



DOSSIÊ "História e literatura"

Tempo: tragédia e melancolia Notas de leitura de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum

Francine Iegelski

Professora Adjunta do Instituto de História - Universidade Federal Fluminense (UFF)
francineiegelski@hotmail.com

Recebido em 25/06/2016. Aprovado em 04/09/2016.

Como citar este artigo: Iegelski, F. "Tempo: tragédia e melancolia. Notas de leitura de *Lavoura Arcaica*, de Raduan Nassar, e *Relato de um Certo Oriente*, de Milton Hatoum". *Intelligere, Revista de História Intelectual*, São Paulo, v. 2, n 2 [3], p. 23-39. 2016. ISSN 2447-9020. Disponível em <http://revistas.usp.br/revistaintelligere>>. Acesso em dd/mm/aaaa.

Resumo: Esse texto propõe refletir sobre o caráter trágico e melancólico do tempo, na história e na literatura, a partir das obras de Raduan Nassar e de Milton Hatoum.

Palavras-chave: tempo, tragédia, melancolia, literatura, história.

Time: tragedy and melancholia Reading notes of Raduan Nassar's "Lavoura Arcaica" and Milton Hatoum's "Relato de um Certo Oriente"

Abstract: This article contains a reflection on the tragic and melancholic character of time, in history and literature, through Raduan Nassar's and Milton Hatoum's works.

Keywords: time, tragedy, melancholia, literature, history

“Quando o homem em seu todo atingir a felicidade, não haverá mais tempo (...)”

Os demônios, Fiódor Dostoiévski

Existem muitos leitores que, por se interessarem pela cultura árabe, chegam até os livros de Raduan Nassar e Milton Hatoum. De fato, é possível aproximar *Lavoura Arcaica* (1975), livro celebrado de Nassar, e *Relato de um certo Oriente* (1989), premiado romance de estreia de Hatoum, pelo fato de seus personagens serem imigrantes árabes e viverem, respectivamente, suas histórias e seus dramas no Brasil, em ambientes tão diferentes quanto Manaus e um vilarejo do interior paulista. A própria ascendência libanesa dos dois escritores parece confirmar essa expectativa. No entanto, logo no início dos romances, o leitor é arremessado para um universo ficcional bem estruturado, de uma linguagem fluente e densa, que o coloca diante de inúmeras questões que ultrapassam, e muito, a temática da imigração árabe.

Esse artigo explora o trabalho de Nassar e Hatoum com a linguagem, procurando evidenciar de que modo as escolhas literárias que podem ser consideradas de tipo formal, como a prosa lírica, no caso de Nassar, ou o discurso narrativo, no caso de Hatoum, são caminhos para se compreender tanto seus universos ficcionais quanto como ambos, cada um à sua maneira, transformam em texto uma experiência histórica por meio de uma reflexão sobre o tempo.

O tempo trágico de Lavoura Arcaica

Lavoura Arcaica, publicado em 1975, momento em que o Brasil vivia sob a ditadura militar, é dividido em duas partes: *A partida* e *O retorno*. Nassar adota a mesma divisão da história bíblica do filho que deixa a casa e retorna, a parábola do filho pródigo. É, aliás, com temas bíblicos, corânicos e pela tradição clássica mediterrânea que Nassar compõe seu enredo e a trama do romance. A família do filho desgarrado é uma família de imigrantes árabes, que já havia constituído a sua terceira geração no Brasil.

O livro começa com o intento de Pedro, o primogênito da família, de levar André de volta para casa. Eles encontram-se num quarto de pensão, onde André estava hospedado, depois de ter deixado a fazenda. O que sucede após o encontro é uma torrente verbal e de pensamentos do narrador, André, que revisita suas memórias em torno da família e da fazenda. Nessa parte do romance André revela a Pedro o motivo que o levava a deixar o lar: o incesto com a irmã, Ana. A história tem um desfecho trágico na segunda parte do romance, após o retorno de André ao seio da família, quando o pai mata a própria filha.

Lavoura Arcaica é um romance trágico, feito em prosa lírica. A linguagem poética do narrador parece estar em contradição com seu humor, seu estado de espírito oscilante. Seu discurso é carregado de ironias, metáforas, analogias e outros recursos utilizados por poetas na composição de rimas e versos, como a repetição de palavras, aliterações etc. Theodor Adorno escreveu que a radicalização de uma poética individual sublinha, do ponto de vista estético, o embate do indivíduo que fala contra o mundo, contra aquilo que o sufoca, pois, segundo escreveu, “a configuração lírica é a expressão subjetiva de um antagonismo social devido às pressões da

sobrevivência”.¹ A narrativa de André com frequência se volta sobre o próprio narrador, sobre as suas vontades e dores.

É a partir de si que André interpreta o mundo que não lhe serve e desvenda-se na sua própria farsa de ordem imutável. A sua revolta nasce de uma condição que ele considera absurda, em que a igualdade aparente de todos os membros da família oculta as grandes desigualdades entre eles e a opressão do discurso da tradição patriarcal (encarnado pelas palavras do pai). Se o amor é o que deveria unir a família, pergunta André, por que seu amor por Ana (sua irmã) seria uma transgressão?

Em quase todo o romance, com a importante exceção do final, o tempo é altamente individual, um tempo que se confunde com as palavras do narrador e que dá sentido à narrativa, inclusive às palavras do pai e às ações de cada personagem.

Segundo Georg Lukács,

O romance é a forma da aventura do valor próprio da interioridade; seu conteúdo é a história da alma que sai a campo para conhecer a si mesma, que busca aventuras para por elas ser provada e, pondo-se à prova, encontrar a sua própria essência (...) A psicologia do herói romanesco é o campo do demoníaco (...) o que antes parecia o mais sólido esfarela como argila seca ao primeiro contato com quem está possuído pelo demônio, e uma transparência vazia por trás da qual se avistavam atraentes paisagens torna-se bruscamente uma parede de vidro, contra a qual o homem se mortifica em vão e insistentemente, qual abelhas contra uma vidraça, sem atinar que ali não há passagem.²

Este trecho da teoria do romance de Lukács traz aspectos interessantes para entender, por contraponto, a busca de André. Cabe ao personagem do romance, segundo Lukács, a busca do sentido, a sua restauração. Essa restauração somente pode acontecer através da experiência, da aventura, do conhecimento que a alma adquire ao sair a campo. Se no romance o mundo está abandonado por Deus, destituído de sentido, de sentimento do absoluto, em *Lavoura* André promete restaurar Deus se este em troca lhe der Ana, para que os dois pudessem incendiar o mundo.

Para Lukács, a forma interna do romance é a peregrinação do indivíduo problemático rumo a si mesmo. Neste processo, a narrativa deveria “assimilar o tempo real, a *durée* de Bergson, à fileira de seus princípios constitutivos”³ mas, ambivalência constitutiva do romance, no enredo “separam-se sentido e vida e portanto essencial e temporal”.⁴ A ação interna do romance é uma luta contra o tempo, é a procura de sua superação, pois o tempo “só pode tornar-se constitutivo quando a vinculação com a pátria transcendental houver cessado”.⁵ Segundo Lukács, seria essa busca por uma vinculação a uma pátria transcendental que moveria a procura do herói romântico. Quer dizer, o narrador construiria o tempo na procura de destruí-lo. Em *Os demônios*, de Dostoiévski, é famoso o diálogo entre Stavrógin e Kirílov:

– Você passou a acreditar na futura vida eterna?

¹ Theodor W. Adorno, “Palestra sobre lírica e sociedade”. In: *Notas de Literatura I*, trad. Jorge M. B. de Almeida (São Paulo: Duas Cidades: Ed. 34, 2003), 69.

