



UFAM

UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
MESTRADO EM LETRAS

***A MODERNIDADE EM RELATO DE UM CERTO ORIENTE,
DOIS IRMÃOS E CINZAS DO NORTE***

WERNER VILAÇA BATISTA BORGES

MANAUS

2014

WERNER VILAÇA BATISTA BORGES

**A MODERNIDADE EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*,
*DOIS IRMÃOS E CINZAS DO NORTE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários. Orientador: Professor Doutor Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque.

Orientador: Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque

MANAUS

2014

WERNER VILAÇA BATISTA BORGES

**A MODERNIDADE EM *RELATO DE UM CERTO ORIENTE*,
*DOIS IRMÃOS E CINZAS DO NORTE***

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, do Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal do Amazonas, para a obtenção do título de Mestre em Letras/Estudos Literários. Orientador: Professor Doutor Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque.

Defendida em 07 de janeiro de 2014

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque- Presidente

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Marilina Conceição Oliveira Bessa Serra Pinto - Membro

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

Profa. Dra. Rita do Perpétuo Socorro Barbosa de Oliveira

Universidade Federal do Amazonas - UFAM

*À minha família que sempre
permitiu o espaço no tempo para ler e escrever:
aos Borges que me educaram.*

AGRADECIMENTOS

A Deus que sempre esteve comigo em momentos tensos e suaves, esperançosos e desesperados diante das palavras e dos pensamentos.

À minha família: Maria Claete e Raimundo Azemar, por apoiarem e incentivarem a valorizar os estudos; Walquimar Borges, irmão que desde a infância colocava contos e poesias em minhas mãos; irmãos: Euler Borges, Geisler Borges, Klinger Borges, Núbia Borges, Volnei Borges e Eldo Borges, por terem deixado pegadas na trilha acadêmica as quais pude seguir e me orientar. Aos meus sobrinhos, em especial Kevin, Kewerton e Urias, que ainda depositam certa confiança no tio. À namorada Jéssica Furtado que suportou distâncias temporárias enquanto eu estudava e escrevia.

Ao orientador: Gabriel Arcanjo Santos de Albuquerque pela paciência e leituras críticas que me fizeram pensar e re-pensar a literatura.

Ao Milton Hatoum, pela a literatura que nos aproxima e distancia no tempo e no espaço da cidade Manaus.

Ao professor Esteban Reyes Celedón, pela contribuição teórica e aceitação de participar da banca de qualificação.

À professora Rita do Perpétuo Socorro por aceitar ser membro da banca de defesa e pela apreciação e contribuição teórica.

À professora Marilina Conceição Bessa Pinto, por aceitar participar da banca contribuindo teoricamente para o desenvolvimento da pesquisa.

Aos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Amazonas, em especial à Angélica Castro.

Aos queridos colegas de mestrado, Elaine Andreatta, José Benedito dos Santos, Leoniza Calado, Mary Cacheado pela companhia dentro e fora da sala de aula. Em especial, às amigas: Adriana Aguiar, Jany Alfaia e Sthéphanie Girão, pelas conversas, desabafos, e principalmente, a amizade verdadeira, coisa cara e rara atualmente.

A todos que de alguma forma contribuíram com a pesquisa e com minha formação.

“Porque o Senhor dá a sabedoria, e da sua boca vem inteligência e conhecimento.”

Provérbios de Salomão 2:6

“A busca surge como uma necessidade não definida de esclarecer alguma coisa que nem sempre precisa ser esclarecida. Fica-se no campo da memória. E a memória é algo vago, indefinível, é presente ausente, o ausente presente, é a fusão dos dois numa tentativa nem sempre de recriação do passado, mas de encontrar no passado alguma coisa que justifique o presente.”

RAWET. Samuel - Ensaios Reunidos, p.170.

RESUMO

Esta dissertação detém-se na análise literária do três primeiros romances de Milton Hatoum: *Relato de um Certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*. O objetivo geral é observar como a modernidade é representada nestas obras. Analisa-se comparativamente as três narrativas destacando os temas da modernidade que aparecem na cidade, nas casas, nas atitudes dos personagens e no posicionamento do autor. Hatoum conta a história cultural, moral, os costumes árabes e amazônicos. Ele relata o *ethos* de sua geração, e nisto um pessimismo moderno atravessa seus romances. Nestes, encontramos famílias que se dissipam, casas destruídas, narradores em busca de identidade e uma cidade em clima de pós-guerra e sob regime ditatorial. Kant, ao tratar do homem moderno coloca-o numa posição de saída da minoridade, mas sem chegar à maioridade, é um *estar-entre*. Berman, salienta que a situação moderna do ser humano é como uma aventura ambígua e imprevisível, são essas aventuras modernas que aparecem e são analisadas nos três primeiros romances de Hatoum.

Palavras-chave: modernidade, análise literária, Milton Hatoum.

RESUMEN

Esta tesis analiza las tres primeras novelas de Milton Hatoum: *Relato de um Certo Oriente*, *Dois Irmãos* y *Cinzas do Norte*. El objetivo general es observar la representación de la modernidad en las obras. Se analiza mediante la comparación de las tres narrativas destacando los temas de la modernidad que aparecen en la ciudad, en los hogares, en las actitudes de los personajes y la posición del autor. Hatoum cuenta la historia cultural, moral, costumbres árabes y amazónicas. Dilce el ethos de su generación, apareciendo así el pesimismo en sus novelas. En las novelas encontramos familias que disipan, casas destruidas, narradores en busca de identidad y una ciudad en el clima de la posguerra y la dictadura. Kant trata del hombre moderno como un sujeto que abandona la minoridad, pero que no ha alcanzado la mayoría de edad, por lo que es un ser-entre. Berman dijo que la modernidad es una aventura ambigua e impredecible, estas son las aventuras modernas que aparecen y se analizan en las tres primeras novelas de Hatoum.

Palabras Clave: modernidad, análisis literario, Milton Hatoum.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO I – IMAGENS DA MODERNIDADE EM UM CERTO ORIENTE	20
1.1 Passeio pela cidade	25
1.2 Um devir da natureza no centro da cidade.....	29
1.3 A cidade na Amazônia.....	33
1.4 A cidade pelas lentes de uma Hasselblad.....	36
1.5 A casa de Emilie.....	43
1.5.1 Objetos da casa de Emilie	44
1.6 Mortes na modernidade de um certo oriente	49
1.7 Relatos de um certo Hatoum	53
CAPÍTULO II – IMAGENS DA MODERNIDADE EM <i>DOIS IRMÃOS</i>	57
2.1 Passeios pela cidade	59
2.2 A casa de Zana.....	68
2.3 Yaquib e Omar: Apolo e Dionísio Modernos.....	71
2.4 Outros relatos de um certo Hatoum	77
CAPÍTULO III – IMAGENS DA MODERNIDADE EM <i>CINZAS DO NORTE</i>	80
3.1 Passeios pela cidade.....	82
3.1.1 O primeiro encontro.....	82
3.1.2 Manaus e além dela.....	84
3.2 As casas em <i>Cinzas do Norte</i>	89
3.3 A arte em <i>Cinzas do Norte</i>	97
3.3.1 O Grotresco	98
3.4 Relatos cinzentos de Hatoum	103
CONSIDERAÇÕES FINAIS	106
REFERÊNCIAS	110

INTRODUÇÃO

Segundo Georg Lúkács (2007), o romance é a epopeia da modernidade, tendo princípios históricos, sociais e filosóficos próprios. Um dos temas abordados no gênero romanesco é a vida na cidade moderna. Uma urbe que já não é mais aquela *polis* grega ou cidade romana com lugares para encontro do debate cívico ou político como acontecia na Ágora ou no fórum. Para Ronaldo Costa Fagundes (2000) no ensaio “Narrador, cidade, literatura” é na cidade e por causa da cidade que o romance aparece, cresce, floresce e se modifica.

Pode-se dizer que o romance é a representação de um tempo e de um espaço, respectivamente modernidade e cidade. Estes dois juntos nos dão a dimensão da modernidade. Mas afinal, o que é modernidade?

A modernidade é um tema inesgotável por apresentar-se sempre de uma forma plural. Assim, faz-se necessário restringir a temática para que se torne observável a dimensão do que se irá tratar. No entanto, mesmo restringindo, não é possível escapar da sensação de estar trabalhando com algo vago, pois a modernidade sempre suscita tal dificuldade. Todavia, todas as definições apontam, de uma forma ou de outra, para a passagem do tempo. Latour alega que o adjetivo moderno “assinala um novo regime, uma aceleração, uma ruptura, uma revolução do tempo” (2009, p.15). As palavras derivadas de moderno, como modernização, modernidade, põem-se sempre em contraste com um passado arcaico e estável. Ainda, segundo Latour, tal palavra continuamente se encontra em meio a uma polêmica entre antigos e modernos, que são julgados como ganhadores e perdedores. Assim, uma primeira forma de concebermos modernidade é como passagem do tempo onde este sofre uma ruptura podendo-se distinguir entre um antes e um depois.

Immanuel Kant é um dos principais pensadores a mostrar em que consiste esta ruptura no tempo. Em “*Resposta à pergunta: o que é esclarecimento*” o filósofo, apesar de tratar do iluminismo, dá-nos a chave para compreendermos a modernidade com o seguinte enunciado: “é a saída do homem de sua menoridade, da qual ele próprio é culpado”(1985, p100.) Sair da menoridade é usar a liberdade como um sujeito que possui autonomia racional, chamado pelo próprio filósofo de sujeito emancipado. Utilizar a razão sem a ajuda de um tutor, sem precisar do outro para lhe indicar o caminho a seguir. Podemos, com esta breve citação e comentário,

ser levados a inferir que o homem moderno é aquele que tem autonomia diante do mundo. Tal efeito na literatura e na arte provoca um imperativo que ordena os escritores a buscar o novo. Ezra Pound é um poeta americano que sai de seu país para popularizar esta ideia da novidade. Já que o ser humano não precisa mais de redutos das tradições para guiar-se, é necessário tornar as artes modernas em vanguardas, estando elas sempre à frente de sua época, marcando com distinção o passado do novo. Encontramos assim, na peça *A Gaivota* de Anton Tchêkhov (2004) o personagem Trepílov exclamando sobre a necessidade de novas formas, e caso essa busca não seja alcançada, é melhor optar pelo nada. Apontando ainda mais esta ruptura, Zaratustra de Nietzsche (2002), que tanto influenciou o século XX, diz que todo aquele que quiser ser criativo no bem e no mal deverá ser antes um aniquilador e destruir valores.. Raskolnikov, de Dostoievski, profere: “Creio que aquilo que as pessoas mais temem é fazer um gesto novo ou pronunciar uma palavra nova” (2004, p. 287). Contudo, o próprio Nietzsche percebia que esta direção e busca do moderno ou do novo encerrava sérios perigos, e sobre isto Kant também já tinha se posicionado, pois para ele, o homem não chegara a alcançar o esclarecimento: “falta ainda muito para que os homens, nas condições atuais [...] em matéria religiosa sejam capazes de fazer uso seguro e bom de seu próprio entendimento sem serem dirigidos por outrem.” (1985, p.112). Portanto, dizer que o homem saiu da minoridade não é o mesmo que dizer que ele alcançou a maioria ou ainda que esteja completamente emancipado.

Pound tornar-se um exemplo desta desmedida busca pelo novo, relacionando suas perspectivas estéticas com políticas, e radicando-se na Itália no período da Segunda Guerra Mundial, opta pelo partido de Benito Mussolini. Tal acontecimento acaba por ser uma prova da ambiguidade moderna. Mostra-se a concretude da saída da minoridade, mas o não adentrar na maioria. Neste sentido, podemos definir que a modernidade toma como uma de suas bases a experimentação. Para Marshal Berman ser moderno “é experimentar a existência pessoal e social como um torvelinho, ver o mundo e a si próprio em perpétua desintegração e renovação, agitação e angústia, ambiguidade e contradição: é ser parte de um universo em que tudo o que é sólido se desmancha no ar” (1986, p. 328). O historiador cita uma aclamada frase de Karl Marx para demonstrar a experiência ambiental da modernidade que é uma visão revolucionária, secular e materialista da história e das expectativas humanas assinalada pela contradição.

A ambiguidade moderna traz para a arte formas fragmentárias, estruturas estranhas e uma ironia trágica. Nietzsche (2002) afirmou que os homens modernos eram filhos de uma

época fragmentada, pluralista, doente e estranha.. Duas obras que coadunam com esta perspectiva são *A Terra Estéril* de T.S. Eliot (1999) e *Ulisses* de James Joyce (2012). Um tom pesado de desconfiança em relação ao mundo moderno torna-se uma das representações frequentes na literatura.

Na tentativa de ser sucinto é possível conceituarmos modernidade como a passagem de um tempo que rompe com certas tradições inaugurando coisas novas através das experimentações cujos resultados são ambíguos e as sensações podem ser contraditórias. Em certo sentido tal definição engloba as três fases da modernidade classificada por Berman: a primeira, do início do século XVI até o fim do século XVIII. Nesta, as pessoas ainda não fazem ideia do momento em que estão vivendo, apenas tateiam o sentido daquilo que experimentam. Já a segunda, começa em 1790, com a Revolução Francesa e seus reflexos no mundo, e estende-se até o século XIX. A concepção de moderno já atinge a maioria das pessoas. No entanto, vive-se ainda uma dicotomia, pois dois mundos estão em relacionamento, o espiritual e o material, resultando no desdobramento de ideias sobre modernismo e modernização. A última fase começa no século XX: a modernização se expande para o mundo e surgem artes e pensamentos inovadores e heterogêneos como nunca antes.

O adjetivo novo que inicia as palavras denuncia inúmeras perspectivas que vão dar base a arte moderna que se inicia na última fase: novo espírito, novo humor, novo realismo, novo teatro, novo hedonismo, nova mulher. Tudo isso vai crescendo dando a ideia do ser moderno que culmina nos expressionismo, cubismo, futurismo. E estes multiplicados em construtivismo, suprematismo, vorticismo.

No Brasil esta modernidade traduzida em modernismo concentra-se a um acontecimento realizado em fevereiro de 1922 na cidade de São Paulo denominado Semana de Arte Moderna. A ruptura com o passado é o distanciamento e a crítica explícita ao Parnasianismo e Simbolismo. Apresenta-se perspectivas com visões do mundo e do Brasil. Desta forma, aparece o Manifesto Pau-Brasil lançado por Oswald de Andrade, Verde-amarelismo onde temos Cassiano Ricardo, Menotti Del Picchia, Cândido Mota Figueiredo e Plínio Salgado, o grupo neoindianista Anta e podemos citar também os espiritualistas da Festa, onde na segunda fase abrigou Cecília Meireles e Murilo Mendes. No entanto, apesar da arte brasileira sair de uma tradição morna com toda a efusão do modernismo, Mário de Andrade analisa a primeira fase modernista como atitudes inconscientes. Bosi ao comentar

sobre os resultados de tais atitudes modernas nos diz que quanto ao Verde-amarelismo surgiu um liberalismo vago que culminou em um ambíguo polo democrático-reacionário. Já em relação ao nacionalismo da Anta beirou em um parafacismo integralista proposto por Plínio Salgado. Vemos mais uma vez com isto a ambiguidade e contradição da modernidade.

Ainda sobre o modernismo no Brasil é importante citar que ele ocorre com as características de um país latino-americano. No livro *Contradições Latino-Americanas*, Canclini (2000) inicia o segundo capítulo do livro com uma interrogativa: “Modernismo sem Modernização?” O autor traz para a discussão a hipótese mais reiterada sobre a modernidade latino americana que é: “tivemos um modernismo exuberante com modernização deficiente”, e por causa da nossa colonização realizada por nações européias submetidas à Contra-Reforma, e por conseguinte, mais atrasadas, houve apenas “ondas de modernização” (2000, p. 67). Usando a metáfora das “ondas de modernização” questionamos como estas ondas chegaram nas cidades em que não possuem contato com mar? Explicando de uma forma melhor: como a modernidade chega a uma capital como Manaus que por fatores políticos, históricos e espaciais encontra-se distante do centro da cultura brasileira?

As ondas no caso de Manaus chegaram mais atrasadas e em alguns casos em forma de banzeiro (ondas menores ocasionadas nos rios). No Amazonas o modernismo tardou um pouco mais. Se no sudeste do Brasil assimilou-se as vanguardas européias, em Manaus apropriou-se daquilo que fora produzido no sudeste. No entanto, caso levemos em consideração não somente a arte e a cultura, mas todo o contexto social e econômico, o norte passou por todas as fases da modernidade. Márcio Souza cita os anos de 1760, 1890 e 1970 mostrando que desde a agricultura capitalista de pequenos proprietários até a Zona Franca de Manaus, esta cidade possui uma história que está inserida na modernidade. No entanto, é preciso lembrar que esta modernidade sul-americana possui características *sui generis* em que não pode ser feita simplesmente transplantando as concepções européias para o continente americano. É esta modernidade particular que temos nos romances de Milton Hatoum.

Nos romances de Milton Hatoum *Relato de um Certo Oriente*, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte* podemos encontrar como esta modernidade acontece na cidade de Manaus, e isto a partir da própria urbe e principalmente pelos personagens. Da primeira obra até a terceira encontramos uma cidade que sofre com a marginalidade ocasionada pela evasão pós-período áureo da borracha até a instauração da Zona Franca de Manaus. Neste pano de fundo histórico é que encontramos a complexidade dos personagens de Hatoum que passam por momentos

distintos os quais apenas “heróis” modernos poderiam passar. É claro que a essência das narrativas e dos conflitos são universais, pois toda arte é imitação de ações humanas como já nos indicou Aristóteles. Contudo, certas peculiaridades são intrínsecas a modernidade.

No prefácio de *Ilusão do Fausto* (2007), Hatoum afirma que a modernidade ocorrida em sua cidade natal foi incompleta e que repete a mesma ilusão da *belle époque*. Nas narrativas deste manauara, encontramos uma Manaus sem ilusão, romances que seguem certas características do realismo, e por isso, trazem acompanhados tons pessimistas, pois a modernidade incompleta dá espaço para tais experiências. Este realismo pessimista com teor machadiano é uma das peculiaridades que estão intrínsecos ao espírito moderno.

A modernidade nos romances não se distingue apenas pelo estilo adotado por Hatoum, mas também pela escolha das representações espaciais. Na primeira obra: *Relato de um Certo Oriente*, a casa árabe parece exercer uma função primordial na narrativa. Uma “casa-loja” chamada Parisiense localizada no centro da cidade. Quem reside na casa são libaneses, e os clientes da loja são vários, inclusive muitos imigrantes. Este é o lugar onde grande parte da memória da narradora se detém e ainda muitos relatos são contados. Enquanto na casa há certa proteção, passear pela cidade é uma aventura. Todas as representações espaciais e os personagens que fazem deste lugar um espaço estão relacionados a modernidade. O nome da casa, os freqüentadores, a localização, são típicos da fase moderna.

Em *Dois Irmãos*, assim como em *Relato de um Certo Oriente*, a casa também é habitada por libaneses, e está localizada no centro da cidade de Manaus. Nela e nos seus arredores é que as diferenças entre os irmãos gêmeos Omar e Yaqub se intensificam, e é também nela que circulam a empregada Domingas, de origem indígena, e seu filho Nael. Percebe-se o tempo obscuro da ditadura militar atingir a urbe, e, por conseguinte, alguns personagens, como o professor de francês Laval e o próprio Omar sofrer perseguição. Assim, temos o conflito entre irmãos gêmeos, o duplo que desde as narrativas bíblicas estão presentes na literatura. No entanto, não só como pano de fundo, mas como instrumento que aumenta o grau do conflito, tem-se um totalitarismo militar típico da modernidade.

Em *Cinzas do Norte*, isto se torna mais evidente. Neste romance os personagens de origem libanesa cedem lugar a outros de origem amazônica. A cidade de Manaus reaparece desta vez com mais prédios e mais agitada. Raimundo, o protagonista, é um artista plástico que assume uma postura crítica diante da situação ditatorial que a cidade e o país estão passando. Vemos um personagem sair da minoridade como nos lembra Kant. Contudo, a

família, os laços afetivos cada vez mais fragmentados, a própria arte e morte de Raimundo, demonstram que ainda não se atingiu a maioridade kantiana.

Atentando-se para o lugar, o tempo e como se dá a representação das narrativas de Hatoum, percebe-se a cidade de Manaus crescer e as casas das famílias dos personagens desintegrarem-se, e quando a casa, símbolo do lugar familiar, tradição, fragmenta-se, os personagens também se fracionam. Em uma leitura mais detida podemos perceber os romances em uma disposição linear começando mais ou menos pelas décadas de 1910 até 1980, é a modernidade contida neste espaço-tempo que os heróis de Hatoum vivem suas experiências modernas.

Hatoum não narra de uma forma direta sobre a urbe. A principal mola propulsora, o elemento que movimenta suas narrativas, é a família. Desta forma, podemos sugerir que as mudanças mais significativas acontecem neste meio familiar, na tentativa de recuperar um passado, nos conflitos entre valores tradicionais e modernos, na divergência entre irmãos, nos ganhos e perdas da vida dos personagens.

Milton Hatoum, em uma entrevista para o documentário *Sangue Latino*, revela que em sua vida existem várias perdas significativas. Uma delas está relacionada à sua cidade natal. Após voltar a Manaus, percebeu a transformação que tinha sofrido sua urbe, cujo crescimento desordenado desvalorizou importantes partes da cidade. No entanto, suas obras literárias remontam, através da memória e imaginação à cidade que se perdera nas mudanças intensas e repentinas.

Percebe-se certo pessimismo na fala do autor ao se referir à cidade em que nasceu e viveu sua infância, e isto acaba sendo transposto em seus romances. Atentar-se à linearidade que é vista em seus três romances é captar um percurso literário e histórico em que está envolvido aquele estar entre minoridade e maioridade elucidada por Kant. É viver uma aventura moderna que tem como uma de suas principais características a ambiguidade. É de certa forma observar a cidade de Manaus pelo olhar nostálgico de um escritor que percebeu a transformação da urbe e deu atenção para os discursos daqueles que sentem o mal-estar da modernidade.

A representação dos imigrantes libaneses que se estabelecem em Manaus, a ditadura militar, uma arte inovadora e preocupada com o social, as mudanças na arquitetura de Manaus e o esvaziamento e destruição de casas, são características de uma cidade em transformação que tenta se erguer na modernidade. Entender e compreender tais detalhes e muitos outros

presentes nestas narrativas de Milton Hatoum fazem com que seja possível perceber como a cidade engendrou as experiências do ser moderno nesta passagem no tempo que segundo Berman faz parte do mundo em que “tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

A maneira como isto será analisado partirá da concepção que podemos ter de imagem. Esta enuncia os capítulos desta dissertação e direciona a maneira como vamos olhar a modernidade nos romances de Milton Hatoum. Para Carlos Ceia¹ do ponto de vista literário a imagem participa dos conceitos de metáfora, símile, comparação, alegoria e símbolo e em muitas figuras de pensamento que baseiam a sua capacidade figurativa na criação de imagens. Ela pode ser ao mesmo tempo metáfora, ao aproximar duas coisas diferentes; e uma descrição, quando a relação linguística entre as palavras revela uma visão de mundo, real ou não-real, representável ou não representável pela racionalidade. Walter Benjamin também colabora conosco neste tema, Willi Bolle ao tratar da perspectiva crítica do teórico de Frankfurt destaca que “por meio de imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente – é possível ler a mentalidade da época” (BOLLE, 2000, p.43).

Para Benjamin (2000), a imagem é o principal elemento construtivo em relação às outras ciências cognitivas. Correlacionando-a com a literatura cria-se um meio para atingir e despertar determinado tipo de saber do passado. Tal conhecimento é desenraizado de seu contexto, e em um instante, imageticamente, aquilo que a história linear deixou marcado pode ser recuperado, nisto, até a intensidade do vivido pode voltar à tona. Desta forma, as imagens da modernidade trazem à baila experiências e compreensões da modernidade. São estas que analisaremos nos romances de Milton Hatoum. Por isso, temos os capítulos: *Imagens da Modernidade em um Certo Oriente*, *Imagens da Modernidade em Dois Irmãos* e *Imagens da Modernidade em Cinzas do Norte*.

Cada capítulo traz passagens da modernidade através das imagens, desta forma, temas como passeios pela cidade, a casa e relatos de Hatoum estão presentes em todos os capítulos. No entanto, como a modernidade é uma passagem no tempo, estando, por conseguinte, sempre em transformação, e os romances comparados holisticamente seguem uma linearidade, alguns assuntos estão presentes apenas em determinados capítulos. Desta forma, temos uma análise comparativa entre os romances e também assuntos que se distinguem por serem específicos a cada romance.

Considerando a literatura nos moldes da história literária Milton Hatoum está inserido naquilo que chamamos de literatura contemporânea. No entanto, como comenta Giorgio

¹ Carlos Ceia: s.v. “Imagem”, E-Dicionário de Termos Literários (EDTL), coord. de Carlos Ceia, ISBN: 989-20-0088-9, <<http://www.edtl.com.pt>>, consultado em 03-11-2014.

Agamben: “entre o arcaico e o moderno há um compromisso secreto” (2009, p.70). Em certo sentido, é sobre este compromisso secreto que esta dissertação se detém ao analisar as imagens da modernidade.

**CAPÍTULO I – IMAGENS DA MODERNIDADE EM *RELATO DE UM CERTO*
*ORIENTE***

CAPÍTULO I – IMAGENS DA MODERNIDADE EM UM CERTO ORIENTE

Introdução

Relato de um Certo Oriente é a primeira obra publicada de Milton Hatoum. Ela é composta por várias vozes, mas apesar disso, é guiada por apenas uma dessas vozes. Neste romance, relata-se a vida de uma família de imigrantes libaneses que chegam a Manaus e constroem seu “certo oriente” no centro da cidade.

Parisiense é a loja/casa em que a princípio mora a família de Emilie, a matriarca, a personagem que tem domínio sobre esta grande casa. Já o marido, cujo nome não é revelado, assim como também de outros personagens, inclusive o da narradora, é quem cuida da loja juntamente com a filha Samara Délia que herda os negócios do pai quando este morre. Samara é perseguida por dois de seus irmãos que a todo custo tentam descobrir quem é o pai de sua filha, Soraya Ângela.

Hakim é o filho dileto da matriarca; ele é quem perscruta o quarto dos pais e descobre intimidades de sua mãe que nunca ela contaria. Anastácia Socorro é a empregada que conseguiu sujeitar-se às humilhações dos dois filhos que a exploravam assim como fizeram com outras que trabalharam repentinamente na casa de Emilie, e por não agüentarem os ultrajes dos filhos iam embora. No entanto, Anastácia ficou, e ela representa o lugar dos indígenas e seus descendentes na cidade de Manaus. Dorner, um alemão amigo da família, comenta sobre as relações entre as empregadas e as famílias, e para ele, tais relações poderiam ser consideradas como uma espécie de escravidão.

Emílio e Emir são irmãos de Emilie. O segundo comete suicídio por causa de um possível amor que deixou em Marselha. Emir é um personagem que anda pela cidade de Manaus e, em uma dessas suas peregrinações sem rumo, joga-se no rio pondo fim à própria vida. Mas antes disso, é fotografado por Dorner com uma orquídea violácea em uma praça do centro da cidade. Este, anteriormente citado, um alemão erudito que lecionou filosofia na universidade e que anda a fotografar com uma Hasselblad momentos na cidade, é amigo da matriarca Emilie.

Os personagens que fazem parte da família da matriarca Emilie são imigrantes ou descendentes de libaneses. *Relato de um Certo Oriente* traz com isto uma noção de diáspora. Esta é ressemantizada na alta modernidade, isto significa que a diáspora moderna resgata certo sentido da saída hebraica do Egito a qual permeia-se de exclusão e vitimização, além de trazer uma relação com a criatividade multicultural. Said (2005) considera a diáspora moderna

como uma multiplicidade de identidades em trânsito. Desta forma, tais sujeitos encontram-se numa crise de identidade que parece imprimir-lhes no ser uma busca por suas origens.

Os personagens de *Relato de um Certo Oriente* fazem parte desta multiplicidade de identidades em trânsito. A narradora, cuja voz paira sobre as outras, é uma personagem de quem não se sabe o nome, que vem em busca de certos detalhes e histórias da família, principalmente fatos relacionados a Emilie, sua avó. Hakim relata que descobre os segredos de sua mãe vasculhando o quarto enquanto ela não está na casa. Assim, vemos que grande parte do relato concentra-se em descobrir certos segredos e intimidades da família. É possível sugerir com isto que exista uma busca pela identidade, e está em trânsito, pois a narradora está de passagem pela cidade. Hakim veio visitar sua família, mas mora no Líbano, Samara Délia, exila-se sem deixar rastros. São personagens que buscam sua origem para poder compreenderem-se.

Os outros personagens como Dorner e Anastácia Socorro representam parte da sociedade multicultural moderna. O primeiro é um alemão, fixa-se em Manaus e seus arredores registrando com sua máquina de fotografar momentos de um jeito que somente com modernidade torna-se possível. Um europeu, em certo sentido, isolado em um outro mundo. Já Anastácia Socorro, como no próprio sobrenome, exclama em silêncio sua presença. Acaba por representar os indígenas esquecidos dentro da capital amazonense.

Segundo Berman “a experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana” (1986, p.15). No entanto, como ele mesmo cita, é uma unidade paradoxal, porque a desintegração e mudança, ambiguidade e angústia, luta e contradição estão presentes neste turbilhão da modernidade.

A diáspora moderna bem como o isolamento de Dorner e a exclusão de Anastácia Socorro leva-os a esta paradoxal unidade moderna. São libaneses que passam um significativo período de sua vida em Manaus. Uma cidade do norte do Brasil. Nesta urbe falam em árabe e português, o pai lê o alcorão e quebra esculturas de santas, enquanto a mãe lê a bíblia e esconde o livro sagrado dos mulçumanos. Quase todos os personagens estão em constante mudança, como se estivessem em mobilidade.

A partir desta multiculturalidade dinâmica a voz da narradora que relata tudo é neta de Emilie. Esta depois de um longo tempo longe da avó resolve visitá-la. O relato consiste em uma carta escrita ao irmão que está em Barcelona e trata da sua passagem por sua antiga casa e cidade. Ao andar pelas ruas de Manaus descobre partes da cidade que desconhecia, porquanto vivia nos limites da casa, sob a proteção da avó. O cenário que relata sobre a urbe é

de um lugar que cresceu com os 20 anos de sua ausência. Um crescimento desordenado que, observado de perto, suja os rios e as ruas com milhares de dejetos que são os restos, as sobras da industrialização. Mas vista com certa distância, ao longe, se vê uma cidade que surge no Rio Negro com prédios resultantes da moderna urbanização.

Atentando para os espaços de *Relato de um Certo Oriente* percebe-se a casa de Emilie e a cidade de Manaus como o lugar por onde os personagens circulam e vivem. Tais espacialidades trazem uma visão da urbe, da cultura, do caos desta cidade fictícia, “imaginária, fundada numa manhã de 1954.” (HATOUM, 2008, p.10). Costuma-se considerar sobre a modernidade de Manaus como tardia. No entanto, segundo Márcio Souza a região Amazônica, sempre foi acostumada com a modernidade, e principalmente a cidade de Manaus.

