


**unesp**  UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA  
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
Faculdade de Ciências e Letras  
Campus de Araraquara - SP

MANOELLE GABRIELLE GUERRA

**ESPAÇO E SUJEITO, NARRATIVA E  
IDENTIDADE: *RELATO DE UM CERTO  
ORIENTE E UM SOLITÁRIO À ESPREITA, DE  
MILTON HATOUM***



ARARAQUARA – S.P.  
2018

MANOELLE GABRIELLE GUERRA

**ESPAÇO E SUJEITO, NARRATIVA E  
IDENTIDADE: *RELATO DE UM CERTO  
ORIENTE E UM SOLITÁRIO À ESPREITA*, DE  
MILTON HATOUM**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Juliana Santini

**Bolsa:** CAPES

ARARAQUARA – S.P.  
2018

Guerra, Manoelle Gabrielle

Espaço e sujeito, narrativa e identidade: Relato de um certo Oriente e Um solitário à espreita, de Milton Hatoum / Manoelle Gabrielle Guerra - 2018  
101 f.

Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Faculdade de Ciências e Letras (Campus Araraquara)

Orientador: Juliana Santini

1. Hatoum, Milton. 2. Espaço. 3. Manaus. 4. Relato de um certo Oriente. 5. Um solitário à espreita. I. Título.

Ficha catalográfica elaborada pelo sistema automatizado com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

MANOELLE GABRIELLE GUERRA

**ESPAÇO E SUJEITO, NARRATIVA E  
IDENTIDADE: *RELATO DE UM CERTO  
ORIENTE E UM SOLITÁRIO À ESPREITA, DE  
MILTON HATOUM***

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – UNESP/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

**Linha de pesquisa:** Teorias e Crítica da Narrativa

**Orientador:** Profa. Dra. Juliana Santini

**Bolsa:** CAPES

Data da defesa: 24/04/2018

**MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:**

---

**Presidente e Orientador: Profa. Dra. Juliana Santini**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras,  
Campus de Araraquara - SP

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Sylvia Helena Telarolli de Almeida Leite**

Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – Faculdade de Ciências e Letras,  
Campus de Araraquara - SP

---

**Membro Titular: Profa. Dra. Natali Fabiana da Costa e Silva**

Universidade Federal do Amapá  
Campus de Santana - AP

**Local:** Universidade Estadual Paulista  
Faculdade de Ciências e Letras  
UNESP – Campus de Araraquara

*A minha mãe, e sempre a ela, que dedicou seus dias a mim.*

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Silvana e Antonio, pelo amor incondicional e por me ensinarem a não temer e seguir o caminho que escolhi, a ser quem eu desejar;

A minha orientadora, Juliana Santini, pelo carinho e paciência com que tem me acompanhado desde os primeiros anos de graduação, ensinando-me a ver o mundo pelos olhos da literatura;

À Profa. Dra. Sylvia Tellarolli e ao Prof Dr. Luiz Gonzaga Marchezan, pela leitura atenta e o cuidado conferidos a este trabalho no Exame de Qualificação;

A Duda, Ethiane e Renata, por me ensinarem todos os dias que amizade é um amor que não conhece distâncias;

A Naiara e Felipe, meus irmãos de coração, pelo companheirismo constante e pela construção de um caminho em comum, tornando-nos refúgio uns para os outros;

A Gabriela, Paula e Verônica, minhas queridas, por serem meu lar e me concederem todos os dias a dádiva de compartilhar os risos e lágrimas dessa jornada;

A Fernanda, pelas conversas enriquecedoras e por sua sempre singular visão da vida;

À CAPES, pelo financiamento;

Àquele que me concedeu a centelha de vida e que me permite, a cada amanhecer, mudar o mundo e torná-lo melhor.

“A vida começa verdadeiramente com a memória [...]”

Milton Hatoum (2008, p.19)

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo problematizar a representação de Manaus no primeiro romance de Milton Hatoum, *Relato de um certo Oriente*, publicado em 1989, e em seu conjunto de crônicas *Um solitário à espreita*, lançado em 2013, observando de que forma o espaço da cidade está atrelado a uma memória individual dos sujeitos que a narram, e a uma possível memória coletiva, que diz respeito aos diferentes habitantes que a ocupam. A hipótese que fundamenta esta discussão é a de que o espaço da cidade é representado na obra do autor por meio de diferentes vozes, cada uma atrelada a determinadas esferas sociais, delimitando, a cada narrativa, traços urbanos que fazem parte de um quadro maior, por meio do qual é possível recuperar a história de Manaus, seus processos de modernização, e também a composição de sua população. Nesse contexto, o conjunto de crônicas possibilitou uma análise que se ateve ao modo como esse processo de transformação do espaço urbano ocorreu, delimitando por meio dos passos das diferentes personagens um trajeto pelas ruas da cidade. Evidenciam-se, nessa primeira etapa, as glórias e derrocadas de uma capital cuja modernização afetou muito seus habitantes, e estabelece-se, assim, uma crítica ao desenvolvimentismo. Em um segundo momento, a análise de *Relato de um certo Oriente* proporciona a entrada em uma nova face da história de Manaus, atrelada aos processos migratórios. A narrativa ancorada no seio de uma família libanesa delimita no universo da casa uma contraposição ao espaço da cidade, gerando dois mundos com hábitos e vivências conflitantes. Tem-se, assim, a memória de um dos grupos sociais que compõem a população manauara, e a representação de seus espaços privados proporciona à discussão inicial a possibilidade de entrever a relação das diversas comunidades que se estabeleceram na cidade com o espaço que ocupam. A comparação entre o modo de representação demarcado por cada conjunto narrativo se dá por meio das identidades que se constituem nesses espaços e de que forma a cidade se constrói a partir dessas esferas sociais que a habitam.

**Palavras – chave:** Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente*. *Um solitário à espreita*. Manaus. Espaço.



## ABSTRACT

This work aims to discuss the representation of Manaus inside the Milton Hatoum's first novel, *Relato de um certo Oriente*, published in 1989, as well as his compilation of chronicles *Um solitário à espreita*, released in 2013, examining how the city's space is related to an individual memory belonging to the subjects who narrates it; and also related to a possible collective memory concerning the distinct residents who live in this city. The hypothesis that set up this discussion highlights the space of the city is represented in this author's opus by different narrative voices, each one related to some particular social spheres, restricting in each narrative urban traces which take part in a greater frame. Departing from that idea, it is possible to recover the whole history of Manaus, its process of urbanization and also the arrangement of its population. In this context, the chronicles set enabled an analysis restricted to the way how such process of transformation of urban space occurred, limiting a kind of route through the streets of the city through the steps of different characters. In this first part of the work, all the glories and downs of a metropolis whose modernization had affected many of the residents are evident. Moreover, this discussion establishes a strong critic to the developmentalism. In a posterior moment, the analysis of *Relato de um certo Oriente* enables the access of another part of Manaus' history regarding the migratory process. The narrative, which is stated inside a Lebanese family, bounds the house's universe in opposition to the space of the city, creating two different worlds with conflicting habits and experiences. Consequently, there is in this narrative a memory which belongs to one of the social group who composes the manauara population. In addition, the representation of their private spaces allows us to discuss the possibility of seeing indistinctly how the many communities which occupy the city are related to this space. The method of representation developed by each narrative set can be compared by the identities which are constructed departing from each space, public or private, and the way how the city is built from the social spheres located in Manaus.

**Keywords:** Milton Hatoum. *Relato de um certo Oriente*. *Um solitário à espreita*. Manaus. Space.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1. A CIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES</b>	<b>13</b>
<b>1.1 A Modernidade e o surgimento das metrópoles</b>	<b>15</b>
<b>1.1.1 <i>Flâneur</i>: o fisionomista da metrópole moderna</b>	<b>18</b>
<b>1.2 A cidade na literatura brasileira contemporânea</b>	<b>24</b>
<b>1.3 Manaus e a Manaus de Milton Hatoum</b>	<b>33</b>
<b>2. A MANAUS FEITA DE PALAVRAS</b>	<b>39</b>
<b>2.1 Breves considerações sobre a crônica</b>	<b>39</b>
<b>2.1.1 Um solitário à espreita</b>	<b>42</b>
<b>2.2 Crônicas do espaço praticado</b>	<b>44</b>
<b>3. UM ORIENTE FORJADO NO AMAZONAS: ENTRELAÇAMENTO DE ESPAÇOS</b>	<b>64</b>
<b>3.1 A viagem moderna e seus relatos</b>	<b>64</b>
<b>3.2 A Manaus de Relato de um certo Oriente</b>	<b>67</b>
<b>3.3 A migração no Amazonas e a fundação de novos espaços</b>	<b>74</b>
<b>3.4 A casa e seus múltiplos universos</b>	<b>77</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEMÓRIAS DE UMA MANAUS EM CONSTRUÇÃO</b>	<b>89</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>98</b>

## INTRODUÇÃO

A cidade, tal qual um organismo vivo, cresce e se desenvolve mediante ciclos, os quais interferem diretamente na vida de seus habitantes. Torna-se visível uma indissociação entre o homem e a espacialidade, de forma que um reflete o outro. A produção literária mais recente destaca a presença de personagens marginalizadas, atreladas a espaços que até então não eram representados com frequência, e a atribuição de voz a esses sujeitos possibilita um outro ponto de vista com relação a esse domínio.

A obra romanesca de Milton Hatoum, ao lado de seus contos e crônicas, traz uma espacialização diferenciada, referente a uma cidade que raramente figura entre as mais populares na literatura, em larga medida centrada nas metrópoles do Sudeste do país. Manaus é o palco de suas narrativas, e o modo como a capital é vista e incorporada ao discurso varia de acordo com a construção dos diversos narradores. Aqui, acredita-se que há uma linha de força baseada na memória, capaz de alinhar imagens espaciais por meio das quais pode-se criar um quadro mais amplo da capital, no qual estão presentes seus diversos ciclos econômicos, devidamente caracterizados por meio de um olhar crítico atribuído por esse sujeito que narra.

A produção de um conjunto de crônicas acrescentou à representação da cidade de Manaus já posta nos romances do autor uma nova perspectiva, que se deve, principalmente, ao fato de que esse gênero possui singularidades relativas à forma e ao seu veículo de publicação. O espaço é inserido nessas narrativas atrelado ao tempo, de forma a relativizá-lo, utilizando-se principalmente de um movimento temporal entre presente e passado. A instância de voz presente nos textos selecionados para este estudo traz Manaus sob uma crítica muito mais direta que nos romances, acentuada pelos limites impostos por sua estrutura.

A configuração do presente trabalho parte de uma discussão sobre a representação da cidade na literatura e as implicações desse processo. A modernidade adentra o texto como elemento determinante na transformação das formas de apreensão espacial pelo homem, influenciando diretamente na transposição da espacialidade para o domínio narrativo. Figuras como o *flâneur* tornam-se essenciais e respondem por grande parte dos quadros urbanos que passaram a ser construídos artisticamente, além de ajudarem a compreender a crescente euforia relacionada aos processos de urbanização dos grandes centros no início do século XX.

Uma passagem pelo modo como a cidade foi representada em diferentes momentos da literatura brasileira se faz necessária para compreender a construção de uma atitude crítica nas últimas décadas e a forma como a obra de Milton Hatoum se encaixa nesse panorama nacional, dominado principalmente pelas produções que privilegiam capitais como São Paulo e Rio de

Janeiro. Um estudo mais atento sobre o processo de urbanização de Manaus possibilita observar as singularidades das imagens que os escritos do autor criam sobre esse espaço, além de contribuir com a análise crítica aqui realizada.

