem como elemento constitutivo da mesma:

A enunciação passa, então, para o centro da cena, em detrimento do enunciado: dramatiza-se a própria perda da naturalidade de narrar, decorrente da diluição da identidade única e transparente do narrador. Este desdobra-se, multiplica-se, e sua palavra, não tendo um referencial fixo, partindo de um sujeito-autor que já é ele próprio ficção, é posta sob suspeita, ou autonomiza-se, deslizando de um lugar para o outro no interior do

¹⁰³BIRMAN, D., Das cinzas à memória. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 ago. 2005, Caderno Prosa & Verso, p. 6. Entrevista.

universo ficcional, de tal forma que o 'eu' que narra é, muitas vezes, um eu mutante, sem fixidez, sem contorno fixo.¹⁰⁴

A referida ausência de contorno fixo se revela apropriada para aludir à situação da narradora do **Relato**, sujeito não nomeado em toda a trama. Da mesma forma, não se encontra na narrativa o desejo de decifração de nenhum enigma, uma vez que inúmeras situações permanecem ocultas, demonstrando que a opacidade é o tom preponderante do romance: "Quando abri os olhos, vi o vulto de uma mulher e o de uma criança. As duas figuras estavam inertes diante de mim, e a claridade indecisa da manhã nublada devolvia os dois corpos ao sono e ao cansaço de uma noite mal dormida." (p. 9) Palavras que dão início à narrativa, e que já determinam sua tônica, fazendo referência a estados de indeterminação e imprecisão na manhã em que a narradora inicia sua jornada.

A gravidez de Samara Délia, o suicídio de Emir, a razão dos filhos serem tão abomináveis, a própria trajetória da narradora, todos são elementos que permanecem não decifrados ao término do **Relato**. Conscientemente, recusa-se o uso do dicionário, vale dizer, a tentativa de decifrar todas as zonas opacas da linguagem, reconhecendo uma "leitura pontilhada de titubeios" (p. 56). Aquilo que não se alcança do passado alude aos limites do próprio conhecimento, acerca de si e também do outro. Aí reside outro aspecto característico da ficção contemporânea, a desconfiança nas respostas tradicionalmente oferecidas pelo chamado romance de enigma, articuladas pela crença na razão como chave para o conhecimento da realidade. "Se não há nenhuma verdade oculta na realidade esperando ser captada pela arte, que pode a literatura atual fazer senão voltar-se sobre si mesma?, indaga Vera Lúcia Figueiredo.¹⁰⁵

A literatura não só se dobra sobre si própria, como também se compõe de material heterogêneo: na prosa de Milton Hatoum, está presente a referência ao aspecto plural da sociedade brasileira, marcada desde o início pela mistura étnica.

¹⁰⁴FIGUEIREDO, V. L., Crise da narrativa e ilusionismo verbal. In: **Semear**, Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, no 7, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 241-242. Este número da revista foi resultado do IX Seminário da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses da PUC-Rio, intitulado "A situação da narrativa no início do século XXI. Saudades de Sherazade?".

¹⁰⁵FIGUEIREDO, V. L., op. cit.

A visão da cidade de Manaus e da própria selva amazônica revela um Brasil cheio de contradições, através da perspectiva dos imigrantes libaneses e seus confluídos descendentes. A cidade aparece na narrativa muito em função de seu porto. Ele é o lugar que espelha a diversidade, metáfora do efêmero e da viagem, espaço de confluência de estrangeiros, do movimento de abertura e de fechamento. Seus personagens estão decididamente marcados pelo deslocamento: Emilie e o marido, imigrantes que partiram do Líbano e chegaram ao Brasil; o fotógrafo/viajante Dorner; a narradora, em constante movimento; assim como seu irmão, que parte para Barcelona. Metáfora de um mundo marcado pela impermanência e pela duplicidade, a cidade flutuante dos trópicos está longe da aura mítica que cerca outra cidade que se encontra no cerne do imaginário: Veneza.

Sobre sua vivência, Hatoum afirmou ter passado a infância em uma Manaus que não existe mais: “A cidade tinha um urbanismo de fantasia, de *belle époque*, era Paris transplantada para o equador. Tudo isso, infelizmente, foi destruído.”¹⁰⁶ E continua:

Encontrei a cidade destroçada. A partir de 1975, Manaus tornou-se uma grande favela, uma espécie de Calcutá amazônica. (...) Os grandes casarões neoclássicos foram todos demolidos, a cidade foi aniquilada. (...) Voltei para Manaus em busca de minhas primeiras paisagens, que não encontrei mais. A cidade da infância é sempre um paraíso perdido.

O olhar do escritor a respeito da cidade está também atrelado à sua formação em arquitetura. É possível destacar a relação íntima, tanto de Rawet quanto de Hatoum, com a criação arquitetônica: o primeiro, engenheiro calculista, semeou obras no Rio de Janeiro, Brasília e Haifa. O segundo afirmou sobre o

Relato:

Eu fiz um projeto para o romance, trabalhei como um arquiteto, naquela época eu ainda fazia projetos de arquitetura. Fiz desenhos, esboços, mas perdi tudo numa das minhas mudanças. Eu queria seguir de perto essa

¹⁰⁶CASTELLO, J., op. cit.

estrutura, mas no andamento da narrativa ia alterando muitas coisas, aí eu voltava, dizia a mim mesmo: não, devo ser fiel ao projeto. Mas não deu, não foi assim, não é assim. O próprio movimento do texto conduz a outros procedimentos técnicos.¹⁰⁷

Veneza, Paris, Calcutá... Brasil? Manaus identifica-se um pouco com cada uma dessas cidades, seja na perspectiva de uma cidade flutuante, como a italiana, ou na sofisticação dos casarões luxuosos construídos no auge do ciclo da borracha, à semelhança de Paris. Ou ainda na miséria humana¹⁰⁸ das cidades indianas, como na referência a Calcutá. Miscelânea de referências urbanas que ecoam também no plano da enunciação, uma vez que são múltiplas as vozes que passarão a doar-lhe sentido: o fotógrafo europeu, a filha bastarda nativa, o tio libanês. Dessa maneira, as línguas, as religiões e os saberes se movimentam de forma pendular, criando na narrativa o efeito de colcha de retalhos.

A esse respeito, vale lembrar o conceito fundamental de Néstor García Canclini para compreender o hibridismo como uma das marcas históricas das culturas latino-americanas. Em estudo de 1989¹⁰⁹, o autor argentino se apropria da noção de hibridismo cultural para trabalhar a idéia de que a modernidade latino-

¹⁰⁷SCRAMIN, S., Milton Hatoum fala sobre Dois irmãos, seu novo romance. **Cult** 36 – Revista brasileira de literatura, São Paulo, Ano IV, julho de 2000, p. 7. Entrevista. A partir de tal declaração, é possível constatar o desejo (frustrado) do autor de controlar a criação, estabelecendo com ordem e rigor o andamento do processo criativo. Tal ânsia de domínio se estende à própria recepção de sua obra, uma vez que Hatoum não se furta a dar pistas sobre seu modo de fabricar a escrita, aí incluindo vasto elenco de predileções e influências. Dessa forma, revela contradições e ambigüidades no modo como lida com essa dupla faceta de autor/comentador dos próprios textos, pois o excessivo empenho em analisar seus escritos vai de encontro à seguinte declaração sobre suas histórias: “Já não pertencem sequer a mim mesmo e sim aos leitores: à imaginação e ao devaneio de cada leitor” Cf. HATOUM, M., Um certo Oriente, op. cit., p. 17. Na qualidade de professor e crítico, Hatoum inúmeras vezes sucumbe à tentação de esmiuçar em detalhes as entranhas de sua própria obra, diminuindo o referido espaço da “imaginação e do devaneio” do leitor. Se a obra literária escapa ao desejo de controle de quem a concebe, processo ainda mais radical se dá com a recepção da mesma, uma vez que depende do olhar do outro. Talvez o status de autonomia adquirido pelo texto após sua publicação seja um fator incômodo para o escritor, que, consciente ou inconscientemente, padece de uma espécie de angústia da influência às avessas.

