

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO  
PUC-SP

Taís Nunes Garcia Semaan

**O projeto poético inscrito nos contos de Milton Hatoum**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

São Paulo

2015

Taís Nunes Garcia Semaan

**O projeto poético inscrito nos contos de Milton Hatoum**

MESTRADO EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Literatura e Crítica Literária, sob orientação da Profa. Dra. Vera Bastazin

São Paulo

2015

Banca Examinadora

---

---

---

*Aos meus filhos, Pedro e Antônio.*

Agradeço à Capes, pela bolsa concedida.

## **AGRADECIMENTOS**

À Profa. Dra. Vera Bastazin, pela orientação impecável e pela generosidade ao compartilhar o conhecimento.

À Profa. Dra. Beth Brait, por tanto colaborar com o amadurecimento desta pesquisa, desde o início.

À Profa. Dra. Ana Lúcia Trevisan, que possibilitou um novo olhar ao nosso objeto no Exame de Qualificação.

A todos os professores do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da PUC-SP. Em especial, às professoras Maria Rosa Duarte de Oliveira, Diana Navas, Leila Darin e Maria Aparecida Junqueira.

À Ana Albertina, Secretária do Programa, pelo incentivo constante.

Aos meus pais, Carmen e Gerson, e ao meu marido, Alan, pela torcida para que eu faça sempre as melhores escolhas.

SEMAAN, Taís Nunes Garcia. **O projeto poético inscrito nos contos de Milton Hatoum**. Dissertação de Mestrado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brasil, 2015. 99p.

## RESUMO

Esta dissertação pretende responder a duas indagações básicas: (1) em que medida a tradição oral, enquanto modalidade narrativa, estaria inscrita nos contos de Milton Hatoum? (2) quais elementos composicionais podem ser identificados como responsáveis pela constituição do projeto poético do autor? Das hipóteses formuladas para essas questões, cogitamos que a voz do contador de histórias, tal como presente em vários de seus contos, seja uma das formas da tradição oral nas composições narrativas; e aventamos que o regionalismo calcado na memória e no imaginário se traduz numa das marcas singulares do projeto poético hatoumiano. Investigamos, também, os traços de poeticidade que se inscrevem nos textos, ressaltando articulações entre o lírico e o prosaico. Fazemos um estudo da memória e do imaginário inscritos nos textos, incluindo a perspectiva da produção de fantasmas e o conceito de dialogismo. Como *corpus*, elegemos contos que compõem a coletânea **A cidade ilhada** (2009): “Varandas da Eva”; “Uma estrangeira da nossa rua”; “Uma carta de Bancroft”; “Dois poetas da província”; “O adeus do comandante”; “Manaus, Bombaim, Palo Alto”; “Dois tempos”; “A casa ilhada”; “A natureza ri da cultura”; e “Encontros na península”. Nas considerações finais, retomamos os elementos reveladores do projeto poético de Milton Hatoum, destacados ao longo da dissertação, a partir da leitura crítica dos contos selecionados.

Palavras-chave: Conto. Oralidade. Memória. Projeto poético. Milton Hatoum.

SEMAAN, Taís Nunes Garcia. **The poetic project that appears in the short stories of Milton Hatoum**. Master's Dissertation. Post-Graduate Program of Literature and Literary Criticism. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, SP, Brazil, 2015. 99p.

## ABSTRACT

This research presented in this dissertation was guided by two questions: (1) to what extent does the oral tradition, as part of the narrative modality, exist in the short stories of Milton Hatoum? (2) which compositional elements can we identify as being responsible for the construction of the author's poetic project? Of the hypotheses formulated for these subjects, we theorized that the storyteller's voice is used as a way to present the oral tradition in the narrative compositions; and we believe that the regionalism founded on memory and imagination is a signature of Milton Hatoum's poetic project. We also investigated the poetic nature presented in the texts, emphasizing links between the lyrical and the prosaic. We made a study of the memory and the imaginary that appear in the texts, including the perspective of the production of phantasm and the concept of dialogism. For the *corpus*, we selected some of the short stories that comprise the collection **A cidade ilhada** (2009): "Varandas da Eva"; "Uma estrangeira da nossa rua"; "Uma carta de Bancroft"; "Dois poetas da província"; "O adeus do comandante"; "Manaus, Bombaim, Palo Alto"; "Dois tempos"; "A casa ilhada"; "A natureza ri da cultura"; and "Encontros na península". In the closing remarks, we revisited the developing elements of Milton Hatoum's poetic project, which were highlighted throughout the dissertation, based on the critical reading of the selected short stories.

Keywords: Short story. Orality. Memory. Poetic project. Milton Hatoum.

## LISTA DE ABREVIATURAS DOS CONTOS SELECIONADOS

VE	Varandas das Eva
ER	Uma estrangeira da nossa rua
CB	Uma carta de Bancroft
DPP	Dois poetas da província
AC	O adeus do comandante
MBP	Manaus, Bombaim, Palo Alto
DT	Dois tempos
CI	A casa ilhada
NRC	A natureza ri da cultura
EP	Encontros na península

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO I – Milton Hatoum: breve apresentação.....</b>	<b>15</b>
<b>CAPÍTULO II – A contística de Milton Hatoum.....</b>	<b>20</b>
2.1 O corpo inteiro daquela noite.....	20
2.2 Natureza humana e literatura.....	31
2.3 Manaus presente em carta.....	34
2.4 Hibridismo poético.....	37
<b>CAPÍTULO III – O registro da tradição: oralidade em forma literária.....</b>	<b>45</b>
3.1 Dramas universais.....	54
<b>CAPÍTULO IV – Memória em <i>A cidade ilhada</i>.....</b>	<b>58</b>
4.1 O fascínio do imaginário.....	67
4.2 Operação fantasmática.....	73
4.3 Dialogismo.....	77
4.3.1 <i>Juventude</i> em “Varandas da Eva”.....	79
4.3.2 Encontro com Machado.....	83
4.3.3 O olhar e a dança.....	85
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>92</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>95</b>

## INTRODUÇÃO

Esta dissertação pretende identificar elementos da composição narrativa capazes de revelar o projeto poético de Milton Hatoum, a partir da análise de contos que compõem a coletânea **A cidade ilhada** (2009).

Tal objetivo deve permitir responder as indagações motivadoras de nossa pesquisa: (1) em que medida a tradição oral, enquanto modalidade narrativa, estaria inscrita nos contos de Milton Hatoum?; (2) quais elementos composicionais podem ser identificados como responsáveis pela constituição do projeto poético do autor, a partir da leitura dos contos da coletânea?

Como hipóteses para as questões formuladas, acreditamos que a voz do contador de histórias seja uma das formas de tornar presente a tradição oral nas composições narrativas. Além disso, aventamos que o regionalismo calcado na memória e no imaginário se traduz numa das marcas singulares do projeto poético hatoumiano.

Como *corpus* de investigação foram selecionados alguns dos contos da coletânea **A cidade ilhada**. Nosso critério de seleção baseou-se em dois eixos temáticos: textos que, de alguma forma, estejam marcados pela experiência de vida manauara; e textos cujo traçado narrativo retoma viagens do autor por lugares distantes de sua terra natal. Em ambos os casos, a ação da memória no ato da escrita narrativa, pronuncia-se como voz latente que reverbera nos textos. Os contos selecionados são: “Varandas da Eva”; “Uma estrangeira da nossa rua”; “Uma carta de Bancroft”; “Dois poetas da província”; “O adeus do comandante”; “Manaus, Bombaim, Palo Alto”; “Dois tempos”; “A casa ilhada”; “A natureza ri da cultura”; e “Encontros na península”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Na citação de todos os contos serão utilizadas siglas referentes a cada um deles, acompanhadas pela numeração das páginas, conforme a edição do livro indicada nas Referências. A lista de abreviaturas está apresentada no início dessa dissertação.

A realização da pesquisa exigiu de nós um levantamento cuidadoso da fortuna crítica referente à produção do autor. Nesse trabalho, identificamos 62 produções acadêmicas em diversos pontos do Brasil. Dentre elas, 38 dissertações, 20 teses e quatro trabalhos de pós-doutorado. Há também uma dissertação defendida em Lisboa e quatro trabalhos de pós-doutorado elaborados em universidades americanas, além de vários artigos e resenhas.

Uma investigação a respeito destes estudos revela que a maior parte está relacionada aos romances **Relato de um certo Oriente** e **Dois irmãos**, e os temas mais recorrentes são “identidade e memória”, “relato e narrativa”, “espaço e regionalismo amazônico”, “legado da cultura árabe na literatura brasileira”, “composição de personagens”, “exílio e mobilidade cultural”, “duplos”, “casa e cidade em ruínas” e “estudo dos narradores”.

Em relação aos contos de **A cidade ilhada**, verificamos estudos ligados à cidade de Manaus, à questão do regionalismo, aos estrangeiros e à intertextualidade. No tocante à tradição oral e mesmo ao projeto poético do autor, nenhum trabalho foi identificado, o que nos estimula à realização de uma pesquisa que amplie a fortuna crítica sobre a obra do escritor.

Quanto aos estudos específicos sobre a coletânea de contos, foram encontradas três dissertações, sobre as quais realizamos um breve comentário.

***A caligrafia de Deus e A cidade ilhada***: imagens da cidade de Manaus na contística de Márcio Souza e Milton Hatoum, defendida por Neire Marzia Rincón, em 2012, na Universidade Federal de Goiás, aborda a maneira como a cidade de Manaus é representada pelos dois escritores amazonenses, numa perspectiva comparatista, a partir de conceitos de Ítalo Calvino, Renato Cordeiro Gomes, Kevin Lynch e Michel de Certeau. Faz uma leitura de 12 contos da coletânea, de acordo com os enfoques teóricos apontados. Estudos de Walter Benjamin, Jacques Le Goff e Michael Pollak também são apresentados, sobre a memória que se inscreve nos

contos. O objetivo principal da dissertação é traçar uma aproximação entre o literário e o contexto urbano da cidade de Manaus.

Segundo a autora, Hatoum faz uma leitura da cidade de Manaus que se revelou, em certa medida, “subjéitiva e saudosista”, mas também “sutil e enevoadá”, por tentar recuperar o passado reconstruído como linguagem no presente. Todavía, seria um resgate não somente de uma memória pessoal ou intimista, uma vez que Hatoum “associa no percurso das personagens a abordagem de traços individuais, mas também aqueles que brotam da vivência coletiva manauara” (RINCÓN, 2012, p. 122-123).

Esse trabalho coincide, em parte, com o tema que abordamos em nossa pesquisa, principalmente ao tratar da questão da memória. Além disso, no terceiro capítulo, “A cidade ilhada: memórias e sutilezas”, a autora faz um estudo da questão do *regionalismo*, que perpassa a obra de Hatoum. Também discutimos essa temática ao examinarmos os contos, no subitem intitulado “Dramas universais”. A leitura da dissertação de Neire Marzia Rincón, portanto, ampliou o nosso olhar para a análise dos textos hatoumianos.

**Música e sonoridade em *A cidade ilhada*, de Milton Hatoum**, apresentada por Maria Cecília Gonçalves de Carvalho, também em 2012, na Universidade Estadual de Montes Claros, traz uma análise da presença da sonoridade na escrita de Milton Hatoum, observando a relação de elementos musicais com os fundamentos da narrativa, o ritmo e as metáforas presentes no texto, a partir do conceito de “paisagem sonora”, criado por R. Murray Schafer e dos estudos sobre “melopoética” apresentados por Solange Ribeiro de Oliveira. A autora selecionou o conto “Bárbara no inverno” como *corpus* de pesquisa.

A terceira dissertação verificada foi **Estrangeiros na obra de Milton Hatoum**: leitura dos contos de *A cidade ilhada*, apresentada por Marina Arantes Santos Vasconcelos, em 2013, na Universidade de Brasília. Este trabalho trata,

principalmente, da maneira como os estrangeiros são representados na obra a partir de três dimensões: a semiológica, a psicanalítica e a das ciências sociais.

Tendo em vista o reduzido número de trabalhos acadêmicos que abordam a narrativa curta de Milton Hatoum, buscamos ampliar as pesquisas a respeito de seus contos e contribuir com a leitura e a explicitação de seu projeto poético.

Dividimos esta dissertação em quatro capítulos. No primeiro, procuramos apreender marcas da construção do repertório cultural de Hatoum, destacando suas primeiras experiências como leitor, aspectos de sua trajetória acadêmica no Brasil e no exterior, e alguns de seus trabalhos como escritor, professor e tradutor.

Em “A contística de Milton Hatoum”, nosso segundo capítulo, fazemos uma leitura dos contos selecionados, buscando compreender a maneira como ao autor concebe este gênero literário e como opera a linguagem, infundindo ao signo verbal uma expressividade densa e significativa. Elementos que evidenciam a tessitura do conto hatoumiano são estudados em diálogo com teorias formuladas por Edgar Allan Poe (1986; 2006), Anton Tchekhov (1966), Ernest Hemingway (1990), Julio Cortázar (1993) e Ricardo Piglia (2004). Dando prosseguimento à questão do gênero narrativo, investigamos os traços de poeticidade que se inscrevem nos textos, ressaltando as articulações entre o lírico e o prosaico. Neste sentido, nosso trabalho é enriquecido pelas perspectivas teóricas de Fernando Pessoa (2005) e Octavio Paz (1982), a respeito da poesia e da prosa poética.

A presença da tradição oral nos contos é analisada em nosso terceiro capítulo – “O registro da tradição: oralidade em forma literária” –, à luz de conceitos estudados por Luis da Camara Cascudo (1978) e Paul Zumthor (1993; 1997). Trazemos, também, as contribuições de Émile Benveniste (1988; 1989) e José Luiz Fiorin (1996), com relação à teoria da enunciação. Mais adiante, neste capítulo, discutimos a maneira como Milton Hatoum trata a questão do regionalismo em sua obra, dialogando com considerações feitas por Vivian de Assis Lemos (2014) e Tânia Pellegrini (2007).

O quarto capítulo, “Memória em *A cidade ilhada*”, trata dos temas memória e imaginário com base nas teorias apresentadas por Henri Bergson (1990), Paul Ricoeur (1994), Gilles Deleuze (1987), Gilbert Durand (2002) e Wolfgang Iser (2013). Recuperamos a ideia da produção de fantasmas, apresentada por Platão (2001; 2012) e Aristóteles (2006), e atualizada por Giorgio Agamben (2007). Nossa análise dos contos segue, ainda, a perspectiva de Mikhail Bakhtin (2000; 2002) sobre o conceito de dialogismo. Entendemos que um conto é, de certa maneira, recontado em outro, quando algumas vozes reaparecem e são incorporadas no texto.

Nas considerações finais, destacamos traços do projeto poético de Milton Hatoum, que foram evidenciados ao longo da pesquisa.

## CAPÍTULO I – Milton Hatoum: breve apresentação

Autor das narrativas estudadas nessa dissertação, o escritor, professor, tradutor e crítico Milton Assi Hatoum (1952-) desde cedo teve a oportunidade de se aproximar do universo literário. Uma investigação de sua trajetória intelectual nos auxilia a apreender traços da construção de seu repertório cultural.

Na capital amazonense, onde nasceu, Hatoum, durante os anos em que foi aluno do Colégio Pedro II, teve contato com a literatura de autores como Raul Pompéia, Machado de Assis, Graciliano Ramos e Antônio Callado. Sobre este mesmo período, Hatoum afirma que, além dos estudos literários, a presença e a passagem contínua de estrangeiros por sua casa contribuíram para ampliar seu horizonte cultural:

[...] o convívio com árabes do Oriente Médio e judeus do norte da África me permitiu assimilar um pouco de sua cultura e religião. De forma semelhante, a cultura indígena se impunha com a presença de nativos que moravam na minha casa e frequentavam o bairro de imigrantes orientais da capital do Amazonas. (HATOUM, 2008, p. 1).

Além disso, as outras lembranças da infância, os relatos dos mais velhos... Eu misturei vozes da família e vozes de outras pessoas, de libaneses, de judeus, amigos que moravam na Espanha e na França, que me contavam histórias do Marrocos, da Síria... é muito curioso: há vozes que não são da minha família, mas de outras *tribos*, de outros *clãs*. (HATOUM, 1993, p. 3).

Por insistência da avó materna, Hatoum também frequentou aulas de línguas estrangeiras em Manaus.

[...] foi durante essas aulas, entremeadas de prosa sobre as capitais e a cultura européias, que tomei consciência da necessidade de navegar em outras latitudes. Durante aqueles anos, ouvir dos mais velhos um conto das *Mil e uma Noites* ou uma passagem da vida do califa Harum al-Rashid era tão fascinante quanto ouvir de uma professora francesa um poema de Baudelaire ou contemplar, com um desejo exótico, um mapa de Paris. Reproduções de pinturas européias, poemas e histórias de um "oriente-amazônico", tudo isso fazia parte de um pêndulo mágico que aludia a um outro tempo e a um outro espaço. [...]. "Para conhecermos nossa própria comunidade,

devemos primeiro conhecer o mundo inteiro", observa Todorov<sup>2</sup>, num belo ensaio sobre a diversidade humana. Essa viagem real tem sido uma experiência de vida e de leitura: uma peregrinação pelo sul do Brasil e por várias cidades européias que começou há mais de vinte anos. De certa maneira, essa viagem-leitura tem amplificado as vozes e as visões que passaram pela minha infância. [...]. O Norte, depois da errância e do exílio, é menos uma geografia do que um lugar que se busca. Lugar que já não mais existe, ou lugar utópico que só existe na memória. Em outras palavras: essa tentativa de um retorno à terra natal só é possível através da linguagem: "instância poética da recordação que comemora". "A lembrança", afirma o filósofo Benedito Nunes, "cria a proximidade com as coisas, chamando-as à presença, desvelando-as na linguagem"<sup>3</sup>. Creio ser esta a viagem mais fecunda: movimento da palavra poética rumo à origem. (HATOUM, 2008, p. 3).

Na adolescência, Milton Hatoum se mudou para Brasília e estudou no CIEM, o Colégio de Aplicação da Universidade de Brasília. Nesse período leu obras de Jean-Paul Sartre e Albert Camus.

Sobre suas primeiras experiências como leitor e escritor, despertadas pelo entusiasmo de conhecer os grandes clássicos da literatura, n Hatoum comenta em entrevista à revista **Magma**:

O primeiro texto que publiquei foi num jornalzinho estudantil, O *Elemento 106*, quando estudava no colégio Pedro II, em Manaus. Isso é 1967 [...]. Depois, no CIEM, escrevi um poema que foi publicado no *Correio Braziliense*. Em São Paulo, escrevi vários contos que nunca foram publicados. [...]. Mas não fui "formado" para ser escritor. Tive a sorte de ter lido bons livros e de ter tido bons professores. (HATOUM apud CRISTO, 2007, p. 31-32).

Mais tarde, Hatoum se formou em Arquitetura e Urbanismo, na Universidade de São Paulo, onde também cursou disciplinas de teoria literária e literatura hispano-americana na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e estabeleceu contato com círculos de escritores e críticos literários. Foi aluno de Davi Arrigucci

<sup>2</sup> Ver mais em: TODOROV, Tzvetan. **Nous et les autres**: la réflexion française sur la diversité humaine. Paris, Sueil: 1989.

<sup>3</sup> Ver mais em: NUNES, Benedito. **Passagem para o poético**: filosofia e poesia em Heidegger. São Paulo, Ática: 1992, p. 275.

Júnior, Irlemar Chiampi e Leyla Perrone-Moysés. Na mesma época, trabalhou na seção cultural da revista **Isto É** e, durante dois anos, foi professor de Arquitetura em Taubaté.

No final da década de 1970, Hatoum publicou **Amazonas**: palavras e imagens de um rio entre ruínas, poema editado pela Livraria Diadorim, e **Quatro poemas**, que integra o álbum de xilogravuras de Feres L. Khouri. Também traduziu o livro de contos **A cruzada das crianças**, de Marcel Schowb, publicado em 1988, em edição bilíngue (português/francês) pela Iluminuras. Em seguida, morou em Madri e em Barcelona e, como bolsista do *Instituto de Cooperación Iberoamericana*, estudou as obras de autores como Alejo Carpentier, Juan Carlos Onetti, Mario Vargas Llosa, Juan Rulfo, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez e Jorge Luis Borges. Em Barcelona, deu aulas de português e traduziu romances de Jorge Amado para o espanhol. Em 1981, iniciou um curso de doutorado na *Université Sorbonne Nouvelle – Paris III*, onde se dedicou aos estudos de literatura comparada e publicou um trabalho sobre o modernismo brasileiro e suas confluências europeias.

No início dos anos de 1980, interrompeu o doutorado e voltou para Manaus. De 1984 a 1998, lecionou Língua e Literatura Francesas na Universidade Federal do Amazonas. Na mesma época, Hatoum foi bolsista da Fundação Vitae, da *Maison des Écrivains Étrangers et des Traducteurs* de Saint-Nazaire, e do *International Writing Program* de Iowa, e publicou, em 1989, pela Companhia das Letras, seu romance de estreia – **Relato de um certo Oriente**. Em 1996, foi professor visitante na Universidade da Califórnia, em Berkeley, e escritor-residente na *Yale University* e na *Stanford University*. Ao longo do ano de 1998, cursou disciplinas do Programa de Doutorado em Teoria Literária na USP. Em 2000, publicou seu segundo romance, **Dois irmãos**, eleito melhor romance no período de 1990 a 2005, em pesquisa feita pelos jornais Correio Braziliense e Estado de Minas, além de ter sido indicado ao prêmio IMPAC-DUBLIN e um dos finalistas do Prêmio Multicultural do Estadão, o que o consolidou como um dos maiores escritores brasileiros contemporâneos.

Em 2004, traduziu o conto “Um coração simples”, de Gustave Flaubert. No ano de 2005, lançou seu terceiro romance, **Cinzas do Norte**, que obteve o Prêmio Portugal Telecom, o Grande Prêmio da Crítica/APCA-2005, o Prêmio Livro do Ano, concedido pela Câmara Brasileira do Livro, e o Prêmio BRAVO! de Literatura. Os três primeiros livros publicados por Hatoum, **Relato de um certo Oriente**, **Dois irmãos** e **Cinzas do Norte**, também receberam o Prêmio Jabuti na categoria melhor romance. Ainda em 2005, traduziu **Representações do intelectual**, de Edward Said, importante crítico literário palestino, e o conto “Esperidião”, de George Sand, que integra a coletânea **Contos de horror do século XIX**. Em parceria com o filósofo e crítico literário Benedito Nunes, publicou, em 2006, **Crônica de duas cidades: Belém e Manaus**, pela SECULT-PA. Em 2008, Hatoum recebeu do Ministério da Cultura a Ordem do Mérito Cultural e publicou a novela **Órfãos do Eldorado**. Lançou a coletânea de contos, **A cidade ilhada**, em 2009, e a seleção de crônicas, **Um solitário à espreita**, em 2013, que foi premiada com o Jabuti na categoria Contos e Crônicas no ano seguinte. Seus livros já venderam mais de 300 mil exemplares no Brasil, foram traduzidos para 12 idiomas e publicados em 14 países.