A discussão do romance e das crônicas pauta-se na articulação entre espaços privados e espaços públicos, os quais são abundantes nos textos mais recentes. *Um solitário à espreita* trabalha, essencialmente, o espaço das ruas, lugares como praças, bairros afastados, estádios, somando a eles um olhar que acentua as mazelas sociais atreladas à capital. Entre os textos selecionados para a análise estão: “Segredos da Marquesa”, “Um jovem, o velho e um livro”, “História de dois encontros”, “Dilema”, “Estádios novos, miséria antiga”, “Crianças desta terra”, “Morar, não ilhar e prender”, “Adeus aos quintais e à memória urbana”, “Margens secas da cidade” e “Um enterro e outros carnavais”. *Relato de um certo Oriente*, por sua vez, restringe-se à casa da família de origem libanesa em torno da qual se desenvolve a narrativa, traçando um caminho por seu interior e pelos laços afetivos desenvolvidos entre os moradores, os cômodos e os objetos.

São dois caminhos discursivos que se opõem, mas que contribuem para a percepção da cidade como um todo, pois os espaços reclusos muito dizem sobre os habitantes locais, uma vez que Manaus é constituída por diversos imigrantes, formando comunidades que se relacionam com o espaço de maneira diferente dos amazonenses. Tem-se, então, a criação de diferentes núcleos identitários interligados diretamente ao meio urbano por sua ocupação, por meio da qual marcam-se as ruas e casas, e gera-se uma memória coletiva que reconstrói a história da cidade.

## 1. A CIDADE E SUAS REPRESENTAÇÕES

*As cidades, como os sonhos, são construídas por desejos e medos, ainda que o fio condutor de seu discurso seja secreto, que as suas regras sejam absurdas, as suas perspectivas enganosas, e que todas as coisas escondam outra coisa.*

Italo Calvino

Henry Lefèbvre (1991) desenvolveu um conceito triádico referente às formas de apreensão do espaço, estabelecendo em seu interior seus modos. O espaço percebido, o primeiro deles, faz referência ao espaço físico, materialista, e o ser humano age sobre ele a partir de suas percepções sensoriais. Segundo Massagli (2015, p. 21), “Esse modo envolve uma apropriação contínua e uma reafirmação do mundo estruturado com arranjos sócio-espaciais existentes.” O segundo modo é do espaço concebido, referente à matemática, aos mapas e cartografias, utilizado como instrumento dos arquitetos e urbanistas, corresponde às representações espaciais; é um espaço imaginado e que é reconstruído pelas fotografias e cartas geográficas, e nele se constroem os discursos de poder e hierarquia. O terceiro é o espaço vivido, aquele produzido e modificado com o passar do tempo, que engloba os dois primeiros; coloca-se como simbólico, pois é sobreposto por vidas e paixões que se renovam na mesma proporção dele próprio.

A cidade, como uma disposição circunscrita do espaço, corresponde a esse terceiro modo proposto pelo filósofo francês, pois é um espaço ativo, em constante transformação, e que acompanha a existência humana. Em seu interior há um permanente embate entre o físico e o social, uma vez que as regras de organização da sociedade interferem diretamente no traçado da cidade e na disposição espacial de seus elementos. Sua associação com o tempo se acentua devido ao fato de que a urbe, enquanto construção, não é imutável e se adequa aos anos e épocas como uma representação imagética de uma ideologia demarcada temporalmente: “A cidade é sempre um lugar no tempo, na medida em que é um espaço com reconhecimento e significação estabelecidos na temporalidade; ela é também um momento no espaço, pois expõe um tempo materializado em uma superfície dada.” (PESAVENTO, 2007, p. 15)

A historiadora Sandra Jatahy Pesavento (2002) retoma o processo de formação das primeiras cidades. Partindo do contexto bíblico, é possível observar que a construção de Babel e sua torre é a passagem mais emblemática de um momento de emancipação do homem. Sedentos de mostrar seu poderio, os homens decidem construir, além da cidade, uma torre por

meio da qual pudessem alcançar os céus e, por conseguinte, seu criador, assemelhando-se a ele. Deus, sentindo-se desafiado por suas criaturas, escolhe disseminar em meio a elas a discórdia, sob a forma de uma reconfiguração linguística a partir da qual todos passam a falar línguas diferentes. Impossibilitados de se compreenderem, abandonam o trabalho e partem para outras terras, a fim de fundarem novas comunidades nas quais viverão com seus semelhantes linguísticos. A cidade, nesse momento, adquiriu uma face conflituosa, uma dimensão caracterizada pelos desacertos e desencontros dos homens.

Caracterizado como lugar de constante movimento e transformação, o espaço urbano é palco dos principais acontecimentos da vida humana, e funciona como uma espécie de sala de espelhos da sociedade que comporta em si. Suas constantes modificações levaram do primitivismo à criação das megalópoles, nas quais uma profusão de signos estão contidos e representam infinitas vertentes dessa sociedade que já está além da modernidade.

Pesavento (2002) aponta que a literatura tem um papel essencial diante dos discursos de representação do urbano, pois torna-se uma forma de leitura desse espaço. Diferentemente da arquitetura e da fotografia, por meio da literatura é possível apreender uma série de símbolos e sentidos sensíveis que estão presentes no traçado das ruas representadas. Mediante essa afirmação, é necessário entender o escritor como um “espectador privilegiado do social”, que cria um espaço novo por meio do pensamento. Sua criação é feita de palavras e, portanto, será parte de um universo imaginário, embora possa representar algo presente na esfera do real.

A linguagem permeia todo o processo de construção do urbano e, embora não seja visível de imediato, a decifração desse espaço requer um procedimento de leitura. O que o escritor faz é ler a cidade, tal como ela é ou como ele a percebe, e transpô-la para o texto. Entretanto, esse é um processo também efetivado por profissionais da fotografia e de outras áreas de expressão artística. O que destaca o papel da literatura é o modo como os signos linguísticos constroem esse microcosmo e o mantêm prenhe de significações, de forma que o leitor seja capaz de habitar essa cidade formada por palavras.

Os lugares representados ganham uma nova função e passam a portar significados outros para além da pedra, pois estão revestidos do mesmo material do qual é feito o homem. Torna-se então, a cidade, um fenômeno cultural, uma vez que é composta por um *ethos* referente ao “ser urbano”, e materializa um discurso próprio que comporta em si o social: “Assim, a cidade é um fenômeno que se revela pela percepção de emoções e sentimentos dados pelo *viver urbano* e também pela expressão de utopias, de esperanças, de desejos e medos, individuais e coletivos, que esse habitar em proximidade propicia” (PESAVENTO, 2007, p. 14).

Há uma multiplicidade de discursos no espaço urbano, os quais não se organizam seguindo uma hierarquia mas, pelo contrário, aparecem justapostos. Isso se dá pela diversidade de sujeitos que o habitam, como também pela pluralidade de representações que se condensam em seus elementos constituintes. Fala-se sobre uma “cidade plural”<sup>1</sup> que abrange essas diversas perspectivas de olhar, resultando em diferentes leituras do urbano. Esses discursos são construídos dia a dia pelo homem e correspondem ao momento histórico que ele vivencia e a sua organização social:

As transformações econômico-sociais deixam na cidade marcas e sinais que contam uma história não verbal pontilhada de imagens, de máscaras, que têm como significado o conjunto de valores, usos e hábitos, desejos e crenças que misturam, através do tempo, o cotidiano dos homens. (FERRARA apud PESAVENTO, 2002, p. 15)

### **1.1 A Modernidade e o surgimento das metrópoles**

A Revolução Industrial, em meados do século XIX, ocasionou uma série de transformações nas cidades europeias, dando início ao que chamamos de Modernidade. O abandono das formas manuais de fabricação e o uso de maquinários para uma produção maior e seriada geraram uma procura incessante por mão de obra. Já não era necessário ter o conhecimento sobre o produto a ser fabricado, bastava conseguir manusear as máquinas. Assim, as fábricas iniciaram uma busca por funcionários que fez com que a população se deslocasse definitivamente para as cidades.

Foi o período de maior êxodo rural da história europeia, inflando os centros urbanos. Não havia espaço suficiente para todas as pessoas e, então, as formas de morar precisaram adequar-se a esse processo de esvaziamento dos campos. Os cortiços ganharam força e espalharam-se pelas grandes cidades, aglomerando famílias e acumulando pobreza, com uma organização espacial que oferecia aos moradores pouco mais que um teto, apresentando diversos riscos à saúde. As reformas sanitárias que permearam o século XIX tinham como objetivo combater as diversas mazelas sociais, inclusive esses mesmos espaços, os quais eram centros de algumas doenças como varíola e a própria peste bubônica que assolou a Europa durante anos.

Vilas operárias surgiram no mesmo período, espalhando-se pelas cidades conforme o aumento das fábricas, sendo comuns em lugares como Londres e Paris, centros das reformas

---

<sup>1</sup> Termo de Edgar Morin, utilizado por Pesavento (2002, p. 9).

industriais. O traçado das ruas modificou-se novamente para comportar essa nova ocupação e houve uma ampliação dos comércios, que se multiplicavam para atender a demanda de produtos novos a serem vendidos. As vitrines simbolizam bem esse momento, grandiosas e radiantes nas ruas, parando transeuntes para um momento de apreciação.

A transformação das cidades e o surgimento dessa nova era moderna apagou definitivamente os traços medievais ainda existentes, como aponta Carvalho (1996-97). A vida cotidiana passa a ajustar-se segundo um relógio diferente, que não é mais o da religião, mas o da vida fabril, que dita um movimento incessante do homem 24 horas por dia; é sancionado um novo deus para a população dos grandes centros urbanos, e ele se chama “velocidade”. As noções de eternidade se modificam e isso se reflete na própria arquitetura desse novo espaço que é a cidade moderna:

As chaminés de verticalidade aparente com sua fumaça plúmbea se justapõem e escondem as antigas torres e campanários de catedrais e abadias medievais (Starobinsky). A cidade moderna não mais se constitui ao redor do mundo religioso das igrejas, mas está condenada a se erigir entre as cercas e muros da fábrica moderna. A arquitetura do passado cede rapidamente terreno para as formas e contornos do mundo da produção e do trabalho. (CARVALHO, 1996-97, p. 128)

A reconstrução de um novo tempo tem início e ele é baseado no instante, no quanto pode durar um piscar de olhos, uma vez que as mudanças são constantes e tão rápidas que se torna impossível acompanhar. Foi um período de grandes descobertas que facilitaram a vida do homem, como é o caso do aprimoramento dos transportes. O abandono dos cabriolés tornou mais agradável e confortável o passeio urbano e o desenvolvimento da locomotiva foi uma revolução para a época, encurtando as distâncias e promovendo um maior fluxo de pessoas pelo continente.

A cidade erige-se, finalmente, como centro de tudo aquilo que simboliza o moderno e o progresso, mas acaba também por transfigurar o caráter do homem e promover um estranhamento. Não se contraem mais vínculos e as pessoas não se reconhecem mais, tão envolvidas que estão em suas vidas dinâmicas. A solidão torna-se uma tônica desse momento, visto que há um crescimento da individualidade e uma reconstrução na identidade humana, e o fascínio com as novas descobertas faz com que homens e mulheres vivam um constante sentimento de irrealidade. O espírito de época passa a apoderar-se da sociedade e a modificá-la mais a cada dia:



Os sentidos humanos têm uma história. Fornecem pistas preciosas para representar e interpretar as sociedades e as culturas. Nesse sentido, o olhar moderno não é somente produto do *ethos* particular da *modernité*, afirmando e destacando suas características, mas ele também auxilia na compreensão da sensibilidade do sentido e do espírito desta época (*Zeitgeist*). (CARVALHO, 1996-7, p. 129)

O sujeito moderno é aquele que não se sente mais completo com uma ínfima parcela de si próprio. Ele precisa sentir e ver tudo e cada parte de seu ser é uma partícula única. Ele não é um, é um milhão. É como se estivesse no interior de uma sala repleta de espelhos, vendo refletida em cada um uma pequena parte de si, mas sabendo que sua completude abrange todos esses fragmentos, cada reflexo despontando em uma direção, pois

Para o homem da época viver a modernidade é estar arremessado em um vórtice intempestivo, em uma realidade em desvario, ambígua e informe, sofrer as vertigens e as metamorfoses peculiares de um tempo veloz em constante distorção e em profunda dispersão. (CARVALHO, 1996-97, p. 129-130)

Essa sensação de multiplicidade se amplia a partir dos diversos apelos que esse sujeito observa ao caminhar pelas ruas. As luzes, vitrines e cores o chamam a ver o mundo de uma forma singular e, por vezes, acaba por anular toda a urgência do movimento ao qual atende quando está inserido na esfera contínua de seu trabalho. Ao proletário também é permitido assistir às luzes e apreciar o brilho da metrópole, mesmo que no fundo ele vá viver apenas à sua margem.

