

# Um autor, várias vozes: identidade, alteridade e poder na narrativa de Milton Hatoum

Gabriel Albuquerque

## As várias vozes

Tendo lançado *Relato de um Certo Oriente* em 1989, *Dois Irmãos* em 2000 e *Cinzas do Norte* em 2005, já é possível fazer um balanço da obra de Milton Hatoum. Considere-se que *Relato de um Certo Oriente* abre um universo ficcional, *Dois irmãos* alarga esse universo e *Cinzas do Norte* o verticaliza (o livro trata de uma família com origem diversa daquelas que aparecem nos dois primeiros) e perceber-se-á que mudam as personagens, mas permanece a obsedante atenção aos grupos familiares que vão se arruinando em meio ao projeto político militar para a Amazônia brasileira, em meio à mudança da ordem mundial que, a partir da década de 60, no Norte do Brasil, substitui definitivamente as empresas familiares por outro modelo econômico de que a Zona Franca e o Parque Industrial de Manaus são sinais.

Tema presente desde *Relato de um Certo Oriente*, mas obnublado pela força das personagens femininas, o poder do *pater familias* ultrapassa suas margens familiares e assume, em *Cinzas do Norte*, uma dimensão mais ampla na figura dos militares com quem o patriarca Jano colabora. O conceito mesmo de patrimonialismo está presente nos três romances, seja na figura do pai em RCO, seja no desalentado Halim, de DI, seja ainda na figura adoentada e terrível de Jano, em CN<sup>1</sup>. O poder, nessa medida, aparece cindido entre a sedução exercida pelas fogosas Emilie, Zana e Alícia e as propriedades (casas, comércio, lojas) tocadas pelos patriarcas nos três romances.

Trata-se de um microcosmo brasileiro no qual os homens tocam os negócios da família enquanto as mulheres ordenam o lar, as refeições e a educação dos filhos. No entanto, a província e sua aparente organização

---

<sup>1</sup> Serão adotadas as seguintes siglas, seguidas do número de página, sempre que se fizer referência aos romances: RCO (*Relato de um Certo Oriente*), DI (*Dois irmãos*) e CN (*Cinzas do Norte*).

são atingidas em cheio por uma forma de poder que ultrapassa a realidade dos homens e mulheres que aí se encontram, sendo submetidos a forças contra as quais não conseguem lutar. Faz-se então necessário pensar em outras pontes que não são imediatamente aparentes na leitura dos três romances. Ao final de *RCO*, pode-se ler:

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 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 que era audível e visível passou a ser norteado por uma única voz, que se debatia entre a hesitação e os murmúrios do passado (*RCO*, 166).

E, ao final de *Cinzas do Norte*, Mundo declara:

Agora escuto a minha própria voz zunindo e sinto fagulhas na cabeça, e a voz zunindo dentro de mim... não posso mais falar. O que restou de tudo isso? Um amigo, distante, no outro lado do Brasil. Não posso mais falar nem escrever. Amigo... sou menos que uma voz... (*CN*, 311).

As pontes a que me refiro são construídas à medida que a crítica situa os lugares de fala para tais vozes, como também busca compreender de que modo esses lugares de fala revelam identidades, diferenças e poderes. No caso específico da narradora de *RCO*, temos uma voz que se espelha na voz autoral, mas não equivale a ela porque a arquitetura romanesca é obra do autor enquanto a busca da dicção exata (por receio da loucura, pela impossibilidade de se chegar a uma verdade absoluta) é o trabalho da personagem narradora. O caminho possível a se delinear é a de uma voz *que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes*. O oxímoro sugere a dimensão do trabalho que consiste em trazer na própria voz a multiplicidade de outras com sotaques próprios e, ao mesmo tempo, o reconhecimento dos limites que essa voz única comporta. Do mundo em ruínas de que a morte de Emilie é o epítáfio, a voz

fragilizada da narradora vai compondo, com apoio dos demais personagens, não só a matéria narrada, um bordado sobre o tecido da lembrança, mas também *um coral de vozes dispersas* que cantam em uníssono uma melodia em várias alturas, rompendo a harmonia que o leitor (uma voz que quase não se ouve) desejaria para melhor poder acompanhar uma narrativa obscurecida, cuja iluminação só poderá ser dada pelo exercício de reconstrução do passado.