Autor de diversos ensaios e artigos sobre literatura brasileira e latino-americana, Milton Hatoum tem seus escritos divulgados em revistas e jornais do Brasil, da Espanha, da França e da Itália. Alguns de seus contos foram publicados nas revistas **Europe** (França), **Nouvelle Revue Française** (França), **Grand Street** (Nova York) e **Quimera** (México). Participou de várias antologias de contos brasileiros publicados na Alemanha e no México, e da **Oxford anthology of the Brazilian short story**.

A versão em quadrinhos de **Dois irmãos**, elaborada pelos gêmeos Gabriel Bá e Fábio Moon, chegou às livrarias em abril de 2015, pela Companhia das Letras. A obra ganhou versão em francês, lançada no Salão do Livro de Paris de 2015, e em inglês, publicada nos Estados Unidos no segundo semestre do mesmo ano.

O entusiasmo pelo universo da obra hatoumiana, entretanto, ocorre não apenas na área literária. O diretor Luiz Fernando Carvalho grava uma versão em minissérie de **Dois irmãos**, com estreia prevista para 2015 na TV Globo. O roteirista baiano

Sérgio Machado elabora o texto de “O adeus do comandante”, a partir do conto homônimo publicado no livro **A cidade ilhada**. O cineasta pernambucano Marcelo Gomes trabalha na trama de **Relato de um certo Oriente**. E o carioca Guilherme Coelho pretende lançar no cinema, no segundo semestre deste ano, a adaptação de **Órfãos do Eldorado**.

Atualmente, Milton Hatoum mora em São Paulo e trabalha em seu próximo romance – que tem como título provisório “O lugar mais sombrio” –, ainda sem data prevista para lançamento, além de escrever crônicas para o Caderno 2 do jornal **O Estado de S. Paulo** e para o site **Terra Magazine**.

## **CAPÍTULO II – A contística de Milton Hatoum**

A leitura da coletânea **A cidade ilhada** permitiu identificarmos elementos capazes de aguçar o nosso olhar sobre a maneira como Milton Hatoum trabalha o conto enquanto gênero literário. Perspectivas teóricas de outros autores que discorreram a respeito da ficção curta embasaram a nossa análise, em especial, de três dos textos selecionados: “Varandas da Eva”, “A natureza ri da cultura” e “Uma carta de Bancroft”.

### **2.1 O corpo inteiro daquela noite**

O conto “Varandas da Eva” é marcado por fatos relatados a partir da perspectiva do narrador que, já adulto, recorda um episódio do passado: a primeira visita que fez a um balneário público de Manaus, levado pelo tio Ranulfo, na companhia dos amigos da época da juventude: Minotauro, Gerinélson e Tarso. Este último, o mais pobre do grupo, acabara desistindo na última hora de entrar no local. Depois de algum tempo, entretanto, o narrador descobre o provável motivo da reação do amigo: a mãe de Tarso era uma das prostitutas que trabalhavam no Varandas da Eva e, coincidentemente, a moça com quem o narrador passou a noite e por quem tanto procurou posteriormente, voltando diversas vezes ao lugar, sem encontrá-la.

Anos mais tarde, caminhando por Manaus, ao se aproximar da margem de um igarapé, o narrador avista Tarso próximo a uma palafita de onde sai uma mulher: “A voz dela chamou: Meu filho!”. Era ela: a mulher com quem o narrador tivera sua primeira experiência sexual; intocada pelo tempo que, tal qual uma Eva bíblica, não envelhece jamais. Essa revelação é sugerida pelo narrador, ao ouvir a voz “meiga e firme” da moça do balneário. Um indício coloca o fato no plano da sugestão, tirando a certeza do leitor: “Por assombro, ou magia, o rosto dela era o mesmo, não envelhecera” (VE, p.14), o que nos faz supor que o tempo da memória pode equivocar-se, haja vista a impossibilidade física de as feições não se modificarem com a passagem do tempo.

A leitura desse conto revela que Milton Hatoum constrói e funde histórias paralelas, desdobradas em frações de tempo diferentes. Os relatos de descobertas da juventude culminam com a revelação de outra narrativa que já vinha sendo tecida, qual seja, o fato da mulher com quem o narrador passara a noite ser a mãe de um de seus amigos.

Estudando as teorias sobre o conto moderno, verificamos, entre elas, que Edgar Allan Poe (1809-1849) foi o primeiro escritor a estabelecer aquilo que pode ser pensado como “fundamentos de uma poética” para o gênero. Suas ideias a respeito do conto são expostas nas resenhas críticas<sup>4</sup> sobre o livro **Twice-Told Tales**, de Nathaniel Hawthorne, publicadas na *Graham’s Magazine*, em 1843.

Poe compreendia que a eficácia do conto dependeria da “intensidade como acontecimento puro”, desprezando descrições acessórias, diálogos marginais e considerações posteriores, que poderiam ser toleradas dentro do corpo de um romance, mas que destruíam a estrutura da narrativa curta. (POE, 1986).

Milton Hatoum segue as recomendações de Poe em relação a não fazer comentários acessórios, com uma escrita marcada pela construção de contos densos, em que nada pode ser suprimido sem afetar o efeito que o texto deve provocar no leitor.

Além do conceito de intensidade, Poe foi pioneiro em sugerir limites para o conto, ao propor regras como a unidade de efeito ou a construção de uma estrutura sustentada pela dicotomia do certo/errado; do que seria ou não um conto; concentrando-se em estudar a extensão e a reação causada no leitor pelo “verdadeiro” conto, a qual rotulou como *efeito*. Assim, em quase todas as classes de composição, a unidade de efeito ou impressão, deveria ser o ponto de maior importância – seria essa reação que o conto deveria causar no leitor. Poe defendia que, ao escrever um conto, o artista deveria ter sempre em mente o desfecho da

---

<sup>4</sup> Ver mais em: POE, Edgar Allan. Resenhas sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. In: **Bestiário**, Porto Alegre, v. 1, n. 6, p. 1-13, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.bestiario.com.br/6.html>>. Acesso em: 22 jun. 2015.

narrativa e, de acordo com este final, poderia dispor as cenas e criar a atmosfera, a fim de provocar o efeito desejado.

Segundo Poe, a leitura de um conto não poderia ser interrompida, o que exige atenção para uma extensão reduzida:

Se alguma obra literária é longa demais para ser lida de uma assentada, devemos resignar-nos a dispensar o efeito imensamente importante que se deriva da unidade de impressão, pois, se são requeridas duas assentadas, os negócios do mundo interferem e tudo o que se pareça com totalidade é imediatamente destruído. (1986, p. 912-913).

Desta maneira, Poe expressa a ideia de superioridade do conto sobre o romance, argumentando que este jamais poderia atingir a unidade de efeito de uma narrativa de curta extensão.

Os pensamentos desenvolvidos por Edgar Allan Poe têm presença bem marcada na poética sobre o conto tecida pelo escritor argentino Julio Cortázar (1914-1984), que resume os conceitos que precederam sua teoria e chama o conto de uma “verdadeira máquina de criar interesse”. Aquilo que for ocorrer em um conto, para Cortázar, deve ser intenso, concebendo intensidade como o palpitar da substância da narrativa ou um núcleo animado inseparável e decisivo, em torno do qual orbitam os demais elementos. Cortázar afirma que “no conto vai ocorrer algo, e esse algo será intenso”. Também é de Cortázar a célebre definição: “O conto é uma pequena e perfeita esfera verbal que guarda uma única semente a ponto de eclodir”. (1993, p. 147-148).

Para Cortázar, o conto deve ser similar a uma “explosão de energia espiritual que ilumina bruscamente algo que vai muito além da pequena e miserável história que conta” (1993, p. 151-152).

Essa concepção dialoga com a maneira como Hatoum escreve seus contos, conservando a intenção de abordar temas cotidianos, aparentemente efêmeros, mas conferindo à narrativa uma dimensão universal. O autor se dispõe a destacar

elementos inerentes à natureza humana, dando força ao relato. Além disso, a intensidade da narrativa, em Hatoum, é buscada com a revelação final da história paralela.

O escritor Ricardo Piglia (1940-), também argentino, em seu texto intitulado “Novas teses sobre o conto”, entende história paralela como uma narrativa construída com índices que o autor, propositalmente, insere nas entrelinhas do conto. Cabe ao leitor perceber o que está escondido sobre os signos e decifrá-los.

[...] perto do final surge no horizonte a visão de uma realidade desconhecida: o final faz ver um sentido secreto que estava cifrado e como que ausente na sucessão clara dos fatos. [...]. Uma história pode ser contada de maneiras distintas, mas sempre há um duplo movimento, algo incompreensível que acontece e está oculto. O sentido de um relato tem a estrutura do segredo [...], está escondido separado do conjunto da história, reservado para o final em outra parte. Não é um enigma, é uma figura que se oculta. (PIGLIA, 2004, p. 103-106).

Trata-se, portanto, de colocar racionalmente os meios necessários para que o leitor possa desvendar os múltiplos sentidos do conto. O desafio desse tipo de construção para o escritor é a escolha dos elementos que devem ser mencionados ao leitor para que ele perceba a parte oculta da história, mas não a associe a um provável final surpreendente. Os elementos da história paralela talvez passem despercebidos para o leitor desatento, mas serão de suma importância na leitura e farão sentido a partir do que é revelado no final da narrativa.

Julio Cortázar, por sua vez, defende, também, a ideia de esfericidade como elemento fundamental do gênero, que corresponde à unidade de efeito de Poe – a pureza do gênero, a diversidade temática, a originalidade do enredo, a totalidade, a extensão, o trabalho com a linguagem e a economia verbal: uma teleologia que deveria gerar uma estrutura fechada, compacta e eficiente, a que Cortázar chamou de “máquina infalível”.

Neste ponto, é importante sublinhar a comparação feita por Cortázar entre o filme e o romance; o conto e a fotografia: os primeiros se caracterizariam pela extensão de

longos enredos, ao passo que os segundos se aproximariam por flagrarem, de forma concisa, breves aspectos da vida humana. O autor não perde de vista a ideia de que um conto deve apresentar intensidade e tensão, manifestas na eliminação de digressões que fujam da temática central desenvolvida pelo contista. Além disso, segundo Cortázar, o conto deve ser eficaz e perdurar na memória do leitor, o que reforça a sua filiação às ideias de Poe sobre a *unidade de efeito*.

Observando atentamente o texto de Hatoum, verificamos que o autor mantém a preocupação com a brevidade e parece ter sempre em mente o desfecho da narrativa, conforme recomendado por Poe e por Cortázar, pois lança pistas que apontam para o final do conto.

Quanto às pistas dispostas por Hatoum em “Varandas da Eva”, ao apresentar a personagem Tarso, o narrador menciona:

O Tarso era o mais triste e envergonhado: nunca disse onde morava. Desconfiávamos que o teto dele era um dos barracos perto do igarapé de Manaus; um dia se meteu por ali e sumiu. [...] Depois da matinê, ele escapulia, não ficava para ver as meninas da Escola Normal, nem as endiabradas do Santa Dorothea. Tarso queria vender picolés e frutas na rua, queria ganhar um dinheirinho só para entrar no Varandas da Eva. (VE, p. 8-9).

O leitor se pergunta, nesse ponto do texto, do que Tarso poderia sentir vergonha e porque não contava aos amigos onde morava. Sentiria vergonha por morar em uma casa simples ou poderia haver algo relacionado à sua família? Provavelmente, ele não ficava com os amigos depois da matinê para que nenhum deles o acompanhasse a sua casa. Além disso, talvez quisesse mesmo ganhar dinheiro para entrar no balneário. Todavia, embora outra hipótese para tal comportamento não esteja dita no texto, o leitor pode cogitar que o motivo de querer trabalhar poderia, também, estar relacionado à necessidade de ajudar a mãe a pagar as despesas ou à vontade de afastá-la de uma atividade que a levava a dormir fora de casa.

Em outra passagem, os jovens juntam dinheiro para comprar sapatos ao amigo e, na sequência, o narrador pede à tia para fazer uma roupa nova a Tarso, que a usaria para ir ao balneário:

Contamos as cédulas: dava e sobrava, era a nossa fortuna. Compramos na Casa Colombo um par de sapatos, e tia Mira costurou uma calça e uma camisa, tudo para o Tarso. Quando ele experimentou a roupa nova, parecia outro, ia chorar de alegria, mas Minotauro, maldoso, debochou: Deixa pra chorar depois da farra, rapaz. Quem fica feliz com roupinha nova é moça. (VE, p. 9).

A imagem da costura pode ser compreendida como uma metáfora que remete a “ajustes e medidas” – uma tentativa de Tarso se adequar ao grupo. A emoção da personagem, em contraste com o deboche do amigo, reforça o sentimento de não pertencimento que Tarso alimenta.

Na cena narrada sobre a chegada dos meninos ao balneário Varandas da Eva, conduzidos pelo tio Ran em seu Dauphine, uma pista é lançada no texto, como uma chave para a conclusão do conto:

Tarso hesitou: deu uns passos para a frente, recuou, quis e não quis entrar. Ficou mudo, mais e mais esquisito, fechou-se. Nós o desconhecemos: luz e dança não o atraíam? Minotauro puxou-o pela camisa, enganchou a mão no pescoço dele, repetindo: Bora lá, seu lesão. Nosso amigo abaixou a cabeça, concordando, mas com um salto se desgarrou, e correu para a escuridão. (VE, p. 9-10).

Por essa reação da personagem, o leitor talvez considere a possibilidade de Tarso saber ou, pelo menos, desconfiar de que a mãe trabalhava no local. Por esta razão, ele teria preferido não entrar com os amigos no balneário naquela noite.

A maneira de Hatoum trabalhar o texto, com indícios que conduzem à surpresa final do conto, remete-nos ao pensamento do russo Anton Tchekhov (1860-1904), considerado um dos maiores contistas de todos os tempos. Tchekhov (1966) compartilhava do pensamento de Poe sobre a questão da brevidade. O texto deve ser compacto e causar determinado efeito – o que chamou de *impressão total* no leitor. Entretanto, caminhou para outra direção e desenvolveu uma nova “fórmula”

para a narrativa curta, diluindo essa impressão total no decorrer do texto. Criou a segunda estrutura moderna de conto: o *conto de atmosfera*, que influenciou escritores como James Joyce, Clarice Lispector, Jorge Luis Borges e Guimarães Rosa. O conto perde a força e o sentido existente no modelo de Poe porque é a atmosfera criada pelo contista ao longo das páginas, que deverá, no modelo do escritor russo, tirar o leitor do seu lugar confortável, sem depender de um final surpreendente.

Tchekhov preferiu criar atmosferas, registrando situações abertas, que não se encerravam no fim dos relatos, além de jogar com os momentos ocasionais dos conflitos humanos, pequenos flagrantes do cotidiano e do estado de espírito do homem comum – o que dialoga com o fazer literário de Hatoum. O conto “Varandas da Eva” aborda, em uma narrativa breve, questões amplas da natureza humana, tais como: a iniciação sexual do jovem; a prostituição; a passagem da juventude para a vida adulta; paixão; vergonha; pobreza.

A construção do conto de atmosfera apresenta um tratamento estético específico. Há uma preocupação maior com o método da escrita, voltando-se mais para o processo narrativo e menos para um referencial externo. O cenário predomina sobre o enredo e os protagonistas. Tchekhov discorda de Poe quanto ao acontecimento extraordinário e ao final surpreendente. Os contos de Tchekhov são interessantes justamente por tratarem de temas banais da vida de pessoas comuns. Narrativas quase sem ação, em que nada parece acontecer. O acontecimento extraordinário, quando existe, não ganha destaque. Aconteceu antes, e o que o narrador pretende revelar ao leitor são efeitos de um evento desconhecido.

O conto de atmosfera, portanto, é uma narrativa na qual a ênfase não está no desenrolar de determinadas circunstâncias externas que dariam forma a uma situação específica, mas sim na repercussão que esses fatos suscitam nas personagens que os vivenciam. Isso termina criando determinado ambiente psicológico, marcado por uma tensão permanente, que constitui o caráter de “atmosfera”. O texto é elaborado de forma elíptica, em torno de uma situação

comum, sem mudanças nem peripécias. Em Tchekhov, não há clímax e as ações não se avolumam. A ação externa é reduzida ao mínimo e o corpo do relato é mais importante do que o final.

Em função de suas características, o conto de atmosfera é produzido com um deslocamento dos fatos banais ou cotidianos, que passam a ocupar o segundo plano da narrativa. Eles não desaparecem, mas subsistem. O destaque é dado à descrição pormenorizada dos diferentes estados de espírito e dos processos psicológicos vividos pelas personagens.

Outra definição do conto, bem próxima da elaborada por Tchekhov e do trabalho desenvolvido por Hatoum, pode ser observada na visão do escritor norte-americano Ernest Hemingway (1899-1961). Em sua *Teoria do iceberg*, Hemingway (1990) indica que, se o conto for escrito com carga suficiente de verdade, o escritor deverá omitir partes dessa verdade que, mesmo ocultada no interior do texto, será capaz de cooptar seu leitor de maneira convincente e segura. O não dito deve prevalecer sobre o dito, e o que foi sugerido ganha estatuto de fato consumado.

Logo, o conto moderno foi elaborado como sendo uma obra que deve carregar mais de uma história: a aparente, que estará aos olhos de todos; e a outra (ou outras), que estará por trás, nas entrelinhas – aquilo que surpreenderá o leitor, no caso de Poe, ou aquilo que se diluirá na narrativa de Tchekhov, mas que causará efeito quando percebida sua presença.

Em “Varandas da Eva”, a história aparente é a que destaca a ansiedade pela iniciação sexual de um grupo de jovens amigos, o dia em que essa experiência acontece e a passagem de tempo para a vida adulta, na visão do narrador. O clímax do enredo é a revelação de que a mãe da personagem Tarso é a mesma mulher com quem o narrador passara a noite no balneário – portanto, uma narrativa encaixada em outra, que dialoga e redimensiona a narrativa primeira/encaixante.

Segundo o filósofo e linguista búlgaro Tzvetan Todorov (1939-), no ensaio *O tempo da narrativa* (1976, p. 234-235), “o encaixamento é a inclusão de uma história no interior de outra”. As duas histórias se alternam ao longo do texto, embora os limites e as transições entre elas sejam dissimulados. O desfecho de cada história serve para desenvolver a seguinte e ambas são encaixadas na narrativa maior que também pode ser entendida como uma *narrativa moldura*.

Assim, em “Varandas da Eva”, a segunda história seria o “movimento da narrativa”, que caminha em uma direção de “busca pela mulher” que o encantou na primeira noite e de “recuo” frente à revelação. Talvez um traço do gênero trágico, marcado pela peripécia com a inversão dos fatos, que se traduz no conto de Hatoum como um drama humano – a revelação da mulher desejada como mãe do amigo de adolescência torna-se um impeditivo para seus próprios sonhos e cobiça.

O escritor Ricardo Piglia, inclusive, desenvolve sua teoria sobre o conto exatamente nesta direção: ele trabalha com o que se esconde por trás da história aparente. Seus conceitos caminham junto com a *Teoria do iceberg*, de Hemingway (1990): a verdadeira história deverá estar oculta no conto.

Piglia afirma que o conto narra, ou precisa narrar, em primeiro plano, o que chama de *história aparente*, ocultando, em seu interior, a *história cifrada*. Uma história visível deve esconder uma história secreta, narrada de modo elíptico e fragmentário. “O efeito surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície”. (2004, p. 90).

Segundo Piglia, o conto deveria ser uma obra que abandona o final surpreendente e a estrutura fechada, em que a tensão entre as duas histórias nunca poderá ser resolvida. Conta-se a história secreta de modo cada vez mais disfarçado, fundindo-a com a *história aparente* – o mais importante não se deve contar, pois implicaria uma revelação do objeto literário como estrutura poético-narrativa construída em camadas, concomitantemente, encobertas e reveladoras. A história secreta deve construir-se com o que não se diz, com o subentendido.

Em consonância com as delimitações para o gênero expostas anteriormente, na concepção de Massaud Moisés (1928-), o conto é:

[...] uma narrativa unívoca, univalente; constitui uma unidade dramática, uma célula dramática, visto gravitar ao redor de um só conflito, um só drama, uma só ação. Caracteriza-se, assim, por conter unidade de ação, tomada esta como a sequência de atos praticados pelos protagonistas, ou de acontecimentos de que participam. A ação pode ser externa, quando as personagens se deslocam no espaço e no tempo, e interna, quando o conflito se localiza na mente. (1999, p. 40).

Massaud Moisés também menciona que a *unidade de ação* condiciona as demais características do conto. Assim, a noção de espaço, em sua concepção, deveria ser examinada antes de qualquer outro aspecto. O lugar geográfico, por onde as personagens circulam, neste gênero literário, é sempre de âmbito restrito. Apenas determinado ambiente encerra importância dramática, pois, segundo o autor, no conto se processa a determinação do tempo e do espaço, na medida em que os demais momentos e lugares são vazios de dramaticidade.

O espaço, Varandas da Eva, que dá título à narrativa de Hatoum, era um balneário público localizado no centro de Manaus. O texto o destaca como um local inicialmente “misterioso” para as personagens hatoumianas, definido por tio Ran como “um balneário lindo, cheio de moças lindas”. “Cresçam mais um pouco, cambada de fedelhos. Aí levo todos vocês ao balneário”, prometia o tio. (VE, p. 7-8).

Do ponto de vista espacial, varanda é um lugar, ao mesmo tempo, privado e público. Neste sentido, o título do conto se coloca como um enigma. Simbolicamente, varanda pode ser um espaço que avança e se expõe, fazendo uma relação entre o que se possui e se guarda dentro de casa com o que se permite mostrar. Tem atrás de si tudo o que é resguardado, como a tradição da família, os valores, a memória, o que é mais frágil, e que, como em um palco, apresenta o conteúdo do relato que chega ao olhar do público, em uma estrutura narrativa que se revela e se esconde.

Mas “Varandas da Eva” seriam também os espaços do prazer e do pecado. Se, por um lado, Eva remete ao livro de Gênesis e ao surgimento da humanidade como momento de criação sob a vontade de Deus, por outro, traz também forte carga de erotismo. Apesar do título trazer a conotação erótica do prazer e mesmo do pecado original, e envolver a figura “sagrada” da mãe, está especificado Varandas *da* Eva – ou seja, não é uma mulher qualquer, mas aquela que não sairá da cabeça do narrador.

Na primeira frase do conto, o narrador enuncia – “Varandas da Eva: o nome do lugar” (VE, p. 7). O nome “Eva” e o lugar “varandas”, como em um palco onde as personagens se lançam ao prazer da iniciação sexual: “Por outro caminho me conduziu a uma das casinhas vermelhas, avarandadas, na beira de um igarapé. Ficamos um tempo na varandinha, no namoro de beijos e pegações” (VE, p. 10). Mas podem esconder sua intimidade dentro da casa. “Depois, lá dentro, ela fechou a porta, e deixou as janelas entreabertas. [...] Ela me ensinou a fazer tudo [...] Passamos a noite nessa festa, sem cochilo, e muitos risos, de só prazer” (VE, p. 10-11).

