

HELENA SOBRAL ARCOVERDE SILVA

RELATO DE UM CERTO ORIENTE
NARRAÇÃO E MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA COLETIVA

CURITIBA
2010

HELENA SOBRAL ARCOVERDE SILVA

RELATO DE UM CERTO ORIENTE
NARRAÇÃO E MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do Grau de Mestre ao Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE.

Orientador: Sigrid Renaux

CURITIBA
2010

TERMO DE APROVAÇÃO

HELENA SOBRAL ARCOVERDE SILVA

RELATO DE UM CERTO ORIENTE **NARRAÇÃO E MANIFESTAÇÕES DA MEMÓRIA COLETIVA**

Dissertação aprovada como requisito para obtenção do grau de Mestre pelo Curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade – UNIANDRADE, pela seguinte banca examinadora:

Profa. Dra. Sigrid Renaux

Profa. Dra. Mail Marques de Azevedo

Profa. Dra. Raquel Ilescas Bueno

Curitiba, 12 de fevereiro de 2010

AGRADECIMENTOS

À professora Mail Azevedo, a senhora das memórias, a quem admiro e tenho afeto, meus agradecimentos por ter me mostrado o caminho não linear do passado. Por se comprometer com o outro quando poucos sequer dão conta de que ele existe.

À minha orientadora Sigrid, sempre disposta a fomentar nosso encontro com a ciência e a retidão. Sempre me faz refletir sobre o quão é importante a vocação, o compartilhar de saberes. Professora Sigrid beneficiou a mim e muitos outros com sua dedicação e disciplina, com a efetiva socialização do saber a que se propôs desde o início de sua carreira docente.

À professora Verônica Kobs, pela postura ética e respeitosa diante das questões que se apresentam no cotidiano da coordenação desse mestrado.

Meus agradecimentos à professora Maria Andrade pela concessão da bolsa de estudos, bem como à professora Ana Maria Vogt pelo incentivo para o ingresso no Programa de Mestrado.

À minha irmã do coração, Carmen Santos, por enfeitar, com sua solidariedade e brabeza, meu cotidiano, durante quase duas décadas. Beckett certamente estava errado quando disse que a amizade é um sacrifício. Pelo menos agora, nesse momento especial, eu não concordo com ele.

Inspirada na biografia de Samuel Wainer, dedico este trabalho a Pedro, Albert e Lucas, *minhas razões de viver*.

SUMÁRIO

RESUMO	vi
ABSTRACT	vii
INTRODUÇÃO	8
1 O ROMANCE CONTEMPORÂNEO: EVOLUÇÃO E DESAFIOS	16
1.1 Hatoum no contexto do romance brasileiro.....	18
2 MEMÓRIA: PRESSUPOSTOS E DESAFIOS	22
2.1 Memória e Mito.....	22
2.2 Os vieses da memória.....	25
2.2.1 A transfiguração do passado.....	32
2.3 A memória histórica.....	37
2.4 A memória e outros gêneros confessionais.....	38
3 RELATO DE UM CERTO ORIENTE: FICÇÃO, NARRAÇÃO E MEMÓRIA	45
3.1 Das lembranças ao preenchimento dos espaços vazios na reordenação da narrativa.....	45
3.2 O contar e a escritura na obra de Hatoum.....	47
3.2.1 Silêncio, vida e impossibilidade como marcas da narrativa de Hatoum.....	52
3.3 Estratégias narrativas – a carta, a fragmentação e o foco narrativo.....	56
3.4 As personagens e seus relatos.....	62
3.4.1 A narradora.....	65
3.4.2 Emilie.....	68
3.4.3 Lobato e Anastácia Socorro.....	70
3.4.4 Soraya Ângela.....	71
3.4.5 Hindié.....	76
3.4.6 Dorner.....	78
3.4.7 Hakim	80
3.5 Anonimato, Identidade e morte.....	81
3.5.1 Morte	86
3.6 O Outro.....	91
3.7 O Tempo e o espaço.....	93
3.7.1 O Espaço.....	94
3.7.2 O Tempo.....	113
3.8 O coletivo	117
3.9 Memória e Catarse.....	124
CONSIDERAÇÕES FINAIS	130
REFERÊNCIAS	136

RESUMO

O presente trabalho examina as manifestações da memória coletiva na obra *Relato de um certo Oriente*, *RCO*, de Milton Hatoum, com base nos conceitos de M. Halbwachs e H. Bergson. A trama de *Relato de um certo Oriente* é marcada pelo entrelaçamento de conflitos, de pequenas histórias, de vozes que se cruzam na busca de resgatar os fatos que marcaram seu passado. Essa busca não se dá como fruto do esforço apenas da heroína, embora caiba a ela a tarefa de organizar, de reunir, de recompor e desvendar esses fatos passados. Ela conta com o outro para reescrever uma história marcada pela contradição, pelo obscuro e pelo anônimo. Por meio das lembranças sociais e das suas próprias, a organizadora dos testemunhos empreenderá uma nova jornada, uma revisão do seu próprio Eu e dos fatos e lacunas deixadas para trás. É uma jornada coletiva empreendida com o intuito de restaurar os relatos que transitam entre o vivido e o imaginado. Todos os narradores de *RCO* possuem os seus métodos de buscar esses fios norteadores: uns foram confidentes, testemunhas dos acontecimentos e dos segredos; outros, no entanto, usaram os seus próprios métodos para garantir que o tempo não apagasse as marcas do passado. A isso tudo se somam lembranças vindas da própria cidade, do rio, da floresta e da relação mantida entre os personagens e o espaço de uma vida inteira. Evidenciar esses espaços, as manifestações dessas lembranças no retorno ao tempo passado são alguns dos aspectos a serem levantados e analisados no presente trabalho.

Palavras-chave: Memória. Fragmentos. Reconstrução.

ABSTRACT

This M.A. thesis examines the manifestations of collective memory in Milton Hatoum's novel *Relato de um certo oriente*, based mainly on the concepts of Maurice Halbwachs, Samuel Beckett and Henri Bergson. The plot of *Relato de um certo Oriente* is characterized by the intermingling of conflicts, of short stories, of overcrossing voices searching to retrieve the facts that have marked the past of the characters. This search is not accomplished as the result of solely the heroine's effort, although she has the responsibility to organize, to bring together, to retrieve and to disentangle the past events. She has the help of the other to rewrite a story marked by contradictions, by the obscure and by the anonymous. By way of social remembrances and also of her own, the organizer of these testimonies will undertake a new journey, a revision of her own self and of the facts and gaps left behind. It is a collective journey undertaken with the intention to restore the accounts that move between the actual and the imagined. All the narrators in *Relato de um certo oriente* have their own methods to look for these guiding lines: some of them were confidants, witnesses of the happenings, of the secrets; others, however, have used their own methods to guarantee that time would not erase the signs of the past. Remembrances that come from the city of Manaus itself, of the river, of the forest and of the relationship established between the characters and the space of a whole life, are added to all of this. To make these places and the manifestations of these remembrances of past times evident are some of the issues to be discussed and analyzed in this work.

Key-words: Account. Discourse of memory. Fragments. Reconstruction.

INTRODUÇÃO

Resgatar, no entrelaçamento entre a memória individual e social, as nuances fragmentadas do passado. Testemunhos, passagens esfumadas, transfiguração na recomposição do passado. Estes são alguns dos aspectos que se intercambiam na narrativa memorialista de Milton Hatoum em *Relato de um certo Oriente*¹ e evidenciam o percurso da narradora anônima, organizadora das muitas vozes que compõem essa volta atormentada e necessária, envolvida em um processo catártico rumo a si própria, ao resgate de uma trajetória em que o anônimo e a ausência de identidade a impedem de tornar-se sujeito de sua própria história. O passado, para a narradora de Hatoum, era “como um perseguidor invisível, uma mão transparente acenando para mim, gravitando em torno de épocas e lugares situados muito longe de minha breve permanência na cidade” (RCO, 2004, p. 166).

Várias vozes, sob a organização da narradora-personagem enfrentam os desafios do trazer de volta o passado. A narrativa é marcada não somente por uma irremediável impotência diante da impossibilidade desse retorno, como também pela necessidade da narradora em interligar os fios e recuperar, assim, o comando de sua existência. A narrativa de Hatoum é caracterizada pela evidência e contraste; pelo desvendamento e anonimato; pelo particular e universal. Particular porque é marcada pelo hibridismo e pelo regional, pelas singularidades inerentes ao mundo criado pelo escritor; universal em função de retratar sentimentos e processos inerentes ao ser humano, às suas reações diante da perda, das conquistas e da capacidade de se adaptar, ou não, ao inusitado.

¹ As futuras referências à obra em estudo serão feitas por seu título abreviado (RCO)

RCO expõe a jornada empreendida pela narradora, após a morte da mãe, quando de seu retorno à cidade natal, em busca do passado. Por meio de carta enviada ao irmão comunicando a morte da mãe adotiva, Emilie, ela relembra ao seu interlocutor todos os acontecimentos do passado com base em suas próprias lembranças e nos testemunhos colhidos entre amigos e familiares. A carta, assim, assegura que os acontecimentos do passado não serão novamente despedaçados, enfim, é uma certificação, compartilhada com o irmão, de que o passado está sendo reescrito e que os depoimentos estarão a salvo.

A narradora, para recompor esses fatos, conta, além de suas próprias lembranças, com o testemunho de Hindié, melhor amiga e confidente da mãe; de Hakim, o filho escolhido pela matriarca para ser amado e compartilhar com ela o conhecimento da língua materna; do fotógrafo Dorner que, com suas lentes e visão de estrangeiro, retrata não somente a cidade, mas fornece uma visão particular das relações da cidade com a floresta, com o rio e com as próprias pessoas; do próprio marido de Emilie, seu pai adotivo, relato marcado pelo multiculturalismo presente na família e na própria região e pelas “revelações” do personagem ante uma natureza exuberante e com marcas próprias. Além das recordações alheias, a narradora conta, para esse resgate, com sua própria imaginação.

O romance é marcado por revelações e contradições. As revelações, termo que aparece inúmeras vezes na narrativa, ocorrem por conta do contato do estrangeiro com o espaço urbano e, em especial, com a floresta. Dá-se, ainda, de várias outras formas: por meio do conhecimento dos segredos e mistérios que envolvem os objetos e o passado de Emilie; no contato entre a matriarca e as nuances culturais da região, através dos personagens Lobato e sua sobrinha Anastácia. Já os contrastes perpassam toda a obra de forma mais geral: a busca e a

impossibilidade; o obscuro e o desvendamento; a floresta e a cidade; o nativo e o estrangeiro; a construção e a fragmentação dos relatos; o novo e o velho; o espaço permitido e o espaço proibido; o comum e o exótico; o exterior e o interior; o passado e o presente; liberdade e aprisionamento, a vida representada pela narrativa e a morte. Nesse aspecto, a narrativa é marcada, em termos mais específicos, pela ocorrência de termos opostos, como se pode verificar no trecho a seguir: [...] a cauda e o cometa, o original e a tradução, a extremidade que toca a cabeça do corpo, início e fim de um mesmo percurso...”. Em outra passagem, Hakim fala sobre o acobertamento dado pela mãe aos dois irmãos, trecho que também apresenta termos contrastantes: “Emilie colocava-se ao lado deles; eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis e reluzentes aos seus olhos e ao alcance de suas mãos” (RCO, 2004, p. 87).

A própria busca do passado envolve contrastes, uma vez que se baseia em certezas e irreversibilidade. Em impossibilidades, na medida em que o passado ressurgiu transfigurado, marcado por uma rede de subjetividades que se entrelaçam, processos impossíveis de se tornarem inteiros novamente, uma vez que entre o passado e o presente estão o tempo, as particularidades, o conflito, o espaço modificado e até, em muitos casos, o medo de confrontação com o próprio erro. A heroína de Hatoum busca a própria verdade, que a salvaria de um presente em que ela própria hesita em se afastar do aprisionamento.

Marcada por uma origem obscura, a narradora e seu irmão foram adotados por Emilie e, assim, vivenciaram duas culturas diferentes: a brasileira e a libanesa. Nessa trajetória, os irmãos presenciaram uma série de episódios que os acompanharia vida afora: a morte de Soraya Ângela, neta de Emilie e filha de Sâmara Delia e de um pai anônimo. A convivência dessa criança na casa de Emilie

expõe passagens de lirismo, aprisionamento e negação. A menina, que nascera com necessidades especiais, é encarada pelos irmãos de Sâmara Delia como um estorvo, uma aberração, um castigo e até uma vergonha, como a narradora observa para o irmão: “As caminhadas pela cidade, acompanhada pelo tio Hakim”, tornaram possível a interação de Soraya Ângela com o mundo exterior e a interpretação que a personagem fazia dessa realidade, trazendo “para dentro de casa uma diversidade de episódios: caricaturas de pessoas esdrúxulas...” (RCO, 2004, p.18).

Uma evidente fragilidade permeia a rede de testemunhos organizados pela narradora. Esta, ao recolher as certezas vividas no passado também possui uma fragilidade evidente, que ela própria reconhece, conforme confia ao irmão distante: “De tanto me enfronhar na realidade, fui parar onde tu sabes: entre as quatro muralhas do inferno”. (RCO, 2004, p.135)

Os personagens comprometidos com a verdade dos fatos são testemunhas dos mistérios e episódios usados pela heroína em sua jornada *em busca do seu tempo perdido*. A narradora reúne o que sobrou do vivido. Para tanto, preenche lacunas, comanda, reinicia processos. A ela cabe eleger o que será recuperado, o que sairá dos escombros.

A questão da memória, através dos tempos, tem possibilitado a identificação do leitor com os personagens, porque, ao contar sua história, o narrador poderá, ficticiamente, invadir mundos particulares, evidenciando trajetórias similares ou diferentes da sua.

A lembrança é significativa para a sociedade, uma vez que abre caminho para a reflexão do homem acerca de seus desafios diante do passado e de sua própria capacidade de armazenar informações tanto individualmente quanto socialmente, enquanto sujeito capaz de compreender seus códigos, identidade e

particularidades. Rememorar, nessa caminhada, pode ser uma retomada de caminhos, uma reflexão a respeito das decisões tomadas, sobre como lidar com as vicissitudes e alegrias, enfim, possibilita a retomada, o refazer.

Relacionar uma obra literária com essa temática é valorizar, antes de tudo, o debruçar do homem sobre si próprio, sobre esse tempo não linear que permeia a vida humana, invadindo o presente e oportunizando ao homem aprofundar-se sobre sua própria caminhada. *RCO* simboliza o rever, reavaliar, lidar com a ausência, com as perdas, buscar as marcas deixadas para trás, representa esse limiar entre o passado e o presente, entre as perdas e a inevitabilidade que o passado traz em seu rastro.

O romance *RCO* é dividido em oito capítulos em que os narradores se alternam, com pontos de vistas diferentes para cada relato. Os fragmentos que compõem a obra remetem o leitor a uma ideia de não totalidade, de quebra e perda que, por outro lado, também estão atreladas à ideia de reconstrução, de retomada, de buscar algo que está perdido ou distante. A narradora empreende essa jornada em *busca do tempo perdido*, do resgate de sua identidade, de seus códigos que estão, de certa forma, imbricados nas falas e saberes de outros.

Essa narrativa remete a um tempo fragmentado, a uma velha Manaus, a uma mistura de hábitos e culturas diferentes, ao vivido e imaginado, ao narrado mediado pelo social. Esses são alguns dos recursos usados por Hatoum para recompor o passado da anônima narradora, que tenta dar a si mesma, formas viáveis de lidar com a realidade. Assim, fazer um apanhado a respeito das manifestações da memória coletiva na narrativa de *RCO* é desvendar os caminhos tortuosos do passado e suas nuances capazes de remeter o homem a um real inexistente, porém perpetuado pelo outro, pela capacidade humana de ver a si

própria no rastro deixado pelo outro, seja na lembrança de uma rua, no cheiro de uma comida, nas lembranças de um tempo (des)construído pelo próprio tempo.

Diante do exposto, o presente trabalho tem como objetivo analisar de que modo ocorrem as manifestações da memória em *RCO*, à luz de Maurice Halbwachs, com a obra *Memória Coletiva*; Samuel Beckett, com Proust, de Gaston Bachelard, com *A poética do espaço*, entre outros, bem como levantar as nuances dessa narrativa com as quais o autor deu vida a essa variedade de vozes, evidenciando-se, com isso, como as funções desses relatos poderão se constituir em um processo coletivo e catártico.

Apesar da existência de inúmeros trabalhos acadêmicos sobre a obra de Milton Hatoum e, especificamente, *RCO*, essa dissertação propôs-se a desenvolver um trabalho voltado à questão da memória coletiva e suas manifestações, aprofundando, assim, o tema tratado, e ampliado a pesquisa para questões afins tais como a ficção, o mito, o esquecimento, a narração, o silêncio, o processo catártico, entre outros, além de levantar os procedimentos literários usados pelo autor para compor sua narrativa.

A metodologia foi calcada na leitura de entrevistas e artigos, teses e dissertações, que analisam o tratamento artístico dado às obras literárias, e, em especial, nos estudos em torno da memória, produzidos por Halbwachs. Os estudos dos gêneros autobiográficos afins – a própria autobiografia, memórias, diários e cartas – foram utilizados, também, para complementar a análise do presente trabalho, o que possibilitará uma visão mais sistêmica desse campo de estudo.

O tipo de pesquisa utilizada foi a qualitativa, uma vez que se buscou as nuances, a interpretação, os motivos e meios na observação dos aspectos que envolvem a questão da memória na literatura. Segundo Creswell, a pesquisa

qualitativa, de origem holística, geralmente é mais subjetiva, não usa dados estatísticos, além de ser mais interpretativa (CRESWELL, 1994, p.57).

O uso da pesquisa qualitativa é apropriado, na presente pesquisa, uma vez que possibilita, mediante a observação e interpretação, evidenciar aspectos contidos na narrativa de Hatoum, tais como a soma dos relatos filtrados sob a visão da narradora, a oposição entre os personagens do silêncio e aqueles que provocam a mudança e a transformação, as manifestações do social como parte da reconstrução promovida pela narradora, o anonimato como marca da função de alguns personagens, entre outros aspectos capazes de favorecer o surgimento de considerações fundamentais para a elucidação das propostas e objetivos aqui propostos.

Esse texto dissertativo estrutura-se em três capítulos. Enquanto o primeiro traça um apanhado em torno do romance e do contexto da obra de Milton Hatoum, o segundo busca evidenciar os estudos teóricos em que se baseiam os levantamentos e questionamentos aqui apresentados. Já o terceiro capítulo analisa o romance em estudo à luz desses estudos teóricos, buscando elucidar as proposições iniciais.

Portanto, desvendar as manifestações da memória presentes nesse romance, suas possibilidades e desafios, suscitou a reflexão em torno de várias questões fundamentais nessa investigação, tais como as manifestações da memória social, alguns dos mecanismos capazes de possibilitar a reunião dos fragmentos do passado. Isso possibilitará à narradora constituir-se sujeito de sua própria história, juntando, interpretando, suscitando a reescrita do seu presente. Assim, ela recompõe os fragmentos, embora esse processo, por sua própria natureza, seja incompleto, não linear, tortuoso, incapaz de restaurar integralmente o que passou. Quando faltam as lembranças, a narradora de Hatoum preenche os espaços com a

imaginação, afinal, ela é sabedora de que o retorno ao vivido transita entre a busca e a impossibilidade. A narradora mergulha no passado para buscar a purificação de uma mulher marcada pelo anonimato, pela necessidade de identificar suas raízes, pelos medos e lembranças. Nessa viagem de retorno ao passado, ela precisa do outro, daqueles que poderão juntar-se a ela nessa jornada caracterizada pela incompletude. O coletivo e o individual se misturam nessa luta que simbolizará uma vida inteira e que, nesse romance, são marcados pela presença do contraste e de um espaço que abriga, significativamente, esses aspectos marcantes vividos e imaginados pela heroína de Hatoum. O subjetivo e o coletivo se interpõem, resultando em um processo catártico surgido a partir desse emaranhado de testemunhos ora submersos em símbolos e representações, ora controversos. O renascimento da narradora provém da morte de si própria, do que a fez escrava do vivido e do que possibilitou que ela emergisse dos escombros, não ilesa, mas fortalecida para a busca, mesmo que esta não resulte na reconstrução de uma vida inteira. Assim, o outro é fundamental para que a personagem possa reunir os pedaços necessários ao processo catártico e, com isso, buscar sua identidade, nomes e dados que poderiam preencher as lacunas do presente, mesmo que o contar provenha de narradores também sem nome, também em busca de suas próprias marcas. É uma caminhada ora solitária, ora coletiva, em que o diálogo com o interlocutor é o recurso para continuar essa jornada, motivada não apenas pela necessidade, mas também pelos desejos antigos, agora ressuscitados – o desvendamento dos segredos, dos desacertos, do desamor.

1 O ROMANCE CONTEMPORÂNEO: EVOLUÇÃO E DESAFIOS

O romance, segundo M.Moisés, é uma composição em prosa, um gênero literário universalmente aceito, que permite ao escritor “construir um projeto ambiciosamente globalizante das multiformes experiências humanas e, ao leitor, desfrutá-lo de modo privilegiado, sem risco para a sua própria existência” (MOISÉS, 2004, p. 400). Já para Forster, o romance é uma forma literária tão ampla que é quase impossível generalizar comentários a seu respeito (FORSTER, 2004, p.214).

O surgimento do romance, para Benjamin, foi um prenúncio da morte da narrativa. O romance, diz ele, nem precede da tradição oral nem a alimenta. Fazendo uma distinção entre o romance e a narrativa, o autor afirma que enquanto o narrador retira da experiência do que narra e incorpora às coisas narradas a experiência dos seus ouvintes, o romance segrega-se. A origem do romance, acrescenta, é o indivíduo isolado. A narrativa, ao contrário, é uma forma artesanal de comunicação. Ela se disseminou, durante certo tempo, entre os artesãos e possui características bem distintas do romance propriamente dito (BENJAMIN, 1994, p. 201).

Para Reuter, a história do romance está relacionada ao desenvolvimento da codificação e da consciência da língua que se traduzirá no desenvolvimento dos dicionários, das gramáticas e das enciclopédias, estando a expansão desse gênero atrelado ao da escrita, à diversificação de suas funções e ao crescimento no número de leitores. Entre os fatores que possibilitaram esse desenvolvimento estão a unificação linguística, só concretizada no século XX em função das mutações políticas, econômicas, comerciais, além do papel da escola (REUTER, 2004, p. 5-6).

O crescimento desse gênero, acrescenta Moisés, é simultâneo ao surgimento e desenvolvimento do Romantismo. O romance da forma como se

entende na contemporaneidade surge nos meados do século XVIII, na Inglaterra, sob a égide da revolução romântica (MOISÉS, 1997, p. 92).

Essa universalização, em termos de aceitação, foi impulsionada durante o século XIX, quando a formação de um novo e crescente público leitor tornou-se uma realidade, já ensaiada desde a ascensão da burguesia. Esse gênero ganhou adeptos desde então. Outros fatores, tais como a evolução dos recursos de impressão, também oportunizaram esse crescimento.

Confundido, em muitas ocasiões, com a novela, o romance amplia os seus domínios durante o século XIX. A Inglaterra comparece nesse gênero com uma série de ficcionistas de primeira hora, entre eles, Dickens, Thomas Hardy, Jane Austen. Cronologicamente, Stendhal é o primeiro representante de peso do romance europeu, porém, cabe a Balzac o posto de criador do romance moderno, com a *Comédia Humana*, escrita entre 1829 e 1850. (MOISÉS, 1997, p. 93)

A luta do autor pela propriedade, a originalidade, o envolvimento dos escritores em prol da instrução pública são alguns dos aspectos ressaltados por Reuter para analisar o desenvolvimento do romance contemporâneo (REUTER, 2004, p.8).

Um dos fatores que contribuíram para alçá-lo a uma forma literária dominante como ocorre nos dias atuais é o aumento do público leitor, porém, nem sempre foi assim, já que durante muito tempo o romance foi considerado um gênero menor (REUTER, 2004, p.10).

Coube aos escritores russos, em especial a Dostoievski, inovar o romance, ao construírem obras com profundidade psicológica e densidade trágica. No entanto, foi Proust, nos meados do século XX, quem encampou uma nova revolução na

estrutura do romance, com a publicação de *À procura do tempo perdido*, em 1913, operando toda uma série de revolução no romance moderno (MOISÉS, 1997, p. 94).

Assim, o cenário em que se desenvolve o romance contemporâneo é marcado por significativas alterações no âmbito econômico, cultural, social, comportamental. As mudanças resultaram em uma nova ordem artística que invadiu todas as instâncias da vida em sociedade. Com isso, o anonimato cedeu lugar, na contemporaneidade, ao fortalecimento da autoria. Enquanto o anonimato era vinculado à oralidade, a propriedade da autoria era fortalecida por vários fatores, tais como o aprimoramento dos recursos gráficos, aumento na tiragem e venda dos livros e, em especial, com o crescimento do número de leitores, aspecto este que coincide com a ascensão da burguesia, surgimento do romantismo e desenvolvimento do romance.

1.1 HATOUM NO CONTEXTO DO ROMANCE BRASILEIRO

Em meio a um cenário marcado pela heterogeneidade, a literatura brasileira contemporânea se (re)acomoda diante do surgimento de uma plêiade de novos escritores com abordagens e singularidades próprias, vozes e estilos diversos em meio a uma saga de outros escritores já consagrados.

Para Beatriz Resende, a multiplicidade e a heterogeneidade têm marcado as produções da nova geração de autores brasileiros. A literatura brasileira contemporânea, diz ela, é caracterizada pela multiplicidade, já que não existe um estilo dominante; pela fertilidade, em função do surgimento de um novo suporte, o espaço virtual, o que possibilita uma independência no que concerne à divulgação da produção e fomento da discussão via rede. O outro aspecto marcante nesse cenário é a qualidade da ficção dos autores atuais. Nesse aspecto a autora chama a

atenção para o que ela denomina de “vozes da periferia” e para a erudição de alguns desses nomes (RESENDE, 2008).

É nesse contexto, que Hatoum reinventa, no cenário brasileiro, uma narrativa em que a memória, a imaginação criadora e o subjetivo redesenham procedimentos artísticos criando uma nova forma de transcrever velhos dilemas do homem e sua busca, às vezes inglória, do passado.

O escritor amazonense despontou nesse cenário há quase duas décadas, com a publicação do romance *Relato de um certo Oriente*, em 1989, posteriormente traduzido para várias línguas e publicado na França, Estados Unidos, Itália, Portugal e Espanha, entre outros países. Ao abranger duas linguagens culturais, árabe e amazonense, Hatoum reiteradas vezes, volta a seu passado em busca de histórias que povoaram sua infância.

O autor de *Relato de um certo Oriente* é descendente de libaneses, nasceu em 1952, na cidade de Manaus, Amazonas. As particularidades dessa região e o acesso ao multicultural possibilitaram esse mundo de ficção em que o fantástico e o mítico se mesclam a culturas e falares diferentes.

O próprio Hatoum aponta, em *entrevista concedida ao Suplemento Literário de Minas Gerais*, as estratégias usadas para compor esses relatos, resultantes de sua vivência, de sua formação cultural, ao enfatizar que as histórias vinham de todos os lados. Nessa época, diz ele, viveu com mais intensidade. Porém, “chegou um momento em que fiz uma pausa e comecei a escrever sobre esse passado. Mas não queria escrever qualquer coisa, me debrucei no trabalho, na forma do texto, na construção dos personagens” (HATOUM, 2006).

Em 2000 publica *Dois irmãos* e em seguida, *Cinzas do Norte*, “um retrato pessimista (ou realista, se comparado à crise política brasileira) de uma geração não apenas derrotada como desiludida” (BARCELLOS, 2005, p. 1).

Ao tecer comentários a respeito de *Cinzas do norte*, ressalta as estratégias usadas pelo escritor que, de certa forma, se fazem presentes também em *RCO*:

A incerteza e a busca por alguma verdade norteiam as páginas do livro: cartas, sem remetente ou destinatário explícitos, revelam as elipses propositalmente pontuadas nos capítulos. Além de referências textuais a Machado de Assis, Hatoum seguiu também as estratégias literárias tão bem exploradas na obra desse clássico brasileiro: a partir de um núcleo familiar, de um microcosmo, consegue caracterizar a sociedade de uma década. Ao fim, sobram apenas memórias e cinzas. Uma narrativa bem amarrada que conflui para o trágico. Só se salva a literatura - ou ela mesma apresenta-se como único meio de salvação. (BARCELLOS, 2005, p. 1)

Em outra entrevista, o escritor fala sobre a presença marcante do contexto de Manaus na obra *Dois Irmãos* (escrita e reescrita sete vezes). Segundo ele, quando escreveu essa obra estava possuído pela cidade. “Foi inevitável, porque passei quinze anos lá. Aí juntei os dramas de uma família com o “progresso decadente” da Manaus moderna. A gente escreve sobre algo que nos toca profundamente. Eu tinha uma dívida afetiva e moral com a minha cidade, e eu tentei quitá-la escrevendo um romance. É pouco, mas é tudo o que pude fazer, com muita paixão, dor e também alegria” (LUPINACCI, 2003).

Retomando suas investidas literárias de início de carreira, Hatoum lançou, em 2009, *A cidade Ilhada*, seu primeiro livro de contos, um total de dezoito contos reunidos, segundo o próprio autor, ao longo de 18 anos. Escrever contos não é fácil. Se fosse, eu já teria publicado esse livro antes. É muito mais fácil errar um conto do que um romance. Neste último, se tiver algumas falhas, é possível consertá-las. No conto, não”, diz Hatoum (KRAPP, 2009, p.1).

Venceu três vezes o Prêmio Jabuti. Foi ganhador, ainda, de outras premiações, tais como o da Associação Paulista dos Críticos de Artes, Prêmio Bravo e Prêmio Portugal Telecom. Segundo Ubiratan Brasil, em crítica proferida no Jornal O Estado de São Paulo, “Hatoum é um profissional da palavra, autor que utiliza a literatura como a busca de sentido em um mundo que não faz sentido. Um escritor que utiliza as ferramentas certas, ciente de que o uso generoso e indiscriminado de adjetivos e advérbios deveria ser crime previsto no código penal” (BRASIL, 2008).