A multidão é o novo símbolo da vida nas cidades, uma vez que os homens se condensam nelas e tornam-se uno. Eliminam-se as identidades e comprimem-se os desejos. Ao mesmo tempo, é visível que esses sujeitos, embora caminhem juntos, não possuem laços os unindo, exceto a mesma direção que tomam nas ruas. O distanciamento humano é outra tônica desse momento:

Na cidade os transeuntes não se atraem, o espaço urbano é o movimento contínuo, a proximidade física quase que promíscua de corpos que se esbarram em espaços exíguos de calçadas tumultuosas é, ao mesmo tempo, a promessa de distanciamento, de deslocamento rápido, de olhares que não se cruzam, de almas que não se entregam. (CARVALHO, 1996-97, p. 135)

A fugacidade é um elemento determinante da Modernidade. Os signos estão em constante rotação e tem início a época das reproduções. É o século da fotografia e do cinema. A procura pela captação das imagens faz com que a fotografia seja disseminada nos grandes

centros urbanos, oferecendo a oportunidade de apreciar a condensação precisa da imagem do homem, em toda a sua completude do momento; os retratos não dependem mais das mãos dos pintores, mas sim de um aparato mecânico que faz todo o trabalho em questão de segundos. Nas províncias, onde a tecnologia surgia com muito atraso e provocava espanto, tinha-se medo de que a câmera, aquela caixa monstruosa sobre um tripé, pudesse capturar as almas de quem para ela posasse.

O advento dessa técnica possibilitou a reprodução das imagens em um número maior do que antes, com uma praticidade jamais vista. É o que Walter Benjamin postula em seu texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, de 1955, no qual questiona o valor da fotografia como elemento artístico em contraposição às formas antigas de reprodução e acentua a questão do olhar como algo a ser trabalhado pelo observador dessas imagens. É nesse momento que as revistas ilustradas ganham suas primeiras legendas fotográficas, para que seja possível um direcionamento da compreensão do leitor.

### **1.1.1 Flâneur: o fisionomista da metrópole moderna**

Aquele que sabe olhar, observar, destaca-se dos demais, e um dos personagens mais singulares da vida moderna é o *flâneur*, que se retira da multidão para observá-la. Figura escolhida por Baudelaire, o *flâneur* vê a multidão como sua casa:

A multidão é seu universo, como o ar é o dos pássaros, como a água o dos peixes. Sua paixão e profissão é *desposar a multidão*. Para o perfeito *flâneur*, para o observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidío e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo, eis alguns dos pequenos prazeres desses espíritos independentes, apaixonados, imparciais, que a linguagem não pode definir senão toscamente. O observador é um príncipe que frui por toda parte do fato de estar incógnito. (BAUDELAIRE, 1996, p. 20-21)

Seu prazer reside no caminhar, e pelas ruas ele segue, observando tudo e todos. É através de seus olhos que se decifra toda a vida social urbana e também suas figuras principais, desde os trabalhadores até os jogadores, trapaceiros e as prostitutas. O *flâneur* é, na verdade, um burguês, cujos dias passa nesse jogo de leitura das máscaras sociais, e nele se entretém em busca de experiências, o que o difere de qualquer outro observador com fins sociológicos. Há um contracenar com a multidão, como se a cidade fosse um palco. Ela extasia o *flâneur*, como um alucinógeno. A ele é possível sobrepor-se às demais figuras, pois em seus olhos refletem-

se os traços de todos os outros personagens da multidão, de forma que a perspectiva de visão do meio urbano lhe pertence.

Walter Benjamin, ao discutir Baudelaire como um dos representantes da Modernidade, não deixou de lado essa figura emblemática do sujeito que caminha nas multidões, e vê nele a contenção de todo um espírito de época referente ao século XIX e à vida em uma capital como Paris, que passou por inúmeras transformações urbanas e revoluções. A própria *flânerie* vai se deteriorando ao longo dos anos, o que para o crítico alemão significa um sinal da própria degradação da vida das classes sociais.

Willi Bolle, em *Fisiognomia da metrópole moderna* (1994), direciona seu estudo para a *Obra das Passagens*, de Benjamin, e todo o seu processo de composição. Ao discutir a arte de flunar, ele aponta que o ócio nela presente é originário na Idade Média, e tornou-se uma atitude aristocrática na Paris do início do século XIX. O que ocorre, porém, é uma modificação forçada dos hábitos pois, com a Revolução Industrial e a inserção de uma lógica capitalista, o ócio passa a ser visto como algo nocivo. Dentro desse novo universo que se estabelece, o trabalho ocupa o centro e a não adequação a este pode assumir um caráter socialmente negativo. Desse modo, o *flâneur*, antes um “desocupado”, agora torna-se empreendedor, fabricante de tecidos ou mesmo vinhateiro, o que importa é que carece de uma ocupação.

O olhar que este personagem direciona aos trabalhadores reflete bem o pensamento da classe média ao longo desse período de transformações que demarcam a Modernidade. Sua passagem para membro da classe trabalhadora deve-se também ao fato de que sua vida de ócio e *flânerie* acaba por resultar em uma ampliação de gastos, enquanto seu dinheiro é devorado pela lógica capitalista instaurada na sociedade, de modo que lhe é necessário buscar um emprego por meio do qual possa obter lucros e continuar vivendo.

Em contrapartida, outra figura surge com importância semelhante: o trapeiro. Ele é responsável por recolher todos os lixos que a capital descarta e dar-lhes um destino. Durante o século XIX, como aponta Sérgio Paulo Rouanet (1992), havia uma produção massiva de lixo e seu descarte dava ao trapeiro um trabalho, além de lhe proporcionar o prazer de recolher os cacos e reconstruir uma história desse espaço urbano em metamorfose. Baudelaire também escreveu sobre essa figura:

Eis um homem encarregado de apanhar os detritos de um dia da capital. Tudo o que a grande cidade rejeitou, tudo o que ela perdeu, tudo o que ela desdenhou, tudo o que ela quebrou ele cataloga e coleciona. Ele compulsa os arquivos do passado, os carfanauns dos dejetos. Faz uma triagem, uma escolha inteligente; recolhe, como um avaro recolhe um tesouro, as imundícies que,

reelaboradas pela divindade industrial, se tornarão de novo objetos de utilidade e prazer. (BAUDELAIRE apud ROUANET, 1992, p. 64)

O poeta francês afirma que há uma beleza nos cacos de vidro, uma humanidade nos pregos e velas descartados pelos moradores da cidade, e que se perderiam completamente se o trapeiro não se preocupasse em recolhê-los. Forma-se, a partir desses detritos, um verdadeiro museu da vida urbana, uma coleção que cristaliza um tempo histórico a partir do lixo por ele produzido. A figura desse sujeito é condensada, na visão de Baudelaire, a uma outra que também fascina o próprio *flâneur*: o colecionador. Segundo Rouanet (1992, p. 64), “Ele é o trapeiro dos objetos mortos, retira-os do seu habitat, e os faz renascer num novo universo relacional.” É uma forma diferenciada de dialogar com a história de uma sociedade.

Walter Benjamin, em sua *Obra das passagens*, seria também uma espécie de colecionador. O que ele faz é escrever fragmentos da vida urbana e organizá-los segundo uma ordem a partir da qual se possa gerar um quadro da vida nas primeiras décadas do século XX. Ao pensar Baudelaire, ele o toma como um precursor desse trabalho e então ele próprio dedica-se a expandi-lo, escrevendo sobre a Paris do poeta, mas também sobre sua Berlim. Segundo Bolle (1994, p. 396), em sua obra

Benjamin apresenta um modelo de sociedade inteira, onde todos que desfilam no palco da Metrópole podem ver o próprio retrato em espelhos colocados rentes ao chão. O texto se configura como uma leitura da sociedade da perspectiva rasteira, do ângulo dos de baixo: marginalizados, desprezados, desclassificados, excluídos, descartados. Sem eximir a si próprio, o crítico convida os membros ilustres e bem colocados da sociedade, os que “dão o tom”, a se olharem nesses espelhos.

A representação que Benjamin faz da cidade seria, nas palavras de Bolle (1994, p. 399), uma forma de estabelecer “um diálogo com as culturas da periferia do capitalismo”. É um retrato que pode ser lido de diversas perspectivas e transposto, inclusive, para a sociedade brasileira em seu período de modernização. Embora seja grande o distanciamento entre a obra de Baudelaire abordada por Benjamin e a Modernidade latino-americana, é possível extrair dos escritos do crítico alemão quadros que se adaptam às nossas metrópoles.

Nas primeiras décadas do século XX, com a transformação da cidade em pólo industrial e com a vinda de inúmeros imigrantes, as capitais se tornaram centros provedores de cultura. A primeira obra literária que pensa o espaço urbano moderno como protagonista é *Paulicéia desvairada*, publicada em 1922 por Mário de Andrade, cujo sujeito principal para o

poeta é justamente São Paulo. Em seus poemas é possível reconhecer de forma mais forte o brado da cidade em plena modernização, sentir seu ritmo e a vida envolta pelo trabalho.

Há diversos elementos que fazem de Mário o expoente brasileiro que melhor representa a proposta de Benjamin em seus escritos. As máscaras, a ironia e mesmo um certo ceticismo diante dessa modernidade avassaladora do início do século colocam-se de forma semelhante no alemão. Ambos jamais saíram de seu continente, embora tenham escrito brilhantemente sobre esse evento universal que é a Modernidade.

Os quatro poemas denominados “Paisagem Nº 1, 2, 3 e 4” mostram, por meio da linguagem, uma sobreposição de imagens da cidade. Desde a neblina e a chuva fina que fazem com que o poeta aproxime São Paulo de Londres, até o cinzento da cidade descrito nos versos “Deus recortou a alma da Paulicéia/num cor de cinza sem odor” (ANDRADE, 1993, p. 97) que remete, também, às fábricas. Os sujeitos caminham por esse organismo vivo que é a urbe, e estão vestidos com os elementos da Modernidade, a gasolina e a eletricidade, as grandes transformadoras da vida e do trabalho citadino.

No poema de número 4, por exemplo, ele fala sobre as decepções desse novo século, retomando a exportação de café, a presença forte do capital estrangeiro no país e, como um vidente, a quebra da bolsa de Nova York que ocasiona a baixa no mercado externo:

...  
 Rumor surdo e rouco, estrépitos, estalidos...  
 E o largo coro de ouro das sacas de café!...

Na confluência o grito inglês da São Paulo Railway...  
 Mas as ventaneiras da desilusão! a baixa do café!...  
 As quebras, as ameaças, as audácias superfinais!...  
 Fogem os fazendeiros para o lar!... Cincinato Braga!...