Já para Mundo, personagem central em *CN*, o trabalho é de outra natureza. Envolvido pela dúvida sobre sua origem, ele busca construir um espaço de liberdade aparentemente impossível para quem, como ele, vem de uma província. Para quem, como ele, está fadado ao silenciamento a que a voz patriarcal o obriga. A voz, que no caso de Mundo, está fortemente associada ao timbre e à dicção daquele que vai na contramão de um projeto a que todos se submetem, transforma-se, ao fim de *CN*, em um fio de voz ou, no dizer do próprio personagem, *menos que uma voz*. Em *RCO*, a narradora sobrevive aos demais personagens para contar o que viveu e o que absorveu da vida de outros; já em *CN*, Mundo, acometido por uma doença ainda não compreendida nem nominada no início dos anos 80, morre, deixando como seu legado desenhos, pinturas, relatos, cartas que se dispersam nas mãos dos demais personagens, vozes que gravitam em torno da sua, entre as quais a de Lavo, o narrador, é, talvez, o principal exemplo. A dispersão da voz de Mundo é indicadora da visão pessimista de Milton Hatoum para o Norte, que, como indica o título do romance, está em cinzas. Esse silenciamento não é menos válido para um contexto mais amplo, o do Brasil da ditadura e do período chamado de “abertura democrática”. Então, é necessário pensar onde se situam as vozes das personagens, uma vez que entre o primeiro e o terceiro romance temos uma polarização: de um lado, o pássaro gigantesco e frágil e, de outro, a impossibilidade da palavra.

Entre estes pólos, como se situa a voz de Nael em *Dois Irmãos?* Uma primeira aproximação, certamente evidente para os leitores de Milton Hatoum, é a bastardia. Em *RCO*, os filhos bastardos são acolhidos por Emilie e tratados em condição de aparente igualdade com os demais filhos da família; em *DI*, o filho bastardo é encerrado com a mãe em uma edícula nos fundos da casa paterna; já em *CN*, ele é amparado pela legi-

timidade dada pelo aspecto legal, mas apartado por forças atávicas. Nesse contexto, Nael, se não chega a construir uma voz, na conclusão de seu relato, deixa clara a atitude que o norteia:

Ainda chovia, com trovoadas, quando Omar invadiu o meu refúgio. Aproximou-se do meu quarto devagar, um vulto. Avançou mais um pouco e estacou bem perto da velha seringueira, diminuído pela grandeza da árvore. Não pude ver com clareza o seu rosto. Ele ergueu a cabeça para a copa que cobria o quintal. Depois virou o corpo, olhou para trás: não havia mais alpendre, a rede vermelha não o esperava. Um muro alto e sólido separava o meu canto da Casa Rochiram. Ele ousou e veio avançando, os pés descalços no aguascal. Um homem de meia-idade, o Caçula. E já quase velho. Ele me encarou. Eu esperei. Queria que ele confessasse a desonra, a humilhação. Uma palavra bastava, uma só. O perdão (DI, 265).

A resposta, uma porta para o perdão, deixaria claro qual dos gêmeos é o pai de Nael, mas o que seria uma resposta nada mais é que o silêncio, mistério mais que consentimento. Entre os três personagens citados, Nael é o que menos vislumbra uma resposta possível. Para a narradora de RCO, existe a correspondência com o irmão distante e o refúgio na loucura; para Mundo, existe, além da arte, a morte. Mas para Nael, existe apenas um emparedamento, refúgio que nada mais é do que o espaço onde viveu com a mãe e que fora, antes, os fundos da casa senhorial de Halim e Zana e, depois, os fundos de um estabelecimento comercial dos inícios da Zona Franca. Nessa linha de pensamento, talvez se explique o fato de que Milton Hatoum escolha os narradores de seus romances entre aqueles que não poderiam falar em primeiro plano. Assim, tomam as rédeas da palavra os agregados, os enjeitados, os *filhos de criação*, retornando aí a imagem do pássaro gigantesco e frágil porque tais vozes são muitas, mas desprovidas da legitimidade. São, portanto, vozes de segunda plana e, curiosamente, as únicas com os meios para empreender o trabalho da rememoração. A extensão da bastardia é imensa em um país que prima pela negação de si mesmo: ao dar voz aos enjeitados, Milton Hatoum faz surgir um Brasil silenciado no fundo de uma casa senhorial, em um hospício, em um hospital e, ao mesmo tempo, faz falar um lugar e um tempo para os quais a história oficial brasileira parece dar de ombros.