Como ele ainda comenta, a infância e a juventude perpassam seus dois primeiros romances, *Relato de um certo Oriente* e *Dois Irmãos*. Crítico contumaz dos próprios textos, Hatoum publicou-os com um considerável espaço de tempo - *Relato de um certo Oriente* foi lançado em 1990, traduzido para cinco idiomas. *Dois Irmãos* foi publicado uma década após a estreia do escritor, intensificando, assim, o interesse dos leitores pela sua obra. Hatoum despontava também no cenário internacional (BRASIL, 2008).

Hatoum, de certa forma, em *Relato de um certo Oriente*, encena o papel de herói que tenta resgatar uma tradição milenar voltada ao contar, ao perpetuar pela palavra, pelo narrar. Para a heroína sem nome construída por ele nesse romance, a narrativa é o fio da vida, o ressuscitar por meio da junção entre o contar e a escrita, esta simbolizada pela carta, pelo diálogo que assegura o eternizar dos personagens e tramas que marcaram a vida da personagem e de sua família. Tenta recuperar o papel do contador de histórias usando, exatamente, um dos instrumentos que apressou a morte da tradição oral, o romance.

2 MEMÓRIA: PRESSUPOSTOS E DESAFIOS

2.1 MEMÓRIA E MITO

Distanciamento da realidade, verdade, narrativa, símbolos, memória. Muitos são os termos que remetem ao Mito e suas múltiplas maneiras (conto de fada, lendas, entre outras) de relatar a vivência do homem através dos tempos e de refletir sua maneira de pensar, sua cultura, verdade e fé, tradição. A memória coletiva os trouxe do mundo antigo até os dias atuais, mesmo que com suas narrativas e características alteradas pelo momento histórico e modo de vida dos diferentes povos que usaram suas criações para simbolizar seus medos, perdas e lições de vida.

É preciso buscar, diz Thiesen, nos primórdios das representações sociais, as origens da memória enquanto construção conceitual, para uma melhor compreensão do movimento que se opera do mito à razão. O mito, afirma, é uma história verdadeira, ocorrida nos primórdios dos tempos e que serve de modelo para o comportamento dos homens. Não se trata de uma “verdade” histórica, mas de uma “verdade” anterior à história (THIESEN, 2006).

O esquecimento e a memória são fronteiros no mundo das lembranças. O esquecimento algumas vezes esconde a verdade que se quer distante, mas que sucumbe diante do imprevisível e até do inevitável. Outras vezes ele ressurge, sufocando da memória o vivido ou passagens de uma vida inteira. Próxima a eles, se posta o silêncio, pronto para interferir nesse processo por vezes complexo, outras, sombrio, ele esgueira-se pronto a deslocar-se, oportunamente.

Esse entrelaçamento entre memória, mitologia e esquecimento está presente no simbolismo indiano: o *Dighanikaya*² afirma que os deuses caem do céu quando lhes falha a memória e sua memória se confunde; ao contrário, os deuses que não esquecem são imutáveis, eternos, de uma natureza que não conhece a mudança. O esquecimento equivale ao sono, mas também a perda de si mesmo. (ELIADE, 2007, p. 108).

Para aqueles que esqueceram, a rememoração é uma virtude; mas os perfeitos não perdem jamais a visão da verdade e não têm necessidade de lembrar. Eliade aborda a distinção entre memória (*mneme*) e recordação (*anamnesis*) afirmando que os deuses de que fala Buda no *Dighanyakaya*, e que caíram dos céus quando a memória se perturbou, reencarnaram-se como homens. Alguns deles praticaram a meditação e conseguiram recordar-se de suas existências anteriores. Uma memória perfeita é superior, portanto, à faculdade de lembrar. Porém, a recordação implica “esquecimento” e este equivale, na Índia, à ignorância, à escravidão e à morte. Mnemósine, personificação da memória, irmã de Cronos e de Oceanos, é a mãe das musas. Essa deusa é onisciente. Em *Teogonia*, a deusa “sabe tudo o que foi, tudo o que é, tudo o que será” (ELIADE, 2007, p. 108).

Quando o poeta é possuído pelas musas, afirma o autor, ele sorve diretamente da ciência de Mnemósine – sobretudo do conhecimento das *origens*, dos *primórdios*, das *genealogias*. O passado assim revelado é mais que o antecedente do presente:

Ao remontar a ele, a rememoração procura não situar os eventos num quadro temporal, mas atingir as profundezas do ser, descobrir o original, a realidade primordial da qual proveio o cosmo, e que permite compreender o devir em sua totalidade. (ELIADE, 2007, p. 108).

² Escritura budista, Coleção dos Longos Discursos.

O autor acrescenta que, na medida em que é esquecido, o passado é homologado à morte. A fonte Letes, o esquecimento, faz parte do reino da Morte. A *Mitologia da Memória e do Esquecimento*, no entanto, se altera. O *esquecimento* não simboliza mais a morte, mas o retorno à vida. A alma que teve a imprudência de beber da fonte de Letes reencarna-se e é novamente projetada no ciclo do vir-a-ser. Redirecionando-se, a alma busca a nascente que sai do lago Mnemósine, uma santa fonte, capaz de fazê-la mestre, entre os heróis. (ELIADE, 2007, p. 108).

Na Grécia, diz Eliade, a memória é valorizada de duas maneiras, todas em posição oposta a Letes, o esquecimento: a que se refere aos eventos primordiais (cosmogonia, teogonia, genealogia) e a memória das existências anteriores, ou seja, dos eventos históricos e pessoais. (ELIADE, 2007, p. 109).

Existem nas lembranças de uns e de outras zonas de sombra, diz Pollack, silêncios, "não ditos". As fronteiras desses silêncios e "não-ditos" com o esquecimento definitivo e o reprimido inconsciente não são evidentemente estanques e estão em perpétuo deslocamento. Segundo esse autor, em face de lembrança traumatizante, o silêncio parece se impor a todos aqueles que querem evitar culpar as vítimas. E algumas vítimas, que compartilham essa mesma lembrança "comprometedora", preferem, elas também, guardar silêncio. (POLLACK, 1989)

Ao fazer uma alusão à Odisseia, Gagnebin afirma que "em redor do continente da memória, as ilhas e as penínsulas do esquecimento sempre existiram, talvez até mesmo essa terra tão firme do rememorado pudesse ser só uma terra insular de amplas dimensões" (GAGNEBIN, 2007, p.4).

Em *RCO*, a imposição do esquecimento está presente, em especial na figura de Emilie, que impõe o esquecimento em torno do seu próprio passado, da origem

dos objetos, como o relógio, de sua ida ao convento quando ainda era solteira e até mesmo da transgressão dos dois filhos *ferozes*. Ela impõe o esquecimento de todos sobre a origem de Soraya Ângela, da narradora e de seu irmão. Somente a amiga Hindié é excluída dessa zona de silêncio.

2.2 OS VIESES DA MEMÓRIA

O despedaçamento, o irremediável e a não linearidade são alguns dos termos apropriados a esse retorno a um *tempo perdido*, ao passado, a que os homens, seja na ficção ou no real, se aventuram (re)encontrar. Enquanto uns admitem ser ele uma volta atormentada, outros o querem exatamente por expressar passagens significativas em suas vidas. Seja qual for o motivo ou a forma como esse passado retorna, ele certamente possui vieses marcados pelo controverso e pela complexidade, o que, de certa forma, reflete outros processos que envolvem os homens e suas relações com o outro e consigo próprio.

Essa volta também está presente em *RCO*. Esse processo, para a narradora anônima de *RCO*, é doloroso e até tortuoso, como mostra o trecho em que ela conta ao irmão que as tentativas de reconstrução dessa volta foram exaustivas e, muitas vezes, resultaram em episódios desconexos, seguidos de lacunas marcadas pelo esquecimento e pela hesitação: “um espaço morto que minava a sequência de ideias”. Em outro trecho ela denomina esse processo de caótico: “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”. Em *RCO*, em várias passagens, são usadas imagens metafóricas, como ocorre no exemplo em que a personagem compara o passado a um perseguidor invisível. Em outra passagem, ela faz um

parâmetro entre a ordenação dos episódios com um “navegador perdido em seus meandros, remando em busca de um afluente que o conduzisse a um leito maior, ou ao vislumbre de algum porto”. (RCO, 2004, p. 165/166)

As narrativas organizadas pela narradora se constituem no âmbito em que a memória se manifestará trazendo à tona o vivido por ela, pelos outros narradores, por meio dos espaços visitados, do urbano, da floresta, dos ambientes internos, enfim, possibilitará o resgate de parte desse passado marcado por vieses nem sempre compreendidos pela protagonista, mas que representam uma busca pelas instâncias submersas pelo tempo. Assim, a narradora procura reviver, “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” (RCO, 2004, p.166).

Segundo Tadié, a memória é a função de nosso cérebro que constitui o elo entre o que percebemos do mundo exterior e o que criamos, o que fomos e o que somos, ela é indispensável ao pensamento e à personalidade (TADIÉ, 1999, p.9).

Barros complementa essas afirmativas ao lembrar que a memória é uma função do sistema nervoso. Embora se possa armazenar tanta experiência quanto possível, pode-se dizer que tão importante quanto o armazenamento de informações é o seu esquecimento, sendo este um fenômeno fisiológico e que desempenha um papel adaptativo. Imagine só, propõe Barros, se fôssemos capazes de "guardar" tudo aquilo que vivenciamos com uma riqueza de detalhes, seria praticamente impossível, pois levaríamos boa parte do nosso tempo recordando cada detalhe vivenciado. (BARROS, 2004)

Já segundo Vogt, a memória possibilita a automatização das regras e das convenções que permitem o amplo e intrincado fenômeno da significação no uso das línguas naturais pela associação de sinais físicos - sonoros ou gráficos - a significados de coisas, estados e processos no mundo (VOGT, 2004).

O diálogo com o presente atualiza o passado, garante Ramos, o que permite a reconstituição da vida pela linguagem, quando as lembranças não serão realidade. Esse processo, no entanto, possibilita as interpretações das coisas findas e do próprio destino pessoal. Foi isso que fizeram, por exemplo, entre tantos, Graciliano Ramos, José Lins do Rego, Érico Veríssimo, Oswald de Andrade e, antologicamente, Pedro Nava (RAMOS, 2004).

Para Aguiar, o memorialismo exige a presença de um narrador apresentando os acontecimentos e os personagens neles envolvidos e pressupõe sempre dois tempos: o presente em que se narra e o passado em que ocorrem os fatos narrados. Por outro lado, a busca do passado nunca o reencontra de modo inteiriço, porque todo ato de recordar transfigura as coisas vividas. Ao fazer um paralelo com o épico, Aguiar afirma que o passado se recontrói de forma não linear, com idas e voltas repentinas, com superposições de planos temporais, com digressões e análises. O que volta não é o passado propriamente dito, mas suas imagens gravadas na memória e ativadas por ela em um determinado presente (AGUIAR, 1998, p. 25).

A narradora de *RCO* recorreu àqueles que presenciaram fatos e vivenciaram a sua história familiar para remendar os fragmentos e as lembranças que trazia consigo. Assim, poderia reconstruir as informações capazes de ampliar esse passado. Sobre esse processo, Halbwachs, em seus estudos sobre a memória social, afirma que se recorre a testemunhos para reforçar ou enfraquecer e também

para completar o que sabemos de um evento sobre o qual já se tem alguma informação, embora muitas circunstâncias a ela relativas permaneçam obscuras para nós. Para Halbwachs, todas as lembranças são formadas a partir das vivências coletivas. As lembranças, diz, são lembradas por outros, mesmo que se trate de eventos em que somente nós estivemos presentes. Sempre levamos conosco e em nós certa quantidade de pessoas que não se confundem, afirma o sociólogo (HALBWACHS, 2006, p. 29-30).

Suponhamos que eu passeie sozinho, simula Halbwachs, porém, apenas em aparência passei sozinho. A primeira vez que estive em Londres, muitas impressões me faziam lembrar os romances de Dickens: eu passei com Dickens. (HALBWACHS, 2006, p. 29-30).

A narradora de RCO, ao retornar a sua cidade, após duas décadas, também não andou sozinha: ao seu lado estiveram os personagens da infância, os bancos da praça, os monumentos, o movimento em torno do rio, o bairro ao qual não lhe era permitido o acesso, enfim, com ela andaram os vultos e a arquitetura, as ausências (dos gêmeos) e as presenças (do fotógrafo, de Hindié, Hakim, entre outros), as inevitáveis recordações que persistiam em retornar, além do próprio estranhamento com relação às mudanças ocorridas durante seu afastamento da cidade. Essas transformações se encarregaram de despertar, na personagem, a consciência da ausência, de como a cidade ficara sem ela, da dinâmica ocorrida nesse espaço de tempo. Enquanto ela lidava com a mesmice imposta pela clínica em que estivera, a cidade se movimentou sem ela, se alterou e, ao mesmo tempo, reafirmou velhos preceitos e diferenças já percebidos pela personagem. Parte da cidade ainda era proibida, parte dela se deteriorou, outra conservou a história que poderia, assim, ser compartilhada. Certos episódios, porém, ficariam esquecidos, como a morte de Emir,

lembrada apenas por uma fotografia e pelas recordações dos que compartilharam a mesma época e a mesma dor. Todos esses aspectos acompanharam o retorno da narradora, lhe remeteram a lembranças, a fizeram reconhecer e desconhecer lugares e velhos códigos com os quais norteou sua vida.

Para Halbwachs, quando se volta a uma cidade em que se havia estado, o que se percebe ajuda a reconstruir um quadro do qual muitas partes foram esquecidas. Se o que se vê hoje toma lugar no quadro de referências de lembranças antigas, inversamente essas lembranças se adaptam ao conjunto de percepções do presente. “É como se estivéssemos diante de muitos testemunhos; Podemos reconstruir um conjunto de lembranças de forma a reconhecê-lo porque eles concordam no essencial, apesar de certas divergências”. (2006, p. 29-30)

Halbwachs também faz um paralelo entre a necessidade de se introduzir um germe em um meio saturado para que ele cristalize, com o que acontece no conjunto de testemunhas exteriores a nós. Segundo ele, “temos de trazer uma espécie de semente da rememoração a este conjunto de testemunhos exteriores a nós para que eu ele vire uma consistente massa de lembranças”. (HALBWACHS, 2006, p. 33). A narradora de *RCO* pôde fazer germinar essa semente da rememoração, reconstruindo essas trajetórias a partir dos depoimentos.

Esquece-se mais facilmente quando não se pertence mais a determinados grupos, quando não se mantém mais os mesmos códigos e interesses comuns. Para Halbwachs, para obter uma lembrança é necessário que essa reconstrução funcione a partir de dados ou de noções comuns. Quando se esquece um acontecimento, recorre-se à memória do outro. Porém, “para que a memória dos outros venha assim reforçar e completar a nossa é preciso que as lembranças desses grupos não

deixem de ter alguma relação com os acontecimentos que constituem o meu passado” (HALBWACHS, 2006, p. 98).

No caso de *RCO*, a narradora, apesar de ter se distanciado durante muitos anos de sua comunidade, não deixou de manter com eles códigos e interesses em comum, entre estes a vontade de reviver, de desvendar, de refazer antigos percursos. Esse interesse, em grande parte, estava centralizado na figura da matriarca, ao redor da quais muitos dos episódios se desenrolam. Emilie é o cerne de muitos dos desvendamentos pretendidos por ela, presentes na fala de Hakim, da fiel amiga Hindié e da própria narradora. O interesse do grupo permanecia e o elo entre os guardadores das lembranças estava garantido, principalmente, através da figura da matriarca.

Para Halbwachs, “o funcionamento da memória individual não é possível sem esses instrumentos que são as palavras e as ideias, que o indivíduo não inventou, mas toma emprestado de seu ambiente” (HALBWACKS, 2006, p.72)

Essa afirmativa é pertinente ao que acontece em *RCO*, já que a narradora, por si só, não consegue preencher as lacunas concernentes a alguns dos episódios do passado, necessitando, portanto, recorrer aos antigos cenários, aos testemunhos, para compreender esse passado e o que ele ocasionou na vida presente. Ela percorre a cidade e tenta compreender as mudanças da cidade e dela própria, como se pode observar no trecho em que ela se assusta ao perceber como era vista por alguns moradores da cidade que a olhavam com insistência: “sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo. E eu não queria ser uma estranha tendo nascido e vivido aqui” (*RCO*, 2004, p. 123)

Os pressupostos de Halbwachs a respeito de memória opõem-se, entretanto, aos estudos de Bergson. Assim, enquanto para este, as lembranças retornam tal como ocorreram, para Halbwachs, os acontecimentos são rememorados não com os referenciais do passado, mas do presente. Esse passado, portanto, segundo ele, não retorna intacto, mas impregnado de experiências tanto do sujeito quanto do coletivo. Enquanto Bergson acredita em uma memória nitidamente individual, para Halbwachs a memória perpassa sempre pelo coletivo. As lembranças, para este pensador, estão atreladas não somente às nossas próprias lembranças, mas às dos outros, com suas visões de mundo e diferenças.

Portanto, como lembra Eclea Bosi, em sua abordagem sobre os aspectos da memória social, Bergson opõe a questão da percepção à lembrança. Para Bergson, diz ela, o universo das lembranças não se constitui do mesmo modo que o universo da percepção³ e das ideias (BOSI, 1999, 45-46). Para ele, as lembranças encontram-se cristalizadas e, ao serem percebidas, se apresentam fielmente, como acontecerem. Perceber e lembrar, portanto, então, se diferenciam, segundo a visão desse teórico.

Através da memória o passado não só vem ao presente, mas desloca as percepções imediatas, ocupando todo o espaço da consciência. A memória surge como força subjetiva, profunda e ativa, oculta e invasora (BOSI, 1999, 47).

Para Bergson, existem duas formas de memória: a memória-hábito e a memória-lembrança. A primeira está relacionada com as ações repetitivas; a segunda reflete determinados momentos do passado. Enquanto uma registraria, sob a forma de imagens, todos os acontecimentos da vida cotidiana; a outra seria voltada para ação, assentada no presente e levando em consideração somente o

futuro. A bem da verdade, esse autor, ela já não representa nosso passado, apenas o encena (BERGSON, 1990, p.60).

2.2.1 A transfiguração do passado

Entre o homem e suas recordações existe um fosso. Além da tênue divisória que separa memória voluntária de involuntária. O passado não pode ser reproduzido fielmente pelo memorialista, pois, ao recordá-lo, ocorre uma transfiguração de fatos e imagens.

Segundo Beckett, ao analisar a obra de Proust⁴, a imaginação aplicada ao que está ausente é um exercício no vácuo, incapaz de tolerar os limites do real. O contato direto e puramente experimental entre o sujeito e o objeto torna-se impossível, uma vez que estes estão automaticamente separados em função da consciência que o sujeito tem de sua percepção, o que faz com que o objeto perca sua pureza (BECKETT, 2003, p. 79).

Que fosso existiria entre a narradora e a reconstrução de suas memórias? Esse fosso inexistente e a memória poderia retornar intacta, restituindo a ela e aos outros narradores, o passado? O tempo pretérito retorna de forma atemporal e não linear? Essas questões, mesmo sob uma vertente ligada à ficção, perpassam pelo romance de Hatoum e se constituem, de forma velada, em preocupação para a organizadora dos relatos, já que ela admite usar a imaginação para preencher os espaços obscuros ou esquecidos.

⁴ Proust, diz Benjamin, não se cansava de esvaziar com um só gesto o manequim do esquecimento, o Eu, para evocar sempre de novo o terceiro elemento: a imagem, que saciava sua curiosidade, ou sua nostalgia, nostalgia de um mundo deformado pela semelhança, no qual irrompe à luz do dia o verdadeiro rosto da existência, o surrealista (BENJAMIN, 1994, p. 40).

No relato da narradora, fica evidente o distanciamento entre ela e o real, no reordenamento dos fatos do passado. O subjetivo, as emoções da narradora e o próprio esquecimento ou desconhecimento dos fatos são entraves ao processo de reconstrução. Isso fica patente na angústia que ela sente para dar um encadeamento lógico aos episódios e até em achar uma metodologia eficaz para recompô-los.

A conversa da narradora com o irmão é um dos recursos achados por ela para viabilizar essa volta, para contar o passado a si própria por meio do ato de narrar ao outro, no caso, o interlocutor. A narradora sentia-se impossibilitada com relação ao seu objeto de desejo: o ordenamento dos episódios que resgatariam pelo menos parte de sua história pessoal e familiar. Os muros da clínica, sua própria desordem interior, o marasmo em que, voluntária e involuntariamente se encontrava, impuseram-lhe novos caminhos, dificultando, assim, essa revisitação ao passado, esse reordenar imperioso de vivências, como ela própria reconhece, ao justificar sua ausência: “foi doloroso não ter visto Emilie, aceitar com resignação a impossibilidade de um encontro, eu que adiei tantas vezes essa viagem [...]” (RCO, 2004, p.136).

A imaginação, para a narradora de Hatoum, era um exercício capaz de preencher as ausências e não de intensificá-la, um auxílio para tolerar o real, uma aliada. Por outro lado, essa mesma imaginação que, irremediavelmente, afasta a narradora do real, alia-se também ao passado não somente para preencher as lacunas, mas também para tornar o processo catártico ainda mais distante.

Segundo Benjamin, um acontecimento vivido é finito, enquanto que o acontecimento lembrado é sem limites, uma vez que é apenas uma chave para tudo que veio antes e depois (BENJAMIN, 1994, p. 37).

Para Beckett, “não há como fugir das horas e dos dias”. Nem de amanhã, nem de ontem. Não há como fugir de ontem porque o ontem nos deformou, ou foi por nós deformado (BECKETT, 2003, p.11).

A personagem de Hatoum tinha consciência do impacto exercido pelo passar do tempo, pelos episódios que a marcaram sua trajetória e que necessitavam de reordenação, tinha consciência das mudanças que se processaram em sua vida e que somente a morte de Emilie conseguiu fazê-la emergir do caos em que se encontrava. Os relatos de Hatoum evidenciam essa desordem à medida em que apresentam, sob uma aparente simplicidade, uma trama marcada por contrastes e impossibilidades.

A narradora retorna, mas os seus objetos de desejo já não estarão intactos. O subjetivo, as vicissitudes, o tempo e as transformações que se interpuseram entre ela e os fatos passados tornaram impossível esse retorno. A plenitude, a felicidade da narradora de Hatoum precisa do passado, da incompletude que permeia sua trajetória. Ela precisa das lembranças, sejam suas ou dos outros, sejam elas resgatadas de forma explosiva ou uniforme.

Marcel Proust também foi mestre na transposição da memória voluntária e involuntária (AGUIAR, 1998, p.21). *Em busca do tempo perdido*, diz Konder, o narrador (Marcel) nos fala de amor, das "intermitências do coração", do ciúme, da hipocrisia, da solidão e da morte. Proust, diz, fala do tempo e suas complexas relações. Ele se refere ao teórico Benjamin quando diz que o autor de *Em busca do tempo perdido* não é movido por mera curiosidade, ao se debruçar sobre o passado. O que ele quer, profundamente, é compreender como e quando foi que houve perda de tempo humano. Em que momento, em que circunstâncias, o sujeito desperdiçou qualquer oportunidade de ser feliz (KONDER, 2003, p. 1)

A memória involuntária é explosiva, uma deflagração total, imediata e deliciosa. Restaura não somente o objeto passado, mas também o Lázaro fascinado ou torturado por ele subtrai o útil, o oportuno, o acidental, porque em sua chama consumiu o Hábito e seus labores e em seu fulgor revela o que a falsa realidade da experiência não pode e jamais poderá revelar – o real”. (BECKETT, 2003, p. 33)

Para Beckett, a memória involuntária é um mágico rebelde e não se deixa importunar. Escolhe o seu tempo e lugar para a operação do milagre. Não sei quantas vezes esse milagre reaparece em Proust (2003, p. 32), diz ele.

A memória voluntária é uniforme diz Beckett, não é memória, “mas simples consulta ao índice remissivo do Velho Testamento do indivíduo”. Essa memória é confiável em se tratando de reprodução das impressões do passado formadas por ação consciente da inteligência. Sua ação é comparada por Proust à de virar as páginas de um álbum fotográfico (BECKETT, 2003, p. 32). Como ainda complementa Aguiar, à memória voluntária ligam-se a cronologia dos acontecimentos, o fato, o documento e a história: à involuntária ligam-se a simultaneidade das lembranças que podem justapor-se umas às outras, a recriação do fato e da ficção (AGUIAR, 1998, p.21). A memória involuntária, de Proust, não está mais próxima do esquecimento que daquilo que em geral chamamos de reminiscência, indaga Benjamin (1994, p. 37).

Como em Proust, tanto a memória voluntária quanto a involuntária estão presentes no romance de Hatoum. Ao sentir determinado aroma, a personagem de *RCO* “reconhece a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa”. (*RCO*, 2004, p. 10). A própria narradora faz alusão a essa manifestação da memória ao afirmar que “na infância há odores inesquecíveis” (*RCO*, 2004, p. 37); “como se ela quisesse

estampar, através de um cheiro inconfundível, a lembrança de uma marca do passado que exalava por todos os poros de um corpo monumental” (2004, p. 141).

Reiteradas vezes os personagens fazem alusões à memória, como se pode perceber nos exemplos: “Com a cabeça formigando de cenas e diálogos, como alguém que acaba de encontrar a chave da memória” (RCO, 2004, p. 32). Depois, ela afirma que ficou “intrigada com esse desenho que tanto destoava da decoração suntuosa que o cercava; ao contemplá-lo, algo latejou na minha memória, algo que te remete a uma viagem, a um salto que atravessa anos, décadas” (RCO, 2004, p.11).

Em outra passagem, há uma alusão tanto à memória voluntária quanto à involuntária, no mesmo trecho:

Possuía uma memória invejável: todo um passado convivido com as pessoas da cidade e de seu país pulsava através da fala caudalosa de uma voz troante, açoitando o silêncio do quarteirão inteiro. Mas a memória era também evocada por meio de imagens; ele se dizia um perseguidor implacável de “instantes fulgurantes da natureza humana de paisagens singulares da natureza amazônica”. (RCO, 2004, p. 59)

A busca de recordar o passado, em *RCO*, não se dá como fruto do esforço apenas da heroína, embora caiba a ela o esforço de reunir, de recompor, de buscar e desvendar. Verifica-se, também, a presença da memória voluntária, quando ocorre o esforço da narradora em resgatar, em buscar dados do passado que se presume, possa acessar, mesmo que após algum esforço. A narradora sabe que tanto ela quanto os outros narradores podem, quando acharem oportuno, buscar as informações necessárias para recontar essa história.

2.3 A MEMÓRIA HISTÓRICA

A memória coletiva contém as memórias individuais, mas não se confunde com elas. Memória individual: não está isolada e fechada - utiliza palavras e ideias – produto de seu ambiente (HALBWACHS, 2006, p. 72).

Quando se evoca fatos que ocupam um lugar na memória da nação, se é obrigado a se remeter inteiramente à memória dos outros, e esta não entra aqui para completar ou reforçar a minha, mas é a única fonte do que posso repetir sobre a questão (HALBWACHS, 2006, p.72).

Halbwachs aponta uma distinção e um entrelaçamento entre memória autobiográfica e coletiva. A primeira, diz ele, receberia ajuda da segunda. Esta, mais ampla, só representaria para nós o passado sob uma forma resumida e esquemática, ao passo que a memória de nossa vida apresentaria do passado um panorama bem mais contínuo e denso (HALBWACHS, 2006, p.73).

Nomes próprios, datas, fórmulas que resumem uma longa sequência de detalhes, diz, Halbwachs, “a história parece um cemitério em que o espaço é medido e onde cada instante é preciso encontrar lugar para novas sepulturas” (HALBWACHS, 2006, 73-74).

A memória, diz Halbwachs, não se apoia na história estudada, mas sim na história vivida⁵. Por história, “devemos entender não uma sucessão cronológica de eventos e datas, mas tudo o que faz com que um período se distinga dos outros, do

⁵ Em romances memorialistas tais como *Balão Cativo*, de Pedro Nava, há uma presença significativa de referências históricas: Nava passeia por detalhes da história vivida. Cenários tanto dos arredores da casa de sua avó, Inhá Luiza, quanto de Belo Horizonte, Rio de Janeiro e até de outros países. No Rio de Janeiro, chega a fazer alusão à história de criação dos cemitérios: “quase todos foram abertos depois das hecatombes da febre amarela, a partir de dezembro de 1849 (NAVA, p.44, 2000); “É o Floriano, que ajudou o Deodoro a escramuçar o nosso imperador” (NAVA, p.98, 2000); “Tinha os olhos muito azuis da família, a cara arqueada e arqueada daquele Carlos de *Habsburgo* que seria imperador da Áustria por morte de Francisco José” (NAVA, p.96, 2000);

qual os livros e as narrativas em geral nos apresentam apenas um quadro muito esquemático e incompleto” (HALBWACHS, 2006, p.79)

Em *RCO*, embora não haja alusões explícitas a dados históricos, existe todo um entrelaçamento entre a história individual dos personagens e a história da cidade. Os parâmetros, as mudanças, os relatos em geral, indicam esse transcorrer histórico que perpassam, de forma tênue, a narrativa.

A memória possui uma estreita relação com a historiografia. Enquanto a memória, ao buscar o passado, reconstrói fatos e dados importantes para a história, a historiografia também versa sobre o discurso histórico.

Para Seligmann, o trabalho da história e da memória deve levar em conta tanto a necessidade de se trabalhar o passado, em função das identidades dependerem disso, mas também do quanto esse confronto com passado é difícil (SELIGMANN, 2003, 77). Já segundo Boschi, a memória difere da história, entre outras coisas, porque a memória “é mais próxima dos sentimentos do que da razão” (BOSCHI, 2007, p.61).

2.4 A MEMÓRIA E OUTROS GÊNEROS CONFESSIONAIS

As últimas décadas presenciaram a disseminação de obras em que o Eu do autor é a temática principal. A exposição da vida pessoal e a falta de privacidade são tônicas de uma época em que há uma invasão da intimidade das pessoas. Os meios de comunicação, nesses casos, usam o interesse em observar, invadir, vigiar. A vida íntima passou a ser “consumida” como se fosse um produto qualquer. O consumidor busca no outro sua própria verdade.