Cada uma das fases da história regional mostra a modernidade das experiências que foram se sucedendo: agricultura capitalista de pequenos proprietários em 1760 com o marquês de Pombal, economia extrativista exportadora em 1890 com a borracha, e estrutura industrial eletroeletrônica em 1970 com a Zona Franca de Manaus. Os habitantes da Amazônia, portanto, não se assustam facilmente com problemas de modernidade, o que vem provar que a região é bem mais surpreendente, complexa e senhora de um perfil civilizatório que o falatório internacional faz crer. Não é por outro motivo que a Amazônia continua um conveniente mistério para os brasileiros. (2002, p.31)

É na cidade pós período áureo da borracha e antes da estrutura industrial da década de 70 que se passa grande parte da narrativa de *Relato de um Certo Oriente*. Milton Hatoum, com esta obra vem mostrar uma cidade que estava esquecida na penumbra da decadência, mas que ainda estava em uma intensa transformação cultural. Ao se tratar de imigrantes, por exemplo, é frequente evocar italianos, alemães, do sul e sudeste do Brasil. Contudo, houve uma intensa imigração de judeus e árabes ao norte. Sobre estes últimos pouco é comentado nas produções científicas, históricas e nas artes da região amazônica. Hatoum traz com isto o relato de uma tradição que se mantém esquecida na Amazônia. Desta forma, observa-se através de sua narrativa certos valores que foram mantidos pelas tradições árabes e também a seu agregamento aos costumes locais. Assim, é desta ligação de culturas que emergem os personagens de *Relato de um Certo Oriente*.

Milton Hatoum trabalha nos seus romances e especialmente em *Relato de um Certo Oriente* com espaços de uma cidade reconstruída pela memória. Em uma entrevista ao documentário *Sangue Latino*² o autor comenta que possui algumas perdas significativas, e uma destas é Manaus que se encontra transformada após ele voltar de São Paulo. Seu primeiro

²O documentário encontra-se disponível no sítio da TV Cultura: <http://cmais.com.br/videos>

romance revela parte deste impacto. Tal abalo acaba sendo representado neste seu primeiro romance, pois observar-se uma cidade industrializada com resquícios da primeira modernidade da *Belle Époque* que estão nas sombras da industrialização. Mas nesta obra, não é somente a memória de Milton Hatoum que aparece, mas também dos seus pais e avós. Este pode ser um dos motivos de os relatos serem difusos, pois não é algo lembrado com nitidez, mas com a parca imagem das vozes que lhe contaram sobre a cidade. Contudo, *Relato de um Certo Oriente*, não é uma obra biográfica, mas uma literatura que surge da vivência e intimidades de Hatoum e para distanciar-se destas surge a imaginação, que engendra e retoca os detalhes, criando uma personagem que é neta de imigrantes libaneses, vinda do sudeste visitar sua família e tentar descobrir fatos e acontecimentos que possam fazer com que ela compreenda sua própria origem. Esta personagem, que usa a máscara do silêncio ao preferir não citar certos nomes, inclusive o seu, pode ser considerada como uma criação de Hatoum para se distanciar de si. No entanto, não deixa de expor suas experiências e memórias coletivas. Narradora sem nome, pois é de um eu desconhecido que se começa, eu criado a partir de outras vozes que ecoam na memória como se fosse sua própria voz. O autor é apenas uma voz que paira sobre tantas outras, assim como a voz da narradora.

Relato de um Certo Oriente pode ser entendido como um romance que busca na memória situações, casos, acontecimentos que foram esquecidos. E isto inclui as tradições das famílias, bem como seus conflitos e contradições. Integra também imagens de uma cidade que vai perdendo suas características. Para Berman, a principal característica da modernidade está expressa na máxima de Marx: “tudo o que é sólido desmancha no ar” (MARX apud BERMAN, 1986, p.15). É de uma perda significativa que trata a obra de Hatoum. Sobre uma cidade que se desmancha no ar, onde obras como o Teatro Amazonas e outras do mesmo porte apresentam apenas o pano de fundo de uma realidade distante. O que se encontra em *Relato de um Certo Oriente* é “um espaço sociocultural e histórico, formado por estratos humanos que se cruzam e se misturam, quase desaparecendo e deixando poucos vestígios: o estrato indígena, o do imigrante estrangeiro, o do migrante de outras regiões do país” (PELEGRINI, 2007, p.101). Portanto, Hatoum apresenta uma Manaus marginalizada com personagens também nesta mesma situação. São manauras estigmatizados pela sociedade brasileira, imigrantes árabes que são vistos sempre como mascates que fazem tudo para obter o lucro. Contudo, apresenta estes personagens não mais com os limitantes arquétipos a que foram reduzidos no processo de marginalização, mas em sua complexidade humana.

1.1 Passeio pela Cidade

Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragões nas cinco faces. A única parede onde não havia reproduções de ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém. (HATOUM, 2008, p.8)

A citação acima é feita pela narradora logo ao entrar na casa após vinte anos de distância. A quantidade de objetos criam uma perspectiva caótica do lugar. Interessante notar que grande parte dos objetos, apesar de ser usada a palavra oriental, não está relacionada ao “certo oriente” que a obra traz. Esta passagem revela a industrialização que atingira a cidade trazendo consigo produtos de diversas culturas, e principalmente chineses. Este caos coaduna-se como o pensamento de Berman (1986) ao enunciar que a vida moderna é alimentada por várias fontes, uma delas é a industrialização, a citação acima mostra esta circunstância que é efeito da Zona Franca de Manaus.

Os termos industrialização e modernização são frequentemente relacionados. Isto acontece devido a este último termo estar relacionado com um complexo de estruturas e processos materiais que engendram planos políticos, econômicos e sociais (BERMAN, 1998). Dentro do plano econômico está a industrialização. Esta é, portanto, aquilo que Berman situa como um dos dualismos da nossa visão de mundo moderna, a qual corresponde ao âmbito material. O outro lado da moeda deste dualismo concerne ao espiritual. Este no Brasil deu-se com o modernismo que surgiu na Semana de Arte Moderna. Uma fase cultural e estética que toma outros valores como prioridade. Mas voltando ao primeiro aspecto mencionado, Pensando como Berman ao colocar o homem moderno como dependente do ambiente, temos aqui um exemplo ímpar. Este modelo é a Zona Franca de Manaus (que até hoje causa certo incômodo nas outras cidades) que provocou mudanças bruscas e repentinas na cidade. Assim, grande parte do choque da narradora de *Relato de um Certo Oriente* e do próprio Hatoum provinha deste dualismo da modernidade, principalmente com relação à parte da materialidade que envolve a economia, a política, as questões mais sociais.

Toda esta mudança brusca e repentina na cidade de Manaus leva a sociedade a experimentar algumas sensações da modernidade, pois esta é um conjunto de experiências que se vivencia no tempo e no espaço e em si mesmo e nos outros: “Ser moderno é encontrar-se

em um ambiente que promete aventura, poder, alegria, crescimento, autotransformação e transformação das coisas ao redor” (BERMAN, 1986, p.15).

A casa em que a neta de Emilie entra, faz com que aquela sinta esta experiência moderna, antes mesmo de andar pelas ruas da cidade, percebe a mudança que a modernidade trouxe à urbe. Objetos industrializados ocupam todos os lugares da casa causando um efeito caótico com imagens que remetem à cultura chinesa que invade a cidade desde a industrialização concretizada pela Zona Franca de Manaus instaurando uma nova fase na cidade.

Além do caos causado pelos diversos objetos na sala, a narradora observa um desenho onde aparece alguém remando sem direção. Ela pergunta sobre a figura para a empregada que estava a sua espera, mas a resposta é apenas um silêncio que mostra até mesmo uma indiferença quanto à existência do objeto. Então, sai da casa tomada pelo caos e sem respostas, assim como a figura que tinha visto que rema sem direção, vagueia pelas ruas de Manaus.

Saindo dali tenta ir para a casa da avó, mas encontra a casa trancada, e assim sendo, resolve “perambular pela cidade, dialogar com ausência de tanto tempo” (HATOUM, 2008, p. 109). Importante assinalar só é relatado sobre sua andança pela cidade após muitas páginas. Apenas no capítulo seis isto é contado. Antes disso, várias vozes vão compor os outros capítulos, cartas, revelações de outros personagens sobre a vida da família e principalmente da matriarca. No entanto, o que a narradora faz logo ao chegar a Manaus e ao não conseguir visitar sua avó é andar pela cidade. O verbo usado para designar a andança pelas ruas é: “perambular”. Esta palavra vem do latim *perambulare*, cujo significado literal é “andar sem destino”. Assim, como um *flauner* benjaminiano percorre a urbe, a narradora deste romance perambula pela sua cidade natal após vinte anos de distância.

Andar sem destino é uma ação típica da modernidade, ao analisar o poema “O Lodaçal de Macadame” de Charles Baudelaire, Berman estabelece que o “o homem moderno arquetípico, como o vemos aqui, é o pedestre lançado no turbilhão do tráfego da cidade moderna, um homem sozinho, lutando contra um aglomerado de massa e energia pesadas, velozes e mortíferas” (1986, p. 154).

A cidade de Manaus percorrida pela personagem e narradora de *Relato de um Certo Oriente* cresce desordenadamente. Uma cidade provinciana que vivera seu auge no tempo da borracha, mas que agora se encontra despojada daquela riqueza e vive com ares de uma modernização tardia. A urbe pela qual ela caminha é a cidade proibida da sua infância (2008, p.110). Ao andar só, passando por lugares onde pode observar grande parte da população que

aparece e cresce junto com a modernidade, mas de uma forma marginalizada e esquecida, a narradora assemelha-se ao pedestre de Baudelaire que está lançado no movimento da cidade e nisto luta contra a “massa e as energias pesadas”. A luta acontece internamente entre as imagens de sua infância e aquelas que observa ao voltar depois de vinte anos. Um incômodo lhe atravessa, e o passeio pela cidade acontece atordoadamente.

A casa estava sob a proteção de Emilie; enquanto a cidade, ou seja, aquilo que estaria fora da morada, apresentava-se como algo perigoso para aqueles que viviam sob os cuidados da matriarca: “crescemos ouvindo histórias macabras e sórdidas daquele bairro infanticida, povoado de seres de outro mundo, o triste hospício que abriga monstros” (HATOUM, 2008, p. 110). Para romper com estas ideias, a narradora-personagem teve de tomar distância destas memórias e “atravessar a ponte”, alcançando assim o espaço que lhe era vedado. Nesta passagem podemos considerar a ruptura da modernidade. A casa representa a tradição que precede a modernidade. A ponte é o estado entre a casa e a cidade, esta última é a modernidade com suas aventuras típicas.

Ao atravessar a ponte, a narradora sai do seu mundo, sai da sua proteção, entra em um lugar que só conhecia por meio de histórias contadas na infância e que ainda permaneciam ecoando na memória. Ao entrar no lugar que lhe era vedado quando criança, encontra-se diante da realidade daquela cidade. As cenas que vê talvez sejam mais trágicas do que as das histórias que ouvia. Casas de madeira em cima da água parada, pintadas de qualquer forma, das quais se podia ver tudo o que estava dentro. Inúmeras crianças sem roupas e sujas, mães amamentando em meio a moscas e abanando o carvão, tudo isso em meio a um cheiro desagradável de fritura de peixes que eram pescados no mesmo igarapé sobre o qual estavam as casas. Atravessar a ponte significou para a narradora a travessia para o lado mais fragilizado socialmente, aspecto que não conhecera em sua infância. E isto, pode ser considerado também como o vivenciar da modernidade, algo que dentro da casa durante sua infância não fora possível, pois este espaço é mais tradicional.

Um bairro socialmente marginalizado, abandonado pelo poder público, é o que a narradora-personagem encontra. Nas ruas dos lugares periféricos, uma comunidade a esmo. Eis aqui espaços de uma cidade moderna, produtos baratos e industrializados encontrados na casa e bairros em que a sociedade está visivelmente à margem. Mas a narradora-personagem ainda irá perambular mais. Após andar por caminhos estreitos e tortuosos volta ao centro. Contudo, desta vez vai de canoa, pois queria

ver de longe Manaus emergir do Negro, lentamente a cidade desprender-se do sol, dilatar-se a cada remada, revelando os primeiros contornos de uma massa de pedra ainda flácida, embaçada. Essa passagem de uma paisagem difusa a um horizonte ondulante de ardósia, interrompido por esparsas torres de vidro, pareceu-me tão lenta quanto a travessia, como se eu tivesse ficado muito tempo na canoa. (HATOUM, 2008, p. 110)

Ao longe a urbe parece bela: uma grande rocha por sobre as águas e os prédios com seus grandes vidros que interrompem o horizonte. Entretanto, “uma cidade não é a mesma se vista de longe, da água: não é sequer cidade” (HATOUM, 2008, p. 110) é extremamente necessária a presença humana, “o espaço vivo da cidade”. Giulio Carlo Argan em *História da Arte como História da Cidade* (1998) cita que a urbe não é feita de pedras, mas de homens. Estes que dão valor às pedras. A comunidade que atribui a relevância da cidade. Aproximando-se do cais, para perto dos homens, ficou difícil abrir os olhos, tudo o que era visível incomodava: sujeira, dejetos, lixo por toda parte, animais mortos atraindo urubus, homens brigando. A cidade era um verdadeiro caos. Mais uma vez a narrativa nos mostra o resultado do crescimento da cidade. Os aspectos positivos podem ser observados apenas de longe, como se fosse uma foto tirada a distância. Entretanto, perto ou por dentro, onde está a maioria das pessoas e o movimento da massa, a beleza se desmancha.

A vida na cidade moderna proporciona uma força para realizar novos movimentos e com isto outras formas de liberdade. Toda a intensidade vivida na Manaus moderna leva a outras formas de se comportar. Desta forma, amolda-se a liberdade conforme o espaço social. Contudo, a realidade que surge com esta modernidade nem sempre é aprazível. Mas sempre oportuniza uma variedade de experiências e são estas que são relatadas nos romances de Hatoum.

Outra fonte apontada por Berman (1986) que alimenta a modernidade seria a descomunal explosão demográfica que também é possível observar na caminhada em que a narradora personagem faz ao percorrer a cidade. Ela relata sobre um “exame de crianças”, as “levas de homens brigando”, “os vozerios” que indicam inúmeras vozes querendo encontrar espaço para atenção. Outro fator que alimenta a vida moderna é a mudança da nossa imagem do universo e do lugar que ocupamos nele. A narradora em um momento do relato diz que se sentia estranha diante da cidade em que tinha nascido e vivido. Estranheza que se misturou com medo, receio de ir avante, mas que acabou prosseguindo, e experimentando sensações do tempo e do espaço que podem ser designados, segundo Berman, como modernidade, pois tais impressões só são possíveis em uma urbe moderna.

Milton Hatoum no prefácio de *A Ilusão do Fausto* (2007) de Edinea Mascarenhas Dias coloca que a ilusão produzida no tempo do ciclo da borracha, época em que se abriam grandes avenidas e construíam-se obras arquitetônicas tal com aconteceu na Paris de Haussmann, retorna com uma nova roupagem na Manaus da era industrial. Para Hatoum, a modernidade desta cidade é incompleta e traz uma herança que se traduz em uma dramática carência social. O passeio da narradora em *Relato de um Certo Oriente* mostra esta incompletude moderna.

O passeio que a narradora faz pela cidade de sua infância caracteriza-a como *flauner* de uma outra modernidade, bem diferente do típico *flauner* de Baudelaire, que passeia por largas avenidas a observar a beleza das vitrines, as luzes que seduzem iluminando a possibilidade do prazer capitalista, caminhando despreocupado e encantado.

A narradora de *Relato de um Certo Oriente* caminha não pela cidade de Manaus dos tempos da *Belle Époque*. Mas em um período de declínio, em que existe uma outra parte da cidade onde não há tanto brilho. Mas um mundo esquecido e abandonado. Durante o período áureo foi possível manter a urbe distante destas chagas sociais. Contudo, o declínio econômico não pode sustentar este distanciamento; e, com a industrialização, a sociedade que estava à margem e a que está no centro se fundem. É por esta cidade que a narradora vive a experiência moderna de um *flaneur*, que observa, mas com preocupação e percebendo o desleixo em que se encontra a urbe. Desta forma, a igreja da Matriz, por exemplo, que representava um vislumbre outrora, é também, na passagem da narradora por lá, um o abrigo de mendigos. Portanto, não existe encanto e deslumbre no passeio da narradora de *Relato de um Certo Oriente*, mas uma frustração diante da feiura em que se encontra a cidade de Manaus. Assim, o brilho da modernidade na narrativa de Hatoum não aparece, pois a voz de onde parte a narrativa observa a cidade não de uma perspectiva holística que narra o que vê a partir da distância ou ainda de uma camada social privilegiada, mas é uma voz que sai da multidão que anda pelo centro da cidade.

1.2 Um devir da natureza no centro da cidade

Antes de voltar à casa de Emilie a narradora-personagem ainda encontra com Dorner com quem conversa dentro de umas das tradicionais igrejas da cidade enquanto espera a chuva passar. No entanto, algo que aconteceu antes de encontrar o alemão chamou sua atenção e de todos que se encontravam no centro:

uma cena rompeu o torpor do meio-dia. O homem surgiu não sei de onde. Ao observá-lo de longe, tinha a aparência de um fauno. Era algo tão estranho naquele mar de mormaço que decidi dar alguns passos em sua direção. Nos braços esticados horizontalmente, no pescoço e no tórax enroscava-se uma jibóia; em cada ombro uma arara, e no resto do corpo, atazanados com a presença da cobra, pululavam cachos de sagüis atados por cordas enlaçadas nos punhos, nos tornozelos e pescoço do homem. Quando ele deu o primeiro passo, pareceu que o arbusto ia desfolhar-se: os símios multiplicaram os saltos, a jibóia passou a ondular nos braços, e as araras abriam e fechavam as asas. (HATOUM, 2008, p.112)

Naquilo que podemos considerar “literatura amazonense” de uma forma tradicional construiu-se uma dicotomia entre o *infernismo* e o *edenismo*, que seriam a maneira como se tratavam a prosa e a poesia. Tais termos não são tidos como algo positivo pelos olhos da crítica, pois colocam esta literatura em um hermético regionalismo que se prende à natureza. Este arbusto-humano pode ser considerado uma alegoria desta natureza por meio da monstruosidade com que se apresenta.

Em *Anotações Iniciais Para Uma Interpretação da Monstruosidade na Ficção Amazonense*, Allison Leão sintetiza duas perspectivas em torno do tema monstruosidade. A primeira remete ao mal moral explorado na literatura amazonense no conhecido *infernismo*. Este corresponde aos vícios, crimes, pecados. Já a outra perspectiva do mal corresponde ao físico, tem que ver com uma deformação do corpo. Ambas servem de base para analisar dois contos: *O Tartaruga*, de Benjamin Sanches, e *Tampinha*, de Erasmo Linhares.

Nestes contos a monstruosidade aparece de forma crítica àquela apresentada no *infernismo* como em *Inferno Verde* de Alberto Rangel: “em vez de a monstruosidade física ser como que um artefato da representação da monstruosidade moral, ambas entram em choque, desintegrando-se assim a relação causal que as unia na tradição naturalista e *infernista*.” (2010, p.14)

A monstruosidade ligada ao mal moral está sempre relacionada à prática de um ato considerado nocivo a alguém. Já o mal físico refere-se àquele que sofre. Nota-se nisto que este último assume um aspecto passivo; enquanto o outro, o moral, é uma ação que inflige sofrimento ao outro. A monstruosidade, portanto, relaciona-se diretamente com o tratamento do outro.

Fazendo parte da monstruosidade há a espécie corpórea, que é aquela em que as criaturas aparecem com aspectos fisicamente monstruosos e também a própria natureza como tal. Associando com isto encontra-se a ideia de que “o monstro emerge do mundo natural – ou das fronteiras deste, para exatamente questionar os limites entre este e o mundo humano” (LEÃO, 2010, p.14).

O homem arbusto, assim denominado pela narradora, compreende à monstrosidade física, pois é difícil, segundo o relato, distinguir o homem daqueles seres da floresta que estão em seu corpo. Ele surge “não se sabe de onde”, tal homem segue em um devir sem sentido causando estranhamento a todos. Deleuze e Guattari trabalham com a concepção de devir que se encaixa com o homem arbusto da narrativa de Hatoum. Para estes filósofos:

Os devires-animais não são sonhos nem fantasmas. Eles são perfeitamente reais. Mas de que realidade se trata? Pois se o devir animal não consiste em se fazer de animal ou imitá-lo, é evidente também que o homem não se torna “realmente” animal, como tampouco o animal se torna “realmente” outra coisa. O devir não produz outra coisa senão ele próprio. É uma falsa alternativa que nos faz dizer: ou imitamos, ou somos. O que é real é o próprio devir, o bloco de devir, e não os termos supostamente fixos pelos quais passaria aquele que se torna. O devir pode e deve ser qualificado como devir-animal sem ter um termo que seria o animal que se tornou. (1997, p.15-16).

É um homem ou um arbusto este ser que rompe na visão da narradora? Seguindo a concepção de Deleuze e Guattari, nenhum dos dois, pois o devir produz a ele mesmo. O que se percebe é uma indefinição onde o homem devém natureza.

O homem arbusto por um momento, talvez pela curiosidade que provocou a hesitação, é contemplado. No entanto, a multidão começa a persegui-lo, agredindo-o e castigando. A narradora sente-se amedrontada diante da cena, mas enfatiza que não é por causa do homem arbusto, mas da multidão que com ódio ataca aquele ser.

Nota-se o questionamento entre os limites do mundo humano e mundo que emerge do natural. A monstrosidade que causou certa contemplação acaba por tornar-se um mal moral. A passividade do espetáculo do homem arbusto transforma os que estão ao seu redor em monstros morais pois, livre e conscientemente, passam a infligir sofrimento em outrem.

Apoiando-se mais uma vez no artigo de Leão vê-se que o corpo do monstro conduz a pensar em um devir-monstro, onde o instante em que é percebido existe concomitantemente aos aspectos precário e pleno. Precariedade por ser mais ou menos um homem e plenitude quanto à estranheza que provoca. O devir é representado pelos movimentos tanto dos animais em seu corpo quanto pelo seu andar em certa direção.

Após ser “contemplado”, jogam-lhe moedas, as quais as crianças recolhem. Depois um ódio se apossa daqueles que o acompanham e começam a jogar papéis e pedras machucando tanto a ele quanto aos animais. Segundo o texto que trata da monstrosidade, cada cultura lê de uma maneira particular o signo que é o corpo do monstro. Assim, vemos estas maneiras de

agir e reagir diante do homem arbusto, e como no centro de Manaus existem várias culturas, existem várias reações diante daquela cena. A narradora, por exemplo, tem uma atitude, já os meninos que por ali estão têm outra forma de reagir e ainda outros agem agressivamente.

Diante das reações diversas que pode suscitar a imagem do homem arbusto fica-se com a assertiva do artigo: “A existência do monstro aponta para um questionamento, sendo diferente, sendo um outro humano, a figura do monstro está a questionar quem somos nós, pois sua simples aparência gera uma constatação da diferença e exige uma reflexão sobre esta.” (LEÃO, 2010, p. 23). É possível relacionar este questionamento com a indefinição que é a característica do devir-animal. Algo que não é definido causa estranhamento no mundo moderno, pois este sempre exige respostas da forma mais objetiva possível e isto até mesmo diante da questão do outro.

Assim, podemos ver a natureza e homem como um devir através do homem arbusto. Devir que marca uma cena contrastante entre o monstro e o humano que acabam por se confundirem e até mesmo se invertem gerando assim uma indefinição.

Tal indefinição pode ser considerada pela mudança que ocorre na cidade, pela sua modernização, pois com esta surge outra forma de pensar e, por conseguinte, outra forma de se comportar. Argan (1998) comenta que até o princípio do século XIX, a natureza era considerada inimiga, inacessível e inabalável enquanto a cidade representava o lugar que transmitia segurança, a civilização. Entretanto,

A burguesia, em seu reinado de apenas um século, gerou um poder de produção mais massivo e colossal que todas as gerações anteriores reunidas. Submissão das forças da natureza ao homem [...] (MARX, *apud*, BERMAN, 1986, p. 90)

Esta passagem de Marx sobre a burguesia mostra que a natureza perde sua força, já não sendo mais considerada como um inferno ao qual os seringueiros estão condenados, como em *A Selva* de Alberto Rangel. Em *Relato de um Certo Oriente* vemos um homem arbusto representar esta natureza, adentrar no centro da cidade e ser agredido pelas pessoas, por crianças. Isto pode representar o contato da urbe com natureza, e esta última sai perdendo. Domínio da natureza que culmina no desrespeito por ela. Nos tempos modernos, é a cidade e sua sociedade que são hostis e geram medo. Ela, movida pela ubiquidade moderna, execra a natureza em um movimento paradoxal, pois a floresta circunda toda a cidade.

De uma forma holística a cidade acaba por representar uma marca da oposição natureza e cultura, um conflito onde Manaus acaba sendo paraíso e inferno ao mesmo tempo. Paraíso

para aqueles que conseguem se fixar no lugar e construir uma morada, um lar, instaurando um *ethos* edênico, como é o caso da família de Emilie. Já um inferno para aqueles que como Anastácia Socorro vivem presos nos fundos das casas em um trabalho de servidão sem fim.

Podemos com isto, inserir a citação de Mary Del Piore em sua introdução de *Esquecidos por Deus – Monstros do Mundo Europeu e Íbero-Americano*: “o tempo presente é mais monstruoso do que o natural” (2000, p. 11).

A modernidade traz a ruptura do tempo como uma de suas características mais marcantes. Assim, o devir-monstro narrado em *Relato de um Certo Oriente*, surge como essa ruptura entre a tradição e o moderno. Podemos ainda interpretar o homem-arbusto como uma metáfora da cidade. Segundo Paul Ricoeur (2000) a imagem sensível produzida pela metáfora possui em si uma análise sobre a existência de um período sensível. Desta forma, este monstro que surge no centro designa a reconstrução da cidade em imagem. E com isto, compreende-se o movimento citadino, suas populações diversas, as depredações que fazem a natureza, esta última aparecendo como algo que chama atenção pelo exótico. Esta conglomeração em torno do monstro é cidade de Manaus em seu devir. Como o existir do monstro impõe a pergunta sobre quem nós somos. O surgimento deste, é também o questionamento pela identidade manaura.

1.3 A cidade na Amazônia

O marido de Emilie viveu por algum tempo em uma cidade embrenhada na natureza, onde viveu e morreu seu tio Hanna. Foi nela que aprendeu sobre o comércio. No entanto, ainda teve um último impulso aventureiro, ação tipicamente moderna segundo Berman. Este foi sua vinda para Manaus, lugar em que decide morar.

Decidi fixar-me nessa cidade (**Manaus**) 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, 2008, p. 68)

Argan (1998) trata do significado da cúpula em seu livro *História da Arte como História da Cidade*. Um dos capítulos deste é dedicado à cúpula de Santa Maria Del Fiori. As considerações feitas a ela podem muito bem confluir para aquilo que o marido de Emilie sentiu ao ver o topo do Teatro Amazonas.

A cúpula de Santa Maria Del Fiori foi construída por Brunelleschi em Florença. Para Argan, ela foi construída com uma tecnologia que teria um propósito histórico muito maior do que uma questão mecânica, isto o leva a perceber os motivos pelos quais relacionavam a cúpula com algum modelo antigo já existente. Entretanto, esta referência clássica na realidade não existe, a não ser como inspiração ideológica (ARGAN, 1998, p. 99). Assim, acontece com a cúpula, a qual o patriarca em *Relato de um Certo Oriente* observa ao longe em Manaus. Ela o faz lembrar uma mesquita que nunca tinha visto, fazendo-o embrenhar-se na imaginação que vinha de sua remota infância.

A cúpula de Brunelleschi estava relacionada a todo o espaço da cidade de Florença, um comentário sobre ela dizia que se erguia acima dos céus, esta última palavra no plural viria significar esferas da escolástica, o céu físico e também metafísico. Desta forma: “uma vez que o último não tem limites, ergue-se acima dele, delinear um limite visível para o infinito, significa compreendê-lo, defini-lo, representá-lo e, já que o céu metafísico compreendia o físico, representa o espaço em sua totalidade” (ARGAN, 1998, p. 96).

A cúpula de Santa Maria Del Fiori não explicita apenas uma forma simbólica, mas também algo que representa o espaço universal. Assim, do mesmo jeito que esta cúpula de Florença imprimiu uma universalidade na cidade, a cúpula do Teatro Amazonas representava para o marido de Emilie uma urbe com características universais, e isto era a totalidade da cidade.

O Teatro é uma obra típica das casas de ópera, construído com procedimentos que continham marcas que exprimem a mundialização da cultura burguesa (DAOU, 2007). A cúpula é completamente feita com material vindo da Europa e forma a bandeira do Brasil com as cores verde e amarela. Observar esta abóbada era perceber a própria cidade de Manaus com características que não se restringem a uma região, mas como um lugar que, apesar de provinciano, abrange diversas culturas e pessoas. Assim, ares cosmopolitas fazem parte da atmosfera da cidade deixando espaço até para “um certo oriente”.

A cúpula do Teatro Amazonas transmitiu ao marido de Emilie uma impressão de modernidade grandiosa de uma época em que Manaus vivera um período áureo. Tal momento ficou marcado pela abertura de avenidas, construção de prédios, um exemplo disso é o próprio Teatro. No entanto, como bem explicita Ednea Mascarenhas Dias em *Ilusão do Fausto* esta parte bela da cidade é apenas um aspecto desta modernidade. Uma boa parte da sociedade foi mandada para fora da urbe, colocada à distância para não “manchar” a imagem da *Belle Époque*.

Contudo, Manaus cresceu perdendo o brilho de Paris dos Trópicos e, desta forma, não foi possível deixar a cidade sem mácula, a população aumentou e agora faz parte da composição paisagística. Aqueles que outrora não podiam frequentar determinados espaços da cidade, agora invadem todos os lugares devido à expansão demográfica. Já não são apenas alguns que caminham pelo centro da cidade; e, fazendo parte desta multidão, está um imigrante, que em seu último espírito aventureiro, fixou-se na cidade por ter visto a cúpula do Teatro Amazonas, pois esta ativou-lhe lembranças das estórias ouvidas em sua infância.

Felix Guatarri (2006) em *Caosmose* afirma que o espaço construído nos interpela de diferentes pontos de vista: estilístico, histórico, funcional, afetivo. Este último motivou o patriarca a permanecer na cidade, pois a imagem trouxe ao árabe componentes da memória de sua infância, e isto aconteceu porque a cúpula do Teatro Amazonas possui características de universalidade. Desta forma, o formato arquitetônico faz parte do próprio imaginário humano. No entanto, outros pontos de vistas também merecem ser explanados ao se analisar esta obra singular que é um dos símbolos da modernidade amazonense.