¹⁰⁸Longe de idealizada, Manaus é muitas vezes apresentada como inferno: “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 horror 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: cascas de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais.” (p. 124)

¹⁰⁹CANCLINI, N. G. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

americana é produto de uma hibridação de culturas e de uma multiplicidade de temporalidades. Assim, é possível se pensar o **Relato** a partir de chave conceitual que perceba a questão identitária como lugar de confluência do múltiplo, o que possibilita uma visão do texto como espaço em se equacionam diferentes linguagens.

Se as identidades são múltiplas e compósitas, a arte e as escrituras que delas se originam serão conseqüentemente híbridas, ‘dúcteis e maleáveis’, como afirma Nestor García Canclini, um dos primeiros a valer-se do termo ‘híbrido’ para caracterizar a cultura das Américas.¹¹⁰

O velho rádio Philco da casa em que se situa a narrativa, apesar de transmitir notícias do Brasil, capta estações do Cairo e de Beirute, em uma sintonia Ocidente/Oriente capaz de elucidar a duplicidade de referências culturais dos personagens. O patriarca do **Relato** faz suas orações diárias com o corpo voltado para a cidade sagrada de Meca, enquanto Emilie, cristã maronita, cultua santos católicos e se dedica a cozinhar quitutes cujos ingredientes vão das frutas amazônicas ao fígado cru do cordeiro. Ao contar histórias do Oriente, inventa todos os dias um idioma próprio para dar conta dessa realidade mesclada de linguagens culturais distintas.

Sobre o hibridismo, afirma Tomaz Tadeu da Silva:

Na perspectiva da teoria cultural contemporânea, o hibridismo – a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias, entre diferentes raças – coloca em xeque aqueles processos que tendem a conceber as identidades como fundamentalmente separadas, divididas, segregadas. (...) A identidade que se forma por meio do hibridismo não é mais integralmente nenhuma das identidades originais, embora guarde traços delas.¹¹¹

A partir dos resquícios dessas identidades originais é que se compõe o relato, um “coral de vozes dispersas”, que remete à idéia da *rapsódia*, da junção de músicas de lugares diferentes, espécie de palimpsesto em que a noção de

¹¹⁰BERND, Z., Identidades compósitas: escrituras híbridas. In: Revista **Matraga** no 12, Rio de Janeiro, UERJ, 1999, p. 5.

¹¹¹SILVA. T. T., A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, T. T. (Org.) **Identidade e Diferença**. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 87.

originalidade pura não existe. Fantasia musical que abrange temas improvisados do cancionero popular e folclórico, a rapsódia na música é um processo de composição que envolve grande variedade de motivos, e incide na idéia do improvisado, de múltiplas referências musicais reunidas em uma só.

Na narrativa, à semelhança dos rapsodos, os narradores promovem a união de retalhos e fragmentos de diferentes memórias¹¹², constituindo um madrigal entoado por vozes indígenas, amazônicas, árabes, brasileiras. Comparecem no texto terapias da fauna amazonense, trechos de **As mil e uma noites**, lembranças de rituais indígenas, passagens do Corão, referências a orações em nhengatu. Essa missão de justapor tão vasto material para recompor a “melodia de uma canção sequestrada” (p. 166), no entender da narradora do **Relato**, remete ao modelo compositivo de um dos livros mais representativos da literatura brasileira: **Macunaíma** (1928), de Mário de Andrade, cujo sub-título já traz referência à rapsódia.

Gilda de Mello e Souza, no ensaio “O Tupi e o Alaúde” estabelece analogia entre a música popular e o processo de composição de **Macunaíma**: segundo a autora, Mário de Andrade transpôs duas formas básicas da música ocidental, a que se baseia no princípio rapsódico da *suite*, e a que se baseia no princípio da *variação*. A primeira, um dos processos rapsódicos mais antigos de composição, “constitui uma união de várias peças de estrutura e caráter distintos, todas de tipo coreográfico, para formar obras complexas e maiores”¹¹³. O exemplar popular desse tipo de composição pode ser encontrado no bailado nordestino do *Bumba-meu-Boi*, acrescenta a autora. A *variação* seria uma regra básica de composição que repete “uma melodia dada, mudando a cada repetição um ou mais elementos constitutivos dela de forma que, apresentando uma fisionomia nova, ela permanece sempre reconhecível na sua personalidade”¹¹⁴. Esse princípio estaria presente no improvisado do cantador nordestino, exemplifica.

¹¹²Conforme afirma Hatoum: “Minha literatura é contra quaisquer fronteiras rígidas de identidades fechadas. Ao contrário, ela opera com o hibridismo, com alguma coisa que é outra, que é diferente, que surge depois da imigração.” Cf. VILELA, S., op. cit.

¹¹³SOUZA, G. de M. e. O Tupi e o Alaúde. LOPEZ, T. A., (coord.) **Macunaíma**. Madrid; Paris; México; Buenos Aires; São Paulo; Lima; Guatemala; San José de Costa Rica; Santiago do Chile: ALLCA XX, 1997, p. 258.

¹¹⁴Ibidem, p. 261.

Para meu estudo, destaco o modelo compositivo andradiano no sentido de ressaltar os traços indígenas, africanos, ibéricos, portugueses, brasileiros, que somados a demais materiais heterogêneos resultam no caráter híbrido de **Macunaíma**. Assim como na narrativa andradiana, também no jogo da escrita do **Relato** comparece o dado compósito, vislumbrado nos fragmentos de discursos, nos retalhos de textos que constroem o enunciado.

Se na economia da narrativa, a referida mistura aparece de várias maneiras, no plano da linguagem a situação nem sempre se revela de forma nítida: em resenha do livro¹¹⁵, Flora Sussekind aponta o que, para ela, seria problemático na estruturação do romance, no caso, a pluralidade de vozes que não se traduz em alterações na dicção narrativa. Assim, Flora destaca a dificuldade do autor em “figurar mais de um narrador, em trabalhar de fato uma justaposição de monólogos e vozes diversos.” Ou seja, o chamado dialogismo¹¹⁶ não comparece de modo significativo no texto, que apresenta instâncias narrativas sem grandes diferenças de vocabulário, estilo ou ritmo. O que se pode argumentar, no entanto, é o fato de todos os blocos narrativos serem orquestrados por uma só voz. Dessa maneira, os vários sujeitos da enunciação se encontram subordinados à narradora, a quem cabe reunir, compilar, resgatar as vozes familiares, encarregando-se de dar-lhes um destino que não o esquecimento: “Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.”(p. 166). Diante do problema que se impõe: “como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros?”, ela se coloca na

¹¹⁵SUSSEKIND, F., Livro de Hatoum lembra jogo de paciência. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 29 abr. 1989, Letras G6.