...  
 (ANDRADE, 1993, p. 102)

Ao lançar *Macunaíma*, em 1928, o autor desloca-se da capital para se colocar em meio à Amazônia, onde nasce uma das personagens mais distintas da literatura brasileira. Seu herói sem nenhum caráter, no decorrer da narrativa, viaja para São Paulo, após atravessar vários estados com passadas pesadas, em fuga. A capital paulista mostra-se como um espaço novo e ilusório e notória é a carta enviada por ele às suas súditas, descrevendo a vida na cidade. Há que se notar a quebra gerada na narrativa pela presença da carta, texto singular que parodia as crônicas de descobrimento e, principalmente, a Carta de Pero Vaz Caminha. A linguagem utilizada pelo herói, excessiva nos preciosismos e termos latinos e abundante nos deslizes de

um recente aprendiz do idioma, constrói a descrição de uma vida na capital muito diversa e até mesmo afrontosa aos valores dos moradores do Mato Virgem.<sup>2</sup>

A cidade é caracterizada em sua grandeza, mas também mostrada como um centro no qual há diversos problemas de ordem urbana, estes ironizados com primazia pelas palavras de Macunaíma. A presença de uma constante poeira pela rua aliada aos chamados “macróbios”, os quais adoentam a população e acabam por dizimá-la, são ressaltados em conjunto com o numeroso fluxo de pessoas e apontados como a solução para uma crise de superpopulação:

Cidade é belíssima e grato o seu convívio. Tôda cortada de ruas hàbilmente estreitas e tomadas por estátuas e lampiões graciosíssimos e de rara escultura; tudo diminuindo com astúcia o espaço de forma tal, que nessas artérias não cabe a população. Assim se obtém o efeito dum grande acúmulo de gentes, cuja estimativa pode ser aumentada à vontade. [...]

As ditas artérias são todas recamadas de ricocheteantes papezinhos e velíolas cascas de frutos; e em principal de uma finíssima poeira, e mui dançarina, em que se despargem diariamente mil e uma espécimens de vorazes macróbios, que dizimam a população. Por essa forma resolveram, os nossos maiores, o problema da circulação; pois que tais insectos devoram as mesquinhas vidas da ralé e impedem o acúmulo de desocupados e operários; e assim se conservam sempre as gentes em número igual. (ANDRADE, 1979, p. 102-103)

É interessante o fato de que as ruas são cheias de gente, parecendo que a população atinge uma imensidão. A superioridade em número de operários e desocupados figura como um problema genuíno cuja solução é ironizada ao camuflar um extermínio por parte de doenças como forma de controle populacional. Essa dita “solução” foi, de fato, observada em diversos centros urbanos, uma vez que dizimam apenas os moradores mais carentes, habitantes de espaços insalubres.

As construções também se destacam na carta, embora apenas as grandiosas, e seu remetente pontua que “Moram os Paulistanos em Palácios alterosos de cinqüenta, cem e mais andares” e “ergueram em tórno da urbs as doze mil fábricas de sêda, e no recesso dela os famosos Cafés maiores do mundo, todos de obra de talha em jacarandá folhado de oiro, com embutidos de salsas tartarugas.” (ANDRADE, 1979, p. 105-106). A preocupação com o espaço urbano é destacada e tudo é revestido de suntuosidade, refletindo o caráter moderno de São

---

<sup>2</sup> Maria Augusta Fonseca (1988) também aponta em seu texto “A carta pras Icamiabas” que Macunaíma busca, por meio da linguagem e da própria carta, estabelecer uma hierarquia de poder entre ele e suas súditas, uma espécie de adaptação do posicionamento clássico entre colonizador e colonizado, no qual ele se mantém superior ao dominar o código falado, diferente daquele conhecido pelas Icamiabas, e também o escrito, considerado como puro e advindo dos mestres latinos. As índias, como analfabetas em ambos os códigos, permanecem subjugadas ao herói, embora esse também não domine plenamente a língua e a tenha aprendido “de ouvido”, recaindo em diversas inconsistências linguísticas.

Paulo que, assim como em outras capitais, acaba se transformando em uma caricatura tropical da modernidade europeia.

Em Paris, durante o governo do barão Haussmann, houve uma série de reformas baseadas em um processo de embelezamento das necessidades técnicas, de forma que à ampliação de ruas e avenidas era acrescentada uma série de elementos decorativos, transformando-as em verdadeiros monumentos. Esse procedimento tinha também um fundo estratégico voltado à política, pois com as ruas mais largas era mais fácil para as tropas desfilerem e mais difícil para os rebeldes construir barricadas. Os boulevares se multiplicaram e os aluguéis encareceram, gerando uma série de insatisfações. Entretanto, até o fim de seu governo, Paris foi completamente transformada e ele não foi o último a brincar com as disposições do urbano inconsequentemente.

Le Corbusier, famoso arquiteto suíço, experimentou em Paris algumas de suas ideias em termos de otimização e aproveitamento de espaços. Seu projeto, bastante criticado, baseava-se na construção de conglomerados habitacionais organizados de acordo com as classes sociais, nos quais a verticalidade ocasionava uma redução da estrutura e um melhor aproveitamento que resultasse em jardins e áreas de lazer. A este seguia de perto um projeto para que os próprios prédios comerciais se verticalizassem, bem como os escritórios. Sua ideia não foi levada adiante de fato, mas serviu de base para outras reformas urbanas, principalmente em países subdesenvolvidos. Seu método acentuou um processo de segregação espacial que já vinha ocorrendo nas cidades.

Brasília é o exemplo brasileiro de como as técnicas courbusianas resultaram em uma organização precária do espaço urbano. A capital nacional foi construída em tempo recorde, a começar pelo projeto. Fora pensada a avenida principal e os prédios que seriam sede do governo. Posteriormente trabalhou-se nas casas em seu entorno, as quais seriam morada da classe média influente. Toda a população trazida para a cidade como mão de obra e todos os migrantes que viessem depois estariam destinados, portanto, a procurar um espaço outro para residirem, fora do centro urbano. Ocorreu, então, um deslocamento para fora das asas (norte e sul da cidade, a qual possui forma de aeroplano) e, conseqüentemente, uma marginalização dessas regiões.

Brasília não é o único município cujo projeto não acalenta os mais pobres, entretanto, é um dos que, segundo Peter Hall (2011), foram construídos à sombra de uma irresponsabilidade sem precedentes<sup>3</sup>. São Paulo e Rio de Janeiro também possuem suas parcelas

---

<sup>3</sup> Aponta-se que a cidade, construída em tempo recorde, não havia sido planejada em todo seu entorno. Ao lado de todo um centro urbano que seguia à risca o projeto oficial, cresceu uma outra cidade, satélite não previsto, para a

de miséria, e as diversas favelas fazem coro a essa afirmação, uma vez que se alastram pelas margens dessas capitais e estão cada vez mais populosas, transformando-se em centros urbanos próprios. Cidade de Deus é um exemplo disso, juntamente com outros morros que possuem uma comunidade organizada e tão hierárquica quanto suas próprias cidades-sede.

Esses espaços, relegados às traças, pedem representação, e seus membros clamam pelo direito à voz. Essa é uma transformação mais do que necessária para a literatura brasileira e nos faz refletir sobre o número sem fim de outros espaços que, além de não estarem sendo citados aqui, não são vistos e percebidos com a devida importância.

## 1.2 A cidade na literatura brasileira contemporânea

A cidade passa a ser incorporada na literatura nacional como um elemento determinante já no século XIX, com autores como Machado de Assis, cuja obra traz romances nos quais é possível observar os costumes da sociedade, bem como seus vários defeitos estão relacionados diretamente com o desvelamento desse espaço como campo de conflitos sociais. Assim também o é em suas crônicas, nas quais as pequenas passagens cotidianas mostram uma cidade em desenvolvimento, sempre em uma tentativa de se adequar aos moldes europeus.

Contemporâneo de Machado, não se pode deixar de observar o trabalho efetivado por Manuel Antonio de Almeida em seu livro de maior sucesso, *Memórias de um sargento de milícias* (1854-1855). Ao relatar a vida e as aventuras de Leonardinho Pataca, o romancista faz um trabalho de levantamento histórico da cidade do Rio de Janeiro durante o período colonial. O romance descreve hábitos e comportamentos da população, engendrando tipos que contribuem com uma sátira do cotidiano da capital carioca no “tempo do Rei”.

João do Rio e Lima Barreto, como cronistas urbanos, muito escreveram para a imprensa carioca nas primeiras décadas do século XX. Ambos nascidos em 1881, acompanharam as mesmas transformações pelas quais a cidade passou, mas traduziram de maneiras diferentes o cotidiano, cada qual dando à linguagem uma forma própria e construindo imagens singulares desse cotidiano.

João do Rio criou, por meio de sua observação aguçada e senso crítico, flagrantes de uma capital tropical em desenvolvimento. Os periódicos para os quais escrevia buscavam acompanhar o processo de modernização e, para tanto, o escritor sentiu que era preciso aprimorar o tipo de texto que estava sendo produzido. Precisava-se de um estilo dinâmico e ágil

---

qual toda a população pobre foi banida. Na década de 60, estima-se que 100.000 pessoas habitavam submoradias, o que tornou inviável a desapropriação dessas bolhas habitacionais que foram surgindo (HALL, 2011).



que, unido a um trabalho de busca pelas notícias nas ruas e salões, resultou na crônica-reportagem, apresentada à nossa imprensa por ele (PEIXOTO, 2001).

Um cronista das ruas, deu espaço às madames, políticos e artistas, mas também relatou o cotidiano de trabalhadores, mendigos, penitenciários e outras figuras marginalizadas. Munindo de lirismo seus relatos, mostrou a cidade do Rio de Janeiro em todo o seu desenvolvimento, deixando entrever misérias que questionavam a humanidade dos brasileiros, como na crônica “A fome negra”, contida no volume *A alma encantadora das ruas*, de 1908.

Lima Barreto, por sua vez, foi um cronista que encontrou na palavra uma forma de lutar contra tudo o que acreditava ser errado; por meio dela, criticou com afinco o processo de modernização do Rio de Janeiro e colocou-se contrário à reforma urbana desenvolvida por Pereira Passos ao longo desse período. Com uma escrita precisa e direta, relatava o cotidiano que observava nas ruas, mostrando a face dos subúrbios cariocas e dando voz a questionamentos que muitas vezes permaneciam mudos na garganta dos marginalizados.

Durante os anos da Primeira Guerra Mundial, colaborou com jornais voltados para a causa operária e não escondia seu posicionamento em favor dos marginalizados, dando destaque à discussão em muitos de seus textos. O caminho até o reconhecimento como escritor e figura proeminente não foi dos mais agradáveis e sua condição de mulato em meio a uma sociedade preconceituosa refletiu-se em vários de seus escritos.

Textos como “O nosso ianquismo” e “Sobre o desastre” versam ainda sobre a necessidade, nesse momento inicial do século XX, de seguir os passos americanos, imitar suas construções e seu modo de vida. Tanto isso quanto a busca por criar fachadas semelhantes às de cidades tipicamente europeias são pontos questionados pelo cronista, tendo sido considerados indicativos de uma sociedade em desalinho com sua própria identidade, situação esta reforçada pelo passado histórico do país.

Inúmeras críticas feitas por Lima Barretos nas crônicas que escreveu caminham em paralelo com aquelas encontradas no corpus aqui trabalhado. Problemas relacionados à manutenção da cidade e a sua transformação em um centro europeu são assuntos recorrentes, assim como decisões políticas inadequadas que reforçam a manutenção de uma ordem social indigna para grande parte da população.