² Georg Lukács, *A teoria do romance*, trad. José Marcos Mariani de Macedo (São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000), 91-92.

³ *Ibid.*, 127.

⁴ *Ibid.*, 129.

⁵ *Ibid.*, 128.

- Não, não na futura vida eterna, mas na vida eterna aqui. Há momentos, você chega a esses momentos, em que de repente o tempo para e acontece a eternidade.
- Você espera chegar a esse momento?
- Sim.
- Dificilmente isso seria possível em nossa época (...) No Apocalipse, o anjo jura que não haverá mais tempo.
- Sei. Isso é muito verdadeiro; preciso e nítido. Quando o homem em seu todo atingir a felicidade, não haverá mais tempo, por que eu não sei. É uma ideia muito verdadeira.
- Então onde vão escondê-lo?
- Não irão escondê-lo em lugar nenhum. O tempo não é um objeto mas uma ideia. Vai extinguir-se na mente.⁶

André busca a superação da falta de sentido de sua existência, a sua pátria transcendental, a superação do tempo, por meio do amor incestuoso. Esse amor seria a única maneira, para ele, de conseguir uma totalidade sem fissuras, uma felicidade completa. Vê-se, então, por que razão *Lavoura* não pode ser entendido como um romance clássico, de formação, em que a busca do narrador se realiza pela restauração do sentido da vida em sua aventura pelo mundo; André entende que o sentido final de sua existência somente poderia ser alcançado pelo amor e o sexo com a sua irmã. Este ato, do ponto de vista da família e da cultura, é a negação mais substantiva da própria família e da cultura. É a destruição não somente do tempo, mas também da sociedade e da cultura.

O antropólogo Claude Lévi-Strauss propôs, em seu livro *As estruturas elementares do parentesco*, uma interpretação positiva para o problema da proibição do incesto, colocando em xeque as questões teóricas de fundo da própria antropologia.⁷ A proibição do incesto, na perspectiva lévi-straussiana, deveria ser entendida como uma regra positiva que asseguraria a troca de mulheres para fora de seu grupo parental⁸. Essa regra positiva, observável em todas as sociedades, seria uma espécie de dobradiça entre natureza e cultura, pois possibilitaria, em última análise, a comunicação, impulsionaria um grupo a manter com outros laços de aliança que são também de afinidade e de sangue.

O encontro dos irmãos na casa velha da fazenda, o ato do incesto, é narrado por André da seguinte maneira:

Foi este o instante: ela transpôs a soleira, me contornando pelo lado como se contornasse um lenho erguido à sua frente, impassível, seco, altamente inflamável; não me mexi, continuei o madeiro tenso, sentindo contudo seus passos dementes atrás de mim, adivinhando uma pasta escura turvando seus olhos, mas a sombra indecisa foi aos

⁶ Fiódor Dostoiévski, *Os demônios*, trad. Paulo Bezerra (São Paulo: Editora 34, 2013), 237-238.

⁷ Cf. Francine Igelski, *Astronomia das constelações humanas*. Reflexões sobre Claude Lévi-Strauss e a história (São Paulo: Humanitas, 2016), 68.

⁸ “Para que a sociedade exista, não é suficiente que apenas a união dos sexos e a procriação estabeleçam ligações biológicas entre seus membros. É preciso, também, que em certos pontos do tecido social esses laços não corram o risco de se distender e se romper. A sociedade permite às famílias se perpetuarem se colocadas nas tramas de uma rede artificial de defesas e obrigações. Como E.B. Tylor observou contundentemente há mais de um século, a explicação por trás dessas obrigações – graus de proibição em todos os lugares, graus de prescrições ou preferências frequentes – se encontra provavelmente na escolha, muito cedo imposta à nossa espécie, entre ‘either marrying out or being killed out’. Dito de outro modo, se cada pequena unidade biológica não quer levar uma existência precária, assombrada pelo medo, exposta ao ódio e à hostilidade de seus vizinhos, ela deve renunciar a permanecer voltada sobre si mesma: seria preciso sacrificar sua identidade e sua continuidade, se abrir ao grande jogo das alianças matrimoniais. Opondo-se às tendências separatistas da consanguinidade, a proibição do incesto consegue tecer as redes de afinidade que dá à sociedade sua armadura, na falta das quais nenhuma se mantém”. Claude Lévi-Strauss, Prefácio a *Histoire de la famille*, vol.1 (Paris, Armand Colin, 1986), 11.

poucos descrevendo movimentos desenvoltos, perdendo-se logo no túnel do corredor: fechei a porta, tinha puxado a linha, sabendo que ela, em algum lugar da casa, imóvel, de asas arriadas, se encontraria esmagada sob o peso de um destino forte.⁹

Ana (nesse momento da narrativa transformada em pomba) vai até a casa velha da fazenda impulsionada por um misto de indecisão, medo e desejo. André espera, como um bom caçador de pombas, que Ana se entregue à armadilha e entre na casa. André fecha a porta da casa como se fechasse o alçapão; e Ana, de asas arriadas, se encontra abraçada ao destino. A cena que antecede o incesto e toda a narrativa que o descreve é feita por meio de imagens que transfiguram Ana e André para o mundo da natureza, o corpo de Ana se confunde com o corpo e o coração de um pássaro.

“Deitado na palha, nu como vim ao mundo, eu conheci a paz”¹⁰, o narrador abre com estas palavras o capítulo 20 do romance, em que descreve seus pensamentos depois do amor com a irmã:

A natureza logo fazendo de mim seu filho, abrindo seus gordos braços, me borrifando com o frescor do seu sereno, me enrolando num lençol de relva, me tomando feito menino no seu regaço, cuidaria cheia de zelo dos meus medos, acendendo depressa a luz da aurora.¹¹

André fala de Ana e de seu amor a partir da natureza¹². Essa relação com a irmã o transportava para um mundo primitivo, mítico, em que não havia a cisão entre o homem e a natureza. Não havia, pois, nem tempo, nem sociedade, nem história. O encontro dos corpos dos irmãos significaria a entrega ao destino forte, seria o retorno ao paraíso perdido onde idealmente não existiria nenhuma proibição ao homem:

(“E quando já tivermos, debaixo de um céu arcaico, tingido nossos dentes com o sangue das amoras colhidas no caminho, só então nos entregaremos ao silêncio, vasto e circunspecto, habitado nessa hora por insetos misteriosos, pássaros de vôo alto e os sinos distantes dos cincerros; me dê a tua mão querida irmã, tantas coisas nos esperam, me estenda a tua mão, é tudo o que te peço, deste teu gesto dependem minhas atitudes, minha conduta, minhas virtudes”).¹³

O amor da irmã (“me dê a tua mão querida irmã, tantas coisas nos esperam”) era a terra prometida, em que o homem e a natureza eram uma coisa só (“só então nos entregaremos ao silêncio, vasto e circunspecto, habitado nessa hora por insetos misteriosos, pássaros de vôo alto e os sinos distantes dos cincerros”), em que a vida existiria para fora do tempo (“debaixo de um céu arcaico”).

No tempo mítico, presente, passado e futuro se confundem e se fundem. O tempo do *mito* é cíclico, à imagem das esferas celestes, feito com repetições circulares. Uma *história mítica* presente em várias das narrativas antigas, as epopeias, é a da partida do filho da casa paterna, que sofre uma reavaliação no romance de Nassar. A pergunta da epopeia, segundo Lukács, é: pode o

⁹ Raduan Nassar, *Lavoura Arcaica* (São Paulo: Cia das Letras, 1989), 102.

¹⁰ *Ibid*, 114.

¹¹ *Idem*.

¹² “(...) e só pensando que nós éramos de terra, e que tudo o que havia em nós germinaria em um com a água que viesse do outro, o suor de um pelo suor do outro”. *Ibid*, 115.