O espaço do porto também aparece no conto, como uma referência. Logo no início, indica a localização do balneário que dá título ao texto: “não era longe do porto” (VE, p. 7), assim como outros pontos de Manaus que são citados no parágrafo inicial, como o “Fast Clube”, o “bar do Sujo”, a “praça da Saudade”, o “teatro Amazonas”. Mais adiante, já no desfecho do texto, o narrador indica que descia uma escadaria “próxima à margem do igarapé” (VE, p. 13). Todos esses  *fatos* narrativos são marcas da ambientação manauara que Hatoum apresenta, corroborando a ideia de realismo na composição do conto.

A partir do resgate que o narrador faz dos espaços de seu passado, ele próprio percebe a maneira como ocorrem os lampejos de memória, comentando ao final do texto: “a lembrança surgiu agitada, confusa. [...] a memória foi abrindo brechas, compondo o corpo inteiro daquela noite. [...]. Permaneci ali mais um pouco, relembando...” (VE, p. 12).

À noção de espaço tem-se simultaneamente à de tempo, em que se observa igual unidade. Às unidades de ação, lugar e tempo deve-se acrescentar a de tom. Ou seja, todas as partes da narrativa devem obedecer a uma estruturação harmoniosa, com o mesmo objetivo, que corresponde à preocupação do contista no sentido de provocar no espírito do leitor uma só impressão, seja de pavor, piedade, ódio, simpatia, ternura, indiferença etc. – concentração do efeito.

A unidade de tom se evidencia pela “tensão interna da trama narrativa”, ou seja, pela funcionalidade rigorosa de cada palavra no arranjo textual, de forma que nenhuma deva ser retirada sem que o texto seja comprometido em sua totalidade, nem acrescentada sem trazer desequilíbrio à estrutura do conto.

O final enigmático deve surpreender o leitor, deixar-lhe uma semente de meditação ou de espanto perante a situação desconhecida, e a narrativa suspende-se. Todavia, há casos em que o enigma não existe ou, como se observa no conto “Varandas da Eva”, vem diluído ao longo do texto.

## **2.2 Natureza humana e literatura**

No conto “A natureza ri da cultura” há um duplo referencial, de um lado, o imaginário do imigrante libanês contador de histórias e, de outro, a tradição indígena de relatos, como uma versão metalinguística. A narradora menciona a voz do avô, como um contador de histórias de sua infância: “meu avô, que evocava episódios de um Líbano cada vez mais distante” (NRC, p. 95). Entretanto, são as vozes femininas que se destacam e dão o tom do texto que fala de literatura.

A narradora é mulher e, logo à primeira linha, ela destaca a voz da avó:

Ainda me lembro da voz de Emilie, a matriarca. Na minha infância, eu a escutava cantar e rezar, não em árabe, sua língua materna, mas em francês, sua língua adotada. [...] a voz de Emilie – os sons mais que o sentido – era mais íntima [...] um culto de que só nós duas participávamos (NRC, p. 95).

A cultura narrativa libanesa constrói a história da família com todas as marcas de sua tradição. Emilie é a matriarca, detentora dos segredos desse clã.

Outra personagem feminina presente no conto é a índia Leonila, também conhecedora da história de sua tribo e apta a contá-la de forma a permitir que sua sabedoria e sua tradição passem para as gerações seguintes: “é uma mulher que conhece a história de sua tribo [...]. Um dia, sem que eu lhe pedisse, Leonila começou a falar sobre a história, a violência, os mitos” (NRC, p. 98-99).

Além da tradição das narrativas orais, verificamos a maneira como Hatoum trabalha a história paralela ao longo do texto, seguindo os conceitos de Ricardo Piglia (2004). Neste sentido, a personagem Felix Delatour, professor de francês da narradora, é descrito da seguinte maneira, em uma passagem do conto: “Delatour lia um livro e fazia anotações com um lápis vermelho [...]. Era um leitor que parecia dialogar com o texto, e isso, para mim, era uma novidade, uma descoberta” (NRC, p. 98). A partir dessa observação, a narradora parece despertar seu olhar crítico para o ato da leitura.

Ao comentar sobre a vista que tem da varanda de casa, Delatour afirma:

À primeira vista, a floresta parece uma linha escura além do rio Negro, disse ele. Não se consegue distinguir muita coisa. Mas no interior de tanta escuridão há um mundo em movimento, milhões de seres vivos, expostos à luz e à sombra. A natureza é o que há de mais misterioso. (NRC, p. 99).

A história aparente, portanto, que o leitor apreende no primeiro contato com o conto, é de um professor que fala do mapa da Amazônia, da floresta, da teia de rios que corta essa região do país. Entretanto, Delatour parece falar, na citação em destaque, não simplesmente da geografia amazônica, mas dos textos literários – com histórias cifradas, enigmas e chaves interpretativas, personagens expostas à luz e à sombra, com todas as questões inerentes à natureza humana que o escritor deseja tratar. A natureza *humana* é o mistério a ser desvendado por escritor e leitor.

Em outra passagem, Delatour afirma: “a viagem, além de tornar o ser humano mais silencioso, depura o olhar [...] O que mais me interessa é a aventura do conhecimento” (NRC, p. 100). A história aparente é o comentário de Delatour a respeito do ato de viajar, quando a história secreta seria uma alusão, no texto, à experiência literária – uma atividade solitária, em que o leitor mergulha no texto e aguça o olhar com relação aos dramas humanos, em busca de uma grande aventura de conhecimento.

Também a narradora parece amadurecer sua visão a respeito da literatura, ao afirmar que “naquela época me pareceu um texto enigmático, mas a leitora de 1959 não é a leitora desta noite”. E segue falando do literário:

Com o passar do tempo [...] o estigma de ser estrangeiro já é menos visível: algo no seu comportamento ou na sua voz se turvou, perdeu um pouco do relevo original [...]. A viagem permite a convivência com o outro, e aí reside a confusão, fusão de origens, perda de alguma coisa, surgimento de outro olhar (NRC, p. 101).

Embora a história aparente seja sua opinião a respeito de viagens, do comportamento e do olhar do estrangeiro, entendemos que a narradora, em uma história cifrada, menciona sobre intertextualidade, isto é, sobre textos que dialogam uns com os outros, tecidos com um novo enfoque por seus escritores, também em um jogo com o repertório do leitor.

Outro fragmento que, na história aparente, fala simplesmente de viagem: “Viajar [...] não é entregar-se ao ritual (ainda que simbólico) do canibalismo? Todo viajante, mesmo o mais esclarecido, corre o risco de julgar o outro” (NRC, p. 101). Aqui, podemos pensar que a narradora está aludindo ao “Movimento Antropofágico”<sup>5</sup> proposto por Oswald de Andrade e a uma abertura para o alheio. A “julgar o outro”, mesmo pelo viajante mais esclarecido, pode ser uma referência à crítica literária.

---

<sup>5</sup> Ver mais em: ANDRADE, Oswald de. Piratininga ano 374 da deglutição do Bispo Sardinha. In: **Revista de Antropofagia**, ano 1, n.1, mai. 1928.

Uma crítica à degradação socioeconômica de Manaus perpassa o texto. Na última parte do conto, em que a narradora retorna a Manaus anos mais tarde, ela relata que visitou a casa onde Delatour morava: “uma casa em ruínas [...] crianças imundas e miseráveis cheiram cola; uma delas, com um pedaço de carvão, garatuja o muro que cerca o jardim [...] Um cheiro de podridão e excremento emana da sala, o espaço da biblioteca” (NRC, p. 102). Assim é a visão da narradora com relação à Manaus atual, comparada à cidade que ela conheceu na infância, e onde tinha aulas de francês com “monsieur Delatour”, por incentivo da avó.

A leitura do conto “A natureza ri da cultura”, portanto, permite-nos perceber a forma como Hatoum inscreve histórias paralelas em seus escritos, conforme apontam os conceitos de Ricardo Piglia (2004) a esse respeito.

### **2.3 Manaus presente em carta**

Outro conto da coletânea que também evidencia a maneira como Hatoum trabalha a ficção curta é “Uma carta de Bancroft”, em que o leitor é surpreendido com o arranjo da composição.

No conto, o narrador é a entidade ficcional responsável por relatar uma experiência pessoal como estudante estrangeiro em uma universidade da Califórnia. A abertura do conto acontece em primeira pessoa e introduz um diálogo entre o narrador e o leitor, inscrevendo lembranças do seu dia-a-dia em São Francisco:

O primeiro americano com quem conversei na Waverly Place em San Francisco não se considerava apenas um americano. Meu nome é Tse Ling Roots, sou sinoamericano, você sabe o que isso significa? Ele mesmo respondeu: Significa que para os meus antepassados a realidade não tinha a menor obrigação de ser interessante. Ling Roots acabara de sair do templo Rin How quando lhe perguntei onde ficava o templo. Apontou para o alto de um edifício [...] (CB, p. 23).

A partir do encontro, o narrador segue apresentando sua condição de observador do cenário da cidade e do *campus* universitário, com seu olhar estrangeiro, dando

pistas de que seu relato constitui uma visão pessoal sobre os fatos: “No entanto, para um visitante como eu, não apenas Chinatown, mas quase toda a San Francisco, oferece lances interessantes” (CB, p. 24).

O narrador decide, então, enfatizar em seu relato algo que aconteceu durante sua visita à biblioteca de Berkeley, quando encontrou uma carta escrita pelo romancista Euclides da Cunha:

O que interessa na Biblioteca de Bancroft são os milhares de manuscritos de todas as épocas, compulsados por pesquisadores de todo o mundo. Há, aqui, papiros egípcios e manuscritos medievais, mas em muitos fichários constam também referências ao nosso século. Charles Faulhaber, o diretor da Biblioteca, me indicou num desses fichários um assunto que me interessa: “Brasil: limites & fronteiras”. Pedi-lhe para consultar uma seção do arquivo com “cartas e outros documentos manuscritos”. [...]. É assim, resmungando contra o clima do equador, que começa a carta de Euclides a seu amigo Alberto Rangel. (CB, p. 25).

Um acontecimento aparentemente banal culmina, no conto, com a descoberta de que o conteúdo da carta revelaria que Euclides da Cunha renunciara sua própria morte:

Mas há algo mais nessa missiva [...] o sonho que ele conta a Rangel: o sonho e uma cena que ele presenciou na tarde de 14 de fevereiro de 1905. [...]. Não se sabe se Alberto Rangel recebeu essa carta; nunca saberemos se Euclides se lembrou dessa carta no momento em que foi atingido mortalmente pelo amante de sua mulher, em 1909. (CB, p. 25-28).

A biografia de Euclides da Cunha indica, de fato, que ele fora assassinado pelo amante de sua esposa. Entretanto, o próprio narrador tem dúvidas em relação à autenticidade da missiva, embora tente dar crédito às suas afirmações, apresentando nomes e datas no último parágrafo do conto: “Sabemos, enfim, que não há menção dessa carta na vasta correspondência de Euclides da Cunha. Em 1946, ela foi adquirida por um certo Charles P. Dutton num alfarrabista de Belém e doada três décadas depois à Biblioteca de Bancroft” (CB, p. 28).

Verificamos a criação de uma intriga que mescla ficção e verossimilhança, surpreendendo o leitor que, ao final do conto, compartilha da dúvida sugerida pelo narrador. Tal construção nos remete às ideias de Tchekhov (1966), Hemingway (1990) e Piglia (2004).

Relatamos, de maneira resumida, a história aparente do conto. Entretanto, a história secreta, lançada à interpretação do leitor, está cifrada com comentários que o narrador inclui em sua fala.

“Ao passar pelo setor leste da cidade, sou atraído pelos gestos irreverentes e contestadores, dois adjetivos que não faltam à multidão de estudantes de Berkeley. *Parece que estou de volta a outro tempo*” (CB, p. 25, grifo nosso). O narrador, nessa passagem do conto, alude a qual tempo passado? Talvez a uma época da juventude em que ele próprio fora também um estudante irreverente e contestador. E prossegue: “jovens e velhos tentam desafiar o establishment, como se fossem um dos ruídos deste planeta que tende à robotização, à uniformização e à banalização de tudo”. (CB, p. 25). Aqui, é possível perceber o tom de crítica utilizado pelo narrador ao comentar sobre a tendência de vivermos em um mundo em que não se contesta os acontecimentos, em que se vive sem paixão por crenças e valores individuais e coletivos.

Outra colocação do narrador, no texto: “Mas, para onde vou, Manaus me persegue, como se a realidade da outra América, mesmo quando não é solicitada, se intrometesse na espiral do devaneio para dizer que só vim a Bancroft para ler uma carta amazônica do autor d’*Os sertões*” (CB, p. 26), nos remete ao olhar que o narrador, agora distante de Manaus, pode ter de sua pátria e das lembranças evocadas pela carta de Euclides da Cunha encontrada por ele.

A análise do conto nos oferece a oportunidade de vislumbrar o repertório de leituras do escritor. Além da menção ao romancista Euclides da Cunha, o narrador de “Uma carta de Bancroft”, no início do texto, faz uma colocação que nos remete à fala de uma personagem do escritor argentino Jorge Luis Borges (1899-1986). A

personagem hatoumiana Tse Ling Roots afirma: “para os meus antepassados a realidade não tinha a menor obrigação de ser interessante” (CB, p. 23). No conto policial “A morte e a bússola”, de Borges, a personagem Eric Lonnröt diz: “O senhor replicará que *a realidade não tem a menor obrigação de ser interessante*” (2001, p. 145, grifo nosso). Além dessa passagem, a proximidade com a escrita de Borges se dá, também, pela apresentação de formas de arquivo, como uma carta, buscando conferir veracidade ao relato, gerando uma tensão entre realidade e ficção aos olhos do leitor.

A partir dos três contos selecionados para estudo neste capítulo, “Varandas da Eva”, “A natureza ri da cultura” e “Uma carta de Bancroft”, percebemos que o trabalho de Milton Hatoum aposta na brevidade da narrativa, buscando garantir um efeito único e singular, prendendo a atenção do leitor, sem deixar de dar pistas que apontam para o desfecho da narrativa. Além disso, podemos sublinhar como principal vertente do conto hatoumiano a utilização de temas ligados à natureza humana e um estilo que se materializa na fluidez da linguagem.

Apreendemos, também, a partir das análises, que as narrativas de **A cidade ilhada** seguem a ideia de que “um conto sempre conta duas histórias” (PIGLIA, 2004, p. 89). Tal estrutura é um dos elementos reveladores do projeto poético do autor. Embora, em geral, haja algo novo a ser apresentado ou enfatizado ao final dos contos hatoumianos, a “história secreta” mostra ao leitor a grande questão que Hatoum quer tratar em suas narrativas: os dramas da humanidade – essa é, portanto, uma ampliação de perspectiva para se pensar o próprio objeto literário como composição narrativa.

## 2.4 Hibridismo poético

A análise de aspectos formais dos contos de Milton Hatoum evidencia a presença de traços de outros gêneros literários nas inscrições narrativas. Uma leitura de dois dos textos da coletânea, “Varandas da Eva” e “Uma estrangeira da nossa rua”, permite

perceber o movimento do autor por diferentes composições. Em algumas passagens analisadas afloram textos que exprimem uma vivência poética bastante particular de Hatoum.

Por meio da abordagem do signo poético, buscamos identificar um dos aspectos da poeticidade nos contos selecionados, ou seja, a confluência entre prosa e poesia.

O poeta francês Charles Baudelaire (1821-1867) trabalhou com o gênero poema em prosa com seus *Petits Poèmes en Prose*, escritos desde 1855 e publicados em 1869, incorporando a linguagem prosaica em seu fazer literário. Em carta ao amigo e redator-chefe da revista *La Presse*, Arsène Houssaye, o poeta expressa a maneira como concebia suas experiências na prosa:

Quem dentre nós não sonhou, em seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo ou rima, flexível e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? (BAUDELAIRE, 2009, p. 29).

Ao utilizar imagens, sons, ritmos, figuras de linguagem, o poeta subverte os termos comuns da linguagem, distanciando-se nitidamente do discurso do cotidiano. Segundo o escritor português Fernando Pessoa (1888-1935), a linguagem poética difere da linguagem diária e de outros gêneros literários em função da especificidade de sua forma e dos recursos que emprega. Pessoa afirma:

Em tudo que se diz – poesia ou prosa – há ideia e emoção. A poesia difere da prosa apenas em que escolhe um novo meio exterior, além da palavra, para projetar a ideia em palavras através da emoção. Esse meio é o ritmo, a rima, a estrofe; ou todas, ou duas, ou uma só. Porém menos que uma só não creio que possa ser. A ideia, ao servir-se da emoção para se exprimir em palavras, contorna e define essa emoção, e o ritmo, ou a rima, ou a estrofe, são a projeção desse contorno, a afirmação da ideia através de uma emoção, que, se a ideia a não contornasse, se extravasaria e perderia a própria capacidade de expressão. (2005, p. 10)

Desta maneira, os pressupostos expressivos, fônicos, metafóricos e mesmo rítmicos, característicos da poesia, podem também estar contidos na narrativa da prosa.

Em Hatoum, observamos digressões de cunho lírico, aliadas a uma preocupação filosófica que se utiliza de uma escritura de tom por vezes melódico, simbólico e breve. O autor imprime ao signo verbal uma expressividade densa e significativa.

O poeta e teórico Octavio Paz (1914-1998) estuda a distinção entre o lírico e o prosaico, restringindo a prosa ao campo do discurso que valoriza o significado objetivo de cada termo em contraposição à poesia, que valoriza o caráter plurissignificativo das palavras. Em **O arco e a lira**, Paz declara:

A forma mais alta da prosa é o discurso, no sentido estrito da palavra. [...]. Cada palavra – à parte suas propriedades físicas – encerra uma pluralidade de sentidos. Assim, a atividade do prosador se exerce contra a natureza da própria palavra. [...]. Na prosa, a palavra tende a se identificar com um dos seus possíveis significados, à custa dos outros [...] a palavra possui vários significados latentes, tem uma certa potencialidade de direções e sentidos. O poeta, em contrapartida, jamais atenta contra a ambiguidade do vocábulo. No poema a linguagem recupera sua originalidade primitiva, mutilada pela redução que lhe impõe a prosa e a fala cotidiana. [...] A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas entranhas, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto maduro ou como um foguete no momento de explodir no céu. O poeta põe em liberdade sua matéria. O prosador aprisiona-a. (1982, p. 25-26).

O autor ressalta também que:

[...] no fundo de toda prosa, circula, de forma quase invisível, uma corrente rítmica. O pensamento livre, que é a linguagem, também tem seu ritmo próprio; as razões se transformam em correspondências, os silogismos em analogias e a marcha intelectual em fluir de imagens. (1982, p. 12).

Esse processo de transformação da linguagem, de que fala Paz, pode ser observado em contos de Hatoum, conforme destacamos a seguir.

No conto “Varandas da Eva”, o narrador refere-se à mulher com a qual passara a noite, afirmando: “Não quis me ver [narrador-protagonista] nem ser vista à luz do dia; quando as águas do igarapé ficaram mais escuras do que a noite, ela pediu que eu fosse embora.” (VE, p. 11). O jogo de oposições entre *chegar* e *ir embora*, ou ainda,

*me ver e ser vista, luz do dia e águas mais escuras do que a noite* conferem tons poéticos à frase e lirismo ao discurso que se movimenta entre as duas vozes: eu – como narrador de suas primeiras experiências amorosas e sexuais – e ela – como mulher, amante, mãe e prostituta. Neste jogo de contraposições, tudo parece construir-se entre o claro e o escuro; o positivo e o negativo; os jovens e os adultos; o homem e a mulher; o sentimento e a sexualidade; o dia e a noite.

Também percebemos poesia em fragmentos do conto que tratam de reflexões do narrador sobre o tempo, a juventude e a velhice, sempre com certa ênfase nos contrapontos.

[...] naquela época a noção de distância era outra. O tempo era mais longo, demorado, ninguém falava em desperdiçar horas ou minutos. Desprezávamos a velhice, ou a ideia de envelhecer; vivíamos perdidos no tempo, as tardes nos sufocavam, lentas: tardes paradas no mormaço (VE, p. 7)

Em oposição a uma temporalidade quase estética, outro trecho revela uma concepção diferente do narrador a respeito do mesmo tema:

Anos depois, num fim de tarde, eu acabara de sair de uma vara cível, e passava pela avenida Sete de Setembro. Divagava. E já não era jovem. A gente sente isso quando as complicações se somam, as respostas se esquivam das perguntas. Coisas ruins insinuavam-se, escondidas atrás da porta. As gandaias, os gozos de não ter fim, aquele arrojo dissipador, tudo vai se esvaindo. E a aspereza de cada ato da vida surge como um cacto, ou planta sem perfume. Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou (VE, p. 13).

Nesta passagem, há uma preocupação em apontar um conflito do eu poético que se mostra universal: o narrador toma consciência de que já não está mais na juventude e tem novas preocupações na vida – sentimentos que não estão restritos ao eu. A poesia está voltada ao drama humano e busca evidenciar *com* e *pela* linguagem, reflexões como essa, sobre a passagem do tempo, que é inerente à natureza humana.

Ademais, a comparação do “cacto, ou planta sem perfume”, em alusão à “aspereza de cada ato da vida” adulta, sugere um contraponto poético que coloca em jogo o cacto como planta sem perfume – destituída de uma qualidade natural de boa parte das plantas – e a vida adulta, por sua vez destituída dos encantamentos da juventude. A passagem poética contrasta ainda com outro fragmento do texto: “Minotauro apontou uma mesinha vazia num canto mais escuro. Sentamos, pedimos cerveja, um cheiro de açucena vinha do mato” (VE, p. 10). Poderíamos associar que o perfume de açucena, tal como a cerveja (pelo cheiro e sabor), relaciona-se a um período da vida em que os jovens têm despertados em si todos os seus sentidos e, também, a propulsão a novas experiências e descobertas.

Além da menção aos sentidos, com destaque para o olfato, o leitor percebe uma clara menção à cor vermelha perpassando, enfaticamente, diversos contos da coletânea e indiciando, talvez, uma intensidade de sensações.

