

Nael, a construção de uma voz

Maria da Luz Pinheiro de Cristo¹

OS MANUSCRITOS DO ROMANCE *Dois irmãos* foram-me disponibilizados pelo autor, Milton Hatoum. São vinte e quatro pastas: vinte e duas com versões completas (algumas são cópias de leitura), uma delas com diversas anotações e alguns desenhos e outra com três finais do romance e anotações avulsas. Um vasto mundo em movimento.

Sempre me intrigou a construção do lugar do narrador, da sua voz. Nael era uma voz em construção, tanto nos manuscritos quanto na obra publicada. Na abertura do romance, por exemplo, já é possível ver a crise narrativa que se desenrolará por toda obra. Além disso, havia a informação do próprio autor sobre a reescritura do narrador. As primeiras versões foram lidas por amigos de Hatoum, que apontaram problemas na construção de Nael. Aliado a isso, havia uma ideia antiga de trabalhar a abertura do texto, porque se trata de um começo emblemático, em que é possível ver as grandes linhas do romance. Diante dos manuscritos, escolhi comparar as aberturas de duas versões com a da obra publicada. A primeira e a segunda versão têm como títulos, respectivamente, “Filhos da matriarca” e “A dúvida”, e apresentam duas aberturas diferentes da obra publicada. São essas versões, além do texto publicado, que serão objetos deste artigo.

Passo a descrever o processo de modificações da abertura do romance, tomando como parâmetro inicial a versão escolhida para publicação.

A abertura do romance na obra publicada

Utilizo a obra publicada como norte das minhas discussões, mas não a tomo em um sentido evolutivo, pelo qual o texto caminharia para um ponto definido, que seria o texto final. Considero a obra como uma das possibilidades de publicação, também uma parada no processo de escrita ocasionada por vários fatores que não se esgotam na ideia de um texto final e ideal. A abertura do romance publicado está assim:

Zana teve de deixar tudo: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que para ela era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano que ela recordava em voz alta, vagando pelos aposentos empoeirados até se perder no quintal, onde a copa da velha seringueira sombreava as palmeiras e o pomar cultivados por mais de meio século. Perto do alpendre, o cheiro das açucenas-brancas se misturava com o do filho caçula. Então ela sentava no chão, rezava sozinha e chorava, desejando a volta de Omar. Antes de abandonar a casa, Zana via o vulto do pai e do esposo nos pesadelos das últimas noites, depois sentia a presença de ambos no quarto em que haviam dormido. Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo, “Eles andam por aqui, meu pai e Halim vieram me visitar... eles estão nesta casa”, e ai de quem duvidasse disso

¹ Professora colaboradora da pós-graduação da Universidade Federal do Espírito Santo. Pós-doutorado UFES/CAPES/FAPES.

com uma palavra, um gesto, um olhar. Ela imaginava o sofá cinzento na sala onde Halim largava o narguilé para abraçá-la, lembrava a voz do pai conversando com barqueiros e pescadores no Manaus Harbour, e ali no alpendre lembrava a rede vermelha do Caçula, o cheiro dele, o corpo que ela mesma despia na rede onde ele terminava suas noitadas. “Sei que um dia ele vai voltar”, Zana me dizia sem olhar pra mim, talvez sem sentir a minha presença, o rosto que fora tão belo agora sombrio, abatido. A mesma frase eu ouvi, como uma oração murmurada, no dia em que ela desapareceu na casa deserta. Eu a procurei por todos os cantos e só fui encontrá-la ao anoitecer, deitada sobre folhas e palmas secas, o braço engessado sujo, cheio de títica de pássaros, o rosto inchado, a saia e a anágua molhada de urina. Eu não a vi morrer, eu não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, ela deitada na cama de uma clínica, soube que ergueu a cabeça e perguntou em árabe para que só a filha e a amiga quase centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, com a coragem que mãe aflita encontra na hora da morte. Ninguém respondeu. Então o rosto quase sem rugas de Zana desvaneceu; ela ainda virou a cabeça para o lado, à procura da única janelinha na parede cinzenta, onde se apagava um pedaço do céu crepuscular.²