A literatura brasileira se transformou muito desde então, e a narrativa urbana, como conhecemos, teve seu início em meados da década de 1930, quando os romances tomaram uma nova diretriz dentro do Modernismo. Nesse momento, as vanguardas europeias não estavam mais em alta como em 1922 e a literatura da velocidade, da colagem e dos fragmentos deu lugar a uma nova escrita, voltada agora para o interior do país. Ao mesmo tempo em que José Lins

do Rego e Raquel de Queiróz estão escrevendo o romance social no nordeste brasileiro, abrindo uma série de críticas e negando de vez o exotismo que abarcava o regionalismo, há, em contrapartida, um crescimento no número de romances urbanos com Cornélio Pena e Lúcio Cardoso. Graciliano Ramos, por sua vez, figura como autor que caminha pelos meandros do regionalismo e, ainda, passeia pelas ruas das cidades, retratando os deslocamentos de algumas de suas personagens em meio a esse convívio também árido proveniente do meio urbano. Em *Angústia*, publicado em 1936, o movimento narrativo visa observar o processo de adequação/inadequação do protagonista, Luís da Silva, ao ambiente urbano representado pela Maceió dos anos 1930. Uma nova cidade surge na literatura e ela traz consigo uma série de problemáticas que se destacam, acentuando os conflitos do homem com as mazelas sociais.

Em meio a essa primeira fase modernista, Antonio de Alcântara Machado dedica-se a narrar a vida na cidade por meio da visão dos imigrantes. Em seu livro *Brás, Bexiga e Barra Funda*, publicado em 1927, a comunidade italiana que vive em São Paulo é ressaltada, e a cidade se desenha a partir do olhar desses homens e mulheres que ali chegaram e procuram, constantemente, inserir-se na sociedade com dignidade. Os operários e membros menos abastados desse grupo de imigrantes é que são dados como protagonistas das narrativas contidas no volume, e não os italianos ricos e fazendeiros, transformando assim a perspectiva por meio da qual a cidade é vista e sentida.

Décadas depois, em meados dos anos 1970, Roniwalter Jatobá irá destacar novamente destacar a categoria dos trabalhadores, retratando suas agruras diárias em meio à capital paulista. Em obras como *Crônicas da vida operária* (1978), composto por testemunhos, o autor dá vazão a uma discussão que aborda não somente as condições precárias dos operários de grandes empresas como as montadoras estrangeiras de automóveis, como também dedica espaço a conflitante situação dos migrantes que, enquanto mão-de-obra dessa indústria e reféns de uma vida precária, buscam ainda adequar-se a esse espaço outro do qual agora fazem parte: São Paulo, a maior capital do país.

A partir da década de 1960, com o que Antonio Candido (2011) chama de ultra-realismo, é possível entrever ainda uma outra face dessa narrativa urbana, que se fortalece com autores como Rubem Fonseca e João Antônio. O espaço da cidade transforma-se, tornando-se mais agressivo, e dá lugar a uma violência que choca o leitor por sua crueza e descrição fria. Concomitantemente, a predileção pelo conto se acentua, de forma que há um condensamento da narrativa e, em alguns casos, uma acentuação da violência, por estar contida em um texto mais limitado em termos de extensão.

A narrativa curta, nesse momento, corresponde melhor ao imediatismo do dia a dia e à efemeridade do instante. Justamente nesse período há também uma revitalização da crônica, com autores como Fernando Sabino, pois o gênero atendia perfeitamente a essa necessidade de breves recortes de tempo. Essa transformação no fazer literário acentuou-se com o Golpe Militar de 1964, quando se tornou mandatória uma readequação nas formas de produzir. O texto literário ganhou uma roupagem simbólica que perdurou até a metade da década de 1980, na qual teve início a abertura política no país.

Regina Dalcastagnè (2012a) aponta, ao longo de uma discussão que põe em pauta o mercado editorial brasileiro e suas predileções, o fato de que a literatura brasileira se tornou, em sua maior parte, urbana. Destaca que a cidade, embora composta por pluralidades culturais, ainda é caracterizada, principalmente, como um espaço de exclusão, no qual todos podem transitar, mas não são todos aos quais são dadas vozes para delinear esse ir e vir. Em um levantamento extenso abrangendo da década de 1990 a 2004, foi observado que o sujeito que caminha pelas ruas na literatura brasileira contemporânea é, majoritariamente, homem branco de classe média. Isso se configura como um problema de ordem política e social, pois aponta para uma exclusão das minorias que corresponde à ordem do real.

É possível encontrar romances e contos cujos protagonistas fogem a essa premissa, como é o caso de *A hora da estrela*, de Clarice Lispector, publicado em 1977, no qual Macabéa é justamente tudo o que a sociedade despreza, em certa medida: mulher, pobre e nordestina. Sua história é escrita por um escritor-personagem que é também narrador do romance e se passa em meio à cidade grande. É evidente que essa configuração remete a uma crítica, muito bem articulada, da situação social do país, e o fato de que a voz dessa mulher é concedida e mediada por um homem coloca em pauta a ausência de representação para sua condição de mulher.

Rubem Fonseca, escritor predominantemente urbano, dá voz em seus contos a figuras pertencentes ao submundo, totalmente marginalizadas e que se utilizam da violência para resolver o entrave social no qual estão inseridas. Nesse ponto, destaca-se o fato de que algumas de suas personagens trazem em si uma ira contra as camadas mais abastadas financeiramente e buscam uma espécie de retaliação, como é o caso do protagonista do conto “O cobrador”. Tem-se, enfim, uma forma de representação das minorias que pode ser lida de maneira equivocada e associada com a imagem do pobre violento, recorrente em nossa sociedade. Entretanto, o destaque dado pelo autor a essa face da pobreza caminha no sentido de dar voz a esse grupo de sujeitos que são, na verdade, alvos de uma violência sistêmica que corrobora para a manutenção de sua exclusão. O desejo por vingança, de cobrar do outro tudo aquilo que considera seu por

direito, é uma resposta desses homens que veem na força bruta, nas armas e no crime um dos poucos caminhos possíveis para reverter essa ordem social perversa que os trata como escória.

Por outro lado, é também Rubem Fonseca o autor do conto “A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro”, no qual um aspirante a escritor dedica suas noites a caminhar pelas ruas da capital carioca, observando as pessoas e lugares, buscando inspiração para escrever seu livro homônimo a narrativa. Os passeios noturnos do protagonista levam o leitor a um passeio pelo centro da cidade e à criação de uma espécie de mapa mental urbano, ao qual são inseridas diversas figuras, como os moradores da calçada do Banco Mercantil, a prostituta Kelly ou mesmo o Velho, dono da loja acima da qual o escritor mora. São personagens que mostram diversas faces da população e, em certa medida, ajudam na reconstituição de uma imagem histórica do Rio de Janeiro, apontando as transformações sofridas ao longo dos anos.

Observa-se o surgimento de representações nas quais a figura de pobres, negros e mulheres têm, aos poucos, alçado novos voos na literatura brasileira e, principalmente, dentro do espaço citadino. Grandes centros urbanos como Rio de Janeiro e São Paulo são palco dessas representações, principalmente suas comunidades periféricas; esse é um movimento de escancaramento necessário, uma vez que a cidade é plural e forma-se a partir de diversas vozes. Faz-se mister entender que não há somente uma camada social transitando pelas ruas e que essa multiplicidade de vozes é justamente seu elemento enriquecedor. Cada nova pessoa inserida nesse contexto traz em si uma forma de ver e sentir o espaço que a rodeia e, portanto, contrai vínculos específicos, de forma a justapor sua vivência às demais.

O homem contemporâneo não é mais como o *flâneur* de Baudelaire, caracterizado por sua ascendência burguesa que lhe possibilitava dispor de tempo e dinheiro para desenvolver seu hobby de passear e observar. O sujeito que caminha pelas ruas das metrópoles brasileiras é alguém que está a caminho do trabalho ou dele retornando, que sai de casa em horários diferenciados para cumprir seus deveres, que tem vários empregos para se sustentar, ou que estuda, mas também trabalha para ajudar a família. Nossos transportes urbanos estão cheios de pessoas assim, que passam pela cidade e que não dispõem de tempo para observar o outro.

O protagonista de *Passageiro do fim do dia* (2010), de Rubens Figueiredo, é um privilegiado; embora não seja alguém rico, possui condições financeiras acima da maioria. Sua namorada, Rosana, faz parte do grande número de pessoas que não tem tempo para dispor na observação do mundo, pois trabalha duro para sustentar a casa, além de estudar à noite. Mora em um bairro retirado, o Tirol, para o qual Pedro parte todas as sextas-feiras para passar com ela o final de semana. A tônica da narrativa reside no cuidado com que ele reflete sobre a vida das pessoas que estão ao seu lado no ônibus; elas estão indo para o mesmo lugar que ele, quando

não para mais longe, e trazem consigo o cansaço do dia. O trajeto de mais de uma hora sofre alterações porque algo preocupante está acontecendo no destino final, mas os passageiros nunca chegam a saber exatamente o que, e essa incerteza intensifica a narrativa. Pedro, enquanto isso, repensa tudo o que sabe sobre a condição de vida de Rosana e sobre o Tirol, bairro inicialmente militar e que se tornou, com o decorrer dos anos, uma espécie de favela cujo traçado irregular das ruas acentua a pobreza de seus moradores.

Alguns romances que pensam o espaço da favela representam importantes deslocamentos de olhar exercidos, quase sempre, por sujeitos que de lá saíram. É o caso de *Cidade de Deus* (1997) e *Capão Pecado* (2000), romances de Paulo Lins e Ferréz, respectivamente. É, porém, um olhar masculino, que apesar de todas as dificuldades ainda se encontra em uma posição melhor, narrando de um momento em que já estão do lado de fora desses espaços. Carolina Maria de Jesus constitui um diferencial entre esses autores, pois narra, enquanto moradora da extinta favela do Canindé<sup>4</sup>, as agruras da vida nesse lugar esquecido pelo governo. Seu romance em forma de diário, *Quarto de despejo* (1963), deu início à uma série de críticas sobre a questão social na cidade de São Paulo, além de ter causado grande desconforto ao alcançar o grande público e a crítica. Entretanto, há que se notar que, mesmo com o destaque recebido, a obra não teve a repercussão merecida e, até hoje, não circula entre as grandes produções brasileiras por questões referentes à própria autora, como o fato de ela ser negra, pobre e, principalmente, mulher. O elemento mais incômodo dessa narrativa é justamente o fato de que é dada voz ao pobre, que antes não tinha o direito ao discurso:

Há uma tendência na literatura brasileira contemporânea em abordar os pobres se não de forma estereotipada, ao menos de um modo distante, recorrendo muitas vezes a uma “objetividade jornalística” que nos coloca diante de gestos e ação, mas não de pensamento e reflexão (o que parece área reservada para as personagens da classe média e das elites). (DALCASTAGNÈ, 2012b, p. 139)

Para a década em que foi publicado, o uso da primeira pessoa e a forma de diário foram suficientes para contrapor-se às regras das narrativas vigentes, uma vez que a isso somam-se os fatores determinantes de gênero. Ser mulher e transitar livremente pelos espaços não é algo recorrente na literatura brasileira, ainda muito patriarcal. A cidade feita de palavras, assim como a real, é excludente, e esse movimento de invasão das mulheres pelas ruas e travessas é de

---

<sup>4</sup> A favela foi posta abaixo por proposta do governo Prestes-Maia, que deu início a um movimento de desfavelamento após forte impacto social causado pela publicação do livro da autora. O antigo espaço da favela hoje dá lugar à parte da Marginal do Tietê.

resistência. É notável como o número de escritoras comentadas pela crítica é inferior ao de homens, e no interior dos romances o número de vozes femininas é ainda menor.<sup>5</sup>

Há, conjuntamente, o grito de diversas outras minorias, já citadas, que não encontram a liberdade de circular pelos espaços de cultura, ficando relegadas às periferias, as quais fingimos não ver e das quais ignoramos a existência. Essa é uma questão que perpassa as narrativas latino-americanas e corresponde a um contexto que tem se agravado, uma vez que

durante as últimas décadas do século XX, muitos centros urbanos – como Buenos Aires, Rio de Janeiro, Caracas, entre outros – testemunharam o crescimento simultâneo da opulência e da indigência, da abundância e da miséria. A esta polarização crescente entre pobreza e riqueza podemos agregar a multiplicação das desigualdades entre as cada vez mais dilatadas metrópoles e suas zonas periféricas. (THOMAZ, 2015, p. 108)

A cidade de pedra, que habitamos, age da mesma forma e, como organismo vivo, expulsa tudo aquilo que lhe incomoda. Socialmente, é costume pensar que as pessoas são um reflexo de onde vivem e, por conseguinte, os mais pobres carregam consigo sua miséria aonde quer que vão. Com isso, tem-se a premissa de que alguns espaços devem ser vetados a essas pessoas, pois há a possibilidade deste ser corrompido pela pobreza e, de uma forma extremamente preconceituosa, pela sujeira que carrega consigo. Tal ideia encontra representação em contos como o já citado “Feliz Ano Novo” (1975), de Rubem Fonseca, no qual há um assalto em uma casa de família rica na noite de Ano Novo, e os assaltantes, além de disseminarem o terror, transformam o espaço da casa em uma imundície. Claro que há de se notar que a tônica das narrativas de Fonseca, como já dito, contém indícios de uma espécie de retaliação buscada pelos menos favorecidos, como forma de vingança pela situação em que se encontram. Tem-se, então, o quadro do pobre sujo e violento que invade o espaço do outro como forma de corrompê-lo.