¹³ *Ibid*, 129.

mundo tornar-se essencial? Ainda não há interioridade, pois não há exterioridade – “ao sair em busca de aventuras e vencê-las, a alma desconhece o real tormento da procura e o real perigo da descoberta, e jamais põe a si mesma em jogo; ela ainda não sabe que pode perder-se e nunca imagina que terá que buscar-se”.¹⁴ A alma na epopeia não precisa lutar contra o tempo, pois ele está a seu favor, pertence tão organicamente à sua vida que deixa mesmo de existir. Ao passar pelos acontecimentos, o que os heróis da epopeia “experimentam e como experimentam tem o venturoso desprendimento temporal do mundo divino”.¹⁵ Os homens da epopeia podem mover-se em qualquer direção, pois a sua aventura é a confirmação de si mesmos.

Iohána, o pai, ao querer fechar as cercas da família sobre si mesma, ao querer que todos vivessem harmoniosamente sob as suas leis e as suas palavras, compartilhando o pão feito em casa e o amor entre os irmãos, constituía o tempo mítico e circular em seus sermões. A repetição do trabalho, dos dias, das chuvas, das plantações e das colheitas estava relacionada à sabedoria do tempo e caberia ao homem sábio curvar-se aos seus desígnios. O homem que sabe deixar sua individualidade, que sabe fundir-se aos valores de uma coletividade, não sente a angústia do tempo, pois o tempo trabalha a seu favor. A união da família suplantaria assim a cisão do mundo e, por essa união, o mundo deixaria de separar para reunir-se àqueles que merecem a recompensa pela sua humildade em assistir ao tempo e às suas transformações:

humilde, o homem abandona sua individualidade para fazer parte de uma unidade maior, que é de onde retira sua grandeza; só através da família que cada um em casa há de aumentar sua existência (...) nossa lei não é retrair mas ir ao encontro, não é separar mas reunir, onde estiver um há de estar o irmão também (Da mesa dos sermões).¹⁶

André, ao tentar convencer Ana de seu amor e ao narrar o seu encontro na casa velha, usa esse mesmo tempo cíclico pregado pelo pai, no qual os acontecimentos surgem para que o homem possa vivê-lo sem perguntas. As palavras do pai: “Não questionando jamais sobre seus desígnios insondáveis, sinuosos, como não se questionam nos puros planos das planícies as trilhas tortuosas, debaixo dos cascos, traçadas nos pastos pelos rebanhos: que o gado sempre vai ao poço”.¹⁷

Agora, as palavras do filho: “estava escrito: ela estava lá, deitada na palha, os braços largados ao longo do corpo (...) mas não se questiona na aresta de um instante o destino dos nossos passos”.¹⁸ O destino e o tempo, aos desígnios dos quais o homem deve curvar-se sem consternação. O mundo mítico em que André queria estar mergulhado era um mundo em que o tempo se confundiria com o acontecimento, destino e tempo seriam um só. A vida estaria predestinada, seu amor estaria escrito pelas mãos do universo e sua sina também já fora traçada, caberia a ele viver este amor sem remorsos, sem medo, pois seus sentimentos não pertenciam a si, seu ser e seu destino pertenciam assim às vontades inexplicáveis do insondável:

Desde menino, eu não era mais que uma sombra feita à imagem do destino, também eu complicava os momentos de um trajeto: construía uma sinuosa trilha com grãos de milho até a peneira, embora a linha que decidisse, escondida sob a areia, corresse esticada numa só reta; por que então estes caprichos, tantas cenas, empanturrar-nos de expectativas, se já estava decidida a minha sina?¹⁹

¹⁴ Georg Lukács, *op. cit.*, 26.

¹⁵ *Ibid.*, 128.

¹⁶ Raduan Nassar, *op. cit.*, 148.

¹⁷ *Ibid.*, 196.

¹⁸ *Ibid.*, 103.

¹⁹ *Ibid.*, 119.

Tempo, história predestinada, o melhor argumento para entender e fazer convencer Ana da santidade, da necessidade e da emergência do amor incestuoso. A predestinação cura a instabilidade de um amor proscrito, lhe dá contornos divinos e uma narração divinatória. Esse sentido da história e narrativa de um tempo fora do tempo alça a relação de Ana e André a uma aura não-corrosiva. E mesmo a predestinação requer atenção, trazendo uma imagem conflituosa, que é, no romance, aquela do instante da captura, da ação de prender a pomba, em que numa das mãos o menino carrega a geometria e sua retidão, e, na outra, carrega o coração em chamas, a pulsação da paixão.

O mundo do pai e o mundo do filho buscam uma unidade impossível de se totalizar, pelas premissas formais do romance, que tem como seu principal intento, segundo Lukács, a procura por um mundo destituído de tempo. Essa busca, entretanto, não pode concretizar-se, pois, se assim fosse, o romance deixaria de existir e a vida exterior teria seu sentido imanente, estaríamos em uma comunidade que partilharia os mesmos valores, estaríamos no mundo da epopeia.

Mas a característica do romance é o hiato entre interioridade e aventura, normativamente contrária ao drama, em que o herói desconhece a interioridade, pois esta última nasce, como se viu, do antagonismo entre a alma e o mundo. O herói trágico idealmente já alcançou a sua alma e tudo o que lhe seja exterior transforma-se em pretexto do destino. A pergunta do drama é: pode a essência tornar-se vida?²⁰

Peter Szondi, em *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, estuda a crise da forma dramática moderna, suas antinomias internas que, segundo escreveu, desde o Renascimento manifestar-se-iam, sobretudo, na impossibilidade do diálogo e pela emersão do elemento épico. O drama teria representado “a audácia espiritual do homem que voltava a si depois da ruína da visão de mundo medieval, a de construir, partindo unicamente da reprodução das relações intersubjetivas, a realidade da obra na qual quis se determinar e espelhar”.²¹ Entretanto, o meio linguístico da subjetividade desde o Renascimento (que havia suprimido o prólogo, o coro e o epílogo) era o diálogo, o único componente da textura dramática. Com a cisão entre sujeito e mundo, o que não ocorreria na epopeia, o próprio diálogo assume funções épicas, levado ao solilóquio ou à mudez, dando testemunho da vida cindida.

O modelo do drama absoluto (uma dialética fechada em si mesma) leva a outra formulação: o drama é primário, não é uma representação, mas se apresenta a si mesmo. Sua ação, escreve Szondi, é originária, acontece sempre no presente. A necessidade dramática da unidade de tempo (que em Lukács se transforma no elemento atemporal) em Szondi aparece como uma “sequência de presentes absolutos”. Mas a própria descontinuidade temporal das cenas “vai contra o princípio da sequência de presentes absolutos, uma vez que toda cena possuiria sua pré-história e sua continuação (passado e futuro) fora da representação. Assim, cada cena seria relativizada”.²²

O diálogo entre André e o pai em *Lavoura*, como no drama moderno, aparece como um diálogo entre surdos, as palavras são impossíveis de serem comunicadas e mesmo se ultrapassassem essa barreira seriam inúteis, pois aqueles que empreendem o diálogo não querem ser convencidos, mas somente afirmar a sua própria verdade: “Admito que pense o contrário, mas

²⁰ “Ainda que a vida não mais contasse com um sentido imanente, o drama logrou equilibrar-se na corda bamba da forma, o que lhe garantiu uma sobrevida negada à epopeia. Por virtude de suas leis internas, e não por fechar-se à nova realidade, é que o drama pôde perpetuar-se ao longo do tempo, encastelado numa redoma formal que o amarrava, por outros meios, à vida moderna”. Marcus Vinicius Mazzari, Pós-fácio a *A teoria do romance*, Georg Lukács (São Paulo: Duas Cidades, 2000), 200.