A cúpula do Teatro que fascinou o imigrante árabe possui as cores verdes e amarelas em formatos de losangos, tal coloração e forma remetem à bandeira brasileira. Discursos patrióticos enunciam que os simbolismos presentes na bandeira nacional remetem à realidade natural, sendo o verde a representação das riquezas vegetais, a mata, florestas do Brasil. O amarelo é tido como a expressão das riquezas minerais. Contudo, Antonio Candido revela o verdadeiro motivo das cores e das formas da bandeira:

Mas a verdade é diferente. Depois da Independência, D. Pedro I encomendou o risco da bandeira da jovem nação ao pintor Debret, membro da Missão Francesa de artistas, vinda em 1816, recomendando que usasse a cor heráldica da Casa de Bragança, verde, e o amarelo, cor heráldica dos Habsburgos, família da Imperatriz. Nada, portanto, de galas e opulência do Brasil. E o desenho? Acho certo que Debret o tenha copiado do que aparece em certas bandeiras militares do seu país no tempo da Revolução Francesa e de Napoleão. (2004, p. 92)

Assim, os pontos de vista estilístico, histórico e funcional do Teatro Amazonas não remetem apenas a determinado período áureo da cidade, mas algo mais distante que nos leva a lembrar a marca de um país colonizado. Os outros significados que são atribuídos às cores da bandeira e, por conseguinte, da cúpula do teatro, carregam consigo uma redefinição típica do processo cultural moderno que a partir da transposição, substituição e invenção dão um novo significado.

Portanto, mencionar a cúpula do Teatro Amazonas é ater-se a estes processos de redefinições de significados que podem ser observados desde a alusão a uma riqueza da *Belle Époque* que visa à universalização do monumento e da cidade até o processo de colonização que nos faz pensar na submissão a determinados valores impostos. Todos estes processos fazem parte das transformações modernas.

1.4 A Cidade pelas lentes de uma Hasselblad

Hasselblad é uma máquina fotográfica que Gustav Dorner sabia manusear com extrema habilidade, pois: “Fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência” (HATOUM, 2008, p. 55).

A fotografia é uma das invenções típicas que estão no bojo da modernidade. Ela provocou opiniões distintas. Baudelaire foi um dos que se posicionou contra ela em seu famoso ensaio *O Público Moderno e a Fotografia* (1988). O francês chega a considerar que a fotografia, ao reproduzir a realidade com precisão no intuito de mostrar a verdade, acaba sendo uma inimiga mortal da arte. Por ser produto do desenvolvimento do progresso tecnológico não se pode considerar como algo artístico, pois o progresso e a poesia não se cruzam.

O fato de Baudelaire considerar a fotografia uma inimiga imortal, se dá, segundo Berman, devido à modernidade não ter nenhuma beleza nem mesmo a potencialidade do belo. É por causa do homem moderno que Baudelaire tomou uma atitude polêmica e crítica contra a fotografia. No entanto, pensando desta maneira, ignora-se uma forma de captar o real que também poderia vir a ser arte, e ainda, deixa-se à margem a importância da fotografia congelar o tempo, fazendo com que se eternizem certos momentos evocando lembranças, memórias e significados únicos.

Walter Benjamin, em *Pequena História da Fotografia*, considera algo que está além da possibilidade de um pintor colocar no seu quadro. Para ele, as fotografias são instantes pessoais de quem está sendo fotografado, os quais somente aquele micromomento poderia captar:

A natureza que fala à câmara não é a mesma que fala ao olhar; é outra, especialmente porque substitui a um espaço trabalhado conscientemente pelo homem, um espaço que ele percorre inconscientemente [...] Só a fotografia revela esse inconsciente ótico, como só a psicanálise revela o inconsciente pulsional. (BENJAMIN, 1994, p. 94)

Benjamin afirma ainda que a fotografia possui uma função social e ao observar as críticas de Baudelaire, pondera que este não compreendeu as injunções implícitas na autenticidade da fotografia.

As lentes de Gustav Dorner de *Relato de um Certo Oriente* viam uma cidade que ele considerava como perversão urbana em contraste com a floresta que a circunda. A câmara do alemão é uma espécie de extensão do seu olhar. Ela capta não só as belezas da cidade moderna, mas as famílias ricas de Manaus, bem como os mendigos, e ainda, pescadores que se deixavam fotografar. Além da urbe, as imagens da natureza lhe chamam atenção e são motivos para que seus dedos cliquem e deixem gravadas imagens de uma floresta única. Dorner não aceita a impressão daqueles que vivem na região e não se aproximam da mata. Muitas vezes tentou convencer Hakim de que a floresta não é impenetrável e hostil. Para o alemão “a cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio” (HATOUM, 2008, p. 73). A palavra “cenário” usada pelo fotógrafo estrangeiro acaba por remeter a um espaço artificialmente construído. Podemos supor com isto, certa insinuação sobre a perspectiva que se tem sobre estes espaços amazônicos, tanto que é reforçado como “duas mentiras”. Assim, nem a floresta nem a cidade são aquilo que “dizem” ser, é preciso ter um olhar mais atento e detido (como o de Dorner) para perceber algo além das superficialidades. Este olhar é muito parecido com o de alguns alemães que faziam pesquisa etnográfica na Amazônia no fim do século XIX e início do século XX. Dentre eles, destaca-se Theodor Koch que pertencia a uma classe alemã denominada *Bildungsbürger*. Segundo Erwin H. Frank

A característica principal da classe foi, é claro, a sua *Bildung*, conceito que no alemão da época significava muito além de "educação formal". Na realidade, o *Bildungsideal* visou em relação a ela e de maneira *central* o aperfeiçoamento sistemático (consciente e constante) da *Seele* (alma, espírito) de cada um de seus integrantes, via o trabalho dedicado, o estrito autocontrole (disciplina, austeridade) e os estudos continuados (leitura) nos campos tanto das ciências (principalmente filosofia e história) como da poesia – ideal considerado plenamente pelos grandes filósofos-poetas alemães do século XVIII (de Lessing a Goethe). Filosoficamente idealista, politicamente liberal e humanista no que dizia respeito ao ético-moral, os *Bildungsbürger* entenderam-se como elite não em contraste com o "povão", mas *em função* dele. (2005, p.3)

É possível considerar que Gustav Dorner seja um personagem que representa um dos estudiosos de *Bildungsideal*. Por isso, ele faz ponderações críticas sobre alguns aspectos da sociedade em Manaus e estabelece discrepância para com a floresta em relação à capital.

A consideração sobre a cidade ser um antro de perversão não se detém na questão imagética, mas, sobretudo, nas questões sociais: “aqui reina uma forma estranha de escravidão – opinava Dorner - A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (HATOUM, 2008, p.78). Assim, a floresta acaba sendo um refúgio da cidade, um recurso para sair de um tempo e de um espaço pervertidos socialmente pela ambição de alguns que acabam subjugoando a outros.

Dorner preferia sair da cidade e ficar fotografando e estudando sobre a vida além dela. Por um tempo observou os povos que ali viviam, um olhar que se detinha em captar os ribeirinhos com sua vida simples pairava naquelas lentes que registravam imagens de um tempo perdido. Depois deixou de lado esta perspectiva e se aproximou dos estudos das plantas. Dorner conseguiu capturar imagens da cidade e da floresta: “instantes fulgurantes da natureza humana e de paisagens singulares da natureza amazônica” (HATOUM, 2008, p. 53).

Entretanto, uma das fotografias que mais marcou a vida de Gustav Dorner não foi da natureza amazônica, nem algum fato exclusivamente social ou antropológico, mas um instante da natureza humana que de alguma forma renunciava suicídio. Este momento registrado por sua Hasselblad foi o último passeio que Emir fez pela cidade antes de jogar-se no rio. Tal episódio levou o estrangeiro alemão de volta para o seu país onde passou um longo tempo.

Emir, segundo Dorner, não tinha uma característica típica de um imigrante que enfrenta destemidamente as feras e febres do interior, também não entrava na vida incessante entre Manaus e os rios. Emir se esquivava de tudo.

De manhãzinha deixava o hotel Fenícia, acordava um catraieiro na beira do mercado, e na canoa os dois remavam até a outra margem do igarapé dos Educandos; depois ele continuava a pé, alcançava o centro da cidade [...] aqueles passeios me intrigavam, caminhar pelas ruas das pensões baratas, do hotel dos Viajantes, caminhar sem parar, sem ver ninguém [...] a vida de Emir parecia se reduzir a esses passeios matinais: depois da travessia do igarapé, a caminhada até a praça Dom Pedro II, a rua dos grandes armazéns, a visão dos mastros, das quilhas e das altas chaminés, o apito grave do Hildebrand, que trazia passageiros de Liverpool, Leixões e das Ilhas da Madeira, talvez Emir soubesse o destino do navio: Nova York, Los Angeles, alguma cidade portuária do outro hemisfério. (HATOUM, 2008, p. 56)

A vida de Emir é um devir pela cidade, um caminhar que não cessa. Benjamin teorizou sobre pessoas que passeiam pela cidade tendo como base escritos de Baudelaire. Benjamin (1994) trata de três tipos de *flâneur*: um que pode ser considerado como vagabundo, aquele encontrado nas obras de Charles Baudelaire, para este a transformação da cidade parece-lhe

bem; o outro tem características de investigador: pode ser observado na literatura de Edgar Allan Poe, é aquele que não se sente seguro em sua própria sociedade, assim busca a multidão para se esconder nela. O outro, encontrado em Victor Hugo, nem mesmo aparece, pois é suprimido pela multidão.

Emir, no entanto, não se encaixa em nenhum desses *flaneurs*, pois anda pela cidade sem atinar para a transformação que acontece, e, de certa forma, ele se deixa confundir em meio à multidão. Entretanto, isto não representa uma crítica às mudanças citadinas nem medo delas, mas, sobretudo, indiferença. Como se não tivesse distinção estar em Manaus ou em outro lugar qualquer. Assim ele ruma para o porto e ali vê possibilidades para viajar para outras cidades.

O porto é o lugar em que Dorner encerra a narrativa das andanças matinais de Emir e da matriarca: “O porto é um lugar perigoso para os jovens porque quase sempre são vítimas de um vírus fatal, o do amor” (HATOUM, 2008, p. 75). Este foi o motivo do suicídio de Emir. Nunca esquecera uma paixão em Marselha. Vindo ele forçadamente para o Brasil por causa de sua irmã.

Enquanto Emir caminha pela cidade, um verdadeiro *flaneur* o observa: Dorner. Este já não é indiferente às transformações ocorridas na cidade tal como um homem moderno que nos mostra Baudelaire:

Homem do mundo, ou seja, homem do mundo inteiro, homem que compreende o mundo e as razões misteriosas e legítimas de todos os costumes [...]. Ele se interessa pelo mundo inteiro; quer saber, compreender, apreciar tudo o que ocorre na superfície de nossa esferóide [...]. Suponham um artista que sempre estivesse, espiritualmente, em estado de convalescença, e teriam a chave do caráter de G. Ora, a convalescença é como uma volta à infância. O convalescente goza do mais alto grau, como a criança, da faculdade de se interessar vivamente pelas coisas, mesmo pelas mais triviais em aparência (BAUDELAIRE, 1988, p. 167).

Dorner percebe que Emir não é como os jovens que vem em busca de uma melhora econômica, pois “não havia nele a sanha e a determinação dos que desembarcam jovens e pobres para no fim de uma vida atormentada ostentarem um império” (HATOUM, 2008, p. 56). Com esta percepção que tinha do amigo, Gustav Dorner, um *flaneur* por excelência, fotografa os últimos instantes de vida de Emir.

A fotografia foi retirada no centro do coreto na Praça da Polícia. Este lugar era considerado como central na cidade de Manaus. Representou nas décadas de 50 e 60 um “lugar da liberdade, das possibilidades e trincheiras” (AGUIAR, 2002, p. 75). Neste espaço,

representação simbólica da liberdade e a possibilidade, que Emir deixa-se fotografar pela última vez, possibilitando transparecer seus conflitos e motivos que o levariam ao suicídio. Este talvez, um dos atos mais libertadores que o ser humano possui.

Emir segurava entre os dedos uma orquídea que a chamava atenção de Dorner por seu vermelho excessivo. O suicida caminhou conversando com a flor rumo ao destino que já estava decidido, passou pelas sentinelas que estavam em frente ao Palacete Provincial e foi ao cais flutuante, lugar escolhido para por fim a sua vida.

a cor da orquídea, de um vermelho excessivo, roxeadado, quase violáceo. Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não conhece mais ninguém [...] percebi que ele queria se desvencilhar de mim e do mundo todo, que a orquídea a brotar de sua mão era o motivo maior de sua existência. (HATOUM, 2008, p. 55)

Esta imagem foi para o túmulo de Emir, mas até chegar lá demorou um longo tempo, porquanto o fotógrafo não quis revelar a fotografia devido à impressão que lhe causou a morte de seu amigo. Dorner tinha uma admiração muito grande pelas orquídeas. Escrevia cartas com detalhes sobre elas. Esta flor transmitia na fotografia o suicídio de Emir. No entanto, o fotógrafo não conseguira discernir ao certo o porquê do sentimento esquisito. Contudo, percebe que a orquídea na mão era o motivo maior da existência do amigo, isto acaba por revelar o olhar moderno que o alemão tinha, porque sabia interpretar e captar coisas que somente esta invenção moderna, a máquina de fotografar, proporciona.

Uma breve definição do olhar dado por Jacques Aumont no livro *A Imagem*: o olhar define a intencionalidade e a finalidade da visão, é a dimensão propriamente humana da visão (1990, p.59). No entanto, no caso de Dorner não é somente a imagem que importa, mas também ele, o espectador. Este, segundo o teórico mencionado acima, não é um sujeito que se pode definir de uma forma simplista, pois entra em jogo o saber, os afetos, as crenças. Existe, portanto, uma condição existencial que envolve processos relacionados às áreas psicológicas, históricas e sociais. Contudo, apesar da ampla concepção que está em jogo o olhar fotográfico, é possível reduzi-lo em algumas constantes que nos levam a alguns pontos de vista mais abrangentes.

Uma dessas constantes é a relação que se estabelece entre a imagem e o real. Rudolf Arnheim propõe que a relação entre elas acontece em algumas formas, duas delas são: como um valor de representação e como um valor de símbolo. (apud AUMONT, 1990, p. 78).

Esses dois valores podem ser identificados pela atenção que Dorner dá à orquídea. O valor da representação é aquele que está ligado a coisas concretas. A representação deve ser entendida como um processo pelo qual se institui um representante que, em certo contexto limitado, tomará o lugar do que representa (AUMONT, 1990, p.103). A princípio a orquídea é apenas uma flor pela qual Dorner tem admiração estética e científica. Por isso, detém-se atenciosamente sobre ela. No entanto, mais do que um objeto concreto ela é essencialmente simbólica.

O valor simbólico é a imagem que representa coisas abstratas (AUMONT, 1990, p.104). A orquídea possui um valor simbólico. O nome desta planta foi dado por um filósofo grego, discípulo de Aristóteles chamado Teofrasto. Este pôs o nome de *orchis* nesta planta por assemelha-se a testículos. Podemos embrenhar em uma perspectiva psicanalítica uma vez que pelo significado etimológico sugere-se um viés simbólico que percorre um caminho da sexualidade, tema que é muito bem focalizado na psicanálise.

Analisar a imagem pela psicanálise é um caminho que já se tornou bastante utilizado. No entanto, mostra-se aceitável neste nosso discurso simbólico. A orquídea entre os dedos pode ser facilmente identificada psicanaliticamente com o falo, uma vez que este não é necessariamente o pênis como um membro biológico e físico. Para Lacan falo é considerado como o significante do desejo (LAPLANCHE e PONTALIS, 1996, p. 168). Temos assim o significante do desejo nas mãos de Emir, indicando assim a preocupação de Emir, o motivo de seu existir passava por entre seus dedos.

É possível relacionar o significante do desejo com a cor da orquídea que é de um vermelho excessivo, quase roxo. Segundo o Dicionário de Símbolos de Jean Chevalier e Alain Gheerbrant:

O vermelho-escuro, bem ao contrário, é noturno, fêmea, secreto e, em última análise, centrípeto; representa não a expressão, mas o mistério da vida. [...] é a cor da alma, a da **libido**, e a do coração [...] **possui também uma significação fúnebre**: a cor púrpura, segundo Artemidorus, tem relação com a morte. (grifo nosso, 1999)

Assim, a orquídea representa simbolicamente um amor que se perdeu e ainda o prenúncio da morte. Quanto ao amor que ficou, encontram-se informações sobre isso quando Dorner relembra o anel que estava nos dedos de seu amigo, o qual representava a “memória de um amor em Marselha” (HATOUM, 2008, p.56). Em outro momento da narrativa, Emilie diz que “um porto é um lugar perigoso para os jovens porque quase sempre são vítimas de um vírus fatal, o do amor” (HATOUM, 2008, p.75) Seguindo as palavras da matriarca encontram-

se ainda as expressões “mulher da vida”, “torpe desejo” e “tentações do capeta”. Todas essas expressões remetem a um amor perdido em uma cidade por onde a família passou. A significação fúnebre que o vermelho significa simbolicamente é o prenúncio do suicídio de Emir.

A fotografia, invenção da modernidade, conseguiu captar o inconsciente ótico. Aquilo que o olhar não conseguiu enxergar em rápidos momentos, pois é necessário paralisar o tempo, e isto só é possível observar pela imagem fotográfica. Se, para Berman, modernidade é um conjunto de experiências do tempo e espaço, de si e dos outros, das possibilidades e dos perigos da vida, a fotografia é a invenção que captura os instantes dessas experiências.

Encontramos outra experiência com a fotografia neste romance de Hatoum. Hakim e Emilie parecem incorporar aquele adágio de que uma imagem fala mais do que mil palavras. Depois que o filho da matriarca sai de casa para viver na terra de seus pais nenhuma linha escrita aparece em suas correspondências, mas as fotografias de Emilie anunciavam por meio da imagem tudo o que Hakim precisava saber, como se a comunicação deles ocorresse por um silêncio que olha e entende além daquilo que as palavras ousam significar:

Nunca me escreveu uma linha, mas trocávamos fotos por correspondência, sabendo ser essa a única maneira de preservar uma idolatria à distância [...] Enviou-me fotografias durante quase vinte e cinco anos, e através das fotos eu tentava decifrar seus enigmas e as apreensões de sua vida, e a metamorfose do seu corpo. (HATOUM, 2008, p. 93)

As palavras da poesia evocam imagens e estas evocam palavras ou mais que isto, significados, sentidos. Assim, é pelo decifrar das imagens de sua mãe que Hakim consegue perceber o que acontece em sua cidade, em sua casa, na vida de Emilie. Como religiosos que contemplam as imagens dos santos, mãe e filho conversam a distância sem uma única palavra, entendendo-se pelo olhar.

Hakim descobre que seu pai morreu observando uma fotografia: ao ver a mãe de luto sentada e ao seu lado uma cadeira vazia. A ausência é paradoxalmente manifestada. Dentre as fotografias enviadas por Emilie apenas uma é colorida e tinha a marca do laboratório em que tinha sido trabalhada. Aqui encontramos traços da modernidade, ou da transição desta, porque a fotografia colorida representa o avanço tecnológico chegando a Manaus.

1.5A Casa de Emilie

Grande parte da narrativa de *Relato de um Certo Oriente* se prende à casa de Emilie. Neste espaço se desvendam segredos da família, nos objetos postos em determinados lugares e com certos valores, encontram-se partes da história da matriarca. Como esta não é uma personagem que gosta de falar sobre a própria vida, a forma que Hakim encontrou para saber sobre sua mãe foi pesquisando, tal como um arqueólogo, os cantos e objetos dentro de casa. Não só Hakim, mas a narradora e o leitor do romance percebem que é no espaço da casa que mais se desenvolve a narrativa.

Antes de averiguarmos a casa de Emilie internamente, é interessante conferir o nome: Parisiense, estabelecimento comercial que ocupa o térreo da casa. Observa-se de imediato a relação com Paris. Tal cidade é sinônimo de modernidade. Em suas ruas surgem os *flauners* de Baudelaire que Benjamin teoriza, é sobre e nesta cidade que o próprio poeta constrói sua concepção do homem moderno, como coloca Berman “Se tivéssemos de apontar um primeiro modernista, Baudelaire seria sem dúvida o escolhido” (1986, p. 129).

A vida de Baudelaire é o sumo da vida parisiense, e esta é a principal característica de um ser moderno. Não nos ocuparemos da conceituação de modernidade para este poeta, mas queremos indicar que a casa de Emilie possui atributos da cidade moderna. Por urbe não podemos considerar apenas um conjunto macro que ocupa um espaço determinado entre prédios pertencente ao privado e ao público, mas também “os ambientes das casas particulares” conforme nos indica Argan (1998, p. 43).

Parisiense é uma casa e ao mesmo tempo loja localizada no centro da cidade de Manaus. Para Beatriz Sarlo (1991) a cidade da modernidade é pensada sincronicamente como condensação simbólica, material da mudança e como um lugar de pertencimento. Assim, a casa de Emilie localizada bem ao centro, evoca estas três características que engendram questões de identidade, lembranças e tradições.

Existe um intenso movimento ali quando a economia vai bem, e quem cuida da loja sabe lidar com as coisas que estão na moda, adequando-se sempre às novidades, característica típica da modernidade. Nesta loja o alemão Gustav Dorner consegue arrancar do silencioso e circunspecto marido de Emilie detalhes da viagem e sua chegada ao Brasil. Lá se esconde Samara Délia dos irmãos adolescentes que a perseguem desde o dia em que ela ficou grávida sem se casar e sem revelar a paternidade da filha. Desta casa/loja sai todo o dinheiro que sustenta esta família burguesa. O universal e o particular estão neste lugar. A intimidade familiar e a atividade comercial dividem o mesmo espaço.

Após um tempo no turbilhão da modernidade que é viver na Parisiense, a família se muda e “mudar de casa traz revelações, deixa mistérios e, na passagem de um espaço a outro, algo se desvenda e até mesmo o conteúdo de um pergaminho secreto pode tornar-se público” (HATOUM, 2008, p. 47). Após a mudança para outra casa Hakim consegue desvendar passagens obscuras da vida de sua mãe.

A modernidade como ruptura pode ser vista nesta passagem de mudança. Nesta, a um a descoberta do passado. O ser moderno é aquele que sabe como foi seu passado, que busca a tradição para se compreender. Hakim possui esta atitude e a própria narrativa nos delinea isto ao contar sobre esta mudança e nisto a revelação da vida de Emilie. A modernidade, segundo Rouanet (1998), possui característica de ser historicista, pois desde o século XIX busca-se reagir ao presente buscando ecos remotos das antigas relações sociais, que impregnadas do novo remetiam ao futuro. Este teórico considera sobre os modernos: “viver a história era citar o passado” (1998, p. 24). Assim, tanto Hakim quanto a narradora do romance trazem as citações do passado para viver o presente, tentam compreender a tradição de sua família para poder encontrar sua identidade nas múltiplas possibilidades da vida moderna. O fulcro desta pesquisa acontece na casa da matriarca.

1.5.1 Objetos da casa de Emilie

Um dos objetos existentes no interior da casa é um relógio negro, tal objeto era cultuado por Soraya Ângela, neta de Emilie, e a todos os personagens chamava atenção. Segundo Hakim, filho preferido da matriarca, este objeto foi motivo de uma intensa negociação que durou quatro meses durante os quais “tudo poderia ir por águas abaixo”, pois havia a possibilidade, se isto desse errado, de eles voltarem para o Líbano. A razão para todo este risco é uma das significativas partes da vida da matriarca. Muitos personagens se perguntavam o motivo daquele apreço pelo relógio, entre eles Hakim, Soraya Ângela, o pai de Emilie e a narradora-personagem.

Emilie, por meio de uma negociação comercial, adquire um objeto que possui um valor para ela estritamente pessoal. Isto mostra como na modernidade capitalista a subjetividade está relacionada ao próprio processo de troca, ou ainda, o conteúdo de valor íntimo entra nas relações comerciais. Desta forma, podemos perceber como até mesmo a subjetividade toma uma outra dimensão com a modernidade.

O relógio remonta a um passado longínquo da vida da matriarca, quando de sua reclusão num convento em Ebrin. Sua família tinha decidido mudar de país e na manhã da despedida, Emilie esconde-se, fugindo para o noviciado. Entretanto, Emir a encontra, e para tirá-la do claustro arma um escândalo, pondo um revólver em suas têmporas, ameaçando suicidar-se caso a irmã não concordasse em sair. Com isto, ela decide sair, mas antes suplicou que deveria passar a manhã rezando e que ao meio-dia ela pudesse tocar o sino, e foi deste soar do sino que veio a fascinação pelo relógio negro que maculava a sala branca da Vice-Superiora.

O relógio, um símbolo do tempo, fazia com que Emilie parasse de fazer qualquer coisa e entrasse em um estado de contemplação. Por isso, ocupava um lugar central na sua casa, porque representava uma lembrança que vinha de longe, tanto espacial quanto temporalmente. O relógio, portanto, pode ser considerado a memória que não deixava apagar sua origem, pois no Líbano teria o relógio que quisesse.

O relógio, sendo esta metáfora da vida de Emilie, é mais do que um objeto que mensura o tempo. Apesar de ser um objeto que aparece com a modernidade para medir o dia, os minutos e horas que passam. O relógio é também uma satisfação estética e religiosa de Emilie. Sua história remonta significados distintos da mensuração temporal, segundo Derek de SollaPrice:

[...] seria errôneo supor que os relógios hidráulicos ou os de Sol, aos quais estes estão estreitamente ligados, tivessem o fim utilitário predominante de marcar o tempo. Sem dúvida eles eram, por vezes, concebidos para este fim prático, mas de modo geral, sua concepção e propósito tinham o fim de satisfação estética ou religiosa, derivada de fazer com que um aparelho imitasse os céus. (DEREK, 1976, p.61 *apud* WALDMAN, 1995, p.02)

Este grande relógio negro possui ainda outras funções relacionadas ao passado, ele não evoca a memória apenas por parecer com aquele que Emilie tinha visto no convento em Ebrin, mas, sobretudo, por ser grande, e ter a função de armário. Desta forma, muitas coisas estavam guardadas no seu interior. Cada objeto que ali estava correspondia a fatos da vida da matriarca. Quanto mais escondido, mais o mergulho na intimidade e no passado se aprofundava.

Já que a função deste relógio é também a de um armário, torna-se conveniente dialogar com *A Poética do Espaço*, de Gaston Bachelard para se compreender o que há de importante neste lugar. Para este pensador, um armário nunca pode ser imaginado com uma gaveta vazia. Sempre existem coisas guardadas neste espaço e estas não são objetos

quaisquer, mas possuem valores que se alicerçam em uma intimidade que se pretende manter escondida:

o armário e suas prateleiras, a escrivaninha e suas gavetas, o cofre e seu fundo falso são verdadeiros órgãos da vida psicológica secreta. Sem esses objetos e alguns igualmente valorizados, nossa vida íntima não teria modelo de intimidade. São objetos mistos, objetos-sujeitos. Têm, como nós, para nós, por nós, uma intimidade. (1979, p. 248)

Dentro do baú Hakim encontra coisas da vida de sua mãe, das quais poucos sabiam e algumas que ninguém conhecia. Após muitas tentativas para conseguir encontrar a chave que dava acesso ao relógio, o filho dileto de Emilie descobre duas chaves em um objeto que sua mãe passava tempos olhando compenetrada na sala. Fazendo nos entender que seu olhar detinha-se no passado. Por isso, foi difícil encontrar as chaves, pois o que elas fechavam as gavetas que guardavam segredos muito importantes.

Para Bachelard, somente um pobre de espírito colocaria uma coisa qualquer no armário e isto acabaria por marcar uma fraqueza na função de habitar. Isto não é algo que acontece com Emilie. No armário da matriarca, encontra-se a história de sua vida e da família, assim como os armários poéticos da teoria bachelardiana: “No armário vive um centro de ordem que protege toda a casa contra a desordem sem limite. Reina aí a ordem ou, antes, a ordem aí é um reino. A ordem não é simplesmente geométrica. A ordem lembra-se aí a história da família” (1979, p.248)

Relatar sobre os objetos existentes no relógio-armário da mãe de Hakim é contar a história não só da matriarca, mas da família. Assim, na parte mais superficial, aberta com a primeira chave, Hakim encontra uma indumentária luxuriante que para ele parecia vir de um tempo e espaço muito distante. Como a investigação ordena a história da família, a primeira coisa que encontra é um vestido de casamento, ou seja, o início do matrimônio, a gênese para que se constitua uma família. Indo um pouco mais a fundo onde se utiliza a chave menor, os objetos são encontrados encobrendo os números, os pêndulos do relógio. Este encobrir dá-se porque os objetos estão por cima nos números e dos pêndulos, tais partes do relógio remetem simbolicamente a períodos específicos da história da família e as oscilações pelas quais passou. Contudo, o motivo de está coberto pelos objetos, nos leva a interpretar que somente Emilie sabia destes detalhes, pois somente ela sabia o valor dos objetos.

A primeira coisa que vê após usar a chave que dá acesso ao compartimento mais escondido é duas pulseiras de ouro. Em outra incursão acha mais duas. Estas argolas delgadas representam os filhos de Emilie. Hakim, Samara Délia e outros dois irmãos, cujos nomes não são revelados, são representados por braceletes dourados que Emilie usa de tal maneira que se

entrelaçam. De onde surgem estes adornos não se sabe; assim, é possível supor que a existência destes braceletes remetem à existência do ser humano, sua origem, que ainda é um segredo assim como os braceletes. Segundo a tradição árabe, a cada filho que nasce a mãe pode ser presenteada com uma joia. No caso de Emilie são os braceletes. Tais joias representam ainda o status de mulher casada. Mais uma vez vemos como nos mostra Bachelard a ordem da vida da família. Primeiro vimos as vestes que apontam o matrimônio, mais a fundo e mais bem guardados objetos que remetem a seus filhos e ao alicerçamento do matrimônio. Observa-se nesta passagem a tradição árabe manter-se, apesar da modernidade ter como uma das suas características transformar as tradições.

Outro objeto encontrado é um hábito branco, do curto tempo em que Emilie ficara no convento em Ebrin. Mas o que fez com que ele ordenasse a passagem da vida de sua mãe entre o Líbano e Manaus foram as cartas empilhadas sob o disco do pêndulo. A correspondência era feita com V.B. que significa a abreviatura da vice-madre superiora: Virgine Boulad. Escritas em árabe clássico, Hakim teve um trabalho árduo para decifrar o que estava posto nas cartas. Nelas encontram-se, ainda, algumas anotações como Ave-Marias escritas em francês.

O relógio traz, portanto, passagens importantes da vida da matriarca, as quais não eram compartilhadas com seus filhos e netos. Destarte, é algo estético no sentido em que lida diretamente com as emoções e afetividades de Emilie; é religioso porque até a origem do relógio remonta a uma fase em que ela decidira ir para um convento. Desta forma, acaba por imitar a eternidade porque estes momentos passageiros serão sempre lembrados enquanto ali estiverem. Fazer isto, dá a estes instantes intensidade de eterno.

Observemos o que Emilie considerava importante para guardar num lugar bem seguro: cartas, braceletes, os quais significam seus filhos e roupas que lembram o passado. No armário de Emilie encontramos simplesmente objetos que trazem lembranças, memórias. E qual seria a finalidade de guardá-las?