Por outro lado, sob essa discussão do pobre vingativo que deseja ardentemente o que não lhe pertence, há uma outra: a do espaço segregado. Em narrativas como a de *O invasor* (2002), de Marçal Aquino, e *O fantasma da infância* (1994), de Cristovão Tezza, discutidas por Dalcastagnè (2012a), é possível observar que um dos elementos determinantes é a existência de esferas que abrigam ricos e pobres, com uma linha divisória muito bem estabelecida que,

---

<sup>5</sup> Segundo pesquisa realizada com recorte temporal de 1990 a 2004, entre 165 autores publicados 120 são homens (72,7%), e entre os 130 romances lançados no ano de 2004 que figuram uma lista de premiação, 31 foram escritos por mulheres, somando apenas 23,8%. A pesquisa, realizada com grupos editoriais reconhecidos do país, indica a presença de 471 (37,8%) personagens femininos nos 258 romances estudados, enquanto os masculinos somam 773 (62,1%) de um total de 1245 personagens consideradas importantes no interior das obras. (DALCASTAGNÈ, 2012a)

por alguma razão, passa a ser violada. Em ambos os casos a personagem que se encontra excluída força entrada nesse espaço do outro por acreditar que não somente pode, mas tem direito de fazer parte desse espaço do qual é mantida fora. Há um movimento de transgressão, de invasão propriamente dita, que busca desfazer essa fronteira simbólica que segrega.

Um foco sobre a movimentação das personagens pelo cenário urbano – ruas, praças e bairros, quando não oceanos e países, desenha um mapa de deslocamentos possíveis. A atenção ao problema da segregação nas grandes cidades permite discutir a forma como se dá a anulação de determinados pontos de vista a partir de seu enclausuramento em espaços privados. Por fim, é preciso lançar luz sobre aquelas personagens que, ignorando o *seu devido lugar*, avançam sobre um território que não lhes é destinado. (DALCASTAGNÈ, 2012a, p. 111-112)

Esses são corpos que se sentem inadequados no espaço em que estão. A autora postula que um passo importante para a compreensão desse enfrentamento é o conhecimento da personagem. Ao estudar o sujeito, é possível entrever as marcas do espaço e sua relação com este. O pertencimento está presente em suas ações, assim como um possível desenraizamento, pois o espaço aparece sim, de certa forma, refletido no corpo dos sujeitos que o habitam. Mas, para além disso, há marcada toda uma relação existente entre ambos, que refirma uma indissociação entre espaço e sujeito, uma vez que a identidade se constrói a partir dessa simbiose.

Assim, tem-se um porquê do reavivamento das narrativas de memória na contemporaneidade. As lembranças ancoram o homem ao seu espaço por um laço invisível, estreitado na vivência. Como propõe Maurice Halbwachs (2006), o ser humano, como agente transformador, insere no espaço suas marcas e carrega-o com memórias de uma vida em sociedade. Essas cicatrizes resultantes não são jamais suplantadas, ficando justapostas às demais, multiplicando-se ao longo dos anos e conferindo aos lugares uma carga histórica cada vez maior. Cria-se a chamada memória coletiva, que retoma desde o passado de uma família até a história de toda uma nação. Isso se dá porque, como Michel de Certeau (2000) explica, o espaço somente ganha sentido a partir do jogo de passos que o homem empreende nele, estabelecendo formas culturais de morar e ocupar.

Esse cotidiano criado com leis próprias funciona tanto no que chamamos de espaço público, que são as ruas e a cidade em si, quanto no espaço privado, referente à casa e aos ambientes fechados pertencentes a diversos grupos sociais. Está colocada, aqui, uma das possibilidades de representação da instância espacial na literatura. Entre as narrativas contemporâneas é possível observar que a discussão se ramifica para essas duas vertentes:

público e privado. Por um lado, temos narrativas que retomam os centros urbanos e fazem grandes discursos em torno de questões sociais como a segregação, a pobreza ou mesmo a própria fugacidade da vida humana na cidade dos tempos atuais. Por outro lado, há uma série de romances que discutem as questões humanas confinadas no interior das casas, no seio de famílias diversas. Nesses casos, é necessário dizer que o espaço da casa encerra, em si, um outro microcosmo, no qual as regras podem se estabelecer de forma diferenciada – ou não – em relação ao lado de fora de suas paredes.

É comum que, em narrativas organizadas a partir de uma viagem de retorno ao espaço da infância e à cidade natal, as ações se desenvolvam no interior da casa, ao qual está atrelada a história familiar. É o caso de romances como *Galiléia* (2009), de Ronaldo Correia de Brito, no qual a possível morte do patriarca motiva uma viagem dos protagonistas de volta à fazenda onde cresceram, espaço no qual o passado confronta-se com o presente e desvelam-se segredos que potencializam conflitos entre os membros da família.

Essa é uma tendência narrativa caracterizada pela subjetividade, em detrimento dos conflitos urbanos de ordem prática, dando espaço para enfrentamentos outros, que surgem de acordo com uma lógica da vida em uma comunidade fechada. É necessário contrapor público e privado, pois a partir desse movimento torna-se possível estudar as dimensões do espaço urbano de forma mais completa, pois os conflitos que se desenvolvem no interior das famílias são, muitas vezes, resultantes de uma instância externa, relacionada às políticas de hierarquização do espaço que acabam refletidas de diversas formas na vida reclusa do sujeito, como é o caso da pobreza e dos embates políticos.

Os diversos modos de discutir o espaço, entretanto, passam por um ponto comum, que se refere ao mapa geográfico do país. É notável uma concentração de narrativas, bem como de autores, enraizadas nas capitais das regiões Sul e Sudeste. Há exceções, como no caso da obra de Ronaldo Correia de Brito, ambientada em cidades da região Nordeste, e nos romances e contos de Maria Valéria Rezende, nos quais ela aborda a vida no sertão, ou mesmo a peregrinação de suas personagens migrantes em meio a capital paulista. Cidades como Porto Alegre entram também em cena nas narrativas da autora que dá voz aos desgarrados e confere força ao grupo de mulheres que tem tomado frente nessa literatura contemporânea.

O eixo Rio-São Paulo ainda é predominante; há questões mercadológicas envolvidas no fato de que os autores estão também restritos a esses estados, e sabe-se que as narrativas, principalmente urbanas, atendem à mesma lógica<sup>6</sup>. Entretanto, não se deve perder de vista o

---

<sup>6</sup> A mesma pesquisa que indicou a disparidade entre sexos no meio editorial afirma também que mais de 60% dos autores publicados são residentes no Rio de Janeiro ou São Paulo. Apenas 10,2% residem nas regiões Norte,



fato de que esse cenário tem se tornado passível de reversão nos últimos anos, visto o número crescente de escritores que têm publicado por casas editoriais que fogem à tríade<sup>7</sup> analisada por Dalcastagnè (2012a). A variedade dos espaços de origem desses novos escritores é um sinal dessa transformação.

Nesse contexto, Milton Hatoum, autor amazonense, ambienta seus romances na cidade de Manaus, capital em que nasceu e cresceu. São narrativas que, mais do que trabalhar o espaço amazônico, possuem um olhar voltado para o interior das personagens e sua relação com a passagem do tempo e a vivência em família.

### 1.3 Manaus e a Manaus de Milton Hatoum

Manaus, capital do estado do Amazonas, é uma cidade emblemática à beira do Rio Negro, cujo passado carrega um histórico de transformações econômicas que marcaram seu espaço urbano. Foi a partir de 1890 que teve início um processo de urbanização o qual buscava atender à demanda do ciclo da borracha que crescia economicamente na região.

Todas as reformas pelas quais a cidade passou foram feitas, primeiramente, visando as necessidades do mercado e do capital estrangeiro, de forma que a população jamais era pensada senão em último lugar, motivo pelo qual foi sempre tão prejudicada por esses processos. Em seu trabalho de recuperação da história de Manaus, Edinea Mascarenhas Dias (1999) afirma que antes do ciclo da borracha chegar ao auge, ricos e pobres conviviam no centro urbano de Manaus, que era simples e cortado por diversos igarapés. Não havia ambição de enriquecer e transformar a cidade em metrópole.

Sérgio Buarque de Holanda (1995) aponta que, durante a colonização do território latinoamericano, a construção das cidades foi um passo decisivo, evidenciando uma importante diferença entre os processos empreendidos pelas duas coroas, espanhola e portuguesa. Os espanhóis encontraram na criação de núcleos de povoamento bem estruturados uma maneira eficiente de assegurar um controle militar e político sobre o território que ocuparam. Assim, iniciou-se um esforço para vencer a “fantasia caprichosa da paisagem agreste” (HOLANDA, 1995, p. 96) e tornar o espaço retilíneo e adequado aos gostos do dominador.

---

Nordeste e Centro-Oeste. O espaço representado nos romances, por sua vez, é majoritariamente urbano, e somente 14,3% das narrativas ambientam-se na zona rural e, dessas poucas, várias se passam também em metrópoles, contrapondo as espacialidades. A localização das narrativas em grandes cidades reflete, muitas vezes, a própria condição de seus escritores (DALCASTAGNÈ, 2012a).

<sup>7</sup> A pesquisa desenvolvida por Dalcastagnè teve como um dos critérios de seleção a casa editorial dos autores. Para que os livros entrassem em suas estatísticas, precisavam ter sido publicados por uma das três maiores editoras do país – Companhia das Letras, Record e Rocco – além de atender a outros dois critérios.

Na metade do século XVIII já haviam, nos territórios de Castela, centros urbanos bem organizados e mais de vinte instituições de ensino superior, além de diversos prédios que atendiam ao propósito administrativo colonial. Buscava-se tornar as terras americanas um verdadeiro desdobramento de sua metrópole, um espaço contínuo que possibilitasse a expansão do poder castelhano. Portugal, por sua vez, não via as terras brasileiras como um espaço que pudesse ser aproveitado de outra forma que não fosse por meio da exploração. A colonização lusa tinha como principal objetivo extrair riquezas e exportá-las para além-mar, gerando lucros para a metrópole.

Pouco avançaram para o interior do país nos primeiros séculos, permanecendo em regiões litorâneas nas quais o controle do comércio era maior. Havia um grande receio de adentrar as terras, pois imaginava-se que um afastamento do litoral comprometeria o comércio devido à distância para o envio de produtos. Entretanto, mesmo nas áreas próximas ao mar, a preocupação com a edificação de cidades adequadas surgiu apenas no final do século XVIII, quando a Coroa Portuguesa viu-se em uma situação conflituosa na Europa e começou a cogitar sua vinda para o Brasil, a fim de estabelecer-se aqui.