²¹ Peter Szondi, *Teoria do drama moderno (1880-1950)*, trad. Luiz Sérgio Repa (São Paulo: Cosac & Naify, 2001), 29.

²² *Ibid.*, 33.

ainda que eu vivesse dez vidas, os resultados de um diálogo pra mim seriam sempre frutos tardios, quando colhidos”.²³

O conteúdo do drama, em Lukács, é a abreviação estilizada da vida de uma pessoa, “trata-se, portanto, de uma luta levada a extremos, que simboliza num único embate o conjunto da vida, e na qual o homem tem sempre que sucumbir”.²⁴ Desta maneira, o drama levaria sempre à tragédia que, mesmo decidida de antemão, não é dada como certa ao leitor ou espectador, mas, ao final, no instante último, a tragédia concretiza-se como necessária, isto é, como predestinação. Por meio da necessidade de unidade temporal e também espacial, o drama exclui o acaso e faz emergir a exigência da motivação, quer dizer, o drama armazena apenas as correlações que estruturam a realidade, encenando a essencialidade dos conflitos. O drama prima pelo rigor dos vínculos assentados no rígido encadeamento dramático, suas motivações são a própria solda que mantém a sucessão dos conflitos. Até que, de causa em causa, chega-se à causa última, que não é efeito de outra causa, trazendo a resposta do porquê dos vínculos, a razão pela qual algo ocorre. Essa causa última em Lukács é a visão de mundo que o drama precipita.

André narra a morte atroz de Ana como sendo um acontecimento predestinado. No capítulo 29, o tempo mítico e circular carrega os personagens para uma cena que parece se repetir há milênios, em que irão desmoronar duas propostas de superação do tempo, em que aquele que criou a hegemonia destrói-se e destrói também aquele ou aquela que se aventuraram a buscar outro sentido, outro significado para a vida. Quedam neste ponto do romance os dois mundos em conflito. E, no momento da queda, o tempo cíclico do passado dá lugar ao tempo que só repete o presente (os instantes), “para cumprir-se a trama do seu concerto, o tempo, jogando com requinte, travou os ponteiros”.²⁵ Na encenação dramática, o impulso determina a ação do personagem que assume seu fim.

O alfanje estava ao alcance de sua mão, e, fendendo o grupo com a rajada de sua ira, meu pai atingiu com um só golpe a dançarina oriental (...) era o próprio patriarca, ferido nos seus preceitos, que fora possuído de cólera divina (pobre pai).²⁶

É o pai, é o guia da palavra, da tábua solene, o possuído pela “cólera divina”: onde a nossa segurança? Onde a nossa proteção? Onde a união da família? Estava escrito: “O homem que tomar por esposa sua irmã, a filha de seu pai ou a filha de sua mãe, e vir a nudez dela e ela vir a dele, comete uma ignomínia. Serão exterminados na presença dos membros do seu povo, pois descobriu a nudez de sua irmã, e levará o peso da sua falta”.²⁷

Ana morre em sacrifício da honra e da decência, num gesto abrupto e inesperado do pai. Mais uma vez aqui a razão vem misturada com um impulso desesperado. O fim do patriarca, entretanto, foi impulsionado pela filha, pela mulher. André assiste impassível à cena, é Ana quem fica na linha de frente e é assassinada pelo pai.

Lavoura, romance com linguagem lírica, trama dramática e desfecho trágico, encena um conflito arcaico. O confronto entre as alternativas de superação do homem cindido, representadas pelas palavras do pai e do filho, salda-se num fim trágico: “só pode haver tragédia, em seu sentido profundo e verdadeiro, quando aqueles que se defrontam numa luta inconciliável brotam do mesmo solo e são aparentados em sua essência mais íntima”.²⁸ Pai e filho, na procura de suprimir o tempo, elemento constitutivo do romance, índice da divisão entre alma e mundo, criador da

²³ Raduan Nassar, *op. cit.*, 162.

²⁴ Marcus Vinicius Mazzari, *op. cit.*, 203.

²⁵ Raduan Nassar, *op. cit.*, 192.

²⁶ *Ibid*, 193

²⁷ Bíblia, *Levíticos*, 20, 17.

²⁸ Georg Lukács, *op. cit.*, 204.

individualidade, por meio de uma solução totalizadora abstrata, que não apresentava substrato no mundo no qual estavam inseridos, acabam sucumbidos. Já o tempo, na boca do sarcástico narrador, reina soberano neste monte de ruínas, dores e murmúrios:

O tempo, o tempo, o tempo e suas águas inflamáveis, esse rio largo que não cansa de correr, lento e sinuoso, ele próprio conhecendo seus caminhos, recolhendo e filtrando de várias direções o caldo turvo dos afluentes e o sangue ruivo de outros canais para com ele construir a razão mística da história, sempre tolerante, pobres e confusos instrumentos, com a vaidade dos que reclamam o mérito de dar-lhe o curso, não cabendo contudo competir com ele o leito em que há de fluir, cabendo menos ainda a cada um correr contra a corrente, ai daquele, dizia o pai, que tenta deter com as mãos seu movimento: será consumido por suas águas; ai daquele, aprendiz de feiticeiro, que abre a camisa para um confronto: há de sucumbir em suas chamas, que toda mudança, antes de ousar proferir o nome, não pode ser mais que insinuada.²⁹

Esse belo trecho do romance faz uma reflexão sobre as águas turvas do tempo, fugidio das vontades, das necessidades humanas, apontando a dor daquele que um dia já se abriu para um confronto contra o Deus onipotente da ordem e se viu em cacos e desesperança. A supremacia do tempo, que aniquila as saídas de sua superação, revela a fragilidade do homem no mundo moderno, que não consegue tomar para si a tarefa de ter o tempo nas suas mãos.

O trágico que se manifesta em *Lavoura* tem a ver, então, com este drama muito antigo vivido pelo homem, que não consegue achar respostas para questões cruciais da existência, e, que, ao fim e ao cabo, encena a trágica experiência dos que tentam, por meio da força ou das palavras, superar o abismo em que estamos lançados por uma alternativa também destruidora: mundos míticos, totalizadores ou totalitários, que tentam se colocar para fora das circunstâncias históricas e, às vezes, se colocam para fora delas justamente por conhecerem-na tão profundamente. Essas questões precipitadas por *Lavoura* colocam o tempo como algoz às vezes suave, às vezes mais terrível. Porque o tempo passa por cima daquilo que é eterno.³⁰

O tempo melancólico de Relato de um Certo Oriente

No romance de estreia de Milton Hatoum, *Relato de um Certo Oriente*, a narradora é uma mulher que volta a Manaus depois de longa ausência e faz seu relato para o irmão, que está em Barcelona. O retorno à casa abandonada, em que vivera o núcleo da família de Emilie, traz à memória da narradora as experiências de um outro tempo, o tempo da infância; e de um outro espaço, a cidade de Manaus quando todas as pessoas que conhecia estavam vivas ou ainda viviam ali. O relato é um jogo de vozes, que avançam e recuam no tempo, criando um abalo na sucessão temporal e na organização de uma continuidade funcional do texto, no sentido de dar a impressão do efeito de causalidade.

O romance está dividido em oito partes, ou em oito vozes, sendo que a primeira e a última pertencem à narradora. Ao mesmo tempo em que todas as vozes fazem parte da narradora, elas também ganham fala própria, numa ilusão de independência. Todas as vozes, que pertencem aos outros personagens da história, estão em primeira pessoa. Dessa maneira, o relato apresenta-se

²⁹ Raduan Nassar, *op. cit.*, 184-185.

