



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL



WILTON MOTA DE MIRANDA JUNIOR

AS CINZAS DA CIDADE
CENAS E VIVÊNCIAS MANAUARAS NA FICÇÃO DE MILTON HATOUM

FEIRA DE SANTANA
2013

WILTON MOTA DE MIRANDA JUNIOR

AS CINZAS DA CIDADE
CENAS E VIVÊNCIAS MANAUARAS NA FICÇÃO DE MILTON HATOUM

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC, do Departamento de Letras e Artes – DLA, da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, como requisito parcial para a obtenção do título de mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Orientador: Prof. Dr. Aleilton Santana da Fonseca

FEIRA DE SANTANA
2013

Ficha Catalográfica – Biblioteca Central Julieta Carteado

M646c Miranda Junior, Wilton Mota de
As cinzas da cidade : cenas e vivências manauaras na ficção de Milton Hatoum / Wilton Mota de Miranda Junior. – Feira de Santana, 2013.
114 f.

Orientador: Aleilton Santana Fonseca.

Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2013.

1. Literatura brasileira – Estudo e crítica. 2. Espaços urbanos - Representação. 3. Hatoum, Milton – Crítica e interpretação. I. Fonseca, Aleilton Santana, orient. II. Universidade Estadual de Feira de Santana. III. Título.

CDU: 869.0(81)-31.09

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE FEIRA DE SANTANA
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E DIVERSIDADE CULTURAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

A comissão examinadora aprova a dissertação de mestrado **As cinzas da cidade: cenas e vivências manauaras na ficção de Milton Hatoum**, elaborada por Wilton Mota de Miranda Junior, sob a orientação do Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Diversidade Cultural.

Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS
Orientador/ Presidente

Professor Doutor Márcio Roberto Soares Dias
Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia – UESB
Membro

Professora Doutora Flávia Aninger de Barros Rocha
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS
Membro

Professor Doutor Adeítalo Manoel Pinho
Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS
Suplente

Professor Doutor Carlos Augusto Magalhães
Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Suplente

Feira de Santana, 08 de maio de 2013.

*Às minhas avós:
Rita Farias de Matos, que vislumbrou apenas o início dessa aventura, e
Eufrosina Maria de Miranda, que se pergunta o que tanto esses netos estudam...*

PALAVRAS DE AGRADECIMENTOS

*When it's said and done
What you need will come
And time won't let me
Let you let me waste it this time
Shine...*

Shine I'll stand by you [...]

*You can shine
Shine
May you, may you shine...
(LAUPER, Cyndi)*

É dado ao distinto leitor o direito de passar essas páginas de recordações, mas seria inaceitável não escrevê-las, pois muitas pessoas estão envolvidas nos processos de formação acadêmica, na execução de um projeto de mestrado, e na realização de uma dissertação.

Primeiramente gostaria de agradecer profundamente à minha família: ao meu pai, Wilton; à minha mãe, Idelina; às minhas irmãs, Uliana e Uline, vocês continuam me dando os estímulos necessários para que eu busque novidades a cada dia. Sou muito grato a vocês por terem, mais uma vez, concedido a mim a oportunidade de me realizar muito mais.

Aos meus parentes, que continuam reclamando de minhas ausências nos eventos em família, e mais ainda quando estou escrevendo, obrigado pela compreensão, e me farei mais presente em muito breve.

Aos meus amigos próximos e também os longínquos que, mesmo sem querer e sem saber, contribuíram, cada um à sua maneira, na construção dessa dissertação: um carinho, um conforto, uma mensagem... Em especial ao meu amigo de todas as horas, Marclei Galvão, às amigas do coração, Elane Gomes e Eloah Bondezan; ao querido Silas Alves; à linda Carine Eça; aos digníssimos Helder Souza e Tiago Gomes, pelas aventuras na rodoviária de Gandu, esperando o ônibus da madrugada para Feira de Santana; ao meu diretor e querido amigo Josenilton Oliveira, pelos inúmeros favores ao longo desse mestrado; às minhas amigas que

fazem meu estresse desaparecer, Kelly Silva e Leandra de Jesus; e aos demais, são tantos! Obrigado por tudo isso! Eu sou vocês em mim!

Aos professores do Mestrado em Literatura e Diversidade Cultural – PPGLDC, da Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, pela receptividade, em especial às Professoras Doutoras, Rosana Ribeiro Patrício, Celeste Maria Pacheco de Andrade, Rita de Cássia Ribeiro de Queiroz e Elvya Shirley Ribeiro Pereira e aos Professores Doutores, Francisco Ferreira de Lima, Roberto Henrique Seidel e Claudio Cledson Novaes; vocês foram exemplos de competência e conhecimento.

Sou extremamente grato ao meu querido orientador Professor Doutor Aleilton Santana da Fonseca, pelo profissionalismo e pelas dicas valiosas na construção dessa dissertação.

Aos professores que participaram do exame de qualificação, o Professor Doutor Adeíto Manoel Pinho e a Professora Doutora Flávia Aninger de Barros Rocha, sou muito grato pelas ricas contribuições.

Aos funcionários da Biblioteca Central Julieta Carteadó, obrigado por entenderem os atrasos por conta de minha situação de morador distante, mas de visitante assíduo.

Agradeço profundamente aos meus colegas pelo respeito, pela acolhida e pelas conversas prazerosas sobre questões literárias e culturais... Ficaram marcas de todos vocês em mim, levarei cada um de vocês comigo pela eternidade. Aprendi muito com vocês: Clarissa Moreira; Tatiane Almeida; Dinameire Oliveira; Virginia Maria; Jaqueline Cardoso; Jenniffer Souto; Midian Almeida; Mônica Naiara Pereira; Luiz da Conceição; Josimeire dos Santos Brazil; Érica Azevedo Santos; Vagner da Silva; Maria David Santos. Em especial: Débora Gouveia de Melo Mateus (uma mãe nesses dias de travessia, como não lembrar de nossas viagens juntos? Como não lembrar das loucas aventuras, num ir e vir tão constante e fatigante, como não lembrar de tudo que passamos juntos?); Cristiane Tavares (um doce de pessoa); Elis Angela Franco (uma voz que me impulsionou nessa escrita da dissertação); Vanessa dos Santos (a alegria contagiante); Eduardo Pereira (pelas ajudas preciosas com as inúmeras traduções), Joyce Maria dos Reis (a minha cara metade). Posso dizer, também, que eu sou vocês em mim.

Agradecer, por fim, à Universidade Estadual de Feira de Santana – UEFS, por proporcionar um ambiente agradável, onde o conhecimento é gerado.

A minha hipótese, então, é a de que o aparecimento da experiência urbana na ficção brasileira encontra-se como que cifrado a partir de signos que apontam para a irrealização dessa experiência urbana. É uma experiência que surge, desde o seu início, para não se constituir, ou melhor, é uma experiência que se enuncia a partir de sua má constituição, de sua constituição problemática (GIL, Fernando Cerisara).

O esforço é imenso e a obra, imperfeita.

RESUMO

No presente estudo realizamos uma investigação teórico-crítica sobre a obra ficcional de Milton Hatoum (1952 –), tendo em vista a representação dos espaços urbanos presentes em seus romances. A cidade, nos romances do amazonense, surge a partir da sua estreita relação com a memória e identidade dos indivíduos que participam da construção narrativa e conseqüentemente da representação da urbe, ou seja, essa representação se realiza a partir do olhar e das vivências de cada um de seus narradores que leem a cidade e a dissipam em forma de linguagem. Foram eleitos para compor o *corpus* de tal empreendimento os romances *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), excluindo-se a novela *Órfãos do Eldorado* (2008) e a coletânea de contos *A Cidade Ilhada* (2010), por entender que os três romances já respondem satisfatoriamente ao que se propõe a nossa análise, e que nas demais obras Milton Hatoum consolida a forma de representação desses espaços urbanos. A partir dessas considerações serão apreciadas e discutidas as principais questões relacionadas à cidade, trazendo um emaranhado de estudos referenciais sobre essa temática, articulando-os em um livre passeio pelas teorias, direcionando tais discussões à obra de Hatoum.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Diversidade cultural; Cidade; Milton Hatoum.

ABSTRACT

In this work we made a theoretic-critical investigation about the Milton Hatoum's fiction (1952 -), considering the showing of urban spaces in his novels. The city, in the amazonense's novels, start from this straight relationship with memory and identity of people that are participant of the narration's construction and consequently of the representation of the city. This representation it made by the sight and the experiences from of each narrators that read the city and spread it in language. We elect for compound this work the novels *Relato de um Certo Oriente* (1989), *Dois Irmãos* (2000), and *Cinzas do Norte* (2005), deleting the novel *Órfãos do Eldorado* (2008) and the tales *A cidade Ilhada* (2010), because that three books are enough for answering well to our goal, and that in Milton Hatoum's other books are consolidated the representation's form of this urban spaces. Using this situations we it is going appreciate and discussed the main questions relational to the city, bringing many referential studies about this thematic, articulating them in a free tour by theories, directing this discussions to the Hatoum's work.

KEY-WORDS: Contemporary brazilian literature; Cultural Diversity; City; Milton Hatoum.

RESUMÉN

En este estudio, realizamos una investigación teórico-crítica sobre la obra de ficción de Milton Hatoum (1952), teniendo en cuenta la representación de los espacios urbanos presentes en sus novelas. La ciudad, en las novelas del escritor nacido en el estado de Amazonas, surge a partir de su estrecha relación con la memoria y la identidad de los individuos que participan en la construcción narrativa y en consecuencia, en la representación de la urbe, es decir, esta representación se realiza a partir de la mirada y de las vivencias de cada uno de sus narradores que leen la ciudad y la disipan en forma de lenguaje. Fueron elegidos para componer el corpus de este proyecto, las novelas: *Relato de um certo Oriente* (1989), *Dois irmãos* (2000) y *Cinzas do Norte* (2005), excluyendo la novela *Órfãos do Eldorado* (2008) y la colección de cuentos *A Cidade Ilhada* (2010), ya que estas tres novelas, a nuestro parecer, responden satisfactoriamente al objetivo de nuestro análisis y porque en las demás, Milton Hatoum consolida la forma de representación de estos espacios urbanos. A partir de dichas consideraciones, serán apreciadas y discutidas las principales cuestiones relacionadas a la ciudad trayendo un conjunto de estudios referenciales sobre esta temática, articulándolos en un libre recorrido por las teorías, encaminando estas discusiones hacia la obra de Hatoum.

PALABRAS CLAVE: Literatura brasileña contemporánea, Diversidad cultural, Ciudad, Milton Hatoum.

SUMÁRIO

CONSIDERAÇÕES INICIAIS	13
PELAS RUAS DA CIDADE, OS CAMINHOS DA MEMÓRIA	18
MILTON HATOUM	28
CAPÍTULO I: RELATO DE UMA CERTA CIDADE	37
1.1 O relato	41
1.2 Manaus: um certo oriente	47
CAPÍTULO II: A CIDADE DOS GÊMEOS	62
2.1 Um romance de identidades e memórias	66
2.2 Manaus: ficção e história	75
CAPÍTULO III: CINZAS DA CIDADE	87
3.1 Cinzas que queimam	91
3.2 Manaus: a capital da selva	98
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	108

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Esse não é um livro de história. A escolha que nele se encontrará não seguiu outra regra mais importante do que meu gosto, meu prazer, uma emoção (FOUCAULT, Michel).

Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer, somente a mostrar [...] Vou deixar que afirmem seus direitos da única forma possível: dando-lhes uso (BENJAMIN, Walter).

Neste livro se alternarão, um pouco como num romance, os resumos, ou visões de conjunto resumidas, as cenas, ou análises detalhadas recheadas de citações, pausas, em que o autor comenta o que acaba de acontecer, e, é claro, elipses, ou omissões frequentes. Não é esse o ponto de partida de toda história? (TODOROV, Tzvetan)

A obra de um autor em plena produção, e que possui em sua constituição poucos títulos, como é o caso de Milton Hatoum (1952 -), sempre suscita diversos problemas num estudo teórico e crítico acadêmico. Uma das questões é a impossibilidade de se comprovar se o que é evidenciado em suas obras já publicadas irá se consolidar nos textos futuros do autor. Outro problema é que a crítica pode se equivocar, pois ela é feita no calor das questões contemporâneas e pode se antecipar ao estabelecer como acabada uma obra em processo de amadurecimento. O autor vivo, e em plena produção, pode ser influenciado pelo eco da crítica, e isso pode se refletir em suas produções posteriores, o que levanta suspeita sobre sua criação e certo repúdio desse tipo de estudo na academia. Outro ponto muito evidente é a escassez de material bibliográfico acerca do autor e de sua obra. Entretanto, antes de serem problemas, nesta pesquisa, essas questões tornam-se um impulso, um estímulo para o aprofundamento dos estudos nos romances do ficcionista amazonense, nos quais sejam discutidos a sua forma de representar a cidade.

Apesar de Milton Hatoum possuir ainda poucos títulos publicados, a grande aceitação pela academia, crítica e público leitor, e por sua técnica apurada na construção das narrativas, ele já pode ser considerado como um autor que merece figurar entre os grandes nomes da literatura nacional, como objeto de estudos que visem à análise dos diversos aspectos presentes em sua ficção. Cito, a exemplo, os estudos desenvolvidos por Noemi Campos Freitas Vieira, *Exílio e memória na*

narrativa de Milton Hatoum (2007); da pesquisadora Marleine Paula Marcondes e Ferreira de Toledo, com o livro *Milton Hatoum: itinerário para um certo relato* (2006) e *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo Oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum* (2004), com a colaboração da professora Heliane Aparecida Monti Mathias; dentre tantos outros estudos que surgiram com o objetivo de analisar a obra do amazonense.

O cenário primordial das obras hatounianas é o espaço amazônico; não apenas a floresta e o rio, porém, mais especificamente, o ambiente urbano da capital do Amazonas, a cidade de Manaus. O autor enfoca a presença da comunidade libanesa nesse ambiente, o que já demonstra uma leitura cabível de que Milton Hatoum entende a cidade enquanto um espaço de heterogeneidade, desenraizamento, transculturação e alteridade.

Sobre essas questões, e apesar de ser um campo muito amplo de debates, e ter uma fortuna teórica muito grande, cabe citar as contribuições de dois estudiosos que abordam as vivências dos imigrantes e o exílio, que são temas recorrentes em Hatoum; são eles Tzvetan Todorov (1939 -) e Edward Said (1935 – 2003).

Todorov (1999), em *O homem desenraizado*, ao realizar pesquisas acerca do conceito de transculturação, diz que se trata da “aquisição de um novo código sem que o antigo tenha se perdido” (TODOROV, 1999, p. 26), ou seja, um duplo pertencimento. Para o filósofo, o sujeito desenraizado sofre num primeiro momento, mas pode tirar proveito de sua experiência de imigrante, e da “hostilidade de seus hospedeiros” (TODOROV, 1999, p. 24) a partir da superação, gerando em si a curiosidade e a tolerância. Já Said (2003), em *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*, assevera que “O exílio nos compele estranhamente a pensar sobre ele, mas é terrível de experienciar. Ele é uma fratura incurável entre um ser humano e um lugar natal, entre o eu e seu verdadeiro lar: sua tristeza essencial jamais pode ser superada” (SAID, 2003, p. 46). O pensamento de Said dialoga com o de Todorov, pois ambos propõem a busca do diálogo de diferentes culturas e do reconhecimento da heterogeneidade dos espaços, bem como a superação do imigrante frente à sua condição de ser o estrangeiro, o hesitante.

Observamos que importa aos narradores hatounianos buscarem a reconstrução de suas identidades nesses ambientes heterogêneos, mantendo com a cidade trajetórias possíveis para esse empreendimento se efetivar, ou melhor, ficar em suspensão. O que torna essa ação complexa, nos romances analisados, é a

tentativa de resgate das identidades por meio da memória em sua relação com o espaço, o choque cultural entre o Oriente, de cultura distante e distinta, e o “certo oriente”, o mundo amazônico com o qual, esses narradores e personagens passaram a manter e proporcionar trocas culturais constantes.

Talvez por abordar esses temas é que na antologia organizada por Telles (1996), intitulada *O Amazonas em sua literatura*, diz-se não haver paralelo entre a ficção de Hatoum e as demais produzidas pelos amazonenses. Os motivos apresentados são evidentes: na obra hatouniana, a maneira refinada e o foco na intimidade das personagens são diferentes da ficção que ostenta e prioriza o exótico e o natural daquela região, tão comum em outros autores. Apesar disso, é inegável a existência de uma preocupação recorrente nos textos de Milton Hatoum com a representação do espaço amazônico, afinal, em todas as obras desse autor, a Amazônia é cenário quase que obrigatório, apresenta-se as vivências dos homens daquela região, a relação que a cidade mantém com a floresta, dentre outras questões que podem confirmar alguns rastros de suas próprias inquietações ficcionais para com a representação da cidade, da memória e da identidade.

Assim, este trabalho propõe uma análise teórico-crítica da obra ficcional do escritor amazonense, Milton Hatoum, com o formato de panorama. Trata-se de um estudo que não tem por objetivo esgotar os romances do escritor, mas demonstrar como a cidade é representada em suas tramas.

O estudo desenvolvido, nesse caso, analisa os três romances publicados do autor, *Relato de um certo Oriente* (1989); *Dois Irmãos* (2000) e *Cinzas do Norte* (2005), excluindo-se dessa análise a novela *Órfãos do Eldorado* (2008) e o livro de contos *A Cidade Ilhada* (2010), não porque um ou outro título traz mais evidências sobre a cidade, mas por delimitação da análise, como forma de manter uma linearidade na abordagem. A novela e os contos de Hatoum representam, assim como nos romances, os mesmos aspectos, em que ele consolida sua forma de representar os espaços urbanos. Buscaremos, a partir da leitura dos romances do autor, averiguar como as cenas e vivências das personagens são importantes na construção da representação da cidade dentro dessas narrativas.

Os aspectos introdutórios dessa dissertação encontram-se subdivididos em duas seções. Na primeira seção, intitulada “Pelas ruas da cidade, os caminhos da memória”, serão demonstrados alguns passos do percurso teórico que será averiguado e expandido durante a análise do *corpus* em estudo. A segunda seção

intitulada “Milton Hatoum”, demonstrará os elementos da crítica e da academia sobre a obra do amazonense, na qual também buscaremos traçar um perfil do autor e de como os dados biográficos se inserem na sua produção ficcional.

No primeiro capítulo, “Relato de uma certa cidade”, demonstraremos como o “certo oriente” presente no norte do país é representado na ficção hatouniana a partir do romance *Relato de um Certo Oriente*, no qual os narradores se empenham em retratar a cidade de Manaus a partir da memória e dos diversos relatos presentes na narrativa dos quais emerge a urbe.

No segundo capítulo, “A cidade dos gêmeos”, discorreremos sobre a memória e a identidade presentes no romance e de como essas instâncias se relacionam com a representação da cidade, bem como discutiremos como a ficção e a história se entrecruzam nessa reconstrução.

Em “Cinzas da cidade”, o terceiro e último capítulo, analisaremos a representação dos espaços urbanos no último livro do autor, *Cinzas do norte*, onde o papel da arte na vida cidadina é colocado à tona, numa reflexão do lugar da arte na modernidade.

Observamos que, na literatura brasileira contemporânea, existe uma propagação de obras que demonstram um descontentamento e inconformidade com as condutas existentes nos centros urbanos, na qual são manifestadas críticas aos comportamentos, às relações sociais, e também ao próprio espaço físico da cidade, espaço dessas relações sociais, e é o que evidenciamos também na ficção de Milton Hatoum. Nos romances desse autor há uma forte presença da cidade física de Manaus, os narradores denominam bairros, ruas, praças, igarapés, rios. Algumas dessas marcas estão presentes apenas na memória dos sujeitos, visto que muitos desses lugares/ ambientes sucumbiram ao progresso, como a maioria dos igarapés que se transformaram em avenidas, em nome da modernização.

Em uma das epígrafes dessa introdução, buscamos em Walter Benjamin (1892 – 1940), na sua obra inacabada *Passagens* (1927 – 1940), uma forma de explicar como se estrutura essa dissertação. Ela será carregada e cercada de citações sobre as mais diferentes vertentes do pensamento contemporâneo, ou não, acerca da cidade, da memória, da literatura, dos estudos culturais, da identidade, etc., realizando dessa forma uma leitura polifônica daquilo que está sendo estudado e discutido, o que parece aproximar-nos de uma leitura contemporânea dos temas abordados. Daremos uso a essas citações não com a pretensão de esgotar as

possibilidades de leituras da obra de Milton Hatoum, ou do próprio tema da cidade, ou desse tema em sua obra, mas antes fazer um mosaico, no qual a literatura encontrará repouso, onde a cidade, a memória, a identidade e os estudos culturais implicar-se-ão mutuamente.

Assim como nos romances hatounianos, essa dissertação se apresenta com um caráter artesanal. O ir e vir será constante, as falas que aparecem em um capítulo serão retomadas em outros, se assemelhando às próprias narrativas de Hatoum e à própria identidade, memória e cidade: fragmentadas. Nesse sentido, será impossível estabelecer paradigmas, mas tentaremos, assim como outros pesquisadores que se debruçam sobre a ficção hatouniana, uma análise da obra por um dos vieses, que, no caso, é a representação dos espaços urbanos e das cenas e vivências manauaras apresentadas pelo autor.

Portanto, pensar em um estudo sobre a representação da urbe moderna na literatura, mais especificamente na literatura contemporânea, é perceber que todas narrativas leem a cidade enquanto espaço físico/ ambiental, cultural, social, político e econômico. Na ficção de Milton Hatoum, a cidade lembrada e escrita, portanto representada, é resultado da leitura, construção do sujeito que a lê.

PELAS RUAS DA CIDADE, OS CAMINHOS DA MEMÓRIA

Inutilmente, magnânimo Kublai, tentarei descrever a cidade de Zaíra dos altos bastiões. Poderia falar de quantos degraus são feitas as ruas em forma de escada, da circunferência dos arcos dos pórticos, de quais lâminas de zinco são recobertos os tetos; mas sei que seria o mesmo de não dizer nada. A cidade não é feita disso, mas das relações entre as medidas do seu espaço e os acontecimentos do passado (CALVINO, Italo).

Em *As cidades invisíveis* (1990), Italo Calvino (1923 – 1985) nos instiga a reconhecer que a cidade se relaciona com os acontecimentos humanos. A arquitetura da cidade, apesar de dizer muito sobre aqueles que viveram e vivem ali, não é suficiente para demonstrar e representar toda a sua história, a sua memória. As marcas humanas podem ser notadas de diversas formas, desde as mais ínfimas, o “riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras” (CALVINO, 1990, p. 15), como também na dimensão simbólica que a memória se afere, presentificando o passado.

A literatura localiza no caráter coletivo da memória da cidade um terreno muito fértil para a sua expressão. A cidade é o grande signo da modernidade, é uma realidade sempre em mudança onde as relações de poder, relações sociais, existência cultural, atividades econômicas e acadêmicas, lugares coletivos, modificam-se de forma ininterrupta. A memória também se configura dessa forma, com sua temporalidade que, do mesmo modo, sempre se encontra em movimento. Assim sendo, a memória dialoga com as vivências e as cenas da cidade, com suas múltiplas faces, tanto espaciais quanto temporais, reencontrando nela os lugares do passado, com os sentimentos do recente. As cidades, como espaços de vivências individuais e coletivas, tornam-se cenários singulares de assentamentos da memória e de onde a literatura pode retirar facilmente suas inspirações.

O texto literário assume, muitas vezes, o lugar de apoio às tradições e memória das cidades, que tende a se perder aos poucos por conta do culto ao novo e ao efêmero. Como bem observa Yurkievich (1995): “A modelatria é uma devoção cidadã. A vanguarda surge como signo da modernidade, originado pelos centros metropolitanos em seu processo modernizador [...]” (YURKIEVICH, 1995, p. 93). Refém dos muros da cidade, o escritor contemporâneo trabalha não apenas com

esse aspecto do tempo, mas também com o próprio espaço. A busca do passado, da memória da cidade, sempre acaba por se deparar com o espaço das vivências coletivas e individuais. Revisitar a história e memória do lugar também é se deparar com as diversas identidades presentes na urbe. D'Aléssio (1981) traduz exatamente isso, ao afirmar que “na busca do espaço, reencontramos a ansiosa busca de identidades ameaçadas, já que lugares e objetos materiais aparecem como imutáveis, portanto como fatores de estabilidade capazes de atribuir referências às pessoas, garantindo-lhes identidade” (D'ALÉSSIO, 1981, p. 272), e depois completa a autora que, mesmo que o espaço dê essa suposta estabilidade ao indivíduo, a sua intensa mobilidade e a mobilidade das coisas que estão presentes nele e a própria indeterminação dos lugares desorganizam esses próprios referenciais. A identidade, assim como os espaços urbanos, possui fronteiras e ante a fragmentação e deslocamentos da vida, a própria cidade se torna fundamental para a constituição e consolidação dessas identidades.

Mesmo que a cidade alimente o imaginário sobre essas identidades, por meio de suas praças, ruas, alamedas, edificações, monumentos, ela acaba por definir nas pessoas as suas referências primordiais: o lugar, assim como o nome próprio de qualquer indivíduo, parece estabilizar a identidade e atribuir sentimentos fundamentais às vidas, o que, de certa forma, acaba por construir a identidade da cidade, numa relação de extrema dependência.

Para Borges (1899 – 1986), poeta muito estudado por sua escrita contribuir para a compreensão da representação dos espaços urbanos, nós

Somos nossa memória,
somos esse quimérico museu de formas inconstantes,
essa pilha de espelhos rotos
(BORGES, 2001, p. 383).

A memória da cidade e a cidade da memória são entrecortes que propiciam diálogos do presente com o passado, ressignificando-os para o alicerce das identidades. A cidade é, além de fruto das relações humanas, ou seja, do convívio social, produto das vivências e das leituras dos indivíduos que a constroem. Nesse sentido, o pensamento de Barthes (1985) é muito pertinente. Para o sociólogo, a urbe é construída a partir da linguagem, o que propicia infindas leituras. Barthes deseja um olhar múltiplo, olhar que “só os escritores nos deram alguns exemplos” (BARTHES, 1985, p. 189), e não um olhar racional e funcional sobre a cidade, afinal,

para ele “toda cidade é alguma coisa construída, criada por nós [...], um grupo de significações prontamente legível e identificável” (BARTHES, 1985, p. 189).

Corroborando com esse pensamento acerca da linguagem enquanto sistema de representação da cidade, evocamos o pensamento de Perrone-Moisés (1990). A pesquisadora afirma que “a linguagem não pode substituir o mundo, nem ao menos representá-lo fielmente. Pode apenas evocá-lo, aludir a ele através de um pacto que implica a perda do real concreto” (PERRONE-MOISÉS, 1990, p. 105) A linguagem, nesse viés, ao representar a cidade, abre caminhos para diversas leituras, a cidade passa a ser não apenas uma realidade coletiva, mas uma realidade particular. A representação da urbe é incompleta, inconsistente, a linguagem não dá conta de todas as suas particularidades. Sempre esses textos representarão a leitura de um único sujeito e, nesse caso, a cidade é lida e transcrita de tal forma que deixa de ser apenas lugar para se tornar referência, afinal toda linguagem é carregada de subjetividade e da memória e suas lacunas, e seus esquecimentos, que abrem portas para a imaginação e invenção.

As cenas e vivências presentes na cidade escrita, portanto lembrada, parecem tratar de acontecimentos que moldaram essa cidade real com o passar do tempo. Os narradores da cidade se lançam sobre os segredos guardados na escrita e também na memória, fazendo com que novos significados e outras diversas leituras possam ser feitas da urbe, principalmente no aspecto cultural e simbólico que ela exprime.

Enquanto leitura individual dos sujeitos, podemos retornar às *Cidades Invisíveis* (1990), de Calvino. Ao discorrer sobre a cidade de Zirna, diz o viajante veneziano Marco Polo que os que a visitam “retornam com memórias bastante diferentes” (CALVINO, 1990, p. 23), ou seja, a leitura do espaço urbano perpassa pelas vivências que cada indivíduo constrói nas ruas da cidade. Mais adiante diz que “A cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente” (CALVINO, 1990, p. 23) e depois afirma que a “memória é redundante: repete símbolos para que a cidade comece a existir” (CALVINO, 2000, p. 23). A cidade e a memória se interpenetram numa relação estreita de dependência: para que a cidade exista, ela precisa fixar imagens na memória dos indivíduos, assim como essa mesma memória ensaia diversas vezes os símbolos presentes para que a cidade de fato exista, não só enquanto espaço físico, mas em seu aspecto social, cultural, econômico, simbólico, etc.

À medida que a cidade passa a ser ficcionalizada, a carga de valores individuais de cada escritor também é inserida nas produções. E numa perspectiva mais contemporânea, não só do autor, mas do leitor, dos narradores e das personagens que interagem na formação da representação da urbe na literatura. Assim, a memória de cada um deles estará se relacionando na formação dessa cidade ficcionalizada.