No início do texto, poderíamos até pensar em um narrador em terceira pessoa, descrevendo a saída de Zana da casa da família e a própria casa. Poderia ser um narrador onisciente, já que descreve os sentimentos de Zana e as inúmeras lembranças que a casa guardava. No entanto, depois dessa descrição, o narrador se coloca como testemunha: “Durante o dia eu a ouvia repetir as palavras do pesadelo...” Não sabemos quem é este narrador. Logo adiante, nós o vemos como personagem: “Zana me dizia sem olhar pra mim, talvez sem sentir a minha presença...”. Zana é o ponto de partida e de chegada do narrador. Ele inicia seu relato apresentando a morte, o abandono e uma pergunta sem resposta: “Meus filhos já fizeram as pazes?”. A matriarca chega ao fim da vida perdida em pesadelos e delírios com os homens e as escolhas de sua vida: o pai, o marido Halim, e o filho escolhido, Omar. As ausências nessa abertura se destacam: não sabemos quem fala e o nome de Yaqub, o outro filho, não é mencionado.

Nessa abertura, temos alguns dos elementos que serão a base da construção do olhar do narrador sobre a sua história e a forma como ele vai narrá-la. Uma voz que aparenta ser onisciente e exterior, mas, ao mesmo tempo, um elemento que participa da trama. É ele quem procura Zana pela casa, é ele que vai encontrá-la. No entanto, o efeito que se desprende da cena parece apontar para uma presença ausente, porque a narrativa não nos oferece nenhum elemento que evidencie algum tipo de ligação entre Zana e o narrador. Ele mesmo observa isso: “Zana me dizia sem olhar para mim, talvez sem sentir a minha presença...”. O jogo estabelecido na abertura permanecerá até o final do texto. O olhar se equilibra a partir da dupla posição, dentro e fora, configurando uma dupla perspectiva: observador e participante da trama. Posição ambígua, lugar de fala movente.

² Hatoum, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Cia das Letras, 2000, p. 11-12.

O começo do romance na versão “Filhos da matriarca” (primeira versão no computador)

A versão “Filhos da matriarca”, na verdade, possui três inícios. Os dois primeiros praticamente não apresentam diferenças, mas o terceiro contém alguns acréscimos importantes. Essa versão apresenta muitas referências a um caderno vermelho que conteria a primeira versão de fato manuscrita, autógrafa, do romance. O caderno vermelho nunca chegou às minhas mãos. Nessa versão, em cada capítulo, há um título. Aliás, a única diferença entre as duas primeiras versões da abertura é o título da parte seguinte: na primeira o título é *O que o velho me contou*, na segunda é *O que Domingas me contou*. Nas três versões não há um título para a abertura.

Os títulos dos outros capítulos são *A cicatriz* e *Epílogo* (p. 37, caderno vermelho). Outro detalhe importante a ressaltar é que essa versão pode ser classificada como mista, já que há várias folhas escritas a mão ao longo do texto, embora seja uma transcrição para o computador. Não são somente correções, mas grandes acréscimos. Nela, há marcas de leitura e correções. Provavelmente o autor transcreveu o caderno vermelho para o computador, depois, no momento da leitura, fez acréscimos e correções no texto.

Transcrevo a seguir a primeira abertura dessa versão:

A última vez que a vi, parecia triste e deprimida, não tanto pela velhice, mas por ter sido obrigada a deixar sua casa com as plantas e os animais e o pomar que ela cultivara ao longo de sessenta e dois anos e três meses. Nesse pequeno pedaço de terra amazônica ainda cresciam parreiras e mamoeiros e açazeiros, e no pátio interno aclarado pelo sol matinal o cheiro das helicônias coloridas se misturava com o cheiro do filho caçula que nunca se despertava antes do almoço. Ela teve de deixar tudo isso: o bairro portuário, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que lhe era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a cidade à beira-mar no Líbano que ela costumava evocar nos últimos anos, como se contemplasse as imagens de um filme esquecido. A matriarca saiu da casa à força, seis semanas depois da morte da empregada que cozinhava, conversava e brigava com ela, ambas à espera do anoitecer de uma existência que veio primeiro para a índia Domingas. Os dois filhos da matriarca, o Caçula e Yacoub, concordaram em levá-la para a casa da filha solteirona, um bangalô apenas funcional num bairro sem nenhum encanto, distante da vida animada e barulhenta do bairro portuário. A matriarca saiu bufando, xingando a filha solteirona, gritando o nome do filho querido, gritando “Las? Por quê?”, e a filha, com sua voz calma, “Porque a senhora não pode morar sozinha”, e depois a voz nervosa e indócil e impaciente, “Porque a senhora já quebrou os dois braços nesta maldita casa! [Olhe para o seu braço engessado,]