Das relações estabelecidas entre a história recente do Brasil, período em que se desenvolvem os enredos das narrativas de Milton Hatoum, e a construção de um discurso no qual as personagens buscam a própria identidade, surgem duas questões. A primeira delas é o lugar identitário das personagens, e a segunda é o lugar de fala do autor. Embora pareça fácil a determinação do lugar identitário de alguns das personagens centrais e dos narradores de *RCO*, *DI* e *CN*, pergunta-se: quem são esses personagens no arranjo romanesco?

Em *RCO*, tomada pela loucura, a personagem narradora desenvolve muitas atividades que se podem dizer artísticas. Entre elas, está a escrita. Escreve cartas, tenta escrever um relato a respeito do qual declara:

Não saberia dizer se conto, novela ou fábula, apenas palavras e frases que não buscavam um gênero ou uma forma literária. Eu mesma procurei um tema que norteara a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma imagem distinta da anterior, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos das tuas cartas e do meu diário, a descrição da minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma chuva de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome (*RCO*, 163).

O desejo pela escrita supera todos os outros, uma escrita indefinível enquanto gênero, mas capaz de enumerar ações, lembranças e gestos que são importantes para a personagem e para o leitor. Importantes para a personagem porque possibilitam seu retorno ao mundo da sanidade; para o leitor, porque é a chance que tem de refazer o percurso dessa narradora inominada. Entre as lembranças, a viagem para São Paulo, ou melhor, a saída de Manaus, é um marco. É distante da província sufocante que se pode ver o passado e dimensionar o lugar ocupado na família, o alcance dos afetos, os estragos deixados por anos de convívio familiar no qual atração e repulsão agem concomitantemente, mais insidiosamente ainda se levamos em conta a condição de filha adotiva. Das cartas enviadas ao irmão, que vive na Espanha, ao relato prenunciado no “caderno aberto onde anotara algumas impressões do vôo noturno” (*RCO*, 9), essa personagem narradora deixa claro o lugar que escolhe para si, o de quem

relata não só o havido, mas o que está insinuado nos meandros das várias vozes que se incorporam à sua.

Para Nael, de *DI*, o lugar de fala se constrói diferentemente. Formado em uma escola de qualidade duvidosa, chamada “o galinheiro dos vândalos”, ele é, antes de tudo, um autodidata, buscando entre os desmandos de Zana e as bravatas de Omar um lugar para ler, para formar-se:

O caçula (...) nunca suportou me ver estudar noite adentro, concentrado no quartinho abafado. As noites eram a minha esperança remota (*DI*, 88).

Esperança de quê? Óbvio que a de sair da ignorância, mas para Nael, furar a barreira de silêncio imposto pelos demais moradores da casa é impossível, ninguém dirá qual sua origem, contudo ninguém poderá impedi-lo de fazer, ele mesmo, um relato:

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

Se não tem os meios para chegar à verdade da própria origem, Nael tem os meios para narrar a queda da casa de Zana e Halim. Tem igualmente, já adulto, os elementos para mostrar a farsa em que muito das atitudes de Omar se constitui, chamando-o, no episódio da morte de Halim, “covarde”, repetidas vezes. A construção do relato de Nael não chega a ser pensado como no caso da narradora de *RCO*, isto porque, diferentemente dela, ele não teve o tempo nem o incentivo necessário a uma formação intelectual que lhe possibilitasse metáforas refinadas para a construção do seu discurso. Obedecendo, semelhantemente à mãe, ao que Zana ordenava, Nael era o filho da empregada, um agregado cujas prerrogativas não iam além da execução de uma série de tarefas que lhe rendiam, no máximo, o mesmo alimento de que os patrões também se serviam. A distância a que se refere diz respeito especialmente ao seu lugar social e à compreensão de que, mesmo estando imerso naquele “pequeno mundo”, sua participação nele era por demais reduzida. Toda essa noção de si mesmo, o rebaixamento a que se vê condenado, dá a ele a força necessária para o exercício da memória, mas não o distanciamento

essencial a uma lembrança na qual os afetos sejam observados de forma menos acalorada. A experiência da viagem e do exílio, vivida por muitos das personagens de *RCO* e *DI*, é uma experiência vedada ao agregado. Não há, portanto, distanciamento geográfico nem físico que possibilitem a Nael o tempo necessário para que as lembranças se atenuem, para que ele possa narrá-las sem paixão.