A construção de centros urbanos, porém, não possuía o mesmo afã que na América espanhola. O traçado da natureza exercia grande força sobre a mão portuguesa, resultando em cidades irregulares e terrenos que interferiam na expansão das ruas, modificando seus desenhos e gerando uma ordem espacial delimitada pela topografia e, em alguns casos, pela própria vontade dos proprietários das casas. O interior do país foi desbravado por questão de necessidade e sua ocupação deu-se mediante os ciclos econômicos que demandaram esse desbravamento. Portanto, regiões que adentravam muito o território, como a Amazônica, acabaram um pouco esquecidas nesse processo; sua urbanização bateu às portas do Estado quando os grandes ciclos de extração ganharam visibilidade, dando início a um processo apressado de reestruturação.

No primeiro decênio do século XX, a borracha era o segundo produto mais exportado do país, perdendo apenas para o café, advindo de São Paulo. Esse crescimento na economia por conta do extrativismo, iniciado ainda no século XIX, fez com que a modernização da capital se tornasse primordial para um crescimento de mercado. Era inconcebível que o centro de exportação estivesse localizado em uma cidade cujas ruas eram cortadas por nascentes e nas quais não havia nem mesmo iluminação ou saneamento básico.

Inicia-se, então, um processo de reforma, com nivelamento da cidade e aterramento dos igarapés, tudo para atender às demandas da capital exportadora de látex. Houve a implantação de diversos hábitos e ideais europeus substituindo os locais, pois deveriam ser

seguidos os padrões de além-mar, o que ocasionou um apagamento dos traços nativos, sua cultura e tradição.

Em 1890, segundo Dias (1999), a cidade resumia-se a cinco bairros com uma população formada por mamelucos, portugueses, índios e migrantes, sem estratificação social delimitada espacialmente. A aparência e a estrutura da cidade não correspondiam ao que era julgado essencial para uma abertura econômica como a pretendida. Seria preciso reconstruir esse espaço ainda composto por prédios antigos e pontes de madeira. Entretanto, ao longo desse processo não houve uma reflexão sobre o homem nativo, uma vez que essa modernização a ser implantada era importada da Europa.

Nesse mesmo período, a população já era seis vezes maior que quarenta anos antes, chegando a atingir os 50.000 habitantes. Muitos eram migrantes que para lá se deslocaram buscando as boas condições provenientes do mercado da borracha. Acreditava-se que a promessa de transformação urbana, o saneamento e a implantação de energia elétrica fossem atrativos para esses migrantes, portanto passaram a investir muito nesses quesitos como forma de manter a presença dos forasteiros, todos investidores em potencial.

O processo de transformação empreendido baseava-se na construção de teatros e novos prédios para o governo, assim como uma ampliação de praças e jardins e um alargamento das ruas. Seria feito um centro comercial completamente novo, que pudesse concentrar o movimento de todos os migrantes que para lá iam com suas vendas. O porto seria ampliado e sua estrutura de madeira trocada por uma de ferro, mais resistente e moderna. O objetivo era fazer de Manaus a “Paris dos trópicos”, e o modelo a ser tomado como referência era a reforma proposta por Haussmann à capital francesa, baseando-se na suntuosidade.

Empresas inglesas começaram a vir para o Amazonas e a se instalarem em Manaus, desde bancos até grupos administrativos responsáveis pelo matadouro da cidade e pelos transportes. Até hoje é possível encontrar pessoas que se refiram à cidade desse período como a “Manaus dos ingleses”, pois eles investiram financeiramente em diversos empreendimentos. A capital tornou-se um grande centro de trocas de mercadorias como óleo de copaíba, castanha, piaçava e guaraná, além produtos de origem animal como manteiga de tartaruga. Em contrapartida, importavam-se produtos como água mineral, bacalhau, biscoitos, tecidos, móveis, carruagens e paralelepípedos. Com a presença dos bancos, teve início uma série de empréstimos e concessões para que as reformas tivessem continuidade.

Para ser compatível com o ideal de prosperidade que se pretendia para a cidade, seria necessário construir escolas e uma nova biblioteca, pois o prédio da antiga estava em decadência. Sua implantação mostra-se também como uma reafirmação do caráter

desenvolvido da cidade, é uma resposta ao grande índice de analfabetismo que assolava a região. Iniciou-se um processo de reformulação da educação escolar, totalmente baseado nos modelos europeus vigentes na França e em Portugal. Escolas profissionalizantes foram criadas como medida preventiva à vadiagem, uma vez que jovens analfabetos poderiam educar-se e adquirir também uma profissão, evitando que ficassem dispersos pelas ruas, envolvendo-se com jogos e prostituição. Dias (1999, p. 82) afirma que “Processava-se a transformação do espaço público, com preocupação de mostrar ao mundo o progresso material da cidade mas ao mesmo tempo era necessário não esquecer de destruir qualquer elemento que pudesse contrariar a imagem de uma cidade civilizada.”

A população, constituída majoritariamente por pobres e trabalhadores, passou a se tornar um incômodo. O espaço urbano, com as reformas, começou a expulsar essas pessoas para os arredores, nos quais não havia saneamento ou iluminação. Em contrapartida, os cidadãos faziam queixas por meio da imprensa, deixando clara sua insatisfação com esse processo de modernização que priorizava os ricos e excluía seus próprios trabalhadores. Muitos passavam a morar tão longe do centro que se tornava complicado sair de casa para trabalhar, pois dependiam de catraias para atravessarem os igarapés que separavam os bairros em que moravam da cidade em si:

O projeto de Manaus foi pensado não apenas na configuração de espaços amplos (boulevares, avenidas, praças), de infra-estrutura (porto, luz elétrica, redes de esgoto e abastecimento de água), e de lazer, mas também de um conjunto de medidas que pretendiam afastar da vitrina urbana os mais desfavorecidos (HATOUM, 1999, p. 12)

Por meio das novas exigências de edificação, os trabalhadores foram impedidos de residir próximo ao centro e ao seu local de trabalho, uma vez que as casas cobertas de palha ficam sujeitas à demolição, caso construídas em perímetro urbano. Quando qualquer outro tipo de habitação se torna proibido, surgem os cortiços, espremidos no centro urbano com quartos mínimos sem luz e ventilação, sendo alugados por valores exorbitantes. Esses tornam-se espaços de deterioramento da saúde e também da moral e, assim, uma nova leva de reclamações e reivindicações toma lugar na imprensa. Embora haja a exigência de um comprometimento com a classe trabalhadora, inúmeros de seus membros continuam perdendo suas casas para construções como a do hipódromo. As vilas operárias têm um projeto sugerido, mas a viabilização por parte da Municipalidade era complicada, tornando o negócio pouco rentável para os investidores. As habitações coletivas tiveram, então, seu auge e eram tão miseráveis quanto os cortiços.

O aumento da migração também se tornou um problema na cidade, pois muitos vinham em condições tão decrépitas que não eram capazes de assumir um trabalho e acabavam como mendigos ou indigentes. Até haver uma explosão populacional na qual os pobres superassem os demais em número, eles não eram vistos como perigo para a província, uma vez que eram encarregados de pequenos serviços. A partir do momento em que se tornaram muitos, tem início uma política de isolamento, por meio da qual esses segmentos são restritos às áreas afastadas do centro urbano. Há também, simultaneamente, uma série de confinamentos de parte do povo em asilos, penitenciárias e instituições mentais. O embelezamento da cidade aliou-se ao extermínio.

Em carta publicada no *Correio do Norte*, a tônica é a penúria do espaço urbano: “É um horror! A cidade está cheia de indigentes, que vivem ao sol e à chuva, pelos jardins e por todos os cantos da cidade, muitos atacados de febre e beribéri! Morre-se de fome em Manaus, é esta a verdade.”<sup>8</sup> (DIAS, 1999, p. 131). Não houve uma melhora na vida urbana, pelo contrário, apenas tornou-se pior. Códigos de conduta foram escritos para definir quem poderia transitar pela cidade e como isso deveria ser feito, de forma que até determinados tipos de trabalhadores tiveram de obter licença para exercer suas funções pelas ruas, sob pena de serem presos. Enquanto isso, as dívidas das reformas aumentavam e, quando o ciclo da borracha começa a ter sua queda, fica claro que todo esse processo forçado acabou por incompleto e apenas aumentou as desigualdades, acentuando a pobreza e a exclusão dos desfavorecidos, como afirma Dias (1999, p. 172): “O primeiro grande surto urbano, forjado pela economia da borracha, impôs sua arquitetura, seus símbolos, suas representações históricas que até hoje resistem, passando a impressão da homogeneidade de seu tempo histórico.”

A compreensão desse processo de urbanização se faz necessária quando da leitura dos romances de Hatoum em contraposição às suas crônicas. Há uma predileção por espaços privados em seu primeiro romance, *Relato de um certo Oriente*, de 1989, embora por meio dele seja possível entrever o cotidiano de uma família que simboliza uma camada significativa da população manauara: os imigrantes árabes.

Sabe-se que a imigração árabe esteve em auge durante o processo de modernização da cidade, pois a perspectiva de uma terra de riqueza promoveu uma movimentação grande do Oriente para as terras do Ocidente. Entretanto, é necessário também verificar as relações que aqui eles estabeleceram com a cidade e seu espaço, com a população nativa que foi

---

<sup>8</sup> Segundo nota da autora, a carta da qual o trecho foi retirado foi publicada no *Correio do Norte*, a 03/02/1906, sob o título de “A Miséria no Amazonas”.

marginalizada para que muitos deles pudessem ocupar os centros urbanos e expandir seu comércio.

O mesmo movimento se repete no segundo romance do autor, *Dois irmãos*, lançado onze anos depois. A cidade, por sua vez, assume uma dimensão maior no interior dessa narrativa, contrapondo-se ao espaço da casa. Os protagonistas caminham pelas ruas da cidade e frequentam seus espaços públicos, o mercado, a escola, as festas e desfiles, fazendo com que, por meio desse movimento, o leitor passe a conhecer a face urbana à qual integra-se parte das ações da narrativa. O mesmo se dá no romance seguinte, *Cinzas do Norte*, de 2005, no qual são trabalhados com ênfase os conflitos urbanos desenvolvidos durante o período ditatorial brasileiro.

Nas crônicas do autor, porém, o espaço de Manaus aparece de forma diferenciada, muitas vezes devido ao próprio gênero textual<sup>9</sup> e, em outros casos, como resultado de um novo olhar voltado para a cidade. As críticas ao desenvolvimento urbano são maiores e o espaço retoma outras construções, principalmente por se tratar de um texto cuja extensão é bem menor com relação ao romance. Desse modo, faz-se necessário que este estudo perpassasse por esses dois caminhos, público e privado, para que seja possível construir um quadro mais amplo da representação de Manaus nas narrativas de Hatoum selecionadas como *corpus*.

---

<sup>9</sup> A construção do espaço no interior de textos cuja extensão pode ser menor, como o conto ou a crônica, está atrelado ao tempo. A dimensão temporal abordada na narrativa determinará de que forma será representado esse espaço, uma vez que ele será temporalizado. O romance, em contraposição, trabalha com outra extensão, possibilitando um vínculo diferenciado entre a personagem, o tempo e o espaço, além de movimentos narrativos que não cabem à forma breve do conto ou da crônica.