E mesmo depois da mudança, ela insistia em visitar duas vezes por semana a casa fechada, abandonada. A filha e uma empregada a acompanhavam, varriam o chão, limpavam os móveis, davam comida aos carneiros que não tardaram a ser roubados pelas galeras do centro, aguavam as plantas ainda viçosas [murchas] e colhiam as frutas do quintal. A matriarca sentava-se no pátio interno com a única amiga quase centenária, as duas últimas sobreviventes de uma leva de imigrantes maronitas que haviam

fugido dos otomanos nos primeiros anos do século. Essas visitas causaram um certo transtorno porque num domingo a matriarca desapareceu na casa abandonada. A solteirona e a empregada a procuraram em vão por todos os cantos da casa, e pediram socorro aos bombeiros que só foram encontrá-la no dia seguinte, rindo sob o poleiro, o braço engessado sujo de titica de galinha, a saia e a anágua molhadas de mijo, a barriga trêmula de tanto gargalhar, balbuciando entre soluços, “A casa onde a gente nasce a gente morre, filha”, e a filha achando tudo isso um absurdo: a mãe visitar uma casa abandonada, “um absurdo a senhora morar na minha casa e pensar que ainda está morando na sua”. Quando ela tirou o gesso do braço direito, a solteirona e os dois irmãos decidiram vender a casa da matriarca. Leiloaram os móveis do século passado, as cristaleiras, e o guarda-roupa onde ainda estavam os paletós de linho do finado(). Enfim, ela assinou com letras retorcidas a escritura de venda a um grupo de indianos, o mesmo que vinte e dois anos participara do pivô da discórdia, depois da briga feroz e enfim das juras de morte entre os dois filhos que causaram a cisão irremediável da família e também a depressão da matriarca. Nos dois anos que sucederam a venda da casa, ela ainda insistiu em visitar a casa que não mais lhe pertencia. O carro da filha estacionava em frente da casa, e a matriarca olhava para a fachada alterada, imaginava o pátio interno onde jogara gamão e fumara narguilé com o esposo, e onde recebia os vizinhos e promovia reuniões tertúlias para desespero de Domingas; olhava para a casa, sem talvez entender como uma morada (a sua morada) se transformara num bazar horroroso de nome pomposo: Shopping Rochiram: a Índia em Manaus. Nesses dois anos aconteceu algo que ela não soube, nunca viria a saber porque fechou os olhos sem sequer desconfiar. Não a vi morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, deitada na cama de uma clínica, ela ergueu a cabeça coberta de cabelos grisalhos, e perguntou em árabe para que a filha e a amiga centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Ninguém respondeu. O rosto quase sem rugas da matriarca ensombreceu; ela virou a cabeça para o lado, à procura da janelinha, onde se apagara um pedaço do céu crepuscular.³

São duas as diferenças na terceira versão de abertura de “Filhos da matriarca”. A primeira é o acréscimo das frases no final da abertura: “Não quis vê-la morrer” e “Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, a força que só uma mãe (desesperada) aflita encontra na hora da morte”.

Abertura do romance na versão 24, “A dúvida”

Essa versão possui dois inícios. O primeiro não tem nenhuma marca de leitura e vai até a página 26. O segundo começo contém marcas de leitura, observações nas margens, acréscimos e correções. No entanto, pode-se observar a presença de dois leitores, e um deles é o próprio autor. O outro leitor acrescenta alguns comentários e perguntas que revelam a preocupação com a

³ Versão “Filhos da Matriarca”.

coerência da história, provavelmente comparando essa versão com a primeira. Há sugestões de corte e pedidos de desenvolvimento do texto.

Observa-se, nesse texto, a transcrição para o computador dos acréscimos feitos a mão na primeira versão.