Ao analisar o conto “Una Señora”, do escritor chileno José Donoso (1924 – 1996), Lima (2007, p. 337) percebe que “o tédio [do narrador] se transforma assim numa experiência de percepção do mistério citadino, que impele o sujeito a contemplar algum ponto da cidade em busca de alguma revelação, que existiria apenas para ele”, mais adiante nota que a vivência na cidade faz com que percebamos no outro a própria essência, onde o habitante da cidade busca anular a solidão em que as sociedades urbanas nos encarceram. Para esse escritor, apreender a cidade é desvendar seus habitantes e seus lugares secretos, pois só assim os sujeitos conseguirão descobrir a si mesmos. O narrador do conto percebe a cidade como dona de uma alma que “era necessário descobrir, era preciso mergulhar e aprofundar-se nela” (LIMA, 2007, p. 346) através da memória, da linguagem, das vivências.

As cidades, como espaços de vivências individuais e coletivas, tornam-se lugares que dão privilégio aos registros da memória. Os diversos locais chamam a atenção dos escritores contemporâneos que expressam, dessa forma, o cotidiano citadino por meio de seus próprios lugares: as praças, as ruas, cafés, residências, fábricas, bares, teatros, cinemas. As cidades tornam-se também como espelhos que, ao lerem as imagens miradas neles projetam-nas em diversas direções espaciais e temporais, sempre em movimento, assim como a memória e suas temporalidades, que consegue revisitar os lugares do passado com os sentimentos do agora.

Como signo de modernidade, é a cidade uma realidade que se encontra sempre em mutação. As atividades econômicas e sociais pressionam os sujeitos a se renovarem a cada minuto, transformando as vivências da vida cultural em curto tempo. Por essas e outras questões, a cidade encontra na literatura um terreno muito fecundo de expressão.

Essa representação da cidade, por meio da linguagem, da memória, ou seja, da literatura e também de outras artes, parece ter tido uma evidência maior a partir do século XIX e mais intensamente após a década de vinte do século passado e,

como bem aponta Ignácio (2008, p. 29), nas duas últimas décadas, a cidade tornou-se, muito frequentemente, tema de estudos literários no Brasil. A nova concepção de urbanidade parece ter tomado uma proporção enorme no sentido da análise da modernidade e os pensamentos de identidade e memória que envolvem a significação da representação de nacionalidade. Além do tema da cidade, e com isso, o surgimento de diversos outros, como os problemas sociais, econômicos e ecológicos trazidos pela urbanização desenfreada, também se encontram as discussões sobre a memória, identidade e ruptura ocasionadas pelo advento da urbe moderna.

Figueiredo (2001) observa que a ficção

hoje se constrói, tematizando e, muitas vezes ironizando, seu próprio impasse: se o discurso não revela uma verdade última, se a própria referencialidade é um efeito de figuração, se não há nenhuma verdade oculta na realidade esperando para ser captada pela arte, que pode a literatura atual fazer senão voltar-se sobre si mesma? Levando ao extremo a reflexividade da arte moderna, indagará, então, dentre outras coisas, sobre o seu lugar num mundo, onde o texto literário, fechado em si mesmo, condena-se a uma gratuidade estéril (FIGUEIREDO, 2001, sp).

É nesse aspecto que a literatura encontra na cidade e em seus habitantes um repouso barulhento: o fluxo incessante de corpos em movimentos; os espaços lotados e vazios ao mesmo tempo; as vidas em trânsito; o ruído dos carros; as luzes; a escuridão dos periféricos; a multidão e a solidão. A cidade parece ser um lugar ideal para que o escritor crie figuras que contemplem uma realidade desnuda, já que não vivemos mais o tempo de grandes enigmas. Nessa medida, o escritor consegue se situar na cidade.

A reflexão sobre aspectos da cidade não se resume apenas em um estilo de se produzir as histórias ficcionais, mas de compreender a extensa rede de modificações trazidas pela modernidade, assim a literatura começa a ler “não apenas uma nova cidade [...], mas uma nova concepção de vida” (GALVÃO, 2009, p. 126). Berman (1986), ao retratar a grande modificação da sociedade, afirma que

O turbilhão da vida moderna tem sido alimentado por muitas fontes: grandes descobertas nas ciências físicas, com a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele; a industrialização da produção, que transforma conhecimento científico em tecnologia, cria novos ambientes humanos e destrói os antigos, acelera o próprio ritmo de vida, gera novas formas de poder corporativo e de luta de classes: descomunal explosão demográfica,

que penaliza milhões de pessoas arrancadas de seu habitat ancestral, empurrando-as pelos caminhos do mundo em direção a novas vidas; rápido e muitas vezes catastrófico crescimento urbano (BERMAN, 1986, p.16).

Por, na modernidade, tudo ser muito transitório, é que Benjamin, no ensaio presente na obra *Rua de mão única* (1987), intitulado “Infância em Berlim por volta de 1900”, diz ser o homem urbano empobrecido em suas experiências, e essa brevidade das coisas acaba ocasionando a incapacidade de guardar memórias. Já no início desse texto, o crítico e filósofo diz que:

Saber orientar-se numa cidade não significa muito. No entanto, perde-se numa cidade, como alguém se perde numa floresta, requer instrução. Nesse caso, o nome das ruas deve soar para aquele que se perde como o estalar do graveto a ser pisado, e as vielas do centro da cidade devem refletir as horas do dia tão nitidamente quanto um desfiladeiro [...] Desde logo percebi que havia algum significado nesse labirinto (BENJAMIN, 1987, p. 73).

A cidade, para Benjamin (1987) torna-se um labirinto, ela surge como um eco do labirinto das narrativas antigas, devido à sua complexidade e à dificuldade de seus percursos. Em meio a seus entrecruzamentos de caminhos, há o embaraçar-se dos moradores no seu denso sítio que ultrapassa os limites dela mesma.

Como labirinto, a cidade deve ser entendida como marcas de dispersão e não como caminhos a se chegar a um centro. Ela oferece caminhos dispersos e faz com que seus habitantes, envolvidos nas infindáveis ramificações, se percam e não saibam qual caminho tomar. É nessa cidade labirinto que as narrativas ficcionais contemporâneas são construídas. A cidade moderna parece explodir em muitos caminhos. Em cada avenida e a cada beco, outros tantos traçados e percursos; ela é um emaranhado de labirintos que assumem muitas formas, transformando-se, pois, no território daquele que deriva, daquele que não possui lugar.

Benjamin diz que “o labirinto é a pátria do hesitante”, (BENJAMIN, 1989, p. 162), logo, a cidade entendida como labirinto faz com que, por essa hesitação no espaço físico, o escritor proponha reflexões sobre si e sobre a própria literatura, ao notar sua identidade presa aos muros da cidade. Nesse aspecto, o escritor pensa sobre o sentido de sua vida, o que o leva a vagar pelas ruas da cidade, questiona o vão sentido de sua existência, zomba de sua rotina, sente que a sua vida está automatizada e massificada, como uma peça na enorme engrenagem social e percebe-se sozinho.

Ao estudar a poesia de Charles Baudelaire (1821 – 1867), Walter Benjamin (1989), identifica as profundas mudanças que a poesia sofreu na transição dos séculos XIX para o século XX. Com as análises de Walter Benjamin, entendemos o porquê da poesia lírica – ou da própria literatura –, na modernidade, ter perdido seu espaço. Ele explica que existem três fatos para o cenário moderno se tornar desfavorável para as condições de receptividade das obras poéticas. O primeiro é que o lírico deixou de ser considerado como poético em si, o segundo, que após Baudelaire, nunca mais houve um êxito em massa da poesia lírica, e o terceiro reside no público, em relação aos dois primeiros, ou seja, o público se tornou esquivo à poesia por diversos motivos trazidos pelo advento da modernidade.

Nas observações de Walter Benjamin é notável que a criação poética harmoniza-se com a experiência humana do poeta. Baudelaire tem como espaços dessas experiências as inquietações de uma cidade em extrema transformação, Paris, do século XIX. É nessa cidade que o poeta vivencia o choque, o contraste entre a poesia e a máquina; o capitalismo selvagem e os ideais sociais.

A solidão e o individualismo também são reflexos do caos do novo modelo urbano, e esses aspectos são apresentados pelo escritor moderno. O próprio Baudelaire demonstra em seus poemas essas características trazidas pela urbe moderna, como diz Hyde (1989): “com sua descoberta de que as multidões significam solidão e que os termos *multitude* e *solitude* são intercambiáveis para um poeta de imaginação fértil e ativa” (HYDE, 1989, p. 275, grifo do autor). Assim, a multidão implica, paradoxalmente, a solidão. A cidade é um ambiente em que as relações são transitórias, os locais públicos, portanto de coletividades, são sempre locais de trânsito, onde muitas vezes há uma total indiferença de um indivíduo para com o outro. Metaforicamente, na modernidade, os seres humanos viraram meros elementos que fazem a máquina econômica funcionar.

Daí, começa uma nova questão: no mundo utilitarista em que estamos circunscritos, qual o local da arte, do artista, da literatura? Essa questão é crucial para esse emaranhado de discussões travadas na/ pela representação da cidade. Os escritores respondem a essa questão debruçando-se em um discurso autorreflexivo sobre o papel da literatura nessa sociedade do consumo e da industrialização cultural, criando a partir dessa autorreflexão as possíveis leituras da cidade.

Há uma forte presença, em sociedades extremamente utilitaristas, da ideia de que a arte, a literatura, não deva integrar-se aos elementos da cidade. Essas ideias são datadas desde a Antiguidade Clássica. Platão (428/7ac – 348/7ac), em *A República*, diz que o poeta não deve pertencer à cidade que queira torna-se ideal, pelo teor da imitação não trazer benefícios ao crescimento da urbe, e por esse motivo “teremos desde já razão para não o recebermos [o poeta] numa cidade que vai ser bem governada, porque desperta aquela parte da alma e a sustenta, e, fortalecendo-a, enfraquece a razão” (PLATÃO, 2002, p. 304).

No início de seu artigo intitulado “O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento”, Fonseca observa que:

Na tradição ocidental, a presença do poeta na sociedade dos “homens práticos” nem sempre tem sido encarada pacificamente. De forma ambígua, o artista da palavra tanto pode receber uma valoração positiva, com um elo forte e vivificante da cultura, como pode ser visto de forma negativa, como elemento à margem da estrutura produtiva (FONSECA, 2000, p. 43).

Somente com as noções de verossimilhança e de catarse, desenvolvidas por Aristóteles (384ac – 322ac), é que a produção artística é recolocada na cidade. Para o filósofo, a função do poeta é “o de representar o que poderia acontecer”, (ARISTÓTELES, 1993, p. 53). Assim Aristóteles discorda de Platão que pensava que, por ser imitativa, inventiva e falsa, a poesia de nada serviria para as sociedades organizadas.

Segundo Benjamin (1989), ainda sobre a poesia de Baudelaire, na modernidade “os poetas encontram no lixo da sociedade nas ruas e no próprio lixo, o seu assunto heroico” (BENJAMIN, 1989, p. 78). As ruas da cidade apresentam ao artista moderno possibilidades de um trabalho memorialístico, não apenas com seu teor subjetivo e sentimental, mas da problematização dessas categorias, afinal, a memória é fragmentada, assim como a própria cidade também se configura.

O escritor moderno vê sua identidade presa à cidade e por isso, não pode sair dela. A cidade é onde habita a memória daqueles que a constroem e é dessa memória da cidade e é também da cidade que é viva, latente na memória, que ele retira os temas, as figuras para o seu empreendimento em representar os dramas humanos. Discute-se muito o quanto a memória é insuficiente no empreendimento de resgatar o passado em sua totalidade. A imagem apresentada por Benjamin (1987) nos diz muito acerca disso:

Aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro (BENJAMIN, 1987, p. 41 – 42).

Sobre essa impossibilidade de um resgate do passado de forma linear e inteiriço a partir da memória, Benjamin (1994) prossegue alertando-nos que a ação de rememorar sempre está ligada com a vazão dada à imaginação, logo, a invenção é a dominante, afinal, “um acontecimento vivido é finito, 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” (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Assim também é a cidade, sem limites, um espaço de vivências e experiências múltiplas, como bem observa Ricouer (2007):

A cidade também suscita paixões [...], na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento. É possível ali sentir-se extraviado, errante, perdido, enquanto que seus espaços públicos, suas praças, justamente denominadas, convidam às comemorações e às reuniões ritualizadas (RICOUER, 2007, p. 159).

Essa escrita da memória da cidade e da cidade da memória, parece se fundamentar em uma forma de revisitar o passado e configurá-lo no presente, por uma estreita relação de perda do real concreto. As vivências e as cenas da cidade representadas, portanto, lembradas fazem parte da leitura individual que vê na coletividade – a cidade é uma construção coletiva – a possibilidade de diversas outras leituras.

Como conclui Leite (1994):

De certa maneira, a cidade foi o símbolo representativo da modernidade ao correr de todo século XX, [...] signo emblemático do viver persecutório na segunda metade do século. Pois a cidade vai se tornando um lugar problemático na atualidade, sobretudo as megalópoles (LEITE, 1994, p. 293 – 294).

O escritor busca analisar a urbe, conferindo valores a ela. A cidade se torna um labirinto onde é representado o ambiente de coletividades que não são definidas, marcado por relações que são sempre transitórias e fugazes, o que gera relações de indiferença entre os seus habitantes, resultando em indivíduos massificados. A figura da modernidade está intrínseca na construção literária, pois o mundo

contemporâneo, com suas instabilidades, tem tratado o homem como uma máquina que, unicamente, produz e consome. O pensamento de Walter Benjamin expressa muito bem a modernidade, ao afirmar que “O homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado” (BENJAMIN, 1994, p. 206). A perplexidade perante a cidade e a inconformidade perante o caos urbano são reflexos da própria inquietação da literatura contemporânea. A cidade como produto do homem, massificante e esmagadora, finda por transformar o seu próprio produtor em produto. O progresso, sinônimo de avanço, evolução e desenvolvimento, é visto por Benjamin como uma desordem que se constitui sobre as ruínas, na qual é feita a história: “uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e a dispersa a nossos pés” (BENJAMIN, 1994, p. 226).

A cidade não pode ser compreendida apenas como um amontoado de casas e ruas, antes deve ser vista como textos a serem decodificados e interpretados, reescritos e representados. Escrever a urbe é se lançar numa realidade que sempre se encontra em mudança. Cada texto acaba por produzir uma leitura sobre a cidade e traz consigo apenas uma maneira, dentre tantas possíveis, de significá-la enquanto espaço de vivências. Não interessa mais apenas a simples descrição geográfica, a representação da cidade deve ultrapassar aquilo que é visto nas ruas, deve dizer aquilo que a própria cidade diz dela mesma. Calvino (1990, p. 59) recomenda, “que jamais se deve confundir uma cidade com o discurso que a descreve. Contudo, existe uma ligação entre eles”. Não estamos falando aqui de uma dicotomia entre a cidade escrita e lembrada, com a cidade real e concreta, mas que a literatura possui um campo vasto de representação pelo viés dos discursos que inscrevem a cidade. A urbe deve ser vista não apenas com as suas ruas, mas percebida com as inúmeras possibilidades de leituras dessas ruas, por meio dos caminhos que são trilhados na memória. Afinal, a cidade com suas placas, indicações, números de casas, nomes de bairros, o seu próprio nome, já diz grande parte do que deva ser lido, lembrado e representado, mas como objeto observado, isso não diz tudo sobre ela

MILTON HATOUM

O teu presságio me deu trabalho. Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustivas, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância. Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias. E isso me alijava do ofício necessário e talvez imperativo que é o de ordenar o relato, para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso. Pensava (ao olhar para a imensidão do rio que traga a floresta) num navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. 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 (HATOUM, Milton).

Nascido em Manaus, em 1952, Milton Hatoum desponta como um dos ficcionistas mais importantes da literatura brasileira contemporânea. Descendente de libaneses, que migraram para o Brasil entre o fim do século XIX e início do século XX por causa das dificuldades econômicas que aquela região enfrentava, sua trajetória apresenta diversas nuances e muitos caminhos distintos. Tentaremos descrever alguns dos momentos mais importantes de sua vida, demonstrando como esses dados biográficos influenciam de alguma forma a sua obra, bem como os temas que mais frequentemente destacam-se na fortuna crítica sobre seus romances.

Sua descendência e singular formação familiar – pai que cresceu no Líbano, era muçulmano, tinha um contato regular com o Alcorão e sua mãe, cristã maronita, que ia regularmente à igreja – refletiu, e muito, em sua produção literária. Um exemplo muito claro encontra-se no primeiro romance, publicado em 1989, *Relato de um Certo Oriente*, no qual o autor tematiza o hibridismo presente na região amazônica, onde o Oriente e o Amazonas se misturam em culturas, línguas, religiões, culinária, costumes, etc.

Sua infância e juventude compreendem a terra natal, Manaus, e a capital do país, Brasília, para onde se mudou em 1967, portanto com 15 anos de idade, no

auge do regime militar. Sua vida acadêmica nesse período se resumiu ao Colégio Pedro II, atual Colégio Estadual de Manaus, onde por intermédio de bons professores teve contato muito cedo com a literatura clássica, e o Colégio de Aplicação da UnB, em Brasília.

Mudou-se para São Paulo em 1970, onde cursou Arquitetura e Urbanismo na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, da Universidade de São Paulo – USP. Durante esse período, trabalhava na sessão cultural da revista *IstoÉ*. Em sua estadia na USP, enquanto aluno, teve a possibilidade de assistir a algumas disciplinas do curso de Letras, tendo por professores os renomados Alfredo Bosi e Davi Arrigucci Junior.

Ainda em São Paulo, ao concluir seu curso em 1977, lecionou Arquitetura, em Taubaté, durante dois anos. Nesse período, a literatura floresceu e ele escreveu alguns contos, que nunca foram publicados. Em 1978, publicou um livro de poemas com fotografias da Amazônia.

Em 1980, viajou como bolsista para a Europa, passando um ano na Espanha, nas cidades de Madri e Barcelona, onde ajudou a traduzir romances de Jorge Amado (TOLEDO e MATHIAS, 2004, p. 11) e também lecionou língua portuguesa, e depois passou três anos na capital da França. Nesse período de três anos na cidade luz, estudou literatura na *Université Sorbonne Nouvelle*, Paris III.

Nesse momento de estudos e intensas trocas culturais nesses países da Europa, começou a esboçar seu primeiro romance. Toledo (2006) relata que Hatoum arquitetou seu romance na Europa, e podemos confirmar esse pensamento pela própria fala do escritor que em entrevista declarou

[não fui] formado para ser escritor, não nasci e não engatinhei no meio de livros. Minha formação de leitor se deu na escola pública, sempre gostei muito de ler, o que é fundamental para quem quer escrever. A leitura é uma etapa que antecede à escrita. Eu me formei em arquitetura na USP, trabalhei como jornalista e professor. Só nos anos 80, quando fui morar em Madri, comecei a pensar em escrever um romance (GENNARI, 2011).

Após dezoito anos longe de sua terra natal, o escritor decide voltar a Manaus, em 1984. Durante os quinze anos seguintes foi professor de língua e literatura francesa, na Universidade Federal do Amazonas.

Nos primeiros anos, de volta à cidade de Manaus, ele concluiu e publicou seu primeiro romance, *Relato de um Certo Oriente*. Sobre a produção desse romance,

declarou que “cada livro faz a sua história. Mas eu demorei muito tempo, uns quatro ou cinco anos, para escrevê-lo e mais de dois anos para publicá-lo” (GENNARI, 2011). Esse tempo e paciência dedicados ao romance lhe renderam bons frutos. O livro teve uma boa aceitação entre o público leitor e a academia. Com *Relato de um Certo Oriente*, Hatoum recebeu o prêmio Jabuti de melhor romance, em 1990.

Em 1996, foi professor-visitante na Universidade da Califórnia, em Berkeley e tornou-se escritor residente nas universidades *Yale*, em *New Haven*, *Stanford*, em *Berkeley* e também na Universidade da Califórnia.

Em 1999, tornou a sair de sua terra natal e foi para a cidade de São Paulo. Começou nesse mesmo ano um doutorado na USP, sob a orientação de Davi Arrigucci Junior, professor com quem já mantivera contato durante o período que estave cursando Urbanismo e Arquitetura. A pesquisa de doutorado de Milton Hatoum abordava as visões amazônicas na obra de Euclides da Cunha. Após algum tempo cursando o doutorado, o escritor abandonou a tese, publicando apenas ensaios com o material de sua pesquisa.

Depois da publicação do *Relato de um Certo Oriente*, em 1989, Hatoum se calou durante onze anos enquanto romancista, publicando apenas alguns contos e ensaios em diversas revistas. Depois desse longo período, publicou o romance *Dois Irmãos* (2000), e mais uma vez fez sucesso entre a crítica especializada, obtendo o terceiro lugar na categoria romance do prêmio Jabuti e tendo sido eleito em pesquisa realizada pelos jornais *Correio Braziliense* e *O Estado de Minas*, como o melhor romance brasileiro no período de 1990 – 2005. Além disso foi um dos finalistas do Prêmio Multicultural do Estadão.

Quando questionado sobre a grande aceitação do romance *Dois Irmãos*, o escritor diz em entrevista que

Talvez seja uma forma de reconhecimento. Um livro de ficção depende de duas coisas: de um público leitor e da crítica, do leitor-crítico. Às vezes um best-seller é esquecido em poucos anos, mas quando um livro recebe críticas bem argumentadas, ele vive mais, circula com mais consistência (LINGUATIVA, 2002).

O autor declarou que a inspiração para esse romance se deu “quando nada deu certo, [...] Aí comecei a escrever, inspirado num romance do Machado de Assis, Esaú e Jacó, que eu tinha lido há muito tempo. A história é fantástica; tem até uma

frase do Esaú e Jacó que usei textualmente, só mudei uma vírgula” (HANANIA, 2001).

Residindo em São Paulo, publicou em 2005, o romance *Cinzas do Norte*, que também, e rapidamente, tornou-se sucesso junto à crítica e público-leitor. Ganhou cinco prêmios, entre eles o Prêmio Portugal Telecom, Prêmio Livro do Ano da CBL e também o Prêmio Jabuti, de melhor romance de 2006.

Órfãos do Eldorado, publicado em 2008, recebeu o segundo lugar do Prêmio Jabuti de melhor romance. Essa foi a primeira obra feita pelo autor por encomenda, para a coleção *Myths*, da editora escocesa *Canongate*.

Já em 2010, publicou o livro de contos, *A cidade Ilhada*. Segundo Sampaio (2010), o autor, nos contos reunidos, mantém “a mesma qualidade estética que consagrou seus três romances”.

Atualmente, ele reside em São Paulo, onde, além de ficcionista, é ensaísta, tradutor esporádico e colunista de revistas.

Na epígrafe dessa sessão, retirada do romance *Relato de um certo Oriente* (p. 165), primeiro romance do autor, já em suas últimas folhas, podemos sintetizar como funciona a engrenagem da ficção de Milton Hatoum, ou seja, a sua poética, que, segundo Oliveira (2008), “vai além de uma poética de autor; ela se presta mesmo ao que a literatura pós-moderna possui de mais vital e complexo: a organização do relato, na qual *entre-lugares* vão surgindo” (OLIVEIRA, 2008, p. 65, grifo do autor).

A narradora do romance, ao dizer: “Quando conseguia organizar os episódios em desordem ou encadear vozes, então surgia lacuna onde habitavam o esquecimento e a hesitação: um espaço morto que minava a sequência de ideias” (HATOUM, 2004, p. 65), está demonstrando a impossibilidade de uma construção uniforme e sequenciada das histórias que são narradas. A representação, nesse sentido, perpassa pelas lacunas e pela insuficiência da memória. A narradora, ao notar que está imersa numa polifonia de vozes, prefere deixar o relato com as lacunas “onde habitavam o esquecimento e a hesitação”.

É exatamente dessa dicotomia – o lembrar e o esquecer – que nasce, na ficção de Hatoum, a necessidade de uma narrativa que busque um “leito maior”, onde seu construtor, “perdido no movimento” desse leito, se lance em caminhos desconhecidos (OLIVEIRA, 2008, p. 65), e encontre na impossibilidade de uma memória completa e estável, a possibilidade da criação narrativa, que discuta e

problematize os caminhos tanto individuais quanto os da nação, que busca em sua história, memória, em seu passado, a construção e compreensão de suas verdades.

Sobre esse fator, cabe trazer à tona uma questão muito discutida sobre a obra de Hatoum, a que se refere ao regionalismo. Há um grande debate na academia sobre qual o limite do regional e do universal nos textos literários. Para Coutinho (1969)

[...] o regionalismo literário consiste [...] em apresentar o espírito humano, nos seus diversos aspectos, em correlação com o seu ambiente imediato, em retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular, consideradas em relação às reações do indivíduo herdeiro de certas peculiaridades de raça e tradição (COUTINHO, 1969, p. 220).

Se analisarmos a ficção do amazonense por esse ponto de vista, diremos obviamente que não se trata de uma literatura regionalista, pois Hatoum se afasta de uma representação dos indivíduos com seu ambiente, e ultrapassa os limites dessa representação, pois a ficção hatouniana problematiza mais as questões urbanas e as relações de memória e identidade de seus personagens, que estão em trânsito, sendo a maior parte composta de imigrantes, do que a herança do ambiente imediato. Coutinho (1969) trata de um regionalismo autêntico. Ora se ele afirma que existe um regionalismo autêntico, necessariamente deve existir um regionalismo que não seja tão autêntico assim. Será que é nesse regionalismo não autêntico que caberá a ficção de Milton Hatoum?

Segundo Pellegrini (2007), o que há na ficção hatouniana é a existência de um regionalismo revisitado, que consiste

numa mescla de elementos que brotam de todos os matizes de uma matéria dada por uma região específica, com outros advindos de matrizes narrativas de inspiração europeia e urbana, formadoras da nossa literatura, tudo filtrado por um olhar que contém horizontes perdidos num certo Oriente e num outro tempo. Com isso, o autor relativiza o gênero, num momento da história da ficção brasileira em que ele parecia aos poucos estar se esgotando (PELLEGRINI, 2007, p. 107).

A permanência e, ao mesmo tempo, a transformação, seriam, em linhas gerais, o significado do regionalismo revisitado, proposto por Pellegrini (2007). Nesse sentido, os textos de Hatoum incorporariam determinadas matérias de teor centralizante, por exemplo, agregar valores urbanísticos a essa revisitação regional

e não apenas ao exótico das regiões narradas. A revisitação se distanciaria de um regionalismo conservador, ou regionalismo autêntico, que rejeitaria a inclusão de temas centrais, como a valorização da cidade, por exemplo, e daria privilégio apenas ao exótico da região representada.

No regionalismo revisitado, as marcas regionais continuam presentes, e na ficção hatouniana o que alimenta a vivência do regional é a “aura de exotismo – queira-se ou não [...]” (PELLEGRINI, 2007, p. 106) da região amazônica. A literatura de Milton Hatoum parte ainda desse referencial que é hegemônico. Mais adiante em sua explanação, a pesquisadora retrata as cenas que o autor traz de seu espaço de narração, a região é pintada

com cores peculiares e doces sonoridades, povoando-a de cunhantãs e curumins, de peixeiros, caboclos e regatões, impregnando-a do perfume das açucenas e do sabor do cupuaçu, espriando a vista ao longo do rio e perdendo-se no labirinto das palafitas recendendo a lodo (PELLEGRINI, 2007, p. 102).

Será que o retratar essas peculiaridades do norte do país basta para configurar a ficção como regionalista? A própria pesquisadora se pergunta, e a partir dos conceitos de Ángel Rama, ela discorre que esses elementos que são narrados nas obras do amazonense são apenas correspondentes com a etnicidade, ou seja, esses elementos fariam parte do plano simbólico e indentitário. Então, estaria amparado o universalismo na obra de Hatoum pelos elementos transplantados de matrizes narrativas de inspiração urbana, a exemplo das visíveis referências nas “articulações literárias europeias incorporadas e consagradas”, (PELLEGRINI, 2007, p. 109), como *As mil e uma noites*, também no conflito dos dois irmãos gêmeos que se odeiam, presentes na bíblia, e também na narrativa de Machado de Assis e em outras culturas; a evidente presença de Gustave Flaubert, de Marcel Proust e de Charles Baudelaire, características já apontadas pela crítica e pelo próprio autor em diversas entrevistas.

Quando questionado, em entrevista, sobre a consolidação de uma linguagem, uma visão de mundo do universo amazônico, que foi construído com a colonização libanesa e também com a presença do índio, Hatoum disse que

Antes de escrever o *Relato*, eu já estava vacinado contra a literatura regionalista. Não ia cair na armadilha de representar “os valores” e a cor local de uma região que, por si só, já emite traços fortes de exotismo. Percebi que podia abordar questões a partir da minha

própria experiência e das leituras. E fiz isso sem censura, sem condescendência, usando recursos técnicos que aprendi com algumas obras. Tive a sorte de nascer e morar numa cidade portuária, onde não faltam novidades nem aventuras ou casos escabrosos. Além disso, os membros da minha tribo manauara, amigos, parentes e vizinhos não eram figuras de uma natureza-morta. Histórias que vinham de todos os lados, de minha casa, da vizinhança, do porto, dos bordéis-balneários e até da casa do arcebispo. Quando penso na minha infância e juventude, percebo que foi a época em que vivi com mais intensidade, dia e noite. Havia tudo, inúmeras peripécias e também a política, pois meus tios participavam da vida política, que era mais um assunto doméstico. Aos 15 anos saí sozinho e fui morar em Brasília, isso em 1968. E depois morei em São Paulo e fora do Brasil, o que foi importante para minha formação. Chegou um momento em que fiz uma pausa e comecei a escrever sobre esse passado. Mas não queria escrever qualquer coisa, me debrucei no trabalho, na forma do texto, na construção dos personagens (BORGES, 2006, sp).