Esse jogo de aproximação e distanciamento no processo narrativo tem correspondência nos papéis sociais desempenhados pelas personagens nos três romances. As relações sociais, muito comumente entendidas como cordiais, são equivocadamente interpretadas, pelo menos no que diz respeito à representação da realidade nas narrativas de Milton Hatoum. Para Darcy Ribeiro, “a classe dominante bifurcou sua conduta em dois estilos contrapostos. Um, presidido pela mais viva cordialidade nas relações com seus pares; outro, remarcado pelo descaso no trato com os que lhe são socialmente inferiores”<sup>2</sup>, mas acontece que a complexidade das formas de sociabilidade nas relações familiares e extra-familiares ultrapassam essa convenção.

A complexidade das relações estabelecidas no interior das famílias, como também a maneira pela qual, em especial em *RCO* e *DI*, as matriarcas lidam com os que lhes são subalternos podem ser resumidas em uma declaração de Dorner: Aqui reina uma forma estranha de escravidão (...). A humilhação e a ameaça são o açoitado; a comida e a integração ilusória à família são as correntes e golilhas (*RCO*, 88).

É desse modo que as matriarcas, ao mesmo tempo em que “acolhem” seus empregados, também os deploram. Anastácia Socorro é a servicial que permanece na casa de Emilie porque “suportava tudo e era fisicamente pouco atraente”. Porém, com as outras empregadas que eram mais atraentes, a relação modificava-se a tal ponto que o serviço ia além dos afazeres domésticos, estendendo-se aos favores sexuais de que nasciam filhos bastardos dos filhos de Emilie. E se, contrapondo-se a isso, o patriarca desqualificava a atitude dos filhos, declarando que “naquela casa os homens confundiam sexo com instinto e, o que era gravíssimo, haviam esquecido o nome de Deus”, Emilie os defendia, apresentando um argumento segundo o qual as caboclas além de não pensarem em Deus “são

---

<sup>2</sup> Ribeiro, *O povo brasileiro*, p. 217.

umas espevitadas que se esfregam no mato com qualquer um e correm aqui para mendigar leite e uns trocados”.

A atitude de Zana, em *DI*, não é muito diferente. Comprovação viva da exploração sexual a que as empregadas, tratadas como gente da família, são submetidas, Nael tem um espaço bastante demarcado, pode frequentar o interior da casa, sentar-se no sofá cinza da sala de estar, sentar à mesa como os da casa, comer e beber do que se serve aos donos da casa, mas, ao lado disso, também deveria ajudar na faxina, limpar o quintal, ensacar as folhas, consertar as cercas, fazer aviamentos, além de atender, também, aos pedidos dos vizinhos. Os caprichos de Zana iam além:

Ela era teimosa, se sentia melhor quando dava ordens. Eu contava os segundos para ir à escola, era um alívio. Mas faltava às aulas três vezes por semana. Fardado, pronto para sair, a ordem de Zana azarava a minha manhã na escola: “tens que pegar os vestidos na costureira e depois passar no Au Bom Marche para pagar as contas”. Eu bem podia fazer essas coisas à tarde, mas ela insistia, teimava. Eu atrasava as lições de casa, era repreendido pelas professoras, me chamavam de cabeça-de-pastel, relapso, o diabo a quatro (*DI*, 88).

Nas citações feitas, surgem questões que são étnicas, explicitadas no comportamento dos patriarcas, em especial o de *RCO*, e nas lembranças das matriarcas. Emilie vê-se entre dois mundos, a sua Biblos natal e Manaus, reproduzindo, ao que tudo indica, nessa segunda cidade, as atitudes senhoriais que poderia adotar na cidade de origem. Há, portanto, para além das explicações dadas pela diferença étnica, uma outra, a diferença de classes. No Norte do Brasil, os índios e seus descendentes destribalizados foram incorporados às famílias de cidades como Manaus. Ainda é comum, hoje, fazer vir dos rios Solimões e Negro, onde se concentra grande parte das populações originais, meninas das quais as famílias manauenses cuidarão como sendo da casa, às quais tentarão dar o status de um elemento da família, mas que são, ao mesmo tempo, as responsáveis pelas demais crianças, pelo preparo do alimento, pela limpeza, pelo cuidado com as roupas e, não raro, pela iniciação sexual dos meninos da casa. Esse é o lugar de Domingas, personagem cuja origem está certamente ligada à Felicite de *Um coração simples*, de Flaubert. Anastácia Socorro e Domingas, principalmente Domingas, representam destinos inglórios e selados por séculos de uma submissão permitida pelas políticas

de adoção e favor. A origem de Nael, independentemente de quem seja seu pai, carrega a marca da maneira pela qual as famílias senhoriais viam as mulheres da terra, índias e caboclas, isto é, como seres que se destinam ao trabalho e ao prazer de seus filhos. Grande contradição é que tanto Emilie quanto Zana não conseguem reconhecer nas índias e caboclas criaturas tão exiladas quanto elas mesmas, uma vez que, como as senhoras, estão afastadas de seus mundos originais.