Antes de deixar a casa, ela parecia triste e deprimida, não tanto pela velhice, mas por ter sido obrigada a abandonar sua morada, com as plantas e o pomar que cultivara ao longo de quase meio século. Nesse pequeno pedaço de terra amazônica a copa da velha seringueira ainda cobria parreiras, mamoeiros e açazeiros, e no alpendre aclarado pelo sol matinal o cheiro das helicônias se misturava com o do filho caçula, que raramente se despertava antes do almoço. Zana teve de deixar tudo isso: o bairro portuário de Manaus, a rua em declive sombreada por mangueiras centenárias, o lugar que lhe era quase tão vital quanto a Biblos de sua infância: a pequena cidade no Líbano, à beira-mar, que ela recordava em voz alta, como se narrasse as cenas de um filme esquecido. Ela saiu da casa à força, oito meses depois da morte de uma mulher que cozinhava, conversava e brigava com ela, ambas à espera do anoitecer de uma existência que veio primeiro para a índia Domingas. Os dois filhos de Zana, o Caçula e Yacoub, ignoraram a angústia da mãe quando esta mudou-se para a casa da filha solteirona: um bangalô num bairro sem nenhum encanto, distante da vida animada e barulhenta do bairro portuário. Saiu bufando, ralhando, gritando o nome do filho querido, gritando “Las? Por quê?”, e a filha, primeiro com uma voz calma, “Porque a senhora não pode morar sozinha”, depois impaciente, nervosa, “Porque a senhora já quebrou os dois braços nesta maldita casa! E mesmo depois da mudança, ela insistia em visitar duas vezes por semana a casa fechada, porque Zana ainda sentia a presença do pai e do esposo no mesmo quarto onde ambos tinham dormido, como se o tempo tivesse estancado duas vezes na vida dela: em dezembro de 1924 e em setembro de 1968. De modo que ela dizia, afirmava com a maior naturalidade: “Eles andam por aqui, meu pai e Wahel precisam da minha visita”, e ai de quem duvidasse disso com uma palavra, um olhar ou gesto. Assim, uma ou duas vezes por semana a filha a acompanhava até a casa e uma das meninas do cortiço da rua de baixo ajudava a aguar as plantas e a colher as frutas do quintal. No fim da tarde Zana sentava-se sob o alpendre e esperava uma amiga quase centenária, uma das últimas sobreviventes de uma leva de imigrantes maronitas que tinham fugido dos otomanos nos primeiros anos do século. Essas visitas à casa começaram a causar transtorno porque num domingo Zana desapareceu. Eu mesmo ajudei a filha solteirona a procurar a mãe dela por todos os cantos do sobrado, mas só no dia seguinte os bombeiros a encontraram no poleiro, escondida debaixo de folhas e palmas secas, o braço engessado sujo de títica de galinha, a saia e a anágua molhadas de mijo. Ela balbuciava, entre soluços de riso ou choro, “A casa onde a gente nasce a gente morre, filha”, e a filha achando tudo isso um absurdo, mãe, a senhora dormir sozinha neste casarão abandonado. Então Zana foi

obrigada a vender a casa que pertencera a seu pai. Diante da filha e de duas testemunhas, ela assinou com letras retorcidas a escritura de venda aos magnatas hindus, que meses antes ela recebera com loas e depois amaldiçoaria e xingaria com juras de morte. Ela retirou a fotografia do pai e a de Wahel, as duas imagens contíguas na parede carunchada da alcova vazia. Às vezes, quando ela e a filha iam ao centro, o carro estacionava em frente da casa, e Zana olhava para a fachada alterada, imaginava a poltrona na sala onde Wahel fumara narguilé, a rede vermelha estendida no alpendre onde o Caçula terminava suas noitadas de farra. Olhava para a casa, sem talvez entender como uma morada (a sua morada) se transformara num bazar horroroso de nome pomposo: “Shopping Rochiram: a Índia em Manaus”, e tampouco sem entender como a cidade já não era mais a cidade quase pacata, sombreada e acolhedora até a morte de Wahel, e sim uma teia caótica e tétrica de bazares e casebres amontoados nas margens dos igarapés do centro, a mesma teia que se expandira ao norte e a leste em bairros não menos caóticos e tétricos que abriam clareiras na floresta. Eu não a vi morrer, não quis vê-la morrer. Mas alguns dias antes de sua morte, deitada na cama de uma clínica, eu soube que ela ergueu a cabeça coberta de cabelos grisalhos, e perguntou em árabe a fim de que a filha e a amiga centenária entendessem (e para que ela mesma não se traísse): “Meus filhos já fizeram as pazes?”. Repetiu a pergunta com a força que lhe restava, a força e a coragem que só uma mãe aflita encontra na hora da morte. Ninguém respondeu. Então o rosto quase sem rugas de Zana ensombreceu; ela virou a cabeça para o lado, à procura da única janelinha na parede cinzenta da clínica, onde se apagava um pedaço do céu crepuscular.⁴