Evidentemente, uma leitura apressada dos romances de Milton Hatoum poderia supor a presença de um Brasil cheio de exotismo e de uma reflexão unicamente regionalista, porém, o que se observa é que nas obras do manauara há a presença do ambiente amazônico, mas a sua ficção não se restringe a mostrar o exotismo do lugar, vai além, incluindo em seus temas dramas humanos que facilmente podem ser transportados no tempo e espaço, proporcionando outras leituras e fugindo do regionalismo clássico que tinha a função apenas de enxergar figuras e dramas bem locais, que nada representava em sua forma universal.

Uma leitura mais engajada e também mais arriscada que a de Pellegrini, na desconstrução da ideia do ser regionalista, encontra-se em Vieira (2007) que demonstra como

Os romances de Hatoum diferenciam-se dos tipicamente regionalistas, os quais inscrevem um texto numa área geográfica e não no seu devido espaço fictício. [...] nos romances de Hatoum a representação do espaço é muito mais complexa e liga-se à narração do tempo. A natureza não deixa de ser enigmática nem de construir certas oposições e contradições, mas a sua representação não admite interpretações únicas nem explicações de causa e efeito. O mundo narrativo aparece em primeiro plano com o espaço, uma Manaus decadente e uma natureza misteriosa, no fundo (VIEIRA, 2007, p. 172).

As histórias escritas por Hatoum vazam de suas vivências, da memória de um indivíduo, histórias das cidades por onde passou. Vale destacar o que o próprio Hatoum, quanto à sua obra, ao ser questionado sobre esse aspecto, afirma que

O lugar da minha ficção é o Amazonas. Muitas vezes as pessoas não entendem isso. O meu Amazonas é um Amazonas metropolitano, urbano. Não sou filho da floresta, a floresta não é meu *habitat*. A minha literatura é urbana, mas com muitos vínculos com a floresta, o rio. Acho que o lugar da literatura é o lugar da infância. Aonde vou levo Manaus comigo (GURGEL, 2008, p. 03).

O que se lê na ficção de Hatoum, portanto, não é a descrição exaustiva do espaço em que se passam as tramas, o norte do país. O espaço natural não é reconhecido nos romances do amazonense. Encontramos nos textos de Hatoum a cidade de Manaus, mas não uma cidade imitativa, antes uma cidade representada, onde cada narrador, nas suas vivências e nas cenas das quais participa, interpreta-a, mostrando as diversas nuances que a urbe tem. O espaço é sugerido, pois a sua representação está sempre ligada à memória e suas lacunas, lapsos. Os romances fogem às perspectivas do objetivismo relacionado ao espaço determinado pelo regionalismo.

O desinteresse pelo regionalismo em Milton Hatoum é tão notável que a representação da natureza amazônica muitas vezes é desprezada. As senhas deste local do país ficam perceptíveis em poucas passagens e, quando aparecem, carregam em si mais a leitura individual do que a descrição fiel do ambiente/espaço, como podemos ver na seguinte passagem do romance *Relato de um Certo Oriente*:

Lembro-me também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. 'A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio', dizia. Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil. Tentava compensar essa impotência diante dela contemplando-a horas a fio, esperando que o olhar decifrasse enigmas, ou que, sem transpor a muralha verde, ela se mostrasse mais indulgente, como uma miragem perpétua e inalcançável. [...] Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma (HATOUM, 2004, p. 82).

A natureza não é demonstrada com aspectos gerais, mas a partir da leitura de um sujeito, que vê a floresta como algo "impenetrável e hostil". As características apresentadas do regional na ficção de Hatoum em nada respondem às ideias de Coutinho (1969) sobre o regionalismo, que deveria "[...] retratar o homem, a linguagem, a paisagem e as riquezas culturais de uma região particular [...]" (COUTINHO, 1969, p. 220).

Como conclui Leão (2011), em seu polêmico artigo “Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado?”, estamos muito longe de

[...] responder à polêmica sobre o regionalismo na obra de Hatoum. Mas, se observada a crítica às tentativas de se estabelecerem padrões de identidade, a própria polêmica encerra um caráter conservador, pois o que se tem por regionalista depende sobretudo de haver o estabelecimento de padrões identitários, os mais assentados possíveis, ligados ou não à representação da natureza – além de, uma vez estabelecidos, esses padrões passarem por hierarquizações. Assim, o questionamento não estaria tanto em se saber qual a melhor forma de se representar a natureza, a realidade e a identidade, mas em que medida cada uma dessas representações acredita-se acabada e protegida dentro do universo que ela própria elaborou – e que agora porventura imagine (tenha a ilusão de) ser, desde sempre, o real (LEÃO, 2011, sp).

Assim, a obra de Milton Hatoum dissolve a herança que discorria a imagem do regional como a leitura do exótico e da natureza, ao tematizar a Amazônia não pelo viés da floresta, mas pelo viés da cidade. A ficção hatouniana encara os problemas dos centros urbanos, expondo os embates vividos por seus habitantes, que parecem perder as referências de suas identidades em meio ao isolamento causado pela urbe moderna, pelo fluxo intenso de informações e pelas inovações constantes da vida contemporânea.

CAPÍTULO I

RELATO DE UMA CERTA CIDADE

*Uma cidade é isso mesmo
que você está vendo
mesmo que você
não esteja vendo nada
(BEHR, Nicolas).*

Milton Hatoum constrói o romance *Relato de um Certo Oriente* propondo-se, até certo ponto, pois o romance vai além, a narrar a presença do estrangeiro no Brasil, mais especificamente, dos imigrantes libaneses, empreendimento esse que também pode ser verificado em outros autores, como Jorge Amado (1912 – 2001) e Raduan Nassar (1935 –), cada um a seu modo. Jorge Amado, com os tipos folclóricos, como a personagem Fadul Abdala, comerciante de Feira de Santana, do livro *Tocaia Grande* (1984); Fuad Maluf, de *Farda, Fardão, Camisola de Dormir* (1979); Abdala Curi, que possuía uma loja chamada “Nova Beirute”, na Baixa do Sapateiro, presente no romance *Pastores da Noite* (1964); e o mais conhecido do público leitor, Nacib, do romance *Gabriela, Cravo e Canela* (1958); dentre tantos outros, que foram colocados em diversas histórias com papéis importantes ou não, mas sempre exaltando-os na “função folclórica” de comerciantes, negociantes, e pelo viés satírico, muito presente na obra do baiano, como trambiqueiros, embusteiros e malandros.

Distante de ser tema único, tanto em Hatoum, quanto em Nassar (com o romance *Lavoura Arcaica*, publicado em 1975), a imigração é muito presente na ficção dos dois autores, de forma diferente da de Jorge Amado. Nassar e Hatoum não escrevem “generalizações redutoras que repisam lugares comuns na representação do imigrante árabe” (CHIARELLI, 2007, p. 60), antes, os dois autores buscam, na figura do imigrante, explicar o choque cultural sofrido por essas famílias que buscam a sua identidade no novo espaço. Porém, há uma evidente diferença entre o imigrante de Milton Hatoum e o imigrante de Raduan Nassar: na prosa hatouniana, o imigrante vive em meio urbano e convive com vizinhos de outras

etnias, enquanto na prosa nassariana o cenário é rural, mas pelos motivos elencados, as obras desses dois autores facilmente dialogam.

Na dissertação de mestrado de Francine Iegelski, *Tempo e memória, literatura e história. Alguns apontamentos sobre Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum*, defendida em 2006, na Universidade de São Paulo (USP), a pesquisadora entrelaça as ficções de Hatoum e Nassar, discutindo como esses dois autores trabalham a ideia de Ocidente e Oriente ao se lançar não apenas no exotismo dessa relação híbrida, mas de como eles nos oferecem um material mais profundo de reflexão sobre essa dualidade. As questões mais pertinentes desse estudo são os caminhos trilhados pela pesquisadora para compreender a forma com que esses dois autores tematizam os problemas da representação do passado, a morte, a relação com o outro, a revolta, a exclusão e a própria linguagem, aproximando-os e distanciando-os.

No romance *Relato de um Certo Oriente*, é no desenraizar das viagens, do estar fora e retornar, que a memória se casa com a representação da cidade. Na leitura experimentada nessa análise, é possível delinear formas de expressões identitárias presentes no espaço plural da cidade que tem em suas ruas, tanto os imigrantes, quanto os nativos da floresta aculturados e os que já nasceram na cidade.

Em entrevista, Hatoum diz que sua ficção é vazada de sua experiência individual com a literatura e também com as narrativas orais que ouviu durante a infância e adolescência. Dentre as histórias narradas, entre as lendas e mitos indígenas, contados pelos amazonenses, também ouviu as trazidas pelos que vieram do Oriente Médio. Segundo Hatoum, o contato com essas histórias, a observação dos gestos, expressões faciais, os modos, as próprias histórias, foi uma experiência muito importante em sua infância e adolescência e, posteriormente, para a construção de seu mundo ficcional. O autor fala do caráter familiar e estranho que aquelas histórias traziam a si: mundos distantes e próximos. Hatoum, nesse sentido, foi um viajante que conheceu diversos lugares a partir da convivência com a oralidade das histórias narradas (HANANIA, 2001).

Sobre esse ponto, precisamos voltar ao conceito de narração que está intimamente relacionado à memória e, por conseguinte, à experiência, por isso mesmo, no texto *O Narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, Walter Benjamin (1994) afirma, já nas primeiras linhas, que “o narrador não está de fato

presente entre nós”. Demonstra mais adiante que “entre as narrativas escritas, as melhores são as que menos se distinguem das histórias orais contadas pelos inúmeros narradores anônimos”. Discorre ainda o autor, que o surgimento do romance nos primórdios do período moderno aponta para a morte da narrativa, pois, por causa do romance, as tradições orais de contar causos, histórias e experiências, deixam de ser efetivadas. Continua ele: “o homem de hoje não cultiva o que não pode ser abreviado. Com efeito, o homem conseguiu abreviar até a narrativa” (BENJAMIN, 1994, p. 197 - 221).

O pensamento de Walter Benjamin (1994) se configura como fundamental ao se analisar a crise da experiência e sua representação na modernidade. Uma das questões relevantes de sua teoria reside na perda da tradição e da narração clássica ancorada na memória coletiva. Para o filósofo, coexistem dois tipos de narradores que contribuem, cada um à sua maneira, para a perpetuação de tradições e costumes: o primeiro é representado pela figura do camponês sedentário e o outro, no perfil do narrador marinho/comerciante. O narrador camponês sedentário é aquele que nunca saiu do seu lugar de convívio social e, com isso, conhece bem as suas tradições e as histórias presentes naquele ambiente. Já o narrador marinho/viajante é aquele que tem contato com diversas culturas por tempo determinado, geralmente por tempo muito curto.

Tanto um quanto o outro possuem a função de dar conselhos e relatar experiências. Nesse caso, a narrativa possui dois vínculos fundamentais: o primeiro é o vínculo prático e pedagógico entre o narrador e os que escutam as histórias, ou seja, geralmente as histórias narradas trazem consigo ensinamentos; já o segundo vínculo, reside na estreita relação entre o ato de narrar e a memória individual e coletiva desses indivíduos. Mesmo nos textos produzidos por esses diferentes narradores (o marinho e o camponês), o trabalho com a memória é patente. Hatoum se vale desses aspectos para arquitetar o seu romance, pois problematiza essas ideias em uma situação contemporânea. As diversas histórias orais ouvidas pelo autor tornaram-se matéria para a construção do romance. Em suas próprias palavras, Hatoum se posiciona acerca dessa relação:

Um resquício desses estilos de vida, aludido por Benjamin existia no espaço que frequentei quando criança. Por um lado, alguns parentes mais velhos que pertenciam a essa família de comerciantes-viajantes eram, na verdade, narradores em trânsito. Contavam histórias que diziam respeito à experiência recente de suas viagens [...]. Esses

orientais rudes ou letrados, narravam também episódios do passado, ocorridos em diversos lugares do Oriente Médio [...]. Por outro lado, os amazonenses que haviam migrado para a capital, traziam no imaginário as lendas e os mitos indígenas. [...] vozes distoantes, que narravam histórias muito diferentes, mas que pareciam homenagear um tipo de saber citado por Benjamin: “o saber que vinha de longe – do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição” (HANANIA, 1993).

Hatoum destaca o contato com os dois narradores existentes no pensamento benjaminiano. O viajante, das vivências imediatas e espaciais, representados em sua vida pelos mais velhos da família que eram comerciantes-viajantes; e o sedentário, das vivências da tradição e suas relações temporais, que foram representados pelos amazonenses que conheciam muito bem as culturas daquele local. A partir desses resquícios de histórias ouvidas, como dito pelo próprio Hatoum, seu universo ficcional é construído.

A proliferação de narradores, em *Relato de um certo Oriente*, parece estar relacionada com essas vivências do autor, o que retrataria, como apontado por Chiarelli (2007), a não possibilidade de transmitir a experiência de forma plena, por meio do relato memorialístico. E é nesse ato de rememoração que emerge no texto a representação da cidade, que se configura assim como a própria narrativa e a própria memória, de maneira fragmentada.

A cidade e, no caso, mais especificamente a cidade de Manaus, aparece em vários momentos da narrativa, interpretada sob diferentes olhares, tanto no espaço, quanto no tempo, evidenciando como nem sempre esses vetores convivem de forma harmônica.

Dentro dos limites de qualquer cidade, o que se nota é a pluralidade, a polissemia, o singular, o diverso. Assim, a cidade é formada por “[...] múltiplos, variados e heterogêneos conjuntos de atores sociais cuja vida cotidiana transcorre na paisagem urbana [...]” (MAGNANI, 2002, p. 17). Sendo um local de vivências e de muitas possíveis leituras, a cidade se torna no *Relato de um certo Oriente* um objeto, uma personagem cheia de discursos que dialogam entre si, sem que uma leitura ou um discurso se faça mais importante e verdadeiro que os demais, mas cada um deles encontra repouso em determinadas características da própria cidade.

Em *Relato de um certo Oriente*, assim como em outros romances do autor, e de outros escritores e poetas que prezam por uma escrita crítica e reflexiva da urbe moderna, a linguagem poética, metaforizada, mediada pela vivência e pela paixão

dos narradores, escritores, leitores que percorrem as ruas da cidade, se casa com os elementos culturais e da memória da própria cidade e dos que ali habitam. A cultura representada no romance é intrínseca à urbanidade. A urbe é marcada, portanto, pelas imagens das constantes transformações, pela fugacidade e artificialidade das relações interpessoais, bem como pelos contrastes e fragmentação encontrados na própria cidade, imagens que são ambivalentes, que são importantes para as representações da urbe, pois é nela que as vivências desses atores acontecem, tornando a metrópole o signo maior da realização da vida moderna.

1.1 O relato

“Memória? Com relação ao Relato, percebi que causou, talvez, para alguns leitores, uma certa estranheza, a estrutura de encaixes em que está vazado: vozes narrativas que se alternam... Mas, se a própria memória também é desse mesmo modo” (HANANIA, Aida)

Muito do que se tem estudado no primeiro romance de Milton Hatoum encontra-se na análise da expressão, da forma do romance e de seus aspectos estruturais, principalmente as questões da montagem, a partir das memórias das personagens, que se apresentam de modo fragmentário, e em que se nota a presença de diversos olhares e vozes sobre os múltiplos acontecimentos de que eles participaram.

Embora o estudo proposto por essa pesquisa não esteja focado na construção do romance pelo viés de sua estrutura, torna-se necessário, até mesmo para os leitores que não estão familiarizados com a obra, um breve resumo de sua estrutura, já que esse modo fragmentário dá vazão aos questionamentos de identidade, memória e de como as vivências das personagens constroem a representação das cenas da cidade, que é o alicerce desse estudo.

Um dos elementos mais importantes da estrutura dessa narrativa é o papel do narrador, ou no caso, dos narradores, já que o relato, mesmo organizado por uma narradora não nomeada, traz diversos outros relatos de outras personagens. Nesse ponto, cabe voltar às formulações de Benjamin (1994) que afirma que “o narrador

colhe o que narra na experiência, própria ou relatada. E transforma isso outra vez em experiência dos que ouvem sua história” (BENJAMIN, 1994, p. 199). No *Relato de um Certo Oriente* é exatamente isso que encontramos e que a própria organizadora, ou narradora do relato nos revela:

Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes (HATOUM, 2004, p. 166).

O romance apresenta diversos personagens que contam, tanto o que presenciaram e viveram, quanto o que não viram e também não vivenciaram e que apenas ouviram falar em outros depoimentos e confissões. A cada história narrada, investem-se outros elementos que caracterizarão o local de fala de outro locutor, ou interlocutor, que por sua vez proporcionará a voz de outro, e de outro, em um movimento de vai e vem, como a própria memória, tematizada no romance, se caracteriza: um jogo de prazer entre o esquecer e o tornar vivo. Nesse emaranhado de vozes presentes na construção do relato, se reconhece, a cada movimento da narrativa, ou seja, da troca de narradores, a existência de histórias dentro de outras histórias, mas não com o teor de explicá-las e sim de problematizar as vivências de cada uma das personagens.

Relato de um Certo Oriente é constituído de oito capítulos, nos quais distinguem-se as falas e os locais de fala, de diversos narradores, são eles: a filha adotiva de Emilie, que é a narradora que não recebe nome e também responsável pela organização do relato; Hakim; Dorner, o fotógrafo; o marido de Emilie, que também não é nomeado; Hindié Conceição, amiga da matriarca Emilie. Todas essas personagens, de uma forma ou de outra, acabaram por habitar e frequentar a casa de Emilie, numa Manaus distante do tempo presente da narrativa.

O desígnio da organizadora-narradora do relato é compô-lo meramente para enviá-lo em seguida ao seu irmão biológico que reside em Barcelona, porém, ao longo desse resgate memorialístico de sua reconstrução familiar, ela expõe questões relacionadas com sua própria identidade, visto que ela também age na trama enquanto personagem das mais importantes para o resgate mnemônico das relações daquela família. Chiarelli, ao discorrer sobre a fragmentação da narrativa, em *Relato de um Certo Oriente*, observa que

São narrativas que vão se encaixando, à semelhança da matriz oriental de *As mil e uma noites*, obra formada a partir de relatos que se sobrepõem. [...] tal passagem marcada por uma dicção em tom grandiloquente constitui-se em um dos vários relatos que compõem a versão integral do romance, cuja caracterização mais evidente é justamente a de estar formado por fragmentos que se completam e se interpenetram [...] (CHIARELLI, 2007, p. 52).

No plano do conteúdo e no plano de expressão, a obra de Hatoum dialoga com a de Raduan Nassar, como observado anteriormente. Além disso o romance também apresenta muitos diálogos com as histórias de *As mil e uma noites*, narrativa que é mencionada no próprio romance pelo fotógrafo Dorner, um dos narradores:

Quando a agência consular alemã foi reativada, mandaram buscar livros de todas as literaturas e foi então que tive acesso às obras orientais, em traduções legíveis. O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala do meu amigo (HATOUM, 2004, p. 79).

A forma como são narradas as histórias, por Scherazade, muito se aproximam da forma como o *Relato de um Certo Oriente* é construído. Scherazade constrói suas várias histórias para escapar de sua morte, que fora decretada. Com isso, ela consegue tecer um labirinto literário estonteante que faz com que o sultão e o próprio leitor se percam nas inúmeras possibilidades que as histórias trazem.

Os fragmentos de falas de que trata Chiarelli (2007, p. 52) estão presentes na estrutura do texto de forma desconexa e sem uma ordem específica (nem no tempo, nem no espaço), e se apresentam sob as mais diversas formas, como anotações, depoimentos, gravações, cartas, etc. Esses narradores, mesmo sendo diferentes, tratam dos elementos de uma única história que, no decorrer da narrativa, vai organizando as demais dentro de si.

O caráter de testemunho no romance é patente. As personagens se doam umas às outras como relicários vivos de depoimentos, confissões e segredos: Emilie se confessa com Hindié Conceição, assim como ambas contam as histórias da família a Hakim; Dorner, o fotógrafo, serve de confessor a Hakim, bem como transcreve as histórias do patriarca, fornecendo à organizadora do relato um

conjunto de subsídios para que ela revele acontecimentos importantes ao seu irmão distante, que é a finalidade primordial do relato. Devemos frisar que, mesmo tendo esse caráter testemunhal, como evidenciado na leitura do *corpus* em estudo, a ideia da escolha narrativa em *Relato de um Certo Oriente* não pode ser classificada seguindo unicamente ao que se propõe elucidar Leite (1985), ao discorrer sobre o funcionamento do narrador “eu” como testemunha, seguindo as tipologias narrativas descritas por Friedman:

No caso do “eu” como testemunha, o ângulo de visão é, necessariamente, mais limitado. Como personagem secundária, ele narra da periferia dos acontecimentos, não consegue saber o que se passa na cabeça dos outros, apenas pode inferir, lançar hipóteses, servindo-se também de informações, de coisas que viu ou ouviu, e, até mesmo, de cartas ou outros documentos secretos que tenham ido cair em suas mãos. [...] Neste caso, sempre como ele as vê (LEITE, 1985, p. 11 – 12).

Milton Hatoum problematiza esses conceitos cristalizados nessa vertente da teoria da literatura. Ora, o que se observa no romance, mesmo tendo em sua forma estrutural as ideias de testemunho, é que os narradores não são necessariamente secundários com um campo de visão limitado, ou narram da periferia dos acontecimentos, como explicou Leite (1985). Cada um dos que relatam algo sobre as vivências daquela família transmitem de forma ímpar suas próprias experiências atreladas à sua posição dentro da trama, ou seja às suas próprias vivências dentro da história, e não apenas se servindo de fatos relacionados a outrem, como as cartas e os depoimentos supõem.

Assim, a narrativa em *Relato de um Certo Oriente*, se apresenta por meio de falas de diversas personagens, com o emprego do discurso direto. A narrativa mostra-se fragmentada, pois traz dentro de textos maiores, outros textos independentes, que se deslocam por distintos tempos e vozes dispersas. A própria narradora do relato admite a imprecisão e o caráter fragmentário de sua construção narrativa:

[...] talvez durante a última semana que fiquei naquele lugar, escrevi um relato: não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evoca um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o

tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou o meu nome. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original, e fiz do papel picado uma colagem [...] (HATOUM, 2004, p. 163).

Acima, nota-se a fragmentação desde o gênero da narrativa – se conto, novela, romance –, à escolha da matéria, pois “[...] cada frase evoca um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava [...]” (HATOUM, 2004, p. 163). Dessa mistura de fragmentos – as cartas do irmão, registros de seus diários, as histórias ouvidas, etc. –, nasce uma narrativa que representa nada mais que a própria fragmentação do sujeito. No romance, essa fragmentação do sujeito é representada pela narradora por meio da profusão de imagens que se referem às suas próprias vivências, como por exemplo “a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome” (HATOUM, 2004, p. 163), que se refere à sua mãe biológica. Esse fragmento demonstra, em síntese, a busca do seu próprio eu, pela narradora. As imagens apresentadas perpassam por diversas instâncias. A mais evidente é a familiar, na qual há a presença de uma família diferente, dividida entre a mãe biológica e a mãe adotiva, Emilie. A própria figura da colagem feita com o papel rasgado, combinado a um tecido picado, traz essa leitura de uma narrativa fragmentada, inconstante, ou nas próprias palavras da narradora como um “rosto informe e estilhaçado [...]” (HATOUM, 2006, p. 163). Sobre esse aspecto da narrativa, ou seja, a memória enquanto matéria para a construção de um relato, Chiarelli (2007) faz algumas considerações:

Por meio do movimento da memória, a narradora de *Relato de um certo Oriente*, à maneira de Scherazade, vai desencadeando novos relatos que se encaixam, textos que suscitam textos, na retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no esquecimento. Faz-se presente, também, uma linguagem que revela vacilos, titubeios, uma vez que a narradora expõe sua dúvida na forma de organizar as vozes do passado (CHIARELLI, 2007, p. 54).

A narradora principal do relato, como uma repórter, após muito tempo sem ir a Manaus, colhe informações com diversos personagens, faz gravações em fita, anotações em seus cadernos. Após essa busca de informações, a narradora declara que foi “incapaz de ordenar coisa com coisa” (HATOUM, 2004, p. 165). Porém, o resultado da história que é contada, mesmo não seguindo uma cronologia dos fatos, à semelhança de uma colagem, como definiu a narradora, produz um romance

construído a partir de vários pontos de vista, que, ao invés de atrapalhar a compreensão, faz com que o encaixe dos acontecimentos seja perfeito e se torne inteligível.

Milton Hatoum consegue, a partir do romance *Relato de um certo Oriente*, resgatar o encanto pelo ato de contar, ouvir, reelaborar, recontar histórias, assim como na tradição oral. Dessa forma, o autor problematiza a teoria bejaminiana, que declarou a morte das narrativas, como dito anteriormente, configurando-a a uma forma contemporânea, na qual a perda do oral é evidente, mas que pode ser representado em outras perspectivas, como observado no romance em questão. Para o empreendimento de problematizar a narrativa oral, o romance se apresenta numa construção fragmentada, tanto no espaço, quanto no tempo, o que é facilmente notado nas construções da oralidade.

As culturas indígenas e as árabes, que são marcantes no romance, carregam em si o papel da oralidade, vista que essas culturas não privilegiam a escrita e sim o conhecimento que é transmitido de geração a geração. Nesse aspecto, assim como o romance, a memória, as personagens, a própria cultura apresentada se mostram estilhaçadas, ao unir culturas tão distintas, fazendo com que, por esse teor oral, o legado cultural de cada uma delas subsista dentro das novas faces que a modernidade apresenta, forçando essas tradições a se reinventarem e se renovarem.

A forma de epístola, que insere diversas histórias dentro de outras diversas histórias, faz com que o *Relato de um certo Oriente* tenha uma estrutura especial, experimentando o navegar da memória por entre o tempo e o espaço, e ao final consegue englobar as memórias de todos os narradores. As relações conflituosas da família são atreladas à história de uma cidade decadente, onde a memória, por meio de suas incertezas e dúvidas, instaura o papel salvador da imaginação e invenção, dos narradores e dos próprios leitores.

Muitos tipos são encontrados na cidade de Manaus representada no romance. Algumas personagens são os imigrantes que para lá partiram, como o esposo de Emilie e o fotógrafo Dorner, outros muitos já viviam ali, como as personagens Anastácia Socorro e a mãe biológica da narradora não nomeada. Não existe gratuidade nessas escolhas de Hatoum. A malha cultural existente na cidade de Manaus é representada exatamente pelo cruzamento dessas distintas culturas,

dos imigrantes e dos moradores locais: as crenças, a religião, os costumes, a culinária, tudo se mistura nas relações construídas na e pela cidade.

1.2 Manaus: um certo Oriente

A viagem terminou num lugar que seria exagero chamar de cidade. Por convenção ou comodidade, seus habitantes teimavam em situá-lo no Brasil; ali, nos confins da Amazônia, três ou quatro países ainda insistem em nomear fronteira um horizonte infinito de árvores (HATOUM, Milton).

Como já afirmamos, o Amazonas, no romance *Relato de um certo Oriente*, é compreendido como um oriente fora do Oriente, ou seja, torna-se “um certo Oriente” e na representação dos aspectos urbanos isso será apreciado. O romance faz-nos pensar em uma narrativa que tematiza a Amazônia, mas não pode ser tido como regionalista, pois a malha cultural dessa região do Brasil é colocada longe do aspecto apenas exótico. Como bem observa Chiarelli (2007, p. 66) ao afirmar que “em *Relato de um Certo Oriente*, a visão exótica da natureza dá lugar a um olhar bem mais crítico, visto que desvela aspectos da decadência econômica e social da região, bem como suas consequências nos habitantes dali”. Manaus, a cidade que é representada no romance, é uma cidade marcada pelo hibridismo cultural, tanto pelas trocas que ocorrem dentro dela, como também por ser a capital de um estado brasileiro que faz divisa com outros três países, Colômbia, Venezuela e Peru. Assim, no romance, está representado um ambiente que propicia a convivência e o diálogo entre sujeitos de culturas e nacionalidades distintas.