A modernidade é uma fase que destrói as coisas antigas e coloca no lugar destas coisas novas. No entanto, Emilie não quer se esquecer de onde veio. Certo valor persiste em sua vida, isto apesar de ser algo íntimo para ela, também diz respeito aos outros, e vemos isso quando Hakim, Soraya, Ângela, o marido de Emilie e a narradora-personagem, também querem saber sobre essas memórias. Isto quer dizer que eles estão buscando sua origem, estão procurando saber sua história. Assim, como cristãos buscam suas origens nos patriarcas do passado, estes filhos de “certo oriente” querem saber sobre a origem da matriarca.

Mas não é com Hakim que descobrimos outros objetos de valor, e sim com Hindié Conceição. A ela está confiada a senha do cofre com tudo o que a matriarca tinha de valor. Sabendo que está perto sua morte, revela o segredo para sua melhor amiga. Em um domingo à noite, Emilie leva Hindié até o lugar onde está o cofre com seus segredos.

Depois ela girou a chave, puxou para baixo a maçaneta, abriu a porta maciça, e iluminou o interior do cofre. “São minhas fortunas”, exclamou, enquanto apalpava uma bíblia, álbuns de retrato, cartas e papéis avulsos. Dentro das gavetinhas metálicas ela guardava o dinheiro da Parisiense que Samara Délia lhe trazia nos fins de semana. Tudo parecia amontoado nos cantos do cofre, mas, na confusão aparente, o foco de luz e a voz de Emilie aclaravam a desordem. (HATOUM, 2008, p.130)

Para Bachelard abrir um cofre é destituir a dialética entre externo e interno. No momento em que se abre o cofre não existe mais dialética, pois o exterior é riscado com um traço, o que há ali dentro é a abertura para a dimensão da intimidade. Somente objetos cujos valores não pertencem a exterioridades do mundo, mas aquilo que constitui o ser a partir do seu interior, uma história guardada, lembranças que apesar de terem acontecidos há bastante tempo, quando retornadas, são vividas com a mesma intensidade, coisas inesquecíveis:

no cofre estão as coisas inesquecíveis, inesquecíveis para nós, mas inesquecíveis para aqueles a quem daremos nossos tesouros. O passado, o presente, um futuro estão aí condensados. E assim, o cofre é a memória do imemorial. (BACHELARD, 1979, p.164)

Os parentes se distanciaram enquanto Emilie envelhecia. Seus filhos e netos estavam espalhados pelo mundo. Mas ela não poderia perder aquilo que não poderiam esquecer. Seus tesouros, seus valores íntimos, morais, não poderiam ser olvidados.

Emilie resguarda-se do esquecimento e entrega seus segredos para Hindié. Um componente extremamente importante entra neste cofre que antes não era guardado na gaveta: o dinheiro da Parisiense, que agora quem dava conta era Samara Délia, exímia comerciante. O dinheiro é um objeto, um valor, impossível de se abster em uma sociedade moderna e também não pode ser esquecido. É evidente que o valor deste, não pesa tanto quanto as fotos de Chipre e Marselha, quanto as cartas, quanto a Bíblia que é um livro sagrado para a matriarca. Mas apesar de este não ter um valor intrínseco, ele é que sustenta, no plano da economia, a vida e certas estruturas da família.

Vemos com isto a modernidade inserir e alojar valores que antes se constituíam exclusivamente de memórias, de objetos carregados de valores afetivos. O mundo moderno

impõe determinados valores. Desta forma, o dinheiro passa a ficar ao lado dos objetos da intimidade da família. Esta condição nos mostra o capitalismo engendrando-se no seio familiar. Pois antes, no relógio de Emilie, encontravam-se bens afetivos carregados de lembranças. Depois, estes bens dividem o espaço com o dinheiro. Nisto, encontramos a modernidade inserindo os valores capitalistas no íntimo de uma família tradicional.

1.6 Mortes na modernidade de um certo oriente

Em uma conversa com narradora de *Relato de um Certo Oriente* o coveiro, Adamor Piedade fala da seguinte maneira sobre a morte “Naquela época – recordou -, a morte não era tão comum, não era um nada: um enterro era um acontecimento distinto; alguém nascia com festas, alguém fechava os olhos, e tudo passava a ser cerimonioso, com elegância” (HATOUM, 2008, p. 140).

Na modernidade do século XX, a morte passa a ser um “nada”, algo comum e que de tão ordinário torna-se banal. Na infância da narradora muitas das características da modernidade do século XX ainda não tinham sido assimiladas em Manaus, assim a morte em uma cidade relativamente pequena era um episódio distinto, com cerimônias elegantes; agora, quando ela já é adulta, é motivo para que Adamor Piedade sintasse-se extremamente cansado de tanto trabalhar, pois existem muitas mortes. Um dia de morte que antes era dessemelhante é agora simplesmente um dia de muito trabalho.

No entanto, esta monotonia de Adamor Piedade cessa por alguns instantes no fim da madrugada de um sábado. Acostumado com “todo tipo de ladainhas”, ouviu um choro que era diferente de todos. Ele presenciou um rito fúnebre que Hakim prestou a seu pai. “Adamor quis saber o porquê, tantos porquês: o momento da oração, o corpo agachado e solidário à terra. E a voz metálica gutural, querendo ser canto e fala a um só tempo.” (HATOUM, 2008, p. 141)

O corpo voltado para Meca, indicando que ali estava uma crença a qual não se esvaneceria por meras circunstâncias revela uma característica da modernidade que é a pluralidade cultural. Maged El Gebaly em sua tese de doutorado *Mobilidades Culturais e Alteridades em Relato de um Certo Oriente* trata disto como perspectivismo cultural, que consiste em transfigurar a mesma cena em diferentes perspectivas. Na cena da morte do pai aparece um deslocamento do ritual mulçumano, pois isto é encarado com estranhamento pelo coveiro.

Esta característica da narrativa traz uma construção de imagens e memórias que não se restringem a personagens modernas, as quais possuem uma complexidade híbrida, mas revela relações transculturais com outras identidades (GEBALY, 2012, p. 71).

Tratando-se ainda desta temática, não é possível esquecer-se da morte de Emilie que é a mola propulsora para que o relato aconteça, pois é por causa dela que a narradora põe-se a recolher os relatos, com o intuito de informar com o máximo de precisão os acontecimentos da casa onde vivera a infância.

O *Relato de um Certo Oriente* é uma carta. No entanto, é uma carta um tanto alongada se compararmos com a maioria das quais estamos acostumados. Uma possibilidade para isto é o assunto que ela traz. Tratar de morte não é simples. Para isto a narradora cria uma forma de adiar a notícia e não tratar da morte da matriarca nas primeiras páginas. Antes, traz outras vozes para compor um quadro nostálgico das imagens e segredos de sua infância. Após a tentativa de preencher as lacunas, ela escreve sobre o fim da matriarca. Percebe-se com isto um adiamento para se tratar da morte. Assim como acontece na tradicional narrativa *Mil e uma Noites*.

Stefania Chiarelli, no texto *Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em Relato de um Certo Oriente*, faz uma relação entre as narrativas de Hatoum e as *Mil e uma Noites*. Segundo ela, a palavra relato “remete imediatamente à tradição oral, alusão aos contadores de história, marca dos textos d’*As Mil e uma Noites*” (2007, p. 36). O sentido apresentado pela autora leva-nos, então, a pensar o termo relato em sua relação com a linguagem. Para ela, existe um jogo intertextual em termos de estrutura, que promove um diálogo entre a arquitetura do romance e o clássico oriental.

A relação estrutural entre as obras se dá pela palavra, que assume uma importância fundamental na configuração dos diversos relatos. A linguagem dá acesso ao passado. Trazendo de volta o passado ao presente. Com isto, vemos a trapaça da linguagem que sempre mantém o contato com o arcaico, daí como diz Agamben o pacto que a literatura possui com o passado. Isto posto, podemos aventar que a literatura apesar de representar o tempo-espaço onde está inserida, sempre irá voltar-se ao passado. O fato de a narradora-personagem de *Relato de um Certo Oriente*, assim como Sherazade de *Mil e uma Noites*, orquestrar as diferentes vozes das narrativas, é um também ponto em comum entre as duas narrativas. Mas, uma característica que mais chama atenção para a análise da espacialidade concerne ao adiamento da morte que é feita pela maneira em que está posicionada a linguagem.

Sherazade adia a sua morte ao contar as histórias para o sultão. Sabendo encadeá-las, e parando no exato momento para que se possa dar continuidade no dia seguinte, ela consegue

manter-se viva. Já a narradora-personagem de *Relato de um Certo Oriente* adia não a sua morte, mas sobretudo, a notícia do falecimento de sua avó, a matriarca Emilie. Lembremos que o relato consiste em uma carta que será enviada para seu irmão que está em Barcelona. Ela poderia resumir a notícia em poucas palavras. No entanto, a narrativa vai preenchendo-se de relatos, ou seja, acontece uma reduplicação da linguagem.

Uma das definições dadas pelo dicionário *Houaiss* sobre o termo reduplicar é: “aumentar em quantidade, grandeza ou intensidade”. Em *Relato de um Certo Oriente* as várias vozes que se encadeiam acabam por formar uma reduplicação da linguagem. Quanto à intensidade, temos como exemplos os momentos em que Hakim vai descobrindo os segredos de sua mãe e também quando Soraya Ângela, personagem surda e, conseqüentemente muda, escreve o nome de Emilie no casco de um quelônio. Tais passagens da narrativa contam-nos as experiências dos personagens, e levam-nos a um afastamento da notícia principal que deve ser dada na carta: a morte da matriarca.

Em *Linguagem e Infinito* (2009) Michel Foucault mostra como a linguagem lida como adiamento diante da morte. Berman cita que um dos únicos escritores da década de 70 que traz um assunto pertinente sobre a modernidade é Foucault. No entanto, Berman não vê com bons olhos a forma como os textos foucaultianos tratam da vida moderna. Considera como uma torturante e interminável série de pesquisas sobre o espaço onde não há liberdade. Se seguirmos esta linha de raciocínio, é possível que este texto de Foucault seja uma prisão dentro da vida, pois se adia a morte, ou pelo menos a sua enunciação.

Para o filósofo de *Linguagem e Infinito*, é diante do vazio, o qual tem a morte como indicativo, que a linguagem torna-se motivo de comunicação. Assim, ela se atualiza em murmúrios, em dobras, reduplica-se em um movimento inexorável com a morte:

a morte é sem dúvida, o mais essencial dos acidentes da linguagem (seu limite e centro): no dia em que se falou para a morte e contra ela, para dominá-la e detê-la, alguma coisa nasceu, murmúrio que se retoma, se conta e se reduplica ininterruptamente, conforme uma multiplicação e um espessamento fantásticos em que se aloja e se esconde a nossa linguagem de hoje. (FOUCAULT, 2009, p. 49)

Aliás, é nesta relação entre a linguagem e a morte que surge a literatura para Foucault. Ele aponta que a literatura moderna absorve outras características, ela relaciona-se ao vazio instaurado pela ausência dos deuses na modernidade. Para ponderar sobre essa gênese, o teórico francês estabelece uma discrepância entre a obra de linguagem e a literatura. Traçando

uma arqueologia da linguagem, ele identifica dois momentos cruciais na história da humanidade que irão influenciar na linguagem.

O primeiro momento é caracterizado pela presença dos deuses, os quais são responsáveis por transmitir infortúnios à humanidade. Assim, os mortais devem narrar para que tais sofrimentos não os atinjam, nunca chegando ao seu fim, ficando escondidos no longínquo das palavras. É no limite da morte diante da linguagem, portanto, que se abre nela um espaço infinito. Este primeiro momento é o da obra da linguagem, onde a reduplicação acontece devido ao desdobramento diante da morte, e assim as palavras são manifestadas infinitamente. Entretanto, estas são exteriores à própria linguagem, pois a palavra é considerada soberana, sendo uma fala de Deus, tendo em vista uma ligação entre o absoluto da divindade e o finito do homem (FOUCAULT, 2009, p. 48).

Já o segundo momento tem seu início com Holderlin, quando ele compreende que só pode falar no vazio deixado pelo afastamento dos deuses, isto faz com que Foucault considere a linguagem como dependente de si própria somente quando mantém a morte afastada, distanciando-se desta infinitamente.

Talvez o que seja preciso chamar com todo rigor de “Literatura” tenha seu limiar de existência precisamente ali, nesse fim do século XVIII, quando aparece uma linguagem que retoma e consome em sua fulguração outra linguagem diferente, fazendo nascer uma figura obscura, mas dominadora na qual atuam a morte, o espelho e o duplo, o ondeando ao infinito das palavras. (2006, p. 57)

O ser da linguagem não se sustenta mais com as palavras dos deuses, porquanto não existe mais esta representatividade do divino. Desta forma, a literatura, entendida como um fenômeno moderno, não recorre ao Verbo. Ela passa a falar de si mesma como se por si só ela já se bastasse, renovando-se até uma relação infinita entre as palavras e as coisas.

Em *Relato de um Certo Oriente*, encontramos a reduplicação da linguagem nesta forma moderna de conceber literatura. A narrativa é o murmúrio de uma filha adotiva que, ao chegar a casa depois de algum tempo distante, encontra-a desfeita por causa da morte da matriarca. No entanto, ao relatar, não trata deste assunto de chofre. Assim, vai postergando o pronunciamento da morte. Vozes vão surgindo contando detalhes daquela família instalada no centro de Manaus. Relatos que tratam do espaço da casa revelam objetos enigmáticos, os quais nunca se compreenderão porque ali estavam. Passeio por uma cidade que mudou com o passar dos anos. Desta forma, a construção da narrativa parece assumir o controle de si mesma, tanto que a narradora tenta ordená-la, mas não consegue. Desta forma, o

pronunciamento da morte de Emilie é suspenso e relatado após uma incursão nestas espacialidades.

Outras mortes são relevantes em *Relato de um Certo Oriente*: o suicídio de Emir que já foi comentado e a de Soraya Ângela, vítima de um atropelamento trágico. Esta última atrela-se a uma das grandes invenções da modernidade que é o automóvel³. Este que é considerado uma das metáforas que Anthony Giddens utiliza para mostrar a potencialidade dos riscos que o mundo moderno oferece (1991, p. 124).

Podemos citar ainda o desaparecimento de Samara Délia, mãe de Soraya Ângela. O seu sumiço pode ser entendido como uma morte simbólica que começa no trágico acidente que levou sua filha a óbito. Samara Délia desaparece no quarto enquanto está grávida, pois é considerada a vergonha da família, devido ter engravidado fora dos parâmetros culturais em que estava engendrada. Sem dizer quem seria o pai de sua filha, Samara é perseguida pelos irmãos que não são nomeados na narrativa. Tal perseguição leva-a a esconder-se na Parisiense, onde desenvolve seu talento para o comércio de uma forma extraordinária. Contudo, com a morte do pai que a protegia, desaparece, cobrindo-se assim, com o luto da ausência e a indiferença que a acompanhavam desde a morte de Soraya Ângela.

A morte neste certo oriente mostra-se como um dos assuntos que preenchem e motivam a narrativa. O adiamento da pronunciamento da morte de Emilie faz com que surja a narrativa tipicamente moderna. Na tentativa de compor, vozes aparecem como fantasmas do passado para explicar o presente, com isto personagens modernos impactados com ruptura da modernidade tentam encontrar ecos do passado para se compreenderem. O desaparecimento de Samara Délia pode ser entendido como a desfragmentação do sujeito na modernidade. Ela não morre, mas desaparece assim como o sujeito moderno encontra-se diluído no espaço e tempo.

1.7 Relatos de um certo Hatoum

Georg Lúkacs em *Teoria do Romance* propõe o romance como a arte literária que melhor representa a modernidade: personagens imersos em uma subjetividade num mundo sem deuses procurando algo para se firmar. Estas são as características que Lúkacs apresenta do Romantismo alemão que mostra claramente a diferença entre a epopeia grega que tentava

³ Este assunto será tratado com mais afinco no segundo capítulo desta dissertação

representar a totalidade do mundo ao qual estava, tentando vislumbrar este ideal. Contudo, o mundo expressa uma nova essência que é de “constante ruína” e, assim, não é possível mais exprimir uma noção do todo (2007, p. 35).

Relato de um Certo Oriente traz consigo essa imagem de ruína, aliás os outros dois romances (*Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*) e a novela *Órfãos do Eldorado* também mostram esta característica que parece que é até mesmo gradual em alguns aspectos. A ruína pode ser observada na imagem que os personagens percebem sobre a cidade de Manaus. Urbe que está visivelmente esquecida por aqueles que a estão “reconstruindo”. Quanto ao primeiro romance, a decadência é exposta também pela instabilidade da linguagem, da memória e do sujeito ficcional.

A fragmentariedade que se constitui com as várias vozes em *Relato de um Certo Oriente* expressa a oposição e a impossibilidade da totalidade, atributo da modernidade. São os fragmentos, as várias vozes que irão compor este romance uma possibilidade para estes estilhaços que Hatoum cria um discurso que não fica preso naquele olhar exótico que se tem sobre o Amazonas. Assim, a polifonia aparece como um meio pelo qual se expressa diversidade de uma cidade que está em transformação.

O progresso na cidade de Manaus significou, em alguma medida, a fragmentação do sujeito. Hatoum cria uma Manaus como espaço literário, de alteridades e cenas, fragmentos de narrativas heterogêneas e fantasmas das memórias vivenciadas pelo escritor e representadas pelas vozes dos seus narradores (GEBALY, 2012, p. 12)

Desses fragmentos vindos de uma cidade na Amazônia surgem “relatos de um certo oriente”, revelando personagens manauenses, libaneses, europeus, ou seja, fragmentos de uma urbe do mundo.

Para Alisson Leão (2007), no artigo *Representações do Intelectual*, estes narradores podem ser chamados em um nível conceitual de intelectuais, isto acontece pela maneira como é usada a linguagem para contar fatos do passado, e assim fazer com que não sejam esquecidas as identidades, porquanto se reconstituem a si mesmos. A forma como os narradores estão inseridos em interdependência uns com os outros - esta interlocução - é outra característica do intelectual. Assim, é possível afirmar que *Relato de um Certo Oriente* traz a perspectiva de um autor que compartilha uma experiência com o mundo. Nisto surge um intelectual que observa o passado e o reconstrói literariamente dando vozes às personagens que representam fragmentos da sociedade que estavam à margem ou ainda escondidas em um exílio.

Hatoum conta parte da vida de uma cidade que estava estagnada diante daquilo que fora nos tempos áureos e que tenta se reerguer. Nesta tentativa, a modernidade industrial surge enchendo a cidade de pessoas e, ao mesmo tempo, esvaziando-a. Exaure enquanto na casa de Emilie seus filhos e netos vão para outros lugares. A neta que escreve o relato estava em São Paulo e a carta é para o irmão que está em Marselha. O filho dileto, Hakim, mora no Líbano. Samara Délia some no mundo. A casa que era grande fica ainda maior, pois apenas Emilie mora ali. A cidade cresce com prédios cinzentos, mas esvazia as casas antigas.

No tempo áureo da borracha, cuidou-se para que a pobreza oriunda da modernidade ficasse à margem, porque geograficamente aqueles que “manchavam” a imagem da cidade eram deslocados e postos fora da urbe. Entretanto, esta aparência não durou muito tempo, e o que era periférico aproximou-se do centro. Para suportar a quantidade de pessoas, surge a cidade flutuante que aparece no primeiro romance de Milton Hatoum no episódio em que o marido de Emilie sai de casa por motivos de conflitos familiares que envolvem as duas religiões (mulçumana e cristã).

Em *Dois Irmãos* Manaus reaparece, desta vez de uma forma mais enfática. Já os fragmentos diminuem, aquele número de vozes desaparece. Surge Nael, que é um narrador marginalizado, filho bastardo de um dos gêmeos protagonistas. No entanto, não existe mais uma narrativa difusa como no primeiro romance. Esta difusão assemelha-se à própria memória, pois se considerarmos *Relato de um Certo Oriente* uma narrativa que começa em 1910 e vai até 1980 - é a obra de Hatoum que mais retrocede ao passado. Assim, é mais difícil de lembrar, por isso, muitas lacunas, e muitas vozes porque o passado mais longínquo não é só do autor, pois sua memória possui eventos que não são de sua época, mas do coletivo:

Eu parto da família. O núcleo familiar é importante porque faz parte de uma história local (...) a literatura fala do particular. A literatura sobre generalidade não aprofunda muita coisa. Então, minha vivência na família árabo-amazônica foi importantíssima. Não só da minha família, mas a dos vizinhos, do caboclos, dos empregados, dos pescadores. Eu saía muito para pescar em Manaus com meu avô, que era um grande contador de histórias. Então, meu primeiro livro foi o “ouvido”. (HATOUM. In: GONÇALVES FILHO, 2000, p.13 *apud* GEBALY, 2012, p. 41)

Hatoum começa seu primeiro romance com a família árabe-amazônica e isto se estende para *Dois Irmãos*, onde outra família de libaneses ocupa o centro da narrativa. O autor avança no tempo e o seu olhar na memória vai ficando mais nítido a cada romance que surge. Por isso, no segundo romance já não existem tantas lacunas e tantas vozes, pois não há mais necessidade de tantos outros para evocar a memória.

A casa em *Relato de um Certo Oriente* é o espaço onde mais se detém a narrativa e onde mais se descobre sobre a vida das personagens, pois é nele que se encontra grande parte das memórias da infância (BACHELARD, 1979). E este lugar ainda permanece inteiro no fim da narrativa, conquanto em luto e esvaziado. A imagem da casa antiga, daquela Parisiense, permanece. Ainda que venha a modernidade e tente derrubá-la, ela continua. Contudo, nos romances seguintes as casas não permanecem intactas. Em *Dois Irmãos*, logo no início da narrativa a matriarca Zana, amiga de Emilie, é arrancada de sua casa. Sua morada é vendida para um chinês que irá construir no lugar um prédio comercial que venderá produtos industrializados. As ruínas são mais constantes com o avançar da modernidade, porquanto neste mundo moderno, “tudo o que é sólido se desmancha no ar”.

CAPÍTULO II – IMAGENS DA MODERNIDADE EM *DOIS IRMÃOS*

CAPÍTULO II – IMAGENS DA MODERNIDADE EM *DOIS IRMÃOS*

Introdução

No início de *Relato de um Certo Oriente* a narradora entra em uma casa e lá encontra objetos industrializados. Ela também percebe ao longe a cor cinza que a cidade passa a ter com os prédios e suas grandes janelas. Em *Dois Irmãos* a casa de Zana, a matriarca do romance, é derrubada para se construir um destes edifícios modernos. Observa-se nesta segunda obra de Hatoum outra modernidade.

O enredo em *Dois Irmãos* está entre o Ciclo da Borracha e vai até o Golpe Militar de 1964. O narrador é Nael, filho de um dos gêmeos: Omar ou Yaqub. Nesta narrativa existem menos lacunas do que em *Relato de um Certo Oriente*, aqui, sabe-se o nome do narrador, este tem certa noção do momento em que vive e muito do que ele narra concerne ao seu momento presente.

Entre o Ciclo da Borracha e o Golpe Militar está a Segunda Guerra Mundial que deixa a cidade de Manaus em situação de penúria. É neste momento que Yaqub volta do Líbano. *Dois Irmãos*, assim como *Relato de um Certo Oriente*, começa com a volta de um personagem a sua cidade natal. Com isto um teor nostálgico aparece e se instaura. Contudo, com as lembranças vêm as incompreensões: a rivalidade entre os dois irmãos que nunca cessa, a vingança de um para com o outro, a mãe querendo ver e sentir o perdão entre os filhos, Nael querendo descobrir quem é seu pai, Halim com desejos latentes por Zana. Mais uma vez os conflitos familiares aparecem. A partir deles podemos identificar a cidade, o caos em que esta se encontra, o período escuro de uma urbe vindo do resquício da modernidade que aparentemente ostentava certo brilho, mas que agora, esmaecida, espera um outro impulso que, enquanto não chega, empalidece cada vez mais.

Fazendo uma breve comparação entre os conflitos de âmbito familiar e os de ordem espacial-geográfico-social da cidade é possível elencar o totalitarismo que divide a sociedade e traz uma onda de silêncio e vingança assim como nos gêmeos. Destarte, a casa de Zana é vendida, devido a uma dívida contraída pelos filhos, ficando apenas os fundos da casa para Nael. O prédio erguido no lugar da casa revela expansão, verticalização e a marginalização que acontece em Manaus na modernização industrial.

Atendo-se ao lugar de onde sai a voz narrativa, observamos o lugar da exclusão em dois momentos. O primeiro, enquanto a casa da família árabe está de pé, vemos Nael excluído da família e ao mesmo tempo fazendo parte dela. Mas sempre no fundo da casa. Outra forma de exclusão é quando se destrói a casa para se construir um prédio. Ele fica à sombra do

prédio. Um mesmo espaço e dois momentos diferentes, mas a mesma condição de excluído. É deste lugar escondido, atrás de um prédio, que ele vê a cidade moderna de Manaus sair um pouco da penumbra, que foram os anos da guerra, para um tom acinzentado, que não é nem uma luz irradiadora e nem uma escuridão total, mas algo entre isto e aquilo que representa a industrialização tardia.

2.1 Passeios pela cidade

Depois de cinco anos no Líbano Yaqub volta para casa, de lá traz apenas um farnel com figos secos e pães embolorados. Pela forma e pelo que trouxe é possível presumir a condição socioeconômica que levava no Oriente. O gêmeo vivia em uma aldeia. Ele mesmo explica isto quando lhe perguntam sobre o lugar em que vivia: “Me mandaram para uma aldeia no sul” (HATOUM, 2012, p. 89)

Aldeia é bem diferente de cidade. A primeira vem do árabe *ad-dayha* que significa pequena aglomeração de casas. Algo muito discrepante da cidade em que vivia e ostentava certa grandeza. A cidade para a qual Yaqub foi deportado era o oposto daquilo que Manaus representava para ele, urbe industrial do início da era moderna. Ela possuía ruas e avenidas onde podiam trafegar carros, como o Land Rover que a matriarca dirige: “Zana os esperava no aeroporto desde o começo da tarde. Ela estacionou o Land Rover verde, foi até a varanda e ficou olhando para o leste.” (HATOUM, 2012, p. 12). Esta ida para uma aldeia no Líbano e a volta para Manaus são momentos de impactos modernos na vida de Yaqub, pois é a saída de uma aldeia para uma cidade que está mais ligada ao aspecto global da modernidade. Espaço e tempo influenciam nas características íntimas deste gêmeo.

A experiência global da modernidade está interligada – e influencia, sendo por ela influenciada – à penetração das instituições modernas nos acontecimentos da vida cotidiana. Não apenas a comunidade local, mas as características íntimas da vida pessoal e do eu tornam-se interligadas a relações de indefinida extensão no tempo e no espaço. (GIDDENS, 1991, p. 77)

Na passagem que encontramos o automóvel em a narrativa de Hatoum podemos perceber traços da modernidade. Primeiro, um automóvel, Land Rover, que é o primeiro automóvel feito para civis. Existe com isto certa sintonia com uma cidade que pode ser considerada ligada ao que há de moderno. O outro ponto concerne à mulher que dirige o carro. Até em nossa contemporaneidade existe uma discriminação quanto a mulheres que

dirigirem automóveis. No entanto, na Manaus de *Dois Irmãos*, Zana dirige seu jipe levando Yaqub e Halim do aeroporto até a casa onde moram.

O percurso feito do aeroporto até a casa sugere uma imagem que Anthony Giddens constrói sobre a modernidade, o carro Jagrená: “uma máquina em movimento de enorme potência que, coletivamente como seres humanos, podemos guiar até certo ponto, mas que também ameaça escapar do nosso controle e poderia se espatifar”⁴(p.140). Para este autor, o automóvel esmaga aqueles que lhe resistem, às vezes parece ter um rumo determinado, mas seu destino é imprevisível. Enquanto durar a modernidade não haverá sentimentos seguros, porque não há como controlar o rumo e a velocidade da viagem. Giddens ao relacionar a modernidade com o carro Jagrená, estamos diante de uma metáfora das ambivalências que podem surgir no mundo moderno.

É pertinente esta imagem do carro Jagrená com a narrativa que irá se desenrolar. Esta parte do passeio de volta à cidade está nas primeiras páginas do livro, ou seja, prenuncia as possibilidades de um romance moderno. Revela a ambivalência que poderá surgir com o regresso de Yaqub à sua casa, o encontro com Omar. Existe a possibilidade de se reconciliarem e viverem unidos como irmãos? Ou continuarão distantes como em um silêncio de uma guerra fria?

Enquanto Yaqub percorre o caminho de volta a casa, remontam-se pedaços de sua infância: “se emocionou com a vida dos barcos coloridos, atracados à margem dos igarapés por onde ele, o irmão e o pai haviam navegado numa canoa coberta de palha. (HATOUM, 2012, p. 13)”. Sem tirar os olhos da “paisagem da infância” o gêmeo vai relembando suas vivências. No entanto, lembra tudo até o momento brusco, instante que esta vida alegremente colorida é interrompida.

“Agora o Land Rover contorna a praça Nossa Senhora dos Remédios, aproximava-se da casa e ele não queria lembrar do dia da partida.” (HATOUM, 2012, p. 16) O carro leva Yaqub a lembrar de toda a sua infância e o faz lembrar do dia de sua partida de Manaus. O percurso feito pelo automóvel não foi apenas um passeio pela cidade, mas um retorno ao passado. Uma viagem no tempo e no espaço, e assim como um carro pode parar bruscamente seu percurso ou ainda mudar de rumo, a vida moderna também. Yaqub passou por tal situação. Por isso, ele não “queria” lembrar desta parada brusca, do motivo pelo qual teve que se afastar de tudo.

⁴ A metáfora que Giddens usa do carro Jagrená é para exemplificar o risco que a modernidade sofre pela insensatez de ter por base o capitalismo. No entanto, ainda que seja para exemplificar tais questões, o cerne que a imagem evoca é da possibilidade de diferentes influências e ainda de uma máquina onde há tensão e contradição. E é neste âmbito que está sendo trabalhada a imagem do carro Jagrená nesta dissertação.

Esta parada brusca fez com que ele se distanciasse de quase todos, mesmo após a sua volta. Ficou recluso, enfiado no quarto. Yaqub não conhece a cidade como Omar. Quando aquele passeia pela cidade é para ver o rio, as casas antigas, navegar lentamente dentro de uma canoa, vagueia para se lembrar do passado.

Yaqub quando era criança passeava com Domingas, a empregada, indígena que servia como criada na casa, levava-o para lugares que não eram os mesmos dos quais Omar andava com Zana. Desde a infância foram acostumados com espaços diferentes.

Esta infância de Yaqub se interrompe inesperadamente. Podemos comparar a separação de Yaqub como um exílio, e isto para Edward Said não se faz sem dobras profundas:

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. E, embora seja verdade que a literatura e a história contêm episódios heroicos, românticos, gloriosos e até triunfais da vida de um exilado, eles não são mais do que esforços para superar a dor mutiladora da separação. As realizações do exílio são permanentemente minadas pela perda de algo deixado para trás para sempre. (2003, p. 46)

Said cita George Steiner afirmando que este chegou a propor a tese de que o gênero da literatura do ocidente no século XX é feita “por exilados e sobre exilados, símbolo da era do refugiado” (2003, p.46). Yaqub foi exilado pelos próprios pais - nem mesmo estes sabem o real motivo para tal atitude (talvez uma perspectiva psicanalítica explique este motivo de uma forma mais apropriada). Mas o que cabe considerar aqui é o exílio que desloca o ser humano e o deixa em uma experiência de fratura incurável.