Nos contos selecionados, verificamos que a cor vermelha é utilizada nas mais diversas situações: indica as lâmpadas e as casinhas *vermelhas* (VE, p. 10) no balneário Varandas da Eva – em alusão ao desejo, ao erotismo do balneário público e à primeira experiência sexual do narrador; as pedras *vermelhas* no muro que cercava a casa dos Doherty – como uma metáfora do que fica guardado dentro de casa, atrás do muro; os cabelos *quase ruivos* (ER, p. 16), da *cor do fogo* (ER, p. 20), de Lyris – enfatizando que o narrador não consegue saber o que se passa na cabeça da personagem; o livro de capa *vermelha* de Lyris (ER, p. 19) – reforçando a ideia de que o conteúdo do livro é inacessível ao narrador, que só pode observar Lyris de longe; o rosto *avermelhado* de Zéfiro (DPP, p. 41) – deixando transparecer a vergonha que ele sentiu ao presenciar uma cena desagradável; o *vinho* Bordeaux compartilhado por Zéfiro e Albano (DPP, p. 38) e os olhos *vermelhos* de Zéfiro, fixados no mapa de Paris (DPP, p. 43) – como se a personagem do professor estivesse inebriada pelo fascínio da Paris imaginária, cidade que nunca pôde conhecer; o rosto *vermelho*, em *brasa*, de Moamede (AC, p. 45), a rede *vermelha*, de um *vermelho vivo, encarnado*, de Dalberto (AC, p. 50), o *sangue* que se espalhava no peito do amante de Anaíra e a rede *encarnada*, manchada de *sangue*,

a cor mais viva que todas as cores (AC, p. 51) – aqui, seria o vermelho da ansiedade, da raiva, da vingança e da morte; o telhado *vermelho* da casa ilhada (CI, p. 71) – teto sob qual houve prazer, paixão e morte; a inscrição em letras *vermelhas* e desbotadas na proa de um barco (CI, p. 71) – o vermelho da paixão, desbotado pelo tempo; o rosto de Lavedan suado e *vermelho* (CI, p. 75) – insinuando a ira do marido que fora traído; os lápis *vermelhos* de Delatour (NRC, p. 97) – em uma chave interpretativa do conto, para falar do literário; o decote em “V”, de Victoria Soller (EP, p. 106) e o *vinho* que *avermelha* ainda mais seus *lábios* (EP, p. 110) – referências ao ímpeto de descobrir, na voz dos narradores de Machado, uma maneira de entender o comportamento do amante; entre outras alusões à cor vermelha, mais ou menos explícitas nos contos.

Longe de buscarmos uma única interpretação para a reiteração da cor vermelha nos textos, procuramos possíveis significações que podem adensar e ampliar os sentidos da cor nas narrativas.

Outra evidência de prosa poética é apresentada ao final do conto “Varandas da Eva”, quando, ao rever a mulher por quem tanto procurara, o narrador declara:

Era a mãe do meu amigo? Isso durou alguns segundos. Por assombro, ou magia, o rosto dela era o mesmo, não envelhecera. Mal tive tempo de ver os braços e as pernas, a memória foi abrindo brechas, compondo o corpo inteiro daquela noite. (VE, p. 14)

Hatoum evoca a emoção do narrador acompanhada de uma forte carga de erotismo, que domina o conto. Assim, *assombro* e *magia* tomam corpo no narrador que, na brevidade de um instante de tempo, resgata a memória e compõe metonimicamente, entre braços e pernas, o espaço sexual da brecha física do corpo feminino – metáfora que condensa todo o conjunto de sensações atrelado a sua primeira experiência sexual. Em “o corpo inteiro daquela noite”, têm-se também a personificação da noite, em alusão ao corpo da mulher que o narrador tanto desejou.

Na leitura de outro conto, “Uma estrangeira da nossa rua”, percebe-se que Hatoum cultivava sempre novas experiências poéticas. A família Doherty, estrangeira, mantém-

se distante dos vizinhos. Pai, mãe e duas filhas se isolam atrás do muro da casa, numa discrição excessiva que os afasta das relações mais casuais. Nesse ambiente de distanciamento, o narrador percebe a presença de Lyris, a filha mais velha, uma jovem sedutora por quem a personagem sente “alguma coisa terrível e ansiosa parecida com a paixão” (ER, p. 16).

Na primeira frase do conto, o narrador afirma: “No caminho do aeroporto para casa, eu observava os lugares da cidade agora irreconhecível. Quase toda a floresta em torno da área urbana havia degenerado em aglomerações de barracos ou edifícios horrorosos” (ER, p. 15). O narrador revela, nesta fala, uma crítica à degradação da cidade de Manaus, percebida por ele ao retornar à casa onde passara a infância.

Em algumas passagens do texto, o narrador cria uma atmosfera simbólica e metafórica. Destacamos um desses trechos:

O Aero Willys preto voltava ao meio-dia e, sem buzinar, embicava na entrada: a mãe saía do carro para abrir o portão, e as duas filhas, juntas no banco traseiro, se enclausuravam no bangalô, e assim se despediam da nossa rua, do bairro, da cidade. (ER, p. 16).

O leitor é convidado a imaginar o universo dos Doherty, isto é, o que se passaria com os membros dessa família dentro de casa, sua rotina, seus hábitos. “Como seriam as noites dos Doherty? Que segredos, palavras e gestos havia na intimidade, na quase absoluta reclusão?” (ER, p. 19).

A esse respeito, também analisando o conto “Uma estrangeira da nossa rua”, Marina Vasconcelos (2013, p. 37) pontua em sua dissertação: “Observa-se nos relatos do narrador o despertar da curiosidade e da busca por sentidos na inserção dessa família ali naquele núcleo do universo amazônico”.

Assim, o texto poético vai sendo construído num movimento entre o dito e o não-dito, e as lacunas que poderão ser preenchidas pelo imaginário, de modo a construir um todo coerente e significativo, nas entrelinhas da narrativa.

A partir de nossa análise, explicitamos a existência de passagens nos textos que possibilitam observar como a hibridização de gêneros narrativos é parte de uma construção lírico-prosaica que cria novos caminhos rítmicos e imagéticos de leitura, possibilitando ao leitor uma experiência rica e prazerosa. Compreendemos que a obra de Milton Hatoum, mais especificamente as narrativas da coletânea **A cidadeilhada**, contém um entrelaçamento de gêneros, interpostos pelos traços da poeticidade textual.

### CAPÍTULO III – O registro da tradição: oralidade em forma literária

A coletânea **A cidade ilhada** também evidencia – até mesmo com certa ênfase – a presença do narrador como um contador de histórias. Dessa forma, buscamos apreender em que medida o valor da tradição oral está presente no conto hatoumiano, mostrando a riqueza dos relatos orais, seja em relação às marcas dos contos árabes, seja aos relatos indígenas, envolvendo caçadas ou a própria arte de contar histórias. Seleccionamos o conto “O adeus do comandante” para esta abordagem.

A literatura oral é mantida e movimentada pela tradição, tendo como característica a persistência na oralidade. O antropólogo e jornalista Luis da Camara Cascudo (1898-1986) afirma que a tradição:

[...] reúne elementos de estórias e de história popular, anedotas reais ou sucessos imaginários, críticas sociais, vestígios de lendas, amalgamados, confusos, díspares, na memória geral. [...]. Não é uma lenda, nem um mito, fábula ou conto. É uma informação, um dado, um elemento indispensável para que se possa sentir o conjunto mental de um julgamento antigo [...]. (1978, p. 51).

Segundo o autor, “tradição, *traditio*, *tradere*”, pode ser entendida como “entregar, transmitir, passar adiante, em um processo de divulgação do conhecimento popular ágrafo” (CASCUDO, 1978, p. 27). Seria como uma notícia passada sucessivamente entre indivíduos, conservada em memória ou por escrito. O que sabemos hoje sobre o nosso passado histórico é, portanto, fruto de uma herança cultural transmitida por nossos antepassados, por meio de informações que se desdobraram de geração a geração.

As narrativas orais surgiram em decorrência da capacidade humana de memorizar e recontar o que se enuncia na voz e, por isso, tornaram-se uma ferramenta de preservação da cultura e a única fonte de aquisição e transmissão de conhecimento para as civilizações que ainda desconheciam a escrita.

A oralidade possui uma ampla margem para a invenção. Mesmo havendo o desejo de se conservar uma voz original, há a tendência inevitável de desdobrá-la. Se a oralidade está sujeita à imprecisão, a escrita surge, então, como tentativa de registro e fixação. Entretanto, a escrita não tem o poder de atribuir autenticidade à voz que ela representa, não traz em si a garantia de tornar-se documento comprobatório de uma verdade e tende, sobretudo, a “apagar a música das vozes e a neutralizar o corpo daqueles que utilizaram a fala como testemunho” (SANTOS; PEREIRA, 2000, p. 63).

A narração de histórias sempre reuniu contadores e ouvintes pela arte da palavra. O linguista suíço Paul Zumthor (1915-1995) pesquisou escritos literários medievais que guardam resquícios de oralidade determinantes de características denunciadoras das marcas que a voz deixa na letra. Zumthor entende que a tradição oral de um grupo social é formada por um conjunto de intercâmbios orais ligados a comportamentos mais ou menos codificados, cuja finalidade básica seria manter a continuidade de determinada concepção de vida e de uma experiência coletiva.

O texto oral, devido ao seu modo de conservação, é menos apropriável que o escrito; ele constitui um bem comum no grupo social em que é produzido. Nesse sentido, ele é mais concreto do que o escrito: os fragmentos discursivos pré-fabricados que ele veicula são, ao mesmo tempo, mais numerosos e semanticamente mais estáveis. (ZUMTHOR, 1997, p. 258).

A voz poética desempenha um papel fundamental de coesão social. Fica clara, portanto, a força da experiência coletiva quando da prática da oralidade. O contar oralmente é a base da tradição de valores para a sociedade.

Na obra **A letra e a voz**: a “literatura” medieval, Zumthor examina os índices de oralidade dos textos medievais e indica elementos que permitem ao leitor identificar marcas da voz na produção literária escrita.

Por “índice de oralidade” entendo tudo o que, no interior de um texto, informa-nos sobre a intervenção da voz humana em sua *publicação* – quer dizer, na mutação pela qual o texto passou, uma ou mais vezes,

de um estado virtual à atualidade e existiu na atenção e na memória de certo número de indivíduos (1993, p. 35, grifo do autor).

A literatura oral compreende determinados rituais seguidos por seus narradores, de acordo com o contexto sociocultural:

O ato de contar segue um sistema de três parâmetros principais: o quadro das reuniões (lugar, estação, hora, ocasião), a seleção dos participantes (ela própria operada segundo três critérios principais: sexo, faixa etária, profissão), o repertório (há certa correspondência entre o tipo de instituição de transmissão e os gêneros narrativos que nela se praticam). As relações entre esses três parâmetros podem variar de uma comunidade para outra. (SIMONSEN, 1987, p. 26).

Para o sociólogo Oswaldo Xidieh (1915-), inclusive, a literatura oral sempre possui uma função.

A literatura oral nunca é gratuita como pode ser a literatura culta. Ela tem uma função, ou mais de uma: preserva as crenças, os valores, os comportamentos dos grupos rústicos que as produziram. [...] esta funcionalidade ou relação constante entre a história contada e as normas sociais de quem as conta e do seu auditório põe em relevo o significado presente e atuante dos causos, estórias e lendas, deixando na sombra, ou em segundo plano, os problemas de origem histórico-geográfica dessas formas simbólicas. Enquanto há e enquanto houver um cotidiano popular e rústico, a tradição se reapresenta e se reelabora, não como reprodução compulsiva do passado, mas como resposta às carências sofridas pelas comunidades. (1993, p. 19).

Conforme mencionado por Luis da Camara Cascudo (1978, p. 78), “os seringueiros e cortadores de caucho, viajantes e pequenos mercadores, contam a mesma cena em todas as aldeias que visitaram, Amazonas, Pará, Mato Grosso, Goiás”. É justamente durante essas reuniões ao redor da fogueira, antes ou depois do jantar, que o imaginário dos ouvintes é alimentado. Cascudo cita os assuntos mais recorrentes:

Evocações de caçadas felizes, de pescarias abundantes, aparelhos esquecidos para prender animais de vulto, figuras de chefes mortos, lembrança de costumes passados, casos que fizeram rir, mistérios da mata, assombros, explicações que ainda mais escurecem o

sugestivo apelo da imaginação, todos os assuntos vão passando, examinados e lentos, no ambiente tranquilo. (1978, p. 78).

Hatoum afirma que a contação oral de histórias sempre se fez presente em sua infância, em Manaus.

Além da religião, da língua e dos costumes, a cultura do Outro estava delineando-se por um outro caminho, talvez o mais fecundo para mim: o da narração oral. Essa forma de discurso era usada por exímios contadores de histórias que frequentavam a Pensão Fenícia, lugar da minha infância. [...] a imagem que faço desses narradores tem alguma semelhança com "o observador errante que percorre a bacia amazônica" e o "homem sedentário", postado na margem do rio, citados por Euclides da Cunha. Imagem ainda mais próxima da figura do narrador evocada por Walter Benjamin. O filósofo alemão, nas observações preambulares de um belo estudo sobre a obra de Nikolai Leskov, ressalta "entre os inúmeros narradores anônimos, dois grupos que se interpenetram de múltiplas maneiras": o do viajante ou marinheiro comerciante, ou seja, alguém "que vem de longe" e, por isso, tem muito que contar. Ao outro grupo, pertence o camponês sedentário, o homem fixado à terra, que passou a vida sem sair do país e que "conhece suas histórias e tradições". (HATOUM, 2008, p. 2).

O conto "O adeus do comandante", dedicado ao avô de Hatoum, Adib M. Assi, recupera diversas nuances das citações que transcrevemos acima. O autor já revelou que é fortemente ligado às suas raízes familiares e culturais e, inclusive, menciona em entrevista concedida ao jornal **Valor** (2000, p. 13): "Eu saía muito para pescar em Manaus com meu avô, que era um grande contador de histórias. Então, meu primeiro livro foi 'ouvido'".

O texto apresenta duas vozes narrativas: a do neto que ouviu a narrativa contada e a do próprio avô, Moamede, que dispõe de um repertório verbal típico das narrativas tradicionais. No conto, Moamede chega de viagem, dá a bênção aos netos e põe-se a narrar uma história que testemunhara.

"Posso entrar?" (AC, p. 45) é a fala do avô, na figura de um velho pescador e contador de histórias, ansioso para relatar as experiências vividas durante o tempo que passou fora. Além da caracterização de Moamede, é possível observar os elementos sinestésicos presentes no texto, como os cheiros e as cores. "[...] o rosto

vermelho, em brasa, o cabelo branco molhado de suor, a rede enrolada debaixo do braço. [...]. Ele acabara de chegar do Médio Amazonas e trazia o cheiro do barco, da viagem e da caçada” (AC, p. 45). Um comerciante que também sabia caçar, trazendo histórias de outras cidades, do rio e da floresta: “eu queria me livrar dos fardos, voltar para Manaus e entrar na mata para caçar” (AC, p. 48).

Moamede conta um episódio que vivenciara com Dalberto, comandante do barco *Princesa Anaíra*, um amigo de longa data que ele encontrara ao voltar do Pará.

“Querem ouvir uma história?” (AC, p. 45). “Vocês não vão acreditar... Dessa vez não é história de boto...” (AC, p. 46). Esta passagem indica como a história é enunciada pelo narrador, ou seja, a maneira como ele instiga seus ouvintes a quererem ouvir seu relato. Observa-se, ainda, nessa passagem, o suspense criado quando o narrador anuncia certa novidade ao afirmar que “desta vez” não será o boto o centro dos acontecimentos narrados como, segundo sugerido no texto, é costume acontecer na Região Norte do país.<sup>6</sup>

O regional também pode ser observado na descrição dos espaços, na citação das localidades e das comidas típicas. “Eu vinha de Santarém, [...] nos beirões do rio Tapajós. Passei por Juruti Velho, naveguei pela ilha do Vale, depois subi até Parintins e seus arredores”. [...]. “la subir o paraná do Ramos [...] na rampa do Mercado, perto do restaurante Barriga Cheia”. [...]. “Dalberto mastigava um beiju”. (AC, p. 46). “Deixamos para trás a ilha do Espírito Santo e rumamos para o Nhamundá”. (AC, p. 47). “comemos peixe frito com farinha e banana” (AC, p. 48). “Um dia aquele lugar foi aldeia, deve ter sido aldeia de índios”. [...] “Pinguei um fumo de corda, enrolei um cigarro” (AC, p. 49).

---

<sup>6</sup> “Para todo Pará e Amazonas, especialmente no Pará, o boto, desde o século XIX, é o enamorado das moças, sedutor das cunhãs mais bonitas, pai dos primeiros filhos, transformando-se em rapaz dançador, bebedor infatigável e companheiro precioso para as festas. [...]. Há, no mito amazônico, uma herança clássica do delfim amoroso, consagrado a Vênus páfia, acompanhando-a pelo Mediterrâneo, com os corcovos e arremessos do seu focinho obscuro” (CASCUDO, 1978, p. 124-125).

O enigma do conto é trabalhado ao longo da narrativa e pode ser observado em algumas passagens: “Volto já, Deus me abençoe. E sorriu para ele, para dentro. [...] Dalberto sabia o destino de seus passos” (AC, p. 48). “O susto maior foi o som de um sino, distante e fraco, que nem choro de sofrimento. Mas não tinha igreja por ali” (AC, p. 49). “Estou dando adeus para o meu barco e para minha princesa, seu Moamede” (AC, p. 51). “[...] salvei minhas honras e tirei a vergonha dos meus três filhos. Por isso matei meu irmão caçula [...], o amante de minha mulher” (AC, p. 52). A revelação se dá ao final, quando o leitor descobre o motivo pelo qual o comandante carregara um caixão na embarcação, além de Dalberto divulgar a identidade do morto.

No final do conto, outras marcas da narrativa oral: “O velho se levantou, enxugou o rosto com as mãos e saiu. A tarde escurecia. Nós ficamos sentados em roda, calados, a voz do avô ressoando na sala” (AC, p. 52). A tradição de contar histórias é observada, quase sempre, no cair da tarde e com os expectadores sentados em roda.

Após essa leitura do conto “O adeus do comandante”, procedemos a uma análise enunciativa da composição, à luz dos conceitos destacadas por Émile Benveniste (1902-1976). Segundo o linguista, a relação com o outro, a intersubjetividade, é algo crucial, pois, em sua concepção, o homem estaria na língua sob a condição da intersubjetividade. Sua teoria da enunciação fundamenta-se na presença do sujeito na língua. Entretanto, não se trata do sujeito empírico, mas de um sujeito demarcado linguisticamente, construído na instância do discurso.

Benveniste entende que a enunciação, em geral, é caracterizada pela “*acentuação da relação discursiva com o parceiro*, seja este real ou imaginado, individual ou coletivo” (1989, p. 87, grifo do autor). Na escrita, o indivíduo se enuncia a partir do próprio ato de escrever, mas também faz outras vozes se enunciarem naquilo que escreve.

No texto “O aparelho formal da enunciação”, Benveniste concebe a enunciação como “o fato do locutor que mobiliza a língua por sua conta”, ou seja, “é este colocar em funcionamento a língua por um ato individual de utilização” (1989, p. 82), ato por meio do qual se constrói a relação do sujeito com o mundo, mediada pela enunciação. Esse ato “introduz em primeiro lugar o locutor como parâmetro nas condições necessárias da enunciação” (1989, p. 83). Por ser entendido como um ato individual, apreendemos que o locutor faz uso da palavra, elegendo mecanismos próprios, em uma ação que é sempre inédita.

José Luiz Fiorin (1942-), na obra **As astúcias da enunciação** (1996), apresenta a maneira como o “corpo imaginário” (o espaço) e o “movimento fictício” (o tempo), submetidos ao “sujeito” (a pessoa) adquirem realidade e vida na linguagem. Seguindo essa linha de pensamento, o discurso seria o lugar da instabilidade – o que permite a criação de efeitos de sentido – obedecendo, entretanto, coerções de um sistema – o que garante o engendramento do sentido.

Na primeira linha do conto hatoumiano, a personalidade evidenciada é de um locutor que se propõe como sujeito do discurso, pelo pronome oculto eu, em “Posso entrar?”. Segundo Benveniste (1989, p. 278, grifos do autor), “*eu* significa ‘a pessoa que enuncia a presente instância do discurso que contém *eu*’”.

A subjetividade presente nos pronomes e nos verbos delinearía o percurso intersubjetivo projetado no discurso. As marcas verbais podem ser verificadas mais adiante, quando a personagem Moamede inicia seu relato: “Eu vinha de Santarém”, “vendi muita coisa”, “passei por Juruti Velho”, “naveguei”, “vi o Princesa Anaíra”, etc. – estas evidências garantem o valor subjetivo do enunciado. De acordo com Benveniste (1989, p. 286, grifo do autor), trata-se do “*ego* que diz *ego*. Encontramos aí o fundamento da ‘subjetividade’ que se determina pelo status linguístico de ‘pessoa’”.

Benveniste acredita que, no instante em que o locutor (eu) se apropria do aparelho formal da língua e instaura o interlocutor (tu), a referência se constrói no discurso.

Quando o *eu* se marca no discurso, notifica o *tu* – juntos, eles instituem a situação de enunciação que, para Benveniste (1989, p. 84), se manifesta “por um jogo de formas específicas cuja função é de colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação”. Desta forma, na primeira frase do conto, o índice de pessoa determina o centro de referência interno da enunciação, a partir do qual se evoca uma resposta do *tu*, que está presente como interlocutor – implícito na enunciação, no caso do conto selecionado para nossa investigação.

Tomando os dois questionamentos feitos pelo locutor, “Posso entrar?” e, mais adiante, “Vão ficar olhando essa tela piscar ou querem ouvir uma história?”, verificamos que o locutor utiliza interrogações para influenciar o comportamento do interlocutor. Benveniste (1989, p.86) entende que a interrogação requer uma resposta, isto é, “desde o momento em que o enunciador se serve da língua para influenciar de algum modo o comportamento do alocutário, ele dispõe para este fim de um aparelho de funções”. A enunciação é como a história é contada; a maneira como se realiza o pensamento, ligada ao estilo, ao momento da fala, a ênfase, a escolha de palavras. No conto, a função é o questionamento – quando o locutor invoca o interlocutor mediante as interrogações citadas, dá-se a estrutura de um diálogo – o quadro figurativo da enunciação.

Embora Moamede narre seu encontro com o amigo Dalberto e alguns diálogos que se deram entre os dois, a partir do sétimo parágrafo do conto prevalece outra variedade de discurso – o monólogo – que Benveniste (1989, p. 87) inscreve na enunciação como:

[...] diálogo interiorizado, formulado em ‘linguagem interior’, entre um eu locutor e um eu ouvinte (ela agora é personificada como tu). Às vezes, o eu locutor é o único a falar; e o eu ouvinte permanece, entretanto, presente; sua presença é necessária e suficiente para tornar significante a enunciação do eu locutor.

Procedemos, também, uma pesquisa enunciativa do tempo linguístico, identificando as formas verbais para o entendimento da intersubjetividade no conto. Neste sentido, “o tempo do discurso nem se reduz às divisões do tempo crônico nem se

fecha em uma subjetividade solipsista. Ele funciona como um fator de intersubjetividade” (BENVENISTE, 1989, p. 78). Predominam no conto as marcas verbais no passado. “Na tarde daquele domingo de junho” (AC, p. 45), enuncia o narrador no segundo parágrafo do conto. No último parágrafo, o narrador também pontua: “no silêncio daquela tarde de domingo” (AC, p. 52).