¹¹⁶A concepção dialógica da linguagem foi pensada por Mikhail Bakhtin, ao analisar o romance do século XIX. Segundo o autor, a língua, em seu uso real, tem a propriedade de ser dialógica. A palavra, neste sentido, é perpassada sempre pela palavra do outro: qualquer pessoa, ao falar, leva em conta a fala de outrem, que está presente na sua. O que dialoga no discurso são posições de sujeitos sociais, pontos de vista acerca da realidade. Bakhtin, ao explicitar que o modo de funcionamento da linguagem é o dialogismo, mostra que ele tem um caráter constitutivo em toda produção lingüística. Em romances como o de Dostoievski, o autor demonstrou existir uma pluralidade de vozes (uma polifonia) que não desemboca em uma verdade final unificadora, mas em um diálogo interno da própria obra. Cf. BAKHTIN, M., op.cit., p. 107-133. **Viva o povo brasileiro** (1984), de João Ubaldo Ribeiro, seria neste sentido um exemplo de romance dialógico em sua estrutura, uma vez que os blocos narrativos que o estruturam incorporam discursos de diferentes camadas da sociedade: negros escravos, detentores do poder, sertanejos e revolucionários se alternam para narrar episódios da história do país.

posição privilegiada para contar a história, e como resultado se tem uma linguagem sem grandes diferenças de registro.

3.3

Memória e narração

O título da narrativa oferece uma primeira chave de leitura para o romance: relato remete à palavra francesa *récit*, que comparece como a primeira das muitas referências francesas da obra, marcada pelo modelo memorialista proustiano. Perguntado sobre as características de sua literatura, Milton Hatoum declarou:

Nesse aspecto eu sou proustiano até o tutano. A memória mais fértil para a literatura é a cena que nos vem à mente de um modo súbito e impreciso, que nem uma faísca. Não é a memória vigiada, da lembrança refletida e consciente da inteligência. Beckett, num ensaio sobre Proust, chamou a memória involuntária de explosiva, uma espécie de mágico rebelde que extrai o útil e o previsível da lembrança pontual.¹¹⁷

A memória-faísca, que irrompe de modo intempestivo, provocando sensações inesperadas, parece ser o mote de inúmeros momentos da narrativa de Hatoum. Essa geografia do passado, irremediavelmente perdida, existe somente no território da memória, daí a importância da palavra, pois de acordo com Hatoum a “tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem: instância poética da recordação que comemora.”¹¹⁸

O ato de revisitar lembranças do passado não basta para acender a fagulha da criação: para Walter Benjamin, importa menos o que se viveu, e mais como esse fato vivido é rememorado e ressignificado no presente. A ação de rememorar, segundo o autor, requer sempre imaginação e fantasia, pois o importante, para o sujeito que rememora, não é o que ele viveu, mas o tecido de sua rememoração, o trabalho de Penélope da reminiscência: “Pois um acontecimento vivido é finito,

¹¹⁷MARCELO, C., Milton Hatoum. *Correio Brasiliense*, Brasília, 02 de julho de 2005, Suplemento Pensar, p. 3. Entrevista.

¹¹⁸HATOUM, M., *Escrever à margem da história*, op. cit.

ou pelo menos encerrado na esfera do vivido, ao passo que o acontecimento lembrado é sem limites, porque é apenas uma chave para tudo o que veio antes e depois.”¹¹⁹ Diante do fim da narração, o filósofo entrevê uma necessidade política e ética na rememoração, categoria-chave da filosofia da história benjaminiana oriunda da tradição religiosa judaica.

No entender de Benjamin, Marcel Proust (1871-1922) teve o mérito de resgatar a figura do narrador para uma época marcada pela extinção da experiência. Por meio de **Em busca do tempo perdido** (1913), o escritor francês atesta a capacidade do indivíduo de rememorar no mundo capitalista moderno. A partir da leitura de Proust, Benjamin ressalta o conceito de *memória involuntária*, referindo-se ao acaso como elemento que propicia à memória o acesso a impressões do passado armazenadas no inconsciente. O exemplo clássico desse expediente é o instante do mergulho da *madeleine* no chá, ação que propicia a imersão nas memórias do narrador proustiano.

Tal imagem é apropriada quando se pensa no papel da narradora do **Relato**. Ao tecer os fios da memória familiar, essa mulher obstinada pouco a pouco reintegra ao presente da narração passagens, fragmentos de lembranças capazes de doar novos sentidos ao já vivido. Jeanne Marie Gagnebin chama a atenção para o aspecto do estabelecimento de uma nova ligação entre o passado e o presente no ato da rememoração, uma vez que tal atitude não implica simplesmente a restauração do passado, “mas também uma transformação do presente tal que, se o passado perdido aí for reencontrado, ele não fique o mesmo, mas seja, ele também retomado e transformado.”¹²⁰

A opção pelo gesto memorialista comparece como estratégia narrativa própria para exprimir impasses da representação desse sujeito cindido, fragmentado, atravessado por diferentes referências culturais. Mas a recuperação desse tempo perdido não se dá de forma cronológica, da mesma forma que não o são os caminhos da memória, marcados por uma realidade simultânea, caótica,

¹¹⁹BENJAMIN, W., A imagem de Proust. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**, op. cit., p. 37.

¹²⁰GAGNEBIN, J. M., **História e narração em Walter Benjamin**, São Paulo: Perspectiva, FAPESP: Campinas, 1994, p. 19.

não-linear. O relato tenta imitar esse percurso, evitando que haja um plano sucessivo na montagem das lembranças, conforme comenta Luiz Costa Lima:

A narração não dispõe do tesouro da memória, que se lhe oferecesse como uma sala iluminada pelo sol da manhã. O caminho reto da memória, prejudicado mesmo pelo estado mental da narradora, recém-saída de uma clínica psiquiátrica, é substituído por lembranças superpostas, alimentadas por focos afetivos dispersos e contínuos.¹²¹

O relógio parado da sala da casa de Emilie é indício de uma temporalidade paralisada: dessa forma, o passar dos anos, dos dias e das horas, e com ele a própria noção de passado, presente e futuro fica em suspenso. Na construção da personagem da matriarca, prevalece o vínculo com a tradição e com a continuidade histórica. É na cavidade desse velho utensílio que Emilie traz suas histórias escondidas, sob a forma de antigos objetos, cartas e fotografias.¹²² Em contraponto, comparece no texto referência ao relógio de pulso da narradora, constantemente consultado – “muitas vezes inutilmente, outras para que o tempo voasse ou desse um salto inesperado”(p. 12) - evidenciando que a mesma se relaciona com o passar do tempo de modo distinto, em que idas e vindas não obedecem necessariamente a uma ordem cronológica. Para a narradora, no plano da enunciação o futuro pode se antecipar ao passado, uma vez que, na condição de orquestradora do relato, ela dispõe dos eventos como bem entender.

Por outro lado, o relógio de pulso - marcado pela progressão permanente dos ponteiros - vincula-se diretamente à cronometria da produção e da lógica capitalista, ou seja, à maneira de mensurar o tempo em sua dimensão prática. Benedito Nunes, ao analisar a tematização do tempo no romance, destaca o contraste entre a impessoalidade do tempo cronológico e a *duração interior*, caracterizada por momentos imprecisos, inseparáveis dos estados mutáveis da consciência.¹²³ De acordo com o autor, a busca proustiana do tempo perdido suspende a dominância do tempo cronológico pela *durée*, e o momento do reencontro do narrador com suas lembranças parece interromper o fluxo da

¹²¹LIMA, L. C., op. cit., p. 308.