O exílio, segundo Said, está relacionado com o banimento: “uma vez banido, o exilado leva uma vida anômala e infeliz, com o estigma de ser um forasteiro [...] traz consigo um toque de solidão e espiritualidade” (2003, p. 53). Este é Yaqub que, mesmo voltando ao lar, sente-se alheio a todos, mesmo estando na casa dos pais, tranca-se no quarto para estudar.

Omar nunca se sentiu exilado. Ele quase sempre foi tratado como filho único de Zana e, ao contrário de seu irmão, conhece todas as ruelas de Manaus. Todos os bares e bordéis. Ele foi expulso do colégio de padres indo para o Liceu Rui Barbosa, o Águia de Haia, conhecido como Galinheiro dos Vândalos. Esta escola serve para Omar como uma porta para a liberdade. O Caçula, como é chamado, rondava os salões da Maloca dos Barés, do Acapulco, do Cheik Clube, do Shangri-Lá (HATOUM, 2012, p. 26)

O Acapulco era um lugar que chegou a receber grandes nomes da música brasileira como Ângela Maria, Cauby Peixoto, Agnaldo Rayol e outros. Nos primeiros anos deste estabelecimento funcionava um cassino e os cantores citados faziam parte da atração. Era um espaço de porte nacional que havia na cidade de Manaus. Contudo, o último destes lugares mencionados: Shangri-Lá, é um dos prostíbulos da urbe⁵. Omar frequentava espaços que correspondiam ao seu ímpeto de aventureiro moderno em busca do prazer.

Os passeios de Omar não trazem nenhuma forma de nostalgia ou lembrança do passado. Podemos comparar isto com a experiência que os irmãos têm com o automóvel. Como bem cita Giddens, o carro pode representar os rumos diferentes da modernidade que não é possível individualmente controlar. (1991, p.118)

Desde a adolescência Omar queria o carro dos pais para fugir com Livia. Mas tal tentativa fora frustrada. No entanto, quando adulto é em um Oldsmobile que ele tem noites de amor com uma das mulheres que mais fez com que ele se distanciasse da mãe.

Abraçados, grudados, caminharam até o conversível. Entraram no carro. Mais um beijo, agora breve, sem ânsia. Ela tirou a blusa, Omar bolinou os peitos dela, sem pressa. Ela deixou, se entregou, meio deitada no banco. Depois a cabeça dela sumiu, e um dos braços, o direito, também. Não pude ver, não posso afirmar o que ela fez. Sei que ouvi ele miar que nem jaguatirica no cio, mas abafado [...] Uma festa carnal ao ar livre. (HATOUM, 2012, p.107)

A citação acima realça a diferença das possibilidades da experiência moderna. Yaqub no Land Rover representa nostalgia com pontadas de tristeza. Omar em um Oldsmobile é a entrega do momento presente ao prazer. Nas duas experiências dentro de um carro, duas aventuras distintas que a modernidade possibilita.

Acima, citou-se o nome da personagem Domingas, ela é quem leva Yaqub para passear. A empregada conhece uma parte do Amazonas que poucos conhecem, pois é uma índia que fora retirada de sua comunidade por missões religiosas:

Domingas, a cunhatã mirrada, meio escrava, meio ama “louca para ser livre”, como me disse certa vez, cansada, derrotada, entregue ao feitiço da família, não muito diferente das outras empregadas da vizinhança, alfabetizada, educada pelas religiosas das missões, mas todas vivendo nos fundos da casa muito perto da cerca ou do muro, onde dormiam com seus sonhos de liberdade. (HATOUM, 2012, p. 57)

⁵ Informações retiradas da crônica de Almir Carlos Barros publicada em Domingo, 04 de novembro de 2012, no sítio: <http://www.amazonianarede.com.br/colunistas/849-acapulco-night-club>

Apesar de sair para passear com Yaqub, sua liberdade se limita a isto. Ela é uma personagem que representa os exilados em sua própria terra. Exílio de sua cultura, de seu lugar, de seus costumes, que na naturalidade moderna foram postos à margem. Este banimento é a principal característica da condição de exilado. Esta personagem mora no fundo do quintal de uma família burguesa.

Domingas é a mãe de Nael, o narrador de *Dois Irmãos*, apenas uma vez ela rompeu os limites de seus passeios. Em uma noite de sábado ela sente vontade de sair de casa e da cidade com seu filho. Assim, domingo pela manhã sai com Nael quando o dia ainda está escuro. Passeia por vários lugares e conta um pouco de sua história. Da mesma forma que Yaqub ao passear pela cidade lembra-se do passado, Domingas também se lembra do seu. Mas os lugares que lhe trazem lembranças não estão em Manaus, mas fora da urbe, em uma comunidade “perto do povoado de São João” (HATOUM, 2012, p. 55)

Neste passeio de domingo, Domingas tem a oportunidade de contar um pouco de sua origem ao seu filho, que em silêncio escuta. No entanto, Nael esperava em meio as revelações saber quem era o seu pai: “Pensei: por pouco ela não teve força ou coragem para dizer alguma coisa sobre meu pai” (HATOUM, 2012, p. 59). Contudo, este foi o único passeio que fizeram juntos. Após isto, Halim e Zana cuidaram de separá-los, deixando cada um em seu quarto, impossibilitando conversas que poderiam revelar a identidade de seu pai.

No início da viagem ela fala bastante: relembra nomes de pássaros, sente-se à vontade para mostrar o que sabe, tudo o que vê a partir do barco que cruza o rio. No entanto, no fim do passeio Domingas muda sua feição, faz-se sombria, e Nael acredita que ela mudou o semblante devido ao lugar lhe ter lembrado algo penoso. A partir daí, ao fazer o percurso de volta, ela fica cada vez mais silenciosa.

O passeio de Domingas representa a modernidade vista do presente ao passado. Quanto mais ela se afasta da cidade mais se afasta do moderno e lembra-se de suas origens. Ao afastar-se de Manaus a mãe de Nael começa a citar o nome dos pássaros. A personagem sai do silenciamento. E este, silêncio imposto pelo outro, é quebrado quando o *ethos* da personagem mostra-se no passeio. Observamos aqui o silenciamento que a modernidade produz, pois quanto mais ela se afasta da cidade (moderna) mais a personagem fala e sente-se livre. Muitas vezes ao se pensar no moderno a ideia que acompanha é o fim do silêncio do sujeito, pois a saída da menoridade produz voz autêntica. No entanto, enquanto vozes se alteiam outras se tornam fracas. A burguesia quando começa ter uma voz audível acaba por silenciar outras. Por isso, Domingas silencia-se ao lembrar do ponto de partida onde toda a

sua vida moderna começou, o vilarejo do qual foi arrancada. A partir daí, voltando para a cidade seu silêncio retorna, pois o percurso contrário é a modernidade se aproximando.

Yaqub, quando faz o percurso de volta para sua casa, quase não consegue falar, apenas balbucia algumas palavras. O mesmo acontece com Domingas: ao chegar perto do seu verdadeiro lugar, ela se cala. O mutismo permanece quando começa a se aproximar novamente da cidade.

Domingas representa parte de uma população que se tornou marginalizada na cidade de Manaus: os indígenas. Muitos deles foram levados para serem “educados” pela Igreja para “prepará-los” para o mundo moderno. A mãe de Nael é um destes que “louca para ser livre” acaba se deixando ficar com pedaços de liberdade, pois seu espaço foi simplesmente destituído e substituído pelos fundos das casas de pessoas “caridosas”. Localizar personagens como Domingas, mostrar o seu espaço, é enxergar a cidade além do que ela mostra. Talvez mais importante do que seus passeios, seja o lugar onde ela mora, pois para conseguir enxergar além do que a cidade aparentemente é, torna-se necessário:

descortinar o aparente para ver o que se põe por trás das fachadas, por trás das avenidas aparentemente belas, das grandes construções para as atividades comerciais, residenciais, de lazer. É necessário, sobretudo, situar o homem dentro do contexto das grandes transformações da cidade, com o objetivo de procurar compreender o que está para além do aparente da cidade. (AGUIAR, 2002, p. 50)

Ao narrar o lugar de Domingas e de Nael, os fundos da casa, observa-se o lugar da “empregada” e do filho desta e, além disso, mostra-se a localização dos indígenas e seus descendentes que em outras literaturas encontram-se na mata ou na floresta amazônica. Apesar de a modernidade ter atingido a região amazônica e os habitantes estarem acostumados com ela, como se refere Márcio Souza (2002), a maioria apenas sofre com os tempos modernos e nada de bom lhes resta. A experiência agradável da modernidade é feita para aqueles que instauram os ares modernos e não para os sujeitos que apenas a recebem com o olhar de forma passiva. Domingas e Nael são personagens que estão ao lado das consequências ruins da ambígua modernidade.

Nael é o personagem que mais tem visão ampla sobre a cidade e o bairro em que vive. Tal perspectiva traz ao romance mais um intelectual como apontado por Leão em *Representações do intelectual em Relato de um Certo Oriente* (2007), dar voz ao filho de uma empregada doméstica, mostra-nos através da palavra uma experiência moderna *sui generis*.

Os passeios de Nael tem semelhanças com aquele feito pela narradora de *Relato de um Certo Oriente*. Ele percebe uma cidade expandindo, mas uma expansão que era somente demográfica:

Passeava ao léu pela cidade, atravessava pontes metálicas, perambulava nas áreas margeadas por igarapés, os bairros que se expandiam àquela época, cercando o centro de Manaus. Via um outro mundo naqueles recantos, a cidade que não vemos, ou não queremos ver. Um mundo escondido, ocultado, cheio de seres que improvisavam tudo para sobreviver, alguns vegetando, feito a cachorrada esquelética que rondava os pilares das palafitas. Via mulheres cujos rostos e gestos lembravam o de minha mãe [...] (HATOUM, 2012, p. 59)

É “um outro mundo” que surge quando a modernidade que trouxe o ciclo da borracha em Manaus se esvai. Quando criança, Nael passeava pelas pontes metálicas construídas nos tempos áureos, este metal com brilho de bronze não é uma mera ponte que serve de travessia de um lugar para o outro. Mas é de cima dela que o filho de Domingas consegue enxergar parte da cidade que não se queria ver por causa de sua pobreza. A ponte torna-se um lugar para se observar de cima a cidade que se expandia às margens dos igarapés.

Esta cidade que cresce à margem constitui-se de ex-soldados da borracha que com o fim do extrativismo gomífero, precisam imigrar para a urbe, como esta não tem estrutura para recebê-los, e como eles também não podem habitar em lugares mais dignos, o espaço que lhes sobra são as margens que ficam à beira de igarapés em palafitas feitas de madeira.

Nos passeios de domingo, Nael consegue parar e meditar no rio negro que circunda a cidade de Manaus. Em *Relato de um Certo Oriente* a narradora entra em um canoa para observar a cidade a partir do rio. Nael faz o oposto: “Mirava o rio. A imensidão escura e levemente ondulada me aliviava, me devolvia por um momento a liberdade tolhida. E era muito, era quase tudo nas tardes de folga.” (HATOUM, 2012, p.60).

A diferença da narradora do primeiro romance para Nael é que ela se espanta com a cidade por ter ficado distante muitos anos. Já o filho de Domingas, como sempre viveu na urbe, vai percebendo aos poucos a mudança. É como se fosse se acostumando com a realidade que o cerca, isto também implica a mudança de perspectiva, pois para Nael observar o rio “era quase tudo”. No entanto, para a narradora de *Relato de um Certo Oriente*, a beleza estava em ver a cidade a partir do rio. Somente distante existia a possibilidade de enxergar a beleza da cidade:

cidade ilhada pelo rio e pela floresta, que desde o fim da belle époque da borracha, adaptou-se como foi possível a cada nova circunstância dada pelo desenvolvimento do capitalismo. Nesse sentido tem-se a história do país refletida num pequeno mundo e a ele circunscrita, transmitindo valores humanos específicos [...] (PELLEGRINI, 2008, p. 123)

Os passeios de Nael enquanto ele é adolescente mostram uma atmosfera diferente. A narrativa não mais ressalta o aspecto físico da cidade, mas o espaço psicológico cuja atmosfera é de um regime totalitário. O clima destes passeios é de tensão e medo. Certo dia ao sair pela cidade cercada de militares ele passa mal.

Pensei em Laval, seu corpo sendo espancado e pisoteado no coreto, e arrastado até a beira do lago. Esperei o veículo militar desaparecer, mas logo veio outro e mais outro. Muitos, e sons de trovoadas. Os soldados gritavam, davam vivas [...] Acompanhei com o rabo do olho a trepidação daquele monstro verde na rua de pedras, senti um mal-estar, uma pontada na cabeça [...] Eu tremia de febre, suave, estava ensopado. (HATOUM, 2012, p. 150)

A morte do professor de francês, Laval, repercute na cidade e deixa seus alunos tristes e sem compreender a exatidão dos fatos. Nael é um destes, no entanto, apesar de não perceber a realidade do regime totalitário que ocupa a cidade, ele sabia que o momento pelo qual passava era ruim, anos de silêncio se instauram na urbe. Assim sendo, Nael delira e passa mal em um passeio com Yaqub por Manaus.

Antes de Nael passar mal eles tiram fotos dos prédios antigos, dando-se destaque à beleza da arquitetura da *Belle Époque*, mas observar os prédios antigos não transmite o clima da cidade. Para Yaqub a dominação dos militares representava o crescimento da cidade: “‘É que os terrenos do centro pedem para ser ocupados’ - sorriu Yaqub. ‘Manaus está pronta para crescer’” (HATOUM, 2012, p. 147). As fotografias feitas dos prédios da cidade registram os últimos momentos de alguns edifícios feitos sob a consagração da modernidade trazida pela borracha. Em breve seriam destruídos e no lugar deles novos prédios. Assim como acontece com a casa dos gêmeos, parte do centro da cidade sofre alterações bruscas. Tais alterações não ocorrem somente no visual citadino, mas, sobretudo, na vida dos personagens. E é por isso que Nael passa mal.

Os passeios na Manaus de *Dois Irmãos* são feitos a pé, de carro, de barco e de canoa. Cada personagem tem uma perspectiva diante da cidade. Yaqub de carro ou de canoa lembra-se da infância e da ruptura provocada pela separação. Domingas em um dos passeios rompe a fronteira da urbe e, de barco, aproxima-se geograficamente do lugar onde nascera e também memorialisticamente reviver sua infância. Omar vive o presente, os pedaços da cidade são

espaços para aproveitar a vida de uma forma intensa. Halim gosta das boas amizades e, como tinha sido um biscate em sua juventude, conhece muitas pessoas em Manaus. Nael é aquele que sabe de todos estes passeios. Ele percebe a realidade a qual cidade chegou:

Eu acabara de dar minha primeira aula no liceu onde havia estudado e vim a pé para cá, sob a chuva, observando as valetas que dragavam o lixo, os leprosos amontoados, encolhidos debaixo dos oitizeiros. Olhava com assombro e tristeza a cidade que se mutilava e crescia ao mesmo tempo, afastada do porto e do rio, irreconciliável com seu passado (HATOUM, 2012, p.197)

Manaus nunca seria a mesma daquela primeira modernidade dos tempos áureos da borracha. Segundo Nael, a cidade é “irreconciliável com seu passado”, pois muitas de suas belas casas, bares, restaurante tradicionais, tiveram que ser derrubados para dar lugar aos novos prédios cinzentos e às lojas de produtos eletrônicos da modernidade industrial. Além destes prédios, uma “cidade flutuante” aparece em Manaus. Palafitas construídas à margem do Rio Negro. Em *Relato de um Certo Oriente* é o lugar para onde o patriarca da família foge. Percebe-se nisto uma desestabilidade, em momentos de tensões familiares ele sai de casa, um lugar de abrigo e firmeza, e vai para a cidade flutuante. É possível estabelecer uma relação de tensão psicológica entre a cidade flutuante e a condição emocional do personagem ou ainda o drama da narrativa. No entanto, pode-se observar este tema pela perspectiva social, pois esta cidade é o resultado do crescimento populacional ocorrido no final do século XIX e início do século XX. Este lugar que flutua sobre o rio é em primeira instância considerado como algo exótico, apresentado até mesmo como ponto turístico. Contudo, a miséria social que ali estava literalmente à margem da cidade é diluída pelo Estado que se sentiu incomodado, pois as mudanças nas atividades comerciais exigiam novas paisagens para a zona portuária de Manaus (AGUIAR, 2002). Assim, esta cidade flutuante é destruída.

A cena da Cidade Flutuante sendo destruída é mostrada no fim de *Dois Irmãos* e é com pesar que Halim vê aquele mundo desfazer-se. Apesar de a destruição retirar a paisagem quase surreal da Cidade Flutuante, o problema social que ali estava concentrado apenas espalha-se por toda a cidade e continua existindo. Elson Farias comenta isto em um jornal local: “deixará de ser cidade flutuante, mas não deixará de ser o grave sintoma de desagregação da nossa economia. Levará para onde for sua miséria e seu pingão de esperança.” (FARIAS *apud* AGUIAR, 2002, p. 87). É neste mesmo tom que Nael considera o discurso de Yaquib e de outros que insistem em que a cidade terá um futuro promissor como uma “falácia que persiste” (HATOUM, 2012, p.196). O discurso de progresso que repercute em *Dois*

Irmãos são as promessas positivistas do totalitarismo militar que, com suas ordens impostas à força, transformam, ou poderíamos citar, deformam a cidade. Assim, a destruição da Cidade Flutuante no fim deste romance indica a diluição e o espalhar da miséria em Manaus. O que significa também que se dissolverá os laços afetivos dos personagens.

2.2 A casa de Zana

A epígrafe que inicia *Dois Irmãos* é de Carlos Drummond de Andrade:

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

O título deste poema é: *Liquidação*; esta palavra é derivada do Latim *liquidare*, de *liquidus* que significa: fluido, umidade, líquido, e *liqui* quer dizer derreter, escorrer, fluir. Termo utilizado com frequência nos livros de Zigmunt Bauman, são exemplos: *Amor Líquido*, *Tempos Líquidos*, *Medo Líquido*, isto acontece porque o sociólogo identifica a pós-modernidade com a característica da fluidez de um tempo que se desfaz sobre sentimentos e valores que desvanecem. O mesmo efetua-se na casa da poesia de Drummond e da matriarca de *Dois Irmãos*: “Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância” (HATOUM, 2012, p.9). Assim começa o segundo romance de Hatoum . A epígrafe anuncia a condição moderna da casa de Zana e, por conseguinte, da cidade de Manaus.

Souza em *A Expressão Amazonense: do colonialismo ao neocolonialismo* comenta tratando a respeito do período em questão, que: “os palacetes começavam a ruir abandonados e as ruas se enchiam de buracos. Toda a infraestrutura de serviços urbanos começou a entrar em colapso” (1977, p. 142). Fazendo referência a este colapso urbano o poeta Luiz Bacellar também retrata este momento de decadência. No livro *Frauta de Barro* vários poemas tratam desta cidade cada vez mais se transforma em escombros. Em um deles, *Balada das 13 Casas*, o eu-lírico trata das ruas que foram mudadas na cidade: Numa delas eu vivi, / numa outra me criei, / quanto às outras, pelos donos / foram sendo reformadas, / gente próspera e “elegante” / (“refinados” novos ricos) / como atestam as fachadas [...] (2005, p.54). É neste contexto que a

casa de Zana está inserida, pois por algum tempo foi reformada e quem fazia a reforma era Yaqub, que mandava de São Paulo o que havia de mais moderno. Apenas o quarto de Omar não era restaurado por não aceitar nada do irmão. Contudo, a fluidez da modernidade desmorona com quase tudo, e Yaqub deixa a casa de sua infância de lado. Em uma negociação feita com Rochiram, um empresário que vende produtos industrializados, acaba por recomendar a venda da casa como forma de pagamento de uma dívida que ele e o irmão contraíram.

Zana, que já não tinha mais Halim, pois este havia morrido, reluta em sair da casa. Este espaço familiar para a cultura árabe possui uma importância simbólica muito forte. Segundo o *Dicionário de Símbolos* de Chevalier e Gheerbrant, a casa é um universo fechado em quatro dimensões, cujo jardim central é uma evocação do Éden, aberto exclusivamente à influência celeste.

Com esta informação não é de se estranhar que Zana é encontrada por Nael no jardim deitada sobre as folhas e palmas secas (HATOUM, 2012 p. 9). É por isso também que existe um jardim em *Relato de um Certo Oriente*. Apesar de serem imigrantes, estes libaneses consideram a casa um lar, como sendo sua própria terra natal, e no jardim a evocação do paraíso é também a afirmação de sua origem. O espaço da casa, sua localização, o jardim, tudo tem uma representatividade muito forte nos árabes. Assim, Zana ao se mudar vai contra a sua vontade e extremamente triste.

(...) Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana (GIDDENS, 1999, p.17).

A ruptura moderna causa alterações na existência. Zana sente-se torturada ao ter que sair de sua casa, com vista para o porto, para um pequeno bangalô na zona norte da cidade. Ela não vive o suficiente para ver a sua casa sendo demolida e virando escombros, sobrando apenas o pedaço reservado a Nael. O desmanche daquilo que é sólido e se desmancha no ar acontece nesta narrativa de forma literal. A casa sendo derrubada pode ser imediatamente entendida como a tradição passada sendo destruída e substituída por um outro tempo.

No lugar daquele lar libanês constrói-se a Casa Rochiram, tendo até uma festa para a inauguração:

Um carnaval de quinquilharias importadas de Miami e do Panamá encheu as vitrines. Foi uma festa de estrondo, e na rua uma fila de carros pretos despojava políticos e militares de alta patente. Diz que veio gente importante de Brasília e de outras cidades, íntimos de Rochiram. Só não vi gente da nossa rua, nem os Reinoso. Do lado de fora, a multidão boquiaberta admirava as silhuetas brindando nas salas fosforescentes. Muitos permaneceram no sereno, esperaram amanhecer e abocanharam as sobras da festança. Manaus crescia muito e aquela noite foi um dos marcos do fausto que se anunciava. (HATOUM, 2012, p. 190)

A Casa Rochiram acaba por representar o início da era industrial em Manaus, e isto é visto como um progresso da última fase moderna. As elites que comandam tal empreitada não se preocupam com coisas como: “concentração de renda, subdesenvolvimento e graves danos ambientais, agredindo e restringindo direitos humanos essenciais” (DUPAS, 2007, p. 73). Assim, sem pensar em uma infraestrutura e em valores culturais, vão construindo seus prédios e demolindo casas.

Uma casa tradicional com costumes orientais é demolida, e ali se ergue um prédio que vende produtos importados. A casa que antes evocava “um certo oriente” é agora uma loja com produtos de Miami e Panamá. As festas familiares com danças árabes são substituídas por uma inauguração que abriga políticos e militares. Zana, uma matriarca com toda uma tradição libanesa, cede forçadamente seu lugar a Rochiram, personagem que não tem caráter fixo e definido: “era como se morasse em pátrias provisórias, falasse línguas provisórias e fizesse amizades provisórias. O que se enraizava em cada local eram os negócios” (HATOUM, 2000, p. 226). Esta falta de definição do caráter indica a mobilidade, a liquidez em que o sujeito cada vez mais moderno assume quando está engendrado no capitalismo.

Manaus já não é a mesma. Anuncia-se um novo fausto. Contudo, como comenta Milton Hatoum no prefácio de *A Ilusão do Fausto*: “A ilusão de outrora, fruto do fausto do extrativismo, retorna, com nova roupagem, à Manaus da era industrial.” (DIAS, 2007, p. 13) Hatoum chama esta era industrial promovida pela Zona Franca de Manaus de mais um engodo que se mostra grandioso, deixando muitos à margem.

Apesar do esvaziamento e da destruição da casa de Zana, restou ali um pedaço que pertencia a Nael, o neto bastardo da matriarca. Dos fundos da casa ele relata a ruptura moderna com suas implicações sociais e existenciais. Deste lugar ele observa o fausto que anuncia a era da industrialização em Manaus. Contudo, ao mesmo tempo em que narra sobre a cidade, este espaço macro; relata também sobre os conflitos familiares, os sentimentos da família libanesa; contar isto é deter-se no duelo entre os irmãos Yaqub e Omar, que mais parecem Apolo e Dionísio modernos.

2.3 Yaqub e Omar: Apolo e Dionísio Modernos

Friedrich Nietzsche é um dos pensadores cuja imagem associa-se com a ideia de modernidade. Pertencendo a segunda fase desta pela classificação de Berman, influencia a arte, a filosofia e o pensamento pelos séculos XIX e XX. Sua influência traz fortes marcas do pensamento moderno lidando com valores morais e estéticos de uma forma a abalar certos padrões. Sua primeira obra e também uma das mais discutidas é *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Nesta, discute-se a tragédia grega que, segundo alguns helenistas, não foi muito bem explorada pelo filósofo⁶. No entanto, não se pode negar a influência moderna que as concepções nietzschianas ocasionaram na arte e no pensamento.

Sendo *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* uma obra que trata de modernidade, é possível trazer algumas de suas concepções para compreender o sentido do trágico em nossos tempos modernos. Sendo assim, isto acaba por abrir uma fresta que torna possível analisar romances contemporâneos como *Dois Irmãos* de Milton Hatoum, e isto se dá principalmente pelas ações dos personagens Yaqub e Omar:

Razão e emoção podem, portanto, ser representativos desses dois irmãos tão diferentes entre si e cuja separação física e geográfica só fez por acentuar tais divergências. Um não se deixa expor, o outro expõe até as entranhas; um prefere os estudos, o outro boemia; [...] um quer sucesso a qualquer custo, o outro se guia pelo prazer cego; um quer ter pés firmes na ordem, o outro passeia com segurança pela desordem; um quer os alicerces da cidade grande, o outro se contenta com a cidade flutuante; um almeja colher os louros do progresso, o outro convive com as agruras do atraso; um é conservador, o outro libertário; um apolíneo, o outro dionisíaco. (CECCARELLO, 2011, p.106).

Desde o título: *Dois Irmãos*, já se observa o cerne do enredo deste segundo romance de Milton Hatoum. O tema dos gêmeos reaparece em uma narrativa contemporânea. Pode-se considerar o Duplo a partir de Yaqub e Omar. De maneira instigante o Duplo sempre esteve presente na sociedade. Na Antiguidade prevalecia a ideia de homogeneidade, como sendo a manifestação do igual. No entanto, a partir o século XVIII, é o heterogêneo que o Duplo acaba por representar, o desigual ou mesmo o oposto (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1996)

Yaqub e Omar representam uma igualdade com relação à aparência, mas somente com relação a este aspecto físico e ao ódio que sentem um pelo outro, pois à medida que crescem distanciam-se, e, juntamente com isto, o conflito entre eles é cada vez mais

⁶Dodds, Trabulsi, Vernant, Segal são autores que irão discordar de muito do que foi escrito por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* naquilo que se reporta a questões helenísticas.

acentuado, tal qual *Esau e Jacó* dos escritos bíblicos que vivem em intenso conflito. Machado de Assis (1994) também escreveu um romance com os nomes dos dois irmãos gêmeos da *Bíblia*. Neste, *Natividade*, a mãe, consegue ver o sonho realizado que seria a reconciliação dos filhos, pelo menos no nível da trama. No texto bíblico e no romance machadiano os gêmeos se reconciliam. Contudo, o mesmo não acontece no romance de Hatoum.

Lukács (2007) em *Teoria do Romance* propõe que o gênero do romance é típico da modernidade, e um dos motivos disto, é sustentado pelo fato de não se encontrar a influência de algo divino nas ações das personagens. Desta forma, poderíamos compreender que em *Dois Irmãos*, o perdão que seria algo divino, principalmente no que concerne a questões judaico-cristãs, já não está presente como na narrativa bíblica de Esau e Jacó. No romance vemos os irmãos se odiarem: “Ninguém havia conseguido apaziguá-los, nem Halim, nem as orações, nem mesmo Deus” (HATOUM, 2012, p. 171). Deus, apesar de aparecer nos discursos dos personagens não faz nenhuma intervenção. Assim, constrói-se uma tragédia moderna.

A tragédia na abordagem nietzschiana assume uma perspectiva interessante para se analisar esta obra de Hatoum. Em *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo* Nietzsche trata da tragédia como uma arte que se faz pelo elo entre as estéticas apolínea e dionisíaca. Apesar de serem opostas, uma complementa a outra, e nesta composição dialética forma-se uma peça trágica. Assim, é conveniente fazer uma análise de *Dois Irmãos* a partir desta obra de Nietzsche, porquanto Yaqub e Omar assumem características apolínea e dionisíaca e também compõem uma obra trágica (no sentido moderno) se observarmos o romance de uma forma holística.

Antes de pormenorizar as características pertinentes a cada um dos personagens é preciso inserir o contexto em que se encontram os gêmeos. Yaqub e Omar vivem em uma Manaus do pós-guerra, a cidade, por conseguinte, passa um estado de penúria e fome. Após este estado, acontece uma efervescência na urbe provocada pela industrialização. Em meio a isto, vive-se uma época de ditadura militar. Contudo, esta última não aparece com a nitidez como se encontra no último romance de Milton Hatoum: *Cinzas do Norte*, mas é possível observá-la nas ações dos personagens principalmente de Yaqub e Omar.

É importante salientar sobre este pano de fundo porque Nietzsche ao escrever *O Nascimento da Tragédia* elaborou seu pensamento a partir do Véu de Maia de Arthur Schopenhauer que, de uma forma geral, pode ser representada por uma cena ou imagem onde há um barco com uma pessoa dentro, e esta se encontra em uma tranquilidade contrastante

com o mar extremamente agitado a sua volta⁷. Esta é a base que representa o tempo e o espaço para Nietzsche. Esta imagem é uma metáfora da vida, onde o homem é empurrado, impelido pelo que sente, e que na maior parte das vezes não tem consciência de sua atuação.

Uma das maneiras de analisar *Dois Irmãos* pelo pensamento de Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* é comparando o pano de fundo da ditadura militar com a base filosófica do Véu de Maia. Assim, o tempo e o espaço para a narrativa de Milton Hatoum é o período do regime totalitário na cidade de Manaus. Este seria o espaço-tempo de Yaqub e Omar. Entretanto, a história destes irmãos não começa durante o regime militar.

Os gêmeos são extremamente parecidos fisicamente. No entanto, quanto ao comportamento, maneira de ver e sentir o mundo, são diferentes. Desde a infância Yaqub e Omar não se entendem. O primeiro sente “inveja” do outro, pois não consegue ter o ímpeto, a força, a coragem de Omar. Em uma fotografia aparecem os dois em uma árvore, Yaqub em um galho não tão alto quanto aquele em que seu irmão estava. Este momento registrado faz lembrar que aquele que estava no alto gritava para que o outro subisse.