O particular, nesses relatos, é que o que diferencia e, ao mesmo tempo, aproxima. O público leitor é ávido pelo que de singular existe no outro, porém

fascinado pelo que pode ver de si próprio naquela exposição. Assim, o homem busca, por meio desses relatos (originários de diferentes veículos de comunicação), encontrar a si próprio, trechos de sua trajetória de vida, em meio à mudança e às constantes inovações.

Esse talvez seja um dos motivos pelo qual a literatura do Eu ainda esteja presente nos dias atuais como uma busca, em meio a tantos deslocamentos e transfigurações resultantes das ordens sociais, econômicas e culturais que se instalaram há algumas décadas. Os relatos que envolvem o Eu fazem parte do percurso humano, pois remetem à questão das lembranças, das reflexões a respeito do passado, da busca pelo particular, pelo subjetivo.

Esses relatos mais íntimos, afirma Valentim, acabam por influenciar a ficção literária. As experiências individuais, que substituíram a tradição coletiva, tão valorizadas no século XVIII, se refletem no romance. Uma das estratégias dos ficcionistas foi a de simular um efeito de verdade do texto literário. Tal efeito pode ser verificado não só pelo motivo dos manuscritos encontrados como também nas cartas remetidas ou descobertas ao acaso, fazendo do romancista um mero *escriba*. Uma outra via é o escrito em primeira pessoa pois, uma vez que a história é narrada por um *eu*, o leitor inocente tomá-la-á como verdadeira. (VALENTIM, 2006, p. 27)

De certa forma, os relatos que envolvem o Eu são uma forma de marcar a presença do homem em meio às novas ordens sociais que se apresentam constantemente modificadas. Mas o século XIX apenas prenunciava as mudanças e o homem já se sentia perdido vivenciando as mudanças e antevendo o que estaria por vir. Por isso, busca elos, identidade, marcas próprias que poderá estar na história do outro. A intimidade do outro, assim, é uma marca com indícios identificatórios. O século XIX, em sua segunda metade, viu aflorar um certo

sentimento decadentista. O homem oitocentista parece descrente quanto ao futuro e vê o presente como um momento de angústia e insatisfação (OLIVA, 2002). O Romantismo foi o movimento que refletiria o desconforto desse homem com seu meio, caracterizando o chamado “desajuste romântico”, processo que apresentou, seu âmago, um profundo desapontamento com sua realidade, já que seus ímpetos eufóricos iniciais (concretização do ideário francês de Liberdade-Igualdade-Fraternidade) foram bruscamente interrompidos pelo aumento da pobreza e pela dificuldade de ascensão social na Europa do século XIX (PEREIRA, 2004).

Benjamin comenta que “somente Proust fez do século XIX um século para memorialistas. O que era antes dele uma simples época, desprovida de tensões, converteu-se num campo de forças, no qual surgiram as mais variadas correntes, representadas por correntes subsequentes” (BENJAMIN, 1994, p. 40).

Enfim, o mundo em que vive o homem atual⁶ é invadido em todas as suas instâncias pela mudança, o que gera um sentimento de inutilidade e descartabilidade, como tem sido demonstrado em inúmeros estudos. Assim, a literatura confessional e outros modelos similares funcionam como um retrato de si mesmo para o homem, que não consegue enxergar a si nesse leque de inovações e nos novos parâmetros instaurados na modernidade.

⁶ A busca do/pelo sujeito que apontamos anteriormente ganha força, no século XX, a partir da crise dos grandes modelos explicativos e políticos. A literatura afasta-se dos projetos de engajamento social e volta-se para a escrita íntima, a “recriação individual do mundo” (VALENTIM, 2006, P.88). As transformações científicas e tecnológicas, especialmente as geradas pelo avanço da informática e o acesso dos cidadãos ao computador, possibilitaram mudanças na velocidade com que as informações são processadas. Para Maraschin, “a novidade ocupa o lugar da tradição, a velocidade, o lugar do movimento. As inúmeras possibilidades de experimentar, no âmbito do consumo, vários objetos e descartá-los tornaram-se modos de viver que impregnaram outros setores da vida. A informação e o conhecimento são interpelados em seu valor utilitário, de uso e de desuso”. Para essa autora, “as práticas tradicionais de conviver, trabalhar, educar e, mesmo, de pensar e de conhecer têm sofrido abalos e transformações com o advento das novas tecnologias da comunicação. Instituições sociais, dentre elas a escola, recebem, quotidianamente, o impacto de um bombardeio de informações providas de diferentes meios” (MARASHIN, 2000, 106-109).

Mathias cita testemunhos⁷ que, segundo ele, resultam de momentos de crise ou de ruptura, entre eles o de Gertrude Thomas e de Maria Vassiltchikov, ambos “relevam pela problemática psicológica que lhes é inerente, uma componente essencial de toda a escrita diarística (MATHIAS, 50).

Nessa busca, o leitor procura no outro o seu próprio Eu, os conflitos inerentes e expectativas ao homem. O limite entre os gêneros de confissão é tênue. Para Moisés é difícil traçar o limite exato entre a autobiografia, as memórias, o diário íntimo e as confissões, uma vez que cada uma possui, a seu modo, o mesmo extravasamento do "eu" (MOISÉS, 1982, p.50).

Enquanto a autobiografia é mais centrada no Eu do narrador, as memórias envolvem não somente o Eu narrador, mas também o mundo externo, com suas tradições e contrastes. Para Pascal, uma definição de autobiografia envolve a reconstrução do movimento da vida ou de uma parte de sua vida, nas circunstâncias atuais em que foi vivida. Seu centro de interesse, diz, é o eu, não o mundo externo, embora, necessariamente, o mundo externo deva aparecer de tal (COSTA LIMA, 1986).

Philippe Lejeune, para diferenciá-la dos outros gêneros confessionais, define a autobiografia como “relato retrospectivo, em prosa, que uma pessoa real possui de, enquanto sua própria existência, com ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade”(LEJEUNE, 1996, p. 50).

Esta definição põe em jogo elementos pertencentes a quatro categorias diferentes: a forma da linguagem (narração e prosa), tema tratado, situação do autor e posição do narrador (1996, p. 51).

⁷ Segundo Seligmann, a palavra testemunho origina-se do Latim e tem como base dois termos: *testis* e *superstes*. O primeiro indica o depoimento de um terceiro em um processo; o segundo indica a pessoa que atravessou uma provação, o sobrevivente (2003, p. 373-374).

Para Lejeune⁸, a autobiografia deve ser fundamentalmente uma narração, contemplando uma retrospectiva da vida. Para que haja autobiografia, diz o mesmo autor, é imprescindível a existência da identidade do autor, do narrador e do personagem (1996, p. 52).

As memórias também se distinguem do diário, uma vez que este se atrela ao presente, aquelas ao passado. Para Mathias, a autobiografia só existe verdadeiramente quando nela se fixa o olhar do outrem, isto é, o leitor. O diário edifica-se afastado do mundo dos outros (MATHIAS, 1997, p. 46).

Segundo esse autor, “enclausurado em si mesmo, o diarista escreve num exercício de legítima defesa” (1997, p. 47); já o memorialista busca nas linhas fragmentadas da memória, a sua história pessoal e a do outro; as suas lembranças, muitas vezes, estão e são as do outro, das ruas, monumentos, tradições e cheiros.

Traçando um parâmetro entre autobiografia e diário, Mathias afirma que a autobiografia é fundamentalmente um balanço, um olhar retrospectivo sobre a totalidade da vida vivida, numa palavra, um ponto final. Já o diário é a memória a construir-se, um devir permanente (MATHIAS, 2007).

Essa característica do diário, afirma o escritor, resulta no lado inacabado de todos os diários. Em numerosos casos, o diário – porque se assemelha a uma confissão – tem, de fato, uma função terapêutica. Corresponde, à sua maneira, a um exorcismo (MATHIAS, 2007).

Para Mathias, escrever equivale sempre a ficcionar. Porque é transpor, encenar, imaginar, reescrever. Corresponde à emergência de outra realidade, mais próxima de nós, mais pessoal. Toda a memória – do que existiu e do que não

⁸ Philippe Lejeune define a autobiografia como um Relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, pondo ênfase em sua vida individual e, em particular, na história de sua personalidade (1994, p.50)

chegou a existir – é invenção. Ao fim e ao cabo, também isso nos ajuda no ato de viver (MATHIAS, 2007)

Para Melo Miranda, a distinção entre diário íntimo e autobiografia dá-se, principalmente, em função da perspectiva de retrospectiva, pelo seu menor porte no diário, em face da mínima separação entre o vivido e o seu registro em termos de escrita (MIRANDA, 1992, p.34).

O diário, diz o mesmo autor, apresenta maior possibilidade de exatidão, de precisão e fidelidade à experiência real do diário, em função da menor separação temporal entre o evento e o seu registro, o que é mais difícil de ser atingido pela autobiografia, em razão do caráter seletivo da memória, que modifica e filtra a lembrança. Para ele, o aspecto vantajoso da autobiografia reside no fato de o retrocesso permitir que o caos e o contingente da experiência, responsáveis pela fragmentação do diário, possam ser domados pela reflexão que reordena o passado (MIRANDA, 1992, p.34).

Ao se referir à carta, Tin, afirma que a proximidade desta com outros gêneros similares evidencia a autonomia do gênero epistolar. Segundo ele, a carta se diferencia do diário na medida em que, embora ambos sejam textos escritos ao longo do tempo, no passar dos dias, a carta pressupõe um destinatário imediato, enquanto que o diário é supostamente secreto, mesmo que seja escrito tendo em vista um destinatário mediato (TIN, p. 9).

Esse autor distingue a carta da autobiografia também nesse aspecto do destinatário, pois a autobiografia se destina explicitamente ao público, enquanto a carta, em princípio, é dirigida apenas ao destinatário nela estampado. O mesmo se pode dizer das memórias que, além da intenção de publicação, carregam ainda o aspecto de serem escritas em momento muito posterior à ocorrência dos fatos

narrados, enquanto a carta é redigida no calor dos acontecimentos, ou em momento imediatamente posterior (TIN, p. 10).

A carta também está presente de forma expressiva em *RCO*. Ela é usada para viabilizar os relatos da narradora com seu interlocutor e, assim, construir as tessituras desse romance. Apesar de possuir passagens similares a um romance memorialista, *RCO* não poderá ser classificado, de forma precisa, em nenhum desses gêneros, constituindo-se em um romance, uma ficção, embora os personagens busquem a reconstrução do passado e, para isso, usem os procedimentos comuns aos autores de obras pertencentes a obras do gênero confessional. Além disso, essa obra não é reconhecida, pelo autor, como representativa de sua própria vida, embora, em várias entrevistas, ele assegure que ela representa passagens do que presenciou no meio em que viveu.

3 RELATO DE UM CERTO ORIENTE: FICÇÃO, NARRAÇÃO E MEMÓRIA

3.1 DAS LEMBRANÇAS AO PREENCHIMENTO DOS ESPAÇOS VAZIOS NA REORDENAÇÃO DA NARRATIVA

A heroína de *RCO* narra para manter-se viva, para extrair do passado os mecanismos de que precisa para recomeçar, para anunciar, para garantir que o sofrimento e as lacunas do passado findem, que sua história e a do clã do qual ainda faz parte não seja esquecida, para manter vivo o fio que ainda resta do passado. Quem garantirá esse fio? A construção da narrativa, por meio do contar, dos testemunhos, do outro. Segundo Halbwachs, quando a memória de uma sequência de fatos não tem mais por suporte um grupo, o único meio de preservar essas lembranças é fixá-la por escrito em uma narrativa, pois os escritos permanecem, enquanto as palavras e o pensamento morrem (HALBWACHS, 2006, p. 101).

Em *RCO*, na busca pela reconstrução do passado, a narradora pondera e edita os testemunhos e os rumos que possibilitarão o acesso ao passado. Para o escritor de memórias, a divisão entre ficção⁹ e memória é tênue e envolve complexidade e criação artística. Quando não pode ou não quer recorrer às suas próprias lembranças e a do outro, encontra em suas ferramentas linguísticas, artísticas e criadoras, o preenchimento dos espaços vazios. O limite entre estes processos e a imaginação também é tênue e obedece, principalmente, aos eixos norteadores fixados pelo escritor.

Que tênue limite impõe a realidade nesse vaivém de relato de uma vida inteira? Que entrelaçamentos se impõem entre o subjetivo relatado e os confrontos e memórias do coletivo? Segundo Chiarelli, em *RCO*, “cada narrador organiza suas

⁹ Para Yves Reuter, Ficção é a história e o mundo construídos pelo texto e existentes apenas por suas palavras, suas frases, organizações, etc. (REUTER, 2007, p. 17)

memórias, completa lacunas e as ordena de acordo com sua imaginação, originando passagens diferentes a serem orquestradas. Para essa autora, é impossível que os relatos representem a realidade. Na obra de Hatoum, diz ela, a narradora relata apenas uma noção precária da vida em família, mesmo que os fragmentos sejam reunidos. As lacunas marcadas pelo esquecimento como admite a própria narradora, são aceitas como partes constitutivas dos depoimentos; assim, o discurso se assume em sua precariedade e insuficiência (2007, p. 69-70)

Assim, *RCO* apresenta uma narrativa em que os relatos fundem-se ora com o acontecido, ora com o imaginário e do coletivo. Outros recursos são inseridos variando de acordo tanto com o que se crê possível quanto com o que a narradora gostaria de ver materializado. É um jogo entre o real e a ficção; entre o ocorrido e o lembrado; entre o fato e o previsível.

Ao relatar ao seu interlocutor as agruras passadas na clínica onde fora internada, a narradora não nomeada deixa antever sua concepção acerca das lembranças, de sua não linearidade e proximidade com o imaginário: “Em certos momentos da noite, sobretudo nas horas de insônia, arrisquei várias viagens, todas imaginárias: viagens da memória” (*RCO*, 2004, p. 163).

Ao relatar os seus diálogos com os médicos da clínica, a narradora diz que, para se divertir, para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contava sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias de sua vida (2004, p. 161).

Difícil definir os limites entre a ficção e o real. Para Wander Melo Miranda, ao comentar essa questão no âmbito da autobiografia, a questão é complexa, uma vez que, em muitos casos, a fronteira entre *fato* autobiográfico e *ficção* subjetivamente verdadeira, é bastante tênue, podendo o grau de *fingimento* de determinados textos

ser tão variável que torna difícil a diferenciação entre uma autobiografia autêntica e uma composição já romanceada. Segundo ele, boa parte dos romances narrados em primeira pessoa pode *fingir* o relato verídico de uma experiência pessoal, sem que o leitor seja capaz de desfazer a ambiguidade entre a história concreta de um eu real e sua recriação metafórica em termos de invenção ficcional (MELO MIRANDA, 1992).

A narradora de *RCO* não constrói sua narrativa somente com as lembranças dela e dos outros narradores, ela recorre à imaginação para transpor os limites entre o passado e o presente; para burlar os espaços vazios; para reconstruir um caminho que o tempo e as intempéries danificou; para (re)interpretar a realidade que a atormenta e, assim, construir uma nova trajetória. *RCO* não impõe uma verdade, busca desvendá-la; a narradora admite o preenchimento das lacunas, admite a impossibilidade no desvendamento integral desse retorno.

3.2 O CONTAR E A ESCRITA NA OBRA DE HATOUM

Memória escrita é narração. A palavra vem do verbo latino *narrare*, expor, contar, relatar e tem proximidade com o que os gregos antigos denominavam de *épicos*, poema longo que conta uma história e serve para ser recitado (AGUIAR, 1998, p.25).

A palavra narração, segundo Moisés, é parte importante do discurso, a *narratio*, que se define como a exposição detalhada do que se expressa na proposição. Em crítica literária, o termo pode ser usado como sinônimo de história, fábula, ação. Entretanto, esse uso, para Moisés, é abusivo. Melhor, diz ele, é fixar o vocábulo narrativa para a denominação genérica e reservar a palavra narração

como designativa de recurso expressivo da prosa de ficção, ao lado da descrição do diálogo e da dissertação. Nesse caso, narrar consiste no relato de acontecimentos e envolve a ação, o movimento e o transcorrer do tempo (MOISÉS, 2004, p. 355). É nesse sentido, portanto, que se adota, no presente trabalho, a palavra narração.

O distanciamento entre a sociedade e a capacidade de contar história, resulta na impossibilidade de intercambiar experiências, no empobrecimento da experiência comunicável. A fonte que alimenta os narradores é a experiência transmitida entre as pessoas. A arte de narrar, diz Benjamin, está definindo porque a sabedoria, o lado épico da verdade, está em extinção (BENJAMIN, 1994, p.196-198). Para o ouvinte imparcial, o importante é assegurar a possibilidade da reprodução. A memória, diz ele, é a mais épica de todas as faculdades (BENJAMIN, 1994, p.210).

Hatoum, no seminário de escritores brasileiros e alemães, realizado no Instituto Goethe, São Paulo, faz alusão à afirmativa de Benjamin, afirmando que:

Um resquício¹⁰ desses estilos de vida, aludido por Benjamin existia no espaço que frequentei quando criança. Por um lado, alguns parentes mais velhos que pertenciam a essa família de comerciantes-viajantes eram, na verdade, narradores em trânsito. Contavam histórias que diziam respeito à experiência recente de suas viagens aos povoados mais longínquos do Amazonas, lugares sem nome, espalhados no labirinto fluvial. Nas pausas do comércio ambulante, exercitavam a arte narrativa: Esses orientais, rudes ou letrados, narravam também episódios do passado, ocorridos em diversos lugares do Oriente Médio, antes da longa travessia para o hemisfério sul. Por outro lado, os amazonenses que haviam migrado para a capital, traziam no imaginário as lendas e os mitos indígenas. Na Pensão Fenícia, as vozes desses nativos faziam contraponto às dos imigrantes orientais: vozes dissonantes, que narravam histórias muito diferentes, mas que pareciam homenagear um tipo de saber citado por Benjamin: "o saber que vinha de longe -

¹⁰ Texto da participação do autor em no seminário de escritores brasileiros e alemães, realizado no Instituto Goethe, São Paulo.

do longe espacial das terras estranhas, ou do longe temporal contido na tradição" (HATOUM, s/d)

RCO traz à tona as discussões em torno da tese de Benjamin acerca da extinção da arte de narrar e da tradição de transmitir, de forma plena, as experiências e vivências da narradora. Benjamin prevê a extinção da arte de narrar com base na memória coletiva. A inibição diante de se construir uma narrativa, diz ele, está presente cada vez na sociedade de forma crescente (BENJAMIN, 1996, p. 196-197).

O passado, assim, é (re)contado como se fosse o conto de fadas da infância. Conta-se o que é sabido, ressaltando o que é mistério. Conta-se para confirmar. Desconstrói-se para reafirmar o que antes era plausível, mas que o tempo tornou incerto. A oralidade, no entanto, está presente tanto na forma de traçar a trajetória do clã por meio dos testemunhos daqueles que vivenciaram esses episódios quanto com relação à junção desses relatos. A fragmentação presente na narrativa seria apenas a evidente deterioração pela qual esse processo inerente à contemporaneidade se faz presente.

Tal qual a narradora de *As Mil e uma noites*¹¹, ela usa o narrar como a preservação da vida. Enquanto *Sherazade* se utiliza das narrativas para fazer o seu algoz silenciar a morte, a narradora de Hatoum usa o contar para silenciar a dor e o marasmo presentes em sua vida, para reviver e, assim, afugentar as dores e refazer

¹¹ Para Jarouche, o *Livro das mil e uma noites* é resultante de um trabalho letrado, da elaboração escrita, apropriada pela esfera da oralidade: não são lendas ou fábulas orais que alguém um dia resolveu compilar, mas sim histórias elaboradas por alguém, por escrito, a partir de fontes diversas (das quais alguns por acaso poderiam ser orais, embora não exista nenhuma evidência disso) que foram sofrendo, de maneira crescente, a apropriação dos narradores de rua, os quais encontraram nela um excelente material de trabalho¹¹. (JAROUCHE, 2006, p. 28) Segundo ele, *As Mil e uma noites* são formadas por "um conjunto pouco mais ou menos fabuloso de fábulas fabulosamente arranjadas" (JAROUCHE, 2006, p.28)

seu percurso sob sua própria mediação. Em *RCO*, esse ícone da oralidade também se faz presente, como se pode observar nesse depoimento do fotógrafo acerca de sua relação com o pai da narradora:

O convívio com teu pai me instigou a ler *As mil e uma Noites*, na tradução de Henning. A leitura cuidadosa e morosa desse livro tornou nossa amizade mais íntima; por muito tempo acreditei no que ele me contava, mas aos poucos constatei que havia uma certa alusão àquele livro, e que os episódios de sua vida eram transcrições adulteradas de algumas noites, como se a voz da narradora ecoasse na fala de meu amigo. (*RCO*, 2004, p. 79).

Em outra passagem, o fotógrafo faz alusão à visão particularizada que o pai da narradora possui. O que o fez pensar dessa forma foi a coincidência entre “certas passagens da vida de outras pessoas a textos orientais. Com isso “era como se inventasse uma verdade duvidosa que pertencia a ele e a outros” (*RCO*, 2004, p. 80).

Outras alusões às tradições orais estão presentes nessa narrativa por meio de outros personagens. Um deles é Hindié, a guardadora dos segredos de Emilie, que “só parava de matraquear para tomar fôlego e enxugar o suor do rosto com a ponta da saia”, relembra Hakim. Para ele, “ela estava premida por uma vontade tão grande de falar, que num minuto de monólogo era capaz de mesclar o mau humor de ontem ao episódio ocorrido às vésperas de um natal remoto, quando ainda morávamos na Parisiense” (*RCO*, 2004, p. 35)

Essa “vontade de falar” se opõe à postura do pai da narradora, “que se ilhava no quarto ou ia passear na Cidade Flutuante”. (*RCO*, 2004, p. 35) Opõe-se, também, ao silêncio recorrente em toda a obra: o silenciar da morte, dos personagens: de Soraya Ângela, de Samara Délia.

Não tendo domínio sobre a cultura formal, Anastácia Socorro simboliza aquela que transmite ao outro as histórias dos seus antepassados, disseminando o popular, as credices, o exótico, o extraordinário, acervos repassados oralmente através dos tempos. Ao relatar o embevecimento de Emilie diante da cultura popular de Anastácia Socorro, Hakim afirma que:

Hoje, ao pensar naquele turbilhão de palavras que povoavam tardes inteiras, constato que Anastácia, através da voz que evocava vivência e imaginação, procurava um repouso, uma tregua ao árduo trabalho a que se dedicava. Ao contar histórias, sua vida parava de respirar; e aquela voz trazia para dentro do sobrado, para dentro de mim, para dentro de Emilie, as visões de um mundo misteriosos: não exatamente o da floresta, mas o do imaginário de uma mulher que falava para se poupar, que inventava para tentar escapar ao esforço físico, como se a fala permitisse a suspensão momentânea do martírio (2004, p. 91-92).

A caminhada da narradora e organizadora das memórias é possibilitada exatamente por essa transmissão oral. Ao mesmo tempo, a fragmentação desse contar dá um tom de impossibilidade a todo o processo desencadeado pela narradora. É por meio da oralidade que a narradora garantirá sua condição de sujeito de sua própria jornada, que assegura sua condição de autora de sua história, de mediadora dessa busca pelos fios que nortearão sua volta.

Gagnebin ressalta a importância da narração para a constituição do sujeito. Essa relevância, diz, sempre foi reconhecida como a da rememoração, da retomada salvadora pela palavra de um passado que, sem isso, desapareceria no silêncio e no esquecimento (GAGNEBIN, 2007, p. 3).

A narradora anônima de Hatoum, ao encampar a organização desses relatos, assume, perante si mesma e sua comunidade, o papel de sujeito, de detentora do poder de refazer uma história, de recontar, de garantir vida, por meio desse contar coletivo, de assegurar, com a narrativa, uma transformação e de se

opor à condição de morta viva em que se encontrava na clínica. Essa ordenação de relatos, essa jornada em direção à vida e à narrativa é a garantia de que ela assumiu, de fato, ser sujeito de sua jornada.

Em *RCO* a mediação do narrador é evidente, uma vez que ele “não dissimula sua presença. O leitor sabe que a história é contada por um ou vários narradores, mediada por uma ou várias *consciências*”. *RCO* possui, assim, um modo voltado ao contar, *diegese*, em que o narrador não dissimula as marcas de sua presença (ao contrário da *mimesis*, em que a história parece narrar-se por si própria (REUTER, p. 65, 2004).

A realidade passada advém também do subjetivo, do que cada um via de verdadeiro nos acontecimentos; da recomposição de um passado em face da interpretação do real sob a ótica dos contadores dos relatos. Esse real, no entanto, tal como ocorreu, ficou para trás. Restaram as projeções que cada um faz do que passou, de como vê e lida com os resquícios desse tempo. Esquecer não é um processo fácil de se aceitar quando o objeto ainda pulsa, ainda se estende até o presente, ainda persiste. Os objetos do passado persistem no presente não somente da narradora, mas também dos outros personagens, ávidos por reter os fatos que tornaram o passado único, particularizado.

3.2.1 Silêncio, vida e impossibilidade como marcas da narrativa de Hatoum

A impossibilidade, em *RCO*, é evidenciada, também, pela presença do silêncio, que permeia toda a narrativa, tanto na construção dos personagens como também nas reticências impostas por ele, ante as diferenças culturais e

complexidade de sentimentos e perfis que se opõem, embora se interpenetram em função do vivido.

O silenciar efetiva-se diante dos impasses, dos mistérios, dos atos cometidos em nome do desejo, do impacto das diferenças. Soraya Ângela silencia e é silenciada diante do impasse causado na família; Sâmara Délia também silencia diante da resistência da família em aceitar sua filha; Emilie cala diante do seu passado, das transgressões dos filhos, da não aceitação da neta. Emir prefere o silêncio à vida; Hindié, uma das poucas personagens que quebra o silêncio, torna a silenciar no que concerne às confidências da amiga de meio século. No entanto, é cessada quando a morte chega e ela adere ao testemunho coletivo fomentado pela narradora. A maior parte dos personagens transita no silêncio com motivações diferentes. Outros, como Hakim, rompem o silêncio para promover a mudança, para desvendar, desmistificar, anunciar. Porém, ele próprio silenciou durante anos, afastando-se de Emilie, a quem amava a distância. A relação entre os dois personagens, após a partida, foi marcada pela não presencialidade, o que indica, também, uma forma de silêncio. A comunicação entre ambos era feita através da troca de fotografias. Nesse caso, o silêncio foi rompido em função da presença de um outro tipo de linguagem, a visual.

O pai da narradora, Emir e Soraya Ângela são personagens do silêncio, diz Chiarelli, uma vez que representam a angústia do não dito, espécie de contraface do relato, que pressupõe a voz. O pai, diz Chiarelli, além de silenciar, tem seu nome oculto (CHIARELLI, 2007, p.84). Ele teria preferido, diz o fotógrafo a respeito do marido de Emilie, compactuar com o silêncio das paredes brancas (RCO, 2004, p. 69).

Em outra passagem, Dorner descreve Emir como alguém que se esquivava de tudo e que tem um olhar de uma pessoa ausente, que desafia o silêncio do fim da madrugada (RCO, 2004, p. 62).

A questão do silêncio está presente não somente no perfil dos personagens, mas também em vários momentos: o silêncio também é atribuído por Dorner às pessoas da região, segundo relato de Hakim: “...o gesto lento e o olhar perdido e descentrado das pessoas buscam o silêncio, e são formas de resistir ao tempo, ou melhor, de ser fora do tempo” (RCO, 2004, p. 83).

Emilie impõe o silêncio como forma de fomentar o esquecimento. Esse silêncio imposto, no entanto, não é capaz de apagar por completo a lembrança nem sua nem do outro. Ficam imersas em um âmbito que Pollack denomina de subterrâneo.

Emilie, mesmo silenciando todos a sua volta, não consegue impedir que essas lembranças resistam, embora pareçam sucumbir diante daquilo que a matriarca e detentora do poder no âmbito familiar impõe. Ocorre, assim, uma espécie de disputa entre as imposições de silêncio de Emilie, entre o que ela traçou e os processos que resistem a essas imposições, deixando fluir, paralelamente, as lembranças silenciadas, *esquecidas*.

O silêncio é marcado, ainda, em RCO, em função dos códigos linguísticos. Somente Hakim foi o escolhido para ter acesso ao idioma materno dos pais. Mesmo assim, como denomina o personagem, havia zonas de silêncio, ocasião em que ele “perdia o fio da meada e enfrentava dificuldade com a escrita, saltando frases inteiras e vituperando contra os vocábulos, como um leitor encurralado por signos indecifráveis”. Para Hakim, nessas ocasiões, ele “apenas tateava zonas opacas de um monólogo, ou nem isso” (RCO, 2004, p. 56).

Hakim não é o personagem do silêncio, mas, com seu lirismo e compreensão da alma humana, ele reflete, em várias passagens, sobre essa questão. Expressões como “anos silenciosos”, a denominação dada ao tempo e que esteve distante de Sâmara Delia, “o silêncio também participa do conhecimento entre duas pessoas” (RCO, 2004, p. 117), “o silêncio tardava a chegar”, referindo-se ao tempo em que ele e a irmã permaneceram acordados após a reconciliação. Ainda na mesma passagem, a irmã, ao falar sobre sua saída do sobrado, ou casa nova, como a chamavam, afirma que o silêncio do pai era “terrível”, “um desafio” para ela. (RCO, 2004, p. 119) “Nada mais me fere do que o silêncio dele”, diz a irmã ao despedir-se de Hakim.

A narradora de Hatoum, ao retornar para a casa onde fora criada, não consegue identificar os traços da mulher silenciosa que encontrou na casa da mãe: “Eu procurava reconhecer o rosto daquela mulher. Talvez em algum lugar da infância tivesse convivido com ela, mas não encontrei nenhum traço familiar, nenhum sinal que acenasse o passado”. (2004, p. 98). Esquecer um período de vida, diz Halbwachs, é perder contato com os que então nos rodeavam (2006, p. 37). Esse esquecimento ocorre porque, apesar da narradora sempre ter estado sintonizada com os vultos do seu passado, não pode fazê-lo intacto. A imagem da filha de Anastácia Socorro não tivera importância, nem convívio suficiente para ser lembrada. Não havia laços entre elas. Surge, assim, a ausência de lembrança de vultos e situações em que a narradora não possuía maior aproximação.