Sobre esse hibridismo cultural presente no romance, vale citar as contribuições de Nestor Garcia Canclini (1997), que analisa a relação dos processos de globalização com os elementos culturais que acabam ficando expostos às mais diversas inferências. Na América Latina, a coexistência de culturas estrangeiras gerou processos de mestiçagem, e no Brasil não é diferente por conta das grandes imigrações ocorridas por diferentes fatores, desde o “descobrimento”. As culturas estrangeiras e sua relação com as culturas locais geraram o hibridismo cultural. Canclini (1997), ao estudar a hibridização cultural dos países latino-americanos,

observa que há, em nossa contemporaneidade, a coexistência das tradições culturais e os projetos de modernização – como os gerados pela imigração. Para ele, essas trocas culturais afetam as sociedades e criam novas identidades, fazendo com que os indivíduos repensem as suas experiências na urbe moderna. Para o estudioso, não há possibilidade de se conceber uma cultura pura; a cultura é heterogênea, assim como a própria cidade também se configura.

Logo, o que se nota, a partir do próprio título do romance, é a presença do Oriente aqui no Brasil, mais especificamente na região amazônica. O romance não irá apresentar “o Oriente”, mas “um certo Oriente”. Essa escolha se deve por Hatoum entender que as relações de espaço e tempo não são configurados mais como outrora. Não existe um Oriente que seja imaculado. Ele sofreu e sofre modificações constantemente, e no romance, ao propor um Oriente fora do seu espaço natural, fora do Oriente, mas no Amazonas, há o reconhecimento de que esses Orientes não são os mesmos. Ao retratar as histórias dessa família de origem libanesa no norte do Brasil, o romance propõe a compreensão de que não há cultura pura, a cultura é heterogênea. Há uma hibridização de culturas.

Considerando os aspectos urbanos, essa miscigenação torna-se inevitável. A cidade é o ambiente das relações entre o moderno e as tradições, das relações interpessoais; as pessoas precisam se adequar aos costumes, à língua e à própria identidade do local. A narradora, ao relatar o regresso à sua cidade natal, após vinte anos de ausência, se aventura por um espaço desterritorializado, o espaço de suas vivências da infância e os espaços da sua memória. A própria narradora, ao observar a cidade e escrevê-la através da memória, se considera como um

[...] navegante perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse ao leito maior, ou ao vislumbre de algum porto. Senti-me [a narradora] 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 (HATOUM, 2004, p. 165).

É necessário salientar a importante figura do porto – procurado pelo navegante na citação acima – para a cidade de Manaus. A imagem do porto é a entrada do longínquo, bem como a saída do habitante. O porto deve ser entendido simbolicamente como um local de troca de experiências, de vivências.

No primeiro capítulo do *Relato de um certo Oriente*, a narradora-organizadora diz que o relato apresentará uma cidade imaginária, que surgirá à medida que ela buscará em sua memória os episódios que vivenciou na infância. Se dirigindo ao irmão, a quem o relato é dirigido, ela diz:

Antes de sair para reencontrar Emilie, imaginei como estarias em Barcelona, entre a Sagrada Família e o Mediterrâneo, talvez sentado em algum banco da praça Diamante, quem sabe se também pensando em mim, na minha passagem pelo espaço da nossa infância: cidade imaginária, fundada em uma manhã de 1954... (HATOUM, 2004, p.10).

A fundação dessa cidade imaginária, em 1954, nos remete à infância da narradora, e à casa de outrora, que é o espaço das vivências expressas no romance. A casa é o retiro da cidade onde estão presentes verdadeiramente os elementos da memória que constroem a representação dessa cidade, como o próprio irmão biológico da narradora diz: “a vida começa verdadeiramente com a memória” (HATOUM, 2004, p. 22). Assim, a narradora começa a sua empreitada em recuperar essa cidade imaginária, essa cidade que se encontra em um espaço e um tempo perdido. Há, portanto, um diálogo com outra obra, a do francês Marcel Proust (1871 – 1922), constituída por sete volumes, *Em busca do tempo perdido* (1913 – 1927), em que, por meio de uma apreciação da psique das personagens, em uma análise cuidadosa, o narrador envolve os leitores através de sensações que são vazadas da memória. Sobre a obra de Proust, o próprio Hatoum pondera:

eu sou proustiano até o tutano. A memória mais fértil para a literatura é a cena que vem à mente de um modo subido 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 (MARCELO, 2005, p. 03).

Mais uma vez um conceito benjaminiano é retomado na obra de Hatoum. Enquanto que no ensaio *O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov*, o filósofo alemão indica o esquecimento como característica primordial na figura do homem moderno, tido como desmemoriado, em seu ensaio *Sobre alguns temas em Baudelaire* o autor chama a atenção para a predominância de uma forma específica e singular de lembrar dos sujeitos modernos. Walter Benjamin utiliza a distinção observada em Marcel Proust, na obra *Em busca do tempo perdido*, de “memória

voluntária” e “memória involuntária”, sobre a primeira, afirma que essa sempre encontra-se “sujeita à tutela do intelecto” (BENJAMIN, 1989, p. 106), enquanto que a segunda, nas palavras de Proust, nos traria o passado vivo e que pode ser provocada por meio do contato com um “objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte, se nos deparamos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontramos” (BENJAMIN, 1989, p. 106). A memória involuntária diz respeito às experiências individuais.

Essa memória involuntária se reflete nas primeiras cenas do relato quando a narradora se encontra nos espaços de suas vivências da infância, e relembra “a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores” (HATOUM, 2004, p. 10). A partir daí, começam os primeiros relatos que remetem à representação da cidade imaginária, que é, no caso, a cidade de Manaus que se encontra nas memórias das personagens.

Essa procura no presente, por esse passado, por esses momentos distantes no tempo, se relaciona facilmente às considerações de Gaston Bachelard (1884 – 1962) acerca do ninho. Em *A poética do espaço* (2000), Bachelard desenvolve uma forma específica de analisar os espaços e lugares, que se relaciona com a forma de representar esses espaços na obra de Hatoum. No capítulo intitulado “O ninho”, o filósofo francês diz que é no plano do devaneio e não no plano dos fatos que a infância continua viva poeticamente nos sujeitos.

É através dessa infância guardada que mantemos e preservamos a poesia do passado. A imagem do ninho, o local onde guardamos essas memórias é o lugar do cuidado, da valorização, do desejo da perfeição. Ninho e infância estão, no estudo de Bachelard, interligados. Não é mera ilustração comparativa entre o ninho e a infância, mas é da multiplicidade das imagens que o ninho remete, sobre isso, Bachelard pontua:

A fenomenologia filosófica do ninho começaria se pudéssemos elucidar o interesse que sentimos ao folhear um álbum de ninhos ou, mais radicalmente ainda, se pudéssemos reviver a ingênua admiração com que outrora descobríamos um ninho. Essa admiração não se desgasta. Descobrir um ninho leva-nos de volta à nossa infância, a uma infância. A infâncias que deveríamos ter tido. Raros são aqueles dentre nós a quem a vida deu a plena medida de sua cosmicidade (BACHELARD, 2000, p. 106).

Como toda imagem de tranquilidade, o ninho se associa à imagem da casa, o que Bachelard chama de a *casa-ninho*, que se relaciona com o regresso humano. A casa da infância sempre é o lugar para onde se sonha voltar, assim como um pássaro volta ao seu ninho, como a ovelha volta ao seu aprisco. Essa volta, segundo Bachelard “marca infinitos devaneios. [...] Nas imagens aproximadas do ninho e da casa repercute íntimo de fidelidade” (BACHELARD, 2000, p. 111). As imagens do ninho e da casa estão intimamente ligadas à tela forte da intimidade.

Sobre isso, o filósofo demonstra:

Mas, para comparar tão ternamente a casa e o ninho, não será necessário ter perdido a casa da felicidade? Há um lamento nesse canto de ternura. Se voltamos à velha casa como quem volta ao ninho, é porque as lembranças são sonhos, é porque a casa do passado se transformou numa grande imagem, a grande imagem das intimidades perdidas (BACHELARD, 2000, p. 112).

A velha casa se relaciona com o desejo de regressar, é um ninho no mundo. Nessa casa reside a confiança, a segurança da primeira morada. Essa ideia da volta à casa, dessa volta ao ninho, como vimos, é um traço marcante no *Relato de um certo Oriente*, pois a narradora principal do relato volta aos lugares da infância, inclusive à sua primeira casa para, a partir daí, construir a representação da cidade de Manaus.

Os primeiros vestígios das cenas e vivências manauaras são identificados nos passeios realizados pela personagem Soraya Ângela, prima da narradora, em companhia de seu tio Hakim. Ela, criança surda-muda, é mantida reclusa na casa, por ser fruto de uma relação pouco explicada nos relatos e por seu pai ser desconhecido, tornando-se portanto, a vergonha daquela família. Nessas excursões pelas ruas da cidade, Soraya ameniza seu extremo confinamento e se encanta tanto pela urbanidade que, na falta da fala, utiliza os gestos para tentar descrever aos familiares o que viu nos passeios realizados, como nos conta a narradora:

nada parecia escapar às suas andanças, como se o olhar fosse suficiente para interpretar ou reproduzir o mundo. Pouco a pouco nos acostumamos à sua versão do que se passava nas ruas da cidade; com gestos espalhafatosos, Soraya trazia para dentro de casa uma diversidade de episódios: caricaturas de pessoas esdrúxulas, primeiro os irmãos gêmeos a narrar uma história sem fim ao cachorro, sempre na mesma hora da manhã e no mesmo banco da praça sombreado por uma acácia; ela imitava ambos ao mesmo tempo, alternando os gestos rápidos com uma súbita expressão de

interesse e incompreensão, os olhos meio arregalados (HATOUM, 2004, p.18).

É nos gestos dessa personagem que começa a elaboração da representação da cidade de Manaus. Essa escolha pode nos remeter à própria impossibilidade de dizer a cidade em sua plenitude. Afinal, não podemos representar a totalidade da urbe, mas apenas aquilo que vemos e vivenciamos dela e, no caso do *Relato de um certo Oriente*, aquilo a que nossa memória nos permite apreender da cidade. Pelo entusiasmo gestual dessa personagem surda, a cidade brota desde os indivíduos, no caso dos irmãos sicilianos descritos na citação, como também nos aspectos arquitetônicos, como as sentinelas de bronze plantadas diante do quartel. Essas primeiras imagens da cidade representadas no romance perpassam pela lembrança da narradora, por meio da memória involuntária, pois ao entrar na casa da infância, na sala de jantar, onde Soraya habituou-se a fazer os seus relatos das visitas à cidade, a memória é acalorada de forma espontânea.

A partir da representação gestual dessa personagem, começam a emergir no texto outros personagens com suas visões acerca da cidade. Dorner, um dos narradores do relato, o fotógrafo, amigo de Hakim, o qual o considerava como um distraído, pelas inúmeras fotografias que tirava do ambiente amazonense, tinha uma visão privilegiada das casas e, cabe ressaltar, principalmente da casa da matriarca Emilie, que é o centro da narrativa, além de possuir uma visão privilegiada da cidade e da relação que essa mantém com a floresta. Sobre a cidade, o próprio Dorner diz:

Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência. Muitas pessoas queriam ser fotografadas, como se o tempo, suspenso, tivesse criado um pequeno mundo de fantasmagoria, um mundo de imagens, desencantado, abrigando famílias inteiras que passavam diante da câmera, reunidas nos jardins dos casarões ou no convés dos transatlânticos que atracavam no porto de Manaus. (HATOUM, 2004, p. 61)

Dorner, um imigrante diferente da maioria, não tinha o intuito de enriquecer em terras brasileiras. Ele pode ser compreendido no romance como a figura do *flâneur*, que Walter Benjamin, em seus ensaios sobre a obra do poeta francês Charles Baudelaire (1821 – 1867), define como aquele que observa apaixonadamente os moradores da cidade em suas atividades diárias.

Dessa paixão pela cidade, pelos seus habitantes, pela multidão, nasce a *flanêurie*, como o ato de apreender e representar o panorama urbano. A cidade

torna-se, portanto um espaço *par excellence* da *flanêurie* e leva ao surgimento de uma nova concepção estética, a da representação da urbe. A expansão da cidade e a explosão demográfica presenciada nos grandes centros urbanos, como Londres e Paris do século XIX, originaram o aparecimento do ambiente urbano moderno, isso levou o humano à necessidade de apurar seu olhar às novas características trazidas pela modernidade. Sobre isso Benjamin afirma que “o “fenômeno da banalização do espaço” é a experiência fundamental do *flâneur*” (BENJAMIN, 1989, p. 188).

A cidade, portanto torna-se “o autêntico chão sagrado da *flânerie*” (BENJAMIN, 1989, p. 194). A urbe moderna é o templo consagrado do *flâneur*, o espaço de suas andanças. Nela, ele se encontra com sua incoerência: sentir-se sozinho em meio a seus semelhantes. O *flâneur* nos oferece a imagem que se move em sua memória, que faz com que as cenas que passam despercebidas, como “aquelas que não prestamos atenção, que atravessamos pensando noutra coisa, num pecado, num namorico ou num dissabor pueril” (BENJAMIN, 1989, p. 213 – 214), sejam notadas.

O *flâneur* é um tipo errante, um ser que surge na cidade, que anda pelas ruas da cidade e que carrega um saber completo de sua percepção da cidade, além daquilo que ele vê e vivencia na urbe. A figura do *flâneur* é definida, pelo próprio Benjamin, ao citar um estudo de Baudelaire, num ensaio sobre Guys, como “o homem das multidões” (BENJAMIN, 1989, p. 45). Essa particularidade da figura do *flâneur* se casa com aquelas da personagem Dorner, viajante infatigável. Dorner era dono de

uma memória invejável: todo um passado convivido com as pessoas da cidade e do seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de “instantes fulgurantes da natureza amazônica”. *Há tempos ele se dedicava à elaboração de um “acervo de surpresas da vida”: retratos de um solitário, de um mendigo, de um pescador, de índios que moravam perto daqui, de pássaros, flores e multidões* (HATOUM, 2004, p. 59, grifo nosso).

Ele se dedicava a criar um álbum de fotografias que chamava de “acervo de surpresas da vida”, com as imagens dos sujeitos que constituíam a cidade, dando vazão ao olhar peculiar desse *flâneur* sobre as mais variadas passagens da cidade, captado por meio de sua câmera, uma Hasselblad. O olhar de Dorner, assim como o *flâneur*, era dirigido não apenas aos fatos belos da cidade, da modernidade, mas

aos seus aspectos de decadência, fragmentação e solidão, representadas nas figuras humanas que a sua câmera registrava.

Muito do que é observado nas fotografias de Dorner se refere à arquitetura da cidade de Manaus. A arquitetura de cidade significa muito para a formação da identidade, ou da própria “cidade corroída pela solidão e decadência”, como se percebe na fala do próprio Dorner. É exatamente nesse aspecto que Daou (2000, p. 37) ressalta que no “estilo das casas e na disposição dos jardins e pomares, expressava-se a diversidade das origens dos que ali passaram a viver: ingleses, americanos, libaneses e, também, exportadores de borracha, médicos brasileiros”. De tal modo, o isolamento causado pela diferença e diversidade está presente até mesmo na arquitetura de Manaus. Corroborando com esse pensamento acerca dos estilos das casas, das ruas, nas disposições dos jardins, ou na arquitetura em geral, que configura o espaço de qualquer cidade, Rolnik (1988) afirma:

O próprio urbano se encarrega de contar parte de sua história. A arquitetura, esta natureza fabricada, na perenidade de seus materiais tem esse dom de durar, permanecer, ligar ao tempo os vestígios de sua existência. Por isso, além de continente das experiências humanas, a cidade é também um registro, uma escritura, materialização de sua própria história (ROLNIK, 1988, p. 09).

A exemplo disso, no *Relato de um Certo Oriente*, o marido da matriarca Emilie explicou que a motivação que o levou a escolher a cidade de Manaus, para se estabelecer no Brasil, foi a recordação, a memória, ainda que subjetiva, de elementos que configuravam a arquitetura de sua cidade natal, Trípoli, capital da Líbia:

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 (HATOUM, 2004, p. 75-76).

A cidade, demonstrada no relato, a Manaus do início do século XX, já apresenta valores que determinam a solidão enquanto característica marcante, até mesmo na questão arquitetônica, na qual se reconhecia a origem dos moradores a partir da forma da fachada e da disposição das moradias.

Também Hakim, nascido na cidade de Manaus, percebe com estranhamento o que se tornou a sua cidade com a chegada da modernidade. Ao referenciar as

cartas recebidas de Dorner, que havia partido “para uma viagem de anos” (HATOUM, 2004, p. 81), Hakim nota que, nos comentários presentes nelas, se revela uma visão muito particular da cidade, Dorner a havia retratado como uma perversão urbana:

Lembro de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar *afirmava ser Manaus uma perversão urbana*. “A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”, dizia. [...] “Sair dessa cidade”, dizia Dorner, “significa sair de um espaço, mas sobretudo de um tempo. Já imaginaste o privilégio de alguém que ao deixar o porto de sua cidade pode conviver com outro tempo?” (HATOUM, 2004, p. 82 – 83, grifo nosso).

A cidade, ao ser retratada pelo estrangeiro, pode ser vista como um cenário artificial e que foge à realidade, dada sua condição de desenraizado, porém, no romance, essa visão é compartilhada e completada por um filho híbrido, no caso Hakim, que sente um estranhamento diante da cidade e da floresta, dita por ele como algo “impenetrável e hostil” (HATOUM, 2004, p. 82), como um espaço que rodeia a vida cidadina, interferindo no crescimento da urbe, tida como indesejável para o progresso, um obstáculo para a modernidade, como veremos no último capítulo dessa dissertação, ao analisar o romance *Cinzas do Norte*, em que a destruição da floresta pelos ideais de modernização da cidade são mais evidentes, na construção do conjunto habitacional “Novo Eldorado”, que será o motivo do protesto do artífice protagonista Mundo, em sua obra artística “Campo de Cruzes”.

A própria narradora-organizadora do relato, também natural da cidade de Manaus, tem uma visão crítica da cidade, assim como Hakim. Ao chegar à cidade, no caminho para a casa de sua infância, após longa ausência, ela percebe os lugares da cidade e fica impressionada ao “encontrar certos espaços ainda intactos, petrificados no tempo, como se nada de novo tivesse sido erguido” (HATOUM, 2004, p. 121). As imagens da cidade, antes apresentadas nas gesticulações de Soraya Ângela, a criança surda dos primeiros indícios da representação da urbe no romance, são retomadas, como as sentinelas de bronze, ou o banco onde os irmãos sicilianos se sentavam, porém, a própria narradora reconhece, apesar dessa permanência dos aspectos arquitetônicos da cidade que “nada daquela época permanecia vivo [...] Sim, os monumentos eram os mesmos, mas o banco ocupado pelos irmãos gêmeos parecia uma lápide abandonada” (HATOUM, 2004, p. 122).

Outra sugestão da narradora que nos faz pensar que a modernidade chegou à cidade ocorre quando ela cruza o portão da casa e estranha “a ausência dos sons confusos e estridentes de símios e pássaros, e o berreiro das ovelhas” (HATOUM, 2004, p. 122), pois a vida citadina moderna das grandes metrópoles não comporta mais a presença dos animais que são típicos de criações campestres ou de cidades ainda rurais.

Depois de perceber isso, a narradora decide perambular pela cidade até chegar a hora do almoço. Tomada essa decisão, ela se lança a um passeio pelas ruas de Manaus, também uma alusão à figura do *flâneur*, à qual Dorner se prestava. Os lugares visitados da cidade real começam a se confrontar com os da cidade imaginária:

Decidi, então, perambular pela cidade, dialogar com a ausência de tanto tempo, e retornar ao sobrado à hora do almoço. Atravessei a ponte sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido. Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, com a voz cantada dos curumins, com os rostos recortados no vão das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior [...] Havia momentos, no entanto, em que me olhavam com insistência: sentia um pouco de temor e de estranheza, embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua [...] eu não queria ser uma estranha, tendo nascido e vivido aqui (HATOUM, 2004, p. 123).

Esse bairro que a narradora visita, denominado Cidade Flutuante, aparece mais fortemente no romance *Dois Irmãos*, quando deixa de existir sob o pretexto da modernização de Manaus, assim como aconteceu com inúmeros locais que desapareceram no século XIX em Paris, através da reforma de Haussman (GOMES, 2006). No romance *Relato de um certo Oriente*, a Cidade Flutuante é vivenciada nessa excursão da narradora para contrastar com a cidade imaginária presente apenas na memória e no passado.

Além de aparecer nessa descrição da narradora, ele também aparece nas vivências do marido de Emilie, também não nomeado, como um espaço de fuga e de encontro com os seus conhecidos. Sobre esse bairro, a narradora afirma ser um “mundo desconhecido, a cidade proibida na nossa infância” (HATOUM, 2004, p. 123), pois lá aconteciam duelos de homens embriagados, havia prostitutas e ladras, além de muita violência urbana. O bairro Cidade Flutuante se refere a uma cidade construída às margens da própria cidade. Completa a narradora sobre ele: “Crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida,

povoado de seres do outro mundo, o triste hospício que abriga monstros” (HATOUM, 2004, p. 123). A narradora, ao conhecer o bairro proibido da infância, percebe a existência de uma Manaus que não é a guardada em suas memórias, não é a cidade imaginária:

[...] atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado: lodo e água parada, paredes de madeira, tingidas com as cores do arco-íris e recortadas por rasgos verticais e horizontais, que nos permitem observar os recintos: enxames de crianças nuas e sujas, agachadas sob um céu sinuoso de redes coloridas, onde entre nuvens de moscas as mulheres amamentavam os filhos ou abanavam a brasa do carvão, e sempre o odor das frituras, do peixe, do alimento fogado à beira da casa (HATOUM, 2004, p. 123).

Após notar essa cidade distinta da imaginária, com seus habitantes vivendo pelo instinto e tumulto, notados em suas atitudes desumanizadas, e até mesmo como monstros, a narradora decide voltar ao centro por outro caminho e se distanciar desse “hospício”, que metaforicamente pode ser compreendido como um confinamento, onde esses homens, mulheres e crianças são mantidos, sendo privados de viver junto à sociedade, como um espaço de segregação, um lugar à margem.

Sobre esse ponto, vale destacar a *zoomorfização* presente no romance, ela é uma figura de linguagem que descreve o comportamento humano, aproximando-o à figura de um animal. Mais que uma figura de linguagem, ela é tida como uma concepção de representação que foi muito utilizada no Naturalismo, influenciado pelas teorias de Charles Robert Darwin (1809 – 1882), que explicava o homem como um ser instintivo, irracional e moldado pelo meio em que vive, assim como os animais. Para além do naturalismo, em diferentes épocas os autores recorreram a essa concepção. Como não nos remeter à famosa obra modernista *Vidas Secas* (1937), de Graciliano Ramos (1892 – 1953), na qual diversos personagens, como Sinhá Vitória, ou o próprio Fabiano, protagonista do romance, são aproximados à semelhança de animais, descritos e representados em atitudes animalizadas.

A narradora, a fim de rever os lugares que ainda ressoavam altivos em sua memória, quis notar a cidade surgindo dentre as águas do igarapé. Lançando-se, portanto, a esse passeio, que é apresentado com muito lirismo:

E à medida que me aproximava do porto, pensava no que me dizias sempre: “Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade,

traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade. [...]” (HATOUM, 2004, p. 124)

A cidade não pode ser decifrada de longe, com um olhar de fora. Para entender os processos urbanos é preciso vivenciá-los. Talvez, por essa convicção, a narradora tivesse se lançado nesse passeio ao chegar a Manaus, para realizar uma busca, o reconhecimento dos locais de sua memória, de suas vivências. O romance demonstra que a decadência econômica e social da cidade de Manaus foi muito significativa e pensando de uma forma mais ampla, não só a decadência de Manaus, mas de todos os grandes centros urbanos. Se nos referimos ao processo de *zoomorfização* do humano, nas aglomerações do bairro Cidade Flutuante, podemos também aludir ao processo de *personificação* da urbe.

A exemplo, da *zoomorfização*, a *personificação* também é mais que uma figura de linguagem, mas ela, ao contrário da *zoomorfização*, transmite aos animais ou seres inanimados, sentimentos e ações próprias dos seres humanos. A obra *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo (1857 – 1913), símbolo do naturalismo brasileiro, em que o autor consegue personificar o cortiço de tal modo, que ele deixa de ser apenas lugar das vivências, para se tornar uma personagem que mantém forte relação com as demais. Além da *personificação*, presente n’*O Cortiço*, também se nota a presença marcante da *zoomorfização*: as personagens são retratadas como seres instintivos e que vivem sendo moldadas pelo ambiente em que vivem, no caso, o próprio cortiço.

Em *Relato de um certo Oriente* existe uma anástrofe: enquanto os moradores desse bairro se tornam animais ou enquanto os seus “corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos” (HATOUM, 2004, p. 125), grunhindo sons desconhecidos, “sons absurdos querendo imitar alguma frase” (HATOUM, 2004, p. 125), semelhantes ao dos animais, a cidade emerge no texto como uma pessoa “que se contorcia [...] em carne viva, devorada pelo fogo” (HATOUM, 2004, p. 125). Essas passagens se referem ao porto da cidade, onde a narradora nota a extensão da podridão e da decadência urbana.

Ao caminhar por outros bairros da cidade, ela nota como se modificaram os ambientes, nos quais estava acostumada a ver apenas coisas belas, exóticas e naturais:

Demorou, na verdade, para atracarmos à beira do cais. O sol, quase a pino, golpeava sem clemência. Foi difícil abrir os olhos, mas não

era a luminosidade que incomodava, e sim tudo o que era visível. De olhos abertos, só então me dei conta dos quase vinte anos passados fora daqui. [...] a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço: uma praia de imundícias, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações (HATOUM, 2004, p. 124).

A memória da narradora entra em conflito – entre a cidade imaginária, da memória, da infância e a cidade real, do agora, da modernidade que se encontra à sua frente – ao notar no que havia se tornado a cidade, sobretudo na destruição do meio ambiente. Essa presença da preocupação ambiental é comum nas narrativas contemporâneas. *Relato de um certo Oriente* nos chama a atenção para a degradação do meio ambiente, bem como a degradação da própria cidade: “A praia terminava numa aglomeração de barracas entulhadas de quinquilharias: um labirinto de madeira que se alastrava nas calçadas, nas ruas, na praça.” (HATOUM, 2004, p. 125). A cidade de Manaus é representada não apenas pelos aspectos positivos, mas, sobretudo, pelos aspectos negativos trazidos pela urbanização desenfreada e não calculada. Observa-se a situação precária na qual a capital do Amazonas está imersa, a podridão, a lama, os dejetos, as aglomerações de barracos, etc.

A narrativa debruça-se reflexivamente sobre a condição urbana. A literatura desde antes do século XX parece já se interessar por essa reflexão da cidade e da opressão criadas pela urbe moderna: consumismo, mecanização, isolamento, alienação; fazendo com que o mundo se torne extremamente capitalista, onde a pobreza, a miséria, a solidão se tornam as consequências desse novo comportamento.

Na sua conclusão acerca da história e arquitetura de Manaus, Mesquita (2006, p. 327) observa que “no final do século XIX, a cidade de Manaus despontava como um dos centros de prosperidade e riqueza do País, graças aos excedentes gerados pela exploração da borracha”. O autor Milton Hatoum, por sua vez, em entrevista disse: “Estava em Manaus e perguntei a um jovem amazonense: “Que árvore é aquela?”. Ele olhou e disse: “Não sei”. Era uma seringueira! [...] As pessoas já não conhecem nem as árvores do lugar onde vivem” (GURGEL, 2008, p. 04). O autor se espanta ao notar como a história da cidade se perde em meio à modernidade. A figura do jovem que não reconhece a seringueira, árvore que tornou a sua cidade um grande centro de prosperidade e riqueza, demonstra justamente o

processo que a urbanização traz, em prol da modernidade, deve-se desvincular do passado, das tradições, do ambiente.

Em outras palavras,

A cidade toma de assalto o imaginário do escritor moderno, obrigando-o a posicionar-se. Imagens eufóricas e disfóricas emergem nas formas de representação da urbe, luzes e trevas alternam-se como metáforas de seus componentes. O escritor moderno hesita, dividido, empolgado e temeroso, recolocando em cena o conflito entre passado e futuro [...] (OLIVIERI-GODET, 1999, p. 18).

Machado (2009), em seu artigo sobre cidade e literatura na atualidade, afirma que existe a proliferação de uma literatura que apresenta uma “[...] imagem inconformada e crítica em relação aos centros urbanos” (MACHADO, 2009, p. 126). Essa crítica nem sempre é o centro da narrativa, raramente o é, porém, no fundo de toda obra ficcional, existem senhas de uma memória que se casa com a cidade, com os aspectos urbanos que se constituem na e pela história narrada, tecendo uma crítica e levantando questões pertinentes à leitura da representação da cidade.

Cabe retomar a ideia de que a representação dos espaços urbanos na obra *Relato de um Certo Oriente* ocorre por meio das cenas e vivências que ainda soam ativas na memória que tenta presentificar uma cidade que só existe nas lembranças das personagens, e da própria narradora. A visão que se tem da cidade perpassa por uma leitura individual. Os narradores tecem uma crítica às aceleradas transformações urbanas, e se mostram inconformados com os novos paradigmas da sociedade.