Daqui de cima eu posso enxergar tudo, sobe, sobe. Yaqub não se mexia nem olhava para o alto: descia com gestos meticulosos e esperava o irmão, sempre o esperava [...] Não, fôlego não tinha para acompanhar o irmão. Nem coragem. Sentia raiva, de si próprio e do outro, quando via o braço do caçula no pescoço de um curumim do cortiço que havia nos fundos da casa. Sentia raiva de sua impotência e tremia de medo, acovardado, ao ver o Caçula desafiar três ou quatro moleques parrudos, agüentar o cerco e os socos deles e revidar com fúria e palavrões. (HATOUM, 2012, p. 14)

A fotografia traz mais uma vez ao romance de Hatoum não somente a imagem suscitada pela narrativa, mas, sobretudo, o “inconsciente ótico” que nos fala Walter Benjamin (ano). No caso de Yakub e Omar registra-se o duelo entre os irmãos. A semelhança física é transmitida. No entanto, a disparidade que está na essência de cada um também é revelada. Omar em um lugar mais alto que Yakub, mostra-nos que este deixa-se limitar pelo medo, e por isso, não vai adiante. Já aquele sem se intimidar com o perigo sobe o máximo que pode. A vontade dionisíaca de um e a medida apolínea do outro se revelam na fotografia. E isto, se prolongará por toda a narrativa.

Apolo é um deus grego que representa harmonia, bela aparência, segundo Nietzsche, o nome desta divindade está relacionado com “resplendente” e “divindade da luz”. A

⁷ É necessário frisar que não será feita uma análise filosófica com argumentos que cabem a esta fazer. Mas apenas uma apropriação de alguns conceitos, imagens, concepções que podem nos fazer compreender a partir de um outro prisma o conflito existente em *Dois Irmãos*. Assim, será feita uma interpretação literária que se utiliza de aportes filosóficos para ampliar e aprofundar a hermenêutica textual.

resplendência se caracteriza por um grande volume de luz; a tal ponto de deixar os que estão a sua volta desfocados, pois atrai para si toda a atenção. Yakub após esconder-se nos quarto às irrompe de lá e manifesta-se apolineamente. Um momento em que isto acontece é quando ele desfila com trajes de gala e devido a este feito, consegue até mesmo uma foto no jornal da cidade.

Zana foi a primeira a divisar uma figura de branco, ostentando uma lâmina reluzente. A figura avançou, devagar; os passos ritmados pela cadência dividiam a avenida. O espadachim marchava à frente da banda e de oito pelotões, sozinho, recebendo aplausos e assobios [...] Ele não olhou para ninguém: desfilou com um ar de filho único que não era. Yaqub, que pouco falava deixou a aparência falar por ele. A aparência e a imprensa [...] (HATOUM, 2012, p. 32)

A atenção foi toda voltada para Yaqub, sua cadência, a espada reluzindo, a aparência são manifestações de uma estética apolínea. Além disto, este gêmeo segue uma carreira de estudos voltados para os cálculos. Ele é metucioso, raciocina como ninguém e vai para São Paulo cursar a faculdade de Engenharia. Tal imagem de Yaqub está relacionada com a razão que é possível relacionar com Apolo, pois as experiências dos mitos deste remetem à exatidão, objetividade.

Já Omar vai em sentido oposto a tudo o que seu irmão pratica. Enquanto Yaqub estuda e é um dos melhores alunos de Bolislau, professor de matemática no colégio de padres, Omar agrediu tal mestre a ponto de ser expulso da escola. Em uma vida com excesso de emoções, ele vive sem ter remorso de nada do que faz, sem se preocupar com o futuro, apenas vivendo os momentos que lhe proporcionam o prazer: “Exagerava as audácias juvenis: gazeava lições de latim, subornava porteiros sisudos dos colégios dos padres e saía para a noite, transgressor dos pés ao gogó” (HATOUM, 2012, p. 26).

A vida de Omar continua sendo o que foi quando jovem. Sai às noites para farra e volta pela manhã para sua casa, para os cuidados de Zana e Domingas. Ele assemelha-se a Dionísio. Este é o deus da vida, da desmedida, da morte, do sexo e da dor. Ele expressa a necessidade de viver a vida como ela simplesmente é. Não existe nele o disfarce da aparência. O dionisíaco é uma estética transgressora.

Outra característica de Dionísio é que ele é o deus da dança. Para Nietzsche esta faz parte da tríade que juntamente com a música e a poesia formam a estética dionisíaca⁸. Para

⁸ Tal pensamento encontra-se no artigo: “Nos Limites da Linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança” escrito por Luis Henrique de Santiago Guervós, publicado em *Cadernos Nietzsche* nº 14, São Paulo, 2003.

Guervós “no profundo Dionisio se move como um deus dançarino , um artista que manifesta sua força e poder criativo, que é o de transgredir, transcender e transformar” (2003, p. 85).

Em *Dois Irmãos* Dália, a Mulher Prateada, que dança na Maloca dos Barés, mostra seus movimentos em um dia festivo na casa de Zana. Omar foi quem a levou para lá, e isto foi transgredir o amor edípico da mãe: “Omar cometera o erro de trair a mulher que nunca o havia traído” (HATOUM, p. 76). No entanto, esta não foi a primeira a ir para lá. Antes, uma peruana de Iquitos cantou e foi menosprezada por Zana. Contudo, só o canto não bastou. Assim, Dália supera todas as outras mulheres que Omar ousara levar para casa.

Logo vimos um delgado corpo feminino, descalço, dançando como uma deusa, jogando o rosto e os ombros para trás, curvada feito um arco, e agora a música era ritmada por palmas e estalidos de sapatos no assoalho [...] Só ela atraía os olhares, e assim dançou por um bom momento, o corpo prateado enlouquecido pelo ritmo dos tambores, das palmas e dos alaúdes, e nós – aturdidos com os giros sensuais daquele corpo que nos desviou da noite -, nós invejamos o Caçula, o gêmeo disputado. (HATOUM, 2012, p. 76)

A embriaguez provocada pela dança de Dália é tanta que até mesmo sem música ela continua dançando com Omar que gruda ao corpo feminino como se fossem um só. A Mulher Prateada encantou mais que Rânia, que as filhas de Talib e que Zana. Trouxe uma espécie de alegria misturada com exuberância através da dança. Empolgou a todos que se juntaram com palmas e batidas de pés ao chão acompanhando o compasso da música. Tal qual uma bacante tirou a sobriedade daqueles que acompanhavam seu espetáculo. No entanto, a embriaguez não dura a vida toda, mas em uma dialética da vida contrapõe-se com a sobriedade, e Zana, a única que não se deixou hipnotizar pelos enleios da dança da Mulher Prateada, consegue acalmar e acabar com o êxtase provocado dionisiacamente.

A cidade de Manaus em *Dois Irmãos* é um espaço propício para a tríade dionisiaca: a dança, a música e a poesia. As duas primeiras estão ligadas a Omar pelos lugares que frequenta visto na primeira parte deste capítulo, pela vida noturna que este gêmeo leva. Quanto à última, uma passagem indica que Omar era dado a este tipo de arte também, Nael em certo momento comenta: “Os livros do Caçula, romances e poemas que ele lia na rede, caíram nas minhas mãos” (HATOUM, 2012, p. 79), e ainda, a sua amizade com Antenor Laval, professor de francês que escrevia poesias, confirma o elo que mantém com a poesia. Quanto a esta última trataremos um pouco mais à frente, pois ela é acentuada pelo plano de fundo sócio-histórico do romance.

Outra diferença assinalada por Nietzsche em *O Nascimento da Tragédia* está em comparar o apolíneo com o sonho e a dionisíaco com a embriaguez:

Para nos aproximarmos mais desses dois impulsos, pensemo-los primeiro como os universos artísticos, separados entre si, do sonho e da embriaguez, entre cujas manifestações fisiológicas cabe observar uma contraposição correspondente à que se apresenta entre o apolíneo e o dionisíaco. (2007, p. 24)

Mais uma vez as características destes impulsos coadunam-se com Yaqub e Omar. Este último é odiado pelo pai devido ao cheiro da bebida que exala do seu corpo quando passa o dia se recompondo das desmesuras cometidas à noite. Já o primeiro é considerado quase perfeito, como um sonho: “a imagem que faziam dele era a de um ser perfeito, ou de alguém que buscava a perfeição”. (HATOUM, 2012, p. 83).

Esta ilusão de perfeição de Yaqub cai quando ele usa a influência que tem para perseguir o irmão através do regime militar. A ditadura acaba por revelar mais detalhadamente os gêmeos. Neste momento eles não são mais jovens ou adolescentes, mas adultos vivendo em um regime totalitário. Com a inserção do tema da ditadura no romance temos o véu de Maia inserido e assim o espaço para uma tragédia moderna está pronta.

Omar continua sendo o transgressor e este seu ímpeto faz com que seja perseguido. Em um momento de fúria encontra o irmão na casa e o agride fisicamente sem deixar chance alguma de defesa. A partir de então, Yaqub começa uma perseguição implacável contra o irmão.

Enquanto Yaqub encontra-se ao lado do regime, até mesmo orgulhando-se de ter sido militar, Omar é amigo de Laval, um professor de francês do Liceu Rui Barbosa, que apesar de não falar de política na sala aula, sabe-se que era contra a ditadura. Assim, na “ordem e progresso” do militarismo Yaqub progride, mas também agride quando compartilha em favor da ideologia dominante daquele momento. Já Omar, sem medida, sem preocupar-se com a ordem e muito menos com aquele falso progresso que cerceia a liberdade, sofre com isto, e até mesmo escreve um manifesto contra a ditadura. No dia da morte de Laval, ele é um dos que lê um poema do professor:

Depois, um ex-aluno do liceu começou a ler em voz alta um poema de Laval. Omar foi o último a recitar. Estava emocionado e triste, o Caçula. A chuva acentuava a tristeza, mas acendia a revolta. No chão do coreto, manchas de sangue. Omar escreveu com tinta vermelha um verso de Laval, e por muito tempo as palavras permaneceram ali, legíveis e firmes, oferecidas à memória de um, talvez de muitos. (HATOUM, 2012, p.143)

Este ato de Omar mostra que apesar de viver as paixões excessivamente, ele tinha consciência do momento negro em que a cidade e o Brasil estavam passando. Isto muda a percepção de Nael que o odiava: “Não pude Odiar o Caçula. Pensei: se toda nossa vida se resumisse aquela tarde, então estaríamos quites” (HATOUM, 2012, p. 143). Contudo, foi apenas neste momento que Omar mostrou-se receptivo para Nael.

Já Yaqub realmente perdeu aquela perfeição com que era visto, Rânia, sua irmã, escreveu uma carta que ninguém ousara escrever dizendo o que pensava dele: “Lembrou-lhe que a vingança é mais patética do que o perdão.” (Hatoum, 2012, p. 195). Escreveu ainda que ele era o mais violento e o mais bruto. Em resposta à irmã Yaqub simplesmente mantém o silêncio que acaba sendo outra característica apolínea. O silêncio mostra que ele continua irreduzível, Nietzsche, afirma que até quando Apolo “mira colérico e mal-humorado, paira sobre ele a consagração da bela aparência” (2007,p. 26)

Estes atos dos gêmeos mostram que o apolíneo e o dionisíaco se complementam para que se sustente a tragédia conceituada por Nietzsche. Este vai dizer que a tragédia desfaz-se por causa da preponderância que é dada ao apolíneo, ao racionalismo que se esquece do impulso. Em Milton Hatoum, vemos a tragédia moderna manter-se com Apolo e Dionísio equiparados, encenadas por Yaqub e Omar na cidade de Manaus,tendo como véu de Maia o regime militar.

A modernidade produz experiências únicas e vemos isto neste romance de Hatoum. Apesar do tema do duplo ser antigo e as próprias estéticas dionisíacas e apolíneas remontarem os tempos helenistas, a narrativa renova-se com as imagens da modernidade. Em certo sentido, a narrativa conserva o que há de essencial nas obras de arte: as ações humanas. No entanto, a maneira com se manifestam a vontade dos personagens adéqua-se a seu momento histórico. Desta forma, o duplo e o apolíneo e dionisíaco são transportados para a capital do Amazonas.

2.4 Outros relatos de um certo Hatoum

Em *Relato de um Certo Oriente* encontramos uma narradora sem nome que dá vozes a amigos e parentes e faz a sua pairar sobre todas elas. Existe uma tentativa de organizar essas vozes, mas é uma tentativa vã. Em *Dois Irmãos*, temos um narrador de quem sabemos o nome: Nael. Sabemos parte de sua origem, sua mãe é Domingas e o pai um dos gêmeos:Yaqub ou Omar. Atentando-se para os narradores vemos um avanço (no sentido de

que agora existem menos lacunas). No primeiro romance a origem da narradora permanece embaçada como uma memória antiga que busca a todo custo lembrar para poder ter uma identidade. No segundo romance parte da origem é revelada. Nael sabe que é uma mistura de indígena com descendentes de libaneses.

Podemos comparar esta situação dos narradores como se parte da história da cidade de Manaus fosse sendo revelada aos poucos. Mas contada a partir da margem, e ainda, levando em consideração uma história da vida privada, pois o núcleo dos romances são os conflitos familiares. Nestes dois primeiros romances de Milton Hatoum, vemos famílias libanesas se instaurarem e se dissiparem. É de uma situação de exílio que os romances de Milton Hatoum são feitos e isto corresponde a uma arte da cultura ocidental: “A moderna cultura ocidental é, em larga medida, obra de exilados, emigrantes, refugiados.” (SAID, 2005, p.46). É deste fulcro que saem as vozes dos narradores de Hatoum.

A casa de Zana assim como a de Emilie é uma casa que representa a cidade. Nos fundos está Nael, assim como os descendentes indígenas em Manaus estão esquecidos. Ele tem acesso a casa, mas não pertence a ela. Da mesma forma os índios têm acesso à urbe, entretanto sem a sensação de pertencimento.

Os quartos principais da casa pertencem aos gêmeos Yaqub e Omar. Homens parecidos, mas que se digladiam. Um é ambicioso e acompanha o progresso da modernidade. Já o outro se deixa levar por uma vida leviana e provinciana. Yaqub, um filho que promete ter futuro. Omar que só pensa no instante em que respira. Vemos aqui metáforas da cidade de Manaus, urbe com as ambiguidades, oposições e contradições modernas.

Rânia, assim como Samara Délia, quando está fora de casa apresenta-se como exímia comerciante. Ambas fazem progredir as lojas que antes eram cuidadas pelos pais, dando ideia de uma modernidade na qual o gênero feminino é destacado no âmbito dos negócios. No entanto, a imagem matriarcal que predomina sobre a casa é uma tradição que vai se rompendo com exacerbada lentidão.

A modernidade aos poucos vai minando a tradição, colocando outros valores que cada vez mais têm por base as consequências de um capitalismo que tem como mola propulsora a economia que fomenta a ambição humana, e, assim, a cidade vai ruindo, cedendo lugar a outra, numa dinâmica de migração e de movimentos tradicionais para movimentos modernos. É este movimento moderno que Milton Hatoum consegue escrever em suas obras. Nos dois primeiros romances são os imigrantes libaneses os personagens principais, a cultura árabe se misturando como se fosse tempero na cultura manauense. Já no fim de *Dois Irmãos* vemos

isto se diluir. O golpe militar de 1964 traz mudanças bruscas e com isto mais ruínas. É sobre estas, denominadas de *Cinzas do Norte*, que Hatoum continua a escrever.

CAPÍTULO III – IMAGENS DA MODERNIDADE EM *CINZAS DO NORTE*

CAPÍTULO III – IMAGENS DA MODERNIDADE EM *CINZAS DO NORTE*

Introdução

Os dois primeiros romances de Hatoum, *Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos*, iniciam-se com personagens voltando para a cidade natal. Tais personagens têm ascendência árabe, os enredos mostram um mundo fincado em duas culturas: árabe e amazonense. Certa história que não é contada sobre estes imigrantes aparecem nestas páginas literárias de Hatoum. No entanto, em *Cinzas do Norte* este foco é mudado. Raimundo, um artista plástico do Amazonas, é o personagem principal. O narrador é Olavo, um dos únicos amigos do protagonista, ele não quer deixar passar em branco a vida do artista. Assim, relata a trajetória íntima e artística de “Mundo”.

Neste terceiro romance já não se trata mais de famílias árabes com suas tradições tentando resistir ao processo da modernização. No entanto, ainda é a família e os seus conflitos que são o cerne da narrativa. Nos dois primeiros romances é possível centrar as narrativas nas casas das matriarcas: Emilie e Zana. Pode-se observar neles uma estrutura familiar definida: pai, mãe e filhos. Contudo, as narrativas não são feitas propriamente de dentro desta estrutura bem estabelecida, mas das margens que surgem dos conflitos familiares. Assim, em *Relato de um Certo Oriente* a narradora é neta da matriarca, mas que fora adotada como filha, e o motivo para isto não se sabe exatamente. Em *Dois Irmãos* é Nael quem conta a história da casa em que vive e ele é filho de um dos gêmeos, mas não reconhecido.

Em *Cinzas do Norte* o narrador está um pouco mais a margem. Olavo irá narrar sobre seu amigo: Raimundo. O narrador e o protagonista fazem parte de famílias que se desintegram. Aquela estrutura familiar que vem se rompendo nos romances anteriores aparece agora desde o início da narrativa. O primeiro é criado pelos tios Ranulfo e Ramira. Quanto a Raimundo, é sobre sua origem que de certa forma trata-se a narrativa. Esta se detém sobre os conflitos familiares e a arte de Mundo que acaba por expressar as dissensões da família. Olavo, portanto, não deixa a história de seu amigo dissolver-se no esquecimento.

Raimundo, chamado de Mundo, é um jovem artista. Quando criança, tenta mostrar seus desenhos àquele que pensa que é seu pai, Trajano. Mas este não tem a sensibilidade para a arte, execra tudo o que seu filho faz, demasiadamente pragmático e ambicioso volta-se apenas para a ganância de ficar cada vez mais rico, e assim, não dá nenhum valor às atitudes do filho.

Este terceiro romance de Hatoum mostra a terceira fase da modernidade, que segundo Berman caracteriza-se pelo “processo de modernização que se expande a ponto de abarcar virtualmente o mundo todo, e a cultura mundial do desenvolvimento atinge espetaculares triunfos na arte e no pensamento” (1986, p. 16). Mundo representa um artista que carrega uma nova concepção estética. No entanto, sua arte passa despercebida aos olhos de muitos. Mas Olavo com sua narrativa não deixa estas obras e a vida de seu amigo passarem por um total esquecimento.

Cinzas do Norte inicia com Olavo trazendo as impressões que teve ao ler a carta de Mundo antes de este morrer. Esta primeira parte termina com um escrito que Raimundo enviara em um cartão-postal para Olavo: “Ou a obediência estúpida ou a revolta” (2009, p. 10).

Atendo-se ao tempo histórico da narrativa rapidamente descobre-se que o país passa pelo regime totalitário. Manaus, não diferentemente das outras cidades é também pressionada por tais políticas. Assim, o início da narrativa acaba por fazer um prenúncio daquilo que será relatado: obediência ou revolta. Contudo, é a palavra revolta que fica por último, introduzindo a essência do romance.

A palavra revolta vem do latim *revolutio, revolutus*, significa o ato de dar voltas, girar, virar. Isto acaba por insinuar a própria vontade de escrever de Olavo: “Uns vinte anos depois, a história de Mundo me vem à memória com a força de um fogo escondido pela infância e juventude” (2009, p. 10). A memória dá voltas e assim retorna, e para que não desapareça Olavo a escreve. No entanto, ao contar sobre a vida de seu amigo artista, traz um contexto, e neste está a ditadura militar com toda a sua opressão contra a liberdade. Assim, pelo contexto e não pela origem da palavra, revolta, ganha novos contornos. A revolta de Raimundo não é somente contra seu pai Trajano, mas contra o totalitarismo e tudo o que este traz à sociedade, inclusive uma arte passiva que se limita a representar um idealismo estético sem sentido.

3.1 Passeios pelas cidades

3.1.1 O primeiro encontro

O primeiro encontro que Olavo teve com Raimundo se deu na Praça São Sebastião. Esta praça possui um significado interessante ainda mais quando se trata de modernidade em relação à cidade de Manaus. A praça é o lugar intencional do encontro, da permanência, dos

acontecimentos, de práticas sociais, e, conseqüentemente, de funções estruturantes e a arquiteturas significativas.

A praça é um lugar público inserido na História tendo como uma das características o espaço da liberdade (AGUIAR, 2002). Esta é a função primeva da praça e é nele que Olavo se encontra pela primeira vez com Raimundo. Tal significado da praça relaciona-se com o termo revolta terminada na seção anterior do livro, pois a liberdade quando reprimida precisa da revolta para restabelecer-se. Desta forma, começar a narrativa com um encontro na praça, lugar onde se expressa a liberdade, é portanto, sugerir as experiências modernas que estão por vir no romance.

Ao redor da praça está a Igreja de São Sebastião e o Teatro Amazonas. O Monumento de Abertura dos Portos do Amazonas ao Comércio Mundial é uma das obras a se destacar na praça. É em frente a este último que Mundo está com Naiá, a empregada da casa de Trajano. Tal monumento é formado por várias esculturas, entre elas estão quatro barcos que representam os continentes do mundo: América, África, Ásia e Europa. A praça evoca liberdade e Raimundo está em frente ao barco em que está escrito Europa e ele desenha um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que pode entendido como o rio Negro ou Amazonas.

Várias são as possibilidades de interpretar esta parte da narrativa. Mostro aqui, concisamente, duas. Em uma delas, pode-se levar em consideração o destino de Mundo que já estaria sendo traçado em seu próprio desenho, como se soubesse que iria para aquele continente e o barquinho torto e o mar escuro seriam o estado de sua vida por lá. Outra possibilidade é interpretar como o encontro de duas artes: a *Belle Époque*, que lembrava um período áureo de Manaus, e a de Mundo, que estaria trazendo outra maneira de fazer arte, isto se configuraria como o encontro com o antigo e o novo.

Em *Relato de um Certo Oriente* também se vê uma embarcação em um desenho:

“uma figura franzina, composta de poucos traços, remava numa canoa que bem podia estar dentro ou fora d’água. Incerto também parecia o seu rumo, porque nada no desenho dava sentido ao movimento da canoa.” (HATOUM, 2008, p. 9)

Semelhante ao desenho de Raimundo não existe um caminho certo, ruma-se para um vazio. Algo que os diferencia é que o desenho encontrado no primeiro romance é de uma canoa com um homem dentro que está a remar. Já o de *Cinzas do Norte* é um barquinho e pelo que relata Olavo não há nenhuma figura humana. No primeiro, a embarcação é pequena e

individual. No outro é um barco, que apesar de estar no diminutivo ainda assim é caracterizado como algo maior do que uma canoa e que pode sustentar mais pessoas dentro, desta forma, pode-se pensar em algo coletivo. No entanto, também sem rumo.

Observando os dois desenhos é possível sugerir que o primeiro, por ser algo menor e ter apenas um remador, leva a pensarmos no destino de uma pessoa, assim, existe nisso certo individualismo. Algo que cada vez mais fica acentuado na era moderna. Podemos relacionar ainda com Manaus, cidade provinciana e pequena levando em consideração as outras capitais do sudeste do país. Já o desenho de *Cinzas do Norte* representa algo maior, o destino de algo coletivo. Assim, o de *Relato de um Certo Oriente*, representaria a própria vida da narradora ou ainda atendo-se apenas ao que pode suportar a canoa, a cidade de Manaus. Em contrapartida, a ilustração de Mundo configura algo mais amplo que o individualismo, não só o destino do autor do desenho, que sonhava com as vanguardas européias, lugar onde passaria por uma vida tortuosa, mas o caminho torto e esquisito do Brasil que começaria em 1964.

Portanto, o encontro de Olavo com Raimundo na Praça São Sebastião apresenta as possibilidades que a modernidade proporciona ao sujeito. O barquinho de Mundo prenuncia o caminho que será narrado.

3.1.2 Manaus e além dela

Em *Cinzas do Norte* é possível perceber que o espaço da narrativa se amplia e fica mais diversificado. Neste romance muito do que é narrado não se limita à cidade de Manaus como nos dois primeiros romances, mas em Parintins, Rio de Janeiro e cidades da Europa. Desta forma, existem vários passeios, e estes ocorrem em diferentes cidades. Nesta diversidade encontramos outras implicações modernas ou como sugerem outros pós-modernas.

Manaus, assim como todo o país nas décadas de 60 a 80, vive um período obscuro que é o da ditadura militar. No entanto, é possível que este obscurecimento seja maior do que em outras cidades, pois o norte do país é um lugar distante do centro, e isto faz com que a visibilidade do que acontece seja muito menor. Assim, a cidade narrada por Olavo possui ares provincianos, e ainda estes ares encontram-se poluídos pela pressão do totalitarismo. Se em *Dois Irmãos* presenciarmos certo tom cinzento na narrativa, em *Cinzas do Norte* desde o nome já encontramos esta tonalidade. Assim, somente os ares superficiais de Copabana fazem

Alícia esquecer-se um pouco de viver em uma cidade provinciana sufocada pela ditadura militar.

Alicia ia ao Rio de Janeiro apenas para ostentar sua vida de luxo patrocinada por Trajano, marido que ficara rico por vender juta. Raimundo acompanhava sua mãe, mas seu rumo na cidade era outro, suas intenções estavam em torno das descobertas estéticas e valores novos da arte que quase nunca chegavam a capital do Amazonas. Os passeios por esta cidade eram para alardear a riqueza de Alícia e para aumentar o conhecimento de Raimundo sobre estética.

Alicia, mãe do personagem principal, vai ao Rio de Janeiro para sentir a experiência que o dinheiro proporciona na modernidade. Os lucros de Trajano, seu marido, obtidos com as vendas de juta, asseguram uma vida de qualidade em uma das cidades mais modernas do Brasil. Esta passagem pode ser interpretada como uma nova dimensão da colonização, pois Trajano é português, explora terras amazônicas utilizando a base da mais-valia capitalista e o lucro é consumido no centro econômico do país. No entanto, agora a colonização não se dá de um país para o outro, mas, internamente. A modernidade, apesar de trazer como um dos seus lemas a liberdade, igualdade e fraternidade, o clichê francês que ressoa ainda hoje, não transformou o homem em um sujeito responsável, mas exagerou-lhe o consumismo. Desta forma, Alícia apesar de saber dos sacrifícios que os empregados de Trajano sofrem para que surja lucro, converte-o em hedonismo consumista.

O edifício Labourdett fazia parte do refrão das férias. Assim como o Iate Clube, o Country, os restaurantes chiques, os passeios e as compras [...] Mundo me falava de Alexandre Flem, um artista que encontrara no Museu de Arte Moderna. Em seguida, mostrou o material de desenho e pintura, e os livros de arte comprados na Leonardo da Vinci. (HATOUM, 2009, p. 92)

Alícia age desta maneira por causa dos traumas de sua infância extremamente humilde. Ela junto com a irmã foi abandonada em uma casa que ficava no bairro do Morro da Catita, um lugar distante do centro da cidade. As duas sobreviviam por causa da ajuda dos vizinhos. Além dos traumas de serem abandonadas uni-se a estes, a pressão social causada pelo capitalismo. Passear por ruas cheias de vitrines a oferecer a nova moda redimensiona o sujeito. A sociedade capitalista adocece os homens quando os explora no limite de suas possibilidades. O mundo externo interpessoal e sociocultural exige que o sujeito interaja com ele. E caso a interação não ocorra, o indivíduo é excluído socialmente. Desta forma, podemos

compreender a modernidade como um processo que ao mesmo tempo torna uma cidade cosmopolita também exclui os sujeitos que não conseguem acompanhá-la. E acompanhado disto, engendra-se o aspecto psicológico e existencial do indivíduo. Alícia faz parte desta sociedade cuja subjetividade se perdeu no transe da mercadoria, sobre este sujeito Walter Benjamin pondera:

[...] abandonado em meio a multidão. Isso coloca-o na mesma situação de mercadoria, apesar de não ter consciência dessa particularidade, ele nem por isso deixa de atuar sobre ele. Penetra-o como um narcótico que o compensa de muitas humilhações. O transe a que se entrega o *flauner* é o da mercadoria exposta e vibrando no meio da torrente dos compradores. (BENJAMIN, 1994, p. 51)

Alícia consegue ascender socialmente ao sair das ruas de Manaus para as ruas do Rio de Janeiro. Em uma das ruas do centro da cidade provinciana encontra Trajano que “aliciado” por sua beleza casa-se com ela. A partir de sua mudança social o trauma de sua infância transforma-se em um *flauner* ao se expor e vibrar no meio da torrente de compradores tal qual um narcótico querendo recompensar suas humilhações. Desta forma, temos uma personagem com os conflitos engendrados na modernidade.

Bauman (2008) considera esta fase moderna como pós-modernidade e ela é marcada por uma nova configuração que se dá a partir de um ambiente existencial chamado de sociedade de consumidores. Este se distingue por uma nova forma de reconstruir as relações humanas, pautando-as em padrões e semelhanças das relações entre consumidores e objetos de consumo.

Alícia em Manaus, antes de ser casada com Trajano, andava pelas ruas observando e desejando o que estava por trás das vitrines. Após o matrimônio, deixa de ser uma mera observadora para torna-se consumidora. Tal maneira de observar esta personagem é muito semelhante ao que Bauman (2008) considera como: transição da sociedade de produtores para a sociedade de consumidores. Segundo o sociólogo, a passagem de uma para outra se dá de forma gradual. No primeiro estágio os indivíduos apenas observam passivamente não podem escolher, apenas observam passivamente. Já no segundo estágio existe a escolha limitada. Finalmente no último o indivíduo é livre para escolher e decidir da maneira como atender suas necessidades naquele momento. Os consumidores são bombardeados por muitas sugestões, e estas se tornam necessárias para que se mantenha ou alcance determinada posição social, obrigações sociais e a autoestima. Assim Alícia age, tentando sempre manter-se como

consumidora, preservando seu status, sua vida exuberante. Contudo, isto não é suficiente para que mantenha o equilíbrio de sua vida familiar. Pai e filho se odeiam como em uma relação edípica mal resolvida. Alícia mantém-se entre os dois, de Jano consegue dinheiro que usa para obter certa fuga diante dos problemas familiares, do filho recebe um amor desmedido, mas que traz em seu cerne uma rebeldia juvenil que se prolonga e acaba em um trágico fim.

Esta situação faz com que os laços afetivos da família tenham uma fragilidade excessiva onde as tensões prevalecem e os relacionamentos podem repentinamente ser rompidos. O resultado do refúgio no consumismo fragmenta a vida familiar, o amor parece tornar-se líquido. Assim, Raimundo vive uma vida sem amigos, sem um pai em quem confie, segurando-se às vezes no poder econômico que em alguns momentos lhe é favorável, mas que se observamos em conjunto, não lhe resta praticamente nada, apenas uma vida sombria e trágica.

A ida e vinda de Alícia do Rio de Janeiro para Manaus acaba por revelar algo mais do que sua característica de consumidora moderna. Ao voltar do sudeste vem com a pele e com o sotaque diferente.

Falava com sotaque carioca, afetado, que não ecoava apenas os prazeres do Rio, mas também o prazer mais íntimo em contrastar o esplendor da metrópole com o marasmo da província. O sotaque ia perdendo a força à medida que a vida manaura se tornava áspera e hostil. (HATOUM, 2009, p. 92)

Esta mudança de Alícia indica a crise de identidade em que vive no tempo que Bauman considera como pós-modernidade. Isto é prenunciado pelo personagem Rochiram de *Dois Irmãos*, ele era visto como alguém que destoava dos outros por não ter identidade definida. Em *Cinzas do Norte*, este sujeito típico da modernidade pode ser visto em Alícia.