¹²²PELLEGRINI, T., op. cit., p. 133.

¹²³NUNES, B., op. cit., p. 58.

consciência, paralisada num momento de êxtase, sem passado e sem futuro.¹²⁴ Reitera-se, portanto, a importância de ordem ética e política atribuída por Benjamin ao ato de lembrar, que comparece como forma de resistência às leis que presidem o mundo do trabalho e da acumulação.

A descrição de Hakim a respeito do espaço da *Parisiense* evoca essa possibilidade de condensar o período da infância em uma tarde simbólica, capaz de metonimizar a vivência do personagem de maneira singular, em que a duração interior independe do tempo cronológico: “Um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, ou numa única tarde que era todas as tardes da infância.” (p. 115) A lembrança faz suspender a marcha inexorável do tempo, e nesse momento especial de rememoração Hakim saboreia uma volta ao passado, assim como o narrador proustiano revive Combray por meio do sabor da *madeleine*.

No **Relato**, a narradora hesita em embarcar de modo definitivo nessa outra temporalidade, no tempo da infância marcada pelo perfume de uma flor:

Fiquei alguns minutos ali perto do jameiro, divagando, vencida pela indecisão. Sob a copa da árvore passei a mirar as flores rosadas que cobriam os galhos, as frutas arroxeadas que apodreciam na grama, e senti falta do odor de jasmin branco, que os adultos chamavam Saman, o perfume de outro tempo, da infância. (p. 122)

Jasmin, Saman: em que língua, afinal, se nomeia a flor da infância? Assim como o ligeiro titubeio da narradora em se defrontar com tudo o que se refere ao passado, a linguagem também vacila ao designar as palavras referentes a esse universo ambíguo, caracterizado pelo trânsito entre culturas e línguas. O território da memória, marcado pela vacilação e pelo balbucio, reitera o sentido de imprecisão do relato. Ao evocar o odor do jasmin, a narradora imediatamente recorda a palavra Saman, revisitando uma cena da infância em que o odor e a palavra árabe estiveram juntos.

¹²⁴Ibidem, p. 63.

Nas muitas passagens que evocam os rituais de práticas alimentares se têm momentos marcantes da narração. A presença constante de aromas, gostos e sensações surge como forma de acesso dos personagens ao terreno flutuante da memória, como se percebe no gesto casual de Emilie: “Só os figos da minha infância me deixavam daquele jeito. O aroma dos figos era a ponta de um novelo de histórias narradas por minha mãe” (p. 89). Nesses momentos se evidencia a divisão do mundo da imigrante, que, sem perceber, deixava escapar frases inteiras em árabe. Falar da infância, do aroma dos figos, para Emilie, só é possível no idioma natal.¹²⁵

Benjamin, no ensaio sobre Proust, designa o olfato como a camada especial da memória involuntária, nomeando-a como a mais profunda, na qual os momentos da reminiscência anunciam um todo informe, não-visual: “O odor é o sentido do peso, para quem lança sua rede no oceano do *temps perdu*”.¹²⁶ A memória involuntária dos personagens, assim, é acionada ora pelo aroma dos figos, ora pelo perfume da flor da infância. Se existe um sentido preponderante no texto de Hatoum, sem dúvida é aquele que se refere ao olfato. Esse tópico é evocado de modo freqüente a respeito da ambientação de **Relato de um certo Oriente**.¹²⁷ É por meio dele que são invocadas inúmeras lembranças dos personagens, sensações que retornam para só então serem descritas, ressignificadas no presente da narração. Entretanto, não somente no aspecto positivo esse sentido comparece, mas também quando na narrativa são nomeados os atributos negativos da cidade de Manaus em sua situação precária, com todos os seus dejetos, podridão e lama.

¹²⁵Boris Fausto chama a atenção para o fato de a comida étnica ter representado, sobretudo nos primeiros tempos da imigração, “uma ponte para a terra de origem, a manutenção de um paladar, assim como uma afirmação de identidade”. O autor enfatiza o fato de a comida ser a materialização de um elo afetivo poderoso para as gerações de imigrantes, sobretudo ao ser perpetuada por mãos femininas e se afigurar como elo com um tempo sem retorno da infância na casa materna. FAUSTO, B., Imigração: cortes e continuidades. In: SCHWARCZ, L. M. (Org.) **História da vida privada no Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, vol. 4, p. 56.

¹²⁶BENJAMIN, W., op. cit., p. 49.

¹²⁷Cf. PERRONE-MOISÉS, L., A cidade flutuante. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 12 ago. 2000. Caderno de resenhas, p. 7, NESTROVSKI, A., Uma outra história. **Folha de São Paulo**, São Paulo, 11 jun. 2000. Caderno Mais!, p. 24, LIMA, L. C., op. cit., p. 319. Neste capítulo, aproprio-me dessa chave de leitura no sentido de estabelecer ponte teórica entre o romance memorialista proustiano e a obra de Milton Hatoum.

Outro modo de aludir ao tempo na narrativa aparece na metáfora do rio, cujo incessante movimento remete ao caráter fluido da memória. Logo no início do romance, a figura de corpo franzino dentro de uma canoa sem rumo, rabiscada com poucos traços em um papel fixado na parede da casa desperta na narradora o primeiro lampejo em busca do passado:

Fiquei intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas. (p. 11)

Nessa espécie de abertura, a narradora anuncia a viagem temporal a partir do momento em que adentra o espaço da casa da infância. Ao refletir sobre a dificuldade de organizar e encadear as vozes narrativas, ao final do romance retoma a imagem da canoa: “Senti-me como esse remador, sempre em movimento, mas perdido no movimento, aguilhoado pela tenacidade de querer escapar: movimento que conduz a outras águas ainda mais confusas, correndo por rumos incertos.” (p. 165) Remando solitária nas águas da memória, a narradora se identifica com a figura à deriva do desenho. O percurso é sinuoso e lacunar, mas apesar do receio, ela decide mergulhar em toda a dor e nos destroços do passado para dar algum sentido a tantas memórias em ebulição. Jeanne Marie Gagnebin destaca a intenção desse tipo de revisitação do passado que não se deixa impregnar pela nostalgia: “Lembrar-se, portanto, por amor ao passado e a seus sofrimentos esquecidos, decerto, mas igualmente, de maneira ainda mais perigosa, lembrar-se por amor ao presente e à sua necessária transformação.”¹²⁸

O bar *Sereia do Rio*, perto do cais, alude à figura cindida, metade-mulher metade-peixe, ser híbrido que vive em meio às águas amazônicas em constante movimento. Narrar equivale a se identificar com esse ser mitológico, cujo canto sedutor desviava os incautos navegantes de sua rota, revelando ainda uma vez a faceta encantatória da palavra.