A cidade de Manaus, ao lado do ambiente familiar muito presente no romance, é mais que um pano de fundo, torna-se uma personagem que interfere na formação identitária dos indivíduos que participam da história. Afinal, retomando as palavras de Calvino (1990) que diz que “a cidade é redundante: repete-se para fixar alguma imagem na mente” (CALVINO, 1990, p. 23), ela mesma age na mente, na memória dos sujeitos. Notamos também que alguns dos narradores do *Relato de um certo Oriente* se lançam como a figura do *flâneur* no empreendimento de observar a cidade, perambulando pelas ruas, como Dorner e a própria narradora não nomeada, e nessas andanças pelas ruas, bairros e outros locais que se relacionam com a cidade, como a floresta e o rio, conseguem criar uma visualização de Manaus, em várias perspectivas, assim como nos mais diversos pontos de vista. A cidade,

igualmente como os vários relatos do romance, pode ser considerada como uma cidade plural, de vivências múltiplas, seja pela grande gama de imigração presente na vida cidadina, nas divisas territoriais com outros três países, ou da própria geografia da cidade: o rio, a floresta, a própria cidade.

CAPÍTULO II

A CIDADE DOS GÊMEOS

As cidades, como espaços de vivências coletivas, são paisagens privilegiadas de registros da memória. A pena dos escritores faz dessas paisagens vivas narrativas, que na interseção com a história, expressam, de forma policromática, a vida das pessoas no cotidiano (DELGADO, Lucília de Almeida Neves).

No romance *Dois Irmãos*, diferentemente do *Relato de um certo oriente*, a forma não implica tanto quanto a questão da memória e da identidade. Vários estudos surgiram em torno dessas questões que são tão patentes dentro dessa narrativa. Vale destacar, dentre tantos, a dissertação de mestrado de Tatiana Salgueiro Caldeira, intitulada *Rede de histórias: identidade (s) e memória (s) no romance Dois Irmãos, de Milton Hatoum* (2004). Nesse estudo, a pesquisadora problematiza a memória, pois ela é a base fundamental do fio construtivo da narrativa, além disso discorre sobre a integração e as relações existentes entre diferentes culturas, trazendo à tona um emaranhado de discussões que acabam por culminar numa exaustiva análise da relação que essa memória desenvolve com os aspectos culturais e identitários.

A pesquisadora observa que, com a abolição da escravidão em 1888, e com a Proclamação da República em 1889, houve, no período republicano, uma intensa movimentação de imigrantes por conta da grande oferta de trabalho, principalmente no setor agrário. Esses imigrantes contribuíram e muito na formação da nova identidade nacional.

Não é à toa que, ao se pensar em identidade, depois dos grandes avanços tecnológicos e também do próprio avanço do pensamento ocorridos e decorridos do século XIX, não é mais admissível tentar conceber a identidade como pura ou imutável. Surge, portanto, a ideia de que a identidade de uma nação não está ligada apenas à etnia, às tradições ou às línguas estáveis, possibilitando novas articulações acerca do conceito de identidade. Esse novo ponto de vista acerca da identidade cultural faz com que muitos teóricos não trabalhem mais com a

igualdade, como sendo formadora de uma identidade nacional, mas sim com a diferença, com a chamada heterogeneidade cultural.

Tendo por base as teorias contemporâneas, e sua extensa gama de artigos, ensaios, dissertações, teses, que tratam dessas questões, afirmaríamos que o termo identidade carrega em si um conceito que ainda está em construção, pois ele não é inteligível fora das atividades desenvolvidas dentro de um grupo social, ou dos processos que regem a vida dinâmica de uma nação com seus muitos grupos distintos.

Vale destacar que a identidade do sujeito na filosofia clássica da era moderna, que permeia desde o racionalismo de Descartes (1596 – 1650) até o iluminismo de Kant (1724 – 1804), entende a identidade como uma essência, o chamado *sujeito-fundamento*, ou seja, os indivíduos já nasciam dotados de uma identidade, de modo que, mesmo envolvidos em um tempo-espaço, a sua essência não sofreria modificações extremas. O sujeito nessa concepção é dotado de uma centralidade, que seria concebida em sua individualidade. A identidade era, portanto, tida como conexa, constante, imutável e fixa, afinal era estabelecida por meio dessa essência individual e centralizadora.

Foi somente a partir dos pensamentos de teóricos como Marx (1818 – 1883), Nietzsche (1844 – 1900) e Freud (1856 – 1939) que o conceito de identidade, muito lentamente, começou a se transformar. Esses filósofos conseguiram afastar o sujeito da suposta centralidade harmônica que tanto se propagava na filosofia clássica, fazendo com que comesçassem a surgir novas perspectivas no estudo do conceito de identidade (COLOMBO, 1991, p. 111).

Nesse período, duas ideias revolucionaram a forma de se pensar a identidade, o desenvolvimento da ideia de inconsciente por Freud e o surgimento da estruturação linguística por Saussure (1857 – 1913). Ambas as teorias serviram para repensar a questão da identidade, afinal, propuseram uma dialética diferente da razão que era imposta pela filosofia clássica, assim comprovando a não possibilidade de se conceber uma identidade imutável.

Sobre esse processo de renovação no comportamento e pensamento humano, Stuart Hall (2001) afirma:

Esse processo produz o sujeito pós-moderno, conceptualizado como não tendo uma identidade fixa, essencial ou permanente. A identidade torna-se uma “celebração móvel”: formada e transformada

continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 1987). É definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente. Dentro de nós há identidades contraditórias, empurrando em diferentes direções, de tal modo que nossas identificações estão sendo continuamente deslocadas (HALL, 2001, p. 13 – 14).

Dentro dessa perspectiva, Stuart Hall (2001) afirma ainda que é necessário se pensar no conceito de identidade levando em consideração as fortes e contínuas influências pelas quais os sujeitos são submetidos. Os sistemas culturais que regem essas influências se cruzam com outros sistemas culturais que, por sua vez, se interpenetram em outros, produzindo uma heterogeneidade cultural por meio da qual vários códigos simbólicos distintos e distantes dialogam dentro de um grupo social ou dentro de um mesmo sujeito.

Esses posicionamentos levaram Eneida Maria de Sousa, em seu artigo *Sujeito e Identidade Cultural*, a afirmar que “não há essência de homem abrigada em cada sujeito individual” (SOUSA, 1991, p. 38), afinal, a identidade do sujeito, assim como não pode ser considerada única, também não pode ser vista como individual, ao passo que a relação com o outro é o que forma as identidades necessárias nas situações mais diversas.

Teóricos modernos como Bhabha (1998), Said (2004) e Canclini (1997) desenvolvem esse tema ao trabalhar esse conceito levando em consideração as diversas demandas que o envolvem, como por exemplo da articulação dialética – do eu e do outro –, ou das manobras temporais entre o moderno e o tradicional, ou as culturas eruditas, populares e de massas, etc.

Canclini (1997), como afirmamos no primeiro capítulo, em seus estudos sobre a hibridação cultural dos países latino-americanos, defende que em nossa contemporaneidade há um diálogo entre as tradições culturais e os projetos de modernização, assim como há um diálogo entre as culturas erudita, popular e de massa. Assim, as trocas culturais envolvem toda a significação de uma sociedade e, por que não, a identidade do próprio indivíduo.

Essa experiência da hibridização, segundo Canclini (1997) não permite que as sociedades contemporâneas consigam pensar, criar ou manter identidades autênticas e puras. Existem vários fatores que não permitem a construção de uma

identidade fechada e essencializada, entre eles podemos citar a abertura da economia dos países ao mercado global, gerando uma intensa troca cultural, a imigração e a migração dentro do próprio país. Com esses processos modernos de movimentação começa a existir uma relativização do que seria identidade nacional e a identificação com outras identidades que não pertencem ao seu grupo cultural de convívio. Com isso, Canclini (1997) afirma que a identidade deve ser pensada e estudada sob o viés da heterogeneidade, pois essa promove um trabalho democrático com as divergências.

Retomando as postulações de Edward Said (2003), também já trabalhadas no primeiro capítulo dessa dissertação, vale destacar a ideia do estudioso em se trabalhar com a imagem de nação híbrida, disseminada, na qual os povos se incluem mutuamente e não totalmente, ou seja, o imigrante condensa as suas práticas culturais às da nova nação, assim como condiciona comportamentos novos, apesar do pensamento hegemônico criar aquelas imagens preferenciais e que ocasionem certa estabilidade identitária, ou um caráter mais nacionalista.

Já para Bhabha (1998), apenas a dialética do eu e do outro não responde satisfatoriamente às novas demandas do estudo do conceito de identidade. Segundo o teórico, essa questão é mais complexa, pois alude à representação do sujeito, quando esse compreende sua condição de diferente. Assim é possibilitada a criação de uma imagem do sujeito, com a qual ele funda as relações com um outro. O filósofo alude a um processo construtivo pelo qual o sujeito passa em relação a uma alteridade. Esse processo acontece quando o sujeito reconhece um lugar e *espaço de cisão*, e na confecção de uma representação como sujeito para um outro nesse mesmo espaço, o que Bhabha define como sendo o *entre-lugar* (BHABHA, 1998, p. 76).

A identidade, portanto, é desenvolvida na estreita relação com o outro que é mediador de regras e valores. Torna-se necessário pensar as sociedades como sendo dinâmicas, pensar que o próprio sujeito não possui uma identidade única e imutável e, da mesma forma, que a identidade cultural não é fixa, mas algo que resulta de um processo e de uma construção.

Milton Hatoum demonstra no romance *Dois Irmãos* como essas questões identitárias podem ser reconstruídas por meio de um resgate mnemônico. A memória, no romance, funciona como a ligação existente entre o tempo, o espaço e o sujeito e a formação de sua identidade.

A identidade construída por meio do mergulho nas memórias e, no caso específico da ficção hatouniana, no mergulho do imigrante e sua relação com o novo espaço, com a nova cidade – como já observado no primeiro capítulo –, acaba por estabelecer trocas e negociações entre os diferentes grupos, que mantêm contatos diversos com outras culturas e tradições. Hatoum comprova e atesta nas relações encontradas no romance *Dois Irmãos* como essas transações entre diferentes indivíduos em um mesmo espaço, em uma mesma cidade, não podem criar uma identidade homogênea, mas sim uma identidade híbrida.

Além dessas trocas identitárias entre imigrantes e nativos, não podemos nos esquecer da imposição que o próprio espaço estabelece aos comportamentos dos indivíduos, assim como acontece no segundo romance do autor. O romance *Dois Irmãos* demonstra a estreita ligação entre espaço e personagem. Na medida em que o narrador da história busca em suas memórias construir sua própria identidade e narrar as identidades das outras personagens, ele narra também a história de Manaus, seu crescimento, a transformação de uma cidade em outra e de como essas transformações contribuíram para a formação da identidade dos sujeitos e a interferência em suas memórias.

2.1 Um romance de memórias e identidades

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

Ainda que não seja o protagonista da história, o narrador do romance *Dois Irmãos* é plenamente envolto na trama que se desenvolve. Além disso, é uma personagem interessada nos conflitos e no destino dos irmãos gêmeos. O nome desse narrador é Nael, filho da empregada da casa – ou quase escrava –, uma índia, com um dos irmãos gêmeos dessa família de imigrantes libaneses. Nael é um narrador em trânsito (CALDEIRA, 2004, p. 78), o seu lugar é o da fronteira. Ele tenta

encontrar o seu lugar na história que ele mesmo constrói e tenta criar a narrativa, configurando-a por meio de sua própria memória.

Ser um sujeito marginalizado, um neto bastardo, dentro da história daquela família, fez com que Nael conseguisse se mover pelos mais diferentes posicionamentos, o que lhe permitiu o acesso a diversos relatos, e esses relatos entrelaçados são o começo de sua própria história. É desse lugar, das beiradas, que o passado daquelas personagens e o dele mesmo serão reconstruídos.

O narrador, ao regressar ao passado familiar, busca possibilidades do trabalho com os relatos dos outros participantes da história mesclados às suas próprias experiências e lembranças. A imagem criada é a de um imenso quebra-cabeça, sendo cada história, cada relato, uma peça para essa montagem, assim como a belíssima imagem criada pela narradora do *Relato de um Certo Oriente*, quando essa cita as tantas confidências que ouviu, que se misturavam à sua própria voz, tornando-se “como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes” (HATOUM, 2004, p. 166).

Nael, à margem da família e da sociedade, por causa de sua posição social, reúne tudo o que ouviu, viu e participou como sujeito ativo de um quartinho aos fundos da casa, o seu sítio nessa história. A imagem do quartinho nos fundos da casa, assim como o próprio posicionamento dualístico desse narrador – o de filho e empregado –, bem como a sua condição biológica, um *curumim*, ou seja mestiço – sua mãe índia e seu pai um descendente libanês – denota, simbolicamente, que a história narrada é constituída a partir de um *entre-lugar* (BHABHA, 1998).

Esse *entre-lugar* diz respeito ao sentimento de pertencer ou não, de ser ou não ser, da relação do eu com o outro, do convívio com o diverso e diferente, manifestado como alteridade. Nael, ao dissipar a sua história em escrita, deixa de ser o eu, bem como deixa de analisar apenas o outro, mas torna-se o espaço criado pelo seu próprio texto. Hatoum consegue, por meio desse narrador, transitar tanto pelos episódios culturais, que envolvem o outro, ou seja a sociedade na qual esse sujeito está inserido, quanto pelas questões subjetivas, que seria o trânsito pelo qual Nael caminha dos espaços étnicos em busca de si, por meio de sua pródiga memória.

Essa memória, que está em ruínas (FRANCISCO, 2007) assim como a própria identidade, demonstra que o narrador é uma testemunha que, a partir da

descontinuidade da casa e da destruição familiar, nos conta a história de Manaus, do povo em geral e a dos imigrantes, mesclada à sua experiência. Essas ruínas registram a imagem desse passado ausente, dessa falta de origem paterna, e dá possibilidades para que ele, Nael, escreva um presente distinto e apresente uma história envolta na diversidade cultural, graças ao entrecruzamento e ao relacionamento entre diferentes grupos étnicos, que possuem tradições e linguagens diferentes. Nael é, portanto, o único testemunho e representante da memória desses grupos e do passado coletivo que reconstrói na e pela narrativa.

Há que se lembrar que os narradores hatounianos lidam, ao contar as suas histórias, com a ambiguidade. Eles contam com a multiplicidade de perspectivas sobre os acontecimentos que os envolvem. Existem dois fatores importantes para a compreensão da posição de Nael ao narrar os fatos: ao tempo que precisa manter certo distanciamento do objeto observado, mantém preservada a sua condição de sujeito incluído e que vivenciou os acontecimentos que observa e analisa. Esse possível distanciamento, para Toledo e Mathias (2004, p. 99) é essencial, porque Nael se coloca enquanto expectador atento ao que se passa ao seu redor, mostrando uma imparcialidade, claro que não total, afinal, como já foi dito, o próprio narrador participa da história enquanto ator interessado no destino dos gêmeos, afinal um deles é o seu pai.

Outro fator muito importante para esse distanciamento é que Nael só volta os seus olhos para a história daquela família, ou para a sua própria história, depois de trinta anos, quando os envolvidos na narrativa já haviam morrido, enlouquecido ou desaparecido. Essas personagens estão na memória do narrador que busca, pela rememoração dos acontecimentos e também da postura e confissões delas, uma explicação para sua origem. Neste sentido, até mesmo o tempo que decorre até Nael narrar os acontecimentos já evidencia certo distanciamento.

Desse modo, existem diversas possibilidades de construções que se estabelecem entre aquilo que vivenciou, presenciou e ouviu e o tempo que o separa dos fatos. Sua postura, enquanto observador, o colocava do lado de fora daquele mundo de vivências:

Mas muita coisa do que aconteceu eu mesmo vi, porque enxerguei de fora aquele pequeno mundo. Sim, de fora e às vezes distante. Mas fui o observador desse jogo e presenciei muitas cartadas, até o lance final (HATOUM, 2000, p. 29).

Porém, ao mesmo tempo, o narrador está dentro da história, e como uma peça chave. Um exemplo claro da importância do narrador para a construção da narrativa pode ser levantado no episódio em que Nael ficou doente e as atenções de Halim foram destinadas, quase que exclusivamente, ao neto bastardo:

Passei alguns dias deitado, e me alegrou saber que Halim dera mais atenção ao neto bastardo que ao filho legítimo. Ele sequer pisou na soleira da porta do Caçula. No meu quarto entrou várias vezes, e numa delas me deu uma caneta-tinteiro, toda prateada, presente dos meus dezoito anos. (...) Foi um aniversário inesquecível, com minha mãe, Halim e Yaqub ao lado da minha cama, todos falando de mim, da minha febre e do meu futuro. Lá em cima, o outro enfermo, enciumado, quis roubar a comemoração da minha maioridade (HATOUM, 2000, p. 200).

Nael, em seu duplo posicionamento, rememora os fatos dos quais participou e tenta, ao dissipar esses acontecimentos em linguagem, reconstruir, além da história daquela família, a sua própria identidade, fazendo com que nós, leitores, nos atentemos às culturas distintas que ele apresenta e que estão ligadas à formação cultural do Brasil.

Sobre a memória, devemos novamente discutir as postulações de Walter Benjamin que afirma: “aquilo que alguém viveu é, no melhor dos casos, comparável à bela figura à qual, em transportes, foram quebrados todos os membros, e que agora nada mais oferece a não ser o bloco precioso a partir do qual ele tem de esculpir a imagem de seu futuro” (BENJAMIN, 1987, p. 41 – 42). Esta citação representa a narrativa identitária construída pelo narrador de *Dois Irmãos*, que vê, nos fragmentos de vida, que sobraram da casa da infância, pedaços de memória, dos quais procura recuperar uma suposta inteireza do passado.

Para buscar essa inteireza no passado, duas vozes são cruciais para o desenrolar da narrativa. Nael conta com os relatos e as confissões de dois outros personagens que são dos mais importantes para a construção discursiva, são eles Halim, seu avô e Domingas, sua mãe. Com as contribuições orais desses dois personagens, Nael tece a narrativa a partir de sua memória, pela qual recupera e dissipa em escrita essas contribuições.

O próprio Hatoum nos chama a atenção para esses dois personagens ao dizer, em entrevista, que Domingas e Halim são os que contam as histórias, eles dois possuem as vozes que contam mais, sem dizer tudo, ou toda a verdade, além de afirmar que esses dois se ligam mais intimamente a Nael, pois sabem mais sobre

o passado do narrador (SCRAMIN, 2000, p. 6). O próprio narrador nos diz que a história contada por ele depende de Domingas, (HATOUM, 2000, p. 25). Bem como reconhece a importância da voz e das conversas que teve com seu avô Halim, (HATOUM, 2000, p. 265).

Ao falar de memória, de rememoração, sabemos o quanto é instável essa construção, dada a inventividade e até mesmo o processo do tempo e da instabilidade que a identidade dos sujeitos sofre: o que eu penso hoje pode ser o que não concorde amanhã, e a memória está sujeita a essas nuances comportamentais, sendo alterada de acordo com a medida de transformações pelas quais o indivíduo passa.

Nos momentos em que o narrador, ao tecer a narrativa, utiliza os relatos de Halim e Domingas, ele se vê diante de uma fonte ambígua, não confiável, em que os lapsos da memória abrem um jogo com a invenção e a omissão dessas personagens:

Talvez por esquecimento, ele omitiu algumas cenas esquisitas, mas a memória inventa, mesmo quando quer ser fiel ao passado. [...] Desta vez Halim parecia baqueado. Não bebeu, não queria falar. Contava esse e aquele caso, dos gêmeos, de sua vida, de Zana, e eu juntava os cacos dispersos, tentando recompor a tela do passado. “Certas coisas a gente não deve contar a ninguém”, disse ele, mirando nos meus olhos. (HATOUM, 2000, p. 90, 134)

Para Benjamin (1994, p. 37), a ação de rememorar sempre está ligada com a vazão dada à imaginação, logo, a invenção é a dominante, afinal, “um acontecimento vivido é finito, 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” (BENJAMIN, 1994, p. 37). A utilização da escrita por meio da memória pode ser traduzida como uma escolha que nos remete aos próprios sujeitos da narrativa, enquanto fragmentados, assim como a própria memória também se caracteriza, como bem esclarece Francisco (2007):

O romance moderno, de modo geral, e o romance hatouniano, em particular, expõem em sua forma narrativa o fato de que o tempo, a história e, portanto, a consciência humana não existem enquanto sucessão ordenada de momentos neutros, em que cada momento se inicia no ponto onde o outro termina, mas que, antes, cada momento contém todos os momentos anteriores, como nos lembra Walter Benjamin quando fala de um tempo repleto de “agoras” [...] O filósofo alemão postula a existência de uma temporalidade não-linear, não-

cronológica, um tempo aberto e capaz de se projetar em todas as direções. (FRANCISCO, 2007, p. 55)

O que há no romance, e que o próprio Nael nos conta, é um jogo prazeroso que move a narrativa e que oscila entre o lembrar e o esquecer (HATOUM, 2000, p. 265), mantendo o suspense em relação à origem do narrador, e que também nos deixa perplexos ante a sua construção identitária, que é o segredo guardado por aquela família.

Milton Hatoum, ao eleger tal sujeito para ser narrador da história desse núcleo familiar, a partir de um discurso social, constrói um universo ficcional que se configura como um território de muitas culturas e que possui a miscigenação como o fundamento de seu processo de formação. A cidade de Manaus que emerge no livro é vista como o território multiétnico, que surge a partir das relações históricas que culminou no encontro do índio, do negro, do europeu, etc. As constantes trocas culturais entre as mais variadas etnias que habitavam por ali, como a espanhola, a indígena, a africana, a portuguesa e a sírio-libanesa, resultaram em um ambiente ímpar para se pensar no próprio homem amazônico e sua cultura.

Ao reconstruir a Manaus dos anos 1950, Milton Hatoum sugere uma identidade que se encontra deslocada e descentrada no tempo e no espaço. A cultura, para ele, deve ser analisada sob essa nova perspectiva, aquela que se baseia na heterogeneidade e na pluralidade, por meio das inevitáveis trocas culturais estabelecidas pelos grupos que ali são representados. Como bem aponta Oliveira (2008):

A questão da identidade forma uma espécie de zona de fronteira, que nos leva, em Milton Hatoum, a pensar a idéia de nação e nacionalidade como algo imaginado nas frestas, em *entre-lugares*. O poder, ou os poderes da ficção, nesse caso específico, caso quase único na prosa brasileira atual, estão a nos representar o mundo não mais pelos caminhos apontados a partir de 1922, mas no embate com as formas complexas de organização identitária, sejam elas locais ou universais, nacionais ou planetárias, individuais ou de massa. (OLIVEIRA, 2008, p. 72)

Na ficção de Hatoum, notamos a presença de diversas culturas que estão nos arredores do Brasil e que muitas vezes são esquecidas. A ficção do escritor manauara nos mostra a experiência do imigrante, do que está fora de seu país natal e tenta se reconstruir num solo estranho. Já no segundo capítulo do romance, podemos notar a presença dessas culturas e das misturas existentes naquele

território. Esse capítulo trata da chegada de Galib, pai de Zana, à cidade de Manaus, onde ele inaugura o restaurante Biblos:

No Mercado Municipal, escolhia uma pescada, um tucunaré ou um matrinxã, recheava-o com farofa e azeitonas, assava-o no forno de lenha e servia-o com molho de gergelim [...] O Biblos foi um ponto de encontro de imigrantes libaneses, sírios e judeus marroquinos que moravam na praça Nossa Senhora dos Remédios e nos quarteirões que o rodeavam. Falavam português misturado com árabe, francês e espanhol, e dessa algaravia surgiam histórias que se cruzavam, vidas em trânsito. (HATOUM, 2000, p. 36)

Deste fragmento podem-se elencar três características em que ficam evidentes as trocas culturais desse território. O primeiro deles está presente na culinária, notamos a presença tanto do regional, “o pescado”, e outros ingredientes que fogem à cultura do Amazonas, como: as azeitonas e o molho de gergelim, tipicamente árabe. Outro fator que pode ser notado são as trocas culturais que ocorrem dentro desse restaurante, onde diversas tradições se entrecruzam por meio dos sujeitos que frequentam o espaço. O terceiro ponto é a linguagem, que está intimamente ligada com as identidades, no restaurante havia uma mistura de várias linguagens, portanto, elas eram híbridas, uma vez que cada indivíduo falava a sua língua ao passo que buscava se aproximar da língua do outro.

Não é difícil imaginar que Nael, nascendo nesse mundo tão deslocado e cheio de fronteiras, é um indivíduo que busca construir a sua identidade a partir das culturas que o rodeiam.

Bhabha (1998), como já mencionamos, trata do *entre-lugar*, que é redimensionado por Oliveira (2008), na perspectiva do encontrar-se entre o familiar e o estranho. Na obra em análise, tem-se um drama de uma família estrangeira que vive em solo brasileiro. Logo, o estranho e o outro estão presentes nas representações do imaginário social. Neste sentido, podemos notar que a relação entre as culturas, familiar e estranha, não resolve as tensões entre as duas culturas, mas faz com que o sujeito em formação identitária se torne ambivalente, se torne um sujeito híbrido, por ter contato com dois saberes contraditórios:

O hibridismo é uma problemática de representação e de individuação colonial que reverte os efeitos da recusa colonialista, de modo que outros saberes “negados” se infiltrem no discurso dominante e tornem estranha a base de sua autoridade – suas regras de reconhecimento (BHABHA, 1998, p. 165).

Destarte, o narrador de *Dois Irmãos* se encontra no meio dessas culturas e tenta articular, utilizando a sua memória para dissipar essas experiências, não só as dele, como a de sua família e de toda uma sociedade formada em Manaus, em que o estar entre culturas faz com que as identidades passem por espécies de reconstruções ou, ainda, pelos processos do aceitar as diferenças e do viver imerso nas diversidades ocasionadas pela modernização da cidade.

Como conclui Vieira (2007, p. 140), “assim, a busca de si é sempre um percurso, nunca uma chegada definitiva”. E notamos isso no fim do romance, instante no qual a impossibilidade da descoberta de quem era seu pai acontece: a morte de Halim, a morte de Zana, a morte de Domingas, personagens que sabiam toda a verdade:

A casa foi se esvaziando e em pouco tempo envelheceu. [...] Hoje, penso: sou e não sou filho de Yakub, e talvez ele tenha compartilhado comigo essa dúvida. O que Halim havia desejado com tanto ardor, os dois irmãos realizaram: nenhum teve filhos. Alguns dos nossos desejos só se cumprem no outro, os pesadelos pertencem a nós mesmos (HATOUM, 2000, p. 184 - 196).

Ao fim do romance, a dúvida persiste. As identidades ficam em suspensão. O que se tem no romance de Hatoum é um entrelaçamento de histórias do passado em relação dialógica com o presente. Existe um embate entre o tempo e a memória, desencadeando um desacerto com os fatos que acabam, na história, como enigmas, como casos insolúveis. Logo, há um campo fértil para a ficção, para o trabalho da imaginação. A família de Halim e de Zana se decompõe. O espaço de vivências deixa de existir, a memória do narrador é a única ponte que nos leva a pensar as questões daquela família.

A narrativa é escrita mediante esse fio maleável da memória (VIEIRA, 2007), como se pôde notar, impondo um jogo entre o tempo em que aconteceram os fatos e o tempo em que eles foram recriados por essa memória. Portanto, as experiências do passado remodeladas pelo presente lançam o indivíduo diante de um quadro de indefinição e angústia, alocando o sujeito em um espaço e um tempo, moldados por uma tensão entre sua subjetividade e a coletividade.

O romance parece trazer à tona uma lógica que demanda do sujeito uma tomada de consciência e postura de seu lugar no mundo e da não possibilidade de recuperação do passado por meio do trabalho da memória como campo de

escavação em busca das bases de sustentação do indivíduo identificado com o seu grupo social (VIEIRA, 2007).

É neste sentido que entendemos a casa dos imigrantes libaneses, no romance *Dois Irmãos*, como um cenário das desavenças, das paixões, das concórdias e discórdias entre seus membros, onde podemos notar a presença de diálogos de várias culturas. É também neste ambiente familiar que há os entreolhares das diferenças, o que pode significar ainda o ponto de partida e de chegada do narrador em busca da sua identidade, tentando, em vão, reconstruí-la em sua plenitude. A respeito dessa reconstrução da casa pela memória, encontramos também em Bachelard (2000) uma pontuação muito pertinente:

a casa é, evidentemente, um ser privilegiado; isso é claro, desde que a consideremos ao mesmo tempo em sua unidade e em sua complexidade, tentando integrar todos os seus valores particulares em um valor fundamental. A casa nos fornecerá simultaneamente imagens dispersas e um corpo de imagens. Em ambos os casos, provaremos que a imaginação aumenta os valores da realidade. Uma espécie de atração de imagens concentra as imagens em torno da casa. Através das lembranças de todas as casas em que encontramos abrigo, além de todas as casas que sonhamos habitar, é possível isolar uma essência íntima e concreta que seja uma justificação do valor singular de todas as nossas imagens de intimidade protegida? Eis o problema central (BACHELARD, 2000, p. 23).