Em três versões posteriores, é possível visualizar um movimento metonímico no processo de escrita. Observa-se, ao longo do processo de escrita do texto, a economia que guia sua feitura. Nas duas primeiras versões, aparecem as grandes linhas do texto, mas são prolixas em detalhes e informações sobre a história e as personagens. O narrador parece querer cercar-se de todas as informações possíveis para contar sua história. Existem marcas de tempo, informações sobre a casa, o quintal, a empregada, a filha de Zana, os filhos, o marido, a querela que acabou eliminando qualquer possibilidade de reconciliação entre os gêmeos; enfim, um narrador que parece deter todos os elementos para contar sua história. No entanto, o efeito produzido é o distanciamento entre narrador e matéria narrada. Não é possível perceber o envolvimento dele com sua história. O efeito que se produz é o de um narrador que detém todos os fios de sua história, no entanto sua relação com a matéria narrada parece evidenciar uma alienação consentida quanto à sua própria posição nessa história.

O tratamento dado às personagens é bastante significativo na primeira versão. Zana é tratada como “a matriarca”, Rânia é a “solteirona”, Domingas é somente a “empregada”. Halim, marido de Zana, avô do narrador, é tratado ao longo de toda a primeira versão como “o velho”, uma nomenclatura que marca o distanciamento do narrador com relação às outras personagens.

⁴ Versão 24: “A Dúvida”.

Na segunda versão, aparecem pequenas modificações, que já revelam uma tentativa de mudança de posicionamento do narrador. Por exemplo, o nome de Zana é mencionado. No episódio do sumiço da avó, ele, o narrador, vai procurá-la pela casa, junto com a filha. Na primeira versão, Nael narra o fato, sem participar dele.

Ao longo das versões seguintes, vemos o processo de metonímia que gera um texto no qual a posição do narrador é ambígua. Essa marca de ambiguidade construída permanecerá ao longo das outras versões. O cotejamento dessas versões de abertura podem apontar para um processo que está relacionado não só com a mudança de ponto de vista e perspectivas do narrador, mas também com o uso do tempo/espaço no romance.

Na abertura publicada, o espaço é a casa de Zana, onde se desenrola a história dessa família libanesa e, conseqüentemente, a história do narrador. Mas, contrariamente às versões apresentadas aqui, não há riqueza de elementos. Na verdade, há uma certa ambiguidade de tempo/espaço aliada àquela do narrador entre primeira e terceira pessoa.

Biblos e Manaus se confundem na casa vazia, deserta, mas ao mesmo tempo habitada pelas lembranças de Zana. No primeiro parágrafo, por exemplo, o narrador conta que “Zana teve de deixar tudo”; logo a seguir, nós a vemos “vagando pelos aposentos empoeirados”. No segundo parágrafo, voltamos para o período anterior à sua saída da casa, e os pesadelos com o marido e o pai estão misturados às lembranças espalhadas pelos cômodos. No mesmo parágrafo, ela “imaginava o sofá cinzento”, “lembrava a voz do pai” e “lembrava a rede vermelha do caçula”. Misturam-se passado e presente, casa habitada e deserta, vivos e mortos, vigília e pesadelo, ausência e presença, objetos e lembranças. O efeito de ambiguidade produzido por essas misturas estará presente ao longo de todo o romance. Trata-se de uma abertura que provoca no leitor uma série de perguntas. Sua entrada nesse mundo ficcional não se pauta por balizas estabilizadoras ou por marcas do caminho a ser trilhado; não existe um novelo de lâ dentro desse labirinto. No processo de modificação entre as versões, observa-se gradualmente a retirada das balizas para o leitor.

A forma de narrar o tempo/espaço, no texto de abertura, mimetiza o poema de Drummond⁵, epígrafe do romance. A casa vendida não é somente um imóvel, mas uma espécie de espacialização da lembrança. Os objetos e a casa configuram os lugares da memória⁶, marcas da história que será contada pelo narrador.