Além disso, o espaço, assim como o tempo, se organiza a partir do eu. Segundo Benveniste (1988, p. 279), “aqui e agora delimitam a instância espacial e temporal co-extensiva e contemporânea da presente instância de discurso que contém eu”. Existem diferentes temporalidades no texto, pois o eu-narrador traz para o presente lembranças do passado. Ao jogar com a temporalidade, também se faz um jogo entre enunciado e enunciação. O narrador do conto “O adeus do comandante” se constitui, portanto, nesse jogo entre enunciado e enunciação.

A partir do sétimo parágrafo, o narrador hatoumiano se afasta e abre espaço na narrativa para a voz do contador de histórias. Ao se afastar, ele põe a fala do outro, “da maneira como o avô contou”. Temos, inclusive, mais de um enunciador neste conto. Um passado que existe na memória, como uma lembrança, é trazido pela personagem e o “eu narrador” passa a ser outro. Por se basear na lembrança, está presente uma ruptura na sequência narrativa, mas também uma reorganização dos fatos narrativos. A voz do avô assume o “papal de narrador”, gerando um desdobramento de vozes.

Desta maneira, constitui-se um jogo de vozes daquele que fala ou que presentifica a voz do outro, criando um efeito de maior veracidade. Aqui está a marca da oralidade assumida no conto hatoumiano, materializada no texto, e esse recorte de falas denuncia a Manaus imaginária tecida ao longo do conto.

Uma Manaus que se configura como espaço narrativo. Todavia, os enredos ou dramas humanos tratados por Hatoum, ao invés de restringirem o contexto narrativo, ao contrário, conferem dimensão universal aos textos.

### 3.1 Dramas universais

Hatoum deixa transparecer, na coletânea **A cidade ilhada**, que valoriza a figura do contador de histórias, responsável pela manutenção das tradições. Mais do que isso, o escritor atribui à tradição oral um valor que perpassa muitas de suas obras.

O autor imprime, em seus textos, reflexões sobre descobertas, traições, lembranças do dia a dia, histórias relatadas por amigos, pelo avô, por estrangeiros que transitavam em Manaus e por índios que habitam a região e frequentavam sua casa, povoando seu imaginário com lendas e mitos. Resgata relatos de “viagens aos povoados mais longínquos do Amazonas, lugares sem nome, espalhados no labirinto fluvial” (HATOUM, 2008, p. 2). Também insere nos contos o que aprendeu no convívio com seus professores de línguas estrangeiras, com árabes do Oriente Médio, com judeus do norte da África, com parentes cristãos ou católicos maronitas.

Ouvir essas histórias, ver os narradores com seus gestos e expressões foi uma das experiências mais fecundas da minha infância e adolescência. De certa forma, também eu viajei aos lugares mais recônditos do Amazonas e ao longínquo Oriente. Para o ouvinte, aquelas histórias narradas assumiam um caráter ao mesmo tempo familiar e estranho. Aqueles mundos, reais ou fictícios, passaram a fazer parte da minha vida. O viajante imóvel experimenta, assim, a percepção do Outro através do convívio e da palavra oral. (HATOUM, 2008, p. 3).

O conto “O adeus do comandante” está pautado na realidade amazônica, ambientado no Pará e numa Manaus cortada por igarapés, vizinha à floresta, ao Amazonas, ao rio Negro. Entretanto, a narrativa de Hatoum também aponta para uma realidade extratextual que pode ser facilmente verificada, haja vista nela encontrarmos aspectos comportamentais, sociais e econômicos, em uma reconstrução não somente de parte das lembranças, mas também do perfil da sociedade da época. A situação externa emerge, tendo como viés a percepção de quem narra.

Em entrevista, Hatoum afirma:

O regionalismo está preso ao pitoresco, à cor local, ao determinismo geográfico. Acho que *a literatura fala do particular para invocar o universal*. [...] eu acho que, para falar da Amazônia, não é necessário usar páginas e páginas para descrever a natureza. Posso falar do Amazonas dando ao leitor um drama humano, porque *os dramas humanos não têm pátria*. Agora, minha pátria pequena é Manaus. (HATOUM apud SEREZA, 2000, p. D7, grifo nosso).

Em outra oportunidade, o escritor indica que, embora coloque em relevo aspectos da cultura da Região Norte e ressalte a presença da cidade de Manaus e do espaço amazônico, não é o viés regionalista que busca seguir.

Tentei evitar não apenas o exotismo, como também o regionalismo, que, muitas vezes, pode tornar-se uma camisa de força, uma forma de inscrever o texto numa área geográfica. Numa obra literária, os traços da cor local e as circunstâncias históricas, geográficas e sociais são inevitáveis, pois o escritor está sempre rondando suas origens; às vezes, sem se dar conta, são sempre essas origens que o seguem de perto, como uma sombra, ou mesmo de longe, como um sonho ou um pesadelo. (HATOUM, 1996, p. 6).

Entendemos que Hatoum afirma a qualidade estética de seu trabalho não a vinculando a uma temática de exaltação ao exotismo amazônico, ou a relatos de histórias que só poderiam se passar fora de um contexto urbano quando, na realidade, contos do autor estão centrados no exame da natureza humana e não propriamente nos espaços físicos em que se situam os fatos.

Essa concepção dialoga com o pensamento de Julio Cortázar, quando o autor indica que, no conto, há uma “abertura do pequeno para o grande, do individual e circunscrito, para a essência mesma da condição humana” (1993, p. 155).

Cortázar entende que quando um tema é significativo,

[...] essa significação se vê determinada em certa medida por algo que está fora do tema em si, por algo que está antes e depois do tema. O que está antes é o escritor, com a sua carga de valores humanos e literários, com a sua vontade de fazer uma obra que tenha sentido; o que está depois é o tratamento literário do tema, a forma pela qual o contista, em face do tema, o ataca e situa verbal e estilisticamente, estrutura-o em forma de conto, projetando-o em

último termo em direção a algo que excede o próprio conto. (1993, p. 155-156).

No livro **Memória entre mito e história: o narrar e o narrar-se em Milton Hatoum** (2014), Vivian de Assis Lemos pontua que Hatoum cria “um estilo próprio para tratar de sua região, fazendo com que o regional migre para o universal por meio de narrativas memorialísticas” (p. 22). A autora também afirma:

[...] a voz hatoumiana não é uma voz solitária, mas sim fruto de uma tradição de escritores que marcaram seus percursos narrativos por direcionarem um olhar singular para a Região Norte e fazer com que ela fosse conhecida pelo restante do país. [O projeto literário de Hatoum] é marcado por um regionalismo singular que permite ao leitor a travessia poética do particular para o universal. (p. 145-147).

Nas páginas de Hatoum, nem Manaus, nem seu exotismo são o foco dos contos. O que se destaca, na realidade, são os dramas humanos. Assim é o entendimento de Hatoum a respeito do regionalismo em sua obra. Os contos tratam da natureza do homem, de conflitos familiares, relações sociais, diversidade cultural, incertezas, contextos socioeconômicos, medos ou paixões. Por conseguinte, apesar da ambientação regional, a literatura hatoumiana conserva uma dimensão universal.

Seguindo a mesma perspectiva, Tânia Pellegrini (2007, p. 106-114) defende que o regionalismo presente na obra de Hatoum está baseado em um trabalho que evoca memória pessoal e coletiva:

O que se vê em Hatoum é uma reinserção deles [temas de fundamento telúrico] numa ambiência peculiar, construída pela memória que se materializa em ato narrativo, amparada ao mesmo tempo na lembrança e no esquecimento [...]. O regionalismo de Hatoum repousa, assim, em dois pontos centrais, a memória e a observação, sendo aquela inteiramente responsável pela carga afetiva que a esta dinamiza. A memória, nesse sentido, tanto pode ser entendida como a do autor, que revisita ficcionalmente a Amazônia de sua infância, quanto a dos narradores, que buscam por meio de um relato, os traços perdidos de sua identidade.

O tom peculiar da narrativa hatoumiana reside nas dobras narrativas e no entre-vozes dos narradores, em um jogo entre o dito e o escondido; entre a voz primeira e

a voz que se reproduz em eco; entre a história “aparente” de Hatoum, as histórias cifradas que perpassam o texto e a matriz original dos relatos que escutou na infância. No movimento entre a fala de hoje (Hatoum) e a fala dos antigos contadores (a tradição) inscreve-se o projeto poético do autor.

A partir dessas considerações a respeito da concepção de regionalismo como aspecto constituinte do projeto poético do autor, refletiremos, agora, sobre a maneira como a memória se inscreve em sua narrativa.

## **CAPÍTULO IV – Memória em *A cidade ilhada***

O objetivo deste capítulo é o estudo sobre a maneira como as marcas da memória, enquanto fenômeno narrativo, se inscrevem nos contos destacando, nesse processo, a ação do imaginário.

Em relação a questões da memória que se encontram com as características da linguagem literária, em entrevista ao jornal **O Globo** (2009, p. D6), Milton Hatoum afirma:

A memória é o material mais rico para um escritor, porque ela torna o tempo difuso, nebuloso. É difícil escrever sobre um assunto totalmente descolado da memória. [...]. Quando você relativiza ou acolhe as incertezas do que aconteceu, esse é o momento de escrever uma ficção, de reinventar o passado.

O filósofo francês Gilles Deleuze (1925-1995) aborda a ideia do tempo nebuloso e entende que as lembranças para serem narradas precisam ser reinventadas de forma a suprimir a névoa deixada pela memória. Nesse espaço de recriação, surgiriam fatos de uma nova história, ou melhor, de uma história marcada por um novo modo de narrar.

Acessar a memória nos permite perceber fatos que marcaram épocas distantes, embora permaneçam no presente e voltem, muitas vezes, de forma involuntária.

Deleuze (1987, p. 59) entende que as sensações do passado continuariam no presente:

A memória involuntária parece, a princípio, basear-se na semelhança entre duas sensações, entre dois momentos. Mas, de modo mais profundo, a semelhança nos remete a uma “estrita identidade”: identidade de uma qualidade comum às duas sensações, ou de uma sensação comum aos dois momentos, o atual e o antigo.

Tal como acontece no conto “Varandas da Eva”, com a mulher pela qual o narrador se apaixonou, há o registro de que a personagem sentia “ânsia só de lembrar” a

experiência que teve no balneário. A sensação acompanha o narrador “até hoje”, embora o fato narrado tenha ficado no passado:

Voltei ao Varandas no mesmo dia, a fim de revê-la; voltei muitas vezes, sempre sozinho, nunca mais a encontrei. [...]. Nos meses seguintes, ainda tentei ver a mulher, pulava de um clube para outro, os lupanares de Manaus. Até hoje, sinto ânsia só de lembrar. (VE, p. 11).

No livro **Proust e os signos** (1987)<sup>7</sup>, Deleuze explora, além dos conceitos de memória voluntária e involuntária, a concepção sobre as reminiscências da memória. Neste sentido, o fragmento final do conto “Varandas da Eva”, em que o narrador consegue rever a mulher por quem tanto procurou ao longo da vida, evoca o conceito analisado por Deleuze. Transcrevemos, a seguir, uma passagem do conto hatoumiano em que observamos tal ideia:

Num relance, ela ergueu a cabeça e me encontrou. Estremeci. Eu ia virar o rosto, mas não pude deixar de encontrá-la. Ela me atraía, e a lembrança surgiu agitada, confusa. A voz dela chamou: Meu filho! A mesma voz, meiga e firme, da moça, da mulher da casinha vermelha, no balneário Varandas da Eva. Era a mãe do meu amigo? Isso durou alguns segundos. Por assombro, ou magia, o rosto dela era o mesmo, não envelhecera. Mal tive tempo de ver os braços e as pernas, a memória foi abrindo brechas, compondo o corpo inteiro daquela noite. [...]. Permaneci ali mais um pouco, relembando... (VE, p. 14).

A reação indicada pelo narrador, “estremeci”, ao avistar a mulher e escutar sua voz, e a sensação de que a memória “foi abrindo brechas” a partir do que a ativou, são bastante parecidas com o que é narrado pela personagem proustiana, citada por Deleuze.

No texto de Proust, o sabor da *madeleine* faz o narrador-protagonista reviver a infância passada em sua cidade natal, Cambray. Tudo o que ficara escondido na memória é reencontrado e vivenciado, na fase adulta, como se o chá e o bolinho

---

<sup>7</sup> Estudo da obra **Em busca do tempo perdido** (*À la recherche du temps perdu*), de Marcel Proust, escrita entre 1908 e 1922 e publicada entre 1913 e 1927 em sete volumes.

oferecidos pela mãe do narrador fossem uma passagem para seu reencontro com a cidade e as personagens que fizeram parte de sua infância.

[...] vendo minha mãe que eu tinha frio, ofereceu-me chá, coisa que era contra meus hábitos. [...] terminei aceitando. Ela mandou buscar um desses bolinhos pequenos e cheios chamados madalenas [...], levei aos lábios uma colherada de chá onde deixara amolecer um pedaço de madalena. Mas no mesmo instante em que aquele gole, de envolta com as migalhas do bolo, tocou o meu paladar, *estremeci*, atento ao que se passava de extraordinário em mim. Invadira-me um prazer delicioso, isolado, sem noção da sua causa. [...]. De onde me teria vindo aquela poderosa alegria? Senti que estava ligado ao gosto do chá e do bolo, mas que o ultrapassava infinitamente e não devia ser da mesma natureza. (PROUST, 1982, p. 31, grifo nosso).

A partir deste extrato do texto de Proust, Deleuze (1987, p. 56) reflete a respeito do mecanismo das reminiscências:

À primeira vista, trata-se de um mecanismo associativo, por um lado, semelhança entre uma sensação presente e uma sensação passada; por outro, contiguidade da sensação passada com um conjunto que vivíamos então, e que ressuscita sob a ação da sensação presente. Assim, o gosto da *madeleine* é semelhante ao que sentíamos em Cambray; e ele ressuscita Cambray, onde o sentimos pela primeira vez. [...]. Devemos, pois, perguntar de que ponto de vista os casos de reminiscência ultrapassam realmente os mecanismos de associação, e, também, de que ponto de vista eles remetem efetivamente a tais mecanismos.

Deleuze (1987) pontua ainda, em seu ensaio, que refletir sobre reminiscência apresenta questões que não podem ser resolvidas pela associação de ideias. Nas palavras do autor: “como explicar que Cambray surja, não exatamente como foi vivida, em contiguidade com a sensação passada, mas com um esplendor, com uma ‘verdade’ que nunca tivera equivalente no real?” (p. 56).

Algo similar ao “esplendor” que Cambray apresenta no tempo presente também acontece no texto de Hatoum, quando o narrador de “Varandas da Eva” indica que “por assombro, ou magia, o rosto dela era o mesmo, não envelhecera” (VE, p. 14). Possivelmente, não há equivalente no real para esta afirmação do narrador, pois o tempo cronológico não permitiria que a mulher que ele conheceu na juventude não

tivesse envelhecido. Entretanto, o narrador foi arrebatado por algo que detonou sua lembrança, fazendo com que a memória fosse “abrindo brechas”. Isto não permitiu que ele a enxergasse com os olhos de hoje, mas a reconstituísse tal como ele a guardou apesar do passar do tempo.

Neste sentido, Ecléa Bosi (1937-), em sua obra **Memória e sociedade: lembranças dos velhos** (1994, p. 55), entende que a memória está situada no liminar entre o vivido e o narrado:

[...] deve-se duvidar da sobrevivência do passado, “tal como foi”, e que se daria no inconsciente de cada sujeito. A lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam nossa consciência atual [...]. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de ponto de vista.

Assim, muitas vezes, lembrar não é reviver, mas repensar com imagens e ideias do presente as experiências do passado.

A respeito deste tipo de operação em que a lembrança se torna consciente, o filósofo e diplomata francês Henri Bergson (1859-1941) afirma, em seu ensaio **Matéria e Memória** (1990, p. 48-49):

Trata-se de recuperar uma lembrança, de evocar um período de nossa história. Temos consciência de um ato “sui generis” pelo qual nos afastamos do presente para nos recolocarmos, primeiro no passado em geral e depois numa certa região do passado, trabalho de tenteios, análogo ao ajuste de um aparelho fotográfico. [...]. Pouco a pouco, ela [nossa lembrança] aparece como uma névoa que se condensasse; de virtual passado ao estado atual; e, à medida que seus contornos vão se desenhando e sua superfície vai ganhando cor tende a imitar a percepção.

A teoria bergsoniana da memória baseia-se no conceito da percepção pura. Para Bergson, memória é mobilidade e criatividade, é o que une o mundo material e o espiritual; é, portanto, algo distinto de uma função cerebral, e não há uma diferença de grau, mas uma diferença radical de natureza entre a percepção e a lembrança,

que é a representação de um objeto ausente. No momento em que a lembrança se atualiza, passando assim a agir, ela deixa de ser lembrança, tornando-se novamente percepção.

Desta forma, a memória não consiste, em absoluto, em uma regressão do presente ao passado, mas, ao contrário, em um progresso do passado ao presente. Este, por sua vez, não deve ser definido como o que é mais intenso, e sim como o que age sobre nós e o que nos faz agir: ele é sensorial e motor.

Bergson define dois planos principais de atuação da memória e acredita que entre o plano da ação (em que o corpo contraiu seu passado em hábitos motores) e o plano da memória pura (em que o espírito conserva em todos os detalhes o quadro da vida transcorrida) há milhares de planos de consciência diferentes, de repetições integrais, mas diversos da totalidade da nossa experiência vivida. Localizar uma lembrança, por exemplo, consistiria em descrever um círculo suficientemente amplo, através da expansão da memória, para que este detalhe do passado aparecesse.

À luz das teorias sobre a memória propostas por Deleuze (1987), Bergson (1990) e Paul Ricoeur (1994), que apontamos a seguir, elegemos outro conto da coletânea: “Manaus, Bombaim, Palo Alto”, para também observar a forma como Hatoum trabalha *na* linguagem e *com* a linguagem os traços de memória involuntária e de reminiscências.

Em linhas gerais, nesse conto, o narrador, um escritor amazonense, em Stanford, relembra uma noite em que, em sua terra natal, recebe um telefonema misterioso de um assessor do governo, pedindo-lhe que receba a visita de um almirante indiano, Rajiv Kumar Sharma. Segundo o funcionário, o visitante gostaria de conhecer um escritor local. “Ele só quer ver como você mora, o escritório onde você escreve, essas coisas...” (MBP, p. 53). O encontro, que se dá no apartamento do escritor, é embaraçoso, pois um temporal deixa goteiras à mostra, e Leon, o gato amarelo do narrador, insiste em se enroscar na calça impecável do almirante. Pistas espalhadas pelo narrador conduzem ao final, quando é revelado que o Sr. Sharma era, na

verdade, um jornalista indiano que publica, posteriormente, uma crônica no *Indian Times*, baseada na visita que fizera ao narrador.

Logo no início do conto, o narrador afirma que o fato de ter avistado, em Stanford, um gato muito parecido com o que ele próprio tinha quando morava em Manaus o fez lembrar do curioso episódio que havia se passado com ele tempos atrás.

Na casa Bolívar, no campus de Stanford, em Palo Alto, um gato amarelo no colo da escritora Roshni era idêntico a Leon, meu felino amazonense. Naquele momento, enquanto me aproximava de Roshni, o sócia de Leon *me remeteu a uma noite distante* em que conheci um almirante indiano. (MBP, p. 53, grifo nosso).

O encontro com o gato Leon é retomado, em outra passagem do conto:

Meses depois, quando fui morar na Califórnia, dei Leon a uma moça que gostava dele. [...]. Nunca mais tive notícias do felino. Ele ressurgiu na Casa Bolívar, aninhado no colo de Roshni, a indiana que eu havia conhecido no campus de Stanford. Fui direto ao gato: os mesmos olhos cansados, a mesma pelagem amarela, as patas brancas. O olhar derramava uma ponta de tristeza. Não miou, ergueu a cabeça para o céu, em pose pensativa. *Logo me lembrei da visita desastrosa de Kumar Sharma na noite em que decidi mudar de vida e de cidade.* (MBP, p. 59, grifo nosso).

O narrador “viu um gato” e se lembrou do episódio. A leitura nos remete, portanto, às ideias do filósofo francês Paul Ricoeur (1913-2005), que entende que a memória passa por um processo de seleção, tendo em vista a situação vivida pelo sujeito. O presente filtra essas reminiscências e somente o que importa ao presente merece ser reedificado. Para Ricoeur, “a memória reúne vivências que dependem de associações com outras experiências que, por estarem localizadas em um passado, nos trazem reminiscências subjetivas” (1994, p. 21).

A visão de Ricoeur dialoga com a de Deleuze (1987, p. 57-59) que, por sua vez, destaca:

[...] não recompomos o passado com os presentes, mas nos situamos imediatamente no próprio passado; que esse passado não

representa alguma coisa que foi, mas simplesmente alguma coisa que é e coexiste consigo mesma como presente; que o passado não pode se conservar em outra coisa que não nele mesmo, porque é em si, sobrevive e se conserva em si [...]. A lembrança involuntária retém dois poderes: a diferença no antigo momento e a repetição no atual.

Deleuze (1987, p. 63) também afirma que “sendo involuntária, ela [a memória] rompe com a atitude da percepção consciente e da memória voluntária, torna-nos sensíveis aos signos e, em momentos privilegiados, dá-nos a interpretação de algum deles” e que “os paradoxos da memória involuntária se explicam por uma instância mais elevada que ultrapassa a memória, inspira as reminiscências [...]”.

A observação que o narrador faz, no conto “Manaus, Bombaim, Palo Alto”, a respeito da lembrança desencadeada pelo fato de ter avistado um gato bastante semelhante ao que ele tinha em sua cidade natal, combinada com o estudo dos conceitos sobre a memória, leva-nos a formular uma hipótese para a ordenação dos contos no livro.

Cogitamos que Hatoum possa ter dado unidade à coletânea conforme faria com um conjunto de relatos orais lembrados e reproduzidos pelo mesmo contador. Como se uma imagem que surgiu em um dos relatos fosse um fio condutor, trazendo à memória outra história que teria se passado, por exemplo, no mesmo espaço, com as mesmas personagens ou que contivesse temas similares.

Também a capa da primeira edição da coletânea traz a imagem “Navio de Santarém”. A fotografia, de Luiz Braga (2007), é o registro noturno de uma embarcação típica da região amazônica, a gaiola, famosa pelo grande número de redes estendidas em seu interior para os passageiros dormirem durante as longas travessias. O barco se transforma em uma verdadeira “ilha”, percorrendo os rios amazônicos – referência à cidade de Manaus, situada à margem do rio Negro, entrecortada por igarapés, isolada de outras cidades e, em certa medida, do restante do país. Uma cidade “ilhada”, geográfica e metaforicamente.