Assim, a tessitura construída pela narradora de Hatoum é feita de silêncio, da imposição do esquecimento como forma de se buscar um equilíbrio inexistente, das dores, do contraste e da irremediabilidade. É feita de reminiscências e impossibilidades; de nuances que remetem ao silêncio, embora a contadora se

utilize do contar e da escrita para dar vida a si própria e, assim, reescrever a saga de sua família. A narrativa, ao mesmo tempo em que utiliza o silêncio e a impossibilidade para se construir, impede que os narradores silenciem e, com isso, dá vida aos testemunhos e à reescrita dos fatos marcantes nesse clã. Os mecanismos para esse refazer são ora social, ora individual, porém, na maioria das vezes, estão entrelaçados, indivisíveis na sua forma de perpetuar o passado, de dar vida a um tempo que se foi e que permanece, portanto, apenas na lembrança dos que vivem o presente. A narrativa de Hatoum, de certa forma, garante o passado, a perpetuação, o reviver, por meio dos testemunhos e da própria cidade, de fatos que se foram. Para isso, ela se utiliza de processos correlatos, entre eles, o próprio silêncio. E esses processos perpassam toda a narrativa e não apenas se fazem presentes timidamente, mas marcam personagens, relatos, tramas, ações.

3.3 RCO: ESTRATÉGIAS NARRATIVAS - A CARTA, FRAGMENTAÇÃO E FOCO NARRATIVO

Para desvendar os mistérios guardados por Emilie, para registrar as diferenças culturais e ideológicas, para buscar os fatos esfumaçados pelo tempo, Hatoum utiliza-se de várias estratégias, que vão da memória ao exótico; do extraordinário ao cotidiano, do lírico ao dramático, expondo os personagens a um âmbito em que a verdade é a única saída para reunir os fragmentos.

Ao escrever uma carta¹² ao irmão contando a morte da mãe, a narradora dá início a uma jornada quase inglória: reunir os fragmentos e reconstruir sua história

¹² O uso das cartas para estruturar uma narrativa permite que o leitor se aproxime mais da consciência íntima das personagens e o autor textual, ao elaborar o que as personagens poderiam escrever em determinadas circunstâncias, traz para a ficção o uso cotidiano das cartas: a correspondência informal, onde o objetivo era partilhar com seus(s) interlocutor(es) seus pensamentos e atos cotidianos. (VALENTIM, 2006, P. 28)

familiar. É uma busca por si mesma e pelo outro. Nessa trajetória, terá a ajuda de vários narradores que compõem a viagem de volta ao passado. Com focos narrativos diferentes, eles se reúnem para, sob a organização da narradora não nomeada, recompor um passado coberto de segredos.

A carta como recurso narrativo foi bastante usada por escritores de diferentes períodos. Na segunda metade do século XX, afirma Valentim, a ficcionalização autobiográfica se faz presente. Para além das memórias, diários e autobiografias propriamente ditas, a carta¹³ assume um papel muito importante na escrita de uma vida, pois, a partir dela, além de devassar a intimidade do signatário, pode-se acompanhar seu cotidiano à medida que ele acontece (VALENTIM, 2006, p.13). A autora diverge da ideia de que na carta o signatário se revela por inteiro. Ela compreende o processo de construção do eu como uma representação linguística do sujeito, simulacros criados por este mesmo sujeito se equilibram numa linha tênue entre o revelar e o esconder. Seja como elemento estruturante da narrativa, seja como simulacro da realidade, as cartas foram incorporadas pela ficção. Se as funções desempenhadas por elas são diferentes, o mesmo já não podemos dizer de seu conteúdo, uma ficcionalização autobiográfica. (VALENTIM, 2006, p.79).

Para Tin, a carta mantém certa semelhança com o diálogo, ao pressupor um interlocutor presente em ausência, que é o destinatário, além de guardar, por vezes, traços do diálogo, como a coloquialidade e a informalidade. Essa proximidade com o diálogo parece estar na raiz do gênero epistolar, e desde os mais remotos tempos a carta é definida como uma “conversa escrita” (TIN, p. 9).

A carta de Hatoum não é um simples pretexto, uma vez que esse argumento é usado de forma transparente pelo autor e sim um elo, um recurso que favorece a

¹³ Por outro lado, é no jornalismo que a carta resgata seu prestígio. São trabalhadas de forma bastante expressiva as crônicas em forma de cartas, dirigidas aos leitores, e que têm como temática o cotidiano com todos os seus prazeres e dissabores (VALENTIM, 2006, p.70).

consistência do romance, que dá liga aos acontecimentos. Além da carta destinada ao irmão, que é a própria narrativa, há referências a outras cartas, estas relacionadas aos pertences secretos da matriarca (ou referências às muitas correspondências trocadas entre a narradora e seu interlocutor), como se pode observar na passagem em que o personagem Hakim tenta desvendar os mistérios do passado de Emilie, nas incursões feitas ao baú:

Nenhuma menção sobre elas encontrei nas cartas, e várias vezes me contive para não indagar à Emilie a origem do bracelete”. Em outro trecho, ele diz: “Enxergava, através da tampa de vidro, as cartas de que me falava Hindié; e violar aquela correspondência guardada dentro do relógio implicava penetrar num tempo longe do presente (RCO, 2004, p. 54-55).

A questão da carta é retomada também em outras passagens: a carta enviada por Dorner a Hakim e que traça um panorama contendo a visão que o fotógrafo possui da cidade e das relações que seus moradores possuem com a natureza. Em outra ocasião esse recurso é mais uma vez usado, quando o autor se refere às cartas que Hanna, tio do pai da narradora, enviava aos seus familiares no Líbano. Nelas esse personagem cria uma visão fantasiosa da cidade de Manaus e da região, o que fomentou uma expectativa ilusória, em seus destinatários, distante, portanto, da realidade que o pai da narradora iria encontrar naquela cidade.

Entre os outros recursos presente na obra de Hatoum, além da carta, destaca-se a fragmentação, evidenciada pela multiplicidade de narradores. Mesmo que exista somente um interlocutor a quem a narradora se dirige, o irmão distante, nesse contar existem vários personagens que, com suas visões e pontos de vista diferentes, fragmentam, deslocam, retiram uma possível unidade. Assim, vários narradores projetam seu ponto de vista na carta direcionada a um só interlocutor. Enfim, a função da multiplicidade de narradores, é evidenciar a fragmentação dos

discursos presentes no romance e o distanciamento entre a sociedade atual e as práticas da oralidade.

O processo catártico que ocorre com a personagem está relacionado à necessidade de desvendar, de elucidar, de preencher as lacunas e evidenciar o mundo que a rodeou em toda sua infância, já que a personagem foi criada em uma atmosfera de segredos e mistérios, marcas da mãe adotiva, que impunha suas próprias normas na esfera doméstica e familiar. Assim, ao não nomear a narradora, o escritor justifica essa necessidade de retorno do personagem ao passado.

Outro aspecto que pode fazer parte dos procedimentos usados por Hatoum refere-se à fragmentação. Se há uma fragmentação, como nesse caso, há uma função definida para a narradora: a de organizar, reordenar. A narradora tem dificuldades em reordenar, em compor suas memórias, em relatar, em diário, suas impressões. Essa fragmentação evidente também está entrelaçada com o anonimato da narradora. Ela é envolta em um processo de fragmentação de suas memórias e de sua identidade, precisa recorrer constantemente a outros, principalmente, porque desconhece sua história como um todo, só conhece pedaços desse todo.

Essa fragmentação advém não somente da ausência de linearidade e transfiguração inerente ao passado, mas pela fragilidade atual do processo narrativo, como propõe Chiarelli, ao afirmar que o expediente da proliferação de narradores é usado como estratégia discursiva diante da impossibilidade de se transmitir a experiência de forma plena (CHIARELLI, 2007, p.56).

RCO busca, por meio de recortes, a reconstituição e o desvendamento do passado. As várias vozes, no entanto, convergem todas para uma narradora principal, que tem como função esse resgate, com a ajuda dos outros narradores, do

passado, como se pode observar no trecho a seguir: “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” (RCO, 2004, p. 166).

Em torno dos relatos ocorre todo o processo coletivo do testemunho, da junção de narradores com o objetivo de, sob a égide da oralidade, narrar os acontecimentos lembrados por cada um dos envolvidos na tessitura do passado. Os relatos são feitos em primeira pessoa, expondo as particularidades de cada um dos narradores, sua forma peculiar de enxergar os acontecimentos, a subjetividade de cada uma das vozes e sua visão de mundo.

Ainda segundo a narradora, “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”. (RCO, 2004, p. 166). O crivo da narradora se sobressai uma vez que cabe a ela a edição, a escolha daquilo que será relatado, o norteamento a ser dado aos testemunhos.

Em RCO as várias vozes expõem uma proliferação do subjetivo, da visão pessoal de cada narrador, o que, de certa forma, distância ainda mais a narradora da ordenação dos episódios narrados. Cada voz com sua verdade, com seu próprio método para detectar sentimentos e delinear as verdades de cada momento.

Para Chiarelli, “o procedimento de embaralhamento dos relatos, cada um deles originando blocos sem nenhuma identificação de autoria, relativiza a própria noção de verdade” (2007, p. 68).

Os personagens possuem profundidade e, apesar de provenientes de culturas diferentes, se encontram para dar continuidade à trama. Com engenhosidade, Hatoum fragmentou para recompor, separou para reunir. Imprimiu

complexidade aos focos narrativos, saiu do lugar comum para, sob aparente simplicidade, favorecer a construção de personagens com força psicológica, possibilitando um bom desempenho ao enredo, tecendo uma linguagem fluente e trabalhada. Não resulta em um simples tecido, mas em um pano com relevos artísticos, sem muitos volteios, mas com emoção, sinceridade de quem esteve presente.

Com esses procedimentos, Hatoum expõe não somente as personagens, mas os próprios espaços físicos onde se desenvolve a trama, a cidade de Manaus, o seu âmago, uma verdade inerente a vida das personagens evidentes também sob o olhar do fotógrafo, o olhar estrangeiro que tudo registrava, da natureza ao homem.

Essa busca do próprio Eu não pode ser empreendida sozinha, não é uma jornada que se faça isoladamente, essa reconstrução exige a presença do outro, do coletivo, do social. Assim, essa ideia de fragmento está em oposição ao que a personagem faz: busca o que ficou perdido, reúne, (re)constrói. São várias vozes que se somam à procura de, em busca de, em prol da *unidade*, do que fora destituído pelo tempo, pela morte enfim, pelas mudanças ocorridas ao longo do vivido. A busca é, também, pela unidade perdida em meio ao tempo, às vicissitudes, aos segredos.

A cada troca de narrador o ponto de vista sofre um deslocamento, alterando o foco narrativo. Embora em *RCO* a mudança de narrador não imprima grandes alterações, possibilita dinamização e mudança de visão de acordo com a ótica do narrador.

Para Moisés, através de pontos de vista empregados o ficcionista revela concepções éticas do mundo, uma mundividência que é sempre a sua, embora também reflita as tendências filosóficas e estéticas do seu tempo (1997, p. 178).

Os vários pontos de vista constituem truques dramáticos, disfarces ou encarnações teatrais com que o escritor dissimula que conhece tudo quanto ocorre nas suas obras, ao menos por ser quem as escreve (MOISÉS, 1997, p. 38).

A narração é construída em primeira pessoa. Para Moisés, os dramas individuais adquirem eloquente força quando nos são transmitidos pelas próprias pessoas que os suportaram (1997, p. 35). Apesar de testemunha, Dorner compartilha com Emir e com o pai da narradora os dramas em toda sua intensidade e silêncio. Esse processo fornece uma visão detalhada e intensa dos acontecimentos e da complexidade interior dos personagens envolvidos na sequência de fatos narrados. Esse processo se torna mais consistente porque a narradora cede seu lugar ao outro, que passa a relatar a história, novamente, em primeira pessoa.

As concepções e visões de mundo sofrem significativa alteração na multiplicidade de narradores. Hatoum liberta os seus personagens, dá-lhes expressão. A caminhada em busca do passado é fortalecida pela autonomia que os personagens que povoam *RCO* possuem.

Essa variedade de vozes “dispostas” a reunir os fragmentos demonstra a fragilidade do processo de reorganizar, através de testemunhos e anotações, o passado familiar da narradora. Em meio ao diálogo com seu interlocutor, a narradora, com a ajuda de Hakim, Dorner e Hindié Conceição buscam nas lembranças do passado, reconstruir os fatos marcantes ocorridos na família da matriarca. Hindié é a voz de Emilie destituída de autoridade, a ela cabe o dom da revelação, uma vez que a personagem é guardiã, consentida, dos segredos da matriarca.

3.4 AS PERSONAGENS E SEUS RELATOS

A pessoa (e a personagem) não é mais um simples emblema de suas castas sociais (o cavaleiro, o camponês...) ou um símbolo das atitudes possíveis no mundo (as diferenças entre os cavaleiros da Távola Redonda) (REUTER, 2004, p.16).

Os personagens construídos por Hatoum em *RCO* possuem perfis bastante diferenciados, fortalecidos por uma descrição física aprofundada e histórias pessoais marcantes. Ora são cingidos pelo excêntrico, tais como Hindié, Anastácia Socorro e Lobato; ora são próximas do cotidiano.

Para Chiarelli, Hatoum situa os seus personagens no hibridismo¹⁴, no lugar em que o brasileiro, o manauara e o árabe se encontram e se interpenetram[...]. Hatoum, acrescenta ela, oferece amplo painel em que personagens carregadas de códigos de distintas culturas negociam constantemente suas identidades (CHIARELLI, 2007, p. 33).

Os personagens de *RCO* reúnem fragmentos, recompõem percursos, resgatam a identidade da família da heroína, são agentes e sujeitos da mudança. Sob a égide das leis da memória, da emoção e do multicultural, eles afloram, ora encobertos por Emilie, ora desnudados em face das vicissitudes e desafios impostos pela trama e pelo tratamento artístico imposto a eles pelo autor.

As personagens de *RCO* têm um papel fundamental na organização da narrativa, uma vez que possibilitaram a concretização do estratagema principal do livro: recompor os caminhos, usar a memória individual de cada personagem para acionar o passado, a memória social, preencher lacunas. Por outro lado, eles

¹⁴ Silva define Hibridismo como a mistura, a conjunção, o intercurso entre diferentes nacionalidades, entre diferentes etnias e raças. Sobre esse processo, Hall afirma que a fusão entre diferentes tradições culturais está assentada concepções opostas. Para uns, ela é uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura; para outras, o hibridismo tem seus custos e perigos (HALL, 2006, p.91)

corroboram nessa fragmentação. A narradora de *RCO* possui, nesse sentido, um papel preponderante na organização das memórias da família e dela própria. É ela que aciona, que fomenta, que possibilita e que, de certa forma, constata a impossibilidade, recorrendo, portanto, ao fictício, ao não vivido.

Hatoum constrói personagens quase líricos, como é o caso de Dorner, capaz de desvendar a beleza da região e perceber a decadência e sonolência que imperavam na cidade onde viviam os personagens; por vezes extravagantes, inoportunos, ou solidários e confidentes, como Hindié. Personagens marcados pelo silêncio e exclusão, como Soraya Ângela ou capazes de rejeitar o presente, como Emir. Personagens que transitam entre o regional e multicultural, mas que refletem o universalismo que somente a narrativa com consistência em termos de tratamento artístico e criativo, consegue construir.

Aspectos míticos evidenciam, também, o perfil dos personagens. Ao impor a busca do passado, a heroína impele as personagens ao caminho da elucidação, do desvendamento, da verdade.

O extraordinário não se dá nos espaços do cotidiano, nas convenções, mas sim naqueles onde há permissividade para que se instale uma outra ordem, não usual, espontânea, mas nascida do popular. A verdade das personagens nasce em um espaço onde as convenções dão lugar a uma ordem marcada pela transgressão, pela inversão de regras e valores sociais e culturais.

A passagem em que a personagem Lobato é cercado de urubus possui natureza plástica. É a plasticidade em simbiose com o literário contribui para garantir qualidade à obra. Essa plasticidade fica evidente nas aparições de Lobato conforme se pode observar nos trechos abaixo:

[...] Cercado de urubus, viam-no ingressar na carcaça de um barco meio soterrado no mar de dejetos à beira de um igarapé; outros juravam que ele frequentava sórdidas palafitas, cujas paredes estavam cobertas de santos estranhos, com olhares não se sabe se de embriaguez ou loucura; num recanto próximo ao casebre, um círculo de pontos luminosos brotava do breu da noite e aclarava garrafas de cachaça e galinhas mortas entre montículos de medalhas profanas. (RCO, 2004, p. 95/96)

Eram tantos objetos coloridos que reluziam dentro e fora das vitrines que a festa de natal lembrava os preparativos carnavalescos; só faltavam as máscaras e fantasias para a ceia religiosa tornar-se uma festa pagã. (RCO, p. 38, 2004)

3.4.1 A narradora

Tynianov, em *A noção de construção*, ao se reportar à unidade estática do personagem, fazendo um paralelo entre esta e a própria obra literária, caracterizando ambas como instáveis. Essa unidade está atrelada ao princípio de construção e pode oscilar no decorrer de uma obra. Para ele, os heróis são dinâmicos, “não há herói estático”, diz Tynianov (TYNIANOV, p. 101).

A heroína de *RCO* se transforma ao longo dos episódios uma vez que promove a mudança, não aceita o estabelecido, dinamiza as buscas, remexe nos segredos, busca (re)interpreta o curso de sua própria história e fortalece, com isso, sua identidade. É uma heroína que busca a revelação, que investiga, uma personagem que fomenta a transformação.

A heroína, em *RCO*, não representa somente os costumes da comunidade árabe ou mesmo seu próprio passado, mas também as singularidades, garantidas por meio dos outros depoimentos, outras histórias que se fundem com as suas próprias, porém que, sob o ponto de vista de sua identidade, são únicas, pessoais. São testemunhas de sua individualidade, embora permeadas pelo social, coletivo.

Nessa caminhada, ela critica a postura dos irmãos que desrespeitam os agregados: e os outros dois, “inomináveis, filhos ferozes de Emilie, que tinham o demônio tatuado no corpo e uma língua de fogo” (RCO, 2004, p.11); a mãe que desrespeita e calunia Anastácia Socorro e, ao mesmo tempo, a teme em face dos poderes místicos que supõe ser ela detentora: “A lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito, e não mais como escrava. Mas essa regalia súbita foi efêmera” (RCO, 2004, p. 97). Em outra passagem, há uma referência ao tratamento dispensado aos que trabalhavam na casa da matriarca, sob a ótica do fotógrafo Dorner: “- Aqui reina uma forma estranha de escravidão. A humilhação e a ameaça são o açoite; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas” (2004, p. 88). Em outro trecho, Hakim refere-se ao não acesso dos empregados aos alimentos destinados à família:

As frutas e guloseimas eram proibidas às empregadas, e, cada vez que na minha presença Emilie flagrava Anastácia engolindo às pressas uma tâmara com caroço, ou mastigando um bombom de goma, eu me interpunha entre ambas e mentia à minha mãe, dizendo-lhe: fui eu que lhe ofereci o que sobrou da caixa de tâmaras que comi; assim, evitava um escândalo, uma punição ou uma advertência...” (2004, p. 88-89)

A narradora presencia parte dos acontecimentos narrados ainda com tenra idade, portanto, ela não é uma agente de mudanças no passado, mas, ao mediar o resgate do que ficou para trás, ela passa a ser um importante possibilitador das mudanças. Ela empreende uma jornada em busca da verdade, de recompor, mediante os testemunhos, toda uma história de vida. Assim, ela utilizou-se das lembranças dos outros: amigos, tios, avô, conhecidos. Por muitos anos ela levou em si esse mundo de lembranças suas e dos outros; de situações não elucidadas; de enigmas, mas também de fatos cotidianos;

Enfim, essa junção de forças é possível porque a narradora ainda comunga códigos e lembranças em comum com os outros personagens, concorda com os relatos e pontos de vista que esses testemunhos contêm. Caso ela tivesse se afastado completamente desse círculo, teria maior dificuldade em reconstruir essa volta.

A narradora representa o dar lugar ao coletivo, o abdicar de parte de sua autonomia para imprimir a marca dos outros e mesclá-la com a sua própria, já que ela reconhece a importância do outro em sua caminhada. O anônimo, nesse contexto, é acentuado pela própria narradora, que cede muitas vezes seu lugar, embora essas estratégias funcionem como uma forma de buscar essa identidade, organizar uma história não contada. É como se para narrar sua história precisasse contar as outras, para, assim, definir sua presença, suas marcas, sua personalidade.

Por outro lado, cabe a heroína, além da verdade, ser a voz detentora da justiça, da visão crítica em torno dos problemas pessoais e sociais, do inter-relacionamento entre os membros da família. A personagem não esconde; expõe, critica; é um contraste em relação ao pai que, apesar de consciente dos erros da família, se cala diante daquilo que não pode mudar.

Essa heroína busca a verdade que é desvendar a verdade, encontrá-la em meio ao caos, à desordem. A fragmentação, diante disso, é usada para mostrar uma desordem pessoal. Essa falta de ordenação representa o conflito que só poderá ser alterado quando ela retomar, mesmo com a ajuda do outro, sua própria história, conduzi-la, (re)paginar para detectar que registros faltaram, quando ela tornar-se sujeito dessa trajetória. Para tanto, é necessário voltar, (re)conferir para detectar, para retomar, para editar.

A função dessa personagem fica evidente na passagem em que ela afirma a tentativa de ajudar a construir, para as outras internas, a identidade perdida de cada uma delas, um nome, uma marca. A comparação com ela própria está implícita, embora não evidenciada pela fala da personagem:

Retalhei um lençol esfarrapado para fazer alguns lenços, onde bordei as iniciais dos nomes e apelidos, e teci formas abstratas nos pedaços de panos que desejava presentear às que não tinham nome ou não eram conhecidas através dos nomes: corpos sem fala, excluídas do diálogo, e que pareciam caminhar num deserto sem Deus e sem oásis, deixando atrás de si um rastro apagado pelo vento, pelo sopro da morte. (*RCO*, 2004, p. 162-163)

Assim, a função da personagem é a de resgatar o nome, evidenciar o percurso de cada um, iluminar os rostos “apagados pela vida”, como o seu próprio o foi. Nesse trecho, ela propõe-se a nomear as mulheres que, como ela, estão aprisionadas, alijadas de seus direitos à vida. Mais uma vez ela busca, mas também representa, o coletivo. Nesse caso as mulheres com histórias de vida difíceis, as anônimas.

A narradora busca o passado, mas procura, principalmente, a figura forte e cheia de autoridade de Emilie. É a esta que todos se referem ao lembrar.

Em *RCO*, a narradora anônima e principal articuladora da reconstrução do passado, mesmo tendo enfrentado percalços e penosas buscas por si própria, não esqueceu o passado. Apesar de ter se mantido distante de Emilie, a narradora manteve-se sintonizada com os vultos do passado, motivo pelo qual pôde ter acesso aos testemunhos quando achou que teria surgido a ocasião apropriada: a morte de Emilie.

3.4.2 Emilie

Emilie é a guardiã não somente dos seus próprios segredos e temores, como os da família (do irmão e filhos). A construção desta personagem é permeada por símbolos que denotam sua origem e sua formação religiosa. Em seu depoimento, Hakim ressalta que:

Em algum dia do passado, tu debes ter reparado no bracelete enroscado no antebraço de Emilie, como uma tatuagem dourada; na verdade eram quatro argolas unidas por não sei o quê. Nas outras incursões que fiz ao baú – para obter uma carta, encontrei outro par de pulseiras, como um novo anel que surge no corpo de uma serpente. Demorou algum tempo para relacionar o numero de pulseiras aos filhos de Emilie. Nunca descobri de onde surgiram essas argolas delgadas que se reproduziram secretamente no leito do relógio. (RCO, 2004, p.55).

A função de Emilie é, portanto, a de impedir o desvendamento, de centralizar, ditar normas de conduta. Cabe a narradora, no entanto, um papel inverso, o de mediar e possibilitar essas mudanças.

A personagem não deixa de encarnar, também, a contradição, já que ao mesmo tempo em que mantém o que está posto, simboliza a mudança, a transformação, aquela que move os destinos da família, que desencadeia as festas, o gerenciamento da casa, que tenta determinar os destinos dos filhos, embora isso nem sempre seja possível. Por outro lado, a personagem, ao mesmo tempo que encarna aquela que pratica a injustiça com seus agregados, também busca a reparação, com relação a Sâmara Delia, por exemplo e a lealdade através da relação mantida com a amiga Hindié. A função da personagem, enfim, é simbolizar esses contrastes, o que fará com que incorpore aspectos por vezes intrigantes. Emilie é o limiar entre o aceitar e o rejeitar; entre a compreensão e a intransigência; entre a saudade do que deixou, sem consentimento, para trás e o presente. Emilie é

o elo que une as contradições da família, que nega a justiça ao buscar a justiça, que imprime marcas por onde passa, simboliza a mudança, embora muitas vezes a impeça. Ela é não propriamente uma anti-heroína, mas uma personagem que revoluciona, contribui para dar maior intensidade à trama, que busca o heróico enquanto se afasta dele.

Émilie é o referencial da narradora e de parte dos personagens. Esta personagem está mais próxima de Hakim, da narradora e de Hindié do que dos restantes das personagens. A personagem também desencadeia, nos outros, o contraste, já que para a narradora e Hakim, por exemplo, Emilie é o símbolo do que não aceitam, do que amam, no entanto, rejeitam.

3.4.3 Lobato e Anastácia Socorro

Lobato e Anastácia são personagens mais próximas dos ritos populares, do excêntrico, mais transgressores em termos de contraste com o estabelecido, aceitável pelas instituições. Lobato simboliza, em *RCO*, os processos “que pulsavam no coração dos bairros” (*RCO*, 2004, p.96).

No mundo de Lobato e Socorro, os papéis são invertidos e os detentores do prestígio não são Emilie e nem as distintas senhoras da cidade, mas, sim, eles próprios, Lobato e Anastácia Socorro. São senhores do conhecimento mítico, do mistério, portanto respeitados e temidos por Emilie e pelos moradores da cidade.

A figura de Lobato está envolta em credices. A personagem é conhecedora de “todas as respostas já lapidadas” (*RCO*, 2004, p.92-93).

De boca em boca espalhavam que o curandeiro já tinha envenenado e cegado uns enfermos miseráveis, derramando-lhes nos olhos inflamados um líquido vermelho

extraído dos galhos de uma palmeira; falavam também de rituais diabólicos para atrair o espírito do Mal e penetrar nas entranhas da vítima (RCO, 2004, p.95-96).

Outro aspecto característico da personagem é o da revelação. Cabe a Lobato revelar os segredos da iniciação e desvendar para Emilie os percursos e procedimentos para ir *além da realidade, além do visível*, como se pode perceber na fala de Hatoum:

Os dois só conversavam com o olhar, e imaginávamos que o interesse de ambos por plantas medicinais fosse apenas uma coincidência banal. A revelação do parentesco, para nossa surpresa, alterou a relação de Emilie com a lavadeira. (RCO, 2004, p.96).

A função de Anastácia Socorro, na obra de Hatoum, é simbolizar, também, o sobrenatural, além de dissimular o seu próprio sofrimento, *para se poupar e tentar escapar ao esforço físico e do martírio* (RCO, p.92, 2004). Essa personagem representa os menos favorecidos, sem poder de compra, sem reconhecimento, explorados em sua força produtiva sem nenhuma recompensa financeira, simboliza a crítica que perpassa toda essa obra. Anastácia Socorro exerce também o papel de conhecedora da força da natureza, dos animais e da terra. Também está presente nessa personagem a capacidade de revelação, conforme pode ser observado na passagem a seguir, no relato de Hakim quando se refere à relação entre Emilie e Anastácia Socorro:

Aquele silêncio insinuava tanta coisa, e nos incomodava tanto... Como se para revelar algo fosse necessário silenciar" [...] Mas Anastácia era quem rompia o silêncio: o nome de um pássaro, até então misterioso e invisível, ela passava a descrevê-lo com minúcias (RCO, 2004, p.92).

O extraordinário, aquilo que não é normal ou próprio do cotidiano possibilita a estas personagens transgredir o convencional, transpor os limites da normalidade.

Cabe a eles, portanto, aproximar-se dos extremos, dos limites do aceitável pela sociedade, de encenar as credices inerentes à região em que se dão os conflitos, em que se desenrola a trama. O espaço em que essas personagens se desenvolvem está ligado à floresta, às matas, ao rio, à natureza. Isso ocorre, em especial, com Lobato, já que as ações da sobrinha estão atreladas, também, ao doméstico, ao aprisionamento e à servidão.

3.4.4 Soraya Ângela

O exótico também perpassa a personagem Soraya Ângela. Essa é uma de suas funções: impor suas diferenças, anunciar uma outra ordem. A rejeição, a perda e o silêncio marcam a trajetória da personagem. Soraya Ângela transpõe seus próprios limites, renasce ao desafiar suas limitações e *aprender as letras*, ao sair das cercanias de sua casa, ao descobrir o mecanismo de funcionamento do relógio de Emilie mesmo que não o ouvisse bater, enfim, é uma personagem que constantemente ultrapassa os limites que lhe são impostos, expõe suas diferenças de forma impactante, como se pode observar na passagem em que a narradora relata ao seu irmão alguns acontecimentos envolvendo essa personagem:

Soraya trazia para dentro de casa uma diversidade de episódios: caricaturas de pessoas esdrúxulas, primeiro os irmãos gêmeos a narrar uma historia sem fim do cachorro, sempre na mesma hora da manha e no mesmo banco da praça sombreado por uma acácia; ela imitava ambos ao mesmo tempo, alternando os gestos rápidos com uma súbita expressão de interesse e incompreensão, os olhos meios arregalados, as mãos apoiando-se no chão.... Todos, a exceção dos dois tios, riam dessas imitações que se prolongavam até a hora da sesta; eu, entre o riso e a perplexidade, não entendia por que depois do riso Emilie fechava a cara: sinal de desagrado aos passeios de Soraya (RCO, 2004, p.18).

Soraya Ângela expõe os extremos. A personagem é marcada pela perda: quando ainda estava sendo gestada, em função de sua mãe ter infringido os códigos de conduta da família e da comunidade e, portanto, excluída do convívio da família. Enfrentou nova perda em face das limitações físicas e da ausência de três sentidos. E, mais uma vez, perda em função da morte. A trajetória da personagem é a ausência de pertencimento, de não aceitação, de não compartilhamento com os códigos pelos quais os seus parentes eram regidos. Soraya Ângela não somente teria sido excluída do processo de aceitação, mas também angariava outros tipos de exclusão, social, afetiva, dialógica, entre outras. Ela personifica, em *RCO*, a exclusão.