³⁰ “É a profunda melancolia do curso histórico, do transcorrer do tempo, que se expressa no fato de as atitudes eternas e os conteúdos eternos perderem o sentido uma vez passado seu tempo; de o tempo poder passar por cima do que é eterno”. Georg Lukács, *op. cit.*, 107.

como uma narrativa pessoal. A omissão de um intermediário entre o livro e o leitor radicaliza a impressão de que este último tem de estar mergulhado no monólogo interior de cada personagem, em que o “eu” narrador se transforma constantemente dentro da narrativa. Essa técnica de *enfocção* do romance utilizada por Hatoum, para usar o termo caro a Anatol Rosenfeld, dá a impressão de reproduzir a *experiência psíquica* de cada personagem³¹. Em *Relato*, a reprodução dessa experiência praticamente não acontece pela ação, pelo aqui-agora dos acontecimentos da narrativa, mas está ligada, sobretudo, às cenas dos movimentos narrados pela memória, por algo que aparentemente já aconteceu, e não pelo que está acontecendo, no tempo de quem fala. Esses artifícios são utilizados para eliminar a impressão da distância entre o narrador e o leitor. Isso é obtido justamente pela narrativa de um mundo cotidiano e familiar e pela fala aparentemente direta dos personagens (ou vozes narradoras) ao leitor. A personagem de referência para todas as vozes, Emilie, não tem voz própria. Sua vida e a vida de sua família vão se constituindo ao longo do texto junto a narração, que se arranja por caminhos fragmentados, por relatos dispersos, impressões e memórias das personagens que falam por dentro da narradora.

O texto, em sua estrutura e estratégia de composição, parece transitar e oscilar entre o que Walter Benjamin chamaria de *narração* – em que a figura do narrador é extremamente importante e o relato é feito principalmente com base nas tradições orais, como uma tentativa de rememoração das experiências coletivas do passado – e o *romance*, que apareceria como um gênero literário decorrente das transformações da sociedade capitalista, que destrói cada vez mais a possibilidade de que a experiência comum viva e se revele no relato dos narradores³². Para Benjamin, a verdadeira narração toma sua fonte de uma experiência coletiva, obtida por uma memória comum, que se transmite de geração em geração. De outro lado, o romance mostra que o refúgio da memória é a interioridade do indivíduo, reduzido e isolado na sua própria história, quase que incomunicável com outro mundo que não seja o dele³³.

Relato de um certo Oriente parece buscar a narrativa de uma experiência em comum, deparando-se, a todo momento, com a dificuldade de narrar, pois a memória já não é coletiva e os sentidos e sentimentos sobre o passado não são partilhados pelos seus personagens. Tudo recai sobre a vivência e a impressão de uma pessoa solitária, que se perde em uma profusão de vozes no texto. É a narradora quem diz no final de seu relato: “restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes”³⁴.

A escolha de Hatoum por fazer uma obra de ficção que tematizasse algumas experiências que teve durante a infância, durante a convivência com a sua família e com as cidades do Amazonas, evidencia tensões vividas não somente no passado, tempo em que é posto pelo escritor o relato inventado dessa experiência, mas também as tensões vividas no presente, nos contextos

³¹ Cf. Anatol Rosenfeld, “Reflexões sobre o romance moderno”. In: *Texto/contexto* (São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976).

³² Neste ponto convergem as interpretações de Georg Lukács, Walter Benjamin e Theodor Adorno sobre o romance moderno, como a expressão da era burguesa. Em Lukács: “O romance é a epopéia de uma era para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de modo evidente, para a qual a imanência do sentido à vida tornou-se problemática, mas que ainda tem por intenção a totalidade” (Georg Lukács, *op. cit.*, 55). Em Walter Benjamin: “O romance, cujos primórdios remontam à Antiguidade, precisou de centenas de anos para encontrar, na burguesia ascendente, os elementos favoráveis a seu florescimento. Quando esses elementos surgiram, a narrativa começou pouco a pouco a tornar-se arcaica; sem dúvida, ela se apropriou, de múltiplas formas, do novo conteúdo, mas não foi determinada verdadeiramente por ele. Por outro lado, verificamos que com a consolidação da burguesia – da qual a imprensa, no alto capitalismo, é um dos instrumentos mais importantes – destacou-se uma forma de comunicação que, por mais antigas que fossem suas origens, nunca havia influenciado decisivamente a forma épica. Agora ela exerce influência. Ela é tão estranha à narrativa como o romance, mas é mais ameaçadora e, de resto, provoca uma crise no próprio romance. Essa nova forma de comunicação é a informação” [Walter Benjamin, “O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov”, In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura*, trad. Sergio Paulo Rouanet (São Paulo: Editora Brasiliense, 1994), 202]. Em Adorno: “Ela [a posição do narrador] se caracteriza, hoje, por um paradoxo: não se pode mais narrar, embora a forma do romance exija a narração. O romance foi a forma literária específica da era burguesa. Em seu início encontra-se a experiência do mundo desencantado no Dom Quixote, e a capacidade de dominar artisticamente a mera existência continuou sendo seu elemento”. [Theodor Adorno, “Posição do narrador no romance contemporâneo”. In: *Notas de literatura I*, 55].

³³ Cf. Jeanne-Marie Gagnebin, *Walter Benjamin* (São Paulo: Editora Brasiliense, 1982), 67-68.

³⁴ Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente* (São Paulo: Cia das Letras, 1989), 166.

históricos experimentados quando a obra foi produzida e antes mesmo de sua produção, inclusive os acontecimentos do período da ditadura militar. Mas o centro da narrativa de *Relato* não é a experiência do autor durante a ditadura: “Para escrever sobre um quase-presente (os anos 70), dificilmente eu teria conseguido o efeito do choque, o sobressalto de que fala Baudelaire, ou a memória involuntária tanto citada por Proust”.³⁵ O relato dos dramas da memória do autor, vividos no tempo da ditadura seria, para ele, impossível de representar na composição do romance, por sua proximidade excessiva com o tempo passado, sentido, no entanto, como presente. Para Marcel Proust, reconstituir o passado individual deliberadamente, por meio da inteligência, seria um esforço inútil. O autor de *Em busca do tempo perdido* afirma que o passado encontrar-se-ia “em um objeto material qualquer, fora do âmbito da inteligência e de seu campo de ação. Em qual objeto, isso não sabemos. E é questão de sorte se nos depararmos com ele antes de morrermos ou se jamais o encontrarmos”.³⁶ Walter Benjamin, entretanto, não acredita depender do acaso a possibilidade de o indivíduo adquirir uma imagem de si mesmo, pois nossa vida interior não tem, em si mesma, o caráter irremediavelmente privado como acreditava Proust: “elas [as experiências] só o adquirem depois que se reduziram as chances dos fatos exteriores se integrarem à nossa experiência”.³⁷ Isso aconteceria porque, segundo escreveu Benjamin, vivemos, na modernidade, a atrofia da experiência. O conceito de memória involuntária de Proust traz, então, o indivíduo isolado, em que a experiência que seria coletiva se torna individual.

O tempo de *Relato de um Certo Oriente* constrói o jogo entre a lembrança e o esquecimento. Pois, mesmo procurando através da escrita a chave da memória que desse acesso ao passado, o tempo presente torna impossível a volta ao passado. É o tempo que expõe a distância das lembranças da infância, as ruínas do presente e de algo que fora perdido e já não parece mais possível resgatar. Uma memória que não reconstitui o passado, mas que lhe dá traços de existência, que chega até o presente e imprime na linguagem do texto e na fala de suas personagens um tom soturno, lento como as águas do rio da cidade de Manaus. Tempos ambivalentes que convivem com a ambivalência dos próprios personagens. Da mesma maneira que Emilie – imigrante libanesa cristã que viera para o Brasil e constituíra sua família em Manaus, casando-se com um árabe muçulmano – vivia o transcurso dos dias pelo percurso solar, “indiferente às horas do relógio, às badaladas dos sinos da Nossa Senhora dos Remédios e ao toque de clarim que lhe chegava aos ouvidos três vezes ao dia”,³⁸ era apegada a um relógio preto de parede, que tocava intermitentemente as badaladas das horas do tempo cronológico.