Para efetivar o mergulho nos espaços íntimos da memória, a casa comparece como geografia mais do que desejada, estruturando de forma clara a narrativa. Espaço que ilustra as idas e vindas dos personagens, é palco onde são

¹²⁸GAGNEBIN, J. M., op. cit., p. 120.

encenadas e resolvidas as questões familiares, praticamente uma personagem adicional do romance, elemento que congrega e espelha emoções e sentimentos. Suas paredes são desenhadas, seus contornos ganham vida, ela está investida de significados. De acordo com Gaston Bachelard, o retorno ao lugar de origem pode ser associado à imagem desse lugar como abrigo:

Se se volta à velha casa como se retorna ao ninho, é porque as recordações são dos sonhos, é porque a casa do passado transformou-se numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas.¹²⁹

Para a narradora, voltar ao refúgio da casa materna é um retorno adiado, uma vez que são controvertidos os sentimentos a esse respeito.¹³⁰ Vazia e abandonada quando a narradora retorna, a casa indica o quanto ela e Emilie estão em simbiose: morta a primeira, a segunda está fadada à decrepitude.

A casa está fechada e deserta, o limo logo cobrirá a ardósia do pátio, uma dia as trepadeiras vão tapar a 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. (p. 155)

A identificação entre Emilie e a casa reiteram a preponderância desse mundo feminino, de uma ética do espaço privado contida na representação da matriarca. Nesse caminho da memória, são especiais na narrativa os momentos em que Emilie compartilha a língua árabe com o primogênito Hakim, ensinando-lhe as primeiras palavras. O mundo é nomeado por meio da palavra, que adquire inúmeras vezes o estatuto de algo sagrado. A língua árabe, ligada ao mundo dos afetos, revela o mundo mais íntimo da mãe imigrante. Daí a necessidade de Emilie de ensinar as primeiras palavras ao filho desvendando cada recanto do lugar, em uma espécie de batismo nesse aprendizado da língua. Falar em árabe os nomes dos cômodos da casa, pronunciando o idioma natal, equivale para Emilie reviver e reatualizar a tradição. Significa também proferir uma linguagem cifrada,

¹²⁹BACHELARD, G., *Coleção Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1984, p. 262.

¹³⁰“Foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem, presa na armadilha do dia-a-dia, ao fim de cada ano pensando: já é tempo de ir vê-la de saciar essa ânsia, de enfronhar-me com ela no fundo da rede.” (p. 136)

para poucos eleitos, uma vez que não seria compartilhada com nenhum outro membro da família. A relação entre as palavras e as coisas aparece nessa etapa iniciática, uma vez que o filho, ao nomear, vai tomando posse de tudo que o rodeia:

Sentia medo ao entrar naqueles lugares, e não entendia por que o contato inicial com um idioma inaugurava-se com a visita aos espaços recônditos. Depois de abrir as portas e acender a luz de cada quarto, ela apontava para um objeto e soletrava uma palavra que parecia estalar no fundo de sua garganta; as sílabas, de início embaralhadas, logo eram lapidadas para que eu as repetisse várias vezes. (p. 51)

Enquanto a casa/ninho mostra-se indissociável da figura materna, local em que a língua árabe nomeia o íntimo, as emoções delicadas, a loja *A Parisiense* aparece como esfera ligada ao pai¹³¹. Espécie de concha protetora, fechada sobre si mesma, a loja parece estar separada do mundo, lugar de absoluta introspecção. É na quietude do espaço recluso que o personagem se dedica à leitura do Corão, onde se refugia em momentos de conflito.

Ana Claudia Fidelis chama a atenção para o fato de o pai da narradora - ao lado de Emir e de Soraya Ângela, respectivamente irmão e neta de Emilie - serem personagens do silêncio¹³², representando a angústia do não dito, espécie de contraface do **Relato**, que pressupõe a voz. Ressalta igualmente que o pai, além de silenciar¹³³, tem também seu nome oculto, identificado que é apenas como marido de Emilie.

¹³¹“Entre os árabes, raramente a esposa participa publicamente do mundo dos negócios, um terreno masculino sinalizado por símbolos como a foto do patriarca na parede da loja, a herança do pai para os filhos homens, as árvores genealógicas onde só constam os varões. Mas, por trás dos bastidores, a mãe é uma figura forte, importante e respeitadíssima, e trabalha bastante, em casa ou até como definidora de rumos nos negócios.” Apud WORCMAN, S., op cit, p. 43. Vale notar que, em árabe, *emi* significa mãe. Em todo o romance encontram-se personagens femininos fortes: de um lado, está presente o matriarcado amazonense, a herança indígena. De outro, esse elemento se mescla à já tradicional imagem da mulher árabe à frente da família. Devido ao estereótipo que predomina na construção do olhar sobre a mulher árabe é importante distinguir a mulher de família libanesa – menos submissa e mais independente – daquela de países como o Irã ou Arábia Saudita, países em que ainda persiste intensamente a repressão feminina.

¹³²FIDELIS, A.C., op. cit., p. 104.

¹³³O mutismo do personagem não impede que um dos blocos narrativos seja de sua autoria. Entretanto, trata-se de uma fala delegada, já que é anunciada como parte das transcrições feita pelo fotógrafo Dorner. Em outras palavras, a fala do pai é registrada por Dorner em um caderno, que por sua vez é lido para a narradora, encarregada de recriá-lo à sua maneira. Fica clara, portanto, a impossibilidade de se resgatar as vozes em sua pretensa originalidade, uma vez que se tratam de versões de versões.

Anfitrião mudo, asceta mesmo cercado por pessoas, ele teria preferido se evadir do quarto, compactuar com o silêncio das paredes brancas, e, com o livro em punho, acompanhar a deposição de um sultão que reinava numa cidade andaluz, seguir seus passos através dos sete aposentos de um castelo indevassável, até tocar na parede do último aposento, onde estava lavrado o destino sinistro do invasor. (p. 69)

Narrativas parecem ser bem mais interessantes do que a vida real – e nesse aspecto o patriarca do **Relato**, que prefere a companhia dos livros ao convívio dos familiares, se faz acompanhar de personagens como Emma Bovary e Dom Quixote¹³⁴. “O paraíso neste mundo se encontra no dorso dos alazões, nas páginas de alguns livros e entre os seios de uma mulher”, sentencia (p. 70). Assim, a forma de contato com a realidade se dá por via dos livros e de tudo que neles se narra, como se pode perceber no trecho referente à decisão de permanecer em terras amazônicas:

Ter vindo a Manaus foi meu último impulso aventureiro; decidi fixar-me nessa cidade porque, ao ver de longe a cúpula do teatro, recordei-me de uma mesquita que jamais tinha visto, mas que constava nas histórias dos livros da infância e na descrição de um hadji da minha terra. (p. 75-76)

Dessa maneira, a palavra narrada precede toda e qualquer experiência, antecipando-se ao que se vive, anunciando imagens de um templo nunca visto, mas já visitado no plano da imaginação pelo personagem. Da mesma forma, a idéia de se casar com Emilie surge antes mesmo de conhecê-la: “de tanto ouvir falar dela, enamorei-me”. (p. 76)

Na passagem a seguir, o pai da narradora narra o momento de um alvorecer decisivo na floresta:

Ansioso, esperei o amanhecer: a natureza, aqui, além de misteriosa é quase sempre pontual. Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; *durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore*

¹³⁴Há, entretanto, uma diferença fundamental na relação dos personagens com a sedução provocada pelo mundo dos livros, uma vez que, para Emma, o excessivo contato com o universo ficcional provoca a ilusão romanesca. No caso de Dom Quixote, o efeito das leituras de romances de cavalaria resulta em delírios da imaginação, em que o personagem toma a ficção pela realidade.

imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu. Ao meu redor todos dormiam, de modo que presenciei sozinho aquele amanhecer, que nunca mais se repetiria com a mesma intensidade. Compreendi, com o passar do tempo, que a visão de uma paisagem singular pode alterar o destino de um homem e torná-lo menos estranho à terra em que ele pisa pela primeira vez. (p. 73, grifo meu)

Assim, o vislumbre de uma única árvore – em meio a tantas que formam a floresta amazônica – é capaz de definir a trajetória do imigrante pelo fato de remetê-lo a uma outra imagem conhecida, a árvore do sétimo céu, símbolo da felicidade plena para os muçulmanos. Diante desse imaginário povoado de símbolos providos pelos livros, o pai da narradora ativa o repertório que lhe parece mais familiar, e assim vislumbra na cúpula do teatro, a mesquita, e na árvore amazônica, a árvore do sétimo céu, operando a leitura da realidade através da mediação imaginária da literatura.