O capricho com que Zana persegue Nael, forçando-o a cumprir tarefas que não se justificam, explica-se, de um lado, pelo gosto de mandar e, por outro, pela possibilidade de que Nael venha a estabelecer um padrão de comportamento, seja pela cultura, seja pela atitude, superior ao de Omar, o filho preferido. Em outras palavras, incapaz de reconhecer em Nael o próprio neto, Zana dá-lhe com uma mão o alimento e o livre acesso aos ambientes da casa senhorial, mas retira-lhe, com a outra, o acesso ao conhecimento e à formação, imprimindo-lhe o mesmo sentimento de impossibilidade e de pequenez inscritos nas atitudes de Domingas, que quer liberdade, mas não tem os meios para realizar esse querer. Eis uma perversidade cuja raiz é funda em nossa cultura: os afetos familiares dão a impressão de que os empregados fazem parte da família a ponto de não poderem vislumbrar outro horizonte a não ser o da casa senhorial a que estão submetidos.

Não se pense, contudo, que o misto de exclusão e familiaridade é específico das matriarcas dos dois primeiros romances. Os vizinhos que exploravam Nael com o assentimento de Zana não eram apenas estrangeiros: é o narrador de *DI* quem nos conta: “Nunca davam dinheiro para o transporte, às vezes nem agradeciam. Estelita Reinoso, a única realmente rica, era a mais pão-dura. Seu casarão era um luxo, as salas cheias de tapetes persas, cadeiras e espelhos franceses; os copos e taças cintilavam na cristaleira, tudo devia ser limpo cem vezes por dia (...). na casa moravam empregadas de quem Estelita falava horrores para Zana. Eram umas desastradas, desmazeladas, não serviam para nada! Não valia a pena educar aquelas cabocas, estavam todas perdidas, eram inúteis!” (*DI*, 83). Não estamos distantes do conceito que Emilie tem das mesmas caboclas. Há, pois, uma uniformidade na maneira como as mulheres das classes mais abastadas, sejam estrangeiras ou não, vêem as “cabocas”. Furando

esse círculo de exclusão, uma outra cabocla irá fazer parte do mundo onde as seletas senhoras dão as ordens. Trata-se de Alicia, mãe de Mundo em *CN*. É ela que, de certa maneira, modifica a sorte dos caboclos nas narrativas de Milton Hatoum, mas não por muito tempo, porque, como as demais personagens de *CN*, Alícia é arrastada por uma onda de decadência.

A maneira mais eficaz para Alícia furar o muro de exclusão no qual foi encerrada é o casamento com Jano. A afeição que não tem pelo marido é uma questão menor se comparada à necessidade de sair do círculo de pobreza em que a irmã permanecerá, vindo a morrer louca. Ao entrar no ambiente burguês comandado por Jano, Alícia corta os laços com o ambiente em que cresceu e com a irmã, mas conserva a proximidade com o ex-namorado, Ranulfo, que virá a se tornar seu amante. O erotismo, ou mais apropriadamente falando, o sexo, aparece na narrativa de Milton Hatoum como elemento de barganha na relação que as mulheres estabelecem com os homens. Se não chega a se constituir necessariamente como elemento de troca é porque também estabelece uma proximidade entre homens e mulheres que ultrapassa a mera economia erótica. Assim é que as pazes entre Emilie e o marido, entre Zana e Halim são confirmadas pelo sexo. Opondo-se a essas duas, Alícia deita-se com Jano porque precisa dele, mas com Ranulfo porque lhe tem uma espécie de afeto residual dos tempos em que namoravam. O rompimento com o ambiente em que cresceu encobre a origem de Alícia, e as relações que venha a ter com outros cuja origem é semelhante à sua são verticais: Ramira é a costureira, Ranulfo é, por algum tempo, empregado de Jano, e Lavo, filho da melhor amiga, Raimunda, irmã de Ranulfo e Ramira, é, inicialmente, uma espécie de pajem de Mundo. Mas é Jano quem deixa claro o tipo de relação que deve se estabelecer entre Mundo e Lavo, ao fazer uma proposta “generosa e infame” ao segundo. Doente, danando-se em um “inferno moral”, Jano compra o que for possível para fazer valer a sua vontade. Há uma simetria entre Alícia e Lavo – ambos são submetidos ao capital representado na figura de Jano –, mas essa simetria se desfaz quando Lavo rejeita silenciosamente a proposta de Jano, enquanto Alícia se submete a ela. A aparente redução das desigualdades sociais pelo casamento não é um problema em *CN* porque, para falar junto com Roberto Schwarz, “inadmissíveis são a dignidade e o direito dos pobres”<sup>3</sup> e, se os pobres alçados a uma condi-