Assim, a casa absorve diversas imagens construídas ao longo de sua história, o resgate da casa por meio da memória é significativo, pois ele consegue revelar como a humanidade se prende à sua composição física:

Com efeito, a casa é, à primeira vista, um objeto que possui uma geometria rígida. Somos tentados a analisá-la racionalmente. Sua realidade primeira é visível e tangível. É feita de sólidos bem talhados, de vigas bem encaixadas. A linha reta é dominante. O fio de prumo deixou-lhe a marca de sua sabedoria, de seu equilíbrio. Tal objeto geométrico deveria resistir a metáforas que acolhem o corpo humano, a alma humana. Mas a transposição ao humano se faz imediatamente, desde que se tome a casa como um espaço de conforto e intimidade, como um espaço que deve condensar e defender a intimidade. Abre-se então, fora de toda racionalidade, o campo do onirismo (BACHELARD, 2000, p. 386).

Desse modo, podemos observar que a memória de Nael, nesse contexto, busca construir sua própria história, sua identidade e sua origem a partir da observação feita dos espaços por onde ele esteve: a casa, as ruas, os bairros, a

própria cidade de Manaus. Porém, nesse empreendimento da busca do passado, da busca por sua origem paterna, o narrador reconstrói também as identidades das outras personagens que estavam interligadas à sua própria formação social. Para isso, ele parte das interações culturais e da compreensão de seu *entre-lugar*. Nael não só retoma sua história, como também a de sua mãe, Domingas, a de seu avô, Halim, a do professor Antenor Laval, a da Pau-Mulato, entre tantas outras, inclusive representa a identidade cultural da própria cidade de Manaus.

2.2 Manaus: história e ficção

A minha cidade vai atrás de mim. Parece uma maldição.
(HATOUM, Milton).

O romance *Dois Irmãos* traz fortes referências ao clássico romance de Machado de Assis (1839 – 1908), *Esaú e Jacó* (1904). No romance machadiano, assim como no romance de Milton Hatoum, o tema bíblico dos irmãos gêmeos que se odeiam, filhos de Isaac e Rebeca, que lutam pelo poder herdado do pai, é retomado, cada um à sua maneira.

Em Machado de Assis, os dois lados representados pelos dois irmãos inimigos, Pedro e Paulo, simbolizavam os dois lados de um país que se encontrava dividido entre a República e o Império, mundos inconciliáveis. Já em Milton Hatoum, os irmãos Omar e Yakub sintetizam os dois lados de um único país: o atraso e o progresso; o caráter e a falta dele; o investir e o desprezar.

As semelhanças entre os dois romances só acentuam mais as diferenças que podem ser claramente observadas. Em *Esaú e Jacó*, todos os temas abordados dizem respeito às grandes questões da humanidade: o ciúme, a paixão, o amor, a inveja, a cobiça; diferentemente de *Dois Irmãos* que demonstra mais profundamente os dramas familiares, o foco desse romance está no cotidiano do núcleo familiar, ou seja, o epicentro de problemáticas humanas mais íntimas: o incesto, o abandono, a bastardia, as perversões.

Mesmo demonstrando profundamente as relações existentes dentro de um único núcleo familiar, Hatoum consegue fazer com que as histórias presentes

naquela família transbordem, alegoricamente, para o drama de um país repartido. O romance *Dois Irmãos* nos faz pensar não apenas em Manaus, onde se passa maior parte da trama, mas também na própria ideia de civilização.

Como vimos no início deste estudo, o espaço, na literatura, configura-se como um importante acionador para a compreensão da narrativa, pois ele mostra vestígios da identidade das personagens e os motins que existem entre elas (LINS, 1976, p. 98). Assim ocorre na história *Dois Irmãos*, também ambientado em Manaus, que narra fatos do início do século XX, com a chegada dos imigrantes libaneses àquelas terras, representada no romance: “Por volta de 1914, Galib inaugurou o restaurante Biblos” (HATOUM, 2000, p. 47), e estende-se às décadas de 1950 e 1970. Lemos, no romance, a história de uma casa dividida pelas batalhas travadas pelos dois irmãos, Omar e Yakub, que dão nome à obra, eles disputam o amor da mãe, da irmã, a atenção do pai e, também, se digladiam pela afirmação de suas próprias identidades. Assim como a casa está dividida entre os irmãos, o próprio espaço, ou seja, a cidade, as cidades expressam essa divisão: a inevitável modernidade e concomitante perda das tradições.

Manaus ganha uma grande importância no decorrer dessa trama romanesca e deixa de ser apenas um pano de fundo e torna-se um personagem-espaço, que impacta o comportamento das personagens que vivem e atuam pela influência desse ambiente. Ao lado do percurso elucidado, ou seja, da busca de Nael por sua identidade, o que o leva a narrar a história que se passou naquela família libanesa durante duas gerações, tem-se a presença das mudanças pelas quais passam a cidade de Manaus, o estado do Amazonas e o próprio país. A Manaus que é descrita no romance é aquela que está na efervescência dos processos de modernização e o inevitável atraso que essa região enfrenta perante o resto do Brasil.

Essa modernização da capital do Amazonas atinge em cheio a sociedade da época, pois traz melhorias apenas para alguns e faz com que a maioria dos habitantes, principalmente índios e migrantes do interior, se tornem mendigos. Além disso, a modernização atinge até mesmo as famílias da alta sociedade da época que não conseguem se adaptar a ela, como a família Reinoso, que era vizinha de Halim e Zana, que faziam parte dessa alta sociedade, mas que com o tempo foram “banidos da alta-roda dos novos tempos” (HATOUM, 2000, p. 249).

Deste modo, o romance apresenta o espaço sociocultural e também traços da história de Manaus, apresentando-a como a cidade que “cresceu no tumulto de quem chega primeiro” (HATOUM, 2000, p. 32). A capital do Amazonas se tornou, em pouco tempo, um respeitável centro econômico no norte do país, principalmente durante o ciclo da borracha (a chamada *belle époque*), quando a migração e imigração foram mais intensas. Nesse período, a cidade foi bombardeada pelos imigrantes estrangeiros e migrantes de outras regiões do país que iam em busca das riquezas que aquela terra oferecia. Além disso, houve também a movimentação de indígenas que tentavam, a todo custo, sobreviver na cidade.

O romance *Dois Irmãos* tem como espaço uma Manaus que passava por esse momento histórico contraditório: muitos se deslumbravam com esse desenvolvimento apressado que trazia consigo possibilidades de negócios vantajosos, enquanto outros, com uma visão romântica, viam a cidade de outrora sendo coagida e devastada em nome de um crescimento caótico, que dentre outros malefícios, apenas aumentava as desigualdades sociais.

Notamos que a narração da história de Manaus e seu crescimento desenfreado, denota a ideia de uma cidade em ruínas, pois retrata sua transformação em outra cidade. Essas ruínas estão diretamente ligadas às próprias personagens, que também encontram-se derrocadas. O próprio Halim, patriarca da família dos dois irmãos, lamenta, ao presenciar a destruição da cidade flutuante, um bairro que flutuava sobre o Rio Negro, bairro esse frequentado por ele, onde moravam amigos da família:

Halim balançava a cabeça, revoltado, vendo todas aquelas casinhas serem derrubadas. Erguia a bengala e soltava uns palavrões, gritava “Por que estão fazendo isso? Não vamos deixar, não vamos”, mas os policiais impediam a entrada no bairro. Ele ficou engasgado, e começou a chorar quando viu as tabernas e o seu bar predileto, A Sereia do Rio, serem desmantelados a golpes de machado (HATOUM, 2000, p. 211).

A destruição desse bairro, sucumbido pelo progresso da cidade, faz com que Halim veja suas memórias sendo também destruídas. A cada golpe de machado, uma lembrança feliz era apagada. Assim, com a destruição da cidade – que agora habitava apenas em sua memória –, o desgosto ocasionado pelos filhos, sobretudo Omar, o filho fanfarrão, para Halim só restaria esperar a morte física, que não demoraria a chegar.

Essa alusão ao crescimento descomedido das cidades também é encontrada em diversas outras obras modernas e contemporâneas, obras que demonstram um descontentamento com tal situação, a exemplo, podemos notar esse conflito urbano no livro *A Especulação Imobiliária* (1952), do já citado escritor Italo Calvino.

Em linhas gerais, esse romance de Calvino apresenta a história de Sr. Anfossi, um intelectual em crise com suas ideias. Para incorporar um imóvel na cidade, ele se mete em diversos problemas ocasionados pelo antagonista, Sr. Caisotti, um construtor trambiqueiro. O Sr. Anfossi e sua família veem as grandes construtoras progredirem em suas construções, mas eles se notam impotentes para realizar aquilo que desejavam. Por fim, vê-se a cidade representada nesse romance se tornando um verdadeiro inferno populoso e eles inventam outro modo para sobreviver nesse mundo que se transforma tão rapidamente e de forma desordenada.

Esses processos de modernização apresentados em *A Especulação Imobiliária* tem um tratamento crítico muito severo. Calvino aponta os processos e os responsáveis por essa mudança profunda nas paisagens urbanas, o que ele intitula de “febre do cimento”:

Eram as casas: todas essas novas construções que se erguiam, edifícios urbanos de seis, oito andares, a branquejar maciços como barreiras de reforço à contínua erosão da costa, aproximando do mar sempre um maior número de janelas e varandas. A febre do cimento tomara conta da Riviera: lá se via o edifício já habitado, com os vasos de gerânios todos iguais, nos balcões, aqui o casario apenas terminado, com os vidros marcados por desenhos de giz, que esperava as famílias lombardas desejosas de banhos; mais adiante ainda um castelo de andaimes e, embaixo, a betoneira giratória e o cartaz da agência com o anúncio de venda dos apartamentos (CALVINO, 1986, p.7-8).

Esse romance de Calvino dedica-se às descrições das paisagens urbanas e como os elementos novos começam a se agregar a essas cidades, tomando conta da velha urbe de forma veloz. Assim, como Halim, em *Dois Irmãos*, lamentava a modernização da cidade que destruía suas memórias, a mãe da personagem principal de *A Especulação Imobiliária*, Quinto, por ser a representante dos moradores antigos, traz consigo também um descontentamento com esse crescimento desordenado, chegando a sofrer “[...] por uma paisagem querida que morria” (CALVINO, 1986, p. 10).

Outra obra que pode ser mencionada no campo da crítica à modernidade é o próprio romance *Cinzas do Norte* (2005), de Milton Hatoum. A Manaus representada pelo romance *Dois Irmãos* não difere da cidade representada no romance *Cinzas do Norte*, como veremos no próximo capítulo. Os subúrbios do primeiro são muito parecidos com o bairro Novo Eldorado apresentado no segundo, tanto pela precária qualidade de vida, quanto pelo grande impacto causado ao meio ambiente.

A existência dessas relações entre literatura e experiência urbana tornaram-se bem mais problematizadas na modernidade, pois é nesse momento histórico que a cidade se apresenta como um fenômeno recente e diferente: ela deixa de ser aquela cidade delimitada e fechada em sua comunidade, para e tornar uma metrópole, com vários centros, bairros, sem limites. O reconhecimento dessa impossibilidade na medida do espaço, por diversos fatores, afetam o comportamento humano e suas relações com os aspectos políticos, sociais, econômicos e culturais. A metrópole como o signo da mudança não altera apenas a paisagem, mas também o perfil e as experiências de seus habitantes.

A multidão que participa da cidade moderna, que tem como traço forte e marcante a “febre do cimento” e acrescentamos, do asfalto, intrincados em sua cultura, deixa de ser cenário e passa a ser uma personagem que controla o comportamento de outras personagens. Assim podemos observar, nos já citados, Baudelaire e a sua Paris representada em seus poemas e Borges e sua Buenos Aires. Além desses, como não lembrar também da Buenos Aires de Ricardo Piglia (1940 -); ou de Lisboa para Eça de Queiroz (1845 - 1900); a Belo Horizonte nos poemas de Drummond (1902 - 1987); as imagens nebulosas do Rio de Janeiro representado por Machado de Assis (1839 – 1908), Lima Barreto (1881 – 1922), ou o nosso contemporâneo Rubem Fonseca (1925 -).

Para esse empreendimento, Nael faz uso da memória. Ele consegue, com paciência, ficar atento ao dia-a-dia daquela família, aos conflitos existentes dentro da casa e fora dela, na cidade. O convívio entre pessoas diferentes, de personalidades divergentes e até mesmo de culturas distintas, faz surgir a desconstrução das relações humanas dentro de uma cidade que sofre mudanças ininterruptas durante várias décadas, o que Nael observa com muita cautela.

Milton Hatoum, em entrevista diz, sobre o seu empreendimento em escrever uma cidade transfigurada pelo olhar da literatura:

Muito do que escrevi é uma tentativa de recriar um pequeno mundo de seres e situações num lugar também inventado, mas com referências fortes à cidade em que nasci e morei muitos anos. Em Manaus estão assombros e prazeres da infância, e os desatinos da adolescência. A vida portuária, que une a cidade ao interior do Amazonas e do qual ela é inseparável, o rio e a floresta, as histórias que ouvi dos familiares, amigos e conhecidos, as leituras sobre a Amazônia e a experiência de vida em outros lugares do Brasil e do mundo, tudo isso tem contribuído de alguma maneira para a laboração dos meus textos (HATOUM, 2001, p. 02).

Como vimos, o autor viveu em diversos estados brasileiros, nos Estados Unidos e em diversos países da Europa, porém nunca abandonou a cidade-natal, levando-a a ser o espaço que mais povoou o seu imaginário. Hatoum presenciou, quando retornou a Manaus, o crescimento desordenado que fez com que a cidade pagasse um alto preço: o desaparecimento da floresta. A Amazônia é imensa, e em sua obra ficcional, Hatoum demonstra ter uma profunda noção dessa imensidão, cheia de mitos, lendas, feita de uma natureza nefasta e pouco desbravada, lugar que, em sua própria essência, já prediz um conteúdo literário.

Em um estudo de Leyla Perrone-Moisés sobre a obra de Milton Hatoum, a pesquisadora destaca que o romance hatouniano faz com que o leitor assista à história do Brasil e da Amazônia a partir do viés literário. Em suas palavras:

Transcorrendo entre o período da Segunda Guerra até os anos da ditadura militar, a história dos dois irmãos conta, em filigrana, a história da Amazônia e do Brasil. *As peripécias existenciais de suas personagens têm como pano de fundo ativo e influente as mudanças por que passa Manaus: as privações da cidade, já decadente, durante a guerra; a fundação de Brasília vista de longe; a ocupação da cidade pelos militares, “monstro verde” mais assustador do que a floresta; a repressão e a violência; o progresso duvidoso, porque desigual. As transformações do comércio, a lojinha modesta do antigo mascate, passando pela imitação do “milagre econômico” do sul, até a proliferação dos badulaques globalizados e a compra da loja por um indiano inescrupuloso, vão sendo discretamente registradas pelo narrador, como um subtema musical numa melodia sabiamente orquestrada (PERRONE-MOISÉS, 2007, p. 286, grifo nosso).*

Não podemos esquecer, nessa relação entre o espaço e a personagem como, na literatura, o primeiro é um importante acionador para entender o labirinto narrativo. O espaço urbano pode evocar conflitos latentes entre as personagens, contribuindo para suas caracterizações, como vimos, no caso de Halim, aquele que é descontente com a transformação do espaço, e nostálgico por sua impotência de

não poder manter o passado, as memórias guardadas naqueles lugares destruídos pelo crescimento da urbe.

Segundo Bignotto (2003), a identidade da comunidade de determinada cidade é construída a partir do que ele chama da *arché* dessa cidade, ou seja, a identidade da população está intrinsecamente relacionada com as especificações da natureza da própria cidade. É notável, por exemplo, que as identidades dos dois irmãos, Yakub e Omar, se relacionam com as cidades e as formas com as quais construíram suas vidas. O irmão mais velho, Yakub, foi mandado para o Líbano, depois viveu em São Paulo, onde consegue ascender e torna-se frio e calculista, enquanto seu irmão, o caçula Omar, áspero e insensível, não consegue sair da cidade de Manaus, mantendo com ela uma relação de dependência extrema.

Quanto às personagens do romance, Toledo e Mathias (2004) observam que:

Somente Yaqub aparentava não se enquadrar nos padrões de conduta local. A vinda para São Paulo, lugar frio e sério, insinua que ele encontrara, enfim, seu verdadeiro habitat [...]. O mesmo não ocorreu com Omar. A ida a São Paulo obrigou-o a colocar uma máscara temporária de “seriedade” e “juízo”, no intuito de não ser escorraçado de imediato pelos demais, mas o engodo foi descoberto, pois ele era um “peixe fora d’água” (TOLEDO E MATHIAS, 2004, p. 79).

Milton Hatoum consegue demonstrar nesse romance como o ambiente impacta o comportamento das personagens. Yakub, ao ser mandado para morar com parentes no Líbano, distancia-se da família. Mesmo ao retornar ao lar, sente-se um estrangeiro em sua própria terra. Assim, decide ir morar em São Paulo. O espaço, portanto é crucial no fortalecimento dessa personagem. Yakub identifica-se com São Paulo, onde enriquece e torna-se engenheiro.

Sobre essa suposta ligação entre as personagens e o seu *habitat*, Poulet (1992) afirma:

As personagens não estão somente ligadas a suas aparências, é preciso ainda que estas estejam ligadas a um determinado ambiente local que as enquadre e lhes sirva, por assim dizer, de estojo ou cofre [...]. Os seres cercam-se dos lugares nos quais se descobrem, tal como se veste uma roupa que é, ao mesmo tempo, um disfarce e uma caracterização (POULET, 1992, p. 30-31).

A identificação de Yakub com o espaço de São Paulo dá-se pela própria natureza dessa personagem, que é representada como “fria e solitária”, como a

própria capital paulista: “Com poucas palavras, Yakub pintava o ritmo de sua vida paulistana. A solidão e o frio não o incomodavam; comentava os estudos, a perturbação da metrópole, a seriedade e a devoção das pessoas ao trabalho” (HATOUM, 2000, p. 59). Yakub necessitava desse anonimato oferecido por esse espaço para se preparar “para dar o bote: minhoca que se quer serpente, algo assim. Conseguiu. Deslizou em silêncio sob a folhagem” (HATOUM, 2000, p. 61). Friamente, como o próprio clima e as suas relações em São Paulo, planejou sua vingança e a executou, aniquilando categoricamente o irmão caçula.

Por seu turno, Omar até tenta obter o mesmo sucesso que seu irmão na capital paulista, mas percebe que aquele não era seu espaço, não conseguiu se adaptar ali, e, após roubar Yakub, retorna a Manaus, onde se sentia à vontade para o seu jeito despojado de viver: as noitadas, a embriaguês, a vida boêmia, além de contar com a cumplicidade da irmã e de sua mãe, suas protetoras. A capital do Amazonas e seu entorno oferece-lhe prazer e segurança, já que o ambiente manauara serve-lhe de esconderijo durante suas fugas. Manaus era a cidade propícia ao seu modo de viver.

Yakub “era um pouco mais que uma sombra habitando um lugar” (HATOUM, 2000, p. 44) e Omar era “presente demais: seu corpo estava ali, dormindo no alpendre” (HATOUM, 2000, p. 61), os gêmeos são, exatamente, “uma réplica quase perfeita do outro, sem ser o outro” (HATOUM, 2000, p. 21), assim, o espaço das ações de ambos os irmãos expressa a natureza deles mesmos.

Outra personagem que é muito bem representada pelo seu lugar de habitação é a mãe do narrador, Domingas, que vivia como em um cativado na casa daquela família após ter ficado órfã. Ela não podia ser considerada empregada, pois não recebia proventos, também não podia ser tida como parente, pois não tinha privilégio algum. Em um momento esclarecedor sobre esse lugar da mãe, Nael relaciona-o com um cemitério indígena que acabou sendo soterrado pela cidade (HATOUM, 2000, p. 179). Esse episódio do cemitério indígena que foi anegado pela cidade, local onde foi construída uma praça, é muito importante, pois essa apropriação do símbolo dos índios de forma arbitrária aponta para uma verdade trágica, não só na cidade de Manaus, mas em todo território brasileiro, desde a dominação europeia, que é a desvalorização e degradação do índio, muito bem representada na figura da personagem Domingas. Destruir um espaço sagrado dos índios e construir uma

praça, que é o símbolo absoluto da cidade, só faz confirmar a posse do lugar e fazer com que o outro fique na marginalidade e na periferia.

Além dessas observações, devemos destacar também que o narrador de *Dois Irmãos*, assim como os narradores do *Relato de um certo Oriente*, também tem seus momentos de *flanêur*, momentos em que o narrador e a narrativa entrelaçam seus olhares sobre a cidade. Em um de seus rápidos passeios aos domingos, ele ressalta a degradação pela qual a cidade de Manaus e seus habitantes estariam passando. As palafitas e os moradores formam um cenário anfíbio. A cidade de Manaus é desvelada sem fantasia alguma pelo narrador:

Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo do escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas (HATOUM, 2000, p. 81).

A descrição desse bairro muito se assemelha às observações feitas pela narradora do *Relato de um Certo Oriente*, quando decide fazer a incursão por esse mesmo caminho. Em ambos os romances há uma construção de dois mundos distintos dentro de uma mesma cidade: o centro e toda pompa de uma capital em extremo desenvolvimento e esse bairro mais pobre e sem estrutura. A cidade exposta por Nael é aquela que exala o cheiro do próprio espaço urbano:

No meio da travessia já se sentia o cheiro de miúdos e vísceras de boi. Cheiro de entranhas. Os catraieiros remavam lentamente, as canoas emparelhadas pareciam um réptil imenso que se aproximava da margem. Quando atracavam, os bucheiros descarregavam caixas e tabuleiros cheios de vísceras. Comprava os miúdos para Zana, e o cheiro forte, os milhares de moscas, tudo aquilo me enfastiava [...] (HATOUM, 2000, p. 81).

Visto como um menino de recados por Zana e suas vizinhas, o narrador pôde dispor de poucos momentos para fugir da casa. Os raros passeios que ele realiza aos domingos, como já demonstrado anteriormente, amplia o espaço da história daquela família de libaneses, pois Nael vai aos lugares onde habitam os “seres que improvisaram tudo para sobreviver” (HATOUM, 2000, p. 80), lugares esses que os habitantes do centro e da elite da cidade ignoram.

A transformação ocorrida na cidade de Manaus acaba por dissolver as identidades, fazendo com que as personagens se tornem seres sem memória ante a realidade a que são aprisionadas. Tudo na urbe moderna aponta para a constante

mudança. A cidade representada no romance acaba crescendo sem controle e o preço a ser pago é o da destruição da floresta. A irmã dos gêmeos, por exemplo, adquire um bangalô “num dos bairros construídos nas áreas desmatadas ao norte de Manaus” (HATOUM, 2000, p. 247). Mesmo com esse crescimento, alguns elementos da arquitetura antiga de Manaus são preservados em uma semidestruição, como por exemplo os grandes quintais das antigas residências, como a da casa de Zana e Halim, onde o narrador da história morava com sua mãe, além de algumas seringueiras que acabam por se impor diante de toda essa modernização, presentificando o passado.

Pellegrini (2007) afirma que o progresso e a estagnação da região norte do Brasil frente às outras regiões do país são tematizados no romance *Dois Irmãos*. A Manaus de Hatoum, ilhada pelo rio e mapeada pela floresta adapta-se como pode a essa atualização da sociedade, desde o fim da *belle époque* da borracha até a modernização industrial. Mas esse suposto progresso não aniquila o atraso eminente, há avanços e estagnações, há obstinação e mudança. O tempo se incumbe de descaracterizar a cidade de outrora e convertê-la numa outra. Nael olha com desgosto e espanto a cidade, que cresce ao mesmo tempo que se destrói, a cidade “afastada do porto do rio, irreconhecível com o seu passado” (HATOUM, 2000, p. 264).

O romance *Dois Irmãos* e seu núcleo de personagens complexos (como os gêmeos, iguais na fisionomia e opostos nas ações; como Zana, a matriarca, e seu amor sem limites pelos filhos, principalmente pelo caçula, Omar; como Halim, um marido apaixonado que sente ciúmes dos filhos, pois vê sua vida amorosa destruída) faz-nos pensar que os espaços das vivências acabam por moldar e ajudar na caracterização dessas personagens, pois é nesse espaço que se encontram a memória dos habitantes e as senhas de suas identidades.

A cidade apresentada no romance nos leva a observar que o drama vivido pelas personagens, que acaba por culminar no drama da casa, e alegoricamente, nos dramas da cidade de Manaus e do rio que se degradam mutuamente até entrarem em colapso e se tornarem apenas ruínas, aponta para o entrelaçamento que existe entre as personagens e a própria cidade. O drama das personagens atuantes e também das personagens anônimas se estendem ao espaço e à ruína em que se tornou a cidade. Nael observa claramente isso ao caminhar pelos becos e ruas apertadas próximas ao porto, onde tudo aponta para a vida miserável que se

levava, pelo imprevisto necessário para a sobrevivência, pela falta de conforto e pelo modo de vida simples:

Um outro mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam os de minha mãe, via crianças que um dia seriam levadas para o orfanato que Domingas odiava (HATOUM, 2000, p. 80 – 81).

Visualizamos no romance circunstâncias que representam a destruição de uma cidade, tanto no plano do concreto, quanto no plano social. O que a narrativa representa sobre a cidade de Manaus foi experimentado em diversas outras cidades, ou seja, as constantes mudanças motivadas pelo progresso e modernização traduzem uma falta de compromisso com a conservação da memória e da identidade local, a exemplo da destruição da Cidade Flutuante. Esse bairro foi destruído sem se pensar na perda histórica e também na perda social, se considerarmos os moradores e habitantes daquele lugar.

Tais acontecimentos deixam claro que atitudes extremas como essa, em locais que não estão preparados para se adequar às consequências dessas modificações, criam transtornos maiores para a urbe. Surge em Manaus o crescimento imensurável de bairros anfíbios, por não existir espaço para a moradia dos habitantes, sobre isso, Guerra afirma:

Ver a capital amazonense hoje é perceber a luta da população em reconstruir o que foi destruído em nome da modernidade, como se esse procedimento pudesse devolver o que foi extirpado sem nenhum ato de compaixão. [...] Da cidade flutuante vivenciada pelos personagens de *Dois Irmãos* não restou nem mesmo matéria arruinada. O decreto presidencial, auxiliado pelo rio da destruição lavou tudo que se conheceu da cidade. (GUERRA, 2011, p. 140 – 141)

Chama muito a nossa atenção a analogia que acaba se configurando entre o espaço e a percepção. Nael, o narrador e importante personagem da trama, aborda as mais variadas formas em que podem ser percebidas essas mudanças, tanto na estrutura física da urbe, quanto nas questões sociais. Tais mudanças afetam profundamente o comportamento das personagens e isso é explorado por esse narrador que acaba nos mostrando todas as faces que a modernidade e as inevitáveis devastações proporcionaram para as vivências dos habitantes dali.

Milton Hatoum, assim como outros escritores, consegue fazer com que o narrador, em *Dois Irmãos*, trace uma verdadeira cartografia da cidade, arquitetando e representando o imaginário das cenas das cidades, com seus habitantes, seus povoados, seus rios, etc.

CAPÍTULO III

CINZAS DA CIDADE

Aqui tudo parece que é ainda em construção e já é ruína
(VELOSO, Caetano).

No romance *Relato de um certo Oriente*, quem nos guia pelas memórias das personagens é a narradora-organizadora não nomeada daquele “coral de vozes dispersas”, uma mulher que passou um grande período longe da cidade de Manaus e voltou em um momento de desintegração familiar, encenado pela morte da matriarca Emilie, logo no início de sua narração. Além de descrever os acontecimentos passados e recentes da casa de sua infância, a narradora nos proporciona um verdadeiro mapa da cidade, do agitado centro e dos bairros periféricos e proibidos de sua infância.

Já no romance *Dois Irmãos*, o narrador é Nael, um agregado da família, que no seu *entre-lugar* (de parente e empregado), busca por meio do passado a definição de sua própria identidade, pois um dos gêmeos é seu pai. Mesmo sendo seu empreendimento estreitamente voltado à observação das relações da família da matriarca Zana, em alguns momentos excursiona pela cidade, demonstrando como a vida portuária de Manaus é intensa com o seu comércio pluvial e seus habitantes humildes.

Nos dois romances, o local da infância é o abrigo das memórias que funcionam como fio construtivo de ambas as narrativas. Tanto em *Relato de um certo Oriente*, quanto em *Dois Irmãos*, os narradores são guiados unicamente com o intuito de reconstruir suas identidades por meio das memórias que detêm os sentidos de suas trajetórias; ambos os romances retratam a vida de imigrantes libaneses que encontraram no norte do Brasil, na cidade de Manaus, um “certo Oriente”.