Em “Saberes narrativos”, Eneida Maria de Souza reflete sobre o lugar que a literatura ocupa na construção da rede imaginária, unindo situações pessoais vividas com outras criadas pela ficção:

O entrecruzamento de momentos textuais com os vividos permite ampliar a noção de texto, que não mais se circunscreve à palavra escrita, mas alcança a dimensão de outros acontecimentos, interpretados como parte do universo simbólico. Nesse sentido, a intertextualidade, conceito amplamente empregado pela crítica literária contemporânea, além de se referir ao diálogo entre textos, desloca o texto ficcional para o texto da vida.¹³⁵

A fantasia do personagem se nutre ostensivamente da narração, escrita ou oral. Assim como trechos de livros que leu abrem portas para passagens de sua vida, também ele se mistura aos narradores¹³⁶, incorporando passagens de **As mil e uma noites** à narração, como discuto a seguir. Fica estabelecido, assim, o aspecto lúdico entre aquilo que o livro conta e o que se conta do livro na própria vida: “Era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a

¹³⁵ SOUZA, E. M., Saberes narrativos. In: **Semear**, Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, no. 7, Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 21.

¹³⁶ O avô do escritor, imigrante libanês, era exímio contador de histórias. Durante a infância, Hatoum relata ter ouvido traduções livres da obra adaptadas à vida do avô, com inserções de experiências vividas na travessia para o Brasil, fato que reafirma o caráter de mimetização da vida em relação à literatura.

outros. Fiquei surpreso com essas coincidências, mas, afinal o tempo acaba borrando as diferenças entre uma vida e um livro.” (p. 80), conclui Dorner a seu respeito. Como destaca Eneida Maria de Souza, o personagem protagoniza uma situação em que a literatura se alimenta de seu próprio código, valendo-se da sedução provocada pelo mundo dos livros, “assim como encena o maior ou menor grau de distância ou de proximidade das personagens com o mundo da imaginação.”¹³⁷

Por outro lado, o convívio estreito e excludente do pai com a cultura livresca reforça a faceta de sua não-integração a determinados aspectos da cultura do país que o recebe¹³⁸, impermeável que é a essa outra realidade. Enquanto Emilie¹³⁹ – ainda que com dificuldade - transita por diferentes ambientes e situações, o patriarca permanece preso à memória de outro lugar. A cúpula do teatro vislumbrada como mesquita pelo imigrante recém-chegado anuncia essa barreira do personagem em absorver novos códigos culturais.

3.4

Sherazade e os mil e um relatos

A memória como possibilidade de burlar o tempo cronológico e assim ingressar no tempo imaginário da narração remete também à célebre história de Sherazade e do rei Shar-yar. Dispondo dele a seu favor, a história da bela princesa

¹³⁷SOUZA, E. M., op. cit.

¹³⁸À semelhança de dois dos personagens mudos de Samuel Rawet (refiro-me aos protagonistas de “O profeta” e “A prece”, cf. cap. 4), o patriarca se encontra preso a um espaço vivo apenas na memória, vinculando-se à tradição por meio da fé. Impossibilitados de falar, desterrados, repetem rituais de outro tempo e outro lugar, reatualizando antigas práticas culturais.

¹³⁹Na economia da narrativa, Emilie forma com o marido um par que joga com a questão dos opostos: cristã maronita, detentora de fala expressiva, entra em choque com o esposo, caracterizado pelos silêncios taciturnos, leitor fervoroso do Corão. Em uma das brigas, o marido quebra todos os santos de quem ela é devota. Em revanche, Emilie esconde o livro sagrado. Há uma pequena guerra doméstica sempre em curso, cujos conflitos são inerentes ao funcionamento do casamento, uma vez que os dilemas são resolvidos de duas formas: através do sexo e da comida. “Ela cochichava à empregada que o rancor de um homem apaixonado se amaina com carinho e quitutes. - São duas armas poderosas para acalmar o gênio de cão do meu marido – sentenciava.”(p. 46) A construção em antítese dos personagens remete à própria constituição da colônia árabe, cheia de cisões devido a problemas religiosos. Seitas, facções, rituais diferentes marcam as práticas culturais dos diferentes grupos: “Existe um sentido precário de identidade nacional, compensado porém por uma forte identidade religiosa e regional” Cf. TRUZZI, O., op. cit., p. 14.

atesta a possibilidade de suspender momentaneamente a marcha do tempo – e da morte - jogando com ele em benefício próprio. Conforme alerta Benedito Nunes,

Quem se deixa envolver por este enleio, indefinitivamente prolongado, não sente passar o tempo, o que também vale para o leitor solitário do conto ou da novela e do romance, convidado a ingressar num tempo imaginário, imune à progressão vigilante dos ponteiros do relógio, como o rei Shar-yar ouvindo Sherazade.¹⁴⁰

Relato de um certo Oriente aponta para o espaço contemporâneo de negociação de identidades construído no hibridismo de culturas, o que se vincula a um dado presente na construção do romance, a referência às **Mil e uma noites**, cuja referência maior repousa sobre a figura de Sherazade. O *relato* referido no título remete também a uma tradição oral, em diálogo com **As mil e uma noites**.

Conforme explicitarei anteriormente, a idéia de sobreposição de relatos é retomada no romance, onde a proliferação de narradores e de vozes - devidamente organizadas em encaixe - está a serviço da recomposição das memórias do clã. No ensaio intitulado **As mil e uma noites**, Jorge Luis Borges chama ainda a atenção para o fato de o livro ser obra de gerações de homens, milhares de autores, desde aqueles anônimos contadores de histórias, passando pelos inúmeros tradutores e orientalistas que se dedicaram a organizar versões do texto completo - que pode chegar a dezessete volumes. Afirma Borges:

Esse é um dado típico de **As mil e uma noites**. Pode-se pensar naquelas esferas chinesas dentro das quais há outras esferas ou nas bonecas russas (...) E tudo isto dentro de um vasto relato central (...) Com contos que estão dentro de contos produz-se um efeito curioso, quase infinito, como uma sorte de vertigem.¹⁴¹

O primeiro difusor de **As mil e uma noites** no Ocidente foi Antoine Galland, que se dedicou entre 1704 e 1717 ao monumental trabalho da tradução para o francês. Em sua versão, o diplomata retirou elementos considerados como excessos carnais, e acredita-se que também tenha acrescentado episódios que não constavam da obra. **As mil e uma noites** datam do século XIV, derivadas de

¹⁴⁰NUNES, B., op. cit., p. 15.