Nas palavras da narradora, as diferenças marcantes entre Trípoli e Manaus, ambas cidades portuárias, eram tão acentuadas que realçavam extraordinariamente dois mundos, duas vidas diferentes. Uma não se assemelhava à outra em virtude da diferença de suas paisagens e da língua. Contudo, algo podia aproximá-las, não no espaço, mas pela experiência do tempo:

Mas uma analogia reinava sobre todas as diferenças: em Manaus como em Trípoli não era o relógio que impulsionava os primeiros movimentos do dia nem determinava o seu fim: a claridade solar, o canto dos pássaros, o vozerio das pessoas que penetrava no recinto mais afastado da rua, tudo isso inaugurava o dia; o silêncio anunciava a noite.³⁹

Essa semelhança na experiência do tempo por meio das variações do sol, do canto dos pássaros ou das conversas das pessoas, mesmo entre dois mundos tão distantes quanto a floresta brasileira e as montanhas libanesas, ambos fazendo parte da história de Emilie, traz para a

³⁵ Milton Hatoum, *Literatura e Memória*. Notas sobre *Relato de um Certo Oriente* (São Paulo: PUC, 1996), 8.

³⁶ Marcel Proust *apud* Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico na auge do capitalismo*, trad. José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista (São Paulo: Brasiliense, 1989), 106.

³⁷ Walter Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico na auge do capitalismo*, 106.

³⁸ Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, 28.

³⁹ *Idem*.

narradora a curiosidade sobre o motivo pelo qual tal imigrante árabe fora tão apegada ao relógio negro da parede (o pêndulo do tempo cronológico).

Parte da resposta é dada a narradora por Hakim, filho de Emilie, que lembrava que a mãe comparava aquele relógio à lua, o relógio era, para ela, “a luz da noite”. Quando os pais de Emilie partiram do Líbano para o Amazonas, deixaram a filha e os dois irmãos em Trípoli sob a tutela de seus parentes. Emilie não suportou a partida dos pais e confinou-se no convento de Ebrin. Seu irmão, Emir, tirou-a do convento ameaçando suicidar-se. O relógio da parede que Emilie cultuava dentro de sua casa em Manaus evocava a memória do relógio negro que existia dentro da sala da vice-superiora do convento. Pois Emilie ficara impressionada com o som do relógio, quando este batia as doze badaladas do meio-dia:

Ela [Emilie] falava de um som grave e harmônico que parecia vir de algum lugar situado entre o céu e a terra para em seguida expandir-se na atmosfera como o calor da caridade que emana do Eterno e de seu Verbo. E comparava a sucessão de sons às mil vozes secretas das badaladas de um sino que acalmam as noites de agonia e despertam os fiéis para conduzi-los ao pé do altar, onde o arrependimento, a inocência e a infelicidade são evocadas através do silêncio e da meditação.⁴⁰

O relógio no sobrado em que morava Emilie não era importante pela marcação do tempo mais concreto do presente. Era, isso sim, uma referência a um tempo distante e mutilado do passado, mas que funcionava como a luz lunar, iluminando a noite escura na qual o presente não pode apropriar-se inteiramente das experiências do passado. O envolvimento desse passado numa aura sagrada fala também de seu caráter inacessível, sustentando-se somente por meio de seu culto pela memória.

O tempo no texto é justaposto por uma montagem de relatos que vão formando imagens projetadas do passado. Cada vez que ocorre a troca das vozes na narrativa, abre-se uma nova perspectiva sobre a história daquela família de imigrantes árabes em Manaus e as suas relações com as pessoas e coisas da cidade. É como se a narrativa fosse uma câmera a projetar as imagens, e as trocas entre as vozes narradoras fossem um movimento a capturar um novo foco, uma nova luz sobre as cenas do romance. Como as imagens cinematográficas capturadas pelo filme, meticulosamente organizadas pelo diretor, as imagens projetadas por Hatoum em seu romance são imagens de algo que já não mais existe – são ruínas – mas que teima em se expor aos nossos olhos.

No *Relato*, a busca da narradora por recompor o tempo de sua infância depara-se com os empecilhos do presente. O vazio que trouxe a morte de Emilie aumenta a dificuldade encontrada pela narradora de falar do passado e, ao mesmo tempo, a impulsiona para a necessidade de empreender a tarefa de compor a narração. O sentimento de vazio e a aflição diante da morte, da perda de alguém importante combinam, dentro da narrativa, com o desconsolo da casa vazia, onde sobrevivem somente objetos perdidos. A morte de Emilie no relato não é somente a morte de uma personagem que aparece nas vozes das outras personagens, mas a perda concreta das últimas referências do tempo da infância, um passado não tão celebrado pela narradora e que aparece como algo perdido desde sempre:

As mulheres das duas famílias ainda estavam enlutadas, e o véu de tule preto que lhes cobria o rosto parecia aludir à morte de Emilie e de tantas outras, acontecidas aqui e no além-mar, como se a morte de um amigo despertasse uma sucessão interminável de lembranças dos

⁴⁰ *Ibid*, 34.

que já conviveram conosco. Talvez por isso, o pesar doloroso que nos envolve, não sabemos discernir se é fruto da perda de alguém ocorrida ontem ou há muito tempo, de modo que outros corpos sem vida reaparecem com intensidade na nossa memória, ampliando o seu horizonte melancólico.⁴¹

A multiplicação dos mortos se dá pela dor e a instabilidade que o sentimento de perda traz. O despertar de lembranças, não somente de quem morre, mas de todas as outras pessoas já mortas e de todas as pessoas já perdidas, suscita em quem fica o sentimento melancólico. É como se a sensação de perda e de vazio se alastrasse para outras partes do passado, em que a memória adensa ainda mais o vazio por um olhar e um sentimento soturno, que vive o sentimento da perda de forma contemplativa.

A melancolia é uma categoria de interpretação de obras literárias utilizada pela crítica como uma abordagem para entender, por exemplo, como os impactos dos acontecimentos do mundo contemporâneo podem ser apreendidos e elaborados pelos escritores. A melancolia se constitui numa interação de duplicidades, como nas relações exploradas por Hatoum entre lembrança/esquecimento, tempo não-cronológico/tempo cronológico, vida/morte. O melancólico é o prisioneiro de uma idealização não-ingênuo do tempo passado e o seu sofrimento provém justamente da consciência demasiado aguçada de sua situação. Segundo Susana Kampff Lages, estudiosa das relações entre melancolia e tradução, o ideal do melancólico seria o de eliminar completamente as marcas do tempo, “congelá-lo na eternidade de um presente que incluísse em si as outras duas dimensões temporais [o passado e o futuro], sem o sofrimento decorrente do reconhecimento dessa impossibilidade e da realidade inquestionável da separação”.

⁴²

Existe no romance de Hatoum uma íntima ligação entre memória e melancolia, que torna possível a busca do passado e a consciência de que esse passado fora inventado pela memória, pois a personagem narradora (do mundo fictício) e a enunciação da obra (feita no mundo não-fictício) aparecem, ambas, lúcidas e autoconscientes de suas limitações para alcançar o passado. Lançar-se na busca do passado sabendo ser impossível apreendê-lo por inteiro faz com que a própria narrativa combine um tom soturno e melancólico e, ao mesmo tempo, irônico e alegórico.