<sup>3</sup> Schwarz, *Um mestre na periferia do capitalismo*, p. 96.

ção superior reproduzem o comportamento da classe dominante, o casamento não é um problema.

Uma voz foi deixada propositalmente para este momento da discussão: trata-se de Lavo, narrador em *CN*. O grau de distanciamento entre os narradores dos três romances de Milton Hatoum intensifica-se na figura de Lavo. Instado diversas vezes pelo tio Ranulfo a envolver-se com o que acontece ao seu redor, Lavo decide situar-se em um lugar neutro: advogado, busca equilíbrio financeiro e a distância suficiente para acompanhar o que acontece na casa de Jano, Alicia e Mundo. Sua atitude em relação ao amigo, Mundo, é uma mescla de admiração e desejo mal revelado. Por outro lado, Mundo acusa-o de querer ser o filho de Jano, portanto de ocupar um lugar especial nas relações com o patriarca, fomentando, assim, as tensões entre pai e filho. Lavo é aquele cuja voz não é suficientemente audível. Assemelha-se ao escriba que acompanha o que acontece sem, no entanto, participar dos acontecimentos. Seja pelo temperamento, seja pelo caráter, Lavo gravita em torno daqueles que admira ou ama, sem chegar a construir um lugar para si. Ele mora em uma casa à beira de um igarapé, forma-se advogado, observa a derrocada da casa de Jano, mas não faz de nada disso experiência vivida. Se a narradora em *RCO* faz parte da família, mas não tem reconhecimento, se em *DI*, Nael é empurrado para a periferia da convivência familiar, mas chama para si o direito ao relato dos fatos, em *CN*, Lavo, não sendo exatamente nem uma coisa nem outra, vive em um não-lugar, porque, diferentemente dos outros narradores, tem como que um medo de tocar no mundo, embora tenha os meios para isso.

Uma provável explicação para que Lavo esteja nessa periferia narrativa é o fato de que os romances de Milton Hatoum se situam em um momento particularmente difícil da história de Manaus. O período áureo da borracha passou e a cidade vive uma pasmeira diante da ruína que se lança sobre seus moradores. É nessa faixa de tempo que se situa a ação inicial dos três romances, mas é somente em *CN* que se percebe um avanço considerável no tempo da matéria narrada. Tanto Mundo quanto Lavo crescem em meio ao “cala boca” da ditadura militar. Enquanto o primeiro se insurge contra essa situação, optando pelo exílio voluntário, o segundo aclimata-se ao conformismo, buscando saídas laterais para as

situações que se vão apresentando. Lavo vê o ambiente que conheceu literalmente arruinar-se, mas é incapaz de qualquer movimento para impedir a ruína. Morando de frente para um igarapé no centro de Manaus, embora advogado, Lavo tem uma vida modesta, motivo de chalaça da parte de tio Ranulfo: “que paisagem magnífica, hein, rapaz? Esse igarapé cheio de crianças sadias, essas palafitas lindas, um cheiro de essências raras no crepúsculo. E quanta animação! Dominó, cachaça, sinuca... como o povo se diverte no sétimo dia!”. A imagem descrita por Ranulfo manifesta o estado em que o centro da cidade ficou após a criação do Distrito Industrial de Manaus, que arrastou do interior do Amazonas uma massa humana para trabalhar nas fábricas recém inauguradas e morar no centro antigo da cidade, transformando as áreas ocupadas pelos igarapés em um amontoado de palafitas. É em meio a essa população desassistida que Lavo mora, disfarçando até a condição de advogado. O que, um dia, foi o centro da cidade torna-se periferia, na qual o amigo de Mundo se esconde e sufoca os afetos que não ousa compartilhar. A escolha de Lavo parece clara: à manifestação das paixões que a voz de Mundo externa para que toda a cidade veja, ele opta pelo regramento e pelo silêncio, formas de exilar-se, fechando os olhos para o fim de um tempo. Para ele, como narrador e personagem, a saída possível é revelar o afeto dos outros em que seus próprios afetos se espelham. O resto é a periferia e o exílio.