¹⁴¹BORGES, J L., Sete noites. **Obras Completas**, vol III. São Paulo: Globo, 2000, p. 265.

fontes sírias e egípcias, sendo a figura de Sherazade proveniente do ramo sírio. Autores anônimos produziram em tempos e espaços distintos narrativas que foram se agregando ao núcleo original, embora aparentemente a obra final tenha sido sistematizada por um só autor. **Relato de um certo Oriente** retoma esse modelo de autoria compartilhada e Hatoum também elege uma figura que paira sobre todas as demais vozes.

Segundo declaração do próprio autor, o **Relato** é uma história narrada por uma Scherazade do Amazonas, e a escolha da diversidade narrativa se deve às fabulações de **As mil e uma noites**:

Ainda quanto a aspectos estruturais, devo dizer que pensei muito na estrutura das **Mil e uma noites**; pensei numa narradora, numa personagem feminina que contasse essa história... E isso, por várias razões - por razões de ordem meta-lingüística, a referência a Sherazade; e também pelo fato de a mulher na família árabe ser submissa (*aparentemente...*), mas, ao mesmo tempo, ser a detentora do segredo, de certos segredos da família...¹⁴²

Sherazade é figura ligada à importância de contar histórias, marcada pelo princípio de encantamento, da comunicação prazerosa. Estabelece relação sensual com a palavra, que se revela capaz de restabelecer o acesso a um mundo que se perdeu. Segundo o crítico John Barth, ela é emblema do pós-moderno¹⁴³ em seu desejo de contar histórias. Ou seja, as referências aqui já se encontram misturadas: a personagem mais famosa dos contos orientais, que na contemporaneidade indica a permanência do desejo de narrar, aparece reambientada na região norte do Brasil. Não é à toa que isso acontece, e revela a opção do autor de suscitar insuspeitadas conexões a partir dessa mistura de dados a princípio tão contraditória. Na qualidade de «musa incontornável de

¹⁴²HANANIA, A. R., Milton Hatoum, op. cit.

¹⁴³Em seus ensaios críticos mais conhecidos sobre o projeto pós-moderno na literatura, **The literature of exhaustion**, de 1967, e **The literature of replenishment**, de 1980, John Barth vê uma revitalização dos valores da própria literatura, a partir da exaustão dos movimentos vanguardistas. O teórico americano entrevê a possibilidade de gerar novos e vivos trabalhos a partir da apropriação de modelos exauridos, reinventando, descartando, subvertendo, transcendendo e transformando as convenções artísticas. Destaca-se ainda o interesse do crítico na questão das histórias sobre a arte de narrar histórias, textos que contêm outros textos, em construção caracterizada pela estrutura em abismos.

inumeráveis escritores contemporâneos»¹⁴⁴, a personagem de **As mil e uma noites** é – como preconizou Barth – ressemantizada no romance de Hatoum, que se apropria da figura de Sherazade para arquitetar seu romance, relendo a tradição cultural oriental como um arquivo passível de ser revitalizado a todo momento. Como afirma Italo Calvino, «cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos, onde tudo pode ser continuamente remexido e reordenado de todas as maneiras possíveis»¹⁴⁵.

Discordo da interpretação de Marleine de Toledo, na obra **Entre olhares e vozes**, a respeito de **Relato de um certo Oriente**. A autora enfatiza em sua análise a fragilidade emotiva e o trauma da narradora, motores preponderantes da necessidade da mesma em recompor as memórias e assim lidar com um passado de sofrimento, colocando-se “como vítima do destino, condenada a testemunhar o desvairado universo dos doentes na clínica”¹⁴⁶. Apesar de atingida por inúmeras tragédias pessoais, sua forma de contato com o mundo não será a queixa vitimizada: não se encontra no relato a enunciação de um discurso ressentido, dirigido contra algo ou alguém¹⁴⁷. Na visão de Nietzsche, o ressentido é aquele que tem contas a ajustar, e move-se pelo desejo de vingança: “a memória do ressentido é uma digestão que nunca termina”¹⁴⁸, afirmou. No **Relato**, o ruminar das reminiscências aponta para um caminho diverso. A narradora se utiliza da memória de maneira a criar uma estratégia positiva ao narrar, alinhando-se ao lado dos fortes - no sentido nietzscheano daqueles que lutam pelo que desejam, e

¹⁴⁴OLINTO, H. K., Narrar em tempos pós-modernos: 1001 Sherazades. In: **Semear**, Revista da Cátedra Padre Antônio Vieira de Estudos Portugueses, no 7. Rio de Janeiro: Vozes, 2002, p. 77.

¹⁴⁵CALVINO, I., **Seis propostas para o próximo milênio**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 138.

¹⁴⁶TOLEDO, M., op. cit., p. 121.

¹⁴⁷À diferença da narradora do **Relato**, em **Dois irmãos**, o narrador Nael, ao registrar sua trajetória, expõe queixas e muito ódio: “Omissões, lacunas, esquecimento. O desejo de esquecer. Mas eu me lembro, sempre tive sede de lembranças, de um passado desconhecido, jogado sei lá em que praia de rio”(p 90/91) O ressentimento de Nael advém, entre outras coisas, do fato de ser filho bastardo, em busca da identidade paterna.

¹⁴⁸KEHL, M. R., **Ressentimento**. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004, p. 14. Em relação a Rawet, seria o autor um caso clássico de ressentido? As declarações, queixas e acusações em relação à comunidade judaica inicialmente me levaram a tal percepção a seu respeito. Entretanto, creio que se faça necessário distinguir o intenso traço de ressentimento do autor em relação aos judeus - a quem atribua a responsabilidade por inúmeras atribulações e problemas de ordem pessoal - da visão que propõe dos mesmos. Rawet encena (sobretudo em **Contos do Imigrante**) diversas maneiras de se abordar a experiência da alteridade: em seus contos, o imigrante judeu nem sempre é o humilhado, muitas vezes é aquele que hostiliza e promove a exclusão. (cf. cap 4)

não dos fracos, que se submetem. Dessa forma, a arte de contar as histórias da família desfeita equivale a perpetuar a crença na vida, a resistir à morte e à ruína, como o faz a figura central de **As mil e uma noites**.

Sherazade narra para não morrer, encantando o sultão a cada noite com uma nova história, sempre inconclusa. É a «figura mágica do poder sedutor da palavra imaginária, expressa magistralmente pela equação: *narrar=viver*¹⁴⁹». No dizer de Italo Calvino, a personagem dilata o tempo pela proliferação de uma história em outra: “A arte que permite a Scherazade salvar sua vida a cada noite está no saber encadear uma história a outra, interrompendo-a no momento exato: duas operações sobre a continuidade e a descontinuidade do tempo.”¹⁵⁰

Encontra-se ainda outro eco da história árabe em Anastácia Socorro. Ao ocupar o espaço enunciativo, Anastácia aparece por um lado como variação da figura da própria Sherazade. Empregada da família, Anastácia faz uso da estratégia de narrar para poder, por breves momentos, escapar à sina de trabalhar. Assim, a figura estigmatizada da doméstica¹⁵¹, sujeito sem uma história de vida pessoal, circunscrita ao ambiente familiar da casa em que trabalha, por pouco tempo tem a oportunidade de expressar parte de sua própria história, que passa ao plano principal e não mais relegada ao secundário.

É possível verificar o impacto das palavras de Calvino acerca da dilatação do tempo na descrição do diálogo da empregada com Emilie:

¹⁴⁹OLINTO, H. K., op. cit., p. 76.