O tempo oscilante de Zana, apontado pelo modo de narrar de Nael, associa-se ao tempo presente da enunciação. Mais um elemento produtor de ambiguidade:

Esta relação com o tempo merece que aí nos detenhamos, que meditemos sobre sua necessidade, e que interroguemos sobre o que a fundamenta. Poder-se-ia supor que a temporalidade é um quadro inato do pensamento. Ela é produzida, na verdade, na e pela enunciação. Da enunciação procede a categoria do presente, e da categoria do presente nasce a categoria do tempo. O presente é propriamente a origem do tempo. Ele é esta presença no mundo que somente o ato da enunciação torna possível, porque, é necessário refletir bem sobre isso, o homem não dispõe de nenhum outro meio de viver o “agora” e de torná-lo atual senão realizando-o pela

⁵ “A casa foi vendida com todas as lembranças/todos os móveis todos os pesadelos/todos os pecados cometidos ou em vias de cometer/a casa foi vendida com seu bater de portas/com seu vento encanado sua vista do mundo/seus imponderáveis [...]”.

⁶ Cf. Nora, Pierre. “Entre memória e história: a problemática dos lugares”. In: *Revista Projeto História*. São Paulo, (10), Dez, 1992.

inserção do discurso no mundo. Poder-se-ia mostrar pelas análises de sistemas temporais em diversas línguas a posição central do presente. O presente formal não faz senão explicitar o presente inerente à enunciação, que se renova a cada produção de discurso, e a partir deste presente contínuo coextensivo à nossa própria presença, imprime na consciência o sentimento de uma continuidade que denominamos “tempo”; continuidade e temporalidade que se engendram no presente incessante da enunciação, que é o presente do próprio ser e que se delimita, por referência interna, entre o que vai se tornar presente e o que já não o é mais.⁷

A abertura evidencia que o espaço desempenhará um papel relevante no decorrer do texto; não será somente o pano de fundo ou o enquadramento para as personagens. Mas essa caracterização se deve diretamente ao narrador:

[...] o observador declarado continua a ser o narrador. Matiza-se, evidentemente, a ambientação franca, quando o narrador é também personagem. O personagem-narrador, como escreve Tzvetan Todorov, pensando, naturalmente, no emprego tradicional do eu, “só existe em sua fala; se as outras personagens são, antes de tudo, imagens refletidas numa consciência, ele é essa mesma consciência. Assim, caracteriza-se e revela-se ao longo do discurso, mesmo quando descreve objetivamente uma paisagem. O esquema, entretanto, permanece o mesmo: o narrador (nomeado ou não) observa o exterior e verbaliza-o, introduzindo na ação um hiato evidente.”⁸

Dessa forma, o espaço se organiza a partir da perspectiva do narrador, um observador atento que relata a relação de Zana com a casa e seu passado. Esse relato marca a sua própria relação com a história contada e seus desdobramentos. Ele é o único sobrevivente dessa família, que permanecerá nesse local e registrará suas histórias. Mas não se trata de uma relação confortável; é a descrição da decadência da casa, de seus habitantes e de sua própria história. Assim como Zana em seus últimos momentos, sua vida também tem uma pergunta sem resposta. Apesar de observador e participante na trama, sua posição não é privilegiada. Segundo Osman Lins, essa é uma característica do romance contemporâneo: “Não apenas no tempo, mas no espaço mesmo, expressará o romance contemporâneo sua desconfiança ‘na posição privilegiada da consciência humana em face do mundo’ e que os criadores do Renascimento erigem em dogma.”⁹

Podemos também observar, a partir do narrador, as diferenças de olhar e de organização do espaço nas primeiras versões do romance. Inicialmente, observam-se um exercício de nomeação do espaço e uma descrição detalhada. No primeiro parágrafo das duas primeiras versões, o “pedaço amazônico” é descrito e temos uma apreciação do narrador sobre a personagem Zana: “[...] parecia triste e deprimida”. As descrições que permanecem são as que foram personalizadas, as que estabelecem relação direta entre personagem e espaço, como as flores que lembram o Caçula.

⁷ Benveniste, Émile. L'appareil formel de l'énonciation. In: *Langages*, 5^eannée, n. 17, 1970. L'énonciation, sous la direction de Tzvetan Todorov, p.15.

⁸ Lins, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ed. Ática, s/d, p.80.

⁹ *Ibidem*, p. 94.

A forma como o tempo e o espaço são utilizados pelo narrador e a ambiguidade conseguida depois do processo de reescritura da abertura do romance apontam para uma outra questão: o lugar de enunciação.