## **A voz do autor**

No que diz respeito ao próprio Milton Hatoum, a experiência do exílio e da viagem não lhe são estranhos. Filho de imigrantes libaneses instalados em Manaus, o autor viveu na França e fez os estudos superiores em São Paulo, portanto conhece bem a experiência de considerar a vida provinciana a uma distância segura. Em uma determinada medida, o jogo especular estabelecido entre os viajantes de seus livros e ele mesmo não é um lance romanescos malbaratado, mas experiência vivida transfigurada em experiência literária. Se as suas personagens vivem a agonia da busca de suas identidades discursivas, o autor vive outra: a de encontrar o tom exato para traduzir as experiências literárias que criou.

Essa busca não é novidade nos estudos literários, já durante o Romantismo brasileiro viu-se que muitos dos nossos autores buscavam a legiti-

midade de um discurso que fundasse a literatura nacional, o que, depois, iria se refletir no segundo Modernismo. Se Milton Hatoum não se enquadra nesse contexto, enquadra-se em outro cujo cerne seria a criação de uma dicção ficcional que não estivesse associada ao que a crítica tende a nomear como regionalismo. Em texto recentemente publicado, fazendo uma apreciação da narrativa de William Faulkner (1897-1962) e de como essa narrativa cria “histórias trágicas situadas no *Old south*, o vasto território americano extremamente desigual, injusto e preconceituoso”, Milton Hatoum nos dá algumas pistas:

Foi esse Velho Sul que inspirou Faulkner a narrar a decadência de uma região movida por um sistema patriarcal-escravista, de grandes proprietários de terra, em que os negros trabalhavam nas plantações de tabaco e algodão. No entanto, a questão social é tratada também pela perspectiva interna dos personagens. As obsessões e loucuras, a perplexidade diante da morte, a culpa mortificante nas relações incestuosas, a violência nas relações amorosas entre negros (ou mestiços) e brancos, os códigos de honra e a conduta moral ou moralista, o fanatismo religioso e o preconceito, tudo isso atormenta a vida dos personagens. Esse peso moral é um dos vetores da obra do grande romancista americano, que soube reinventar um mundo em formação<sup>4</sup>.

Ainda que pese o risco do equívoco, não haveria uma proximidade entre a Manaus, ou o Norte, de Milton Hatoum e o *Old south* de Faulkner? Se tal proximidade existe, descontada aí a presença dos negros que padeciam nas plantações de tabaco e algodão, temos uma outra região, o Norte do Brasil, igualmente decadente, igualmente apoiada em valores patriarcais, fomentadores de preconceitos, de culpas, de obsessões que deságuam no fanatismo religioso e numa visão apequenada do mundo. Ao revelar, na coluna que escreve para *Entrelivros*, as leituras que faz, a apreciação dos autores que são de sua predileção, Milton Hatoum indica as balizas da sua formação como autor. Trabalhar o tema da decadência não só de uma região, mas de toda uma sociedade não é tarefa miúda e, além disso, estabelecer uma linguagem que situe essa tarefa em um país com as dimensões do Brasil requer fôlego.

Se, em momentos anteriores, a atitude de escritores vindos das periferias nacionais buscava engendrar uma identidade reconhecível e aceitá-

---

<sup>4</sup> Hatoum, *Entrelivros*, p. 26.

vel para o Brasil culto e rico do Sul/Sudeste, fato que vinha se estruturando desde os fins do Romantismo com Franklin Távora e, de certa forma, na narrativa alencarina, é no chamado *romance de 30* que podemos perceber em escritores vindos do Nordeste brasileiro uma força expressiva capaz de tornar mais amplo o painel da nossa cultura. Com essa inserção de autores oriundos do Nordeste, houve uma renovação do romance, mas houve também uma definição dos discursos pelas suas origens. Assim, o que não se passava nos grandes centros urbanos do Sul/Sudeste era tido como “regionalista”. A terminologia, embora ultrapassada, deitou raízes fundas na interpretação que a crítica especializada fez da literatura brasileira e deixou tanto do lado dos escritores quanto dos leitores o vício de definir uma narrativa pela sua ambientação. O fato é que uma parcela dos autores da geração de 30 valeu-se, não raro, do típico e do pitoresco. E, do lado dos críticos, lançou-se frequentemente mão do pitoresco para definir a voz de autores oriundos de outras partes do país. Hoje, em que lugar se situa a voz de Milton Hatoum?