A personagem apresenta uma inversão de comportamento. Suas condutas e reações são opostas as das outras crianças da casa, porém apresenta uma certa liderança em função não somente de suas diferenças, mas também da acentuada sensibilidade em relação à interpretação da realidade e a aproximação com a natureza. Fica evidente, ainda, a afinidade de funções entre a narradora anônima e Soraya Ângela: ambas são marcadas pelo anonimato. Embora seja uma personagem nomeada, Soraya Ângela desconhece sua origem paterna, além disso lhe é negado o direito de pertencimento com relação à própria família. A personagem não comunga com o restante de sua comunidade os mesmos códigos, ela é, pois, a encarnação daquilo que é diferente, daquilo que suscita, entre os tios, a rejeição. Possui, portanto, algumas características da “carnavalização¹⁵” na

¹⁵ O carnaval, afirma Bakhtin, é um espetáculo sem ribalta e sem divisão entre atores e espectadores, em que todos são participantes ativos da ação carnavalesca. As leis, proibições e restrições, sistema hierárquico, inerentes à ordem da vida comum, são revogadas, bem como todas as formas conexas de medo, reverência, devoção, etiqueta, tudo que é determinado pela desigualdade social hierárquica e por qualquer outro tipo de desigualdade entre os homens (BAKHTIN, 1997, p. 122-123). O papel da carnavalização vai além dos recursos artísticos possibilitados por ela. Para Bakhtin, a carnavalização possibilitou, entre outros aspectos, a remoção de barreiras entre os gêneros, entre os sistemas herméticos de pensamento, entre diferentes estilos, destruindo toda hermeticidade e o

maneira de ser e de se portar. Neste aspecto Soraya Ângela possui características em comum com Lobato, Anastácia Socorro e Hindié, todos personagens que transgridem o estabelecido, que transitam em um âmbito marcado pela diferença, que marcam sua existência em um espaço não convencional, que ditam outras regras de comportamento para si próprios, que encarnam comportamentos distante daquilo que se convencionou como normal, comum. A descrição desses personagens é marcada pelo excêntrico, pelo extraordinário, pela presença não somente do mítico, como ocorre com Lobato e a sobrinha, mas também do exagero e da ridicularização, no caso de Hindié e até pelo grotesco, como é o caso de Soraya Ângela, não por ser portadora de necessidades especiais, mas por ser descrita como alguém próxima ao primitivo, à terra. As descrições da personagem no pátio, rastejando, resistente à dor, igualada à terra e às espécies garantem essa proximidade com o animalesco.

Soraya Ângela, no entanto, tinha vínculos e aceitação com relação às outras crianças, como se pode perceber no trecho a seguir, quando a narradora relata ao irmão distante o sofrimento que ele próprio enfrentara ante a ausência da companheira de brincadeiras:

Padecias com a ausência de Soraya e, solitário entre castelos e cavernas de fogo, desprotegido da sombra do copo dela, chorava aos cântaros, não sem antes mirar a fonte, o rosto inchado de Soraya, o riso que surgia entre os filetes de água e os cachos de cabelo (HATOUM, 2004, p.24).

A personagem representa, ainda, a conquista, a guerreira, aquela que desbrava, em que pese as animosidades presentes ao seu redor. Ela é a luta para se adaptar, para romper barreiras, para estabelecer uma ordem para si própria. A

função dela, portanto, é simbolizar a luta para participar de um mundo que não a quer, não a aceita.

Soraya é o destemor diante da natureza, dos formigueiros, da dor, do ardor e fogo causado pelo contato com os “relevos da terra” que “queimavam como fogo”. Certa vez, conta a narradora a seu irmão, “ela chegou a esfregar o rosto numa dessas protuberâncias ígneas, e logo saiu em disparada em direção à fonte; do seu rosto pareciam cuspir labaredas”. E, nesse aspecto, se distanciava das outras crianças, para quem essas montanhas eram “pupilas perigosas”. (RCO, 2004, p. 23).

Essa personagem, assim, é marcada pela impossibilidade, embora ela represente, por outro lado, a luta para interpretar, à sua maneira, a realidade que a cerca e de romper com os limites impostos pelo seu imobilismo e não pertencimento. Isso é demonstrado por Hakim, em seu testemunho: “Pouco a pouco ela foi ocupando o espaço da casa, atraindo os olhares, não pelo movimento e sim pelo imobilismo do corpo” [...] (HATOUM, 2004, p.114). A impossibilidade é marcada, ainda, pela ausência da fala, a mudez definitiva como um estigma, como lamenta Sâmara Delia ao irmão Hakim (RCO, 2004, p.116).

A personagem, em várias passagens, é associada à estátua. A esta não é facultado movimento, nem fala, nem vontade própria. A ela faltam os movimentos, os sentimentos, as redes de relações que marcam uma pessoa na sociedade. A ela faltam as oportunidades, o caminhar, o conversar, as reações de dor e de sofrimento, as lágrimas. Como a estátua, Soraya “não fala, não ouve, o seu corpo se reduz a um turbilhão de gestos no centro de um espetáculo visto com olhos complacentes” (HATOUM, 2004, p.16). Soraya Ângela tinha, exatamente por não saber expressar todas essas habilidades e sentimentos, proximidade com o inanimado, com os objetos, com as coisas inertes, como se pode perceber através

das passagens, transcritas a seguir, em que Hakim recorda o comportamento solitário da sobrinha: “Esquecida de tudo, deitada sobre o solo de ardósia, ela mirava detidamente um dos anjos de pedra”; “Desde o dia em que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua”. “Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, mas um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua; “[...] como a menina atraída pela mão da estátua” (RCO, 2004, p. 108-109). Entre os objetos cultuados pela personagem estava o relógio de parede. Ela passava horas admirando-o, observando o seu movimento pendular, como se com esse objeto mantivesse um “diálogo surdo com o tempo”, como frisa Hakim em seu relato (RCO, 2004, p.25)

A criança que quase ninguém queria, representava o animalesco: “é verdade que o olhar dela, de espanto, e os gestos bruscos eram de meter medo a qualquer um”; “resignava-se a brincar com os bichos e fazia diabruras com eles [...] ela malinava com uma fúria que realmente amedrontava” (RCO, 2004, p. 13); “gesticular furiosamente diante do poleiro” (RCO, 2004, p. 16). A personagem buscava na estátua o que buscava nos homens: o diálogo, para ela, mais uma impossibilidade. Conversar com a estátua, no pátio, era tão difícil quanto conversar com as pessoas. Uma trégua ou outra, em meio a muitas derrotas, assim era sua relação com os homens e com a estátua, uma relação marcada pela unilateralidade.

3.4.5 Hindié

A inversão de costumes e conduta está presente no perfil da personagem Hindié. O exagero de gestos, o cheiro e as manifestações de apreço a Emilie e sua família estão presentes na descrição da personagem. “Ela anunciava sua visita

batendo palmas estrondosas, gritando Emilie com uma voa pastosa que vinha da gengiva e ecoava nos aposentos da Parisiense” (RCO, 2004, p.37) .

Em seu testemunho, Hakim evidencia um contraste entre essa acalorada forma de se manifestar e a recepção dada a ela pelos outros membros do clã.

Mas essa entrega parecia a manifestação de um sadismo requintado, pois o carinho exagerado que recebíamos de uma mulher como Hindié, dava-nos uma incomoda sensação física, sem a transcendência e a naturalidade do gesto materno, que, para ser caloroso e sensual, não necessita de excessos nem de grandes encenação (RCO, 2004, p.37).

Mas havia algo mais forte e repulsivo no corpo dela: o cheiro, o odor de azedume que flutuava ao redor daquela mulher como uma aura de fétidos perfumes encenações (RCO, 2004, p.37).

Hindié é ridicularizada em função de sua postura com o outro. Seus odores, voz, gestos, sua impiedade para com as aves, tudo se constitui motivação para que a personagem seja ridicularizada. A função da personagem é provocar a aversão do outro por si mesma, é a de ser marcada pelo seu próprio exagero em relação aos costumes e bom senso.

Por outro lado, a personagem também tem a função de ser a conhecedora dos segredos de Emilie. A ela a narradora recorre para desvendar os mistérios e recompor os relatos memorialistas que possibilitarão a ela reconstrução de sua própria história.

Hindié possui, portanto, o papel da revelação. Cabe a ela nortear a narradora pelos caminhos que possibilitarão a recomposição do passado. Ela ajuda a heroína a revisitar o passado: “isso foi tudo o que Hindié me contou a respeito do relógio e da permanência de minha mãe no convento de Ebrin, há mais de meio

século” (RCO, 2004, p.35). Em outro trecho, Hindié faz outras revelações à narradora:

Ela parou de falar, escondeu o rosto com o leque e recostou-se na cadeira. Permaneceu calada por um momento: para reavivar a memória? Tomar fôlego? Amainar o rancor que lhe trazia a lembrança daquele dia? Hindié revelou novamente o rosto e me olhou como se fosse um eco, uma reverberação do descontrolo paterno, como se o tempo tivesse dado uma guinada para trás” (HATOUM, 2004, p.44).

Hindié representa, com sua amizade, um esteio para Emilie, uma fuga. Com a morte da matriarca, esse mundo fica em ruínas, desaparece, é desconstruído e volta a ser revivido por meio do testemunho que ela dá à narradora, revisitando, assim, um espaço que já não é o mesmo pois a “casa está fechada e deserta” (RCO, 2004, p.154). A ausência da personagem mudou o espaço que era compartilhado pelas duas amigas, em que se davam os diálogos, os sonhos, a memória de outros tempos.

3.4.6 Dorner

Dorner capta a sensibilidade, registra não somente os cenários, mas também as nuances, os olhares, as expressões nem sempre notadas no cotidiano. É a personagem que capta a cultura da região, a morte, Dorner é a crítica, o olhar externo sobre a natureza. Ele contempla tanto os detalhes, que não consegue abarcar aspectos fundamentais como o drama de Emir: “Observava a flor entre os dedos de Emir, e talvez por isso tenha me escapado sua expressão estranha, o olhar de quem não reconhece ninguém” (RCO, 2004, p. 61).

Dorner coleta, por meio da imagem visual, as minúcias e riquezas da “cidade corroída pela solidão e decadência”, como bem frisa a personagem (RCO, 2004, p. 61).

Dorner indica, durante seu relato, traços de sua identidade, usando termos tais como estrangeiro, intruso discreto, capacidade para presenciar, de longe, a solidão do outro. Ele representa, assim, o olhar externo, em contradição ao interno que, geralmente, se “acostuma ou tende a achar natural a realidade que o circunda”. Essa personagem simboliza a concepção do outro, aquele que enxerga as nuances porque as vê de fora, sem as singularidades contidas na visão dos que sempre estiveram ali, daqueles que são parte daquela realidade.

Dorner possui uma linguagem particular, um olhar que busca comunicar as sutilezas que geralmente não se percebe, capta o inusitado para, só então, eternizar os instantes. Embora não se possa dizer que o fotógrafo percebe todos os detalhes dos cenários, do comportamento e cultura da população, que outro narrador, nessa obra, observaria, com tanta veemência, “a orquídea equilibrada entre os dedos” de Emir? Ou o olhar perdido, “de uma pessoa ausente”, o “caminhar sem ver ninguém”? (RCO, 2004, p.62) Assim, a função desse personagem é a do desvendamento e do refletir sobre os espaços coletivos, possibilitar que o particular simbolize o social, o que inevitavelmente ocorreria quando esses registros fossem somente os retratos de um tempo, dos costumes, um número nos arquivos públicos ou o esquecido em alguma velha gaveta. Dorner representa a narrativa não verbal, embora suas observações garantam o lírico da narrativa. Simboliza, enfim, um olhar astuto acerca das peculiaridades do contexto da cidade de Manaus, de seu povo e de suas mesclas culturais. A narradora compreende os códigos usados por Dorner, porém isso certamente não aconteceria com outros personagens da narrativa de Hatoum. É

preciso mais do que ser fotografado para compreender as sutilezas da mensagem desse personagem. Isso fica evidente quando os dois, após decorrido vários anos, se reencontram e conseguem compreender mutuamente sentimentos e até o não dito. Em uma das passagens que exemplifica esse conhecimento a narradora observa que:

Era curioso observar as ranhuras e os riscos concentrados numa região delimitada do papel, a metade do retângulo branco sendo devastado por manchas, como se uma figura caótica formasse um limite dentro do retângulo. Naquela região as palavras proliferavam como uma explosão de fogos de artifício: reordenação de palavras, inversão e alteração de frases, até o momento em que a mão estancou no ar e o lápis foi repousado sobre o mármore. Ele contemplou demoradamente a folha de papel e, antes de entregá-la, pediu, com uma ironia que fingia seriedade, que eu buscasse o tom e o ritmo adequados. Enquanto lia, tentava captar o percurso pelo qual ele havia encontrado a versão definitiva, acendeu um cigarro e pôs-se a mirar a gruta iluminada (RCO, 2004, p. 132).

Para Barthes, em face do seu código de conotação, a leitura da fotografia é sempre histórica; ela depende do saber do leitor, exatamente como se tratasse de uma língua verdadeira, inteligível somente se aprendemos os seus signos. (BARTHES, 1969, p. 311).

A isso, então, soma-se outra característica da personagem: o registro histórico, aquele que lembra em função das fontes iconográficas e históricas. Aquele que deixa os arquivos, por meio de sua fotografia, a serem lidos por diferentes gerações. Quem lembraria do último dia de Emir, se não fosse esses registros? Ou de espécies de flores muitas vezes praticamente desaparecidas ao longo dos anos? Das vestimentas e comportamento de alguns retratados desconhecidos, mas que simbolizam os costumes da região?

3.4.7 Hakim

Hakim, o filho eleito de Emilie para simbolizar as tradições da família, personifica a reflexão em torno do vivido, das relações com Emilie e com a família. Esse personagem tem a função de desvendar, refletir (2004, p.55), pontuar as questões que envolvem a família. É o escolhido para simbolizar e conhecer as tradições e a língua dos antepassados (*RCO*, 2004, p.51). Ao ser escolhido para aprender a língua materna, essa personagem foi escolhida para comungar tudo que envolve a origem familiar com capacidade para compreender as emoções e a história dessa família, sua identidade e história de vida.

Entre o compreender e o criticar, ele toma decisões, tais como a de se afastar de Emilie; ele traça perfis, como o do pai, da irmã e de Dorner; ele possui a visão crítica em torno dos desmandos e injustiças presenciadas dentro da casa: “a lavadeira começou a viver como uma serviçal que impõe respeito e não como uma escrava. Mas essa regalia súbita foi efêmera” (2004, p.97).

Hakim é o fiel da balança, o impasse entre o julgar e amar, a verdade esquecida. Cabe a ele o primeiro passo em direção a Soraya Ângela, o libertar do confinamento. Embora essa personagem seja marcada por toda essa simbologia, Hakim usa o silêncio para impor o afastamento, como o fez com a família e, principalmente, com Emilie (2004, p.20). Hakim e Dorner possuem traços em comum: ambos são a alma da narrativa, a profundidade e sensibilidade imprimidas através da capacidade que têm de compreender os dramas humanos, de buscar analisar os fatos através de mais de um ângulo. Essa característica é marcante, em especial, em Hakim, a personagem que compreende, que ama apesar de, que reflete sobre seus erros e os dos seus, que enxerga a si própria ao analisar sua

própria família, que dissemina o amor, mas que é capaz de tomar decisões drásticas.

O outro personagem que poderia se enquadrar nos perfis de Hakim e Dorner, em termos de sensibilidade e lirismo, é Emir, mas este é a personagem que representa a fuga, o não enfrentamento, o desistir, porém, também é um personagem ligado ao sensível e ao lirismo.

3.4 ANONIMATO, IDENTIDADE E MORTE

Em nenhuma passagem de *RCO* é mencionado o nome da narradora. Ela e o irmão não são nomeados, permanecem no anonimato tanto com relação aos seus nomes quanto às suas origens. Embora se perceba que eles detêm algumas informações acerca dessa procedência, não existe uma maior transparência sobre o assunto.

Esse caráter anônimo da narradora pode ter sido parte do procedimento usado pelo escritor para evidenciar a origem obscura da personagem, justificando, assim, a necessidade de resgatar o passado. Várias passagens apontam para a consciência desse anonimato, como se pode perceber nos trechos a seguir: “a voz de uma mulher que nunca pronunciou meu nome” (*RCO*, 2004, p. 163).

Essa não nomeação, portanto, está relacionada tanto à fragmentação quanto a sua procura por si própria, pela sua identidade, pela ausência de ordenação e sequenciação dos fatos como se pode perceber nesse trecho em que a personagem relata a metodologia usada por ela para recompor as lembranças:

Gravei várias fitas, enchi de anotações uma dezena de cadernos, mas fui incapaz de ordenar coisa com coisa. Confesso que as tentativas foram inúmeras e todas exaustiva, mas ao final de cada passagem, de cada depoimento, tudo se

embaralhava em desconexas constelações de episódios, rumores de todos os cantos, fatos medíocres, datas e dados em abundância (HATOUM, 2004, p. 165).

Em outra passagem, na tentativa de organizar suas lembranças e escrituras, a narradora continua a constatar a dificuldade em empreender esse processo, já que ela não possui os referenciais consistentes, estando envolta em um processo marcado pela confusão de ideias. Quem é a narradora? De que forma compatibilizar o multiculturalismo em que fora criada? Quais os mecanismos que possui para elucidar essas buscas? Ela conseguirá ter clareza suficiente para se desvencilhar da carga emotiva e subjetiva que poderiam atrapalhar essa reconstrução? Como ela comenta:

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 enrolada de uns e o sotaque de outros?

A necessidade de reconstruir sua identidade como sujeito é mais acentuada, além da complexidade de questões que envolvem sua formação e origem, em face da narradora ter, possivelmente, absorvido dos pais adotivos, de origem libanesa, essa perda em relação à terra natal.

Esse distanciamento acentuou a instabilidade que permeia o processo de identidade, nunca formado totalmente, sempre inacabado, como frisa Hall (2006, p. 38).

A identidade plenamente unificada, completa, segura e coerente é uma fantasia. Ao invés disso, à medida que os sistemas e de significação e representação cultural se multiplicam, somos confrontados por uma multiplicidade desconcertante e cambiante de identidades possíveis, com cada uma das quais poderíamos nos identificar – ao menos temporariamente (HALL, 2006, p 13)

Esse sentimento, então, potencializou essa necessidade de buscar reordenar o seu processo de identidade, realçando essa necessidade de instigar o passado, revolvê-lo em busca de suas raízes, de sua trajetória pessoal e dos princípios que norteiam cada formação.

A narradora não nomeada vai da fragilidade à fortaleza, expondo, mais do que escondendo, seus propósitos e percalços: ela organiza as memórias, está, portanto, à frente de outras vozes; filtra e edita os testemunhos; organiza os fragmentos. Ela se insurge contra a sua própria formação, contra os valores impostos pela mãe; ela se insurge contra o seu próprio destino, não aceita o estabelecido pelo outro para si própria. Ela volta, recusa o aprisionamento, instala-se nos mesmos espaços da infância para promover a mudança, para (re)contar novamente o vivido, para se insurgir contra a finitude de sua própria história pessoal e familiar.

A personagem de Hatoum simboliza, ainda, vultos femininos aprisionados no anonimato de uma vida toda, sem nome, sem nenhum reconhecimento do mundo “oficial”. Por outro lado, Hatoum delega exatamente a essa mulher anônima a posição do resgate, da escritura, do filtrar a visão e versão “oficial” dos homens e mulheres de sua comunidade. Delega a essa narradora fragilizada, mas resoluta, o papel de resolver impasses, de acionar os processos presos no passado, de deflagrar a mudança. O anônimo é um indicativo do não conhecimento de suas origens, mas também um elo com outras mulheres anônimas que trouxeram para si próprias a função da renovação, o papel de exorcizar o passado e os seus próprios medos.

A negação do nome marca a negação da identidade. Outros personagens de *RCO*, tais como o pai adotivo da narradora e o interlocutor da contadora da história,

o irmão a quem ela dirige os relatos também não receberam nomes na narrativa de Hatoum. Os três personagens não nomeados possuem, na narrativa, aspectos conflituosos e até obscuros com relação à identidade. Enquanto os dois irmãos não possuem totalmente esclarecida a questão de suas origens, o pai da narradora, ao contrário de Émilie, recorre à ficção, *As mil e uma noites*, para narrar sua história de vida. A memória, assim, é fundamental para firmar a identidade desses personagens, para interligar os eus que cada um deles possui. Como afirma Tadié, essa capacidade permite que tenhamos uma identidade pessoal uma vez que é ela que faz o elo entre a sucessão de eus que existiram desde nossa concepção até o momento presente (TADIÉ, 1999,p. 316).

O ato de não nomear os personagens pode remeter à ideia do não pertencimento. Não nomear é silenciar sobre a existência do outro, nesse caso, é não o não reconhecimento. A narradora, no entanto, rompe esse processo e se insurge diante do estabelecido, gerenciando e priorizando as buscas que, para ela, são relevantes. Ela sabe que o passado não volta por inteiro, tanto que admite preencher os espaços com a imaginação e os testemunhos, porém, mesmo diante das impossibilidades, ela avança em direção aos seus desejos. Pelo menos nesse processo ela será sujeito ativo de sua trajetória.

A postura da narradora, de certa forma, é oposta à do pai adotivo (chamado por ela de tio), uma vez que enquanto ela enfrenta o sofrimento (vale lembrar que ela, quando inicia o resgate do passado, está internada em uma clínica) e, para isso, busca a memória dela e do outro, o pai usa de artifícios para tornar seu passado uma incógnita e, assim, preencher as lacunas com histórias que não são suas, com a ficção. São posições diferentes para enfrentar o seu próprio eu. A narradora, assim, rompe com o silêncio, marca de outros personagens de *RCO* e com o

anonimato, (re)traçando essa volta atemporal que possibilitará, quem sabe parcialmente, recuperar momentos fundamentais não somente para a história de sua família, mas também para a sua própria. Ela, afinal, dá a si própria essa missão de promover uma jornada coletiva em direção ao passado. E ela sabe que essa tarefa não será isolada, mas conta com o envolvimento das pessoas e da cidade – permitida e proibida.

Outro aspecto que indica o contexto confuso em que está inserida a heroína é denunciado pela forma com a qual ela nomeia o pai adotivo, chamando-o de tio. A mesma denominação é dada ao irmão: tio Hakim. Assim, todos esses aspectos contribuem para tornar consistente a afirmativa de que o anonimato e a fragmentação são partes de uma mesma estratégia literária e não se contrapõem, mas se encaixam, dão suporte à ideia de que são usados para justificar a volta ao passado, a busca pela vida, simbolizada pela própria narrativa. Esta seria a tessitura, o suporte para que a narradora desafiasse os confrontos que a aguardavam no passado. Ao confrontar, portanto, ela elucidaria, torna claros os fatos, detecta os equívocos, tornando consistente o que era frágil, despedaçado e anônimo.

Portanto, o anonimato e a fragmentação estão diretamente relacionados a uma necessidade da narradora em resgatar suas raízes, em fortalecer sua identidade, em buscar no passado o reordenamento, a narrativa, que, para a personagem, assegura a vida. Esse drama pessoal da narradora perpassa todo o romance e é intensificado pelo anonimato de outros personagens.

3.5.1 A morte

A narradora de Hatoum “se aproveita da morte” para ordena, as suas lembranças e a dos outros personagens. A questão da morte surge reiteradas vezes, de forma simbólica, como o período em que a heroína ficou aprisionada na clínica, ou mais evidente, como o suicídio de Emir, irmão de Emilie, a morte de Soraya Ângela e a da própria matriarca. Ela perpassa o romance, já que o próprio presente pressupõe a morte de outro tempo. Ao refletir sobre o impacto da morte de Emilie sobre Hindié, a narradora afirma que imagina “Hindié sozinha, vagando na fronteira diminuta , quase apagada, que separa a morte da noite e a memória da morte” (RCO, 2004,p.156). Assim, a morte de Emilie também representa, de certa forma, a de Hindié, dos encontros, dos diálogos, da amizade e lealdade que marcavam a vida das duas, as visitas interrompidas.

Com isso, a morte de Emilie é simbolizada pelo silêncio de Hindié, pela ausência do diálogo, da troca, do pesar, da perda. A morte cala Hindié. Mais uma vez, o contraste se faz presente, já que a personagem que era falante, que simbolizava a força da oralidade na narrativa, cala-se diante do arrebatamento, pela morte, de sua melhor amiga, como se pode observar no trecho que segue: “a voz de Hindié cala subitamente, e por algum tempo uma tristeza desponta no olhar dela. Do alpendre de sua casa ela contempla a copa do jambeiro e os janelões do quarto do sobrado, cerrados para sempre” (RCO, 2004,p.155). Hindié silencia, fazendo coro com os outros personagens marcados pelo silêncio. A morte a silencia. O diálogo e a cumplicidade deram lugar à tristeza e aos testemunhos, aos fatos ocorridos quando a morte ainda não chegara.

A morte, nessa obra, é um contraste com relação à vida ansiada pela narradora. O silêncio da casa de Emilie foi uma espécie de anunciação da morte,

uma vez que, como comenta a narradora, “todos os dias, às sete horas, Hindié ia encontrar-se com a amiga. Na manhã de sexta-feira ela estranhou, como eu, o silêncio da casa, a passividade dos animais, as portas trancadas” (RCO, 2004, p.138).

A própria impossibilidade presente na narrativa simboliza uma espécie de morte dos ideais, das conquistas e sonhos dos personagens. Soraya Ângela, a menina renegada pela família de Sâmara Delia, encarna a vida e a morte não como processos opostos ou descontínuos, já que morrer e renascer se fazem constantes em sua curta existência de forma permanente. Esse personagem vê diante de si, desde a gestação, a exclusão, a negação da vida, da convivência, a decretação da morte às suas expectativas de interação e afeto. Já a morte de Emilie simboliza o fim de uma era, de tudo que ela imprimira no espaço em que vivera, do poder e da capacidade de centralização tão característicos da personagem. O abandono será a marca dos espaços antes marcados pela presença da matriarca, “a casa está fechada e deserta, o limo logo cobrirá a ardósia do pátio, um dia as trepadeiras vão tapar as venezianas, os gradis, as gelosias e todas as frestas por onde o olhar contemplou o percurso solar e percebeu a invasão da noite, precipitada e densa”.

A morte impede a entrada do sol, que representa a vida. Enquanto a luz encarna a vida, a noite, nessa passagem, simboliza a ausência da vida, a clausura imposta pela morte. Emilie, por outro lado, representa a vida e possibilita o movimento dos espaços em que habita, como se pode observar no trecho a seguir: “O olhar parece dialogar com algo semelhante à noite, com os objetos abandonados na escuridão [...] os animais que desconhecem a clausura e se animam-se ao ouvir a voz de Emilie” (RCO, 2004, p. 155).

A morte afasta o movimento do espaço em que viveu a narradora e impede Hindié, a guardadora de segredos, de manter com a amiga a rotina que as unia, marcada pelo hábito e fidelidade.

Como em *As Mil e uma noites*, a personagem central de Hatoum usa a narrativa para se manter viva, já que os relatos, como ocorreu com Sherazade, são usados para afugentar a morte. Enquanto para esta as intermináveis histórias significam manter-se viva, em termos físicos, para a narradora anônima de Hatoum, a narração garantirá a vida fora da clínica, o renascimento, a interpretação de uma realidade pretérita que a fizeram desejar manter-se prisioneira de si própria, como se pode observar no trecho em que a narradora comenta com seu interlocutor o internamento em uma clínica e a suspeita de que fora sua mãe quem ordenara essa intervenção: “Vim sem muita resistência, como um cego ou uma criança perdida que são conduzidos a algum lugar familiar. E ali, a alguns quilômetros do centro da cidade, a loucura e a solidão me eram familiares”. A narradora também se utilizou da narrativa na clausura para divertir-se, “para distorcer alguma verdade, para tornar a representação algo em suspense, contando sonhos que não tinha sonhado e passagens fictícias da minha vida” (RCO, 2004, p. 160).

A discussão acerca da morte e das mudanças ocorridas em torno dela ao longo dos anos está presente no diálogo entre a narradora e o profissional “que já enterrara milhares de mortos”: Antigamente, dizia o homem, “a morte não era tão comum, não era um nada: um enterro era um acontecimento distinto; alguém nascia com festas, alguém fechava os olhos, e tudo passava a ser cerimonioso, com elegância” (RCO, 2004, p. 158).

Sobre essa questão, Elias ressalta que antigamente morrer era uma questão muito mais pública do que nos dias atuais. Nessa época, diz o autor, era menos

comum que as pessoas estivessem sozinhas. Nascimento e morte, acrescenta, eram acontecimentos mais públicos, mais sociáveis. Para esse autor, hoje há um “recalcamento” da morte (ELIAS, 2001, p. 25/26).

O homem tem a consciência da morte¹⁶, diz ainda Elias, ao contrário do que ocorre com as outras espécies. E é essa consciência que origina “o pânico e a aflição diante da morte, a casa varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família, não se sabe a quem recorrer nesta manhã que parecia fora do tempo, nesta casa [...]” (RCO, 2004, p. 139).

A morte é um problema para os vivos, ressalta Elias. Segundo ele, entre as criaturas que morrem na Terra, a morte constitui um problema apenas para os seres humanos, capazes de prever o seu próprio fim, o que não ocorre com os animais, que não possuem a consciência da morte (ELIAS, 2001, p. 10).

A morte, em *RCO*, está associada à culpa: [...] e onde as preces se misturavam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (RCO, 2004, p. 139). Para Elias, a associação do medo da morte a sentimentos de culpa é remota e está presente em mitos antigos. A punição em face do pecado, da transgressão. Para esse autor, a morte poderia ter menos impacto sobre algumas pessoas, se esse sentimento de culpa pudesse ser atenuado ou suprimido (ELIAS, 2001, p. 17). A heroína de *RCO* empreende uma jornada para, como aquela de *As Mil e uma noites*, afastar a morte. Para Becker, o temor à morte persegue o homem, sendo este capaz de dedicar grande parte de suas atividades a evitar essa fatalidade (BECKER, s/d, p. 11).