¹⁵⁰CALVINO, I., op. cit., p. 51.

¹⁵¹Domingas, mãe do narrador de **Dois irmãos**, é também personagem cuja trajetória se encontra entrelaçada com a família a quem se dedica servilmente. Segundo o autor, Domingas foi inspirada na criada Felicité, protagonista de **Un coeur simple**, de Gustave Flaubert (1821-1880). No célebre conto, a empregada doméstica serve por cinquenta anos a mesma família, e no final da vida dedica sua afeição a um papagaio. Hatoum dialoga com a obra flaubertiana ao encenar o drama dessas personagens historicamente silenciadas. O escritor foi também responsável, juntamente com Samuel Titan Jr, pela recente tradução desse conto, incluído no volume que reúne “Um coração simples”, “A legenda de São Julião Hospitaleiro” e “Herodiade” Cf. FLAUBERT, G. **Três contos**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

Ao contar histórias, sua vida parava para respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim e de Emilie, visões de um mundo misterioso: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, *como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio* (...) (p. 92, grifo meu)

Retomando a tipologia estabelecida por Benjamin em relação aos antigos narradores orais, é possível reconhecer em Anastácia o gênero de narrador ligado a uma sabedoria contida na tradição: recuperando vivências locais, ela evoca fragmentos de seu mundo ao tentar traduzi-los para a família de imigrantes:

Mas era Anastácia quem rompia o silêncio: o nome de um pássaro, até então misterioso e invisível, ela passava a descrevê-lo com minúcias: as rêmiges vermelhas, o corpo azulado, quase negro, e o bico entreaberto a emitir um canto que ela imitava como poucos que têm o dom de imitar a melodia da natureza. A descrição surtia o efeito de um dicionário aberto na página luminosa, de onde se fisga a palavra-chave; e, como o sentido a surgir da forma, o pássaro emergia da redoma escura de uma árvore e lentamente delineava-se diante de nossos olhos. (p. 92)

Conforme depoimento de Hatoum¹⁵², os nativos amazonenses com quem teve convívio estreito na infância lhe remetiam a este protótipo do camponês sedentário, cujas experiências estariam ligadas à tradição do seu país, e, no caso da Amazônia, às lendas e aos mitos indígenas. Capaz de articular uma fala à maneira de Sherazade, a figura de Anastácia surge também como espaço de resistência, uma vez que alude à questão das perdas narrativas acarretadas pela dizimação dos povos indígenas, ponto central na discussão sobre a história da Amazônia. Em clave oposta, Lobato Naturidade, tio de Anastácia, velho curandeiro e falante do nhengatu, com seu silêncio alude à ausência discursiva dos índios.

Conforme registrei anteriormente, na fala do pai da narradora mais uma vez aparece referência ao modelo da narrativa oriental, uma vez que as histórias que contava como sendo passagens de sua vida eram mescladas¹⁵³ com aquelas de

¹⁵²HATOUM, M. *Escrever à margem da história*, op. cit.

¹⁵³A narradora incorpora a fala do pai, que, ao narrar, recupera a voz de Scherazade, evidenciando o quanto o expediente do encaixe está presente na construção do romance. Ficam apagadas as marcas de diferenciação dos registros, assim como as fronteiras entre ficção e realidade encontram-se borradas.

As mil e uma noites: “os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo”(p. 79), afirma Dorner, cuja leitura do livro permite aproximação maior com o patriarca. Assim sendo, este se apropria dos episódios ficcionais do texto oriental e incorpora-os à sua própria vida, como se reais fossem. Dessa forma, o pai demonstra mais uma vez que também ele pode agregar mais um elemento à narrativa que se caracteriza – como lembra Borges – pela autoria compartilhada, de inúmeros narradores anônimos. Configura-se em mais um contador de histórias, e ao compartilhar dessa autoria indeterminada, acrescenta sua própria contribuição, retomando a concepção borgiana do livro inesgotável e infinito, que nunca se acaba: “**As mil e uma noites** não são algo morto. É um livro tão vasto que não é necessário tê-lo lido, já que ele é parte prévia de nossa memória e é parte desta noite também.”¹⁵⁴

Essa concepção da narrativa oral como algo aberto, em processo, também pode ser encontrada no improviso dos cantadores nordestinos, assunto pesquisado por Mário de Andrade e referido no ensaio de Gilda de Mello e Souza. Tal prática consiste não só em projetar elementos novos a cantos já existentes, como também conservar, modificando detalhes, criando novas seqüências, sobrepondo outras, e assim sucessivamente:

Pois, apesar de todos os cantadores se jurarem autores absolutos das suas composições, os *cantos novos* são, quase sempre, peças decoradas, cujas melodias, fixadas de maneira muito insegura em seus arabescos, podem ser inventadas em cada ocasião, assumindo variantes inumeráveis.¹⁵⁵

Em termos da tipologia benjaminiana, o patriarca reproduz – e também recria à sua maneira - histórias provenientes de terras distantes, enquanto Anastácia Socorro retira a essência de suas narrativas das vivências dos povos indígenas, do saber oriundo da tradição local. Como resquícius que são das famílias de narradores citadas por Benjamin, esses personagens apresentam modulações, como por exemplo o fato de a narrativa do patriarca se basear no

¹⁵⁴BORGES, J. L. **Obras Completas**. São Paulo: Globo, 2000, p. 268.

¹⁵⁵SOUZA, G. M., op. cit., p. 263.

inevitável contágio da ficção no universo dos mortais, conforme afirma Eneida Maria de Souza:

O roubo das histórias alheias, a condensação de cenas vividas em sonhos ou lidas nos livros, permitem dotar as memórias dos textos da única certeza de que todas as histórias estariam, de antemão, atravessadas pelo olhar alheio, o que se irá distinguir da concepção benjaminiana de narrativa tradicional, na qual se destacava a lição da experiência pessoal como fonte geradora dos relatos.¹⁵⁶

Narrar no mundo contemporâneo em que imperam as identidades múltiplas, inclui o saque, a revisitação a obras da tradição, operando mudanças, mas também trazendo para o leitor fragmentos desse mundo antigo, simbolizado pela figura arquetípica de Sherazade e seu novelo de histórias. Qual seria, nesse sentido, o legado da tradição na narrativa de Milton Hatoum? Haveria ainda um saber a ser transmitido por seus narradores? Em certo sentido, só é possível narrar através de um personagem sem nome, nebuloso, que busca a origem sem encontrá-la completamente, reencenando a figura de Sherazade mas já sendo outra, alguém desprovido de certezas, ouvindo vozes dissonantes que não tem nenhuma lição a transmitir, mas ainda apostam na narração como fonte de vida.

Retomando essa tradição baseada na oralidade das narrativas orientais de forma recontextualizada, sem perder de vista o espaço híbrido da vivência do imigrantes na Amazônia, o **Relato** estabelece diálogo com **As Mil e uma noites**, que serve como base para as fundações do romance. Ao mesmo tempo, equaciona questões absolutamente vinculadas à realidade da sociedade brasileira, lançando mão do modelo memorialista proustiano no intuito de mergulhar nas memórias do clã. A narradora tenta dar conta de uma parte da história de uma certa família do Amazonas. Não haveria, então, a pretensão a uma totalidade, e sim a consciência da possibilidade de se narrar uma fatia de vida, com toda a incompletude que isso encerra.

¹⁵⁶SOUZA, E. M., op. cit., p. 8.