Aqui, correm-se novos riscos, mas é necessário ensaiar uma resposta plausível: em nenhum dos dois campos. A malha de relações que o romancista vem estabelecendo com outros autores, alguns imediatamente identificáveis na construção romanesca, outros que nos são apresentados nos artigos que escreve para revistas, é bem mais abrangente do que se possa supor num primeiro momento. Para além da grande tradição moderna brasileira, que certamente leu, Milton Hatoum deverá dialogar com outras tradições literárias, coisa que a crítica vem identificando no seu trabalho a partir de conceitos como relato e memória. Um outro componente, porém, vem adicionar-se à interpretação que se vem fazendo do pequeno, mas consistente conjunto de sua obra, aquilo que Luciana Stegagno Picchio denominou “oposições binárias”<sup>5</sup>. Partindo antes do conceitual histórico que preside o ensaio da estudiosa italiana do que de uma aderência ao conjunto de seus argumentos, quer me parecer que a obra de Milton Hatoum inscreve-se no tempo, de maneira a explorá-lo na matéria narrada ora como o passado das personagens, ora como presente de uma vivência que se quer coletiva. Em outras palavras, na expe-

---

<sup>5</sup> Picchio, “Oposições binárias em literatura: o Exemplo Brasileiro”, pp. 83-100.

riência pessoal reverbera a experiência coletiva. Essa oposição passado/presente, não se deixa levar ao sabor da pena do romancista, mas obedece à força do movimento histórico. Mais do que uma oposição inferior/superior ou desenvolvido/subdesenvolvido, os três romances aqui comentados parecem referir um “insulamento” para o qual não temos um elemento de oposição. No máximo, poderíamos criar uma oposição binária do tipo longe/perto para designar o movimento das personagens nas narrativas. Perto e longe, contudo, são conceitos relativos, afinal as personagens se movem em espaços cuja referência é a Manaus insulada no tempo e no espaço. A consciência com que Milton Hatoum manobra esse ir e vir das personagens situa o leitor em um lugar que seria enfim de reconhecimento: se longe e perto são conceitos relativos (longe/perto em relação a quê, de quê?), o espaço, tal qual é explorado nos três romances, possibilita o desenrolar de acontecimentos cujo *pathos* não nos é estranho. Pelo reconhecimento das paixões, a narrativa que antes seria “regionalista” encontra um outro lugar de expressão, lugar que ainda não foi devidamente mapeado, pois a dicção de Milton Hatoum mimetiza várias vozes que, sendo brasileiras, não são imediatamente vistas como tal, mas como pertencentes a um mundo isolado, tão isolado que dele se poderia contar uma história à parte, como se tal história não fosse um aspecto da história e da cultura brasileira. Talvez o esforço do autor seja o de contar histórias que se passam em um mundo distante e, ao mesmo tempo, reconhecível para o leitor. Se esse projeto literário chegará a bom termo é uma outra questão, afinal as pontes entre o Brasil que lê e a ilha distante desse mesmo Brasil em que o Norte (perceba-se bem, o Norte e não o Nordeste) se constitui, ainda estão em construção. Resta-nos, ainda, a travessia.

## Referências

- HATOUM, Milton. *Relato de um Certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- . *Dois irmãos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- . *Cinzas do Norte*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- . “Norte”. *Entrelivros*, nº. 18. São Paulo: Duetto Editorial, 2005, p. 26.

- PICCHIO, Luciana Stegagno. “Oposições binárias em literatura: o Exemplo Brasileiro”. Trad. de Iracema Gomes Soares. *Diógenes – Revista de Ciências Humanas*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília. 1984, pp. 83-100.
- RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: evolução e sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras. 1995.
- SCHWARZ, Roberto. *Um mestre na periferia do capitalismo*. São Paulo: Duas Cidades. 1990.

Recebido em agosto de 2006.

Aprovado em setembro de 2006.