¹⁶ Para Becker, o temor à morte persegue o homem, sendo este capaz de dedicar grande parte de suas atividades a evitar essa fatalidade. (BECKER, s/d, p. 11)

Becker lembra Shaler quando enfatizou que o “heroísmo é, e sobretudo, um reflexo do terror da morte”. Para Becker, admira-se a coragem “para arostar a morte e mostrar quão bravo podemos ser”. É um ato de triunfo o enfrentamento da própria extinção. O homem, diz esse autor, cultua a coragem animal. (BECKER, s/d, p. 29).

Essa necessidade da narradora em vencer “a morte”, o estado de desânimo e a convivência com a loucura e a solidão com as quais teve contato na clínica, a moveu a empreender o retorno ao passado, a deixar para trás o marasmo e a dor e revolver os acertos daquele tempo. Para tanto, precisa de outros heróis, conhecedores desses fatos, capazes de empreender com ela essa jornada. A morte de Emilie é a motivação para esse processo: o renascimento das falas, dos fatos, das lembranças e, talvez, dela própria. Essa volta, ensaiada tantas vezes, fora projetada, ocasião em que a personagem gravava fitas, enchia de anotações uma dezena de cadernos, mesmo que esses procedimentos e ideias não tivessem nenhuma organização (RCO, 2004, p. 165).

Em toda a narrativa, o subjetivo e o social se contrapõem e, ao mesmo tempo, se entrelaçam. A morte, um processo significativamente marcado pelo individual, é visto sob a ótica coletiva, já que os relatos se referem à reação dos outros personagens (vivos) e não propriamente o relato das particularidades referentes à morte de cada personagem.

3.6 O OUTRO

A presença do outro é marcante em *RCO*. A ele a narradora recorre para ir em busca de si própria. Remete-se também ao outro quando necessita da figura de um interlocutor para desenrolar o emaranhado de enigmas e testemunhos presentes na obra, para narrar o que sabe e o que foi testemunhado por outros personagens.

A verdade da heroína centra-se no desvendamento da verdade do outro, em recolher os retalhos que possibilitarão evidenciar símbolos, segredos, depoimentos, fragmentos que ficaram para trás e que a narradora. O que a visão de criança lhe negou conhecer, a maturidade viabilizou, através da narrativa dos outros personagens, do desvendamento dos fatos que, na infância, se constituíam mistérios potencializados pela distância entre o mundo da infância e o adulto.

O estrangeiro, nesse romance, simboliza o estrangeiro: “...mas talvez condenassem secretamente este estrangeiro...” (RCO, 2004, P. 69); “...por encontrar-me ainda muito próximo às suas lembranças, ao seu mundo ancestral onde tudo ou quase tudo girava ao redor de Trípoli, das montanhas...”, queixa-se Hakim (RCO,2004, p. 52).

Ao longo do texto, há muitas alusões também a *outra* língua: “Só percebi que falava em alemão quando o marselhês me pegou pelo braço e berrou: o senhor está falando sozinho” (RCO, 2004, p.66); “Desde pequeno convivi com um idioma na escola e nas ruas, e com outro na Parisiense. E às vezes tinha a impressão de viver vidas distintas”, afirma Hakim. Próxima da morte, conta Hindié, Emilie “também falava sozinha, conversava em língua estranha até com os animais...” (2004, p. 137). Hakim, em seu relato, afirma que Emilie “sem se dar conta deixava escapar frases inteiras em árabe, e é provável que momentos ela estivesse muito longe de mim, de Anastácia, do sobrado e de Manaus” (RCO, 2004, p. 90). Ao narrar um sonho que tivera com Emir, o fotógrafo alemão alude a aspectos que denotam as dificuldades que envolvem o ato de comunicação entre falantes de línguas diferentes, ausentes no sonho, como se pode observar no trecho a seguir:

Nos sonhos, eu e Emir aparecíamos à beira do cais, cujo limite era a espessa cortina de chuveiro num momento do dia marcado pelo silêncio. O que dizíamos um ao outro não delineava exatamente uma conversa e sim um amálgama de

enigmas, de vozes refratárias, pois recorríamos à nossa língua materna, que para o outro nada mais era senão sons sem sentido, palavras que passam por um prisma invisível, melodia pura tragada pelo vento morno... e nessa tentativa desesperada de compreender o outro, como compreender a si mesmo? A angústia da incompreensão me despertava em sobressaltos, e o resto da noite se arrastava, pesada e lenta, enquanto eu precipitava frases do sonho para recompor diálogos, rememorar sons (RCO, 2004, p.67)

Em várias passagens, os personagens refletem sobre a questão do outro, como se pode observar nos comentários de Hakim sobre a mãe: “Mas a generosidade revela-se ou se esconde no trato com o outro, na aceitação ou recusa do Outro” (2004, p. 85).

O buscar ao outro surge, de forma intensa, no que se refere à presença de Soraya Ângela, a criança com diferenças que buscou, durante sua curta existência, o outro: “Afastei-me da criança e notei que ela não tirava os olhos de mim, estranhando talvez o meu recuo, minha covardia por não lhe ter tocado o rosto; e aquele par de olhos, enormes, negros, bem juntos, que diminuía ainda mais seu rosto pequeno; aquele olhar queria atrair, tatear o outro; ampliar o contato com o mundo”. (2004, p. 108).

Enfim, o outro ocupa um lugar privilegiado em *RCO*, em especial, em função do espaço dado aos relatos. Ao inserir os testemunhos, a visão social de um grupo de narradores, mesmo sob a organização de uma só voz, o romance coloca em destaque a visão de mundo de mais de uma pessoa sobre determinado tema. O outro representa, assim, o social, as lembranças que não se pode reconstruir sem ajuda do grupo, um interligar constante entre o particular e o coletivo.

É com ele que a narradora empreende a volta, reordena e recompõe os episódios com base no depoimento dos outros narradores. O social, nesse caso, simboliza o outro.

3.7 O TEMPO E O ESPAÇO

Brincava, talvez sem saber, com esse jogo delicado e insensato que consiste em desvendar o passado de alguém, percorrendo zonas desconhecidas do tempo e do espaço (RCO, 2004, p. 54)

Ficção e memória, em *RCO*, apresentam tempo e espaço fragmentados, acompanhando, assim, esse despedaçamento que permeia todo o romance e que remete à necessidade de reunir, juntar, recompor. Esse procedimento narrativo fragmentado é reforçado pela variedade de narradores que descrevem os espaços de acordo com a visão que cada um tem dos acontecimentos e dos próprios espaços. Desde o início do romance o espaço remete o leitor ao mistério, ao obscuro, à imposição de uma ordem inversa, alheia ao contexto da própria cidade; já o tempo, remete à não linearidade, à fragmentação, a exemplo de vários outros processos que se dão no interior do romance.

O espaço da narrativa é concentrado na casa da matriarca. Os mistérios, o isolamento de Emilie na velhice, as lembranças, tudo se centra na casa e em suas imediações. Porém, a noção de fragmentação também está presente nesse aspecto, uma vez que o passado não retorna de forma linear, o que, de certa forma, altera também esse espaço, também transfigurado não somente pelo tempo, mas também pelos focos narrativos e mudança de referências. O tempo não é cronológico, corre ao sabor dos depoimentos, informações e acionamentos da memória involuntária.

3.7.1 O ESPAÇO

Por que nos apegamos aos objetos, indaga Halbwachs. Por que desejamos que eles não mudem e continuem em nossa companhia? Nosso ambiente material traz ao mesmo tempo a nossa marca e a dos outros. (HALBWACHS, 2006, p. 156) A

estátua e Soraya Ângela, a menina comparada ao objeto: ambos não falam, estão à mercê dos acontecimentos, do tempo, da solidão, da decisão dos outros. Sobre essa relação, Hakim narra que: “Desde o dia em que ela ficar de pé a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem perto aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado do piso”. Soraya repete a quietude da pedra, diz Hakim. “Talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer”.

Esse encontro, Hakim denomina de “o encontro do olhar com a mão”. A pedra é a companhia, o objeto possível para a pequena personagem, é o que lhe restou, onde pode exercer seu direito de ser diferente, de encarnar o silêncio. “Quase sem perceber, como a menina atraída pela mão da estátua, ou a mão magnetizada pelo olhar da menina” (RCO, 2004, p.108-109).

Quando recordamos da infância, inevitavelmente lembramos da disposição dos móveis, do balanço do quintal, da poltrona preferida, das cenas que se passavam nesses ambientes, dos presépios e árvores que encantavam a infância, dos detalhes que o tempo não conseguiu apagar por inteiro. Os cenários do ambiente em que vivia a matriarca criada por Hatoum também foram marcantes. O pátio, os compartimentos proibidos por guardarem segredos, o relógio, o mundo criado por ela continuou na memória dos que com ela conviveram. Para Halbwachs, o ambiente material traz a nossa marca e a dos outros. Nossa casa, nossos móveis e a maneira como são arrumados, todo o arranjo das peças em que vivemos nos lembram nossa família e os amigos que vemos com freqüência, nesse contexto. (HALBWACHS, 2006, p.157)

A Parisiense traz a marca de Emilie, do marido, da cultura distante, dos segredos e mistérios. Os espaços da Parisiense remetem ao aprendizado, ao

nascimento das primeiras letras da nova língua, ao isolamento, ao ritualístico, ao medo: “sentia medo de entrar naquele lugar”, diz Hakim (RCO, 2004, p.51). As primeiras lições de Hakim, o primogênito, “foram passeios para desvendar os recantos desabitados da Parisiense, os quartos e cubículos iluminados parcialmente por clarabóias: o corpo morto da arquitetura” (RCO, 2004, p. 51).

Nesse espaço, Hakim, o escolhido, o detentor do privilégio de conhecer o idioma “sagrado”, de compreender a cultura dos pais, durante seis anos exercitou “esse jogo espetacular entre pronúncia e ortografia, distinguindo e peneirando sons, domando o movimento da mão para representá-los no papel” (RCO, 2004, p. 21). Esse espaço está associado a palavras como *descobri, revelaram-me, busca, vasculhar, revirei, remexendo* (RCO, 2004, p.49); *violar aquela correspondência, incursões sucessivas ao interior do armário, penetrar num tempo longe, indagar, enigmas indecifráveis, provoca curiosidade e espanto* (RCO, 2004, p.54). São palavras recorrentes e caracterizam o desvendamento dos segredos da família e os espaços em que esse processo de descoberta ocorre.

A Parisiense é também o lugar da diversidade, das crenças, da miscigenação cultural. Lá, o patriarca da família exercia sua “reclusão” voluntária, espaço das “reuniões noturnas com os patrícios e vizinhos”; exercia igualmente o seu direito ao silêncio: “e um abismo também o separava dos desconhecidos; com estes, ele se portava de uma maneira silenciosa ou lacônica” (RCO, 2004, p. 69-70). Essa reclusão, percebida pelo olhar do fotógrafo alemão, era também a cumplicidade entre os que pertencem a outra nação, entre que trazem um outro referencial cultural dentro de si.

A Parisiense é o espaço da solidão, do não habitado. Uma testemunha silenciosa desse exercício é Dorner, o fotógrafo. Ele narra sua relação com o

patriarca: “comigo, era mais indulgente, talvez por eu conhecer Emilie e ter sido amigo de Emir, ou presenciar, de longe, sua solidão”. Em outro trecho, diz Dorner a respeito dele: “um dia em que eu o encontrei zanzando entre as vitrines, tive a impressão de que algo lhe agitava a solidão” (RCO, 2004, p.70). A Parisiense é também o lugar da reclusão, do exílio, já que Sâmara Delia para lá se dirigiu para fugir da rejeição de parte da família.

A fragmentação, simbolizada pelos pedaços de narrativas e testemunhos a serem reconstruídos também está presente no espaço. A Parisiense exemplifica essa presença, já que é um misto de magia, de mistério, da mistura entre o diferente e o regional, entre o não dito e as reuniões mantidas com os patrícios, como pode ser percebido pelo relato de Hakim, acerca da Parisiense: “[...] um ambiente que te faz recordar fragmentos de imagens que surgem e se dissipam quase ao mesmo tempo, numa tarde desfeita em pedaços, ou numa única tarde que era todas as tardes da infância” (RCO, 2004, p.115).

“As cidades se transformam no curso da história”, diz Halbwachs. Foi o que sentiu a narradora quando refez o caminho da casa de Emilie. Ora as ruas lhe pareciam intactas petrificadas (RCO, 2004, p. 121), outras vezes, estranhas e inaceitáveis. Para Halbwachs vários acontecimentos tais como obras públicas, deslocamento do centro da cidade, desordens sociais, anexação de subúrbios, entre outros fatores, podem ocasionar mudanças, tais como a ocorrida no trajeto percorrido pela personagem (HALBWACHS, 2006, p.162).

Quando os cenários são alterados, a pessoa não se vê no novo cenário, o desconhecido se faz presente e há um sentimento de rejeição daquele que não se enxerga diante do novo, daquilo que não foi parte de seu passado. Isso ocorreu com a narradora ao andar pela cidade, sem se ver nela. O passeante, diz Halbwachs,

lamenta a alameda de árvores onde costumava tomar ar fresco e se aflige ao ver desaparecer mais de um aspecto pitoresco que o prendia a esse bairro. Para esse autor, esses pesares individuais não tem consequências porque não tocam a coletividade (HALBWACHS, 2006, p.164).

Diante desse passeio, a personagem narradora de Hatoum reconhece que havia passado “quase vinte anos passados fora daqui. A vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço” (RCO, 2004, p.124).

Para Halbwachs, não há memória coletiva que não aconteça em um contexto espacial. Segundo ele, é no espaço que devemos voltar nossa atenção, é nele que nosso pensamento tem de se fixar para que determinada lembrança reapareça (HALBWACHS, 2006, p.170).

Em *Relato*, embora os variados testemunhos sejam importantes para a reconstrução dessas passagens, o espaço possui fundamental importância para essa busca. Na Parisiense, no sobrado, nos pátios e nos ambientes externos esses relatos tornam-se mais precisos, mais enriquecidos, acionam lembranças, desafiam a busca de novas informações, indicam as ações dos personagens, seus feitos, posturas, diálogos. Eles são importantes tanto para Dorner, quanto para Hakim e para a própria narradora, que, por meio das transformações do espaço, se dá conta de que esteve ausente por longo período. Neste caso, houve uma intensidade das mudanças dos espaços coletivos e as do espaço familiar, o adormecer do sobrado - “a casa toda parecia dormir” – impõem à personagem um amadurecimento com relação a distancia dela com a cidade, com os grupos com os quais convivia antigamente. Como ela mesma diz, “dialogar com a ausência de tanto tempo” (RCO, 2004, p. 122).

Na casa, tudo se diferencia, se multiplica (BACHELARD, 2000, p. 57). O espaço materno, composto por duas casas (a casa antiga e a nova, o sobrado) dois pátios (o pátio da fonte e o pátio menor), contém para a narradora uma atmosfera impessoal, de mistério e dúvidas, de não convencimento, de não aconchego, de estranhamento. Como ela comenta:

A atmosfera da casa estava impregnada de um aroma forte que logo me fez reconhecer a cor, a consistência, a forma e o sabor das frutas que arrancávamos das árvores que circundavam o pátio da outra casa. Antes de entrar na copa, decidi dar uma olhada nos aposentos do andar térreo. Duas salas contíguas se isolavam do resto da casa. Além de sombrias, estavam entulhadas de móveis e poltronas, decoradas com tapetes de Kasher e de Isfahan, elefantes indianos que emitiam o brilho da porcelana polida, e baús orientais com relevos de dragão nas cinco faces. A única parede onde não havia ideogramas chineses e pagodes aquarelados estava coberta por um espelho que reproduzia todos os objetos, criando uma perspectiva caótica de volumes espanados e lustrados todos os dias, como se aquele ambiente desconhecesse a permanência ou até mesmo a passagem de alguém. (2004, p. 10).

A casa, diz Bachelard, remodela o homem (2000, p. 63). Emilie, com sua casa, impõe o seu modelo, suas escolhas e sua presença. Quando morta, “a casa parecia dormir” (2004, p.122), “varrida por um vendaval, um tremor de terra no coração da família” “fechada”, com o iminente limo e ausência de sol. Ao mesmo tempo que a casa simboliza a vida construída a partir de Emilie, das diferenças de Soraya Ângela, do aprisionamento de Sâmara Delia e da filha, ela simboliza, também, uma “casa em ruínas, às avessas” (RCO, 2004, p. 139).

O quarto de Emilie que, supostamente, guardaria todos os seus segredos, constitui-se um dos espaços impregnados de mistérios, com marcas do vivido, com da caminhada da matriarca, uma espécie de depositário do distante, da intimidade não compartilhada com a família, “repleto de pertences inacessíveis” (RCO, 2004, p.

53). Para Bachelard, “sempre haverá mais coisas num cofre fechado do que num cofre aberto. A verificação faz as imagens morrerem. *Imaginar* será sempre maior que *viver*” (2000, p. 100).

Segundo Bachelard, a verificação faz as coisas morrerem. Para ele, toda intimidade se esconde (2000, p. 100). Como confirma o depoimento de Hakim, “ali no quarto dos pais, revirei tudo de cabeça para baixo, remexendo nos lugares onde a gente sempre pensa encontrar uma chave: nas frestas das janelas, dentro dos móveis, debaixo dos tacos soltos, dos travesseiros e do colchão onde eles dormiriam juntos algumas décadas” (RCO, 2004, p. 53).

Para Bachelard, o objeto que se abre é a primeira diferencial do objeto. Nesse momento, diz, não há mais dialética. O exterior é riscado com um traço, tudo é novidade, tudo é surpresa, tudo é desconhecido. O exterior já nada significa. Acaba de se abrir a dimensão da intimidade, diz ele (BACHELARD, 2000, p. 98). Ao relatar, em seu depoimento, essas descobertas, Hakim diz que “no coração do cedro, tal uma fenda na madeira, um par de chaves se incrustava. Uma das chaves abriu o armário mastodonte, e as portas abertas revelaram-me, pela primeira vez, o mundo íntimo de Emilie” (RCO, 2004, p. 53). Em outro trecho, ele diz que decidiu “abrir a tampa de cristal, penetrar no fosso do relógio deitado, onde o disco dos ponteiros, os números, o pêndulo, tudo estava coberto por objetos” (RCO, 2004, p. 54).

Para alguém que sabe valorizar para alguém que se coloca na perspectiva dos valores da intimidade, essa dimensão pode ser infinita (BACHELARD, 2000, p. 98). Hakim simboliza esse alguém a quem Bachelard se refere. Ao valorizar o achado, o prazer em desvendar a intimidade de Emilie, sempre tão bem guardada e, por isso mesmo, mais valorizada, Hakim afirma que a visita ao quarto da mãe

“repetiu-se por várias manhãs” (RCO, 2004, p. 54). Com isso, ele prolongava esse prazer pela descoberta, pelo desvendamento.

Como Bachelard comenta adiante, quem enterra um tesouro enterra-se com ele. O segredo é um túmulo; e não é à-toa que o homem discreto se gaba de ser um túmulo de segredos. Toda intimidade se esconde (BACHELARD, 2000, p. 100). Emilie, ao não compartilhar com os seus os segredos, origem, símbolos, enfim, sua intimidade, fomentou entre os filhos, em especial entre Hakim e a narradora, o silêncio, o esquecimento, a (im)possibilidade de construir um elo entre estes e seu passado. Emilie impôs um corte que potencializou um clima de mistério. Seus filhos, assim, não puderam ser partícipes de sua história, compartilhar de seus códigos. Ela morreu sozinha, presa a um mundo de segredos, contando apenas com as visitas diárias de sua velha amiga de meio século: a guardadora de segredos.

Para Bachelard, o exterior e o interior formam uma dialética de esquiteamento (BACHELARD, 2000, p. 215). Essa compartimentalização, essa oposição a que alude o autor está presente em *RCO* e é evidenciada em várias passagens. O popular remete ao exterior, como ocorre na descrição do bairro proibido, “espaço que nos era vedado”, como diz a narradora. O símbolo usado para mostrar a transposição entre esses dois ambientes é a ponte através da qual a narradora passou para o outro lado, para “exorcizar essas quimeras”. (RCO, 2004, p.123) Em outro trecho, Hakim, ao se referir ao fotógrafo, diz: “lembro também de suas exaustivas incursões à floresta, onde ele permanecia semanas e meses, e ao retornar afirmava ser Manaus uma perversão urbana. A cidade e a floresta são dois cenários, duas mentiras separadas pelo rio”. O que se traduz na oposição dos dois termos se torna mais adiante alienação e hostilidade (BACHELARD, 2000, p. 215).

A ponte é usada, ainda, para separar a cidade permitida da proibida. “Atravessei a ponte metálica sobre o igarapé, e penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido”, diz a narradora ao andar pela sua cidade, duas décadas depois de sua partida. Ao transpor a ponte, ela afirma que foi preciso “atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado” (RCO, 2004, p. 123). Soraya Ângela simbolizava a ponte, a interação entre a rua e o espaço da casa, já que cabe a essa personagem trazer para dentro de casa uma diversidade de episódios. (RCO, 2004, p.18)

Essa mesma oposição é apresentada através da visão que Hakim tem da floresta, embora não haja referência a um ambiente interno, este é representado pela própria cidade, em oposição à floresta, uma vez que aquela simboliza a casa, o ambiente a que o personagem está habituado a conviver, como se pode observar na fala de Hakim: “Para mim, que nasci e cresci aqui, a natureza sempre foi impenetrável e hostil”. A “muralha” é o símbolo usado pela personagem para representar a divisão entre os dois mundos: sua casa, os cenários em que se sentia seguro e a floresta: sem transpor a muralha verde. Enquanto a narradora usa o símbolo da ponte para representar a transposição entre os dois mundos, Hakim usa o termo muralha para representar a impossibilidade de transpor a floresta, para mostrar o distanciamento consentido entre o mundo conhecido e aquele que simbolizava o desconhecido, o hostil, o medo. Para essa personagem “mas do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde me detinha ao pensar na travessia, na outra margem”. (RCO, 2004, p.123)

A rua é apresentada, em muitas passagens, como a instabilidade, a morte, o espaço “desconhecido”, a ameaça (RCO, 2004, p.123). A morte de Soraya Ângela dá-se na rua e, nessa passagem, surge a casa como o lugar da segurança, como se

pode perceber no comentário da própria narradora ao seu irmão: “lá em cima tudo parecia sereno e alheio ao que acontecia lá fora” (RCO, 2004, p.17. Ao passo que a rua foi retratada como o espaço do impacto, da instabilidade e insegurança: “da rua, do portão do Quartel, da praça, das casas vizinhas, vi muitas pessoas correndo na direção do impacto” (RCO, 2004, p.17).

RCO é, ainda, o espaço representado pelo rio, ora sob a égide da morte, o refúgio final de Emir, irmão de Emilie; ora do grotesco: “os urubus, aos montes, buscavam com avidez as ossadas que apareceram durante a vazante, entre objetos carcomidos que foram enterrados há meses, há séculos”. (RCO, 2004, p. 124). Simboliza, também, o divisor (entre a floresta e a cidade); a referência: “sempre o rio, era o ponto de referência” (RCO, 2004, p. 123).

O rio surge, também, como um divisor entre esses dois espaços. É o espaço também da contemplação e da morte. Emir deixou a cidade para morte, representada pelo rio (RCO, 2004, p.123).

Outra oposição é representada pela própria cidade de Manaus e os outros espaços. Esse contraste é marcado quando Dorner diz que “sair dessa cidade significa sair de um espaço, mas, sobretudo de um tempo”. Deixar a cidade de Manaus, para o fotógrafo era “conviver com outro tempo”. (RCO, 2004, p.82-83). Portanto, o espaço de Manaus é visto pelo fotógrafo como um lugar de isolamento, de exceção e diferenças com relação às outras cidades. Traduz um certo confinamento, um lugar calcado pela peculiaridade, pelo particular.

As áreas externas da casa, incluindo quintal, pátios da casa de Emilie, refúgios de Sâmara Ângela, representam os espaços da liberdade, o contraste entre o ambiente taciturno da casa da matriarca e os espaços em que o lúdico se impunha

pela força da criança. Para Bachelard (2000, p. 215), o exterior e o interior possuem a nitidez crucial da dialética do *sim* e do *não* que tudo decide.

Tu silenciavas quando ela voltava da fonte com as mãos em cuia despejando água no teu corpo, te atraindo para os mosaicos do pátio, para a fonte, te conduzindo para a pedra marrom e abaulada que fingia dormir um sono secular. (2004, p. 24).

De certa forma, o pátio encarna, para a família, além do sagrado, o profano, uma vez que o espaço dá lugar, além das brincadeiras ingênuas e imaginação criadora de Soraya Ângela e da narradora, aos rituais que remetem à tradição da família:

No centro de um pátio iluminado pelo sol equatorial, homens e mulheres repetiam o hábito gastronômico milenar de comer com as mãos o fígado cru do carneiro. Não era a um ritual bárbaro ou ao sacrifício de um animal que eu assistia do quarto dos pais, mas sim a uma novidade assombrosa, a uma festa exótica que tanto contratava com o ritmo habitual da casa. Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. Na extravagância deliberada às carnes do animal, contrariando a assepsia do dia-a-dia, as mãos levavam à boca um pedaço de fígado fresco, e o pão circulava de mão em mão, despedaçado por dedos lambuzados de azeite e zatar. Havia quem cantasse a última na moda no Cairo, quem recitasse um poema místico. (HATOUM, 2004, p. 58)

O pátio é apresentado, ainda, em *RCO*, como um abrigo, em algumas passagens, aos escolhidos. Por outro lado, também é excludente, é o lugar do confronto. Foi no pátio que Hakim, o eleito de Emilie, comunicou sua partida: “quando lhe comuniquei diante dos outros irmãos a minha decisão de ir embora daqui, ela expressou sua surpresa com uma torrente verbal que só nós dois entendemos...Indefesos, atordoados, quem sabe nos odiando, meus irmãos foram excluídos, banidos do pátio” (2004, p. 103).

Mais adiante, ele diz: ao olhar para a foto, era impossível não ouvir a voz de Emilie e não materializar o seu corpo no centro do pátio (*RCO*, 2004, p. 103). Nesta passagem a cena se passa “no centro do pátio”. Em várias outras ocorre o mesmo, como nesta em que Hakim observa Soraya Ângela: “De longe, eu a observava algumas vezes, sozinha, no meio do pátio (2004, p. 108). O centro do pátio, assim, é o espaço em que se dão as ações relevantes, em que a emoção, a contemplação e o impasse estão presentes, é o espaço das decisões, do desenrolar de fatos, da vida.

Além de abrigar o profano, o pátio também é um espaço associado ao sagrado, como pode se depreender de sua descrição, associada às imagens de anjos e à água, que simboliza, entre outras coisas, a purificação, o tirar dos pecados. Já a palavra aérea remete ao infinito, à imensidão, ao devaneio: “...diante da fonte, onde fios de água cristalina esguicham da boca dos quatro anjos de pedra, como as arestas líquidas de uma pirâmide invisível, oca e aérea” (*RCO*, 2004, p. 105).

O pátio também encarna a revelação, uma vez que, além da anunciação feita pelo filho eleito de Emilie, a família, com exceção da mãe que já a conhecia, viu, no pátio, pela primeira vez, a pequena Soraya Ângela, como narra Hakim em seu relato: “E, numa manhã, lembro que fui o primeiro a ver a criança engatinhando no pátio, perplexa, pálida, tateando um espaço desconhecido, estranhando a paisagem, os ângulos e o contorno da fonte, e abismada com a presença de tantos animais” (*RCO*, 2004, p.106-107).

Nesse aspecto, o pátio também simboliza, como ocorre em outros âmbitos da narrativa, o contraste: entre a revelação (o renascimento) e o aprisionamento. Essa personagem, mesmo quando explora o pátio, simboliza essa oposição entre a

liberdade e a clausura. Portanto, nos espaços em que ela se move esse contraste está presente. Os anjos, o sagrado, são de pedra, tão aprisionados quanto Soraya Ângela, sequestrada, como relata Hakim, do pátio para o quarto todos os dias. Com uma das quatro esculturas a menina mantinha uma relação unilateral, de admiração e contemplação. O anjo, como Soraya, é aprisionado em seus próprios corpos: um não pode sair do pátio, o outro não pode viver no pátio. Os dois estavam fadados ao silêncio.

O pátio, portanto, é um espaço privilegiado, onde se dão os desfechos, as dores, as festas, a exclusão, os rituais; lembrado como palco em que ocorrem ações importantes; o lúdico; local associado a decisões que marcam a história de vida dos personagens. É associado, ainda, à morte, como se observa nesse trecho em que Hindié conta à narradora o prenúncio da morte de Emilie: “Ela entrou pelo portão lateral e, antes de chegar no pátio dos fundos, teve um pressentimento funesto: “Os animais, filha, nem se mexeram quando entrei no pátio. Parecia que todos os olhos eram um só, unidos por uma melancolia atroz” (RCO, 2004, p. 138).

O pátio está atrelado, também, ao aprisionamento vivido pela narradora na clínica em que está internada. Esse espaço, então, está simbolizado pelo lugar da exclusão, do confinamento, do isolamento, do castigo aos que andam em direção oposta ao que está posto, estabelecido. Aqui, o pátio adquire ressignificados que se aliam à tristeza, distante, portanto, das curiosidades de Soraya Ângela, do poderio de Emilie, das festividades, dos embates. Em uma conversa com seu interlocutor, a narradora se refere a esse espaço como uma clausura, um convívio com o isolamento e a loucura, embora esses sentimentos parecessem familiares: “passava algum tempo a olhar o panorama da metrópole e o pátio da casa transformado em

“clínica de repouso”, onde havia bancos de cimento, caminhos de grama e árvores” (RCO, 2004, p. 160).

Entretanto, o pátio, da clínica, não representa somente a clausura, mas também a liberdade, o diálogo, quando é comparado ao quarto, como se pode observar no trecho em que a narradora relata ao sei interlocutor essa passagem de sua vida: “O tempo que permaneci na clínica, ora procurava o pátio para ficar com as outras, ora me confinava no quarto, cuja janela se abria para dois mundos”. (RCO, 2004, p. 162).