Na volta da narradora a Manaus, seu irmão pede-lhe para que ela grave e disseque todos os dados e acontecimentos que ocorressem a partir de sua chegada. Assim, no final do relato, a narradora diz:

Quantas vezes recomecei a ordenação de episódios, e quantas vezes me surpreendi ao esbarrar no mesmo início, ou no vaivém vertiginoso de capítulos entrelaçados, formados de páginas e páginas numeradas de forma caótica. Também me deparei com um outro problema: como transcrever a fala engrolada de uns e o sotaque de outros? Tantas confidências de várias pessoas em tão poucos dias ressoavam como um coral de vozes dispersas. Restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes. Assim, os depoimentos gravados, os incidentes, e tudo o que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado. E o passado era como um perseguidor infalível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe da minha breve permanência na cidade. Para te revelar (numa carta que seria a compilação

⁴¹ *Ibid.*, 157.

⁴² Susana Kampff Lages, *Walter Benjamin: Tradução e melancolia* (São Paulo: Edusp, 2002), 64.

abreviada de uma vida) que Emilie se foi para sempre, comecei a imaginar com os olhos da memória as passagens da infância, as cantigas, os convívios, a fala dos outros, a nossa gargalhada ao escutar o idioma híbrido que Emilie inventava todos os dias.⁴³

Hatoum descreve ao final do *Relato*, por meio de sua narradora, algo semelhante ao que ele mesmo provavelmente experimentou no momento em que compunha o romance. Cada voz da narrativa foi meticulosamente encaixada uma na outra; sem esse encaixe, as confidências e as histórias que cada personagem contou pareceriam um “um coral de vozes dispersas”. Esse trabalho meticuloso precisou ser feito e desfeito inúmeras vezes, pois não é fácil encaixar uma voz na outra, com coerência, sem avisar ao leitor com antecedência que voz está falando. E essa é outra característica do texto, o leitor tem o papel de descobrir, com os poucos indícios que adquire durante a leitura, qual voz está falando. A ponto de, já no final do romance, poder reconhecer as vozes pelas referências que a narradora faz, pela maneira como narra, embora essa diferença seja muito sutil, pois é ela quem recorre à própria voz para dar voz aos demais personagens.

As lacunas do esquecimento e da hesitação também fazem parte da narrativa e do ponto “cego”, em que certos mistérios nunca podem ser desvendados por completo, como a vida de Samara Délia, filha de Emilie, que engravida na adolescência e permanece um enigma do começo ao fim da narrativa: “há segredos poderosos ou enigmas indecifráveis que certas pessoas levam dentro de si até a morte”.⁴⁴ Capturar o passado, “uma mão transparente que acena” e gravita por tempos e lugares diferentes, para a narradora que buscara ironicamente enfronhar-se na realidade⁴⁵, é uma tentativa frustrada pelos reveses e pela constituição própria da memória, que inventa esse passado e é inventada por ele, donde lembrar e esquecer fazem também parte de um mesmo movimento, o movimento dos ecos da memória.

O romance de Hatoum evoca constantemente imagens. E as imagens do texto, no pensamento benjaminiano, são o abrigo das ideias. As imagens da literatura são emblemáticas, pois expõem as ideias mais profundas dos escritores sobre a história e os fenômenos humanos. No ensaio “Sobre o conceito de história”, Benjamin escreveu que o pensamento não inclui somente o movimento das ideias, mas também sua imobilização: “Quando o pensamento pára, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada”.⁴⁶ Quando os escritores transformam, por meio da linguagem, imagens em ideias, é como se eles tivessem mergulhado profundamente no real do mundo e arrancado dele uma interpretação própria. A exposição da ideia do mundo contida na obra de cada escritor é tarefa da crítica, que precisa relacionar a ideia do texto com seu contexto e, também, relacionar o que nas ideias do texto se comunica com o futuro. Ou seja, cabe ao crítico evidenciar o que é a “pré” e a “pós” história do texto.

O ato de leitura do texto e a escrita de sua crítica é um ato filosófico e histórico: “Fazer crítica é deslindar o sentido de uma impressão; transpor a impressão para o plano das ideias”.⁴⁷ A interpretação deve estar colada às ideias que o texto carrega e a atualização do texto é a realização da interpretação da obra tal como esta ideia cristalizada em imagem aparece para o crítico no presente. A atualização das obras literárias é o movimento da crítica rumo à compreensão do presente, em que o texto literário torna-se um meio de reflexão. Ler as páginas ficcionais do romance é uma maneira de ler cifradamente o mundo, a compreensão e a atualização crítica da obra literária é a busca pelo deciframento do que há de histórico e emblemático nas cifras dos romances.

⁴³ Milton Hatoum, *op.cit.*, 165-166.

⁴⁴ *Ibid.*, 55.

⁴⁵ *Ibid.*, 135.

⁴⁶ Walter Benjamin, “Sobre o conceito de história”, In: *Magia e técnica, arte e política*, 231.

⁴⁷ Jean Pouillon, *O tempo no romance*, trad. Heloísa Lima Dantas (São Paulo: Cultrix: Edusp, 1974), 8.

Encontrei no livro de Benjamin, *Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo*, o fragmento de um poema do poeta francês que pode ser comparado a um trecho de *Relato de um Certo Oriente*. Vejamos:

Vê sobre os canais
Dormir junto aos cais
Barcos de humor vagabundo;
É para atender
Teu menor prazer
Que eles vêm do fim do mundo.⁴⁸

O primeiro apito reverberou, fraco, quase imperceptível (...) aquele som que soara suavemente, como o som de uma flauta, parecia vir de uma silhueta esbranquiçada, sem contorno definido, quase colada à linha da selva, mergulhando de vez em quando nos raios solares, sumindo nas brumas do chuvisco e reaparecendo como um corpo luminoso, alvo, talvez estático, ou se movendo tão lentamente que era impossível saber se vinha em nossa direção ou se distanciava do porto. Vista de longe, envolta de luz e água, a silhueta se assemelhava a um quadro vivo, uma pintura ligeiramente móvel: o horizonte aquático, brumoso e ensolarado ao mesmo tempo, e a cintilação de uma lâmina branca e encurvada, como um arco de luz entre o céu e a água.⁴⁹

As imagens dialéticas dos barcos nos cais de Baudelaire e Hatoum correspondem à figura retórica da alegoria moderna que, como escreveu Davi Arrigucci Jr, “imanta os cacos da história com uma transcendência de fundo perdido”⁵⁰. Pela linguagem alegórica, é sob a forma de fragmentos que as coisas olham o mundo. O que liga a poesia sobre a cidade parisiense em Baudelaire com a modernidade seria o tema do transitório, da caducidade e da morte. Para Benjamin, Baudelaire é o primeiro poeta moderno porque sua obra remete à questão da possibilidade ou da impossibilidade da poesia moderna em nossa época. Hatoum, por meio da narradora sem nome de *Relato*, também coloca-nos constantemente a questão da possibilidade ou da impossibilidade, só que relacionada ao narrar. Para Benjamin, essas dúvidas sobre a função da literatura que trazem os autores modernos marcam uma consciência aguda do tempo e da história. Como Baudelaire, Hatoum incorpora em sua obra índices da modernidade para então apontar sua crítica.

A alegoria moderna traz consigo o signo da tristeza, da melancolia, pois enxerga a efemeridade das coisas e da história. *Relato de um certo Oriente* é escrito de forma melancólica não só porque mostra a tristeza da narradora ao depara-se com a morte de Emilie, com a decadência da cidade e do rio de Manaus, mas também porque, no ato de narrar, ela expressa o seu estranhamento com o mundo. Para ela, a experiência do tempo, enfrentar o fato de que tudo muda, é melancólica. A narradora sem nome de *Relato*, qual o homem barroco em Walter Benjamin, quer compilar o que enxerga como fragmentos, ruínas de um passado distante (a cidade de Manaus e a família de Emilie durante sua infância) e do presente (a morte de Emilie e o olhar desolador sobre a cidade e sobre a vida), para poder criar uma narrativa que dê a estes fragmentos uma expressão maior, sem perder, contudo, aquilo que é próprio das coisas compiladas: o fragmentário.