Lembrando Todorov, o narrador pode dar-nos informações sobre o que é percebido por ele e como ele percebe. Dessa forma, não estamos mais no nível do saber, ou seja, daquele que sabe de algo e pode contá-lo:

Uma percepção informa-nos quer sobre aquilo que é percebido quer sobre aquele que percebe: ao primeiro tipo de informação, chamamos objectiva, e ao segundo, subjectiva. Não se deve confundir este facto com a possibilidade de apresentar uma narrativa toda “na primeira pessoa”: quer a narração seja feita na primeira ou na terceira pessoa, pode sempre dar-nos dos dois tipos de informação. Henry James chamava aos personagens, que são não só percebidas, mas que também percebem, “reflectores”: se os outros personagens são, antes de mais, imagens reflectidas numa consciência, o reflector é a própria consciência.¹⁰

O excesso de informações apresentadas pelo narrador nas primeiras versões sugere um ponto de vista determinante e determinado. Ele parece deter todas as informações sobre a história que vai contar e conhece o caráter das personagens. Os cortes, acréscimos e reescritura de texto efetuados pelo *scriptor*¹¹ apontam para um lugar indefinido, ambíguo. O narrador luta para construir o seu lugar de enunciação, ser o sujeito da enunciação, sujeito da sua própria história; trata-se da construção do seu lugar no discurso ficcional. Evidentemente esta é uma construção feita na própria escrita, não se trata de delegar poder ou autoridade ao narrador, mas de evidenciar o processo de escrita, que delineia um lugar enunciativo para o narrador. Nesse processo, ele vai tomando, aos poucos, contornos de personagem.

Nas primeiras versões, temos um narrador que conta sua história com controle dos fatos. Um narrador pouco complexo e sem grandes tensões no trato com sua história. O processo de reescrita do narrador produz uma reordenação do discurso, com distinta aproximação do narrador com outros personagens, e também com o leitor. Tal processo de reescrita nos leva, portanto, a outro ângulo que atingirá todo o romance. Como afirma Todorov:

Todas as categorias do aspecto verbal examinadas até este momento poderiam ser retomadas numa perspectiva diferente, onde já não se poria o discurso em relação com a ficção que ele cria, mas o conjunto dos dois com aquele que assume esse discurso, “o sujeito da enunciação” ou, como se diz habitualmente em literatura, o narrador. Isso leva-nos aos problemas da voz narrativa. O narrador é o agente de todo o trabalho de construção que acabamos de observar; por conseguinte, todos os ingredientes deste nos informam indiretamente sobre aquele. É o narrador que encarna os princípios a partir dos quais se fazem juízos de valor; é ele que dissimula ou revela os pensamentos dos personagens,

¹⁰ Ibidem, p. 50-1.

¹¹ Tomo o conceito de *scriptor* exatamente como o descreve Almuth Grésillon: “aquele cuja mão traça o escrito sobre um suporte; por extensão, aquele que escreveu à máquina ou no computador”. In.: Pino, Claudia A. *A ficção da escrita*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004, p. 95.

fazendo-nos por conseguinte partilhar de sua concepção da “psicologia”; é ele que escolhe entre o discurso direto e o discurso transposto, entre a ordem cronológica e as transformações temporais. Não há narrativa sem narrador.¹²

O jogo com a escrita parece sinalizar na direção de uma operação limite: a construção do lugar do sujeito e a impossibilidade de constituição do mesmo: “A partir do momento em que o sujeito da enunciação se torna sujeito do enunciado, já não é o mesmo sujeito que enuncia. Falar de si mesmo significa já não ser o mesmo ‘ele mesmo’”¹³.

A formação de Nael, narrador em primeira pessoa, que oscila entre testemunha e personagem, e às vezes seu distanciamento e até uma certa alienação o tornam refratário e dissimulado. Para Todorov:

O narrador verdadeiro, o sujeito da enunciação do texto em que um personagem diz “eu”, limita-se a estar mais disfarçado. A narrativa da primeira pessoa não explicita a imagem do seu narrador, mas, pelo contrário, torna-a mais implícita ainda. E qualquer tentativa de explicitação só pode conduzir a uma dissimulação cada vez mais perfeita do sujeito da enunciação; esse discurso que se reconhece discurso mais não faz que ocultar pudicamente a sua propriedade de discurso.¹⁴