Cimento e grama; liberdade e clausura; ferro e árvore marcam a oposição presente na descrição do espaço da clínica, feita pela narradora. É como se polos opostos fossem marcos não somente daquele lugar, mas alusões ao vivido pela personagem: [...]com seus caminhos de grama e pedra que circundavam as árvores e terminavam nos portões de ferro”. (RCO, 2004, p. 161). [...]onde havia bancos de cimento, caminhos de grama e árvores. (RCO, 2004, p. 161).

O contraste marca, ainda, o relato de Hakim ao se referir ao relacionamento entre Emilie e os irmãos: “eram pérolas que flutuavam entre o céu e a terra, sempre visíveis ou reluzentes aos seus olhos, e ao alcance de suas mãos” (RCO, 2004, p. 87).

O quarto é um espaço que surge como o lugar do segredo, da clausura, dos mistérios, do indevassável, do proibido. Ocorre assim com o quarto cheio de segredos e símbolos de Emilie, com o quarto em que Soraya Ângela se desenvolveu no útero da mãe, constituindo-se em um espaço do proibido. É nesse espaço que nasce Soraya Ângela, em meio à *indiferença* dos moradores da casa. Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo

da reclusão continuou a existir, vigiado, lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro da casa... (RCO, 2004, 106).

Esse espaço da clausura perdurou até mesmo quando os familiares se *acostumaram* à presença de Soraya Ângela, como se pode observar na passagem abaixo, em que Hakim se refere às restrições impostas por Sâmara Delia, a mãe, à presença da filha na casa, quando ficou evidente a mudez da criança: “Ela proibia o contato da filha com as outras crianças e com as visitas da casa, e restringia o seu espaço vital aos fundos da casa e ao quarto” (RCO, 2004, p. 108).

Novamente, o quarto surge como um espaço do aprisionamento, em contraste com o ambiente externo, como se pode observar na descrição feita pela narradora ao irmão: “antes do fim da tarde saía do quarto para observar as mulheres que vinham reverenciar o crepúsculo ou buscar uma trégua ao desamparo e à solidão” (RCO, 2004, p. 160).

Hakim, em sua visita ao quarto materno, com o propósito de desvendar os mistérios ali existentes, se depara com um armário fechado, diferente dos móveis a que estava habituado:

Lembro-me muito bem que fiquei encabulado e fascinado diante de tantos objetos ausentes nos aposentos da Parisiense; mas a vexação e o desvario quase sempre tomam conta de alguém que se depara com a intimidade do outro (2004, p. 53-54).

Bachelard (2000, p. 92), remete-se a Milosz, quando diz: “O armário (está) cheio de tumulto mudo das lembranças”. O verdadeiro armário, diz, não é um móvel cotidiano, não se abre todos os dias. Em suas descobertas contidas no interior do móvel, Hakim diz que:

confinada num recanto escuro, abandonada e em desuso, a vestimenta parecia aludir a um corpo vivido em outro tempo, caminhando sobre o solo e desafiando as

estações de uma região longínqua; imaginava como teria sido o corpo de Emilie coberto com aquela vestimenta exótica, que eu divisava parcialmente no canto sombrio do armário... (RCO, 2004, p. 54)

Também o espaço explorado por Soraya Ângela fogia, temporariamente, ao controle de Emilie através da presença de Soraya Ângela que, com suas peregrinações pela casa e espaços subjacentes, impunha uma outra ordem a esses locais. A personagem incluía a esse espaço a diferença, a transformação. Esses aspectos eram anunciados tanto pela própria presença de Soraya, quanto pelos aspectos exteriores trazidos pela personagem, como se pode observar pelos trechos que seguem:

[...] ela imitava ambos ao mesmo tempo, alternando os gestos rápidos com uma súbita expressão de interesse e incompreensão, os olhos meio arregalados, as mãos apoiando-se no chão; primeiro os irmãos gêmeos com o cachorro, depois vinham os tiques repetitivos de duas mãos entrecrocando-se enquanto o dorso balançava-se (RCO, 2004, p 18).

Embora a maior parte da trama se passe no âmbito da casa de Emilie, a cidade e a floresta são mencionadas durante os relatos. Entre eles, destacam-se os que aludem à natureza. Ao referir-se à imensidão da floresta, Bachelard afirma que não é preciso permanecer muito tempo em um bosque para conhecer a expressão *mergulhamos* em um mundo sem limites (BACHELARD, 2000, p. 191). O pai da narradora, ao relatar sua chegada ao país, ao manter contato visual com a floresta, diz: “durante esse breve intervalo de tênue luminosidade, vi uma árvore imensa expandir suas raízes e copa na direção das nuvens e das águas, e me senti reconfortado ao imaginar ser aquela a árvore do sétimo céu” (RCO, 2004, p.72).

Em outro trecho, ele temeu, diante do embrenhamento na mata, por sua própria sorte, duvidou até mesmo da identidade do sobrinho: “ali reinava uma

escuridão quase noturna e a atmosfera tornava-se espessa enquanto avançávamos por um caminho tortuoso e estreito” (RCO, 2004, p.74). Sobre esse desnorreamento, diz Bachelard que, ao entrar na floresta, “em breve, se não soubermos aonde vamos, já não saberemos onde estamos” (BACHELARD, 2000, p. 191). A imensidão, diz, está em nós. Está ligada a uma espécie de expansão de ser que a vida refreia, que a prudência detém, mas que retorna na solidão. A imensidão, diz, é o movimento do homem imóvel (2000, p. 190). Na solidão da terra desconhecida, o pai da narradora recorda a descrição do tio sobre a região amazônica: “rios de superfície tão vasta que pareciam um espelho infinito” (RCO, 2004, p. 71)

Apesar de representar uma personagem ligada ao silêncio, cabe a Soraya Ângela a função de alterar os espaços em que vive. Ela dá vida ao pátio; valoriza, com seu olhar e curiosidade, o velho relógio; traz a rua para dentro da “casa de Emilie” com o uso de uma linguagem própria que alertava à família a questão da diversidade. De certa forma, ela subverte esses espaços com sua presença: a presença indesejada que evidenciava “a transgressão da mãe, o pecado e o castigo”, à clausura do quarto, uma espécie de exílio involuntário, imposto aos pecadores. A personagem impõe o ambiente externo ao interno: “Soraya trazia para dentro de casa uma diversidade de episódios: caricaturas de pessoas esdrúxulas, primeiro os irmãos gêmeos a narrar uma história sem fim ao cachorro, sempre na mesma hora da manhã [...]. (RCO, 2004, p.18)

Cabe a ela alterar também o ambiente externo da casa, as saúvas e tudo o que despertasse o seu interesse: Soraya se divertia ao desafia-las com os dedos, com as mãos, com o rosto.(RCO, 2004, p.23)

O espaço representa, também, a contradição entre a morte e a vida, uma vez que Emilie dá vida aos espaços; quando morre, a casa fica inerte, desabitada,

fechada; o pátio das festividades e das explorações de Soraya Ângela em oposição ao pátio em que “o limo logo cobrirá a ardósia” (RCO, 2004, p.155). É o espaço dinâmico, em contraste com aquele emoldurado, mostrando “a metade da árvore e uma parte da casa: o plano fechado da fachada sem sombras, sob o sol que divide o dia.” (RCO, 2004, p.155). Essa oposição está também nos espaços urbanos permitidos e proibidos; na água (no rio da morte, no rio que separa a cidade da floresta) e na terra (floresta, cidade); na casa nova e na casa velha (a Parisiense).

Essa alusão a um espaço emoldurado está presente em outra passagem, quando a narradora relata o seu passeio nas “ruelas de um bairro desconhecido” (RCO, 2004, p.122): “os rostos recortados no vão das janelas, como se estivessem no limite do interior com o exterior, e que esse limite (a moldura empenada e sem cor), nada significasse aos rostos que fitavam o vago, alheios ao curso das horas e ao transeunte que procurava observar tudo, sem cautela e rigor” (RCO, 2004, p.122). Assim, nesse aspecto, o espaço está associado a uma paisagem emoldurada, presa dentro de limites impostos aos homens em determinados momentos, como ocorre com a personagem Hindié diante da presença da *indesejada das gentes* (BANDEIRA, 1993).

O espaço em RCO também remete às diferenças sociais e econômicas: Nesse caso, o espaço aprisionado na moldura simboliza a clausura e desolamento a que são submetidos alguns segmentos da população de menor poder aquisitivo, notadamente aqueles vítimas de uma situação social de pobreza e ausência de escolhas. Neste aspecto, o espaço em RCO evidencia aspectos tanto sócioeconômicos quanto culturais distintos. Isso fica evidente através da seguinte passagem: “[...] sentia um pouco de temor e de estranheza, e embora um abismo

me separasse daquele mundo, a estranheza era mútua, assim como a ameaça e o medo (RCO, 2004, p. 123).

O espaço, em RCO, também é associado ao excêntrico, ao não convencional, ao regional. “Um cheiro acre e muito forte surgiu com as cores espalhafatosas das fachadas de madeira, [...] “. Nos trechos em que surgem os personagens Lobato e sua sobrinha, as descrições são marcadas pela exuberância e plasticidade: “num recanto próximo ao casebre, um círculo de pontos luminosos brotava do breu da noite e aclarava garrafas de cachaça e galinhas mortas entre montículos de medalhas profanas. Esses atributos infames, [...] eram lancetadas dirigidas também contra uma tradição viva, que pulsava no coração dos bairros da periferia , no interior de habitações suspensas, açoitadas pela chuva” (RCO, p. 96, 2004). Portanto, o espaço, nessa obra, também está atrelado ao místico, às manifestações da cultura popular e ao não convencional, simbolizam aquilo que não é aceito por determinada classe social, mas que é parte da raiz de um povo, de sua maneira de ser e de ver a realidade. Nesse sentido, se poderia dizer que esse romance apresenta espaços carnavaalizados, na acepção bakhtiniana, uma vez que fogem do tradicional, que transgridem o convencional, como se pode observar no relato de Hakim: “ uma palafita pintada de rosa e verde, cercada por latas de querosene entulhadas de tajás, açucenas e flores do mato” (RCO, 2004, p. 46). Em outro trecho, Hakim se refere à decoração da sala como “um cenário colorido e cambiante como um caleidoscópio”. Mais adiante, esse personagem, ainda se referindo à decoração da sala, afirma que os objetos coloridos lembravam os preparativos carnavalescos. (RCO, 2004, p. 38).

Outro aspecto marcante no espaço de RCO é a cidade, vista como um divisor de mundos. O urbano se divide entre o proibido e o permitido; entre aquilo

culturalmente aceito e o não convencional, mítico, exótico; entre o conhecido e o desconhecido: “penetrei nas ruelas de um bairro desconhecido” (RCO, 2004, p. 23), “nomeando cidades estranhas com nomes estranhos” (RCO, 2004, p. 123), “revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço” (RCO, 2004, p. 124) ; entre a cidade vista de perto e de longe: “uma cidade não é a mesma cidade, se vista de longe, da água [...]”

Assim, o espaço nessa obra é revisitado de diferentes maneiras, trazendo à tona as recordações, expondo emoções, corroborando os testemunhos, garantindo o artístico e o literário, sendo um agente indicador das transformações, dos dramas e contrastes. O espaço em RCO é, antes de tudo, o dinâmico, em que se dá a transformação, o limiar entre o ontem e o hoje, entre a ação e a reação, entre a inércia e a transformação, entre o possível e o irremediável.

3.7.2 O tempo

O tempo em RCO é um misto entre a linearidade e a não linearidade, embora haja predominância desta última modalidade, como geralmente acontece nas narrativas que retomam o passado, em que imperam os recortes e idas e voltas que ocorrem de acordo com o acionamento das lembranças. O tempo em que Emilie e Emir moravam no Líbano, a época em que Soraya Ângela morreu, em que nasceu, o período em que o fotógrafo morava na região, em que o irmão de Emilie morreu, quando vieram para o Brasil, enfim, muitas são as formas do surgimento desse processo em RCO.

Apesar dessa não linearidade o romance apresenta, sim, aspectos lineares, como se pode observar no seguinte trecho, em que a narradora expõe suas vicissitudes em organizar os depoimentos: “tantas confidências de várias pessoas

em *tão poucos dias* ressoavam como um coral de vozes dispersas”. [...] “situados muito longe da minha breve permanência na cidade”. (RCO, 2004, p. 166)

Esse transitar entre o linear e o não linear, essa oposição apresentada pelo tempo nesse romance é representada pelo relógio de parede. O relógio ora é silencioso, calado, surdo, ora apresenta um movimento pendular da haste dourada, pancadas bruscas, intensas. Em seu depoimento, a narradora relata ao irmão que: “Hoje fico pensando no tempo que ela dedicava a esse diálogo surdo com o tempo, indiferente às badaladas quando as duas flechas coincidem”. (RCO, 2004, p. 25). Ao mesmo tempo em que há alusão aos minutos e ao tempo dedicado pela personagem ao objeto, há também alusão a um tempo “eternizado” diante do relógio.

A vida diária, diz Forster, está cheia do senso do tempo. Mas existe algo além do tempo: o valor, algo que se mede não por minutos e horas e sim pela intensidade. Ao voltarmos para o passado, ele não se prolonga para trás regularmente, mas se amontoa formando alguns montículos visíveis. Ele se apresenta, às vezes, como uma parede, às vezes como uma nuvem, às vezes como um sol, mas nunca na forma de uma tabela cronológica. Nem a memória, diz o autor, nem a previsão interessam muito ao tempo. O que a estória faz, continua ele, é narrar a vida no tempo; o que um romance como um todo faz é incluir também a vida por valores. Um romancista não possui a possibilidade de negar o tempo (FORSTER, 2004, p. 55-56).

A sequência do tempo não pode ser destruída sem que se arruine simultaneamente tudo o que deveria ter tomado o seu lugar; o romance que só pretende expressar valores só consegue tornar-se ininteligível e, portanto, sem valor (FORSTER, 2004, p. 67).

Apesar do vaivém imposto pelo tempo em *RCO*, ele costura todo o romance de Hatoum e, conseqüentemente, todas as lembranças dos narradores. Linear ou entrecortado, ele está presente em cada ação, em cada espaço da narrativa. As ações são sempre atreladas a ele, bem como os depoimentos, os períodos em que aconteceram, etc.

Portanto, se Gertrude Stein “esmagou e despedaçou o relógio, espalhando os seus fragmentos pelo mundo como se fossem os membros de Osíris” para “emancipar a ficção da tirania do tempo”, como ressalta Forster, em *Aspectos do romance* (2004, p. 66-67), Hatoum, ao contrário, valoriza o tempo com o olhar penetrante de Soraya Ângela ao velho relógio de parede de Emilie, transformando esses momentos quase em rituais em que a admiração e a magia se misturam ao mistério.

Para Bergson, a consciência temporal depende do mecanismo da memória, que registra num fluxo contínuo os instantâneos capturados pelo cérebro. A revivescência do passado no presente retira o presente do fluxo do tempo. Se a busca em direção ao passado suspende a dominância do tempo cronológico pela *durée*, o momento do reencontro parece interromper o fluxo de consciência, paralisada num momento de êxtase, sem passado e sem futuro. (NUNES, 2002, p.25).

O tempo, na obra do escritor amazonense, é marcado pela personalidade, pelas emoções e marcas do passado, porém não deixa de, em geral, ser o tema predominante: o tempo, como termo usado para designar o tempo pretérito, o passado. É em busca dele e em torno dele que se reúnem os narradores, para, sob sua égide, retornar, buscar e desvendar.

Finitude e recomeço marcam *RCO*, como uma espécie de processo que ora se encerra, ora reinicia. É como se Emilie e seu clã estivessem vivos e pudessem reiniciar suas façanhas e relatos a qualquer instante. Os próprios fragmentos dão essa ideia de vaivens de depoimentos e acontecimentos.

A narradora de Hatoum não conseguiu “fugir das horas e dos dias”. Seu ontem a transmudou, impeliu-a a buscar no passado, o remédio para o presente. “Não estamos meramente mais cansados por causa de ontem, somos outros, não mais o que éramos antes da calamidade de ontem”. (BECKETT, 2003, p. 11). O tempo, em *RCO*, corre ao sabor das recordações, do andamento dos testemunhos, daquilo que ficou em meio a muitas outras ocorrências não marcantes. O modo de construção do tempo, portanto, é embaralhado (REUTER, 2007, p. 58). Esse processo confuso deve-se não somente à questão da seleção, multiplicidade de vozes, da veracidade, do preenchimento de lacunas, mas é proveniente também da busca do ordenamento lógico imposto pelo tempo, parâmetro para a sociedade. Diante desses impasses, a narradora mostra-se desnordeada, embora demonstre quase simultaneamente discernimento desse processo.

Para Beckett “o indivíduo é o sítio de um constante processo de decantação, decantação do recipiente contendo o fluído do tempo futuro, indolente, pálido e monocromático, para o recipiente contendo o fluido do tempo passado, agitado e multicolorido pelo fenômeno de suas horas” (2003, p. 13).

É esse transcorrer do tempo em *RCO*, esse agitado *fluido* que permeia os relatos, imiscuindo-se aos fragmentados testemunhos, que contribui para reconduzir esses muitos narradores ao sobrado, ao pátio, a objetos que não existem mais, porém que permanecem dentro de cada um desses viajantes do tempo, quase

inalterados, quase inteiros, quase de volta, não fosse a subjetividade que cada um constrói, de forma particular, tendo, como norteador, o tempo.

Os depoimentos obedecem a um vaivém aparentemente complexo e sem um norteamento lógico. Enquanto uns relatos avançam, se dão em tempo aparentemente linear, outros ocorrem em retrocesso, dando a impressão de que os relatos se reiniciam.

Bachelard faz um parâmetro entre as teses de Bergson e Roupnel acerca do elemento primordial do tempo. Enquanto para o primeiro essa filosofia baseia-se na duração, para o segundo calca-se em uma filosofia do instante. Para esse crítico, a postura mais ponderada e clara centra-se naquela que corresponde à consciência mais direta do tempo, a teoria roupneliana (BACHELARD, 2000, p.21)

Para Bergson, diz o autor, a duração é um dado imediato da consciência, podendo ser elaborada, objetivada, deformada. Para Bergson, o instante é um corte artificial que ajuda o pensamento esquemático do geômetra. Assim, a inteligência imobiliza o tempo num presente sempre fictício. Esse presente é um mero nada que não consegue sequer separar realmente o passado do futuro. Para Bergson a vida pode receber ilustrações instantâneas, mas é a duração que explica verdadeiramente a vida. (BACHELARD, 2000, p.21-22).

O tempo vivido pela narradora e pelos outros contadores ou, ainda, pela pequena Soraya Ângela, é variável e está atrelado, portanto, aos sentimentos, emoções, vivido e pelo subjetivo de cada um deles, são, portanto, fragmentado.

Apesar de a organização ser uma metodologia importante para a organizadora das memórias, em *RCO*, uma forma de amenizar uma desordem interior e de, assim, fluir mais intensamente a proposta de encadear os relatos, a personagem anônima transita tanto no cronológico quanto na ausência dele, sendo,

como o é, sabedora dos percalços dessa volta. Quando ela retorna à sua cidade, ela está mais apta a lidar com os espaços, com o tempo e com os depoimentos, um estado mais nítido do que em sua permanência na clínica.

3.8 O coletivo

O pessoal e o coletivo estão entrelaçados na obra de Hatoum, resultando na exposição não somente da história familiar da narradora, mas também em níveis mais gerais, evidenciando as tradições, os costumes, as expectativas e a vivência de todo um contexto do qual faz parte a comunidade da narradora. A essa busca somam-se outros narradores e testemunhas do passado. É uma jornada coletiva a ser empreendida. Todos possuem os seus métodos de buscar os fios norteadores do passado: uns foram confidentes, testemunhos dos acontecimentos e segredos; outros, no entanto, como o Dorner, além dos seus equipamentos fotográficos, usava os seus métodos para garantir que o tempo não apagasse as marcas do passado. “A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros” (RCO, 2004, p. 70)

Ao descrever trechos do caminho que separava a casa da mãe da de Emilie, a narradora presencia ora “espaços intactos, petrificados no tempo” (RCO, 2004, p.121) ora o desafio do desconhecido, do não recordado: “a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem do horror de uma cidade que hoje desconheço” (RCO, 2004, p.124). Nesse conflito entre o lembrado e o esquecido ou não vivido, a narradora enfrenta o desafio de constatar mudanças ocorridas fora de si, do seu alcance, “determinadas pela sociedade”. (HALBWACKS, 2006, p.72)

Nos dois casos, o social se faz presente através “das levas de homens brigando entre si, grunhindo sons”, da travessia de barco, da vazante, das embarcações, da “praia de imundícies”, das “barracas entulhadas de quinquilharias”,

das ruas e praças. (RCO, 2004, p.124-125) Todos esses aspectos, aliados às recordações, ideias e pontos de vistas dos outros estarão contribuindo para esse resgate do vivido, para tornar as lembranças da narradora mais exatas e “até mesmo para preencher algumas de suas lacunas” (HALBWACKS, 2006, p.71).

Em face do distanciamento que manteve com os cenários e fatos da cidade, a narradora esqueceu um período da vida em comum com aqueles habitantes. Nesse caso, desapareceu “uma memória coletiva mais ampla” (HALBWACKS, 2006, p.40) que ao mesmo tempo compreendia a memória da narradora e das outras pessoas com as quais ela mantinha recordações comuns. Porém, a narradora, pelo fato de ainda “concordar com a memória” do seu grupo ainda poderá se aproveitar da “memória dos outros”, no caso específico, da memória dos que a ajudarão a resgatar o passado (HALBWACKS, 2006, p.39).

O coletivo, em RCO, assegura não somente a restauração do passado, mas também a certificação da “verdade”, a certeza de que as informações enviadas na carta ao irmão da narradora evitarão que o passado seja novamente perdido. Os depoimentos, o social, o coletivo, sob a edição e olhar da narradora, asseguram a reescrita de uma história que precisa manter-se viva para assegurar a identidade da narradora e do seu grupo.

O escritor, ao enveredar pela ficção, retrata um povo, os seus costumes, os pequenos dramas que culminam por envolver o restante da comunidade, as suas tentativas de restabelecer esse retorno. São micros relatos de vidas que não deixam de refletir os costumes e a tradição de uma região. O imigrante, a relação entre os membros da família, os segredos guardados por toda uma existência são registros de como uma comunidade lida consigo própria, com o outro e como reagem diante das intempéries e desafios. A floresta, a cidade de Manaus, o rio, os códigos dos

habitantes guardam consigo as histórias, os segredos, o modo de ser da população, ou seja, ajudam a contar, a narrar, a lembrar aqueles que com ela convivem, o passado.

Mesmo que a heroína criada por Hatoum recorra às suas próprias lembranças e não as do outro, ela estará impregnada pelo coletivo: nas palavras carregadas de códigos e registros linguísticos, nos cenários em que essas lembranças estão relacionadas, nas doutrinas, emoções e ideologias que perpassam e povoam essas inter-relações e que marcaram o surgimento dessas lembranças no passado. Enfim, o individual está atrelado e carregado pelo social em *RCO*.

A organizadora dos depoimentos não poderá buscar a si própria senão através do outro, da reunião desses pedaços de história vindos à tona através de uma realidade impregnada da cisão feita no mundo de cada personagem. Cada um deles larga sua própria história de vida na qual são sujeitos, para compor uma caminhada coletiva, mas que será de grande valia para cada um, individualmente. Buscam, no coletivo, na revisitação do passado, uma ordem interna, uma restauração no âmbito pessoal.

A heroína criada por Hatoum reconstrói seu passado utilizando-se de vários recursos: informações de pessoas que vivenciaram seu passado, o contexto histórico, além de suas próprias anotações, hábito que cultivara: “A mania que cultivei aqui, de anotar o que ouvia, me permitiu encher alguns cadernos com transcrições da fala dos outros” (*RCO*, 2004, p.70). São as reminiscências dos outros, os objetos, cenários já conhecidos que a fazem retornar ao passado em busca de sua própria história.

A questão do recordar coletivo, de recorrer ao social para rememorar, parece ser parte da cultura da região, ainda marcada, em parte, pela oralidade. Isso fica evidente quando Hakim comenta a necessidade da população em presenciar acontecimentos trágicos, desaparecimentos, recorrendo à memória social e voluntária, à procura de fatos memoráveis que repercutiam ao mesmo tempo em que impunham respeito e ar solene:

Se algo atroz não ocorresse durante um ano, as gentes apelavam para a memória: histórias eram recontadas com novos detalhes, as vítimas reviviam os suplícios lembrados por vozes exaltantes que disputavam a lembrança de uma cena. A vida não era tão pacata. Tu foste testemunha do que aconteceu com Soraya Ângela, e acompanhaste a vida atormentada de Emilie, quando ela evocava a morte do irmão. (RCO, 2004, p. 98).

Para Halbwachs, esquecer um período de vida é perder o contato com os que então nos rodeavam (HALBWACKS, 2006, p. 37). A narradora, após vinte anos de ausência, precisa recorrer à lembrança dos outros para redesenhar o esquecido, o não lembrado. Assim, recorre aos cenários, aos testemunhos, aos diálogos travados com a cidade e com as pessoas do seu convívio: a vazante havia afastado o porto do atracadouro, e a distância vencida pelo mero caminhar revelava a imagem de horror de uma cidade que hoje desconheço [...]. (RCO, 2004, p. 124)

Esquecer uma língua é não estar mais em condições de compreender os que se dirigem a nós nessa língua, assegura Halbwachs. Para ele, pouco a pouco nos isolamos de certos meios. Ainda podemos definir em termos gerais os grupos aos quais nos misturamos em determinado momento da vida, mas eles já não nos interessam, porque no presente tudo nos distancia deles. (HALBWACKS, 2006, p. 38). Os códigos de alguns grupos nada tinham em comum com a narradora de

Hatoum ou porque ela os rejeitasse ou em face do decorrer do tempo, como se pode observar nesse trecho, em que para ela, as falas são apenas “grunhidos”:

“Além do calor, me irritava as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; eram cicerones andrajosos, cujos corpos mutilados e rostos deformados os uniam ao pântano de entulhos, ao pedaço da cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo. Paguei o catraieiro e escapei do vozerio, das súplicas, dos gritos que se confundiam com a voz estridente de um alto-falante [...] nomeando cidades estranhas com palavras estranhas, nomes aparentemente sem sentido e que a língua pena ao pronunciá-los, mas mesmo assim existem, não nos mapas, mas na vida das pessoas, pois evocam lugares habitados”. (RCO, 2004, p. 125).

A função da metáfora construída por Hatoum, em que homens são comparados a entulhos e animais sem capacidade de utilizar símbolos linguísticos capazes de comunicar com eficácia, uma mensagem, é evidenciar o distanciamento da personagem com aquele mundo que ela não considerava como parte do seu, havia, nesse caso, um estranhamento, desconhecimento dos códigos com relação àqueles homens.

O encontro entre a narradora e Dorner simboliza a necessidade dos dois personagens em recorrer não somente ao diálogo, mas aos símbolos da própria cidade, ocasião em que poderiam buscar nos cenários aquelas recordações fincadas no social. O rio, o barco, o cais, tudo se constituía em indícios de um passado parcialmente lembrado. Por meio do diálogo, do reconhecimento, esses personagens se ajudarão a restaurar as lembranças. Sem o saber, tanto o fotógrafo quanto a narradora, buscavam na mesma fonte a ferramenta para resgatar as lembranças: “ Tinha a vaga impressão de já ter presenciado aquela cena, como alguém que ao despertar é surpreendido pela lembrança de um sonho já ocorrido

em outra noite [...] Pensei que fosse a única espectadora atenta, com o olhar cravado ora num barco perdido entre as nuvens e a água (RCO, 2004, p. 129).

A fotografia, tão presente nessa obra, reforça o coletivo, já que as imagens de uma determinada época podem ser “lidas” pelas gerações futuras, portanto, “guardam” a memória das pessoas que povoaram aquele contexto, como se vestiam, suas expressões, os cenários em que essas imagens ocorreram e que, muitas vezes, nem mais existem, como se percebe no depoimento de Dorner: “fotografava Deus e o mundo nesta cidade corroída pela solidão e decadência” [...] “Eu devia fazer um álbum de retratos dessa família e, ainda, de manhã, revelar e ampliar os filmes que documentavam uma das minhas viagens às cachoeiras do rio Branco, onde coletei amostras de flores preciosas, mas não tão raras quanto a orquídea que Emir ostentava na mão esquerda” (RCO, 2004, p. 61). A função desse personagem, portanto, é resgatar, registrar, reconstruir a história da região, a memória social e a individual, esta simbolizada pela fotografia de Emir com a orquídea na mão próxima à lapela “como um coração escuro surgindo de dentro do corpo”. Assim, a família de Emir pôde resgatar o olhar, o rosto contraído, “essa febre intensa que o jogo de luz e sombra deixa transparecer” que representaram os seus últimos momentos vivos. (RCO, 2004, p. 78). Caso um historiador ou botânico quisesse reconstruir os tipos de flora existente na região, por exemplo, poderia recorrer a uma fotografia que registrasse “as flores preciosas” captadas por Dorner ou mesmo as cachoeiras do rio Branco. E, então, estaria reconstruindo parte da memória histórica e social. Dorner representa, nessa narrativa, o registro da memória da comunidade, o instante captado e transformado pelo olhar do outro, o olhar diferente sobre cenários e culturas diferentes, os detalhes eternizados e depois compartilhados.

Portanto, o individual e coletivo se intercalam em *RCO*, prevalecendo o social uma vez que é através dele que a personagem se propõe a empreender essa jornada em busca da restauração de fatos passados. É nesse diálogo entre livros e homens, entre o social e o particular, entre o passado e o presente que a narração de *RCO* é tecida. Esse “diálogo” entre o coletivo (a cidade, seu povo, costumes, arquitetura, livros, ideias) e o particular é registrado no trecho a seguir, quando o fotógrafo aborda a questão da influência entre os acontecimentos contidos nos textos orientais e aqueles ocorridos na vida da família da narradora e na própria cidade. Uma espécie de “conversa”, diálogo entre a ficção e a realidade, calcado na interação entre a cultura oriental trazida através das personagens e as nuances culturais de Manaus.

3.9 Memória e catarse

"Escrever memórias é libertar-se, é fugir. Temos dois temores: a lembrança do passado e o medo do futuro. Pelo menos um, a lembrança do passado é anulada pela catarse de passá-la para o papel" (NAVA, 1983).