⁴⁸ Charles Baudelaire *apud* Walter Benjamin, *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*, 92.

⁴⁹ Milton Hatoum, *op. cit.*, 65.

⁵⁰ Davi Arrigucci Jr, *Outros achados e perdidos* (São Paulo: Cia das Letras, 1999), 18.

Estética e história

Lavoura Arcaica pode ser entendido a partir das reflexões formais da poética dos gêneros (romance, épica e drama), como viu-se a partir dos estudos de Lukács, Adorno e Szondi. Entretanto, Nassar, por meio da linguagem lírica de André, tensiona essa poética clássica dos gêneros, transcendendo-a, uma vez que o livro não corresponde a um “gênero” específico. No interior das investigações sobre a forma em *Lavoura* é que o tempo e a tragédia se entrelaçam. No embate entre o pai e o filho, o tempo é o vencedor. O romance encena a aventura da busca da superação do homem cindido, que não vê sentido para si e para as coisas a sua volta. Na confrontação entre as falas do pai e do filho pode-se ver a luta entre duas propostas, duas visões de mundo míticas: a do pai, que quer reunir a família em um mundo fechado, onde os valores patriarcais não dividiriam os membros da família, o poder e a autoridade paterna alcançaria tal hegemonia que sua contestação seria impossível e o conjunto fechado da família seguiria alheio às solicitações do mundo externo; e outra, a do filho, que busca no amor incestuoso com a irmã a superação do seu sentimento de homem mutilado, visando a constituição de um mundo mítico onde a cultura e os valores patriarcais esfaleam-se todos para dar lugar a um céu arcaico, em que o amor entre os irmãos reinaria soberbo, a convenção daria lugar às solicitações do instinto e a ordem não mais oprimiria, pois deixaria de existir para dar lugar às demandas da vontade. André queria incendiar o mundo.

Relato de um certo Oriente questiona a capacidade da narradora de narrar, imprimindo na memória do passado e no esforço da escrita da história a marca da melancolia. A memória é evocada pela narradora como a chave que dá acesso ao passado. É pelos movimentos da memória que sua narração ganha forma, mas nenhum personagem aparece como um elemento transparente, sem fissuras. A narradora, ao mesmo tempo em que procura entender cada voz e cada pessoa a quem a voz se refere, mantém-se distante na narrativa, como se apenas transcrevesse o que ouvia. Como se ela fosse um observador externo que colhesse os restos, as sobras, os objetos do passado para então juntá-los numa composição escrita, para que as ruínas não desapareçam completamente com o tempo. Esse olhar de observador está carregado de melancolia por aquilo que não existe mais e por aquilo que nunca existiu. Mesmo que a narradora conseguisse capturar o passado, “tal como ele foi”, sua tarefa não seria completa. Pois o melancólico sabe, de antemão, que sua busca é impossível não só porque ele jamais conseguirá voltar ao passado, ou entendê-lo como ele foi, mas, sobretudo, porque ele quer encontrar no passado aquilo que nunca aconteceu e que gostaria que tivesse acontecido. Ao escrever, a narradora percebe as dificuldades de sua tarefa e sente-se jogada, como uma figura franzina, numa frágil canoa. Mesmo consciente de seus limites, ela prossegue o relato para seu irmão e, tentando encontrar a história perdida, o que ela encontra é um tempo melancólico: “Era como se eu tentasse sussurrar no teu ouvido a melodia de uma canção seqüestrada, e que, pouco a pouco, notas esparsas e frases sincopadas moldavam e modulavam a melodia perdida”.⁵¹

Existe uma relação estreita entre as obras literárias e a história. Não porque a narrativa literária e a narrativa histórica tenham, em maior ou menor grau, um “quê” de conteúdo ficcional. A história nunca abdicou de seu interesse, ou busca, pela verdade. Podemos dizer o mesmo da literatura. Entretanto, a verdade que a literatura comunica não é a mesma verdade da história, mas nem por isso estas verdades são contraditórias, nem por isso elas se excluem.

As obras literárias dão acesso à dimensão utópica da verdade, uma verdade que não é a dos fatos, mas sim a dos valores, das ideologias, dos códigos de cultura e de linguagem que comunicam um estilo de pensamento. Como apontou Ricardo Benzaquen de Araújo, a história

⁵¹ Milton Hatoum, *op. cit.*, 166.

moderna, surgida da crise dos modelos clássicos, substituiu a verdade ética – a dimensão utópica da verdade – pela verdade dos fatos. Esta última estaria “acima de qualquer controvérsia política ou moral”⁵² e, na história moderna, o historiador se converteu em uma autoridade que fala em um espaço aparentemente imparcial, “aumentando a influência e o poder de persuasão da reconfortante e reguladora ótica por ele veiculada”⁵³. Mesmo que hoje, como notou François Hartog, a história tenha perdido – e muito – a sua evidência, “existe o tempo todo a ideia de que o historiador pode nos oferecer um conhecimento até bastante sólido e confiável, mas não temos como imaginar, por exemplo, que ele possa, minimamente, trazer algo de novo para o mundo”⁵⁴. Esse “algo de novo”, a originalidade do conhecimento histórico, teria se perdido, segundo escreveu Benzaquen de Araújo, na busca incessante do historiador por credibilidade, por atender ao protocolo crítico da profissão, com o objetivo de chegar a uma análise mais próxima possível da verdade dos fatos.

Os textos de literatura recolocam para a história a possibilidade de ser um conhecimento carregado de originalidade, pois *com* as narrativas literárias o historiador pode acessar a verdade utópica das sociedades, seus valores. O que não quer dizer, bem entendido, que essa verdade seja contraditória com a verdade dos fatos.

O que me fez aproximar *Lavoura Arcaica* de *Relato de um certo Oriente* foi o interesse pela conjugação particular que seus autores realizam entre o campo estético e o campo histórico-filosófico. Nassar e Hatoum refletem sobre o tempo, a constituição da cultura, a infância, a memória e a morte. Ambos os romances causam no leitor um estranhamento, como se tivesse sofrido um arremesso que o obrigasse a encontrar uma outra maneira de se relacionar com a escrita. Acredito que esse arrebatamento seja o principal atributo que uma obra literária deva ter para a recomendação de sua leitura. Nassar e Hatoum procuram, cada um à sua maneira, pelo o que há de fragmentário e de desestruturador na linguagem, compor suas histórias. Esses romances não pertencem a um contexto em que reina uma experiência humana estável. Se, de um lado, *Lavoura* e *Relato* evocam histórias e fantasias distantes, de outro, o leitor reconhece no texto (geralmente de maneira difusa) experiências que parecem estar além, ou aquém, do plano estritamente ficcional. De alguma maneira, esses livros comunicam uma verdade. É justamente porque essas duas obras pertencem tão profundamente ao contexto histórico e social em que foram produzidas que elas estão prenhes de significação, que elas nos dizem muito.

⁵² Ricardo Benzaquen de Araújo, “História e narrativa”. In: *Ler e escrever para contar*. Documentação, historiografia e formação do historiador, org. Ilmar Rohloff de Mattos (Rio de Janeiro: Access, 1998), 257.

⁵³ Ricardo Benzaquen de Araújo, “Ronda Noturna. Narrativa, crítica e verdade em Capistrano de Abreu”, *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, [n.]1 (1988): 51 (28-54).

⁵⁴ Ricardo Benzaquen de Araújo, “História e narrativa”, 256.