A vida de consumo é tão veloz e precisa de um acompanhamento tão rápido que a mudança de contexto implica sensação de inadequação, de deslocamento, de inconformidade com o seu espaço e tempo. Até mesmo maneira de Alícia falar muda ao voltar do Rio de Janeiro como se perdesse totalmente sua identidade amazonense. A personagem vive como um indivíduo que deixa de ser “indi” de indivisível para “multi” que tem que ver com pluralidade, e, por conseguinte, complexo e fugidio. Nisto reside uma espécie de esquecimento cultural. Alícia ignora sua origem, de fato não a conhece. Segundo Olavo tem características de uma tribo esquecida. Contudo, quanto a isto ela quer distanciar-se cada vez

mais, por isso em sua velhice, no fim da narrativa, ela está a morar no Rio de Janeiro sem a menor pretensão de voltar, ainda que sem o luxo de outrora.

Zygmunt Bauman (2007) em *A Vida Fragmentada – Ensaio sobre a moral pós-moderna* trata da identidade na sociedade contemporânea. Para o sociólogo o problema da identidade na modernidade dava-se em torno de como construí-la de forma sólida e estável. Neste caso vemos os dois personagens narradores dos dois primeiros romances de Hatoum. Ambos buscam suas origens para completarem o conhecimento de si. A narradora de *Relato de um Certo Oriente* registra todas as informações sobre a matriarca e a vida da família. Nael em *Dois Irmãos* narra os conflitos familiares, mas o seu maior desejo é saber quem é seu pai. No entanto, para Bauman é possível considerar uma pós-modernidade, um tempo que marca uma ruptura com a modernidade. Na pós-modernidade o problema da identidade não está mais na busca da estabilidade, mas consiste no contrário disto, o pós-moderno evita a fixação e tenta sempre manter as relações em aberto. Neste caso podemos encontrar Alícia de *Cinzas do Norte* que faz tudo para distanciar-se do lugar onde nasceu, da cidade em que vivera na infância e parte da adolescência. Neste distanciamento deixa o norte e vai para o sudeste, as tradições regionais, até mesmo o sotaque é mudado. Assim, ela sempre se mantém em um relação em aberto onde sem tentar fixar uma identidade.

Raimundo também identifica-se como um sujeito pós-moderno segundo a categorização de Bauman. No entanto, sua vida se confunde com a arte, sua identidade, portanto, pauta-se na busca por um novo estético. Podemos inquirir que a fase moderna de onde surgem as artes modernistas é assimilada por Raimundo não apenas como algo para ser produzido e contemplado, mas para ser vivido. E é na busca pelo novo que ele viaja pelo Brasil e pela Europa. Diferente de sua mãe que se entrega ao consumismo e vícios que o dinheiro pode sustentar, Mundo busca nestes outros lugares outras concepções estéticas, quer ver o que fora de Manaus estão criando do âmbito da arte. Como esta desde Aristóteles possui relação direta com a vida, a existência do artista pauta-se diretamente na estética (em certo sentido invertendo a concepção aristotélica). Sua vida e seus quadros se confundem. Assim, na Europa seus quadros revelam sua solidão e o conflito, no Amazonas o olhar que tinha sobre a cultura a vida de alguns moradores. Em Manaus e no Rio de Janeiro a sua própria vida vira arte e objeto de manifestação. Raimundo não torna-se um objeto da mercadoria do consumismo, mas torna-se um objeto de arte.

3.2 As casas em *Cinzas do Norte*

Em *Cinzas do Norte* não existe a centralidade espacial que é possível observar nos dois primeiros romances de Milton Hatoum. Em *Relato de um Certo Oriente* e em *Dois Irmãos* as casas das matriarcas são os lugares de onde emana o fulcro das narrativas. Na primeira obra, o relato se inicia com uma visita à casa de Emilie, é neste espaço que a matriarca esconde seus segredos e sua vida pode se relembrada. Já na segunda obra, é dentro da casa de Zana que a rivalidade entre os irmãos começa a ponto de destruírem o seu lugar como se demolissem a própria memória que só não se perde porque Nael a escreve. Enquanto nos dois primeiros romances encontramos casas de famílias tradicionais e burguesas; no último, relata-se a casa de Olavo, o ateliê de Arana, a mansão de Trajano, um apartamento em Copacabana.

Bachelard (1979) posiciona a imagem da casa como um lugar central ao tratar do espaço do ser. Ele relaciona a complexidade da casa a partir de Jung que considera a estrutura da casa como se fosse mais ou menos a estrutura da alma. Desta mesma forma, podemos observar as casas em *Cinzas do Norte*.

3.2.1 A Casa de Ramira

A casa de Ramira, tia do narrador do romance, é simples, pequena, localizada no centro de Manaus em uma das vilas que foram deixadas por aqueles que trabalharam para construir as mansões da burguesia. Uma casa de apenas um piso, mas com lugares determinados. A sala de Ramira com sua máquina de costura e dois quartos: um de Ramira e outro de Olavo. Para o seu tio Ranulfo não existe um espaço determinado.

A partir da breve descrição da casa é possível traçar o perfil dos personagens. O não-espaço de Ranulfo indica sua eterna mobilidade, personagem que não se adéqua a nada. Ele é sempre um amante amargurado que não se fixa em nenhum lugar. Já na sala, uma máquina de costura. Segundo Giddens “uma máquina pode ser definida como um artefato que realiza tarefas empregando tais fontes de energia com os meios de suas operações”;(1991, p. 53) é um produto típico do industrialismo, uma das consequências da modernidade. No entanto, este artefato de Ramira, não faz todo o trabalho a ponto de substituir completamente a força da personagem. A máquina de costura da sala pode ser entendida como um símbolo de uma modernidade incompleta. Contudo, o que nos interessa não é tanto este objeto em si, mas,

sobretudo, sua localização: o centro da casa. Portanto, isto vem representar o fulcro da vida de Ramira que consiste no trabalho incessante para buscar uma vida melhor no sistema capitalista.

O industrialismo que podemos relacionar com a máquina de costura localizado no centro da casa de Ramira representa a modernidade que traz mudanças na sociedade em vários âmbitos: moradia, trabalho, transporte, comunicação e a vida doméstica. Por causa da vida em busca de lucro, suscitado pelo capitalismo, Ramira teve que mudar de bairro. Antes morava no Morro da Catita, lugar cercado por árvores onde Ranulfo caçava, lugar distante do centro da cidade. A mudança de um lugar a outro mostra a permuta de valores. Deixa-se um lugar cercado por uma floresta e embrenha-se entre os prédios, por causa dos clientes e, por conseguinte, do parco lucro que faz sobreviverem.

O industrialismo para Nader envolve:

o cotidiano e história, cultura e economia, sujeito e classe social, visão e prática de mundo, comunidade e Estado - em suma, corresponde ao adensamento do “ritmo da vida” de um “ethos” político na vida das pessoas marcado pela penetração persistente, difusa, eufórica, depressiva, desigual (1991, p.2)

Sair do Morro da Catita para Ramira é participar de um novo “ethos”. Um ritmo que advém de mais trabalho como costureira. Este movimento de um bairro periférico para o centro da cidade é a mobilidade que provoca o industrialismo. Mudança na vida. Ramira costura mais do que antes. Sua vida no centro é mais comprometida com o tempo de trabalho, exige-se dela mais persistência. No entanto, apesar de mais labor, por ter mais clientes, a sua condição continua desigual e depressiva. Ela reclama da vida, fala mal de Alícia, de Ranulfo, dos pais dos colegas de classe de Olavo. Mas ela mesma inserida neste novo ritmo continua na mesma condição. Tal disposição não pode ser entendida apenas como uma ação de uma personagem isolada. Mas da cultura que, ao ser modificada, muda a “visão e a prática de mundo”; é algo típico não somente do sujeito, mas de uma classe social que pretende sobreviver em tempos modernos.

Enquanto em *Relato de um Certo Oriente* o relógio é o centro da sala de Emilie; em *Cinzas do Norte*, na casa de Ramira, o centro é uma máquina de costura. Os cômodos do primeiro romance também estão cheios de objetos que contam a história da família. Já na terceira obra apenas um lugar de estudo e de descanso. A casa libanesa de Emilie evoca o

passado. Já de Ramira fixa-se em um presente que olha o futuro. Estamos diante de uma outra modernidade.

3.2.2 A casa de Raimundo

Raimundo nasce em uma família burguesa da cidade de Manaus sua casa traz a luz da modernidade da *belle époque*. Rouanet (1998) comenta que parte da arquitetura moderna possui uma relação fantasmática com o passado. Tal manifestação podemos encontrar na casa em que Raimundo passa sua infância.

A sala do palacete, sóbria, com poucos móveis e objetos. Reparei na cristaleira, com vidro também nas laterais, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra; ao lado da vitrola, uma estante com livros e discos na parede oposta, a fotografia de um casarão de frente para o rio Amazonas. O luxo maior vinha de cima: um estuque antigo com figuras de liras, harpas, cavaletes e pincéis. Fiquei observando o teto até ouvir a voz de Jano: “É uma pintura de Domenico de Angelis: A glorificação das belas-artes na Amazônia. Imitação da que ele fez para o salão nobre do teatro” (HATOUM, 2009, p. 31)

A citação acima é a descrição da primeira vez que Olavo entra no Palacete de Trajano. Até o nome que o narrador usa para descrever a casa remete ao passado: palacete, isto nos faz lembrar o tempo dos palácios. No entanto, o valor íntimo que a casa transmite mostra muito mais os efeitos da modernidade, pois centra-se na experiência humana. Pensando nisto podemos começar a análise por esta descrição de Olavo.

A primeira característica que Olavo considera sobre o palacete é a sobriedade. Tal adjetivo remete ao sentido de moderação, quanto a algo propriamente estético significa a ausência de multiplicidade de imagens, de ornatos e de formas aparatosas. Em poucas palavras podemos considerar que sóbrio significa sem exageros.

Levando em consideração que a casa faz parte da composição da cidade de forma que é possível considerá-la como uma representação da própria urbe, podemos considerar esta sobriedade como a atmosfera que paira sobre Manaus em tempos de totalitarismo. Tal clima é reforçado pela presença dos militares que frequentam a casa, eles participam de festas e traçam planos ali dentro. Empresários e militares são os frequentadores do palacete de Trajano, uma elite que representa o fausto decadente. Nada, portanto, pode estar de forma exagerada. É seguindo a risca os conceitos de ordem e progresso positivista que a vida

citadina se encontra nas principais cidades e capitais do Brasil. É este o estado em que se vive em Manaus. Tal ordem não permite que nada fuja dos seus preceitos. Assim, a sobriedade que Olavo sente na casa onde vive Raimundo é a mesma que paira sobre a cidade.

Olavo, depois de descrever que a casa era sóbria, passa para os detalhes da cristaleira, esta possui vidros nas laterais, e dentro, miniaturas de soldados e de máquinas de guerra. Para Bachelard, quanto mais o homem pode miniaturizar o mundo mais ele possui o próprio mundo. O minúsculo abre o mundo de forma que as imagens representadas passam do nível da visão para a experiência de vivê-las. Contrapondo a perspectiva daquele que produz miniaturas com a de filósofos intucionistas Bachelard propõe: “Você não viu isso! Tome tempo para ver todas essas pequenas coisas que não se podem contemplar em conjunto.” (1979, p. 301). É na miniatura que é possível observar de perto e a partir de vários ângulos, para isto, exige-se um pouco mais de tempo caso se queira compreender os detalhes.

Para entendermos sobre as miniaturas na casa dos Mattoso devemos primeiramente lembrar quem é Trajano. Ele é um dos ricos influentes da cidade de Manaus que compactua com a política totalitarista instaurada no país. As miniaturas, por conseguinte, estariam representando o estado do país sob o regime militar. Possuí-las e colocá-las na sala de casa entre vidros transparentes é dizer que detém o poder que se engendra naquele espaço, assim como aquele que miniaturiza o mundo o possui com mais propriedade. Os objetos, estando eles guardados em vidros, acabam por mostrar a transparência disto, identifica-se assim o modo que Trajano lida com a ditadura, pois ele não se importa em velar nada. No entanto, além da visibilidade é preciso colocar também que tal material é frágil e facilmente pode ser destruído atingindo as miniaturas. Portanto, as miniaturas representam a experiência de viver em um estado de conflito, de guerra, a qual Trajano sente-se como possuidor com mais propriedade deste mundo. Contudo, o que protege as miniaturas é um material fácil de ser quebrado, e por isso, vulnerável, como são os valores que estão em jogo no totalitarismo.

Para Olavo, contemplar as miniaturas é uma chamada à percepção, à compreensão da atmosfera que circunda a cidade, como se fosse alertado para observar as coisas de forma mais acurada, a partir da miniatura para a imensidão da realidade, da parte para o todo.

Após citar as miniaturas, Olavo nos descreve mais alguns objetos: vitrola e uma estante com livros e discos. Quanto aos livros não se pode inferir muito sobre eles, porquanto não sabemos quais são. Já na vitrola e nos discos existe a possibilidade de pensá-los como uma representação da arte. No entanto, a arte apenas como algo reproduzido, sem anseios

estéticos ou alguma coisa que incite a criação, meramente uma reprodução a qual muitos podem ter acesso, mas sem a devida compreensão. A este detalhe, é possível citar aqui a arte irrefletida cuja função se limita ao simples prazer que Adorno trata criticamente como uma arte burguesa que serve apenas para certa espiritualização (LIMA, 1979).

Por fim, Olavo descreve que o “luxo maior vinha de cima”. O teto da sala do palacete era uma réplica de *A glorificação das belas-artes na Amazônia* de Domenico de Angelis. Mais uma vez encontramos uma réplica, apenas uma reprodução de algo já padronizado como belo e que trazia a marca de uma riqueza do passado. Repete-se a mesma imagem do interior da cúpula do Teatro Amazonas.

Segundo informações dadas por Mesquita em *La Belle Vitrine*, o cenário propiciado pela decoração do salão nobre do Teatro Amazonas era uma espaço para a circulação da burguesia local e o intuito maior seria demonstrar ostensivamente *status*. “Um teatro de circulação restrita, localizado dentro do próprio Teatro e assim demarcando a hierarquização do espaço social” (2009, p.223). Da mesma forma o teto da sala de Trajano quer mostrar a ostentação da riqueza e também a seletividade das pessoas que frequentam o local. No aniversário de Jano fica evidente os frequentadores daquela casa:

Mundo me puxou para um canto da cozinha, apontou os convidados e cochichou “Aquele grandalhão ali é Albino Palha... amigo e conselheiro de meu pai. Exporta juta, castanha e borracha. Se dependesse dele, exportaria até os empregados da Vila Amazônia. Palha é um solteirão ... se derrete todo na frente dos militares [...] coronel Zanda, que Jano vive dizendo que é o preferido do Comando Militar da Amazônia. O outro é o tenente Galvo, ajudante-de-ordens do Zanda. Aquele esqueleto corcunda é presidente da Associação Comercial. Tem vários apelidos: Caveira de Bigode, Heródoto...” (HATOUM, 2009, p. 46)

Os tipos selecionados que frequentam a casa de Trajano acabam sendo descritos por Raimundo de uma forma caricatural assim como faz em alguns dos seus desenhos. Ao tratar destes personagens é possível concebê-los como aqueles que detinham o poder da região. O primeiro que é citado é um dos amigos pessoais de Trajano, representa outro empresário que enriquece a custa da exploração da força de trabalho. Podemos entendê-lo como a figura do exportador capitalista que faz tudo em prol dos lucros, não importando quanto inescrupuloso ele pode ser. Pode-se ainda inferir como uma forma de neoliberalismo que era uma das duas tendências do governo militar.

O segundo personagem é o coronel Zanda o qual mais tarde irá comandar a política totalitária que irá se instaurar no Amazonas. O outro é um ajudante do coronel já mencionado. Estes dois representam a força do governo militar despótico na cidade. E por fim, aquele a quem chamam de Heródoto por possuir uma falsa erudição ao falar sobre os fatos históricos, representa uma maneira positivista de conceber a história de forma simples e memorialística, sem ater-se à crítica que pode vir dos fatos ocorridos.

Estes são os tipos que frequentam a casa de Trajano Mattoso: empresários que vivem de exportação e exploração, militares que detêm o domínio político à força e aqueles que relembram um passado sem crítica dialética. São estes, portanto, os tipos que vigoram e conduzem Manaus.

No entanto, Raimundo ri destes tipos: “Mundo deu uma risada ferina: ‘esse é nosso Heródoto. Quando ele se empolga a festa acaba’” (HATOUM, 2009, p. 47). O “nosso” Heródoto falara da morte de um marechal e do decreto que deixara para instalar indústrias em Manaus. O riso aqui pode ser não só da postura do orador que, empolgado com as palavras torna-se cômico, mas também pelo excesso de lamento designado ao marechal que morrerá, pois Zanda ao cruzar a sala e interromper a oratória, diz que a “morte do presidente não seria o fim do mundo”; remetendo-nos ao contexto, não seria o fim do período do governo militar, pois isto estava longe ainda de acontecer. Em meio a esta conversa Raimundo ri ferinamente. No entanto, o riso não se demorou por muito tempo. Alícia que observava à distância a festa sai da sala e sobe para o quarto levando o seu filho junto.

Debaixo da *Glorificação das belas-artes da Amazônia* Raimundo ri daquela gente selecionada a dedo para participar do aniversário de Trajano. Após o riso, sobe para o quarto. Este movimento de subida torna-se importante ao analisarmos a casa, pois como lembra Bachelard, para se analisar a casa é preciso focar dois temas principais: sua centralidade e verticalidade. A primeira, nós trabalhamos acima na descrição que o narrador faz da sala do palacete. Já a verticalidade é que observaremos agora.

A verticalidade é assegurada pela polaridade que existe do porão ao sótão. No primeiro temos a irracionalidade que se opõe à racionalidade do sótão. O porão relaciona-se com o inconsciente. Já o andar de cima representa a consciência. Exemplificando com Jung, Bachelard menciona:

A consciência se comporta então como o homem que, ouvindo um barulho suspeito no porão, se precipita para o sótão para constatar que aí não há

ladrões e que, por consequência, o barulho era pura imaginação. Na realidade, esse homem prudente não ousou aventurar-se ao porão. (1979, p. 208)

Ao subir para o quarto com a mãe, Raimundo não se arrisca na aventura de estar sob a égide de Trajano. Ficar na sala é compactuar daquela seletividade hierárquica da qual ele não quer fazer parte. Prefere ausentar-se e deixar os outros comemorarem o aniversário do pai. Quando Raimundo toma a decisão de subir, ele quer se afastar dos incômodos, pois quanto mais perto do telhado mais próximo estará dos pensamentos claros. Os andares mais altos representam a zona racional de projetos intelectualizados. Contudo, no sótão também existe pensamentos e sentimentos negativos como o medo, por exemplo, porém, nele tais sensações são facilmente racionalizadas. No andar de cima quando é dia o lugar torna-se claro. Por isso, é lá que Raimundo faz a sua arte. É em seu quarto, localizado no último andar de cima, onde são produzidas as obras de arte da sua adolescência.

Jano tirou a chave do bolso, destrancou a porta, começou a tossir. Folhas de papel, pincéis, lápis, tubos de tinta, penas de pássaros, plantas ressequidas e sementes espalhados no chão; num cubo de vidro, cipós enrolados em forma cônica, e, nas paredes, desenhos com símbolos indígenas. (HATOUM, 2009, p. 32)

Trajano reclama que no quarto do filho não existe nenhum livro de matemática, somente arte e poesia. O cômodo de Raimundo é o lugar dos sonhos racionais, dos projetos intelectualizados e também da subjetividade, pois é isto que arte e poesia evocam. Assim, é o lugar onde acontecem suas criações artísticas. Interessante que tal cômodo esteja acima da *Glorificação das belas-artes da Amazônia*. Representando a arte de Raimundo acima desta que apenas reproduz o que já foi consagrado, pois a estética do jovem busca uma criação inovadora.

Observando a matéria-prima para a produção da arte de Raimundo, percebe-se que os elementos carregam características regionais: penas de pássaros, cipós, sementes, símbolos indígenas. A arte de Raimundo quer buscar um sentido de origem, lembremos, pois, que sua mãe possui traços “de alguma tribo esquecida” (HATOUM, 2009, p. 16). A arte não pode ser apenas algo para ser contemplado, mas precisa ter um sentido profícuo que se dá nesta busca de sentido do próprio ser. Contudo, apesar do olhar ao passado ao criar a arte faz em moldes

modernos. A identidade não se faz somente detendo-se no passado, mas, criando uma nova perspectiva.

Raimundo, apesar de ter seu quarto e nele refugiar-se, passou um tempos de solidão enclausurado no porão. perguntavas a tua mãe por que tudo era tão escuro e por que agora só escutavas o barulho da chuva e das trovoadas, e por que tinhas que comer sozinho e só podias sair à noite pra ir dormir no quarto [...] É uma criança, gosta de desenhar, ele brinca e desenha sozinho no porão (HATOUM, 2009, p.252)

O porão é o “primeiro lugar obscuro da casa, o ser que participa das potências subterrâneas. Sonhando com ele, concordamos com a irracionalidade das profundezas” (BACHELARD, 1979, p. 209). Foi no porão que saíram os primeiros rabiscos de Raimundo. Pode-se inquirir que é deste inconsciente irracional que surge a sua peculiar arte. Segundo Bachelard é neste lugar que a loucura se encontra enterrada, citando *O Barril Amontillado* de Edgar Allan Poe mostra que o drama que surge de um porão explora os medos duplamente na natureza do homem e da casa (1979, p. 210). No entanto, Raimundo vence o medo. Certo dia foge, e com as mãos ensanguentadas, por ter quebrado a janela que dava acesso ao lado de fora, procura o pai para lhe mostrar o desenho que fizera. Ao vencer o medo certa liberdade é conquistada.

Não é forçoso considerar o porão da casa com os porões da ditadura militar. A forma como Trajano vigia e persegue o filho assemelha-se ao apossamento dos militares em relação aos que discordavam do governo totalitarista. Assim, observa-se mais uma vez que a casa é uma representação da própria condição social que o país e a cidade enfrentam. Assim como Mundo manchou suas mãos de sangue ao quebrar o vidro de sua prisão, era preciso haver certo sacrifício para se libertar da ditadura. Mais uma vez vemos a imagem de vidro. Na sala do palacete as miniaturas que simbolizam a ditadura militar estão envoltas de vidros da mesma forma que aquilo que impede Raimundo de sair do porão é uma vidraça. Isto indica, portanto, que o aprisionamento tem uma saída. Mas para isto é necessário quebrar os vidros e talvez manchar-se com sangue, pois apesar do material ser frágil, ele é cortante, desta forma exige-se certo sacrifício para rompê-lo. Mundo faz isto com a arte.

3.3. A Arte em *Cinzas do Norte*

A arte de Raimundo sai do porão para o último andar de cima. A solidão escura por ele enfrentada tanto em casa quanto pela ditadura transforma-se em arte, com ela desafia o pai e o totalitarismo. Raimundo desenha o tempo todo como se fosse uma sina. Muito de suas composições foram feitas na Europa e vendidas apenas para comprar o necessário para sobreviver. Suas obras só não se perdem totalmente porque Olavo, seu único amigo, não permite e transforma a vida e a obra de Raimundo em um relato.

Antes de observarmos a arte de Raimundo, faz-se imperioso esclarecermos o que é arte. Para isto, vejamos o que diz Nicolas Bourriaud⁹ no glossário que se encontra no livro *Estética Relacional*:

Arte: 1. Termo genérico que designa um conjunto de objetos apresentados no âmbito de um relato chamado *a história da arte*. Esse relato estabelece uma genealogia crítica e problematiza os campos desses objetos através de três subconjuntos: *pintura, escultura e arquitetura*. 2. A palavra arte hoje aparece apenas como resíduo semântico desses relatos. Sua definição mais precisa seria a seguinte: a arte é uma atividade que consiste em produzir relações com o mundo com o auxílio de signos, formas, gestos ou objetos. (2009, p. 147)

A arte em *Cinzas do Norte* aparece como um conjunto de objeto o qual podemos perceber algumas perspectivas da arte no Amazonas. Encontramos neste romance, arte clássica como aquela que está impregnada na casa de Trajano tendo uma arquitetura e pintura nos moldes da época da *belle époque*. A narrativa também nos mostra duas fases da estética de Arana. Uma que valorizava propriamente a arte com a preocupação de uma criação autônoma e baseada em aspectos estéticos. Outra pautada apenas no lucro. A arte de Raimundo, possui uma crítica social e carrega uma forma mais contemporânea. Esta última possui a característica da segunda definição de Bourriaud que visa à arte como relação com o mundo. Sobre isto, comentaremos mais adiante.

⁹Cito este crítico de arte por dois motivos: forma concisa com que define arte e também devido a sua “estética relacional” que é possível perceber na arte de Raimundo.

3.3.1 O Grotesco

No começo deste capítulo já observamos um dos primeiros desenhos que Olavo guarda de Raimundo: “um barquinho torto e esquisito no meio de um mar escuro que podia ser o rio Negro ou o Amazonas. Além do mar uma faixa branca”. (HATOUM, 2009, p. 12). Já comentamos algumas possibilidades deste encontro. No entanto, agora como está se tratando de uma forma mais atenciosa da arte, é possível notar as formas do objeto desenhado: torto e esquisito. Em outros desenhos o esquisito reaparece:

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 e bichos de casco com feições grotescas (HATOUM, 2009, p. 16)

Os desenhos são caricaturas publicadas em uma revista interna da escola pública a qual Raimundo frequentava. A caricatura tem por objetivo explorar certos aspectos exagerando-os a ponto de deixá-los destoantes de uma normalidade. Além disso, os desenhos envolvem corpos humanos misturados com de animais. Esta forma de representar assemelha-se ao grotesco. A partir de Kayser (1986) o grotesco toma vários percursos. No entanto, todos os conceitos envolvem uma dinâmica que se relaciona com metamorfoses e transformações, e ainda sempre é uma manifestação não presa às regras.

Raimundo faz os desenhos em uma escola que está sob a vigilância militar que impõe a ordem à força. O desenhista se contrapõe a esta regra, e através dos excessos em suas caricaturas expressa primitividade na imagem do marechal-presidente. Assim, transforma-o em metade homem e metade animal, possuindo patas e envolto por carapaça de quelônio. Observam-se neste desenho dois aspectos do grotesco estudado por Kayser (1986): a desproporção e o hibridismo. O rosto transfigurado em aborrecimento e o corpo endurecido como a de uma tartaruga conduzem para uma interpretação zoomórfica que visa salientar o proceder violento, a brutalização recorrente na escola. O grotesco aparece como um grito sem voz em meio à tirania.

O grotesco na arte de Raimundo não aparece inteiramente relacionado como resposta diante da opressão militar. A própria forma grotesca remonta a uma origem que, segundo Kayser (1986), é impossível saber a origem da mesma forma como acontece com a comédia e

a tragédia. Concernente ao artista de *Cinzas do Norte*, é possível sugerir que o grotesco tenha se originado no porão de sua casa. Mas isto, não em uma forma de arte, mas na sensação de encontrar-se ali; podemos considerar, portanto, que foi um processo traumático que o levou a utilizar este gênero em sua arte. Contudo, o primeiro contato de Mundo com o grotesco propriamente na arte vem de Arana, que vendia na rua objetos feitos artesanalmente em formas de “bichos”. A partir deste contato, Raimundo passa frequentar o ateliê de Arana.

No ateliê de Arana existe uma arte diferente daquela exposta na Pinacoteca do Estado, Palácio do Governo e as pinturas italianas do Teatro Amazonas. Quando Olavo entra pela primeira vez no ateliê, é atraído por objetos que lembram o grotesco:

Objetos pintados com cores fortes: pequenas mulheres de barro, sentadas ou deitadas, que pariam peixes e serpentes. Tinham uma expressão estranha, todas de boca aberta, lábios grossos e vermelhos; olhavam para o alto; na cabeça, um véu de tule puído e manchado. (HATOUM, 2009, p. 41-42)

Arana ao perceber a atração de Olavo por aqueles objetos diz que foi um “cara” adoidado que fizera aquelas coisas. É Ranulfo quem conta sobre aquelas esculturas: “Jobel, era escultor. Ninguém se interessa pelas caboclas de barro que ele fazia, umas mulheres socadas que pariam bichos. [...] Objetos lindos que nem peças marajoaras.” (HATOUM, 2009, p. 103).

O grotesco que tem como base o hibridismo, o zoomorfismo, não é, portanto, uma característica exclusiva da arte moderna. O modernismo, no entanto, apropria-se desta característica para explorar em suas obras fontes puras que traduzissem sua vontade de expressão mais simples e direta, aproximando-se da vida do homem mais rudimentar, e com isto, tecer uma crítica à cultura moderna e urbana. Na Europa esta perspectiva parte da descoberta da escultura primitiva africana. No Brasil é a cultura indígena e a aquela trazida pelos negros que reaparecem nos quadros. Ranulfo menciona que as esculturas encontradas no ateliê de Arana são semelhantes à arte marajoara. Esta é considerada a produção artística mais antiga do Brasil¹⁰. É neste contexto que se insere a arte de Raimundo.

Arana em certa fase de sua vida artística elevou os excessos do grotesco para fazer com que sua arte fosse uma crítica séria sobre a condição de outrem “*A dor das tribos... a dor de todas as tribos*” –“No chão da jaula havia uma floresta em miniatura com lascas de ossos

¹⁰ Informação retirada do sítio:

http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5353

de animais e pedaços de minérios. Num dos cantos, vi um crânio, arcos de costelas, rosários de vértebras. Uma ossada.”(HATOUM, 2009, p. 108). Assim, como na casa de Trajano havia uma miniatura que revelava o contexto do totalitarismo no ateliê de Arana a miniatura mostrava a condição dos que estão daqueles que foram esquecidos na modernidade.

A obra de Arana era extremamente ousada tanto que se utilizava de pedaços de ossos humanos em um limite entre a estética e a ética. Todavia, não chegou a expô-la. Disse para Mundo que era uma obra demasiadamente crítica, mas que já a considerava fútil, com isto tornou-se um “reles” comerciante de arte.

Cinzas do Norte nos apresenta uma dualidade da arte no Amazonas. Uma arte para proporcionar prazer a uma burguesia. Já a outra, além da estética, o engajamento a promover a reflexão. Adorno, segundo Costa Lima, é um dos pioneiros da estética da negatividade que lida justamente com esta arte desprovida de reflexão:

A crítica mais aguda a toda a experiência de prazer da arte se encontra, outra vez, em Adorno. Quem procura e encontra prazer ante as obras de arte não passa de um idiota (Banause): expressões como delicioso de ouvir falam por si. Quem é incapaz de eliminar o prazer da relação com a arte, a coloca junto aos produtos culinários ou pornográficos. Em suma, o prazer da arte não passa de uma reação burguesa à espiritualização da arte, sendo desta uma forma o pressuposto para a indústria cultural da atualidade [...] (2002, p. 92)

Adorno desenvolve sua crítica da arte no pós-guerra, para ele a arte não pode estar vinculada simplesmente ao prazer em um mundo em ruínas. Mas é necessário que faça refletir. Até mesmo na lírica, com sua característica estritamente subjetiva, a arte deve provocar uma reflexão: “o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente” (ADORNO, 2008, p. 67). Desta forma, quando Arana começa a fazer quadros com paisagens de um rio que margeiam uma mata e pássaros em um céu luminoso. Ele iguala a sua arte a produtos culinários e pornográficos cujo objetivo é obter lucro em uma época essencialmente industrial. Por isso, é um quadro encomendado, e este tipo de arte, contrária a que ele próprio ensinara a Raimundo, depende de quem olha. Uma obra, segundo Adorno, para idiotas.