A partir da observação sobre tal ilustração de capa, pensamos que ela pode fazer referência a tantos relatos orais que os passageiros da embarcação passam de um

para o outro em seu caminho, percorrendo o rio, e de diversas outras histórias que levam para casa e compartilham com seus familiares, a partir do que escutaram e dos episódios que testemunharam em suas travessias.

O conto de abertura, “Varandas da Eva”, cita alguns ambientes e certos aspectos de Manaus: “o balneário”; o “teatro Amazonas”; “um cheiro de açucenas que vinha do mato”; os igarapés que cortam a cidade. O narrador também apresenta as personagens tio Ran e tia Mira, e faz breve referência ao bairro em que moravam: “Três anos depois, meus tios Mira e Ran mudaram de bairro; os encontros com meus amigos tornaram-se fortuitos, minha vida procurou outros rumos”. (VE, p. 12).

No conto seguinte, “Uma estrangeira da nossa rua”, os mesmos personagens fazem parte do texto, e o narrador volta a fazer referência ao local onde moram:

No caminho do aeroporto para casa, eu observava os lugares da cidade agora irreconhecível. Quase toda a floresta em torno da área urbana havia degenerado em aglomerações de barracos ou edifícios horrorosos. Em casa, tia Mira me recebeu com entusiasmo e contou uma ou outra novidade que, para mim, já não faziam sentido. (ER, p. 15).

Esse extrato, logo nas primeiras linhas do segundo conto, leva-nos a imaginar um narrador que, após ter feito o primeiro relato mencionando cenas passadas com os tios, incluindo a mudança para outra casa, traz à lembrança outra história que se passa, tempos depois, já na casa para a qual se mudaram.

“Uma estrangeira da nossa rua” termina com o narrador contando:

Uma carta para ti, ela sorriu. Estranhei os três selos da Tailândia e tentei em vão decifrar o nome do remetente. Ia enfiar o envelope no bolso, mas decidi abri-lo. Reconheci a caligrafia e esperei tia Mira sair do quarto. Deitei na cama, li a carta enviada de Bangcoc [...]. (ER, p. 22).

“Uma carta de Bancroft”, o conto subsequente, tem como tema central uma carta encontrada pelo narrador na Biblioteca de Bancroft, além da menção à “caligrafia” do romancista Euclides da Cunha:

Pedi-lhe para consultar uma seção do arquivo com “cartas e outros documentos manuscritos”. [...] É assim, resmungando contra o clima do equador, que começa a carta de Euclides a seu amigo Alberto Rangel. [...] Encontrar essa carta inédita em Bancroft, com a caligrafia nervosa de Euclides, é quase um milagre. [...] Mas há algo mais nessa missiva além dos reclamos contra o calor de Manaus. (CB, p. 26).

No mesmo conto, o narrador – um estudante brasileiro na Universidade da Califórnia –, menciona que “o primeiro americano” com quem conversou em São Francisco foi Tse Ling Roots, de origem oriental: “sou sinoamericano, você sabe o que isso significa?”. “Num tom comovente, Ling Roots contou que seu bisavô fora um dos milhares de chineses que penaram nas minas e nas ferrovias da Califórnia” (CB, p. 23). Os dois, então, conversaram sobre a China enquanto percorriam Chinatown.

O conto também trata de temas como morte, sonho, impressões que a Amazônia pode deixar em seus visitantes e é seguido, na coletânea, por “Um oriental na vastidão”, este, agora, com a voz de uma narradora feminina, que relata a visita de um oriental, o japonês Kazuki Kurokawa a Manaus, e faz referência a sonhos, morte, imagem que um estrangeiro faz do Norte do país. Acreditamos, então, que o contador de histórias possa ter trazido esses novos fatos à memória a partir da reminiscência despertada ao tocar nas temáticas do conto precedente.

Tais histórias tanto podem ter sido, de certa forma, vividas pelo narrador ou, talvez, transmitidas a ele por familiares, ou ainda ouvidas em uma travessia pelo Amazonas, ou até imaginadas ao longo de um percurso pelo rio Negro ou durante um voo para a Califórnia. Uma costura que perpassa os relatos e transmite a ideia de fazerem parte de um conjunto.

#### 4.1 O fascínio do imaginário

Os textos de Hatoum são um convite permanente para que o leitor se envolva com as narrativas, cujas ocorrências mesclam fatos reais e imaginados.

Luis da Camara Cascudo (2000, p. 12) comenta que o conto é um vértice de ângulo entre memória e imaginação e, complementa a ideia afirmando: “A memória conserva os traços gerais, esquematizadores, o arcabouço do edifício. A imaginação modifica, ampliando pela assimilação, enxertias ou abandonos de pormenores, certos aspectos da narrativa”.

No conto “Dois poetas da província”, o narrador relata o encontro de Zéfiro, professor de francês aposentado, com Albano, seu ex-aluno que viajará naquele mesmo dia para Paris. Os dois almoçam juntos no restaurante do hotel Amazonas e, ao longo da conversa, o professor se deixa levar pelo encanto do imaginário ao contar a Albano, com riqueza de detalhes, sobre sua suposta experiência em Paris, além de encontros com poetas franceses com os quais, na verdade, ele nunca tivera contato.

Trata-se de um conto a partir do qual é possível projetar como se dá o caráter inventivo de um relato. O resgate de memória feito por Zéfiro, nada mais é do que o resultado de suas leituras em jornais, poemas e ensaios sobre a capital francesa. Os fatos são, todos eles, permeados por seu imaginário, chegando a garantir, inclusive, um tom de realismo às suas afirmações.

No início do conto, o narrador apresenta a personagem Zéfiro:

Uma de suas predileções [...] era discorrer com exatidão sobre a vida parisiense. A outra era revelar, como um segredo infundável, que conhecera Henri Michaux, quando este passara por Manaus em 1927. Aos oitenta e oito anos, Zéfiro ainda contava com detalhes o encontro com o grande poeta francês e, quando percebia que os ouvintes desconheciam Michaux, sua voz ficava ainda mais afetada. (DPP, p. 37-38).

Em outro fragmento, o professor narra com aparente naturalidade uma compra que teria feito em Paris:

Lembro que numa livraria da Rue du Bac... não, não, na Rue du Cherche-Midi comprei um livro dele com uma dedicatória a mademoiselle de Chantepie. Quem terá sido essa senhorita? Pouco importa. Quando atravessares a ponte Mirabeau, lembra de Guillaume Apollinaire. E também de mim. A visão daquela ponte já é um convite à poesia. (DPP, p. 39).

A menção à “mademoiselle de Chantepie”, provável referência a Marie-Sophie Leroyer de Chantepie (1800-1888), escritora francesa, conhecida pelas correspondências com Gustave Flaubert, é possivelmente o resultado do que veio à mente de Zéfiro, sabendo ou não de quem se tratava. Com certeza, ele cita o nome da escritora para imprimir realidade ao seu relato.

Nesse sentido, Henri Bergson (1990) compreende que o espaço que a lembrança não pode completar é preenchido pela imaginação.

Uma certa margem é, portanto, necessariamente deixada desta vez à fantasia: e, se os animais não se aproveitam muito dela, cativos que são da necessidade material, parece que o espírito humano, ao contrário, lança-se a todo instante com a totalidade de sua memória de encontro à porta que o corpo lhe irá entreabrir: daí os jogos da fantasia e o trabalho da imaginação. (p. 209-210).

Dessa afirmação, apreendemos que, aos fatos que serão rememorados é acrescentado o trabalho criativo da memória, a qual precisa ser revivida para a narrativa se concretizar por analogias – aspecto próprio do fazer poético.

No conto de Hatoum, a personagem Zéfiro segue comentando sobre locais parisienses que teria visitado; chega a assinalar que beber vinho e conversar sobre poesia o levaria “de volta a Paris”.

Le Marais... Rue du Temple, Vieille du Temple. *Oui*, maravilhoso. *Écris*, Albano, *écris toujours*. E não deixes de visitar a casa de Victor Hugo na Place des Vosges. Tirou do bolso uma folha de papel com o endereço da residência de poetas famosos e de livrarias. [...] vinho e

poesia me alimentam e *me levam de volta a Paris*. (DPP, p. 39-40, grifo nosso).

Aqui, iluminam nossas observações as ideias de Gilbert Durand (1921-2012). Em sua obra **As estruturas antropológicas do imaginário** (2002), Durand defende que o imaginário é intrínseco ao homem e trata-se de uma estrutura dinâmica, em que as imagens saem do real para serem reelaboradas. As trocas entre o homem e o mundo seriam responsáveis pela construção do imaginário, e essas trocas seriam geradas pelos sentidos e pelas imagens que, ao serem percebidas e trabalhadas, gerariam novas imagens, formando um grande ciclo.

Segundo Durand (2002, p. 231), o imaginário seria uma vocação ontológica do ser humano, podendo ser entendida como uma diversidade de imagens e relações “passadas e possíveis [de serem] produzidas pelo homo sapiens sapiens”, contendo toda a criação imagética do pensamento.

Essa noção de imaginário parece ser recuperada também por Wolfgang Iser (1926-2007), na obra **O fictício e o imaginário**, quando o autor defende que “o ato de ficcionalizar é inerente ao ser humano” (2013, p. 9).

Iser afirma que “o fictício não é idêntico à obra literária, mas a possibilita” (2013, p. 240) e, a respeito do trabalho do escritor, destaca:

O escritor é um ser humano condicionado pelo espaço e o tempo que, todavia, em algum momento decide se entregar ao labor de escolher, entre os elementos que lhe acorrem à mente, aqueles que constituirão uma narrativa e os articula de maneira que lhe parece conveniente. [...]. Como o fictício e o imaginário fazem parte das disposições antropológicas, existem também na vida real e não se restringem à literatura. Mas o que caracteriza a literatura é a articulação organizada do fictício e do imaginário; dela, a literatura emerge e, assim, pode se diferenciar de outros meios [...] (2013, p. 10 e p. 29).

Zéfiro, a personagem criada por Hatoum, constrói imagens e apresenta detalhes sobre os fatos narrados. Em uma passagem curiosa do texto, discorre sobre seus

jantares com Jean-Paul Sartre e Simone de Beauvoir, quando esses teriam visitado Manaus:

Quando Jean-Paul esteve em Manaus, conversamos longamente sobre filosofia, literatura e política. Ele me chamava carinhosamente de Zéphir. Eu, ele e Simone jantamos duas noites seguidas aqui mesmo. Jean-Paul comeu peixe na brasa com farofa, repetiu, bebeu muito, comeu muito. Uma noite de Pantagruel. E no fim, antes de ele ir embora, eu quis saber que impressões tinha do Brasil. Disse que uma grande parte do Brasil e da América Latina ainda estavam no século XIX. (DPP, p. 40-41).

Interessante a menção à Sartre, que escreveu **A imaginação** (*L'imagination* – 1982) – ensaio filosófico no qual indica que “imaginação ou conhecimento da imagem vem do entendimento” e teria a propriedade de “motivar as ações da alma”.

O imaginário faria parte da representação como tradução mental de uma realidade exterior, que ocupa apenas uma fração do campo da representação, conforme ultrapassa um processo mental que vai além da representação intelectual ou cognitiva, e está carregada de afetividade e de emoções criadoras.

Wolfgang Iser (2013, p. 295), a respeito do mesmo tema, afirma:

O imaginário não é um potencial que ativa a si mesmo, mas uma instância que precisa ser mobilizada por algo externo, seja pelo sujeito, pela consciência ou pela psique e pelo sócio-histórico, o que não esgota as possibilidades de ativação. [...] precisamente porque o imaginário é destituído de intencionalidade, ele se mostra receptivo a qualquer intenção.

No conto em questão, o narrador revela, ao final, que todo o relato de Zéfiro só existiu em sua imaginação. A passagem narra o momento em que o professor chega em casa, após o almoço com Albano:

Destrancou a porta, escancarou a janelinha e sentou numa austríaca diante do mapa de Paris pendurado na parede da saleta. Livros de poesia e manuscritos espalhados no chão cercavam a cadeira; pilhas de velhos jornais franceses atulhavam os dois aposentos da casa. Jornais que o cônsul da França, depois de lê-los, enviava à caixa postal do velho professor e poeta. O último datava e meses antes

[...]. Zéfiro começou a recitar poemas franceses [...]. Repetiu com voz pastosa nomes de ruas de Saint-Germain, do Marais e dos arredores da Bastilha. [...]. Quando se cansou, os olhos vermelhos e aguados fixaram-se no mapa da cidade que sempre sonhou conhecer. Agora era tarde demais. (DPP, p. 43).

O trecho pontua as fontes de informação de Zéfiro a respeito da vida parisiense: o mapa da cidade, os livros de poesia, os jornais franceses – fatores externos que mobilizariam seu imaginário, além da vontade que ele sempre teve de conhecer Paris.

Paul Ricoeur (1994, p. 33) entende que o percurso narrativo atualiza o que se passa na “clareira luminosa” da imaginação, onde “brincamos” com diferentes possibilidades. Também vê no tecer da intriga “uma autêntica inteligência que precede, de fato e de direito, qualquer reconstrução do narrar”. Na mesma linha, segue o pensamento do escritor Ítalo Calvino (1923-1985), que entende que o fazer narrativo é indissociável do acervo imaginário da cultura, do “repertório do potencial, do hipotético, de tudo quanto não é, nem foi e talvez não seja, mas que poderia ter sido” (1990, p. 106).

A passagem do texto de Hatoum em que o narrador descreve a cena de Zéfiro observando o mapa de Paris, “os olhos vermelhos e aguados fixaram-se no mapa da cidade que sempre sonhou conhecer”, remete, em parte, a um texto de Drummond: “Itabira é apenas uma fotografia na parede. Mas como dói!”<sup>8</sup> Em todo caso, a Itabira de Drummond é parte da experiência vivida pelo narrador, enquanto, para Zéfiro, Paris está apenas no campo do imaginário.

Podemos compreender a Paris de Zéfiro, idealizada por ele, como a Manaus de Hatoum – a cidade que o escritor tem como seu microcosmo ficcional, mesclando lembranças da infância com as lacunas preenchidas pelo imaginário para compor os espaços que descreve em seus contos e romances. Os “olhos vermelhos” da personagem seriam também os nossos olhos frente aos de Hatoum, entendendo

---

<sup>8</sup> ANDRADE, Carlos Drummond de. Confidência do Itabirano. In: **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: José Olympio, p. 36-37.

que a mediação da literatura é o olhar do leitor e o que pode ser vivenciado a partir da interação com o texto. Assim é, também, a Manaus dos leitores – filtrada pelo olhar de Hatoum, construída no imaginário de quem lê seus contos e romances.

Outro viés do imaginário trabalhado por Hatoum, no mesmo conto, ocorre com o relato de uma história paralela, em que o autor deixa transparecer uma forte crítica à postura adotada por turistas que visitam a região amazônica. No conto, o narrador descreve:

Agora ambos [Zéfiro e Albano] estão sentados à mesa do restaurante do hotel Amazonas, numa sala com ar condicionado, ainda silenciosa: só mais tarde os turistas chegariam [...]. Ia dizer alguma coisa, mas um barulho de cavalgada deixou-o de boca aberta. Um grupo de turistas, com um guia à frente, ocupou as mesas vizinhas. Carregavam cocares, máscaras mortuárias, cuias, arcos e flechas [...]. Um dos turistas pôs uma cuia na cabeça e cobriu o rosto com uma máscara mortuária e rondou as mesas dando urros e saltitando. Zéfiro olhou o turista de soslaio: *Mais quel idiot! C'est dégoûtant. Se Jean-Paul visse isso, diria: L'idiot de la tribus.* Outros imitaram o bufão e o barulho ficou insuportável. [...]. Os risos aumentaram, as brincadeiras tornavam-se estocadas grotescas, máscaras, cocares e colares eram lançados para o alto e caíam no chão. (DPP, p. 38-41).

O narrador segue descrevendo a cena, com a reação dos garçons, trazendo os comentários de Zéfiro e de Sartre, no texto:

O Imortal pôs as mãos na mesa e virou a cabeça para a balbúrdia da sala: adornos de plumas voavam entre as mesas, máscaras mortuárias eram pisoteadas e rasgadas. Os garçons, acuados, assistiam à cena com ar triste e resignado. Na minha idade, a única vantagem é saber que não vou aturar por muito tempo a estupidez humana. Jean-Paul viu uma cena parecida... Sabes o que ele disse: Zéphir, você, que é um nativo, diga-me uma coisa: quem são os verdadeiros selvagens? (DPP, p. 42).

A leitura do conto nos remete a Manaus como uma cidade ilhada por um imaginário nacional retrabalhado por Hatoum em uma chave irônica, apresentando o comportamento de turistas que ignoram e desrespeitam antigas tradições e consideram os nativos como selvagens. Tal atitude contrasta, inclusive, com a postura de dois manauaras nativos: Albano e Zéfiro. O primeiro será um estrangeiro

em Paris, onde pretende estudar e escrever poesias; o segundo, apesar de não poder concretizar o sonho de visitar a França, procura conhecer tudo sobre a cultura do país.

## 4.2 Operação fantasmática

Seguindo a perspectiva memorialística, verificamos que os contos de **A cidade ilhada** incluem frutos de fantasmas imaginários criados por seus narradores. Buscamos, a seguir, abordar a teoria relacionada com a questão do fantasmagórico na literatura, com base em estudos de Platão (2001; 2012) e Aristóteles (2006), atualizados por Giorgio Agamben (2007). Tais conceitos iluminam nossa análise a respeito da maneira como Hatoum trabalha a operação fantasmática no conto.

Fantasma foi um termo usado tanto por Platão (428/427 a.C. - 348/347 a.C.) quanto por Aristóteles (384 a.C. - 322 a.C.) para demonstrar o processo da imaginação sucedido através de um desenho que fica guardado no interior do indivíduo, como uma “pintura” da realidade ou uma imitação da verdade. O fato de podermos “nos lembrar” das imagens mentais, apreendidas em nossa memória, sem termos a imagem real diante de nossos olhos faz o vínculo entre a memória e a fantasia ser um ponto importante abordado pelos dois filósofos.

Para Aristóteles (2006), o fantasma perpassa a memória, o intelecto e o sonho e, como permite que a memória seja atualizada, faz com que ela esteja ao lado do conhecimento. A sensação se torna a condição para conhecer, pois os sentidos e o mundo sensível não são obstáculos para o pensamento. Uma sensação sempre é verdadeira, uma vez que o órgão do sentido reage sempre de modo certo e necessário ao sensível.

O filósofo italiano Giorgio Agamben (1942-) concebe que a memória está intimamente ligada à fantasia e essa relação seria tão próxima a ponto de não ser possível ter memória sem fantasma, mesmo a respeito das coisas de que se tem

conhecimento intelectual (2007, p. 136). A marca deixada no interior já seria ausente e foi criado um “ser” na ausência, que deixou um sentimento, que é um fantasma.

Passagens de textos de Plantão, como **Filebo** (2012) e **Teeteto** (2001), são retomadas por Agamben para citar as principais metáforas platônicas no tocante ao fantasma. Nessas metáforas, Platão explica fantasia ou fantasma com a noção do “artista que desenha na alma imagens das coisas”, sendo este artista capaz de efetuar em cada indivíduo uma pintura interior.

De forma semelhante à noção concebida por Platão, o fantasma é o que nos possibilita ter memória. Por sua vez, a regra geral para Aristóteles (2006), é que não se pode ter memória sem os fantasmas impressos. Agamben segue o viés de Aristóteles, que concebia a construção de um fantasma como o processo de continuidade da sensação. O fantasma, para Aristóteles, perdura quando a sensação já não está mais presente. É, portanto, uma relação do homem com o mundo sensível: as marcas ficam, mas não aquilo que as provocou. O movimento, ou paixão, produzido pela sensação é posteriormente transmitido para a fantasia, que pode produzir o fantasma inclusive na ausência da coisa percebida.

Agamben afirma:

O artista que desenha na alma as imagens das coisas é, na passagem de Platão, a fantasia, e tais “ícones” são definidos depois como “fantasmas”. O tema central de *Filebo* não é, porém, o conhecimento, mas o prazer, e se Plantão lembra ali o problema da memória e da fantasia, isso se deve ao fato de estar preocupado em demonstrar que desejo e prazer não são possíveis sem essa “pintura da alma”, e que não existe algo parecido com um desejo puramente corpóreo. [...] o fantasma situa-se, portanto, sob o signo do desejo [...]. (2007, p. 133).

Poema do italiano Giacomo da Lentini (séc. XIII), mencionado por Agamben (2007, p. 129), ilustra tal consideração:

Como quem com a mente  
de outro modo pinta

uma similar pintura,  
 bela, assim, faço eu  
 que no coração levo tua figura.  
 No coração parece que eu te leve  
 pintada tal qual em parede,  
 e de fora não parece...  
 Tendo grande desejo  
 fiz uma pintura,  
 bela, a ti semelhante,  
 e quando não te vejo,  
 olho para aquela figura  
 e parece estar à minha frente.

Tal como na poesia de Lentini, a figura da amada ficaria, nesta concepção, pintada na mente do poeta.

Agamben (2007) estuda a vinculação do fantasma e do desejo com a linguagem poética. O poema é o lugar da ausência, que vem sanar a fratura entre o visível e o invisível, entre o corpóreo e o incorpóreo, de forma a tornar dizível o indizível.

No conto “Dois tempos”, o narrador de Hatoum relembra as aulas de canto que frequentou com a pianista Tarazibula Boanerges por sugestão do tio Ranulfo, e uma marca é deixada por esta experiência vivida durante a infância em Manaus:

Longe da minha cidade, cada vez mais longe, ao ouvir uma sonata de Schubert, um chorinho de Nazareth ou as *Bachianas brasileiras*, eu me lembrava da pianista. De seus dedos longos, de seu rosto suado, tenso ou radiante, todo o corpo atento, tocando para a pequena plateia. Dona Steinway não buscava a notoriedade. Ensinava. E sabia escutar. (DT, p. 67, grifo do autor).

Essa passagem reforça a ideia de que a lembrança é algo que está ausente, mas deixou uma marca na alma de quem lembra. A imagem da antiga professora de piano, ao se fazer presente, representa o que sempre esteve latente na memória do narrador, que a revive anos mais tarde.

A imaginação, em seu processo fantasmagórico de desmaterialização ou desnudamento, não é somente representativa na reprodução dos fatos, ela exerce sua atividade, tal qual em um inspirar poético levando o leitor a uma potência, muitas

vezes desconhecida, que o impele a criar ou des-criar, enfrentar o *eu* e o *não eu* nas experiências sociais. Fonte do pensamento, a imaginação inspira, em sua zona intermediária, o seu lugar na linguagem. Permite-nos responder de variadas formas, como os indivíduos atingem a sua inesgotável potência de ser.