Já em *Cinzas do Norte* (2005), o foco não se detém apenas no passado, nem na nostalgia ocasionada pelas intensas transformações urbanas ocorridas. O tempo desse romance é o presente da enunciação, os aspectos, no que se refere à representação dos espaços urbanos, observados nesse romance tentam demonstrar

como a instalação das fábricas da Zona Franca de Manaus afetaram os habitantes dali; como esse mundo em extrema transformação e modernização impactaram tais personagens.

Alfredo Bosi observa que nas produções literárias contemporâneas, chamada por muitos teóricos de pós-modernas, há uma tendência à inconformidade e resistência com a “máquina especular e espetacular posta em marcha pelo capitalismo ultramodernista” (apud PIRES, 2006, p. 01).

Linda Hutcheon (1991) defendeu o pós-moderno como um fenômeno fundamental e deliberadamente contraditório, "que usa e abusa, instala e subverte, os próprios conceitos que desafia" (HUTCHEON, 1991, p. 19). Por isso, segundo essa pesquisadora, quaisquer oposições binárias devem ser questionadas, já que negam a natureza híbrida, plural e incongruente do pós-moderno.

Assim, entender o que significa a literatura contemporânea perpassa pelo entendimento do que é a própria literatura, não há como dissociar tais conceitos. A literatura é um processo, um *continuum*, um lugar formado por discursos e práticas sócio-discursivas que carregam em si os valores daqueles que vieram antes; não pode ser entendida como uma negação ao que foi produzido anteriormente, como pontua Silva (1990) ao discorrer sobre o conceito da própria literatura, que para ele se apresenta “[...] como um ininterrupto processo histórico de produção de novos textos” (SILVA, 1990, p. 14) e não como algo estático ou combatente de legados.

Segundo Pellegrini (2001), para se entender a literatura que é construída hoje no Brasil precisamos voltar o nosso olhar à toda a historiografia, ou seja, àquilo que nos trouxe até aqui. Sobre isso, afirma a autora que, por muito tempo, perdurou uma falsa dicotomia entre campo e cidade, que representariam o nacionalismo autêntico e o estrangeirismo imposto, nessa ordem. Esse pensamento romântico se torna um pouco fora de foco, pois essas temáticas expressavam a condição de um país novo que sofreria influência de outros países e também que estava com as suas portas abertas para que fosse desbravado.

O que se sabe é que a literatura brasileira nasceu como uma busca da ideia de nacionalidade, tanto na representação do campo (a exemplo os romances regionalistas da estética romântica), quanto na representação da urbe. Ambas tentavam expressar um país que se organizava.

Seguindo o conselho de Pellegrini (2001), para entender melhor onde se encaixa a ficção de Milton Hatoum dentro dessa nova literatura que se desenvolve,

voltaremos o nosso olhar para a historiografia literária. Como dito, o nacionalismo foi uma grande preocupação para os nossos primeiros literatos, como é o caso de Visconde de Taunay (1843 – 1899) , José de Alencar (1829 – 1877) e toda obra romântica, que tratavam, em sua maioria, das questões regionais e indianistas, e também um pouco das questões urbanas, que foi mais fortemente explorada na prosa realista com Machado de Assis (1839 – 1908), Aluísio Azevedo (1857 – 1913) e outros.

A questão urbana e rural também é notada muito fortemente nas construções pré-modernistas de Lima Barreto (1881 – 1922) e Monteiro Lobato (1882 – 1948). Essa busca pela essência nacional inquietou até mesmo os modernistas da década de 1920, sendo que para eles existia uma empreitada maior a ser cumprida, além de buscar a ideia de nação, deveriam também denunciar os problemas sociais, aí, a geração modernista de 1930 fez seu palco. Graciliano Ramos (1892 – 1953), por exemplo, e a denúncia da exploração do homem do campo no nordeste. Érico Veríssimo (1905 – 1975) no sul e Jorge Amado (1912 – 2001) no nordeste compondo a literatura que analisa a decadência do latifúndio, a ascensão da burguesia e o crescimento das cidades.

Tal empreendimento continuou arduamente nas décadas seguintes, citamos a exemplo Guimarães Rosa (1908 – 1967) e seus contos que realizaram uma reflexão muito ampla e diversificada sobre as questões sociais do Brasil. Nesse mesmo período, surge Clarice Lispector (1920 – 1977), que pôs os problemas da mulher à tona. Enfim, a trajetória da literatura brasileira, nos seus muitos períodos, nas suas muitas estéticas e nuances, demonstra que a cidade, o campo e as demais questões sociais se embaraçam, construindo a identidade de um país em transformação.

Apesar de ter sido tema muito frequente na literatura brasileira, como averiguado acima, essa dicotomia campo/ cidade vem se enfraquecendo. Segundo Pelegrinni (2001):

[...] aos poucos vão ficando raros (ainda que não desapareçam) os temas ligados à terra, à natureza, ao misticismo, ao clã familiar, ao sincretismo religioso, peculiares a uma narrativa de fundamento telúrico, ancorada num tipo de organização econômico-social ainda de bases na maioria agrárias. A industrialização crescente desses anos vai – em última instância – dar força à ficção centrada na vida nos grandes centros urbanos, que incham e se deterioram, daí a ênfase na solidão e angústia relacionadas a todos os problemas sociais e existenciais que se colocam desde então (PELEGRINI, 2001, p. 117).

Esse processo de aceleração do desenvolvimento brasileiro que se instaurou principalmente em meados dos anos de 1960, com o então regime militar, proporcionou densas mudanças políticas, sociais, culturais e econômicas, atingindo, assim, a forma de se representar literariamente o país. Ainda para Pellegrini (2001) a ficção nas últimas décadas é uma ficção em trânsito, pois o que se observa é uma ficção que tem abandonado elementos temáticos que a acompanharam desde a sua formação para investir em temáticas que ainda não são consolidadas.

Aí encontramos um ponto de convergência da literatura contemporânea que é produzida no Brasil e a ficção de Milton Hatoum. O escritor agrega novas temáticas que não são consolidadas dentro da literatura nacional, como a figura do imigrante e seu sentimento de pertença, bem como a discussão da formação cultural do norte do país. Além disso, a fronteira do campo e da cidade em Hatoum deixa de existir, ao passo que ele escreve sobre a conhecida capital da selva, sobre a natureza, a floresta, a urbanização e a modernidade que se cruza com as vivências de suas personagens.

Além disso, o escritor amazonense consegue, em seus romances, expressar uma forma de resistência à cultura de mercado, tentando combatê-la a partir da recuperação da memória, não apenas criticando os problemas nacionais, ou os problemas das cidades, mas filtrando essa crítica dentro da experiência pessoal das personagens envolvidas nas tramas. Vale destacar que, apesar das histórias hatounianas tratarem de histórias familiares, o resgate da memória intimista que se configura em todos os romances do autor não se atém a elas mesmas, o autor vai além, ao discutir a vivência coletiva do universo cidadão.

Há no romance *Cinzas do Norte* a presença acentuada da inevitável divisão entre ricos e pobres, entre lugares nobres e lugares populares dentro dessa cidade que se modernizava. Essa divisão pode ser percebida nas próprias personagens envolvidas na trama: Jano e seus amigos como os detentores do poder econômico e do prestígio político diferem drasticamente do outro núcleo da trama que é a família de Ramira, costureira que luta duramente para manter e oferecer educação ao sobrinho órfão, Lavo, o narrador da história.

Além dos núcleos de personagens serem distintos e sua própria configuração acentuar as diferenças sociais entre eles, não podemos deixar de lado a população que aparece no romance como anônima e que vive em situação deplorável,

morando à beira de Igarapés sem nenhum tipo de higiene ou acesso àquilo que a cidade moderna deveria lhes oferecer: qualidade de vida.

Por isso mesmo, Pellegrini (2001) acentua, ao fim de sua abordagem:

Hoje a ficção urbana faz com que as cidades ultrapassem seus horizontes originais de representação, desde que ela funciona como tradução dessa espécie de lugar de opressão, nos seus múltiplos níveis: social, traduzindo a exclusão da maior parte dos indivíduos do sistema que ela representa; político, traduzindo a centralização do exercício de poder; ideológico, traduzindo a reiteração constante de normas e valores que oprimem o sujeito, cercando sua realização pessoal e afetiva; estético, traduzindo linguisticamente os códigos da urgência e do medo que determinam o ritmo da cidade grande (PELLEGRINI, 2001, p. 125).

Assim, na prosa hatouniana como em outras obras contemporâneas, o espaço urbano ficcionalizado começa a abrigar novas significações. Amplia-se, portanto, a simbologia que a cidade carrega, deixando-a em nada parecida com aquela cidade representada nas origens da literatura brasileira. A cidade, que funcionava apenas como pano de fundo para as histórias ficcionais, transformou-se em “uma possibilidade de representação de problemas sociais até se metamorfosear num complexo corpo vivo” (PELLEGRINI, 2001, p. 125), tornando-se mais importante que as próprias personagens, que acabam por se tornar meros habitantes, frágeis, com a sua voz abafada pela turbulência e aceleração dos processos de modernização encontrados na urbe.

3.1 CINZAS QUE QUEIMAM

Cinzas do Norte não é uma obra-prima, e digo isso sem falsa modéstia. Mas com esses três romances, acho que consegui realizar alguma coisa... Tentei construir um universo ficcional [...] Pensei: é o terceiro romance que escrevo e é o terceiro narrador que sobrevive para contar uma história. Um pouco como Sherazade, que inventa e fabula para não ser decapitada. (HATOUM, Milton).

Em *Cinzas do Norte*, o tema da imigração libanesa está ausente, mas as questões identitárias, memorialísticas e a própria formação de uma visão crítica sobre a urbe moderna também são representadas nesse romance, assim como nas

demais narrativas de Milton Hatoum. Manaus continua sendo o cenário central desse romance. Dentre as narrativas hatounianas, essa é tratada pela crítica e pelo próprio Hatoum como sendo a mais amarga das histórias, lavrada com dor, representando a solidão e o abandono dos homens à sua própria sorte dentro do contexto da modernização, sem perdão, sem culpa. O próprio título “*Cinzas do Norte*” expressa muito bem a ruína de uma região, da cidade, do país, da família, ou do próprio rumo das vidas daquelas personagens.

Segundo o autor, em entrevista:

"Cinzas do Norte" é uma espécie de educação sentimental. É meu livro mais flaubertiano nesse sentido. É um romance da desilusão, sobretudo. Não sobra nada. É, de longe, a coisa mais amarga que eu já escrevi. Tudo termina em cinzas: a cidade, as vidas, os personagens. É um romance da dissipação, dessas vidas que se esvaem. Tudo conflui para o trágico. Salvo a literatura. (FUKS, 2005, sp)

O narrador desse romance, assim como os demais, é um narrador-testemunha, Lavo, órfão, que mora com sua tia Ramira, mulher ressentida, e Ranulfo, seu tio boêmio, diferente e mulherengo. No outro lado da história estão Jano e Alcília, pai e mãe de Mundo, protagonista da história:

A mãe era o refúgio de Mundo, mas havia outro, que descobri por acaso na tarde de um Sábado, quando fazia uma pesquisa para um trabalho de história. Eu observava o casario baixo e colorido do antigo bairro dos Tocos, na Aparecida. Mundo estava perto da igreja, diante de um gradil enferrujado que vedava o acesso a uma casa abandonada. O uniforme verde-amarelo dava um ar espalhafatoso ao corpo esguio; ele segurava uma pasta preta de couro, a mesma que usara na época do Pedro II. Curvou-se, pôs a mão entre as barras de ferro e ficou assim por uns segundos; quando se afastou, vi uma família de índios catando as moedas que jogara; moravam ali, entre o gradil e a fachada da casa em ruínas (HATOUM, 2010, p. 28).

Nesse fragmento vemos a dualidade que o protagonista carrega, o que vai resultar em sua condição atípica dentro do que é ditado pela modernidade. Mundo tinha o afeto intenso e recíproco da mãe e o sentimento de solidariedade pelos que, de alguma forma, são massacrados pela sociedade, e é por esse segundo fator que a personagem irá lutar.

O enredo do romance *Cinzas do Norte* gira em torno da vida dessa personagem, que acaba por se tornar um artista que não se conforma com as

expectativas que seu pai tem sobre o futuro. Assim, por meio de sua pintura, ele tenta expressar toda sua rebeldia ao destino que seu pai traçou, tendo como inspiração para sua arte o local de sua infância: a cidade de Manaus e a Vila Amazônia, uma domínio de seu pai.

O protagonista Raimundo, conhecido como Mundo, move a narrativa, é a partir de sua história que as demais personagens se empenham, claro, em resolver os seu próprios conflitos, mas mantendo alguma relação com a vida do artista. O próprio nome dado a essa personagem já traz consigo a alegoria do exílio: ele passa um grande período na Europa refugiando-se da ininterrupta batalha contra seu pai, contra a ditadura militar e tudo mais que o oprime.

O romance, por meio do narrador Olavo, conhecido como Lavo, contará o complexo itinerário de aprendizagem da personagem Mundo, sob dois aspectos primordiais: a escolha da arte como resistência e a negação ao desejo do pai, de que ele continuasse com os negócios daquela família.

Nas primeiras páginas do romance, Mundo já aparece como uma personagem discreta, que vive em um lugar apenas seu, que já aponta a uma leitura crítica desse outro mundo real que o cerca. Utiliza muitas vezes a caricatura como uma forma de retrucar as posições em que é obrigado a se adaptar, como a de aluno no Colégio Pedro II:

As primeiras caricaturas causaram alvoroço no Pedro II: apareceram na capa dos quatrocentos exemplares do *Elemento 106*, o jornaleco do grêmio. Destacava-se o desenho do semblante carrancudo do marechal-presidente: a cabeça rombuda, espinhenta e pré-histórica de um quelônio, o corpo baixote e fardado envolto numa carapaça. Ao redor das patas, uma horda de filhotes de bichos de casco com feições grotescas; o maior deles, o Bombom de Aço, segurava uma vara e ostentava na testa o emblema do Pedro II. Um mês de suspensão para os redatores, dez dias para o artista, e apreensão do jornal. Mesmo assim, a capa *Elemento 106* ficou exposta por toda parte: nos banheiros, na cantina, nas lousas, na porta da sala da direção. Era arrancada e rasgada, e reaparecia no dia seguinte, apesar das rondas dos bedéis, e das ameaças de punição e até expulsão (HATOUM, 2010, p. 12).

Pelo motivo de ser muito crítico em suas caricaturas, o protagonista consegue muitas inimizades no colégio, sendo humilhado em praça pública, dando início à sua história de sofrimento. Após ser expulso de duas escolas, Trajano, ou Jano, seu pai, decide interná-lo em um Colégio Militar, local onde passa por humilhações e

intensos treinamentos que em nada ajudariam na escolha de futuro que já tinha planejado.

Mundo, durante esse período no Colégio Militar, planeja silenciosamente a sua vingança. Por meio de uma obra de arte, protestará contra a dura realidade do conjunto Novo Eldorado. Com a ajuda de Ranulfo, tio do narrador Lavo, e também chamado de Tio Ran, Mundo hasteia naquele conjunto residencial um campo de cruzes que simbolizaria a perversão urbana praticada com aqueles moradores que foram expulsos da Cidade Flutuante, para longe do porto, episódio que já aparece no romance *Dois Irmãos*. Após essa manifestação artística, Tio Ran e Mundo se escondem, pois estavam sendo perseguidos por todos. Ranulfo é logo encontrado e espancado. Logo depois, Jano, simbolizando o seu descrédito quanto à escolha do filho em se tornar um artista, enfurecido, destrói tudo que encontra no quarto de Mundo.

Além desses núcleos, há no processo de formação artística de Mundo a forte presença, que parece ser gratuita, mas muito importante, de um pintor e charlatão chamado Arana. A arte de Mundo traz, simbolicamente, ao romance, a discussão do papel do artista na modernidade, quanto aos significados que a própria arte carrega. Há na relação de Arana e Mundo um choque de concepções sobre a arte. Arana, que se torna inicialmente o mentor de Mundo, mais adiante na história confirma ser o charlatão que Ranulfo já predisse:

Estás vendo aquele peixeiro? Prega numa parede o tabuleiro dele com peixe e tudo; depois decepa umas cabeças, faz uma pirâmide no chão e mela com tinta vermelha. Arana chamaria isso de arte... Agora ele está trocando as formas ousadas por pinturas de pôr-do-sol. Deve estar possuído pela nossa natureza grandiosa (HATOUM, 2010, 102).

Na passagem acima, vemos uma concepção diferenciada de se compreender a arte. A arte para Ranulfo deve rejeitar a simples representação objetiva da realidade, mas que a imaginação deve ser trabalhada durante a observação dessa mesma realidade, para que o fenômeno da arte aconteça. Isso pode ser notado na resposta que Ranulfo dá às provocações da irmã na seguinte passagem:

Lembro que, em plena tarde de um dia de semana, Ramira o encontrou lendo e fazendo anotações a lápis numa tira de papel de seda branco. Perguntou por que ele lia e escrevia em vez de ir atrás de trabalho.

“Estou trabalhando, mana”, disse tio Ran. “Trabalho com a imaginação dos outros e com a minha”.

Ela estranhou a frase, que algum tempo depois eu entenderia como uma das definições de literatura (HATOUM, 2010, p. 18).

O caminho de todo artista é exatamente a abstração, a imaginação do outro. Essa é uma ressalva importante para a literatura, e na ficção de Hatoum isso é muito patente, ao passo que as várias vozes que dão corpo ao texto, as diversas memórias que são resgatadas e significadas no tempo, trabalham com as buscas individuais de cada sujeito, mas também com a busca coletiva, pois cada relato e cada memória são colocados para atender a essa abstração do outro.

O caminho de Arana, enquanto artista, acaba por transformá-lo em apenas uma atração para o turista, ou um pintor de encomenda para os empresários que se mudaram para Manaus, atraídos pela instalação da Zona Franca. Arana apenas reproduzia em suas telas aquilo que os recém-chegados, ou os turistas gostariam de apreender de Manaus, a sua natureza: “Disse que o pedido lhe dera muito trabalho. Não perguntei do que se tratava: bastou olhar as fotos coloridas de araras numa parede. Duas, de asas abertas, cresciam numa tela, e prometiam voar num céu dourado que iluminava a floresta” (HATOUM, 2010, p. 169).

Assim, a crítica a essa reprodução da natureza da selva amazônica, que faz com que Arana se torne apenas um pintor embevecido com o dinheiro fácil advindo da industrialização, tornando-se um pintor de retratos para venda, traz uma discussão sobre a própria literatura. Hatoum utiliza dessa personagem, como uma metáfora, para discutir o campo da imaginação na literatura, critica ferozmente uma obra artística, uma obra literária que possua uma subordinação a ser apenas um objeto documental, como aliás, fez a maior parte da literatura amazônica tanto a de cunho regionalista, quanto a naturalista (TELLES, 1996). Uma dessas obras de Arana é descrita pelo narrador Lavo, quando ele procura Arana para saber mais sobre a vida de Alícia, mãe de Mundo:

Nenhum objeto ou imagem no escritório lembrava a amizade e os negócios com Jano. Ao me virar, vi a parede coberta por um painel pintado com araras. Imensas, sobrevoavam um amontoado de torres de vidro e concreto no horizonte desmatado. A visão alucinada e grotesca da floresta, e talvez do futuro, me arrepiou (HATOUM, 2010, p. 264).

Logo após a morte de Jano, Mundo e sua mãe, Alícia, viajam para a cidade do Rio de Janeiro, Mundo parte depois para a Europa, pois estava sendo perseguido

por militares amigos do coronel Zanda, por conta do episódio do Campo de Cruzes, no bairro Novo Eldorado. Mesmo passando por vários países da Europa, como a Alemanha e a Inglaterra, ele mantém sua referência artística na cidade de Manaus e a Vila Amazônica, de onde retira a matéria de memória que necessita para construir suas obras, como é o caso do grupo de pinturas que ele chamou de “Capital na selva”. Diferente da obra de seu antigo mentor Arana, que realizava pinturas artificiais da floresta, Mundo se preocupava com os rostos e os ambientes que conheceu durante sua vida na cidade de Manaus. O pintor, ao falar de sua obra para o amigo Lavo, diz: “Consegui vender três das cinco pinturas da sequência Capital na selva Dois rostos da mesma mulher num quarto da pensão Marapatá e na cabine de um barco encalhado para sempre num estaleiro dos Educandos” (HATOUM, 2010, p. 234).

A visão de Mundo e de Arana sobre duas distintas concepções de arte, faz com que a aceitação maior seja a forma de Mundo realizar sua obra artística, pois ele prova que qualquer lugar pode ser um lugar da arte, ou para a arte, não apenas a exaltação da natureza, como vista nas obras de Arana. Mundo prova que mais importante que esse exotismo encontrado na natureza como matéria de pintura é a relação que os seres humanos possuem com o seu lugar, com seu ambiente. Como o próprio Hatoum defende ao afirmar, por exemplo sobre a literatura regionalista que em sua representação só utiliza o pitoresco e o exótico como matéria literária:

A literatura regionalista já se esgotou há muito tempo. O regionalismo é uma visão muito estreita da geografia, do lugar, da linguagem. É uma camisa de força que encerra valores locais. Minha idéia é penetrar em questões locais, em dramas familiares, e dar um alcance universal para elas. O assunto, a matéria, não são garantia da boa narrativa. O que vale é a fartura da linguagem, a forma (FUKS, 2005, sp).

A maior obra artística de Mundo é intitulada “História de uma decomposição – Memórias de um filho querido”, que Lavo conheceu no Rio de Janeiro, no apartamento de Alícia, após a morte do amigo. Essa obra mostra exatamente como a memória, a ligação de lugares e pessoas é de extrema importância na construção identitária do indivíduo. Há, nessa obra, a presença de Jano e sua propriedade, a Vila Amazônica, é muito extensa a obra: seu pai vai envelhecendo e se deformando, juntamente com o cachorro Fogo, bem como a convivência dos trabalhadores oprimidos de Jano, que aparecem apenas incorporados e deformados.

Paralela às histórias de Mundo, a vida pobre dos tios de Lavo, em várias situações, acabam por cruzar-se com a dos pais de Mundo. A narrativa nesse romance, assim como nos demais, principalmente no *Relato de um Certo Oriente*, também é feito por um coral de vozes, menos dispersas, talvez. O romance é construído sob as lembranças do narrador e suas impressões acerca das recordações de Ramira e sua paixão não correspondida, bem como sua inveja pela beleza de Alícia, confissões de tio Ran, velho e apaixonado por Alícia, depoimentos, etc.

Outro importante componente que ajuda a expor os fatos, são as cartas de tio Ran. Paralelo à voz do narrador, Lavo, homodiegético, existe a voz autodiégetica de Tio Ran, que narra em primeira pessoa acontecimentos de sua própria vida e a paixão que nutre por Alícia. O tom presente nessas cartas é o de confissão, mas sem datas, ou referências que acentuem a cronologia em que foram escritas, certo é que a sequência não observa a história maior que se desenvolve, ou seja, a história de Mundo, mas sim a história da vida de sua Mãe, Alícia. Se há precisão nos relatos contidos nas cartas são apenas os que referenciam os sentimentos e a intimidade dos apaixonados: “Mais de um mês sem beijá-la, sem nem mesmo tocar seu corpo. Não a via nos lugares dos nossos encontros, ela não respondia aos meus recados, se esquivava” (HATOUM, 2010, p. 61).

Essas cartas escritas por tio Ran, que falam de seu relacionamento com Alícia, tem um interlocutor especial, o seu filho, o protagonista: “A notícia do casamento da tua mãe atraiu jornalistas e fotógrafos para um lugar esquecido: O Jardim dos Barés. Eles chegaram de canoa e subiram o barranco por uma escadinha de madeira; outros vieram pela estrada de São Jorge até o quartel do Batalhão de Infantaria da Selva” (HATOUM, 2010, p. 83).

Além disso, outra voz surge ao fim do romance, é um depoimento que encerra as *Cinzas do Norte*, uma carta de Mundo, deixada com sua mãe para ser entregue ao seu amigo Lavo. A carta continha as recordações de Mundo, a sua agonia de existir, seu sofrimento, os segredos e as confissões de sua mãe, que acabaram por culminar na revelação de sua origem. Assim, três vozes se cruzam no plano da enunciação: a de Lavo, narrador homodiegético e que organiza a trama, a voz de tio Ran, no diário, nas cartas que são capítulos escritos em itálico, e a carta final de Mundo, além das recordações de Ramira e de outras personagens.

Em *Cinzas do Norte* há, além dessa trama que se desenvolve em torno da vida do protagonista Mundo, a representação das mudanças ocorridas na cidade de Manaus dos anos de 1960 e 1970, nesse sentido, além de mostrar a lenta história da destruição de Mundo, também demonstra que não há saída para qualquer uma das personagens, cada uma delas se perde nos seus próprios processos de busca de sentidos: Ranulfo ignora todo tipo de trabalho e por esse motivo exclui qualquer chance do amor que sente por Alícia se concretizar. Ramira, ao contrário de seu irmão Ranulfo, se refugia em seu trabalho, sua máquina de costura é seu objeto de proteção e posição de vigilância, enterrada em sua amargura pelo amor não correspondido. Alícia escolhe casar com Jano para ascender socialmente, desprezando os sentimentos que carrega por Ranulfo, sentimentos correspondidos se perdem, portanto, em um casamento que se assemelha a uma prisão, da qual às vezes consegue escapar durante as férias no Rio de Janeiro, ou durante tardes ocultas que passava com tio Ran. O narrador Lavo é incapaz de se libertar da cidade, decide ser advogado, frustrando o seu tio Ranulfo.

Cada personagem, ao seu modo, contribui para construir uma representação da cidade de Manaus. O que observamos no romance é a presença de uma capital que tenta se sobressair à floresta, e se essa capital tenta dominar e estruturar o caos que é a floresta, talvez a floresta adestre-a para que ela também seja um caos, tornando-se uma prisão da qual a fuga é impossível.

3.2 MANAUS: A CAPITAL DA SELVA

As grandes cidades, dilaceradas pelo crescimento errático e por um multiculturalismo conflitante, são o cenário em que melhor se manifesta um declínio das metanarrativas históricas, das utopias que imaginaram um desenvolvimento ascendente e coeso através do tempo. Mesmo nas cidades carregadas de signos do passado, [...], o encolhimento do presente e a perplexidade diante do devir incontrolável reduzem as experiências temporais e privilegiam as conexões simultâneas no espaço (CANCLINI, Nestor Garcia).

É recorrente, como visto nas explanações sobre os romances de Milton Hatoum, a presença de dilemas pelos quais passam os narradores. Em *Cinzas do Norte* temos um narrador que é tão apegado à cidade de Manaus que chega a

declarar que “minha cidade é minha sina” (HATOUM, 2010, p. 269). Vemos nesse romance, além das questões identitárias, uma continuidade a um projeto de unir a ficção e a história real da cidade de Manaus, principalmente as intensas transformações que ela sofreu durante o século XX, assim como observado no romance *Dois Irmãos*.

No fim deste romance, a casa de Zana foi desfeita, devido à luta absurda dos gêmeos, mais adiante, ela acaba perdendo essa casa para um arrivista indiano chamado Rochiran, que foi atraído à cidade de Manaus pelas possibilidades de negócios lucrativos abertos pela Zona Franca. Esse episódio prenuncia as intensas mudanças que o território manauara sofrerá: a elite local será substituída; a cidade se transforma em um território extremamente capitalista; desaparecimento de todo um legado construído a partir da relação do homem e seu espaço urbano.

A cidade, portanto, é transformada em um atrativo para os habitantes esquecidos do interior e começa a inchar e a se degradar cada vez mais, pois ela não consegue absorver esses novos milhares de habitantes, gerando diversos outros problemas que acabam por culminar na irremediável perda de qualidade de vida de seus habitantes. Sobre esse aspecto, afirma Dias (2006):

De fato, a aceleração vertiginosa da vida cotidiana atropelou as massas humanas que abandonaram seu território de origem e seus laços comunitários, atraídas para os grandes centros, onde se encontravam os novos polos industriais. Mas os novos níveis de velocidade do cotidiano, impulsionados pela novidade das fontes mais poderosas de energia, impuseram alterações irrevogáveis não somente no ritmo do deslocamento dos fluxos urbanos (DIAS, 2006, p. 31).

Lavo, o menino órfão e pobre, narrador da história, está muito atento aos dramas familiares do amigo Mundo, mas também aos processos políticos e históricos que ressoam na face da cidade. Lavo guiará o leitor por esse mundo em transformação, em que as tradições perdem o sentido num mundo que aguarda a chegada da Zona Franca. Assim, em *Cinzas do Norte* teremos uma preciosa ampliação – tanto histórica, quanto ficcional – de fatores que apontam para uma representação da cidade de Manaus que Hatoum certifica em sua obra, acrescentando os efeitos da transformação urbana que a cidade sofreu a partir do fim dos anos de 1960.