A narradora de *RCO*, ao visitar e revolver o seu passado, desencadeia uma catarse, processo de purificação do emotivo, termo presente *Arte Poética*, de Aristóteles. O retorno da narradora anônima ao passado funciona como forma de expor, discutir, remexer, interpretar sua própria caminhada, purificar suas dores e questões não resolvidas, o que fica plausível no final da narrativa, quando a narradora comenta com o seu interlocutor os problemas emocionais e psíquicos que viveu.

Do mundo da desordem, ofuscado pela atmosfera suja do movimento vertiginoso da cidade que se expande a cada minuto, eu ainda guardava as cicatrizes do desespero e da impaciência para sobreviver, dilacerada pela árdua conquista de prazeres efêmeros, como o delicado relevo de um caracol na areia da praia, logo apagado pelas luzes do mar (RCO, 2004, p. 162).

Em psicologia, o termo, proveniente do grego *Kátharsis*, tem como significado o efeito salutar provocado pela conscientização de uma lembrança fortemente emocional e ou traumatizante, até então reprimida. O termo, etimologicamente, origina-se do verbo *katharé-o*, que significa purgar, purificar (FERREIRA, 1999, P. 427)

Ao fazer um apanhado dos vários empregos da palavra através dos tempos, Moisés afirma que a noção de catarse assemelha-se à ideia de *sublimação*, como a compreende a psicanálise de Freud, ou seja, na medida em que o impulso sexual ou a sua energia (libido), é canalizado para a Arte ou transformado nelas, de forma a tornar-se socialmente aceitável, o mecanismo da catarse equivale ao da sublimação. O aficionado da arte cênica utilizaria o protagonista como bode expiatório ou alter ego que recebe, por transferência ou projeção, os conflitos que lhe habitam o inconsciente: assistindo à representação, descarregaria suas tensões através das emoções com as quais se identifica, mas ao mesmo tempo se daria conta do drama que o aflige; vendo o herói padecer, o espectador tomaria consciência de que vive idêntica situação, livrando-se da angustia que o atormenta. Segundo esse autor, ora se entende que a purgação constitui a experiência da piedade e terror que o espectador sofre perante a tragédia; ora se julga que a visualização do tormento alheio proporciona a plateia o alívio das próprias tensões ao menos enquanto dura o espetáculo (MOISÉS, p.71, 2004).

A heroína possui uma necessidade premente de revolver o seu passado. Ela deflagra esse processo como forma de expurgar o que a atormenta, os enigmas e mágoas que não ficaram para trás, mas que a importunam no presente. Nesse processo catártico, ela fragmenta, despedaça, desloca e retoma, com o intuito de promover a mudança em sua própria vida. Ao relatar os procedimentos metodológicos usados para desenvolver as memórias, a narradora afirma que a ordenação dos relatos se constitui um ofício *necessário e imperativo*, “para não deixá-lo suspenso, à deriva, modulado pelo acaso” (RCO, 2004, 165). Assim, para a narradora anônima, essa volta era uma questão de sobrevivência, de reordenação de sua própria existência.

O ato memorialístico é atrelado ao de reordenar não somente os relatos, mas também sua própria existência, de fomentar uma descarga emocional com o intuito de purificar suas emoções, sua alma, de expurgar o seu drama pessoal.

Segundo Ribeiro a catarse tem sido usada como um método para descarga e alívio do sofrimento humano, desde os primórdios da humanidade. Foi utilizado pelos gregos, mais tarde pelos psicanalistas do século XIX e até os dias de hoje pelos terapeutas, principalmente os corporalistas (RIBEIRO, 2008, p.1)

A mesma autora refere-se ao uso do termo no sentido terapêutico:

O termo *catharsis*, segundo Laplanche é um método de psicoterapia cujo efeito terapêutico procurado é uma “purgação”, uma descarga adequada dos afetos patogênicos. O tratamento permite ao indivíduo evocar e até reviver os acontecimentos traumáticos a que esses afetos estão ligados, e ab-reagidos.(RIBEIRO, 2008, p.1)

A narradora busca, na identificação consigo própria, no passado, uma forma de reencontrar no passado um Eu questionador, um Eu criança sem amarras, um Eu dominado, como o restante da família, pela mãe. A matriarca exercia forte domínio

sobre todos da família. Hakim, em sua narrativa, afirma lembrar de uma cena que o “deixou constrangido e apressou a minha decisão de partir e, assim, venerar Emilie a distância” (2004, 86). A narradora busca mergulhar no passado para “que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada” (2004, p.160). E, com isso, emergir dos escombros, transformada. A heroína busca essa identidade perdida, a imagem que ficou no passado, com os códigos e elos destroçados, para promover, assim, as transformações que analisa serem necessárias.

O passado é usado, neste caso, para recompor o presente de instabilidade e fragilidade da personagem narradora, para “exorcizar as quimeras” (RCO, 2004, p.123). Assim, em última instância, a arte de narrar, de contar ao interlocutor, de agir como memorialista, fomenta esse processo catártico.

A questão da adoção da narradora e do irmão não ficou bem definida no seio da família em que fora criada, o que poderia ter ocasionado essa busca por respostas contidas ano passado. Como era comum ao comportamento da mãe, ela preferiu deixar em suspense a origem dos irmãos, como se pode observar nesse depoimento da narradora ao seu interlocutor:

Minha história com ela é a história de um desencontro. Sei que este assunto melindrosos não te atrai muito...Assunto que arde, palavras de fogo, conversa do diabo, não? ...Emilie nunca me escondeu nada, como se me dissesse: tua mãe é uma presença impossível, é o desconhecido incrustado no outro lado do espelho (RCO, 2004, p.162)

Embora a narradora não procure sua família biológica, ela desencadeia esse processo catártico de romper com os processos dolorosos, evidenciando as lembranças envoltas em algum tipo de sofrimento, em mistérios, enigmas que a heroína precisa desvendar para encontrar respostas.

RCO, no que se refere à heroína, é uma longa e árdua caminhada em busca de respostas para si própria, encontradas, também fora de si, no outro. Os testemunhos apontam marcas que direcionam a volta da narradora ao tempo em que se originaram suas dúvidas, seu desassossego interior que culminou, anos mais tarde, nos seus problemas psicológicos e conseqüente internamento em uma clínica.

O anseio de mudança, da busca pela purificação interior, pela paz ensaiada tantas vezes pela narradora se manifesta não somente na busca desenfreada pela mudança, como também pelo contraste presente em suas conversas epistolares com o interlocutor, pelo uso de termos que denotam terminalidade, morte, fim de uma etapa: “um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira” [...] “uma flor esmigalhada pela mão de uma criança” [...] “rasguei o original” [...] “um rosto informe ou estilhaçado”.

O uso de antônimos marca algumas situações antagônicas, como se pode perceber nos trechos a seguir: [...] não desejava desembarcar aqui à luz do dia...e regressar às cegas” [...] “selva escura...cisco luminoso” [...] “uma constelação terrestre e aquática” [...] “o rio antes invisível agora torna-se um caminho iluminado...pontilhado de luz” [...] “nada te faz distinguir as vias de asfalto dos caminhos aquáticos e da mata densa” [...] “tudo estava escuro...um único globo de luz aclarava”(RCO, 2004, p. 162-164). A função dessa oposição, evidenciada pelo uso reiterado de termos contrastantes, é mostrar a situação de conflito interior da personagem, uma espécie de rito de passagem (morte e renascimento dos estados em que se encontra a personagem) entre a sanidade e a loucura; entre a desordem e a reordenação, como se pode perceber no trecho que segue, em que a personagem registra em seu relato essa busca desenfreada pela mudança: [...]

“Eu mesma procurei um tema que norteasse a narrativa, mas cada frase evocava um assunto diferente, uma “imagem distinta da anterior”, e numa única página tudo se mesclava: fragmentos da tua carta e do meu diário, a descrição de minha chegada a São Paulo, um sonho antigo resgatado pela memória, o assassinato de uma freira, o tumulto do centro da cidade, uma tempestade de granizos, uma flor esmigalhada pela mão de uma criança e a voz de uma mulher que nunca pronunciava o meu nome. Pensei em te enviar uma cópia, mas sem saber por que rasguei o original e fiz do papel picado uma colagem” (RCO, 2004,163)

Esse trecho evidencia que os contrastes se estendem também a uma espécie de estado psicológico da personagem, que é instável e busca saídas. Essa busca pode ser observada pela alusão feita aos diferentes gêneros: conto, fábula, novela, o desenho, embora ressalte, mais adiante, que procurava “ apenas palavras e frases que não buscavam um gênero, uma forma literária”. (RCO, 2004,p.163) Mostra, ainda, o desejo de mudança, ao mesmo tempo de impossibilidade, de trilhar um novo caminho, uma nova jornada em busca dessa purificação, dessa passagem de estado, da viagem necessária e inadiável.

O uso de termos contrastantes é recorrente no romance, o que, de certa forma, evidencia a questão da busca e da impossibilidade. Esse uso ocorre, por exemplo, no relato do reencontro entre a narradora e o fotógrafo: [...] “seguir... travitar sozinho”; “desmembrar-se...atraída”; “original e tradução”; “extremidade e início”; “início e fim de um mesmo percurso”; “restava então recorrer à minha própria voz, que planaria como um pássaro gigantesco e frágil sobre as outras vozes.” (RCO, 2004,p.166)

A presença da impossibilidade de se resolver os impasses, dilemas, velhos dramas, perpassa todo o romance e demonstra, mais uma vez, a presença dos impasses e contrastes. A própria narradora, ao ensaiar a transformação, constata,

ao mesmo tempo, essa impossibilidade: [...]“talvez uma busca impossível neste desejo subido de viajar para Manaus”. (RCO, 2004,p.163)

Voltar é uma forma de buscar a redenção, o renascimento, a purificação, a revelação e compreensão da realidade sob ângulos não pensados anteriormente. Quando narra ao irmão detalhes do seu internamento e do próprio ambiente em que se encontra, qualificado por ela como “o lugar da solidão e da loucura”, a narradora ressalta que “algumas contavam as mesmas histórias, evocando lembranças em voz alta, para que o passado não morresse, e a origem de tudo (de uma vida, de um lugar, de um tempo) fosse resgatada”. (RCO, 2004,p.160).

Portanto, a narradora anônima necessita libertar-se, buscar no passado a elucidação, detectar por meio da rememoração as origens do seu aprisionamento presente e assim redireciona-lo, aos seus próprios moldes, tornando-se ciente de quem é, tornando-se sujeito de seu destino, do seu presente.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A narrativa de Hatoum vai do particular ao coletivo; da visão de mundo particularizada dos personagens às lembranças socializadas que eles possuem como grupo. A narradora anônima valeu-se do grupo do qual continuava a fazer parte, apesar da distância, para recordar os fatos passados. Assim, a narradora juntou suas lembranças às dos outros narradores, assumiu, em alguns momentos o ponto de vista deles, com o objetivo de descrever cenas, retratar passagens vista pelo grupo, refazer perfis. Ao escrever uma carta ao seu interlocutor, a narradora busca, antes mesmo de refazer percursos memorialistas, encontrar a si própria, sua história, seu estar ali, naquele grupo familiar, naquela comunidade marcada pelo multiculturalismo.

Sob a ótica da memória social, *RCO* demonstra não somente uma caminhada coletiva dos personagens em busca de uma verdade, mas também evidencia a solidão que acompanha cada um deles nessa busca. É, portanto, uma retomada marcada tanto pelo coletivo, como pela subjetividade e individualidade. Um entrelaçamento de caminhos com um objetivo maior: refazer o percurso familiar e, em especial, o de Emilie, uma vez que este marcou todos os outros caminhos. Émilie é a liderança, o mistério, a contradição, uma vez que ela promove a mudança mas também a perpetuação do que está posto e traçado por ela para a família e para aqueles que com ela convivem.

O social, portanto, permeia essa busca, uma vez que a personagem recorre às lembranças dos outros para compor sua caminhada. Aspectos como a ficção, o esquecimento e a reminiscência marcam esse buscar coletivo, pela verdade de um tempo pretérito.

As manifestações da memória social se fazem presentes, assim, de forma a restaurar, preencher lacunas e redesenhar o que ficou para trás. *RCO* figura entre a memória voluntária e a involuntária; entre o fragmento e a completude da morte; entre a reconstrução e a impossibilidade; entre a evidência e o anonimato; entre o plausível e o extraordinário. *RCO*, com procedimentos literários criativos e engenhosos, com sua busca premente por redesenhar o presente é antes de tudo uma reverência ao passado, a esse espaço não retilíneo, fragmentado e cheios de contornos e voltas, como forma de redimensioná-lo em um presente inconformado por escolhas e erros do passado.

Sobre os desencontros e vicissitudes vivenciados pela narradora se estabelece o discurso da memória em relação à dialética e sobre um plano instável do presente. É este que a remete de volta aos espaços percorridos no passado, aos cheiros, às buscas, às dores e emoções entremeados aos momentos de esquecimento e lembrança.

A narradora de *RCO* volta, para, desta feita, acertar, para aprender a lidar com os desacertos, com as respostas que possivelmente nunca virão, com a inevitabilidade que assola os homens e suas lembranças.

A narradora não-nomeada de *RCO* busca, no processo catártico, promover uma transformação em sua própria vida, exorcizando seus medos e perguntas sem respostas. A heroína empreende seu retorno e, para isso, conta com as lembranças dos que participaram do mesmo vivido. Ela orchestra um retorno para, em conjunto, promover o desvendamento, em meio a um passado parcialmente restaurado e, às vezes, confuso. Ela busca, assim, seu lugar no mundo, sua identidade até então indefinida, anônima, com a ajuda daqueles que a conhecem e comungam os mesmos códigos, em uma comunidade marcada pela diferença.

A heroína busca, acima de tudo, no passado, as respostas que não encontrou no presente, uma redenção da alma, uma reconciliação com o que passou, uma sequência de revelações e obscuridades. Desencadeia, então, um processo catártico que poderá apontar os fios perdidos. Ela se utiliza do narrar para se manter viva. A narradora faz uma longa viagem de volta para reencontrar não somente a história de sua família, mas os traços culturais da região, com suas nuances populares e híbridas. Nessa caminhada, ela dá vida a todas as personagens que foram partícipes ou contemporâneas desses testemunhos, conflitos e mistérios. A heroína empreende jornada ao encontro dos sonhos esquecidos de Emilie, da não aceitação de Soraya Ângela, dos símbolos e segredos familiares, da morte, da sua história familiar e individual, do seu eixo como cidadã e ser social. Nesse retorno, ela reencontra os segredos, o exótico e as perdas em Anastácia Socorro; as diferenças, em Soraya Angela; o mítico, em Lobato, o ridículo e a revelação, em Hindié; reencontra suas verdades e sua forma de amar e compreender Emilie. A narradora busca a si própria, os antigos códigos e costumes que necessita resgatar, para recompor sua própria caminhada, até então confusa e solitária.

A narradora organiza a restauração de parte importante do passado de sua família, mesmo que ele ressurgja modificado pelo tempo e pela subjetividade e experiências dos envolvidos, dos que detêm essas lembranças. Parte desse passado está envolvida em uma crosta impregnada pelo subjetivo, referenciais e visões de mundo, concepções que cada um possui, das mágoas e ressentimento que ainda não foram deixadas para trás.

O tempo e outras intempéries transfiguram a reconstituição fiel do passado, porém não impediram que Hatoum convocasse, por meio de seus narradores,

aqueles que esconderam para desvendar; dos que encobriram para redimir das dores do presente; dos que, enfim, preferiram fragmentar para buscar, à luz dos princípios da memória coletiva, a verdade guardada durante longas décadas por Emilie, compartilhada por Hindié e por outros personagens que, mesmo sem a permissão, conseguiram adentrar no mundo de poder e segredos impostos pela matriarca. Esses guardadores de segredos também são capazes de desvendar os caminhos de mágoa, alegria e enigmas.

A voz da narradora, no entanto, faz-se única no processo de reunir, editar e promover as escolhas dos rumos e testemunhos. O individual edita o coletivo em *RCO* nessa busca marcada pela melancolia, impossibilidade e anonimato.

A reconstrução do passado, em *RCO*, é antes de tudo, a incerteza da reconquista do passado, a impossibilidade de recompor o tempo pretérito sem o auxílio da ficção no preenchimento das lacunas, dos remendos causados pelo estrago do esquecimento e da dor.

A volta é, enfim, uma catarse, uma purificação do vivido, da ausência de nome, de raízes, a negação da autoridade materna, das inverdades e segredos do mundo criado por Emilie. A narradora sem nome fragmenta para restaurar, para tornar-se sujeito de sua própria narrativa.

A organizadora dos fragmentos socializa o narrar, conclama os personagens do passado familiar a interagir com o passado, a revitalizar o espaço da infância, a rever, por meio principalmente da história da matriarca Emilie, as lacunas e equívocos do passado. O romance transita entre a impossibilidade e a busca; entre o obscuro e as evidências; entre o urbano e a floresta. É uma busca pelo que ainda ressoa do passado e que poderá subverter a realidade dos que compartilham essas histórias. O anônimo, a fragmentação e o esquecimento redefinem o surgimento da

mudança, premente para a narradora. O processo dessa reconstrução é doloroso e confuso. A fragmentação impõe à narrativa limites que somente o social poderá viabilizar

RCO, marcado por espaços que se descortinam em meio a contrastes e oposições é, uma luta para resolver velhas questões, para “purificar” um processo de desgaste pelo qual passa a narradora. Os odores, os rostos, os depoimentos, a morte. Uma soma que incita a narradora a repensar o presente por meio do passado.

Em RCO, a narração, como em *As Mil e uma noites*, é o recurso que garante a vida. Enquanto para Sherazade era um recurso para evitar a morte física, para a narradora de Hatoum é um mecanismo para que ela retorne à vida, distante do aprisionamento e desânimo que marcaram sua presença na clínica em que fora internada e de onde não fizera questão de sair.

Assim, a heroína de RCO, ao empreender sua jornada contra “a morte”, pretende o triunfo do herói contra o inimigo: a morte, o acostumar-se ao pátio da clausura, o purificar da alma após uma longa e dolorosa batalha, o interpretar de uma realidade que impede a entrada da luz, que a mantém no limiar das trevas, como as frestas das janelas de Emilie, após sua morte que, pouco a pouco, impedirão a entrada da luz, mas permitem o limo. A narradora de Hatoum luta contra o limo, contra as lacunas, o detectar dos erros que a levaram ao estado de desânimo e impotência.

A vitória da narradora é a vitória de quem decide lutar e não uma finitude dessa luta. Não se trata de, após a catarse ou o organizar coletivo da memória, ser a vencedora. A luta dessa heroína, como a de Sherazade, é permanente e, quem sabe por isso, eterna. Como eterna seria a luta do homem contra os processos pelo

qual sente terror, como a própria morte. Enfim, é a luta dos que buscam um nome, uma identidade negada, daqueles que necessitam detectar quando e onde essa história parou de ser contada. A narradora de *Hatoum* necessita saber em que ponto de sua trajetória perdeu o direito de ser sujeito. Ela, com a morte de Emilie, volta para, só então, ser sujeito de uma história da qual faz parte, retomando as rédeas de sua própria vida, mesmo que, para isso, tenha de recorrer ao coletivo, às lembranças dos outros, aqueles sem os quais não poderia recontar porque foram parte de sua história. Os outros, mesmo aqueles não nomeados, como a narradora, são parte das lacunas e das certezas que a narradora possui, consagraram-se como parte de um passado, seja ele obscuro ou evidente. Sem eles, sem a cidade permitida ou proibida, sem as ruas e monumentos, sem as histórias dos outros, do estrangeiro ou do nativo, a viagem seria totalmente inglória. O outro sempre é parte da história de cada um e assim ocorreu com a heroína de *RCO*: ela valeu-se das lembranças dos outros e das suas para recontar, consertar os fios que se soltaram em algum ponto do seu passado e, assim, se livrar da clausura imposta pelo passado. A narradora, que empreende a jornada contra “a morte” é a mesma que se aproveita da morte para acionar suas lembranças e a dos outros. A narrativa simboliza, portanto, a jornada coletiva pela vida, pela negação da morte, da solidão e da clausura.

Hatoum alçou a matriarca e seu clã a um patamar de imortalidade no âmbito da arte literária, por meio de uma narrativa que demonstra ora a fragilidade, ora a reticência, ora a impossibilidade, ora a contradição, mas que, sobretudo, dá um lugar de destaque ao desejo do retorno ao passado.

REFERÊNCIAS

- AGUIAR, Joaquim Alves de. *Espaços da memória: um estudo sobre Pedro Nava*. São Paulo: EDUSP, 1998.
- BACHELARD, Gaston. *A intuição do instante*. São Paulo: Verus, Editora, 2007.
- _____. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- BAKHTIN, M. *Problemas da Poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.
- _____. *Questões de literatura e de estética*. São Paulo: Hucitec, 2002.
- BANDEIRA, M. *Poesia completa e prosa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S. A., 1993.
- BARATA, G. Estudos vêm desvendando processo da memória. In *Comciencia*. SBPC. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/06.shtml>. Acesso: 25/06/2009.
- BARCELLOS, P. Alimento uma esperança desesperada. In: *JB on line*. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernos/ideias/2005/08/19/joride20050819005.html>. Acesso em: 17 mar. 2009.
- BARTHES, R. A mensagem fotográfica. In: LIMA, L. *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 1969.
- BARROS, D. A memória. In *Comciencia*. SBPC. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/15.shtml>. Acesso: 26/06/2009.
- BECKER, Ernest. *A negação da morte*. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- BECKETT, S. *Proust*. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.
- BENJAMIN, Walter. A imagem de Proust. In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- _____. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov". In: *Magia e Técnica, arte e política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- BERGSON, Henri. *Matéria e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BEHRENS, M. *Novas tecnologias e mediação pedagógica*. São Paulo: PAPIRUS, 2001.

BORGES, J. D. Milton Hatoum. Disponível em: <<http://www.digestivocultur>>. Acesso em: 27 ago. 2008.

_____. Milton Hatoum. In: *Suplemento Literário de Minas Gerais*. Belo Horizonte, fevereiro de 2006, nº. 1287 Secretaria de Estado de Cultura de Minas Gerais. Disponível em: <<http://www.cultura.mg.gov.br/?task=interna&sec=6&con=907>>. Acesso em: 09 nov. 2008.

BOSCHI, Caio César. **Por que estudar história**. São Paulo: Ática, 2007.

BRASIL, Ubiratan. Milton Hatoum e o recorte do real. In: *Estadão*. Caderno 2. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/estadaodehoje/20081002/not_imp251867,0.php>. Acesso em: 08/11/2008.

BULFINCH, Thomas. *O livro de ouro da mitologia*. história de deuses e heróis. Trad. David Jardim Júnior. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações S/A, 2004.

CHIARELLI, Stefania. *Vidas em trânsito: as ficções de Samuel Rawet e Milton Hatoum*. São Paulo: Annablume Editora, 2007.

COSTA LIMA. *Sociedade e discurso ficcional*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

CRESWELL, J. W. *Research design: qualitative and quantitative approaches*, 1999.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

ELIAS, Norbert. *A solidão dos moribundos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

FERREIRA, A. *Novo Aurélio século XXI: o dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira: 1999.

FORSTER, E.M. *Aspectos do romance*. São Paulo: Globo, 2004.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *História e narração em Walter Benjamin*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro Editora, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HATOUM, M. Diálogos com a literatura. In *Revista Cult on-line*. Entrevista concedida a Daniel Marques. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/website/site.asp?edtCode=FFBBE6C1-3D1E-42FF-856B-78D78F77C8C6&nwsCode={96F640A4-5694-4C95-92E7-FE066A79DF6}>>>. Acesso em: 07 nov. 2008.

HATOUM, M. Escrever à margem da história. [5 de novembro, 1993]. São Paulo: *Revista Mirandum* – coedição Mandruvá (Revista de Estudos Árabes da FFLCHUSP). Entrevista concedida a Aida Ramezá Ranania. Disponível em: <<http://www.hottopos.com/collat6/milton1.htm#escrever>>. Acesso em: 7 nov. 2008.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo Oriente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

HOLANDA, Heloísa Buarque. *Tendências e impasses*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 1994.

JAROUCHE, Mamede Mustafa. Uma poética em ruínas. In: *Livro das mil e uma noites*. Volume 1: ramo sírio. Trad. Mamede Mustafa Jarouche. Vol I. 3 ed. São Paulo: Editora Globo, 2006.

KONDER, L. Proust e a metafísica de lingerie. In: *JB on line*. Disponível em: <<http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/colunas/konder/2003/01/10/jorcolkon20030110001.html>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

KRAPP, Juliana. Milton Hatoum lança seu primeiro livro de textos breves. In: *JB on-line*. Disponível em <<http://jbonline.terra.com.br/nextra/2009/02/20/e200215077.asp>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

LEANDRO, Denis. *A ficção em ruínas: “Relato de um certo Oriente, de Milton Hatoum”*. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

LÉVY, Pierre. *As tecnologias da Inteligência*. São Paulo: Editora 34, 1997.

LUPINACCI, H.H. Escritor manauara leva o rio Negro dentro de si 2003. In Folha de São Paulo. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/turismo/noticias/ult338u2769.shtml>. Acesso: 26/06/2009.

MARASCHIN, C. Conhecimento, escola e contemporaneidade. In: PELLANDA, N.M.C.; PELLANDA, E.C. (Org.). *Ciberespaço: um hipertexto com Pierre Lévy*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2000.

MATHIAS, Marcello Duarte. Autobiografias e diários. In: *Revista Colóquio/Letras*, Lisboa, n. 143–144, p. 41–62, 1997.

MATHIAS, Marcelo D. Falta fibra a Portugal. [22 maio, 2007]. Portugal: *Diário de Notícias – Artes*. Entrevista concedida a Ana Marques Gastão. Disponível em: <http://dn.sapo.pt/2007/05/22/artes/entrevista_a_marcello_duarte_mathias.html>. Acesso em: 8 nov. 2008.

MIRANDA, Wander Melo. *Corpos escritos*. São Paulo: EDUSP/UFMG, 1992.

MOISÉS, Massaud. *A análise literária*. São Paulo: Cultrix, 2004.

_____. *A criação literária – prosa*. 12. ed. São Paulo: Cultrix, 1986.

----- *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2007.

MUTRAN, Munira. *Álbum de retratos: George Moore, Oscar Wilde e William Butler Yeats no fim do século XIX: um monumento cultural*. São Paulo: Humanitas/ FFLCH/USP: Fapesp, 2002.

NAVA, Pedro. *Balão cativo*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

NAVA, Pedro. *O círio perfeito*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.

OLIVA, Osmar. *O corpo andrógino - Inscrições do masculino em Bom Crioulo de Adolfo Caminha*. Unimontes Científica V.4, n.2 - Julho/ Dezembro de 2002.

PEN, Marcelo. Romance do esquecimento faz frente à habilidade da memória. In *Folha On Line Ilustrada*. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u42129.shtml>>. Acesso em: 30 jan. 2009.

PEREIRA, D. Sousândrade: tradição e modernidade. In *Revista Linguagem em (Dis)curso*, volume 4, número 2, jan./jun. 2004

PERRONE-MOISÉS, L. *Altas literaturas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PIZZA, Daniel. Como Proust mudou minha vida. In *Digestivo Cultural*. <<http://www.digestivocultural.com/ensaios/ensaio.asp?codigo=192>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

POLLACK, M. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Revista Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em: <http://www.cpdoc.fgv.br/revista/asp/dsp_edicao.asp?cd_edi=15>. Acesso em: 15 nov. 2008.

RAMOS, T. Por uma poética das memórias literárias. In *Comciencia*. SBPC. Disponível em: <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/11.shtml>. Acesso: 28/06/2009.

REMÉDIOS, Maria Luiza. *Literatura confessional: autobiografia e ficcionalidade*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1997.

RESENDE Beatriz. Os caminhos da literatura brasileira contemporânea. [16 de setembro, 2008]. Rio de Janeiro: *Olhar Eletrônico* (Coordenadoria de comunicação da UFRJ). Entrevista concedida a Vanessa Sol. Disponível em: <http://www.olharvirtual.ufrj.br/2006/index.php?id_edicao=221&codigo=9>. Acesso em: 29 mar. 2009.

REUTER, Yves. *A análise da narrativa*. Rio de Janeiro: Difel, 2007.

REUTER, Yves. *Introdução à análise do romance*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

RIBEIRO, Eulina Maria de Carvalho. Catarse e auto-regulação. Porque e quando trabalhamos com carga alta ou baixa?. In: ENCONTRO PARANAENSE, CONGRESSO BRASILEIRO, CONVENÇÃO BRASIL/LATINO-AMÉRICA, XIII, VIII, II, 2008, Curitiba: *Anais*. Centro Reichiano, 2008. CD-ROM. [ISBN – 978-85-87691-13-2]. Disponível em: <www.centroreichiano.com.br>. Acesso em: 16 nov. 2008.

SAID, Edward. *Orientalismo: o oriente como invenção do ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SELIGMANN-SILVA. *História, memória, literatura: O testemunho na era das catástrofes*. São Paulo: Editora Unicamp, 2003.

TADIÉ, Jean-Yves; TADIÉ, Marc. *Le sens de la mémoire*. Paris: Gallimard, 1999

THIESEN, Icléia; SANTANA, Marco Aurélio. O (im)possível esquecimento e os processos de ressignificação da memória social. In: *Usos do Passado - XII Encontro Regional de História*. Rio de Janeiro: 2006 Thousand Oaks: SAGE, 1994.

TIN, E. *Cartas e Literatura: reflexões sobre pesquisa do gênero epistolar*. Campinas, SP: Editora da UNICAMP.

TYNIANOV, J. A noção de construção. In: *Teoria da literatura: formalistas russos*. Porto Alegre: Globo, 1971.

TORRANO, Jaa. O mito grego e a existência humana: A teogonia de Hesíodo. In **Revista Cult**. São Paulo, ed. 107, ago. 2007. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/website/dossie.asp?edtCode=E277DF61-D718-4085-81BD-02A58A04F04C&nwsCode=C2D18EAC-3C16-4001-8873-87194E1BF3AD>>. Acesso em: 13 nov. 2008.

VALENTIM, Claudia Atanazio. O romance epistolar na literatura portuguesa da segunda metade do século XX. Rio de Janeiro, 2006. Tese doutorado. UFRJ, 2006.

VOGT, C. Memória e Linguagem. In *comciencia*. SBPC. <http://www.comciencia.br/reportagens/memoria/01.shtml>. 25/06/2009.