Segundo Agamben, em “Eros ao espelho”:

É provável que a psicanálise contemporânea, que resgatou o papel do fantasma nos processos psíquicos e parece ter até a pretensão de se considerar, cada vez mais explicitamente, como teoria geral do fantasma, encontraria um ponto de referência útil em uma doutrina que, com antecedência de muitos séculos, havia concebido Eros<sup>9</sup> como processo essencialmente fantasmático e havia atribuído lugar importante ao fantasma na vida do espírito. A fantasmologia medieval surgia de uma convergência da teoria da imaginação, de origem aristotélica, com a doutrina platônica como veículo da alma, a teoria mágica da fascinação e aquela médica, das influências entre espírito e corpo (2007, p. 49-50).

Ainda neste sentido, Agamben afirma:

A descoberta medieval do amor, sobre o qual, e nem sempre de forma devida, tanto se discutiu, é a descoberta da irreabilidade do amor, ou seja, do seu caráter fantasmático. [...] Só na cultura medieval é que o fantasma emerge ao primeiro plano como origem e objeto de amor, e o lugar próprio de Eros se desloca da visão para a fantasia. (2007, p. 145).

Partindo do pressuposto de que as experiências e as criações da cultura humana sejam práticas fantasmáticas e formas simbólicas, Agamben percebe que essas precisam se apropriar do negativo, ou seja, do objeto ausente – o fantasma – para plasmar a realidade.

Na esteira dos estudos sobre os artifícios da memória, partimos, em seguida, para uma análise da inscrição do repertório de leituras que deixaram marcas em quem narra, em uma imbricada teia de diálogos entre textos.

---

<sup>9</sup> Na mitologia grega, *Eros* é o Deus do Amor, filho de Afrodite; o cupido; símbolo do desejo e da libido.

### 4.3 Dialogismo

Seja para aproveitar elementos literários de estilos anteriores, seja para posicionar-se contra a retomada desses elementos, toda obra tem como referência outras obras já existentes. Segundo Leyla Perrone-Moisés (1936-):

A literatura se produz num constante diálogo de textos, por retomadas, empréstimos e trocas. A literatura nasce da literatura; cada obra nova é uma continuação, por consentimento ou contestação, das obras anteriores já existentes. Escrever é, pois, dialogar com a literatura anterior e com a contemporânea. (1990, p. 94).

Em entrevista publicada no site **Digestivo Cultural** (2006), Hatoum parece concordar com essa afirmativa, pois concebe a questão da seguinte maneira:

Penso que nenhuma literatura é totalmente autônoma. Cada escritor procura sua voz, mas essa voz, esse estilo, que é algo pessoal, deve alguma coisa a outras vozes. Uma frase de Mundo resume o que quero dizer: *Nada é puro, original, autêntico*. Quando lemos Borges ou Flaubert, estamos lendo uma biblioteca. Faulkner gostava de Conrad, que gostava de Henry James, que gostava de Flaubert... E todos leram Cervantes.... Escrever é inscrever-se numa tradição, que é do Oriente e do Ocidente. Por exemplo, Proust, Stendhal e Machado de Assis foram fascinados pelo *Livro das 1001 Noites*...

Milton Hatoum observa que, apesar da consciência de que seu repertório de leituras influencia sua produção textual, nem ele mesmo percebe o quanto certos autores marcam o seu fazer literário. Observa, ainda, que um dos atributos do ser humano é, inicialmente, copiar, para só depois encontrar a sua própria voz, dando sentido à originalidade de um texto. O autor compartilha, também, do pensamento de Jorge Luis Borges, de que é possível ser influenciado por um livro nunca lido. Neste sentido, o leitor de uma obra ouve vozes que a antecederam, encontra o repertório de leitura do autor que a escreveu e, até, traços de livros que este não leu, mas que estão presentes nos autores lidos.

Noções a respeito da influência de uma obra sobre outras norteia trabalhos de vários críticos literários. No livro **Por que ler os clássicos**, Ítalo Calvino (1923-1985)

classifica o acesso ao repertório de leituras como uma de suas 14 propostas para definição de um clássico: “os clássicos são aqueles livros que chegam até nós trazendo consigo as marcas das leituras que precederam a nossa e atrás de si os traços que deixaram na cultura ou nas culturas que atravessaram” (CALVINO, 2007, p. 11).

Cada obra lida está enriquecida com marcas de leituras que a precederam. Desta maneira, quanto maior e mais diversificado o repertório do leitor, mais amplo será o universo que ele poderá descortinar.

O cruzamento de vozes que se dá no diálogo estabelecido entre textos do passado, incluídos no novo espaço textual, revivem este passado no presente, confirmando a ideia de que a literatura pode revelar, além do diálogo entre os textos, novas formas de se entender o pretérito e o presente. Neste sentido, para o filósofo russo Mikhail Bakhtin (1895-1975), o diálogo das linguagens não é somente o resultante de forças sociais em um determinado tempo, mas é, conjuntamente, o diálogo entre outros tempos.

Entendemos que Bakhtin formula proposições que seguem o viés de teóricos que desenvolvem uma perspectiva enunciativa de estudo da linguagem. O princípio que sustenta a teoria da enunciação de Bakhtin é a concepção dialógica da linguagem.

As relações dialógicas são irreduzíveis às relações lógicas ou concreto-semânticas, que *por si mesmas* carecem de momento dialógico. Devem personificar-se na linguagem, tornar-se enunciados, converter-se em posições de diferentes sujeitos expressas na linguagem para que entre eles possam surgir relações dialógicas. (BAKHTIN, 1997, p. 209, grifo do autor).

A partir da perspectiva bakhtiniana, avançamos em nossa pesquisa, de forma a analisar as interações com outros discursos revelados pelas falas dos narradores nos contos selecionados.

### 4.3.1 *Juventude* em “Varandas da Eva”

A respeito do conto “Varandas da Eva”, Hatoum declara em entrevista ao site **Terra Magazine** (2009): “É um conto muito conradiano, o que me inspirou esse conto foi uma novelinha do Conrad, **Juventude**”.

Na novela **Juventude**, um grupo de amigos se reencontra para conversar e relembrar os velhos tempos. Cada um tomou um rumo diferente na vida. Em comum está o fato de todos eles terem passado parte da juventude no mar, trabalhando em navios. “Todos nós começamos a vida na Marinha Mercante. E entre nós cinco havia o intenso vínculo do mar [...]” (CONRAD, 2006, p. 12). O narrador conradiano relata episódios desta época, em lembranças pessoais. Impressões sobre a juventude perpassam toda a sua fala, assim como acontece com o narrador de “Varandas da Eva”, que rememora os mistérios que fizeram parte desta fase da sua vida:

Lembro que aquilo despertou imediatamente minha fantasia. [...] alguma coisa que apelava para minha juventude! [...]. Nunca mais poderei esquecer isso. Era impalpável e déspota como um encantamento, como uma sussurrada promessa de algum prazer misterioso. (CONRAD, 2006, p. 15 e p. 66).

[...] aquele lugar, Varandas da Eva, ainda era um mistério. (VE, p. 7).

Para Marlow, narrador conradiano, os mistérios da primeira viagem como segundo-piloto ao Oriente despertavam o imaginário de um “misterioso Oriente, perfumado como uma flor, silencioso como a morte, escuro como uma sepultura. [...] um enigma fatal e profundo”. (CONRAD, 2006, p. 66-67). Para o narrador de Hatoum, o que despertava seu imaginário eram os mistérios de sua primeira noite com uma mulher, em um balneário ainda desconhecido.

No conto de Hatoum e na novela de Conrad, os dois narradores revelam a maneira como percebem que esta fase da vida ficou para trás. O narrador hatoumiano, em geral, ao invés de exaltar a juventude, ressalta aspectos do envelhecimento que percebe como negativos:

“A vida para ele (tio Ran), dava outros sinais, descaía para outros caminhos. Enfastiado, sem graça, o queixo erguido, ele mal sorria, e lá do alto nos olhava [...]” (VE, p. 8).

“[...] os encontros com meus amigos tornaram-se furtivos, minha vida procurou outros rumos” (VE, p. 12).

“Anos depois, num fim de tarde [...]. Divagava. E já não era jovem. A gente sente isso quando as complicações se somam, as respostas se esquivam das perguntas. Coisas ruins insinuavam-se, escondidas atrás da porta. As gandaias, os gozos de não ter fim, aquele arrojo dissipador, tudo vai se esvaindo. E a aspereza de cada ato da vida surge como um cacto, ou planta sem perfume. Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou” (VE, p. 13).

“O corpo do meu amigo, curvado pelo peso, era o de um homem” (VE, p. 13).

O narrador de Conrad (2006) sempre demonstra um sentimento de nostalgia:

[...] lembro da minha juventude e de um sentimento que nunca mais haverá de voltar – o sentimento de que eu podia durar para sempre, mais do que o mar, do que a terra, do que todos os homens; o ilusório sentimento que nos atrai para alegrias, para perigos, para o amor, para o vão esforço – para a morte; a triunfante convicção de força, o calor da vida numa mão cheia de pó, a chama do coração que todo ano diminui, esfria, arrefece e expira – expira muito depressa, depressa demais, antes da própria vida. (p. 65).

“Ah, os bons tempos – os bons tempos. Juventude e mar. Sedução e mar”. (p. 73).

[...] nossos rostos vincados pelas rugas; nossos rostos marcados pelo trabalho, pelas decepções, pelo sucesso, pelo amor; nossos olhos cansados, procurando fixamente, sempre, com ansiedade, alguma coisa fora da vida que, enquanto se espera, já se foi – passa sem ser vista, como um suspiro, como um relâmpago –, junto com a juventude, a força, o romance das ilusões. (p. 74).

A maneira como os dois autores trabalham a linguagem, deixa transparecer uma questão importante da natureza humana: a passagem da juventude para a fase adulta. O conjunto de incidentes que constroem as ações, nos dois textos, culmina com o relato de ambos os narradores, percebendo a juventude que ficara no passado.

“[...] e eu era jovem. [...]. É tudo o que restou. Apenas um momento – de juventude! Um raio de sol sobre uma costa estranha, o tempo de lembrar, o tempo de suspirar e... bem, adeus! Noite – adeus!” (CONRAD, 2006, p. 73).

“Alguém que olha para trás e toma um susto: a juventude passou”.  
(VE, p. 13).

Após uma aventura no mar, em **Juventude**; e a descoberta de que a mãe de um de seus amigos era a prostituta com quem passara a primeira noite no balneário de “Varandas da Eva”, os narradores dos dois textos se dão conta de que se despediram da ingenuidade da juventude.

A presença de personagens mais maduras, marcando um relacionamento de afetividade com os jovens narradores, é outro ponto comum entre as duas obras. São eles: o capitão Beard e a Sra. Beard, na novela de Conrad, e tio Ran e tia Mira, no conto de Hatoum.

Viu-me [a sra. Beard] um dia pregando um botão e insistiu em consertar minhas camisas.  
Você é um bom rapaz. Observei como você é atencioso com John, o capitão... (CONRAD, 2006, p. 17 e 21).

[...] tia Mira costurou uma calça e uma camisa, tudo para o Tarso. [...] Tia Mira se intrometeu, com súplicas de trégua e paz. (VE, p. 9).

[...] Entre esses dois velhos marujos eu me sentia como um garoto entre dois avós. (CONRAD, 2006, p. 14).

Tio Ran nos levou em seu Dauphine, parou quase na porta, nos desejou boa noite. (VE, p. 9).

A análise dos dois contos permite-nos perceber um diálogo entre eles ou, até mesmo, levantar a hipótese de um conto estar contido no outro. No empréstimo do discurso de outrem, cada narrativa é dotada de nova orientação semântica. A ideia de um discurso atravessado por outro alheio é um dos principais pontos do pensamento de Mikhail Bakhtin e o fundamento de sua concepção dialógica da linguagem.

Dialogismo é, assim, o processo no qual um texto revela a existência de diferentes vozes em seu interior. Refere-se ao princípio de alteridade que norteia as atividades discursivas, isto é, a confluência ou contaminação da palavra do outro na construção dos enunciados. “Em todo enunciado, contanto que o examinemos com apuro,

levando em conta as condições concretas da comunicação verbal, descobriremos as palavras dos outros ocultas ou semiocultas, e com graus diferentes de alteridade”. (BAKHTIN, 2000, p. 318).

À luz desse posicionamento, o discurso literário envolve, segundo Bakhtin, um cruzamento, um diálogo de vários textos, que se dá em nível horizontal – a palavra, no texto, pertence, ao mesmo tempo, a quem escreve e ao destinatário – e vertical – a palavra é orientada na direção do *corpus* literário anterior ou do contemporâneo.

Segundo a teoria bakhtiniana:

O livro, isto é, o ato de fala impresso, constitui igualmente um elemento de comunicação verbal. Ele é objeto de discussões ativas sob a forma de diálogo e, além disso, é feito para ser apreendido de maneira ativa, para ser estudado a fundo, comentado e criticado no quadro do discurso interior, sem contar as reações impressas, institucionalizadas, que se encontram em diferentes esferas da comunicação verbal [...]. Além disso, o ato de fala sob a forma de livro é sempre orientado em função das intervenções anteriores na mesma esfera de atividade, tanto as do próprio autor como as de outros autores [...]. Assim, o discurso escrito é de certa maneira parte integrante de uma discussão ideológica em grande escala: ele responde a alguma coisa, refuta, confirma, antecipa as respostas e objeções potenciais, procura apoio etc. (BAKHTIN; VOLOCHÍNOV, 2002, p. 123).

A troca infinita de papéis constitui o dialogismo que ocorre na interação estabelecida entre os parceiros do ato comunicativo, oral ou escrito. Tudo que é dito ou expresso por um enunciador qualquer não pertence só a ele, pois são percebidas vozes anônimas, impessoais, distantes que orientam o discurso.

Podemos, então, afirmar que a constituição dos saberes decorre dessa interação entre os textos da cultura. A informação nova é transmitida a partir da informação já conhecida, numa infinita paráfrase. Um texto, portanto, é voz que dialoga com outras vozes e funciona também como porta-voz de um tempo, da história e da ideologia de um grupo social.

### 4.3.2 Encontro com Machado

A análise de outro texto de Hatoum, “Encontros na península”, também pode ser iluminada pelo conceito bakhtiniano de dialogismo. O conto foi escrito em homenagem a Machado de Assis, para a abertura de um simpósio internacional sobre o escritor que aconteceu no Museu de Arte de São Paulo, em 2008. Ao ser convidado para fazer uma saudação a Machado, Hatoum decidiu escrever o conto dialogando com a obra machadiana.

Com contornos metalinguísticos ao tema machadiano do adultério, o conto apresenta, em linhas gerais, a experiência de um estudante brasileiro morando em Barcelona que dá aulas de língua portuguesa e é procurado pela personagem Victoria Soller. O objetivo de Victoria é aprender português do Brasil para ler Machado de Assis e refutar a afirmação de seu amante português, Luis Soares, de que o escritor brasileiro seria inferior a Eça de Queirós.

A personagem do conto de Hatoum, após ler e reler **Dom Casmurro** por sugestão do professor, afirma: “Já se vê que os narradores de Machado são terríveis, irônicos, geniais” (EP, p. 105).

Em outra passagem do texto, Victoria Soller diz:

Antes da sobremesa, Soares me disse que Machado só escrevia sobre adúlteros e loucos [...]. Faltava-lhe a visão crítica da sociedade, do país, uma visão que Eça esbanjava. [...] E ainda inventou narradores que pareciam rir de tudo: do leitor, de si próprios, de Deus e até do diabo. Um brasileiro pedante, um cultor de galhofas [...] (EP, p. 107-108).

É possível perceber a ironia presente na narrativa hatoumiana, tanto quanto acontece em textos de Machado, pois Victoria consegue ver nas personagens dos romances machadianos traços ainda não revelados da personalidade do amante. Luiz Soares, por sua vez, nutre um desprezo pelos temas eleitos por Machado, que, na realidade, são aspectos que compõem sua própria personalidade.

Victoria viria a descobrir que seu amante português era casado com Augusta, uma senhora idosa e deficiente, e que Soares, na verdade, era tal como algumas personagens de Machado: um louco adúltero que parecia rir de todos. Talvez por isso, desdenhasse tanto o escritor brasileiro, afinal ele próprio, Soares, trazia consigo o prazer mórbido que havia desvendado nas páginas machadianas.

Em determinada passagem de “Encontros na península”, a imagem de Soares lançando uma moeda a um mendigo faz lembrar um trecho do romance **Memórias póstumas de Brás Cubas**, de Machado.

Então ele parou e se curvou para um mendigo sentado na calçada. Meu amante tirou do bolso uma moeda, jogou-a para o alto e, quando o cobre ia cair nas mãos estendidas, Soares agarrou a esmola e deu uma gargalhada. O mendigo tomou um susto, os braços dele caíram. Soares enfiou a moeda no bolso e apressou o passo, balançando a cabeça; talvez cantasse. (EP, p. 109).

Fui aos alforjes, tirei um colete velho, em cujo bolso trazia as cinco moedas de ouro, e durante esse tempo cogitei se não era excessiva a gratificação, se não bastavam duas moedas. Talvez uma. Com efeito, uma moeda era bastante para lhe dar estremeções de alegria. Examinei-lhe a roupa; era um pobre-diabo, que nunca jamais vira uma moeda de ouro. Portanto, uma moeda. Tirei-a, vi-a reluzir à luz do sol; não a viu o almocreve, porque eu tinha-lhe voltado as costas; mas suspeitou-o talvez, entrou a falar ao jumento de um modo significativo [...]. Hesitei, meti-lhe na mão um cruzado de prata, cavalguei o jumento, e segui a trote largo, um pouco vexado, melhor direi um pouco incerto do efeito da pratinha. Mas a algumas braças de distância, olhei para trás, o almocreve fazia-me grandes cortesias, com evidentes mostras de contentamento. [...] eu pagara-lhe bem, pagara-lhe talvez demais. Meti os dedos no bolso do colete que trazia no corpo e senti umas moedas de cobre; eram os vinténs que eu deveria ter dado ao almocreve, em lugar do cruzado de prata. (ASSIS, 1997, p. 64).

O trabalho de Hatoum revela uma elaboração narrativa com a apresentação de pistas e citações em diálogo transparente com a obra machadiana.

O convite para que o leitor encontre Luis Soares nas leituras machadianas é feito por Hatoum na última frase do seu conto, quando o narrador abre espaço para a voz de Victoria Soller: “Agora quero encontrar aquele louco nas páginas de Machado.

Mas em qual conto ou romance? Tu sabes, professor?” (EP, p. 110). Em um primeiro momento, na busca de desvendar o mistério, o leitor, em um jogo com seu repertório literário e sua percepção, pode pensar em reler os contos machadianos intitulados “Luis Soares” (2011, p. 218-37) e “O segredo de Augusta” (2011, p. 328-53), para logo descobrir, no entanto, que a intensão dos dois autores, seja Machado, seja Hatoum, foi narrar características do ser humano que a literatura sempre mostrou e que permanecem como temas universais.

### 4.3.3 O olhar e a dança

Três homens seguem pelo rio: o narrador, o cientista Lavedan e o barqueiro, navegando “até a casa no meio da ilha” (CI, p. 69). Assim é o início do conto “A casa ilhada”. Após encontrar o cientista no Bosque da Ciência, em Manaus, o narrador não nomeado é convidado a acompanhar Lavedan em uma viagem de barco à casa ilhada. Em outro barco, ancorado na frente da casa, está escrito *Terpsícore* “em letras vermelhas e desbotadas” (CI, p. 71). Nome da musa grega da música e da dança, Terpsícore também é o título de um conto publicado por Machado de Assis na **Gazeta de Notícias**, em 1886. O leitor pode perceber aproximações entre os contos dos dois autores, conforme examinamos a seguir.

É dançando que as personagens Glória, de “Terpsícore”, e Harriet, de “A casa ilhada”, encantam os homens e provocam ciúmes – elas são as “deusas da dança”, em ambos os contos.

No conto de Hatoum, o cientista Lavedan afirma em carta endereçada ao narrador que foi embora da cidade de Manaus, onde deixou a esposa, por causa de um dançarino. O casal estava em uma festa, dançando mambo e bolero.

No clímax dessa euforia, um homem altivo e sério demais atravessou o salão com passos meticulosos [...] e, com um gesto reverente, pediu para dançar com Harriet [...] ninguém imaginava que aquele tipo, duro como um tronco de pau-ferro, fosse capaz de dar dois passos de uma valsa [...]. Para a surpresa dos notívagos, ele dançou tão bem que a orquestra tocou só para ele. Para ele, e também para Harriet, que se deixou levar pelo rodopio daquele dervixe. Dançaram

até o fim da noite e, quando os metais e os batuques silenciaram, Lavedan entendeu que tudo estava acabado (CI, p. 74).

No conto machadiano, Porfírio se apaixona por Glória após vê-la dançar.

Nem foi pela cara que se enamorou dela; foi pelo corpo, quando a viu polcar, uma noite, na rua da Imperatriz. [...] Ia passando, e parou defronte da janela aberta de uma casa onde se dançava. [...] Porfírio misturava já à admiração o ciúme; tinha ímpetos de entrar e quebrar a cara ao sujeito que dançava com ela, rapagão alto e espadaúdo, que se curvava todo, cingindo-a pelo meio. (ASSIS, 1996, p. 27-28).

Em Machado, a dança pode ser percebida como gestualidade poética, em que não há finalidade narrativa senão o próprio prazer da dança – Glória e Porfírio querem viver um instante de felicidade, na expressão do prazer, sem necessidade do movimento. No conto hatoumiano, entretanto, a dança é o elemento desencadeador da separação de Lavedan e Harriet. Também é indicativo de um mistério que culmina em morte: “no dia 18 de junho daquele ano os jornais noticiaram a morte do único morador da casa ilhada” (CI, p. 72).

A ação do olhar é outro aspecto comum às narrativas de Hatoum e Machado. No conto hatoumiano, há várias referências aos olhos, ou verbos e expressões ligadas ao ato de olhar. A reincidência do vocábulo ou de expressões correlatas acontece em uma proporção surpreendente para uma narrativa breve. Olhos e olhares se multiplicam, despertando no leitor a consciência de seu próprio olhar sobre a narrativa.

Destacamos algumas passagens do conto onde estão tais referências: “Os moradores das palafitas nos *olhavam* com surpresa” (CI, p. 69); “Eu estava diante de um aquário, *admirando* um peixe à flor da água”; “o que importa é o *olhar* desse peixe”; “*vê* ao mesmo tempo o nosso mundo e o outro”; “*Ver* o exterior já não é fácil, imagine *ver* os dois...”; “Os *olhos* de Lavedan encontraram os do tralhoto”; “tantos *olhos* voltados para dentro e para fora”; “Isso durou o tempo de um *olhar demorado*”; “esse teleósteo de *olhar cindido*”; “Eu *conhecia de vista* a casa ilhada” (CI, p. 70); “*vía* uma ponta do telhado”; “ao *olhar* dos outros”; “ao *ver* o homem alto”; “*mirava* a

fotografia”; “*mirava* o rio”; “*avistamos* o telhado”; “*sem olhar para trás*” (CI, p. 71); “*observei* detalhes da casa” (CI, p. 72); “me vêm à mente *imagens* daquele encontro”; “magnetizado pelo *olhar* do tralhoto” (CI, p. 75).