Jano, o pai de Mundo, no romance, é representante dos grandes coronéis da Amazônia, aquele que gerencia suas propriedades e sua própria família com mãos de ferro, além disso é amigo dos indivíduos que representam essas futuras mudanças, figuras que estão ligadas ao golpe militar, como o coronel Zanda, que se torna prefeito da capital do Amazonas. Jano tenta adequar o seu filho à formação de futuro herdeiro, de futuro coronel de seu feudo chamado Vila Amazônica. Para seu desespero, Mundo acaba por escolher a arte como seu único caminho. Além disso, a sua própria esposa, Alícia, mantém um caso extraconjugal com Ranulfo, tio do narrador, o que metaforicamente já simboliza as inevitáveis mudanças comportamentais que essas revoluções trariam àquela sociedade.

No romance, o ambiente será por muitas vezes observado pelas personagens com certo desânimo, ao notar que o passado foi perdido. Esse cenário devastado da cidade que se moderniza aparece numa fala bem ironizada por Ranulfo. Ao observar a cidade pela janela da casa de seu sobrinho, Lavo, que morava nas proximidades de um desses igarapés, ele diz: “Que paisagem magnífica, hein, rapaz? Esse igarapé cheio de crianças saudáveis, essas palafitas lindas, um cheiro de essências raras no crepúsculo. E quanta animação!” (HATOUM, 2010, p. 261).

Em *Cinzas do Norte* vemos o crescimento de bairros sem nenhuma preocupação estrutural. A cidade de Manaus cresce envolvida em miséria, bem como a imposição da modernidade àqueles que conviviam com a própria natureza. Como dito anteriormente, o coronel Zanda, envolvido no prestígio e na política, acaba por se tornar um símbolo dessa modernização ao se tornar prefeito de Manaus, após o golpe militar, ele altera a fisionomia da cidade de forma arbitrária e autoritária, fazendo com que a cidade se torne irreconhecível para o protagonista:

Em poucos anos Manaus crescera tanto que Mundo não reconheceria certos bairros. Ele só presenciara o começo da destruição; não chegara a ver a “reforma urbana” do coronel Zanda, as praças do centro, como a Nove de Novembro, serem rasgadas por avenidas e terem todos os seus monumentos saqueados (HATOUM, 2010, p.258-259).

Um episódio que acompanhamos no romance *Dois Irmãos* é retomado, pois foi a primeira grande obra desse coronel assim que se tornou prefeito: a transferência dos moradores da Cidade Flutuante para o conjunto habitacional Novo Eldorado:

Os moradores da beira do rio. Foram lançados no outro lado da cidade. A área toda foi desmatada, construíram umas casas... Sobrou uma seringueira. Quer dizer, o tronco e uns galhos... a carcaça” [...]. “Casinhas sem fossa, um fedor medonho. Os moradores reclamavam: tinham que pagar para morar mal, longe do centro, longe de tudo... Queriam voltar para perto do rio (HATOUM, 2010, p.144 - 148).

Os moradores desse novo bairro, expulsos do centro da cidade, incendeiam a floresta, abrindo clareiras enormes e construindo barracos do dia para noite (HATOUM, 2010, p. 273). Esse episódio chama a atenção para as invasões ocorridas na floresta, onde os migrantes iam morar, pois a cidade não mais os comportava e as autoridades não proporcionavam estruturas suficientes para a manutenção desse crescimento demográfico. O próprio Hatoum em entrevista, quando questionado sobre as causas da destruição de Manaus, declarou:

O narrador do *Dois Irmãos* diz: “Manaus cresceu com o tumulto de quem chega primeiro”. Aquela loucura de imigrantes que chegam, o mesmo fenômeno do Rio e de São Paulo. Chegam, queimam a floresta e constroem barracos. Até hoje é assim. Manaus é uma cidade muito violenta. Não houve um planejamento, nem podia haver, não dava tempo: a imigração foi em massa, principalmente depois da criação da Zona Franca. Onde tem indústria tem imigração. Por isso Belém ficou estagnada: lá, destruíram a floresta porque não houve opção econômica. O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade. Manaus tinha 300 mil habitantes em 1968 e hoje tem quase 2 milhões (REVISTA DE HISTÓRIA, 2009, sp).

Quanto à migração de brasileiros de outros estados, vale destacar que esses foram atraídos pelas promessas de ascensão social advinda das promessas de emprego e renda da Zona Franca: “Brasileiros do Maranhão... todos pobres, só com os farrapos do corpo. [...] Veio atrás de fartura, não encontrou nada” (HATOUM, 2010, p. 273).

Pesavento (1999) afirma que a reforma urbana ocorrida em Manaus era fomentada pelo trinômio: “circulação, higiene e estética” (PESAVENTO, 1999, p. 168). Essa reforma urbana ocorrida em Manaus segue caminhos parecidos com os trilhados na reforma urbana ocorrida em Paris, que segundo Berman (1986), com seu “empreendimento pôs abaixo centenas de edifícios, deslocou milhares e milhares de pessoas, destruiu bairros inteiros que aí tinham existido por séculos” (BERMAN, 1986, p.172).

Por causa desse trinômio que regia a modernização da cidade de Manaus, a população pobre foi afastada do centro da capital, pois para a elite da época essa população pobre “era suja e perigosa” (PESAVENTO, 1999, p. 176). A cidade de Manaus, não diferente das outras capitais e cidades do país, sob a influência da modernidade retirou seus pobres do centro, como que para ocultar uma verdade irremediável: a cidade encontra-se em desequilíbrio, assim como toda a sociedade.

As personagens em *Cinzas do Norte*, igualmente como nos demais romances de Milton Hatoum, muitas vezes acabam observando a cidade com uma intensa melancolia, pois o passado ao qual estavam habituados foi perdido. A mãe de Mundo, por exemplo, ao conversar com o narrador, demonstra essa nostalgia: “Olhou-me de esguelha, percebeu que eu ia perguntar de novo por Mundo e começou a dizer que o igarapé dos Cornos não era a imundície de hoje. Ela nadava, passeava de canoa ali com o meu tio” (HATOUM, 2010, p. 192).

Alícia surpreende-se com o que se transformou a cidade de outrora. Ao visitar o bairro onde morava, que costumava ser um lugar muito afastado, onde havia apenas chácaras, e que no momento presente acabou por se tornar um grande amontoado de casas. Como o motorista de Jano relata: “E aí segui até São Jorge e entrei no bairro. Ela nem sabia que tudo tinha mudado. Perguntou “Cadê o Castanhal, a floresta, as chácaras?”. Não respondi” (HATOUM, 2010, p. 275).

A nova configuração da cidade representada no romance *Cinzas do Norte* aponta para uma percepção da problemática da urbe moderna: a falta de estrutura e o crescimento desmedido: “Conheci moradores da vizinhança, vinham tentar a sorte na banca de jogo do bicho. Gente do Jardim dos Barés e da Cidade das Palhas, um bairro novo, só barracos de ponta de madeira e papelão” (HATOUM, 2010, p. 213).

Segundo o estudo de Sombra (1996), a cidade de Manaus passou por grandes modificações na paisagem urbana, pois cresceu de forma desordenada, o que é descrito de forma clara na obra ficcional de Milton Hatoum. Segundo esse pesquisador, várias favelas surgiram e as invasões se tornaram rotineiras. Dentre os motivos desse crescimento descomunal, o autor cita o êxodo rural, como sendo um dos maiores, e também a má distribuição de renda – que sempre existiu, mas nas últimas décadas aumentou. Na explanação do pesquisador:

Se observamos Manaus mais detalhadamente, iremos deparar, de imediato, com as diferenças e os contrastes sociais existentes, como por exemplo, bairros e residências nobres e conjuntos habitacionais

luxuosos rodeados de favelas e palafitas. Diante desse quadro caótico, fica claro o contraste entre a riqueza e a pobreza existente em nosso Estado, em particular na cidade de Manaus (SOMBRA, 1996, p. 46).

As mudanças ocorridas pelo processo de industrialização que foi instalada em Manaus, afetou a vida cidadina da população. O espaço urbano modificou-se e muito; a cidade adquiriu outra visibilidade com esse crescimento demográfico, vários bairros surgiram sem estrutura, sem oficialidade, sem condições de habitação, formando a imensa periferia da cidade. Além disso *Cinzas do Norte* nos chama a atenção para degradação do meio ambiente causada por essa urbanização desenfreada:

Várias casas agora eram quintadas, vendinhas, pequenas lojas, bares e borracharias. No fim do bairro, um amontoado de barracos com teto de palha numa área desmatada. “Invasões”, disse ele. Tocavam fogo na mata e levantavam os barracos durante a noite (HATOUM, 2010, p. 202).

O crescimento descomedido da cidade de Manaus também causa um desconforto entre os atuais e os antigos moradores, pois por conta desse crescimento, os escândalos e as desgraças aumentaram, como deveria de se esperar. No diálogo que se segue, essa percepção por parte das personagens fica evidente:

Começou a soluçar; molhou o rosto, agora rechonchudo. Enxugou-o com a barra da saia, se esforçou para sorrir, e perguntou com voz chorosa: “E a nossa cidade? A gente só lê escândalos nos jornais daqui. Escândalos e desgraças”. “Cresceu com muita miséria” (HATOUM, 2010, p. 212).

Com isso, podemos nos expressar como Peixoto (1996, p. 84): “[...] hoje toda experiência urbana implica ruptura, distância. Tentativa de articulação de um espaço fragmentado, através das intransponíveis discontinuidades entre suas partes. Intervalos que se produzem no interior da própria cidade”. É assim que o espaço urbano deve ser percebido, a própria cidade se representa e é representada em seus diferentes aspectos, sejam eles arquitetônicos, culturais, econômicos, sociais ou políticos.

A cidade representada em *Cinzas do Norte* faz-nos pensar nos problemas enfrentados pela urbe moderna. Manaus aparece numa estreita relação com a

cidade de Paris do século XIX, a cidade que Passavento (1999) faz menção: de um lado o “luxo da sedutora metrópole nascente” e do outro lado, essa mesma metrópole luxuosa que nascia “fedida e [...] era cheia de ratos” (PESAVENTO, 1999, p. 47).

As personagens desse romance ajudam a compor uma visão amarga das cenas e vivências que a urbe moderna impõe aos seus habitantes, suas visões fazem com que consigamos acompanhar o desmantelamento do espaço urbano de Manaus no decorrer do século XX, principalmente nos anos 60 e 70 desse século, e a drástica diferença dessa nova configuração da cidade com a cidade dos anos de 1950. Essas visões constroem um mosaico de várias cidades dentro de uma mesma cidade.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi ontem, e é o mesmo que dizemos, Foi há mil anos, o tempo não é uma corda que se possa medir nó a nó, o tempo é uma superfície oblíqua e ondulante que só a memória é capaz de fazer mover e aproximar (SARAMAGO, José).

Todos os três romances de Milton Hatoum, aqui analisados, trazem uma epígrafe em sua abertura. No primeiro romance, a citação de abertura são os versos de W. H. Auden, que diz: “Shall memory restore/ The steps and the shore,/ The face and the meeting place;”, [Possa a memória restaurar/ os passos e a praia,/ a face e o lugar de encontro;]. Ao fim do romance, após os oito capítulos que são marcados pela oralidade, do ato de contar histórias, e que compõem uma narrativa montada a partir de encaixes, a narradora-organizadora, com o intuito de enviar uma carta ao irmão para lhe contar sobre a morte da matriarca Emilie, sua mãe adotiva, acaba por escrever um verdadeiro relato, com os mais diversos depoimentos de familiares, amigos e suas próprias impressões sobre os acontecimentos. Todas essas características que podem ser notadas ao longo dos oito capítulos do *Relato de um Certo Oriente* proporcionam as viagens às memórias, com suas divagações e incertezas, as imprecisões dos fatos registrados na lembrança, o que nos faz refletir num diálogo aberto por essa epígrafe.

Dois Irmãos traz em sua história um drama familiar ou vários dramas familiares que apresentam como se constituiu e como se desfez a casa de Zana e Halim, imigrantes libaneses, que tiveram três filhos: Rania, a primeira filha do casal, e Yakub e Omar, os irmãos gêmeos que dão nome ao romance. Esses irmãos gêmeos nunca se entenderam e acabaram por travar ao longo da vida intensas disputas. Além desse tema universal, dos dois irmãos gêmeos em antagonismo, o romance é marcado pelos desencontros e pela problematização do deslocamento, do *entre-lugar*, como observamos na figura do narrador Nael, que é aquele que vive entre mundos distintos, enquanto filho de um dos gêmeos e filho da empregada índia da casa. A dúvida de qual dos dois irmãos é seu pai move todo o relato do romance, ao passo que os dramas familiares ressoam a situação da capital do Amazonas do século XX. Notamos que, assim como a narrativa mostra como a casa de Zana e Halim se construiu e se desfez, a própria cidade também se desfez. A

história demonstra o auge da economia extrativista e seu declínio, chegando até o Golpe Militar de 1964. A epígrafe do romance, retirada do poema “Liquidação”, de Carlos Drummond de Andrade, demonstra muito bem como a casa se desfez, e simbolicamente como a modernidade desfaz as relações que se desenvolvem no próprio seio da cidade: “A casa foi vendida com todas as lembranças/ todos os móveis todos os pesadelos/ todos os pecados cometidos ou em via de cometer/ a casa foi vendida com seu bater de portas/ com seu vento encanado sua vista do mundo/ seus imponderáveis [...]”.

No romance *Cinzas do Norte*, o tema do deslocamento continua, como aponta a epígrafe do romance: “Eu sou donde eu nasci. Sou de outros lugares”, de João Guimarães Rosa. Milton Hatoum desenvolve por meio desse romance seu melhor cruzamento da história e da ficção, com o início exatamente na época da ditadura militar, o ponto de chegada do romance anterior. Por mediação das personagens narradoras, Lavo e Ranulfo, acontece uma análise crítica da ditadura militar até a década de 1980. A análise crítica aponta as tragédias ocorridas durante aquele período. Lavo, o narrador de *Cinzas do Norte*, tenta recuperar com o que ele chamou de “sopro” do seu relato os sentidos que a vida pode ter, tanto a sua vida, quanto a vida de seu melhor amigo, Mundo, um artista perdido.

Em todos os três romances analisados nesse estudo, por meio dos discursos fortemente críticos dos narradores, alicerçados nas memórias da infância e nas suas experiências identitárias individuais e também sociais, encontramos uma escrita urbana que expande a forma de observar a Amazônia. O olhar e, conseqüentemente, a escrita de Milton Hatoum se foca na observação da vida nas cidades, as histórias se inscrevem em ambientes urbanos e são lidas a partir da posição dos narradores, não dá espaço ao exótico que uma leitura apressada dos romances nortistas poderia supor.

Os processos de transformação da cidade de Manaus, captados pelos romances hatounianos, são analisados como um tipo de progresso decadente, principalmente ocasionados pela chegada da Zona Franca. Esse episódio, por exemplo, é lido e dissipado pelos narradores como um destruidor do mundo, destruidor de modos de vida, pois obriga as personagens envolvidas a repensar e mudar a forma de ver, ler e interpretar a cidade, bem como a forma de viver na cidade.

O lugar é um componente importante para a ação do romance, pois cada espaço limita e até mesmo determina os problemas e os tipos de conflitos que podem ocorrer. Sendo todas as personagens de Hatoum citadinos, ou pessoas do interior, já congregados na grande cidade, vemos claramente como o espaço impõe a necessidade de adaptação dessas personagens, mesmo que seja à força. Como no episódio observado no romance *Dois Irmãos*, quando os moradores do bairro Cidade Flutuante, foram simplesmente colocados para fora de seu habitat em nome da modernização da urbe.

O espaço na literatura, como foi observado em diversos momentos nesse estudo, não é um cenário sem funcionalidade alguma, ao contrário, o ambiente é um elemento decisivo dentro de qualquer história, pois ele compõe a estrutura da narração como integrante que age de dentro para fora. O que há nos romances de Hatoum é um convite ao leitor para pensar sobre as implicações do mundo contemporâneo. A trajetória que as personagens seguem nos romances, e sua direta relação com a cidade, nos faz pensar a não remissão, a impossibilidade de qualquer epifania ou redenção para o herói contemporâneo.

A representação dos espaços urbanos na ficção de Milton Hatoum ocorre de diferentes modos, seja pela memória que tenta presentificar uma cidade que não existe mais; também por sujeitos com vozes dissonantes que criticam as aceleradas transformações urbanas; nas narrativas que são construídas nas relações sociais; nas discussões de como essas relações se formam e se desfazem no universo urbano; ou seja, a representação das cenas e vivências urbanas apontará para a irrealização da própria experiência cidadina.

REFERÊNCIAS

- AMADO, Jorge. *Os pastores da noite*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1964.
- _____. *Farda fardão camisola de dormir*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Gabriela, cravo e canela*. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. *Tocaia grande*. Rio de Janeiro: Record, 1984
- ANÔNIMO. *Livro das mil e uma noites*. [Introdução, notas, apêndice e tradução do árabe Mamede Mustafa Jarouche]. V. 1: ramo sírio. São Paulo: Globo, 2005.
- ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Ars Poética, 1993.
- ASSIS, Machado de. *Esau e Jacó*. São Paulo: FTD, 2002.
- AZEVEDO, Aluísio. *O Cortiço*. São Paulo: DCL, 2005.
- BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BARTHES, Roland. *A aventura semiológica*. Lisboa: Edições 70, 1985.
- BEHR, Nicolas. *Laranja seleta*. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2007.
- BENJAMIN, Walter. *Charles Baudelaire um Lírico no Auge do Capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2006.
- _____. *Rua de mão única*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BIGNOTTO, Newton. Três maneiras de se criar uma cidade. In: NOVAES, Adauto (Org.). *A crise do Estado-Nação*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003, p. 79-116.
- BORGES, Jorge Luis. Elogio da sombra. In: _____. *Obras completas*. São Paulo: Globo, 2001. v. 2, p. 375-420.

BORGES, Julio Daio. Entrevista Milton Hatoum. In: *Suplemento Literário*. 2006. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/files/2006-fevereiro-1287.pdf>> Acesso em 10 jan 2013.

CALDEIRA, Tatiana Salgueiro. *Rede de Histórias: Identidade(s) e Memória(s) no romance Dois Irmãos*, de Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários), Faculdade de Letras – UFMG: Belo Horizonte, 2004.

CALVINO, Italo. *A especulação imobiliária*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

_____. *As cidades invisíveis*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume, 2007.

COLOMBO, Fausto. *Os arquivos imperfeitos: memória social e cultural eletrônica*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

COUTINHO, Afrânio. O regionalismo na ficção. In: _____. *A literatura no Brasil*. v. 3. Rio de Janeiro: Editorial Sul Americana, 1969, p. 219-224.

D'ALÉSSIO, Marcia Mansor. Intervenções da memória na historiografia: identidades, subjetividades, fragmentos, poderes. In: *Projeto História*. São Paulo: Educ, 1981, n. 17, p. 269 – 280.

DAOU, Ana Maria. *A Belle Époque Amazônica*. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves. *História Oral: memória, tempo, identidades*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

DIAS, Marcio Roberto Soares. *Da cidade ao mundo: notas sobre o lirismo urbano de Carlos Drummond de Andrade*. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2006.

FIGUEIREDO, Vera Lúcia Follain de. Crise da narrativa e ilusionismo verbal. In: *Revista Semear*. Vol. 7. Disponível em: <http://www.letas.puc-rio.br/unidades&nucleos/catedra/revista/7Sem_17.html> Acesso em: 10 jan 2013.

FONSECA, Aleilton. O poeta na metrópole: “expulsão” e deslocamento. In: _____. PEREIRA, R. A. (Orgs). *Rotas & Imagens: literatura e outras viagens*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana/ Coordenação do Programa de Pós-Graduação em Literatura e Diversidade Cultural, 2000.

FOUCAULT, Michel. (1963). *Ditos e Escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1964.

FRANCISCO, Denis Leandro. *Linguagem, memória, ruínas: Relato de um certo Oriente*, de Milton Hatoum. Minas Gerais: Publicações UFMG, 2007.

<www.letras.ufmg.br/poslit/08_publicacoes_pgs/Em-Tese-2008-pdf/Linguagem.pdf>
Acesso em 22/janeiro/2009.

FUKS, Julián. Cinzas que queimam – Entrevista Milton Hatoum. In: *Folha de São Paulo Ilustrada*. São Paulo: UOL, 2005. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1308200507.htm>>. Acesso em: 14 jan 2013.

GALVÃO, André Luís Machado. A poesia da cidade moderna de Eurico Alves. In: FONSECA, Aleiton. PATRICIO, Rosana Ribeiro. *Cantos & recantos da cidade*. Itabuna: Via Litterarum, 2009. p. 123 – 142.

GENNARI, Alexandre. Entrevista com Milton Hatoum. In: *WEBWRITERSBRASIL*. 2011. Disponível em: <<http://webwritersbrasil.wordpress.com/literatura-na-web/entrevistas-2/milton-hatoum/>>. Acesso em: 10 jan 2013.

GIL, Fernando Cerisara. Experiência Urbana e Romance Brasileiro. In: *Revista Letras*. n. 64. Curitiba: Editora UFPR, 2004, p. 67-76.

GOMES, Gínia Maria . A representação da cidade em Dois irmãos, de Milton Hatoum. In: *X Congresso Internacional ABRALIC*, 2006, Rio de Janeiro. Anais. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 1 CD.

GUERRA, Ana Amélia Andrade. Ciela. In: *Kupiara das letras: Revista do Curso de Letras da Escola Superior Batista do Amazonas*. v. 1, n. 1. Manaus, 2011, p.138-143. Disponível em: <<http://net.esbam.edu.br/ojs/ojs-2.3.4/index.php/kupiara/article/view/21>> Acesso em: 19/12/2011.

GURGEL, Luiz Henrique. Entrevista Milton Hatoum: “Não há literatura sem memória”. In: *Revista Na Ponta do Lápis*. Ano IV. n. 9, junho de 2008. p. 02 – 04.

HALL, Stuart. *A Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A. 2001.

HANANIA, Alda. Entrevista – Milton Hatoum. In: *HOTTOPOS*. 2001. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 10 jan 2013.

HATOUM, Milton. *A Cidade Ilhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2005.

_____. *Dois Irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. Escrever à margem da história. In: *Seminário de escritores brasileiros*. São Paulo: Instituto Goethe. 04/11/1993. Disponível em: <www.hottopos.com/collat6/milton1.htm> Acesso em: 04/05/2011.

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

_____. *Por que escrevo*. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2001.

_____. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo*. Trad. De Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

HYDE, G. M. A poesia da cidade. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral (1890-1930)*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

IEGELSKI, Francine. *Tempo e memória, literatura e história*. Alguns apontamentos sobre Lavoura Arcaica, de Raduan Nassar e Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum. Dissertação (Mestrado em Letras). Departamento de Letras Orientais – USP, São Paulo, 2007.

IGNÁCIO, Ewerton de Freitas. *Nostalgia, fuga, prisão: campo e cidade em três romances brasileiros do século XX*. Tese Doutorado. (Estudos Literários). Instituto de Biociências, Letras e Ciências Exatas; Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho: São José do Rio Preto, 2008.

LAUPER, Cyndi; WITTMAN, William. Shine. In: LAUPER, Cyndi. *Shine*. New York: Sony, 2004.

LEÃO, Allison. Milton Hatoum: regionalismo revisitado ou renegado? In: *XII Congresso Internacional da ABRALIC*. 2011. Disponível em: <<http://www.abralic.org.br/anais/cong2011/AnaisOnline/resumos/TC0356-1.pdf>>. Acesso em: 10 jan 2013.

LEITE, Lígia Chiappini de Moraes. *O foco narrativo (ou A polêmica em torno da ilusão)*. São Paulo: Ática, 1985.

LEITE, Sebastião Uchoa. A poesia da cidade. In: *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 23. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura, 1994.

LIMA, Paula Andrea Vera-Bustamante de. *A cidade fictiva: visões e mundos da cidade em contos contemporâneos brasileiros, chilenos e portugueses*. Tese Doutorado (Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa). Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas; Universidade de São Paulo – USP: São Paulo, 2007.

LINGUATIVA. Milton Hatoum exclusiva para o Linguativa. In: *LINGUATIVA*. Jan. 2002. Disponível em: <<http://www.linguativa.com.br>>. Acesso em: 06/10/2004.

LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ática, 1976.

MACHADO, Maria Salete Kern. Cidade e literatura: imaginário urbano, Brasil e Canadá. In: NOVAES, Claudio Cledson; SOUZA, Licia Soares. *Intercâmbios Brasil/Quebec: circulação de saberes*. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2009. p. 119 – 126.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. De perto e de Dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 11-29, jun. 2002.

MARCELO, Carlos. Milton Hatoum. In: *Correio Braziliense*. Suplemento Pensar. Brasília, 02/07/2005, p. 3.

MESQUITA, Otoni. *Manaus: História e Arquitetura (1852 – 1910)*. Manaus: Valer, 2006.

NASSAR, Raduan. *Lavoura arcaica*. São Paulo: Companhia das letras, 1989.

OLIVEIRA, Paulo César Silva de. Zona de fronteira: ressonâncias críticas na obra de Milton Hatoum. In: *Vertentes*. n. 32. São João Del-Rei, Universidade Federal de São João Del-Rei, jul. – dez. 2008, p. 63-73.

OLIVIERI-GODET, Rita. *A poesia de Eurico Alves: imagens da cidade do sertão*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, Fundação Cultural, EGBA, 1999.

PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Ed. SENAC/Marca D'água, 1996.

PELLEGRINI, Tânia. A ficção brasileira hoje: os caminhos da cidade. In: *Revista de Crítica Literária Latinoamericana*. XXVII. 53: (Lima-Hanover), 2001, p. 115-128.

_____. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, UNINORTE, 2007, p. 98-118.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. A cidade flutuante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro. (org.). *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Relato de um certo Oriente; Dois Irmãos e Cinzas do Norte*. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas; UNINORTE, 2007. p. 286 – 296.

_____. A cidade Flutuante. In: *Folha de São Paulo*, São Paulo: 12/08/2000, Caderno de resenhas, p. 07.

_____. *Flores da escrivantina*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *O imaginário da cidade: visões literárias do urbano*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1999.

PIRES, Antônio Donizeti. Trilhas do romance brasileiro da segunda metade do século XX. Texto inédito, apresentado na mesa-redonda O moderno romance brasileiro e português: algumas tendências. In: *IV Colóquio Perspectivas da Literatura Francesa. O romance francês do século XX*. São Paulo: FCL de Araraquara – UNESP, 2006.

PLATÃO. *A República*. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POULET, Georges. *O espaço proustiano*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Porto Alegre: Globo, 1983.

RAMOS, Graciliano. *Vidas Secas*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

REVISTA DE HISTÓRIA. *Milton Hatoum: "O Amazonas preservou a floresta e destruiu a cidade"*. Disponível em: <<http://www.revistadehistoria.com.br/secao/entrevista/milton-hatoum>> Acesso em 22 dez 2012.

RICOEUR, P. *A memória, a história, o esquecimento*. Campinas: Ed. da Unicamp, 2007.

ROLNIK, Raquel. *O que é cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

SAID, Edward. *Reflexões sobre o exílio e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

SAMPAIO, Aíla. Personagens em trânsito, espaços subjetivos e intertextos em *A Cidade Ilhada*, de Milton Hatoum In: *REVISTA TRIPLOV de Artes, Religiões e Ciências*. 2010. Disponível em: <http://novaserie.revista.triplov.com/numero5/aila_sampaio/index.html> Acesso em: 14 abr. 2012.

SCRAMIM, Susana. Entrevista Milton Hatoum. In: *Revista Cult*, n. 36. 2000. p. 4 – 9.

SILVA, Vítor Manuel de Aguiar e. Os conceitos de literatura e literariedade. In: _____. *Teoria da literatura*. Coimbra: Almedina, 1990. p. 01 - 42.

SOMBRA, Raimundo Nascimento. *Fundamentos de História e Geografia do Amazonas*. Manaus : Prisma, 1996.

SOUSA, Eneida Maria. Sujeito e Identidade Cultural. In: *Revista Brasileira de Literatura Comparada*. São Paulo, 1991, p. 34 – 40.

TELLES, Tenório (Org.). *O Amazonas em sua literatura*. Manaus: FUCAPI, 1996. CD-ROM.

TODOROV, Tzvetan. *A Conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *O homem desenraizado*. Rio de Janeiro: Record, 1999.

TOLEDO, Marleine Paula Marcondes e Ferreira de. *Milton Hatoum: itinerário de um certo Relato*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

_____; MATHIAS, Heliane Aparecida Monti. *Entre olhares e vozes: foco narrativo e retórica em Relato de um certo oriente e Dois irmãos, de Milton Hatoum*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.

VELOSO, Caetano. Fora de ordem. In: _____. *Circuladô*. São Paulo: PolyGram 1991.

VIEIRA, Estela J. Milton Hatoum e a representação do exótico e do imigrante. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de. *Arquitetura da memória: ensaios sobre os romances Dois irmãos, Relato de um certo oriente e Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, UNINORTE, 2007, p. 171-178.

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

YURKIEVICH, Saul. Los signos Vanguardistas: el registro de la modernidad. In: PIZARRO, Ana (Org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vanguarda e modernidade. São Paulo: Memorial-Unicamp, 1995. v. 3, p. 89 – 97.