Ainda segundo o autor, a mistura de pontos de vista é perfeitamente possível na literatura: “Há que acrescentar que o personagem-narrador pode desempenhar um papel central na ficção (ser o personagem principal) ou, pelo contrário, ser apenas uma testemunha discreta”¹⁵. No entanto, em *Dois irmãos* há mais do que a presença dessas duas possibilidades apontadas por Todorov. O percurso dentro dos manuscritos evidencia as operações do *scriptor*, que resultam em um narrador de feições simples que, ao longo dos manuscritos, vai adquirindo espessura e complexidade. Essa transformação é resultado do diálogo entre o autor e suas leituras e de outros leitores. Esse diálogo gira em torno da forma romance e de suas possibilidades. Em *Dois irmãos*, a versão publicada, vemos o percurso do narrador tentando migrar da periferia de sua história para o centro de sua vida. Nesse processo, ele conta com as informações de seu avô e sua mãe e com os silêncios dos outros personagens, que são por ele observados e refletidos.

Dessa forma, poderíamos nos aproximar da ideia de enunciação de Benveniste como um processo de apropriação formal da língua, ou seja, a construção de um narrador sujeito do seu próprio discurso equivaleria a um processo de apropriação de seu discurso e, portanto, de sua história. Evidentemente, o autor considera a língua falada:

Enquanto realização individual, a enunciação pode se definir, em relação à língua, como um processo de apropriação. O locutor se apropria do aparelho formal da língua e enuncia sua posição de locutor por meio de índices específicos, de um lado, e por meio de procedimentos acessórios, de outro.¹⁶

¹² Todorov, T. *Poética da prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 56.

¹³ *Ibidem*, p. 57.

¹⁴ *Ibidem*, p. 58.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶ Benveniste, E. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Gallimard, 1974, p. 82.

A construção do narrador está diretamente relacionada com a construção de seu mundo ficcional, e esta produz como efeito a relação do leitor com esse mundo ficcional e com seu próprio mundo:

Enfim, na enunciação a língua encontra-se empregada para a expressão de uma certa relação com o mundo. A condição mesma dessa mobilização e dessa apropriação da língua é, no locutor, a necessidade de referir pelo discurso, e, no outro, a possibilidade de co-referir de forma idêntica, no consenso pragmático que faz de cada locutor um co-locutor. A referência é parte integrante da enunciação. [...] Seria preciso também distinguir a enunciação falada da enunciação escrita. Esta se situa em dois planos: o que escreve se enuncia ao escrever e, no interior de sua escrita, ele faz os indivíduos se enunciarem.¹⁷

Trata-se de uma operação muito complexa, principalmente se levarmos em consideração que, além da construção de Nael, temos Halim e Domingas como suas fontes de informação sobre o que ele não viu, nem participou. Halim operando em duas línguas e Domingas vinda de um universo em que o português está misturado às línguas indígenas, e ainda a língua híbrida, o *nheengatu*. Paradoxalmente, Domingas silencia e Halim é pródigo em histórias, se em contato com o narrador. É possível ver nos manuscritos como se articulam voz e informação, por meio do diálogo entre os diversos leitores e o próprio autor, como leitor.

Como se percebe nos manuscritos, a construção da voz de Nael se dá por meio de uma série de processos de escrita que dão corpo a uma voz ambígua e por vezes oscilante. Nas primeiras versões, trata-se de um narrador testemunha, que conta o que viu e ouviu, mas, ao longo da construção do texto, nas versões seguintes, o narrador também é personagem, embora não tenha o lugar de protagonista na narrativa. Ao fim, sua voz constitui a memória dessa família.

Referências bibliográficas

- BENVENISTE, Émile. *Problèmes de linguistique générale*. Paris: Éditions Gallimard, 1966.
- _____. L'appareil formel de l'énonciation. In: *Langages*, 5^ª année, n. 17, 1970. L'énonciation, sous la direction de Tzvetan Todorov. pp. 12-18.
- _____. *Problemas de linguística geral II*. Campinas: Pontes, 2006.
- HATOUM, Milton. *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- LINS, Osman. *Lima Barreto e o espaço romanesco*. São Paulo: Ed. Ática, s/d.
- NORA, Pierre. "Entre memória e história: a problemática dos lugares". In: *Revista Projeto História*. São Paulo, (10), Dez, 1992.
- TODOROV, Tzvetan. *Critique de la critique*. Unroman d'apprentissage. Paris: Seuil, 1984.
- _____. *Poética*. Portugal: Teorema, 1973.
- _____. *Poética da Prosa*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

Recebido em: 29 de agosto de 2017

Aceito em: 10 de setembro de 2017

¹⁷ Ibidem, p. 82.