Citamos, a seguir, as menções ao olhar presentes no conto machadiano “Terpsícore” (1996): “*abrindo os olhos*; “*olhando* para a parede” (p. 25); “*veremos se se pode pagar*” (p. 26); “quando a *viu* polcar”; “*cravou nela uns olhos de sátiro*” (p. 27); “*uns olhos* muito compridos”; “*tratou ele de ver a casa*”; “*uns arabescos que lhe levaram os olhos*”; “*uma coisa que nunca se viu*” (p. 30); “*dormidos os olhos*” (p. 31); “*vai olhando* para as casas grandes”; “*ver outra casa mais barata*” (p. 33); “*ia mostrar os bilhetes*”; “*ver alguma coisa*” (p. 34); “*mirando* a mulher, com *olhos derretidos*” (p. 36); “*onde a viu dançando*” (p. 37); “*espionou* pela janela aberta, *viu* a mulher cozendo na sala” (p. 38); “*a ver primeiro se saía alguma coisa*” (p. 39); “*com os olhos nele*” (p. 40); “*olhando fixo*” (p. 41); “*olhava* para ela com *olhos de autor*” (p. 44).

O olhar está diretamente relacionado à observação, ao conhecimento do mundo. É uma abertura para que imagens possam ser guardadas na memória ou expostas a olhos públicos.

Hatoum desenvolve o conto “A casa ilhada” através de um único olhar – o do narrador. Não há diálogos diretos. Entretanto, ao relatar o que estava escrito na carta postada pelo cientista Lavedan, endereçara a ele, o narrador não faz menção nenhuma ao sentido do olhar, possivelmente por fazer referência à visão do outro e não à percepção dele próprio a respeito dos fatos passados.

No início do conto, ao descrever para o narrador uma espécie de peixe, o cientista Lavedan pontua: “É o tralhoto, um teleósteo da família... O homem parou de falar, tocou no vidro do aquário e acrescentou em voz alta: *Não importa a família, o que importa é o olhar desse peixe*” (CI, p. 70, grifo nosso).

Essa passagem, “não importa a família”, pode indicar que, independente das origens do indivíduo, o importante é sua maneira particular de ver o mundo. E a diferença

está no olhar *desse* peixe – desse e não de outro – ou seja, a visão ou a percepção de cada pessoa a respeito de determinada situação.

Além da família, também há, no texto, uma alusão ao lugar de origem do ser: “longe de sua morada original: o fundo de um lago ou rio *de onde foram fisgadas para sempre*” (CI, p. 70, grifo nosso). Aqui, cogitamos que Hatoum pode estar falando de si próprio, “fisgado” de Manaus, sua terra natal, pelo desejo de viajar e conhecer o mundo. A partir do instante em que faz esse movimento de se lançar a outros destinos, o indivíduo “para sempre” deixa de pertencer somente a um espaço original e amplia seu olhar a respeito de outras culturas.

Lavedan, em seguida, diz mais sobre o peixe: “com seus olhos divididos, [o tralhoto] vê ao mesmo tempo o nosso mundo e o outro: o aquático, o submerso”. O narrador pondera: “Ver o exterior já não é fácil, imagine ver os dois...”. E o cientista continua: “Por que você acha que estudo os peixes?” O narrador, então, descreve a cena: “Os olhos de Lavedan encontram os do tralhoto e ambos permanecem assim: o peixe e o homem, quietos, encantados pelo magnetismo de tantos olhos voltados para dentro e para fora...” (CI, p. 70).

O mais instigante para o cientista com relação ao tralhoto é sua habilidade de ver não só o mundo exterior, mas, principalmente, o interior. Isto remete ao fato de Lavedan ansiar desvendar a alma humana. A leitura do conto indica que o cientista desconhecia o motivo pelo qual a ex-mulher o deixou para morar na casa ilhada, em Manaus, com um desconhecido por quem ela se encantou em uma noite de festa no Shangri-Lá. Lavedan, certamente, gostaria de ter o mesmo olhar do tralhoto para compreender os mistérios e os desejos da mulher.

Além da dança e do olhar, percebemos a imagem da lama, no conto de Hatoum e do lodo, em Machado – metáforas de água suja e contaminada – também como uma aproximação entre os dois textos. O lodo pode simbolizar uma situação da qual Porfírio, narrador machadiano, quer escapar. Em linguagem coloquial, a expressão “tirar o pé do lodo” significa que a personagem quer “endireitar a vida”. Em “A casa

ilhada”, o cientista Lavedan primeiro faz uma travessia pelo rio, em águas limpas. Depois, tem que atravessar a lama para atingir seu objetivo de visitar a casailhada. O leitor pode entender que “saltar na lama” sugere que algo sujo, errado ou negativo acontecerá a partir do instante em que o cientista “se contamina” ao seguir em direção à casa.

No conto de Hatoum, o narrador apresenta em algumas passagens do texto: “O extenso gramado [que está na frente da casailhada] fora coberto pela enchente, *poças de lama* manchavam o jardim” [...]; “Lavedan soletrou o nome do barco, enganchou a alça da sacola no ombro e *saltou na lama*; sem olhar para trás, caminhou com firmeza na direção da casa” (CI, p. 71, grifo nosso); “o *salto impetuoso na lama* e os passos resolutos na direção da casa” (CI, p. 75, grifo nosso).

O narrador de Machado (1996), por sua vez, acredita que se o bilhete de loteria comprado por ele estivesse premiado, “podia ganhar, e muito, podia tirar um bom prêmio e *arrancava o pé do lodo*, pagava tudo, e talvez ainda sobrasse dinheiro” (p. 34, grifo nosso). E, quando já tinha ganhado, “Bem dizia ele que havia de *tirar o pé do lodo*” (p. 38, grifo nosso).

O narrador hatoumiano diz que “o tempo borra certas lembranças e pode mitigar o ódio, o ciúme, talvez a esperança” (CI, p. 74), mas tais sentimentos podem vir à tona outra vez. Após receber uma correspondência da ex-mulher, Lavedan percebeu que as palavras de Harriet “reacenderam o ciúme, o ódio e a paixão, sentimentos que já perdiam força e retornaram com crueldade” (CI, p. 75). A lama, portanto, pode indicar que o cientista, ao entrar na casa, deixou-se levar pela força negativa dos sentimentos desencadeados pela carta e seguiu com a intenção de matar a ex-mulher ou seu amante.

A leitura do conto, todavia, não deixa claro o que de fato aconteceu na casailhada durante a visita de Lavedan. Tal qual acontece com algumas narrativas de Machado

e com outros textos de Hatoum, várias possibilidades ficam abertas à compreensão e à imaginação do leitor.

Desta maneira, o conto de Hatoum permite várias interpretações e especulações. Antonio Candido, no texto “Esquema de Machado de Assis” (1977, p. 22), diz o mesmo a respeito da obra machadiana: “muitos dos seus contos e alguns dos seus romances permanecem abertos, sem conclusão necessária, ou permitindo uma dupla leitura”. Em relação ao romance **Dom Casmurro** (2010), por exemplo, em que não é definido se houve ou não traição, Candido pontua: “dentro do universo machadiano, não importa muito que a convicção de Bento [a respeito da fidelidade de Capitu] seja falsa ou verdadeira, porque a consequência é exatamente a mesma nos dois casos: imaginária ou real, ela destrói sua casa e a sua vida” (1977, p. 25).

Na obra **Dois irmãos** (2000), de Hatoum, também não se sabe ao certo quem é o pai de Nael, o narrador do romance – dúvida lançada para o leitor. Assim como acontece em “A casa ilhada”, a indefinição permite que se imaginem caminhos aos quais o texto pode conduzir.

Algo similar ocorre no conto hatoumiano “Uma estrangeira da nossa rua”, em que o narrador desafia o leitor a desvendar lacunas deixadas no texto: “perguntei pelos Doherty. Nunca mais voltaram, disse tia Mira. O pai ainda passou uns meses aqui, vendeu o bangalô e foi embora” (ER, p. 15). Para onde foram? Por que deixaram Manaus? Também não se sabe, a partir da leitura do conto, de onde veio a família: “a verdadeira nacionalidade permaneceu um mistério” (ER, p. 16). Além disso, os sentimentos de Lyrís com relação ao narrador não ficam claros: “Ainda vi o rosto de Lyrís, os olhos verdes e um sorriso que eu não soube decifrar”. E o final permanece em aberto, conforme comentários do narrador no parágrafo final:

Lyrís teria hoje quarenta anos [...]. Depois [tia Mira] tirou do sutiã um envelope que o carteiro deixara na semana passada [...]. Estranhei os três selos da Tailândia [...] li a carta enviada de Bangcoc e fiquei pensando nas palavras de Lyrís... (ER, p. 22).

O leitor é convidado a imaginar o que poderia ter motivado Lyris a escrever para o narrador depois de tantos anos, o que estaria fazendo na Tailândia, quais teriam sido “as palavras de Lyris” nessa carta, se o narrador também se corresponderá com ela, se um dia eles se reencontrarão, dentre outros questionamentos que o final indefinido pode despertar. Neste contexto, o final do conto, portanto, está aberto à imaginação do leitor, tal qual ocorre em “A cidadeilhada”.

O diálogo com o leitor e a possibilidade de que sua imaginação possa preencher as lacunas propostas pelo texto deixam transparecer a maneira como Hatoum trabalha seus contos no universo das relações intertextuais.

O estudo feito ao longo deste capítulo, sobre a memória inscrita nos textos, permite-nos apreender que o projeto poético do autor está alicerçado nos artifícios explorados pelos narradores com relação à temporalidade, em um jogo com as marcas deixadas por experiências vividas, com a percepção do narrador de histórias que escutou e quer contar, e com a leitura de textos literários que também permeiam seus relatos.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta dissertação, objetivamos identificar e colocar em destaque valores estéticos na obra ficcional de Milton Hatoum, mais especificamente em seus contos, de forma a evidenciar os elementos constituintes da construção de seu projeto poético.

O autor imprime em sua obra uma visão de mundo construída *com e pela* linguagem. Os narradores hatoumianos são contadores de histórias que, em certa medida, são as próprias experiências de vida transformadas em ato literário.

Algumas das reflexões de Milton Hatoum relacionadas a sua criação revelam sua postura frente ao objeto artístico e sua visão crítica a respeito do trabalho do escritor. Hatoum procura estabelecer, em seus escritos, princípios que regem o desenvolvimento de sua obra e alicerçam suas escolhas, permitindo-nos vislumbrar seu projeto poético.

Na obra **As regras da arte**, o sociólogo francês Pierre Bourdieu (1930-2002) afirma que é preciso tomar o escritor literalmente para reconstruir o *seu ponto de vista artístico*, a partir do qual se define seu estilo literário. Bourdieu argumenta que para construir o *ponto de vista* do autor é necessário colocar-se em seu lugar, sem uma identificação projetiva, como faz a crítica, por exemplo, mas reconstruindo o espaço de suas *tomadas de posição* artísticas.

De maneira mais exata, é preciso reconstruir o espaço das tomadas de posição artísticas atuais e potenciais em relação ao que se construiu seu projeto artístico, e do qual se pode afirmar por hipótese que é homólogo ao espaço das posições no próprio campo de produção tal como foi grosseiramente evocado. (BORDIEU, 2005, p. 107).

Quando se tem como objetivo um projeto literário, segue-se ou a tradição literária, de linguagem elaborada, mantendo-se um diálogo direto com os clássicos, ou se é experimentalista e se permite ousar mais em suas escolhas, dialogando de forma

sutil com os clássicos; ou, ainda, pode-se romper as barreiras da linguagem, da temática e, até mesmo, da interação com a tradição literária, tornando-se marginal.

O projeto poético de Milton Hatoum parece-nos pertencer à primeira opção: com linguagem elaborada, o escritor segue a tradição literária que o precede, dialogando com clássicos da literatura. Hatoum deixa transparecer em seus contos traços de um rico universo de relações intertextuais e de diálogos com obras que fazem parte de seu repertório cultural. Neste sentido, parafraseando Leyla Perrone-Moisés (1978, p. 59), a literatura hatoumiana “nasce *da* e *na* literatura”.

Tendo em vista os questionamentos que conduziram esta pesquisa, percebemos que a voz do contador de histórias está presente na contística de Hatoum, conforme destacamos de forma mais ampla no terceiro capítulo, com uma leitura crítica do texto “O adeus do comandante”. A tradição oral é, portanto, um princípio que está presente em sua obra e que configura o valor que o autor atribui à tradição oral da propagação de histórias, em um jogo de vozes materializada no texto.

Outro aspecto verificado no *corpus* estudado é o trabalho de linguagem feito por Hatoum a partir dos artifícios da memória – questão importante de seu projeto poético, que revela um autor produzindo seus textos e narradores tendo a memória e o imaginário como bases do seu discurso. Também indica que Hatoum retoma outros autores lidos, acessando seu repertório, em uma celebração permanente do que é ser escritor.

Com relação ao universo ficcional, embora a maioria dos contos da coletânea esteja ambientada em Manaus, as narrativas revelam um autor com forte preocupação em entender a natureza humana para tecer relatos de dramas universais. Tal posicionamento enfatiza que o cenário não interfere diretamente no que é intrínseco ao humano. Por meio do texto poético, Hatoum deixa claro que as características inerentes à natureza humana “não têm pátria” (HATOUM apud SEREZA, 2000, p. D7).

Desta maneira, em relação ao tom regionalista verificado nos escritos de Hatoum, podemos, enfim, afirmar que ele foge à exaltação de qualquer exotismo amazônico, centrando-se precipuamente no tratamento da linguagem que traduz conflitos do homem, presentificados na diversidade de temas como: paixão, traição, velhice, sonhos, ambições, relações familiares, entre outros. Todas elas são temáticas que poderiam estar ambientadas tanto na Amazônia quanto em tantos outros espaços quaisquer. A experiência literária pela qual o leitor passa ao usufruir da poética hatoumiana, na coletânea em questão, desperta e o motiva para questões que, apesar de aparentemente efêmeras, falam de perto às expectativas e desejos humanos da expressão mais profunda do ser.

## REFERÊNCIAS

### Obras do Autor

HATOUM, Milton. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

\_\_\_\_\_. **Dois irmãos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

\_\_\_\_\_. **Cinzas do Norte**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

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

\_\_\_\_\_. **A cidade ilhada**: contos. Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. **Um solitário à espreita**: crônicas. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

### Referências gerais

AGAMBEN, Giorgio. **Estâncias**: a palavra e o fantasma na cultura ocidental. Trad. Selvino José Assmann. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

ARISTÓTELES. **De anima**: livros I, II e III. Trad. Maria Cecília Gomes dos Reis. São Paulo: Editora 34, 2006.

ASSIS, Machado de. **Terpsícore**. São Paulo: Boitempo, 1996.

\_\_\_\_\_. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Klick, 1997.

\_\_\_\_\_. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2010.

\_\_\_\_\_. **40 contos escolhidos**. Rio de Janeiro: Best Bolso, 2011.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da poética de Dostoiévski**. Trad. Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

\_\_\_\_\_. O enunciado, unidade da comunicação verbal. In: **Estética da criação verbal**. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

\_\_\_\_\_; VOLOCHÍNOV, Valentin Nikolaevich. A interação verbal. In: **Marxismo e filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. Trad. Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Annablume: HUCITEC, 2002.

BAUDELAIRE, Charles-Pierre. **Pequenos poemas em prosa**: o *spleen* de Paris. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Hedra, 2009.

BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Trad. Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas: Pontes, 1988.

\_\_\_\_\_. Aparelho formal da enunciação. In: \_\_\_\_\_. **Problemas de linguística geral II**. Trad. Eduardo Guimarães *et al.* Campinas: Pontes, 1989.

BERGSON, Henri. **Matéria e memória**: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito. Trad. Paulo Neves da Silva. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BORDIEU, Pierre. **As regras da arte**: gênese e estrutura do campo literário. Trad. Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

BORGES, Jorge Luis. A morte e a bússola. In: \_\_\_\_\_. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. São Paulo: Globo, 2001.

BORGES, Julio Daio. Milton Hatoum. **Digestivo Cultural**, 1 mai. 2006. Disponível em: <[http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton\\_Hatoum](http://www.digestivocultural.com/entrevistas/entrevista.asp?codigo=1&titulo=Milton_Hatoum)>. Acesso em: 08 abr. 2015.

BOSI, Ecléa. **Memória e sociedade**: lembranças dos velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CALVINO, Ítalo. **Seis propostas para o próximo milênio**: lições americanas. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

\_\_\_\_\_. **Por que ler os clássicos**. Trad. Nilson Moulin. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.

CANDIDO, Antonio. Esquema de Machado de Assis. In: \_\_\_\_\_. **Vários escritos**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1977.

CARVALHO, Maria Cecília Gonçalves de. **Música e sonoridade em A cidade ilhada, de Milton Hatoum**. 2012. 98f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual de Montes Claros, Programa de Pós-Graduação em Letras/Estudos Literários, Montes Claros.

CASCUDO, Luis da Camara. **Literatura oral no Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio; Brasília: INL, 1978.

\_\_\_\_\_. **Contos tradicionais do Brasil**. São Paulo: Global, 2000.

CONRAD, Joseph. **Juventude**. Trad. Flávio Moreira da Costa. Porto Alegre: L&PM, 2006.

CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. Trad. Davi Arrigucci Júnior. São Paulo: Perspectiva: 1993.

CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: EDUA; UNINORTE, 2007.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1987.

DURAND, Gilbert. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

FIORIN, José Luiz. **As astúcias da enunciação**: as categorias de pessoa, espaço e tempo. São Paulo: Ática, 1996.

HATOUM, Milton. Entrevista a Aínda Ramezá Hanania. Revista **Collatio**, Madri, ano IV, n. 6, nov. 1993. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. **Literatura & memória**: notas sobre *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: PUC, 1996.

\_\_\_\_\_. Entrevista a Antonio Gonçalves Filho. **Valor**, São Paulo, p. 28-30, jun. 2000.

\_\_\_\_\_. Escrever à margem da história. **Fronteiraz**, São Paulo, n. 2, 2008. Disponível em: <[http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros\\_anteriores/n2/download/Escrever%20\\_Margem\\_Historia.pdf](http://www.pucsp.br/revistafronteiraz/numeros_anteriores/n2/download/Escrever%20_Margem_Historia.pdf)>. Acesso em: 08 abr. 2015.

\_\_\_\_\_. Entrevista ao Segundo Caderno, **O Globo**, 4 mar. 2009. Disponível em: <<http://www.clicrbs.com.br/blog/jsp/default.jsp?source=DYNAMIC,blog.BlogDataServer,getBlog&uf=1&local=1&template=3948.dwt&section=Blogs&post=156144&blog=31&coldir=1&topo=3951.dwt>>. Acesso em: 23 mai. 2015.

HEMINGWAY, Ernest. The art of the short story. In: BENSON, Jackson J. *et al.* **New critical approaches to the short stories of Ernest Hemingway**. Duke University Press, 1990.

ISER, Wolfgang. **O fictício e o imaginário**: perspectivas de uma antropologia literária. Trad. Johannes Kretschmer. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

LEAL, Claudio. Milton Hatoum. **Terra Magazine**, 12 mar. 2009. Disponível em: <[terra magazine.terra.com.br/interna/0,,O13628721-EI6581,00-Milton+Hatoum+Nao+estou+fincado+so+onde+nasci.html](http://terramagazine.terra.com.br/interna/0,,O13628721-EI6581,00-Milton+Hatoum+Nao+estou+fincado+so+onde+nasci.html)>. Acesso em: 08 abr. 2015.

LEMO, Vivian de Assis. **Memória entre mito e história**: o narrar e o narrar-se em Milton Hatoum. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2014.

MOISÉS, Massaud. **A criação literária**: prosa. São Paulo: Cultrix, 1999.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PELLEGRINI, Tânia. Milton Hatoum e o regionalismo revisitado. In: CRISTO, Maria da Luz Pinheiro de (org.). **Arquitetura da memória**: ensaios sobre os romances *Relato de um certo Oriente*, *Dois irmãos* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: EDUA; UNINORTE, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Ática, 1978.

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

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

PIGLIA, Ricardo. Teses sobre o conto; Novas teses sobre o conto. In: \_\_\_\_\_. **Formas breves**. Trad. José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **Teeteto**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Belém: Universitária UFPA, 2001.

\_\_\_\_\_. **Filebo**. Trad. Fernando Muniz. Rio de Janeiro: Loyola, 2012.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: \_\_\_\_\_. **Edgar Allan Poe**: ficção completa, poesia & ensaios. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1986.

\_\_\_\_\_. Resenhas de Edgar Allan Poe sobre *Twice-Told Tales*, de Nathaniel Hawthorne. Trad. Charles Kiefer. **Bestiário**, Porto Alegre, v.1, n.6, p. 1-13, jul. 2006. Disponível em: <<http://www.bestiario.com.br/6.html>>. Acesso em 22 jun. 2015.

PROUST, Marcel. **No caminho de Swann**. Trad. Mário Quintana. São Paulo: Abril Cultural, 1982.

RICOEUR, Paul. **Tempo e narrativa**. Trad. Marina Appenzeller. Campinas: Papyrus, 1994. v. 1.

RINCÓN, Neire Marzia. **A caligrafia de Deus e A cidade ilhada**: imagens da cidade de Manaus na contística de Márcio Souza e Milton Hatoum. 2012. 138f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Goiânia.

SANTOS, Luís Alberto Brandão; PEREIRA, Maria Antonieta (org.). Línguas Estranhas. In: **Trocas culturais na América Latina**. Belo Horizonte: VFMG, 2000.

SARTRE, Jean-Paul. **A imaginação**. Trad. Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Difel, 1982.

SEREZA, Haroldo Ceravolo. Milton Hatoum canta Manaus para ser universal. Caderno 2. **O Estado de S. Paulo**, 7 mai. 2000, p. D7. Disponível em: <[http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2011/03/DoisIrmãos\\_Estado27maio2000.jpg](http://www.miltonhatoum.com.br/wp-content/uploads/2011/03/DoisIrmãos_Estado27maio2000.jpg)>. Acesso em: 23 jun. 2015.

SIMONSEN, Michele. **O conto popular**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. **Letters on the short story, the drama, and other literary topics**. New York: Dover Publications Inc., 1966.

TODOROV, Tzvetan. O tempo da narrativa. In: BARTHES, Roland *et al.* **Análise estrutural da narrativa: pesquisas semiológicas**. Trad. Maria Zelia Barbosa Pinto. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

VASCONCELOS, Marina Arantes Santos. **Estrangeiros na obra de Milton Hatoum: leitura dos contos de *A cidade ilhada***. 2013. 79f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Letras, Brasília.

XIDIEH, Oswaldo Elias. **Narrativas populares**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1993.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. Trad. Amálio Pinheiro e Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. **Introdução à poesia oral**. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.