Raimundo toma distância desta arte. Engaja-se. Para ele, não é possível que a arte produzida em um regime totalitário fique impassível diante desta condição. Desta forma, elabora um projeto chamado *Campo de Cruzes*. No entanto, tal projeto não é uma obra feita

em solidão como estava acostumado a fazer desde sua infância. Nela, desde a construção até o sentido está envolvida e comprometida com o social.

A obra consistia em fincar cruces na frente de cada uma das casas do bairro Novo Eldorado enquanto os moradores ficariam deitados dando a impressão de que aquilo seria um grande cemitério. Raimundo com esta instalação consegue chegar a uma espécie de arte relacional.

A arte relacional é conceituada por Bourriaud como: “conjunto de práticas que tomam como ponto de partida teórico e prático o grupo das relações humanas e seu contexto social, em vez de um espaço autônomo e privativo.” (2009, p. 151). Para este crítico de arte a atividade artística não possui uma essência imutável, mas é constituída de um jogo em que as formas, modalidades e funções evoluem conforme as épocas e contextos sociais.

Quando Raimundo realiza a instalação *Campo de Cruzes*, desde o início ele pensa em uma obra coletiva. Sendo esta produção coletiva, é possível, por conseguinte, pensá-la como relacional, pois ela parte do contexto social e das relações humanas.

O lugar em que foi montada a instalação era o próprio bairro Novo Eldorado. Espaço onde faltava água e luz. Neste lugar o banheiro não tinha fossa, e os lixos eram jogados na mata. Esta ficava um pouco distante, pois o bairro era apenas um descampado construído sem a mínima estrutura, onde nem ao menos havia uma árvore para fazer sombra. Daí surge a arte que se relaciona com outros e, mais do que isto, se preocupa com o outro.

Campo de Cruzes de Raimundo é uma arte que se enquadra na perspectiva da arte contemporânea, principalmente com características da arte relacional, conceituada por Bourriaud como essencialmente coletiva. A obra de Raimundo não foi feita dentro de um lugar restrito para a exposição de artes, mas foi exposta na própria rua, sendo estampada nos jornais, atingindo desta forma, um público muito maior, causando neste variadas reações.

A última obra de Raimundo é *História de uma Decomposição – Memória de um Filho Ausente*. Pelo título já é possível presumir o teor da obra, decomposição nos remete a algo que está se desfazendo, diluindo-se em pequenas partes. Uma das características da terceira fase da modernidade ou como se refere Bauman (2000) da “pós-modernidade” é a liquidez da sociedade que possui uma fraca resistência à “separação dos átomos”, tendo assim, dificuldade em conservar sua forma. Quando esta se põe em mudança, temos uma decomposição. Portanto, Raimundo conta com sua obra uma história de diluição dos laços

frágeis da sociedade, não indo direto a ela, mas partindo de sua própria vida, do núcleo da sociedade que é a família.

“Na primeira pintura uma figura masculina aparece de corpo inteiro, olhos cinzentos no rosto severo, ainda jovem, terno escuro e gravata da cor dos olhos, as mãos segurando um filhote de cachorro, e, ao fundo, o casarão de Vila Amazônica, com índios, caboclos e japoneses trabalhadores trabalhando na beira do rio. Mundo, no meio dos trabalhadores, olha para eles e desenha. Nas quatro telas seguintes as figuras e a paisagem vão se modificando, o homem e o animal se deformando, envelhecendo, adquirindo traços estranhos e formas grotescas, até a pintura desaparecer. As duas últimas telas, de fundo escuro, eram antes objetos: numa, pregados no suporte de madeira, os farrapos da roupa usada pelo homem no primeiro quadro, que havia sido rasgada, cortada e picotada; na última, o par de sapatos pretos cravados com pregos que ocupavam toda a tela, os sapatos lado a lado mas voltados para direções opostas, e uma frase escrita à mão num papel branco fixado no canto interior esquerdo: *História de uma decomposição – Memórias de um filho querido*”. (HATOUM, 2009, p. 292)

Na primeira pintura um homem (Trajano) ocupa a centralidade e está composto de forma inteira. Os olhos podem ser interpretados como a indecisão diante da vida, apesar de todo vigor e severidade expressa no rosto, o olhar é cinzento. A palavra cinza vem do latim *cinis* que é o resto de um material que passou por um processo de combustão. Pensar assim remete-nos à decomposição; as ruínas são cinzentas. Nas mãos do homem um cachorro que sabemos que representa o Fogo. Um animal que Raimundo odiava porque o pai parecia gostar mais do cachorro do que dele. Fogo era apreciado porque era submisso ao seu dono, atitude esta que jamais fora característica do protagonista em relação ao pai. Assim, Trajano é representado tendo no colo Fogo e o olhar cinzento. Atrás desta figura central a Vila Amazônia e “trabalhadores trabalhando”- a redundância vem para acentuar a exploração.

Nas quatro próximas telas o grotesco surge deformando o homem e o animal até desaparecerem. Aqui podemos sugerir o tempo que passa e deteriora. Podemos notar ainda que os quatro quadros são comentados simultaneamente e que sua descrição é menor do que a primeira e as duas últimas, e isto leva-nos a pensar na fluidez do tempo, o qual relacionado à modernidade tem-se a sensação de passar em maior velocidade.

As duas últimas telas “eram” objetos: roupa e sapato, coisas materiais que protegem o corpo. Em uma das telas, destaca-se a vestimenta rasgada e picotada. Nisto vemos a decomposição da matéria. Na última, um par de sapatos que estão em lados opostos. Podemos pensar em direções opostas, destino confuso.

O quadro é dividido em sete partes, assim como a criação de Deus descrita no Gênesis. A criação divina é ascendente começa com a luz culminando no homem. Já na arte de Raimundo, começa com o homem e termina com quadros escuros. A disparidade das duas criações se dá essencialmente pelo fato de a última ser uma criação na modernidade. Sendo moderna e contemporânea deve tratar destas relações humanas que cada vez mais são ligadas por frágeis laços. Desta forma, a obra de Mundo é fruto de um ódio impregnado na alma. Esta palavra tem um significado importante quando analisada pela fenomenologia. Diferencia-se de espírito. Alma é a junção de corpo e espírito.¹¹ Assim, o sentimento que o artista mostra em sua obra revela uma deterioração tanto material quanto espiritual. O ódio do artista está nesta totalidade. Como fora comentado no começo desta seção, a obra de arte de Raimundo começa no porão, e é deste lugar que saem suas primeiras imagens, terminando sua última obra com os mesmos tons escuros.

Para Olavo a última obra de Mundo traduzia a angústia e era um presságio da morte, as imagens não significavam diretamente Trajano e Fogo: “pareciam seres desconhecidos, que o tempo distorcia até tornar grotesco” (HATOUM, 2009, p. 295). Evocava outro lugar que estava esquadrihado no passado de Olavo. Partindo disto é possível sugerir que a obra também conta a história da cidade de Manaus. Tal qual a lírica que é essencialmente subjetiva, mas que atinge o universal e, por conseguinte, o social (ADORNO, 2003) Raimundo consegue com sua obra expressar as angústias, e os medos, do tempo da ditadura. O ódio não era só do pai, mas de toda a opressão do regime militar. Os sapatos em direções opostas podem representar a cidade de Manaus após o fim da ditadura, com rumos incertos, após o estrago realizado pelo coronel Zanda.

3.4 Relatos cinzentos de Hatoum

Hatoum traz mais uma vez a família como o fulcro de onde parte e se expande a narrativa. Em *Relato de um Certo Oriente* e *Dois Irmãos* duas famílias árabes que trazem consigo marcas das tradições de “certo” oriente são mostradas em meio a cidade de Manaus que, com a ambigüidade da modernidade, cresce. Em *Cinzas do Norte* a família já não tem tradições rígidas, apenas Trajano lembra-se do seu velho pai português em uma piscina na Vila Amazônia e, no dia de aniversário, aparece a bandeira portuguesa e suas cores. O que se

¹¹Bachelard e Hannah Arendt comentam sobre este termo. O primeiro na *Poética do Espaço*. A outra em *Vida do Espírito*. Ambos se utilizam da fenomenologia.

vê em *Cinzas do Norte* são fuligens ou como o próprio nome do romance sugere cinzas de tradições antigas.

Raimundo é um personagem estranho a sua própria terra e quando vai à Europa ele se torna um auto-exilado. Assim, o nome Mundo pelo qual é chamado acaba configura-se melhor, pois ele é um sujeito do mundo mergulhado nas opressões sociais e em angústias que fazem parte da condição de *estar-no-mundo*. É um mal estar moderno ou pós-moderno que Hatoum relata em seus romances. Nos dois primeiros vemos isto, mas não de uma forma tão individual e solitária. É sempre alguém que narra a vida de uma família. No *Relato de um Certo Oriente* é a neta de Emilie que narra sobre a vida desta, mas traz com isso numa contextualização da tradição árabe. Em *Dois Irmãos* é o conflito de gêmeos, ou seja, duas perspectivas existenciais contada por um narrador que também mostra seus conflitos. Já em *Cinzas do Norte* Olavo narra sobre um artista, sua vida e obra, tal qual uma dessas biografias encontradas em estantes de livrarias. Existe nisto um afunilamento para o individual, para o fragmento, característica cada vez mais presente na modernidade.

Adorno (2003) em sua teoria crítica propõe que é no mergulho do indivíduo que o poema lírico se eleva, porque é posto em cena algo de não desfigurado, de não captado, de ainda não subsumido, e deste modo anuncia o universal humano. Quando Olavo se põe a narrar sobre a vida e obra de Mundo relata também um aspecto social de uma geração que sofreu em dado período histórico no Brasil, de uma crise que fora vivida de forma individualista, mas que fazia parte de mal-estar coletivo. Desta forma, certas tonalidades pessimistas atravessam a narrativa e, como elas são pesadas, acabam por fixar-se nas linhas dos romances, apesar de tentar transmitir certa neutralidade que é uma das características que o realismo presume. O que temos, então, é uma realidade relatada com as sensações e sentimentos vividos em uma época de totalitarismo.

A casa que abriga e oprime o protagonista em *Cinzas do Norte* é destruída assim como a casa de Zana em *Dois Irmãos*. Este espaço da casa, principalmente no terceiro romance, não é um daqueles lugares que Bachelard considera como se fosse o lugar em que o ser se sente protegido. Mas, ao contrário, é o lugar onde pode alimentar o ódio e a opressão. Assim, não seriam *topofilias* estes espaços de Hatoum, mas *topofobias*, que como a palavra fobia nos indica, relaciona-se com medo e outros sentimentos negativos.

Observando as três obras, vemos as casas serem mais que parte da cidade, mas micro representações dela. Assim, o esvaziar da casa no primeiro romance, a destruição e a retirada

da matriarca no segundo, e destruição e esvaziamento do terceiro, representam o processo de modernização da cidade de Manaus.

Além da destruição material e simbólica das casas, observa-se que os valores e tradições que estão nelas também mudam. Nos dois primeiros certa religiosidade perpassa na casa. Existe até um conflito religioso entre cristãos e mulçumanos em *Relato de um Certo Oriente*. Mas em *Cinzas do Norte* poucas vezes vemos este tema aparece.

A família dentro da casa também diminui. No primeiro romance, filhos e netos se abrigam na casa de Emilie. Em *Dois Irmãos* Zana e Halim possuem três filhos. Já em *Cinzas do Norte*, atentando para a casa onde o relato se prende, é um casal e um filho, e este último veio de outro relacionamento.

Hatoum desde *Relato de um Certo Oriente* até *Cinzas do Norte* escreve sobre famílias da cidade em que vivera a infância e um pouco de sua adolescência. Os relatos desta cidade do norte surgem em imagens, e se fôssemos compará-las a um álbum de fotografias, veríamos a melhor qualidade da imagem conforme o tempo vai passando e aumentando a tecnologia. Assim, temos nos relatos de um certo Hatoum do primeiro ao terceiro romance imagens de uma cidade que vão se tornando mais nítidas a cada publicação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Relato de um Certo Oriente, *Dois Irmãos* e *Cinzas do Norte*, três romances que trazem a representação da modernidade em Manaus. Do início de 1900 até a década de 80 e 90 é possível ver o tempo histórico da cidade contado a partir da ficção de Hatoum. A sombra deixada pela *Belle Époque* e o reflexo das guerras e ditaduras de pós-guerra fazem parte do fundo histórico das três primeiras obras do amazonense. No entanto, este não é o foco principal. A narrativa hatouniana se fixa em uma parte deste todo. É na família que o enredo se inicia e como uma aranha que constrói sua teia, as tramas que envolvem as famílias amazonenses são tecidas. No primeiro romance, vozes dispersas em idas e vindas pelo tempo e pelo espaço da cidade. Lembranças de um passado agregadas à dor e nostalgia mostram uma casa que se esvazia tanto culturalmente, devido à perda da tradição árabe, quanto humanamente devido à ausência dos sujeitos que aí viviam.

A casa, no entanto, continua em pé durante toda a narrativa e o valor advindo deste espaço ainda é evocado. Na segunda obra, os conflitos familiares são mais intensos, pelo menos são acompanhados mais de perto. A casa desta vez não se sustenta, é vendida como numa liquidação. Uma das características da modernidade é esta de destruir coisas, substituindo por outras, mas em *Dois Irmãos*, antes da modernidade é o ódio dos gêmeos que destrói a casa. A modernidade apenas dá as ferramentas para isto seja feito. No terceiro romance, desde o título, temos as cinzas como referência. A família agora mais fragmentada, vivendo em conflitos que também não cessam, perpetuando-se em uma arte deixada pelo protagonista. A casa, palacete de Trajano, é destruída com toda a sua opulência e referência que fazia à Manaus antiga. Os espaços, a vida dos personagens, tudo parece ruir nos romances de Milton Hatoum.

As imagens das três casas elucidam uma modernidade onde tudo o que é sólido se desmancha no ar. Casas esvaziando e sendo destruídas não somente no aspecto físico, mas, sobretudo, o *ethos*, ou seja, a história, a cultura, o costume, tudo que compõe a morada do homem se esvanece em cinzas.

Hatoum em uma entrevista¹² diz que com *Cinzas do Norte* ele expõe o drama moral de sua geração. No entanto, observa-se nos outros dois romances anteriores que isto também

¹² Esta entrevista pode ser encontrada no sítio: www.digestivocultural.com/entrevista/entrevista.asp?

ocorre, talvez não a história de sua geração propriamente, mas a história de Manaus contada a partir do olhar do imigrante árabe, que é estereotipado como o vendedor mascate (*Relato de um Certo Oriente e Dois Irmãos*) e do manauara (*Olavo Cinzas do Norte*). Ao tratar de tais vivências da modernidade por meio de sua ficção, Hatoum, alinha-se com a figura representativa de um intelectual conforme o concebe Edward Said:

Meu argumento é que os intelectuais são indivíduos com vocação para a arte de representar, seja escrevendo, falando, ensinando ou aparecendo na televisão. E essa vocação é importante na medida em que é reconhecível publicamente e envolve, ao mesmo tempo, compromisso e risco, ousadia e vulnerabilidade. (2005, p. 27)

A vocação de Hatoum é escrever ficção e em seus três primeiros romances representa famílias na cidade de Manaus circundadas por um contexto de transformação da urbe. Mais do que as famílias, nas suas narrativas existe lugar para as vozes que, saindo da ficção, não se ouvem. No primeiro romance, as vozes são muito dispersas e não se sabe exatamente de onde vêm nem mesmo quem é propriamente dono da voz. No segundo romance, distingue-se Nael, este é filho bastardo de um dos gêmeos. Sabe-se quem é a mãe, mas não o pai. No terceiro sabe-se quem é o pai e a mãe de Raimundo. Vemos com isto complementos serem dados conforme a história fica mais recente. Não se sabe exatamente o porquê da difusão e incompletude dos primeiros e, nisto, misturam-se memória e história na tentativa de se compreender o passado.

A modernidade possui a característica de ser lacunar, nunca será possível compreendê-la na totalidade. Alguns momentos ela tenta desfazer tudo o que pertencia ao passado direcionando o pensamento em um horizonte que só enxerga do presente para o futuro. Hatoum, no entanto, a partir de seus narradores conta uma história manauara que não se esquece das tradições árabes, das dificuldades da cidade durante a guerra, das opressões que os indígenas e seus descendentes sofriam, dos conflitos familiares, dos estupros ocorridos dentro de casa e das humilhações que faziam parte da história de certas famílias burguesas. Pensar nesses detalhes talvez seja concordar com Latour (2009) de que *Jamais Fomos Modernos*. Para este antropólogo a modernidade é uma marca que dá para as sociedades ocidentais a diferenciação que elas acreditam ter perante os outros, mas que não necessariamente se efetiva no contexto social, científico e cultural em que vivemos. Refletir sobre um problema é relacioná-lo com vários campos que aparentemente estão distantes, mas cuja correlação é necessária para que se tenha uma reflexão mais abrangente. Assim, um

problema na modernidade nunca é um dilema apenas de um setor, mas de vários, um exemplo que Latour nos descreve é sobre a AIDS, para ele tal problema moderno passa do sexo ao inconsciente indo até a África, passando pela cultura de células, DNA, a São Francisco. Contudo, os analistas tratam disso em compartimentos específico da ciência, da economia, das representações sociais. É assim, em fragmentos, que Latour apresenta o cenário e a mentalidade moderna.

Neste cenário e mentalidade moderna estão dispostos os elementos da narrativa de Milton Hatoum. Seguindo este raciocínio a dissertação tomou alguns assuntos para tratar da modernidade. Assim, ao analisar a vingança em *Dois Irmãos*, por exemplo, passou-se pelo período histórico da ditadura que corrobora para que seja feita a vingança de Yaqub; no entanto, tal tema relaciona-se com aspectos da tragédia moderna abordada por Nietzsche de uma forma estética, e a vingança também é ponto que dá movimento à narrativa. Da mesma forma acontece com o automóvel no mesmo romance, a fotografia em *Relato de um Certo Oriente*, o barco em *Cinzas do Norte*, por exemplo. Sempre um assunto da modernidade aproxima várias áreas. Por isso, começamos a introdução com Kant e Berman, passando por Said, Argan, Bachelard, Aumont, Nietzsche, Rouanet, Bourriaud, Giddens, Guattari. Estes nomes também mostram a diversidade moderna.

O enunciado “jamais fomos modernos” também é uma das faces da modernidade que ainda carrega consigo aquele *estar-entre* a minoridade e a maioria kantiana. Tal face apresenta-se na América Latina com uma característica própria segundo Canclini seria uma modernidade sem modernização. Por isso, ao observar estes três romances de Hatoum, vemos uma tonalidade cinzenta e pessimista empregada nas obras. Nota-se que os narradores não contam nada muito belo ou positivo da modernidade em que vivem, pois de onde parte esses olhares não é possível encontrar beleza. O olhar, segundo Alfredo Bosi (2003), é ora abrangente, ora incisivo, em um momento é cognitivo, noutro passional e emotivo. Quem olha pretende saber objetivamente as coisas, e ri ou chora, ama ou detesta, admira ou despreza. Narrar aquilo que o olhar se detém é escrever com inteligência e sentimento. Portanto, os narradores de Hatoum não possuem simplesmente um ponto de vista sobre o que observam. E ao escreverem aquilo que está diante seu olhar o fazem sob a égide do realismo, revelando uma realidade cinzenta da modernidade.

Sobre o pessimismo em suas obras, o próprio Hatoum esclarece¹³ que esta sua tendência pessimista é herança de Machado de Assis. Percebe-se claramente a influência deste autor brasileiro como também a do francês Flaubert. No entanto, ainda que o autor tenha escolhido a forma machadiana e até flaubertiana de construir suas narrativas, Hatoum tem sua própria marca na literatura contemporânea.

Bourriaud destaca que a arte contemporânea não está mais presa à exigência de uma novidade (não que Hatoum esteja isento de novidade em sua literatura, pois o primeiro romance mostra-nos um exemplo de experimentação na narrativa). Mas se centra na participação do outro para composição da arte. Em *Relato de um Certo Oriente* a participação do leitor se dá ao tentar preencher inúmeras lacunas, os nomes que não são revelados ou até mesmo a compreensão da obra que se dá com certa dificuldade. Em *Dois Irmãos* a participação se dá quando o leitor se depara com a paternidade de Nael e se posiciona ou questiona sobre tal assunto. Em *Cinzas do Norte* a arte de Mundo é vista pelo leitor que acaba por criar mentalmente as imagens de suas obras, percebe-se nisto uma criação dentro de outra, mas que só faz sentido quando o leitor acompanha a trajetória da narrativa.

Hatoum, descendente de imigrantes árabes nascido em Manaus, relata as aventuras modernas de duas famílias libanesas e uma manauara. Nos dois primeiros romances, emerge um *ethos* árabe-amazônico onde estas duas culturas interagem e se transformam conforme as rupturas da modernidade. Já no terceiro romance, a vida de um jovem artista amazonense imerso nos conflitos familiares e nas opressões de uma época de totalitarismo mostra a continuidade da passagem do tempo moderno que rompe com passado, ou ainda podemos estar diante daquilo que ultimamente tem se denominado de pós-modernidade. Em todas estas narrativas o leitor é o outro convocado a participar da composição da obras. E quem acompanha cronologicamente os romances participa da história de uma cidade construída na modernidade.

¹³Entrevista dada a Revista Cult podendo ser consultado no sítio:
<http://revistacult.uol.com.br/home/2013/07/milton-hatoum-um-cronista-a-espreita/>

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Notas de Literatura**. Tradução de Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003.

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Tradução de Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.

AGUIAR, José Vicente de Souza. **Manaus – praça, café, colégio e cinema nos anos 50 e 60**. Manaus: Valer, 2002.

ALAIN, Gheerbrant. CHEVALIER, Jean. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

ARGAN, Giulio Carlo. **História da Arte como História da Cidade**. Tradução de Pier Luigi Cabra. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ASSIS, Machado de. **Esau e Jacó**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

Arte Marajoara/Cerâmica Marajoara. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5353. Acessado em 18/09/2013 às 21:32.51.

AUMONT, Jacques. **A Imagem**. Tradução de Estela Santos Abreu. Campinas: Papirus Editora, 2004.

BACHELARD, Gaston. **A filosofia do não/O novo espírito científico/A Poética do Espaço**. Tradução de Joaquim José Moura Ramos. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

BACELLAR, Luiz. **Fruita de Barro**. Manaus: Valer, 2005.

BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade de Baudelaire**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BAUMAN, Zigmunt. **Amor Líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Medo Líquido**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **Tempos Líquidos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

_____. **Vida para Consumo**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

_____. **A Vida Fragmentada**. Tradução de Miguel Serras Pereira. Lisboa: Relógio D'água Editores, 2007.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas – Magia e técnica, arte e política*. Tradução de Rubens Rodrigo Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido se desmancha no ar**. Tradução de Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORGES, Julio Daio. Entrevista: Milton Hatoum. *Digestivo cultural*, São Paulo, 1 maio 2006. Disponível em: <www.digestivocultural.com/entrevista/entrevista.asp?codigo=1>. Acesso em junho de 2013.

BOSI, Alfredo. *História Concisa da Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 2012.

_____. **O Enigma do Olhar**. São Paulo: Ática, 2003.

BOURRIAUD, N. **Estética relacional**. São Paulo: Martins, 2009

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas**. Tradução de Ana Regina Lessa e Heloísa Pesa Cintrão. São Paulo: EDUSP, 2000)

CANDIDO, Antônio. **O Romantismo no Brasil**. São Paulo: Humanitas / FFLCH, 2004.

CECCARELLO, Vera Helena Picolo. **A Alegoria do Dualismo Brasileiro na Obra “Dois Irmãos” de Milton Hatoum**. Tese. UNICAMP. Campinas: junho, 2011.

CHIARELLI, Stefania. Sherazade no Amazonas – a pulsão de narrar em *Relato de um Certo Oriente*. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org). **Arquitetura da Memória**. EDUA/UNINORTE, 2007. p. 35 – 45.

COELHO, Teixeira. A modernidade de Baudelaire – textos inéditos selecionados por Teixeira Coelho. In: Charles Baudelaire. **O pintor da vida moderna**. Tradução de Suely Cassal. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

DAOU, Ana Maria Lima. Natureza e civilização: os painéis decorativos do Salão Nobre do Teatro Amazonas. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**. vol.14, suppl., pp. 51-71. ISSN 0104-5970. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702007000500003>>. Acesso em: 13 mar. 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Félix. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol.4**. Tradução de Suely Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1997.

_____. **Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia vol.5**. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 1997.

DIAS, Edinea Mascarenhas. **A Ilusão do Fausto**. Manaus: Valer, 2007.

DUPAS, Gilberto. O Mito do Progresso. In: **Novos Estudos CEPRAB**, n. 77, mar. 2007, p. 73-89.

DOSTOIEVSKI, Fiodor. **Crime e Castigo**. Campinas: Sabotagem, 2004.

ELIOT, T.S. **Terra Devastada**. Tradução de Gualter Cunha. Lisboa: Gota D'Água Editores, 1999)

FAGUNDES, Ronaldo Costa; LIMA, Rogério (orgs). **O Imaginário da Cidade**. Brasília: Editora UNB, 2000.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e Escritos Vol. III** – Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

FRANK, Erwin H.. Viajar é preciso: Theodor Koch-Grünberg e a Völkerkunde alemã do século XIX. **Rev. Antropol.**, São Paulo , v. 48, n. 2, Dec. 2005 . Available from <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477012005000200005&lng=en&nrm=iso>. access on 29 Sept. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77012005000200005>.

GEBALY, Maged Talaat Mohamed Ahmed El. **Mobilidades Culturais e alteridades em Relato de um Certo Oriente e sua pré-tradução árabe**. Tese. Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012.

GUERVÓS, Luis Henrique de Santiago. Nos limites da linguagem: Nietzsche e a expressão vital da dança. In: MARTON, Scarlett. **Cadernos Nietzsche**, GEN Publicações, São Paulo, 2003.

GIDDENS, Anthony. **As Consequências da Modernidade**. São Paulo: UNESP, 1991.

GONDIM, Neide. **A Invenção da Amazônia**. Manaus: Valer, 2007.

GUATTARI, FÉLIX. **Caosmose**. São Paulo: Editora 34, 2006)

HATOUM, Milton. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

_____. **Dois Irmãos**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.

_____. **Relato de um Certo Oriente**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2008.

JOYCE, James. **Ulisses**. Tradução de Guilherme Contijo Flores. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

JUNIOR, Benjamin Abdala. **Moderno de Nascimento**. São Paulo: Boi Tempo, 2006.

KAYSER, Wolfgang. **O GROTESCO** – Configuração na Pintura e na Literatura. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Editora Perspectiva, 1986.

KANT, Immanuel. Resposta a pergunta o que é esclarecimento? Tradução de Floriano de Sousa Fernandes. In: **Textos Seletos**. Rio de Janeiro: Vozes, 1985.

LAPLANCHE, Jean. **Vocabulário da Psicanálise**. Tradução de Pedro Tamen. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

LATOUR, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Editora 34, 2009.

LEÃO, Allison. Anotações iniciais para uma interpretação da monstrosidade na ficção amazonense. In: CAVALHEIRO, Juciane (org.). **Literatura, interfaces, fronteiras**. Manaus: UEA Edições, 2010. p. 11-33.

_____. **Representações do intelectual em Relato de um certo Oriente**. . In: ALETRIA: revista de estudos de literatura, v. 6, 1998/99 [2007]. Belo Horizonte: POSLIT, Faculdade de Letras da UFMG, p. 161

_____. **Milton Hatoum: Regionalismo Revisitado ou Renegado?** In: Congresso Internacional ABRALIC. Curitiba: 18 a 22 de julho de 2011.

LIMA, Luiz Costa. **A Literatura e o Leitor**. São Paulo: Paz e Terra, 1979.

LUKACS, Georg. **Teoria do Romance**. Tradução de José Marcos Mariano de Macedo. São Paulo: editora 34, 2007.

MACHADO, Roberto. **Foucault, a filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

MARCONDES, Marlene Paula. **Milton Hatoum – Itinerário para um certo Relato**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2006.

MOISÉS, Massaud. **A análise Literária**. São Paulo: Cultrix, 1969.

MORETTI, Franco. **Signos e Estilos da Modernidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

MESQUITA, Otoni Moreira de. **La Belle Vitrine: Manaus entre dois tempos**. Manaus: Valer, 2009.

NEPOMUCEMO, Eric. **Milton Hatoum – Sangue Latino**. Disponível em: <http://tvcultura.cmais.com.br/sanguelatino/videos/milton-hatoum-sangue-latino-cmais>>
Acesso em 20 jul.2012

NEDER, Ricardo Toledo. **Industrialismo, Ecologia e Democracia**. São Paulo: Rev. Social USP, Volume 1, 1991. Disponível no site: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0312/INDUSTRIALISMO.pdf>

NIETZSCHE, Friedrich. **O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo**. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

_____. **Assim Falava Zatustra**. Tradução de José Mendes de Souza. São Pulo: ebooksbrasil, 2002.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e Regionalismo Revisitado. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org). **Arquitetura da Memória**. EDUA/UNINORTE, 2007. p. 98-118.

_____, Tânia. Regiões, Margens e Fronteiras: Milton Hatoum e Graciliano Ramos. In **Despropósitos**: estudos de ficção brasileira contemporânea. São Paulo: Annablume; FAPESP, 2008.

PINHEIRO, Luis Balkar Sá Peixoto. **Amazônia em Cadernos**: Narrativa, Arte e Cultura. Manaus: EDUA, 2007.

PRIORE, Mary Del. **Esquecidos por Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

RICOEUR, Paul. **A Metáfora Viva**. Tradução de Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

ROUANET, Sergio Paulo. **As razões do iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SAID, Edward W. **Representações do Intelectual**. Tradução de Milton Hatoum. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado**. Tradução de Rosa Freire D'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1991

SOLLA PRICE, Derek de. **A Ciência desde a Babilônia**. Belo Horizonte e São Paulo: Itatiaia/Edusp, 1976.

SOUZA, Márcio. Amazônia, modernidade e atraso ou o Brasil e seus paradoxos regionais. **Hist. cienc. saude-Manguinhos**, Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-59702000000500014>>. Acesso em: 10 abr. 2012.

_____. **A Expressão Amazonense**: do colonialismo ao neocolonialismo. São Paulo: Alfa-Ômega, 1977.

_____. **Amazônia e modernidade**. *Estud. av.* [online]. 2002, vol.16, n.45, pp. 31-36. ISSN 0103-4014. <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-40142002000200003>.

TCHÉKHOV, Anton. **A Gaivota**. Tradução de Rubens Figueiredo. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

WALDMAN, Maurício. Tempo, Modernidade e Natureza. In: **Caderno Pudentino de Geografia**. nº16, p. 24-73, 1995.

ZENSO, Di Salvatore F. **Metodologia e Técnicas Literárias**. Lisboa: Publicações Europa – América, 1976.