## 2. A MANAUS FEITA DE PALAVRAS

*[...] a cidade não conta o seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos para-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras.*

Italo Calvino

### 2.1 Breves considerações sobre a crônica

Crônica – do grego *khronikós*, que é relativo ao tempo – é a narração histórica, ou registro de fatos comuns, feitos por ordem cronológica (MOISÉS, 1998). Semelhante a tal conceito é aquele encontrado nos dicionários quando se faz uma busca rápida pelo vocábulo<sup>10</sup>, entretanto, há muito que o texto produzido sob essa alcunha se distancia dessa caracterização, uma vez que as crônicas atuais muito se modificaram para atender as premissas de forma e conteúdo propostas pelo jornal e seus outros meios de divulgação. Em uma história que perpassa as crônicas históricas que se tornavam relatos oficiais sobre reinados, como o da Coroa Portuguesa, e chega ao primeiro documento da literatura brasileira, A Carta de Pero Vaz Caminha a El-Rei de Portugal, o gênero foi se transformando e moldando-se a novas temáticas, que passaram a ser mais simples e diziam respeito ao dia a dia da sociedade.

A crônica, como gênero produzido hoje, tem suas origens no folhetim, pois foi nesse veículo que encontrou, pela primeira vez, um espaço destinado à discussão do cotidiano. Também foi por esse meio que escritores renomados obtiveram chances de se destacar, dando início a uma carreira que, posteriormente, firmar-se-ia por meio do romance. Outros, porém, fizeram o caminho inverso, como Machado de Assis, passando a escrever no folhetim quando já haviam atingido o auge da carreira, mantendo assim um trabalho paralelo ao de romancista.

Como veículo de informação que demanda imediatismo, o folhetim definiu muitas características da crônica, tipificando-a como um gênero jornalístico. Por se encontrar em meio a diversas notícias, era necessário que o cronista soubesse entrelaçar os elementos cotidianos relatados a uma linguagem leve e coloquial, que não sobrecarregasse seu leitor e o entretivesse durante o tempo de leitura. Costumes eram narrados e eventos comentados, de forma a mostrar

---

<sup>10</sup> CRÔNICA *sf* 1 HIST. Compilação de fatos históricos apresentados segundo a ordem de sucessão no tempo [Originalmente a crônica limitava-se a relatos verídicos e nobres; a partir do sXIX passou a refletir tb. a vida social, a política, os costumes, o cotidiano etc.] 5 LIT texto literário breve, freq. narrativo, de trama quase sempre pouco definida emotivos ger. extraídos do cotidiano imediato. (HOUAISS, 2009, P. 576)

o que se passava nas ruas e salões da cidade, criando um panorama histórico da sociedade da época.

Há, nas origens do gênero, uma relação direta com a narrativa oral, e com a figura do narrador proposta por Walter Benjamin (1994), uma vez que o cronista também é um observador da vida cotidiana, tecendo, por meio das experiências próprias e observadas, uma narrativa. Como afirma Davi Arrigucci Jr. (1987, p. 52) sobre a figura do cronista:

[...] ao narrar os acontecimentos, assemelhava-se ao seu duplo secular, o narrador popular de casos tradicionais que, pela memória, resgata a experiência vivida nas narrativas que integram a tradição oral e às vezes se incorporam também à chamada literatura culta. Como este, o cronista era um hábil artesão da experiência, transformador da matéria-prima do vivido em narração, mestre na arte de contar histórias.

No decorrer dos anos, mesmo com bases firmes na oralidade, a crônica é colocada como um gênero que se afasta do literário, devido à sua divulgação pelo meio jornalístico. Coutinho (1976), porém, determina-a como uma arte que se apoia no íntimo daquele que narra, tornando o cronista uma espécie de solitário que expressa sua relação com o mundo via linguagem, em um movimento constante de transposição e reelaboração daquilo que observa na sociedade em que vive. Esse ato o aproxima da literatura e reafirma a perspectiva da ficcionalização que cronistas como o próprio Milton Hatoum já conclamaram em suas falas<sup>11</sup>.

A crônica atual é feita para o consumo diário, sendo-lhe natural o esquecimento ao virar da página. Todavia, é cada vez mais visível um rompimento com as barreiras da efemeridade, fazendo com que esse gênero esteja cada vez mais próximo de outros como o conto ou mesmo a poesia. Carlos Drummond de Andrade, enquanto cronista, possuía a habilidade de mesclar os objetos e situações que ressaltava do cotidiano à espiritualidade de sua face de poeta, sempre se mantendo em um domínio do eu, essencial à poesia, inserindo seu texto em um entremeio de gêneros e aproximando-o de uma prosa poética. Outros cronistas, por sua vez, possuem um conjunto de escritos que, por se aterem a acontecimentos em relação aos quais se situam exteriormente, acabam gerando uma escrita que atinge as barreiras do conto.

---

<sup>11</sup> Em entrevista à revista *Cult*, o autor revela, quando questionado sobre a veracidade de uma de suas crônicas, “Em qualquer texto ficcional a verdade é aquilo que poderia ter acontecido e não exatamente o que foi. Ando muito por São Paulo e por onde vou eu observo muito. Vamos dizer que essa crônica reflete um pouco dessas observações. Os diálogos são consequência de coisas que ouvi aqui e ali e que juntei e dei uma forma pessoal e literária. A crônica não é estritamente verdadeira no sentido de que não aconteceu exatamente assim. Aconteceu assim na minha cabeça.”



O hibridismo cada vez maior dos gêneros possibilita ao cronista encontrar no recurso estilístico uma fuga dessa relação rígida com o tempo que a crônica parece impor:

Muito próximo do evento miúdo do cotidiano, o cronista deve de algum modo driblá-lo, se não quiser naufragar agarrado ao efêmero. Buscando uma saída literária, as margens de sua terra firme são bastante imprecisas: ele pode estender a ambigüidade à linguagem e às fronteiras do gênero, sem perder o nível de estilo adequado às pequenas coisas de que trata. (ARRIGUCCI JR, 1987, p. 55)

A brevidade, porém, mantém-se como uma exigência a ser atendida pela crônica, uma vez que o jornal demanda que esse não seja um texto longo, despendendo do leitor apenas alguns minutos, enquanto “descansa” entre a leitura de um e outro artigo. Essa característica acaba por afastar esse dos demais gêneros literários, que são feitos para a forma de circulação via livro, como é o caso do romance:

A crônica destina-se ao consumo diário, como nenhuma outra obra que se pretenda literária. Fugaz como o jornal e a revista, mas resiste ao livro: quando um escritor se decide a perpetuar os textos que espalhou no seu dia-a-dia jornalístico, inevitavelmente seleciona aqueles que sua autocrítica e a alheia lhe sugerem como os aptos a enfrentar o desafio do tempo. E por mais exigente que seja o seu paladar ou aguda sua percepção de valores, as crônicas eleitas geralmente perdem, cedo ou tarde, a batalha contra o envelhecimento. A própria instituição do livro, não sendo sua morada permanente, mas a eventual, parece um ataúde, florido e pomposo, mas ataúde. (MOISÉS, 1967, p. 119)

A discussão acima torna-se intrigante devido ao fato de que a crônica, como gênero, recebeu uma atenção maior do público leitor apenas a partir do momento em que passou a ter seus exemplares reunidos e publicados sob forma de livros, em seleções feitas por seus próprios autores. Entretanto, o interesse da crítica sobre essas mesmas crônicas e seus conjuntos se dá justamente devido ao público leitor, que passa a consumir de forma mais ávida esses textos. Isso instigou o olhar acadêmico, pois o processo de seleção das crônicas a serem publicadas em livro pode ou não ser feito pelo próprio autor, e é excludente na medida em que parte de um conjunto de preferências que rege a pessoa que escolhe, de forma que nem tudo o que é publicado em um periódico pode alcançar o patamar do livro. Alguns textos tornam-se inviáveis precisamente por reafirmarem excessivamente seu caráter jornalístico.

Coletâneas como *Um solitário à espreita* possuem um processo de estruturação gráfica que vai além da escolha de seu material componente, exigindo do autor uma determinação de pontos em comum entre seus textos, um modo de agrupá-los, seja por data, tema ou veículo, de

forma a criar categorizações dentro do próprio livro, o qual já figura como resultado de uma rígida seleção.

É justamente esse movimento de transposição do jornal para outro meio que Massaud Moisés (1998) critica, pois traça-se, assim, uma contraposição entre a efemeridade e a durabilidade, a primeira conferida pelo suporte inicial da crônica, o jornal, e a segunda por seu caráter voltado ao literário, permitindo que o cronista não se atenha apenas e especificamente ao fato que discute em seu texto, mas que possa divagar em torno deste sem o compromisso demarcado da informatividade que as demais partes do jornal carregam em si. Esse choque de características fere a relação da crônica com o tempo, presente em sua etimologia, pois deve ser concebida de modo que o eu entre em harmonia perfeita apenas com o veículo que lhe propuser uma ação que, longe de ser duradoura, seja marcada pelo ir e vir temporal, estando assim completamente à mercê do envelhecimento.

O livro retira a crônica de seu espaço natural, como um entremeio de gêneros, e o coloca no mesmo nível mercadológico dos contos e romances, em um espaço destinado à eternidade, para ser buscado sempre que despertar o interesse de alguém. E o interesse do leitor é uma das chaves para a discussão desse processo de mudança, pois, como Jorge de Sá (1985) aponta, a postura do leitor se transforma diante do texto, de acordo com o meio no qual está inserido. O texto, quando lido no jornal, se coloca na mesma posição das notícias, como informação a ser consumida em um curto período de tempo, antes que se torne velha a perca sua validade diante do mundo e do correr do relógio. O mesmo texto, quando inserido em um livro, desperta uma atenção maior, propõe uma leitura mais atenta, que possibilita um olhar crítico de seu leitor, conferindo uma importância maior do que aquela assegurada na leitura do jornal.

Desse modo, pode-se questionar os limites de interferência que a publicação em livro tem sobre a crônica, como gênero que é determinado por um conjunto de características que incluem, essencialmente, seu veículo de publicação. Se ela é promovida, após sua reunião em livro, a um patamar marcado pela durabilidade do conteúdo, estaria aproximando-se novamente de sua forma inicial de crônica histórica categorizada como registro. Isto posto, pode-se dizer, entretanto, que o caráter factual entra em confronto com a subjetivação do olhar daquele que narra, pois as barreiras propostas pelo imediatismo e pela objetividade da linguagem jornalística caem por terra diante da face literária que entra em vigor sobre esse texto.

### ***2.1.1 Um solitário à espreita***

Consagrado na cena brasileira contemporânea como romancista, Milton Hatoum traz, em *Um solitário à espreita*, uma incursão pelo gênero crônica, mostrando o trabalho que realizou ao longo de dez anos de publicações. O volume reflete, principalmente, o conteúdo produzido como colunista do jornal *O Estado de São Paulo*, no qual divide um espaço no *Caderno 2* com Ignácio de Loyola Brandão, às sextas-feiras.

As crônicas presentes no volume estão divididas em quatro partes, as quais foram organizadas a partir de uma semelhança temática. O trabalho de separação dos textos reflete um processo de seleção que deixa de estar atrelado ao meio jornalístico, como já dito, e integra o campo editorial. Esse movimento de transposição do texto modifica o olhar a ele voltado, passando a localizá-lo em um entremeio do jornalístico com o literário, um espaço que não se coloca totalmente em nenhum desses dois campos. A crônica, estabelecida como um gênero tradicionalmente jornalístico, aqui é novamente incumbida de atravessar essa fronteira e se aproximar do domínio literário, que é caracterizado por outro veículo, o livro.

Milton Hatoum mantém o caráter memorialístico que permeia toda a sua obra, mas a ele mescla sementes de um cotidiano ficcionalizado que pede cautela ao leitor, de forma que este não atrele as referências espaço-temporais das crônicas ao domínio de um real biográfico. Em diversas entrevistas o autor é questionado sobre o processo de produção dos textos presentes nesse volume e sempre deixa claro que é preciso pensar esse trabalho pela via do ficcional, não importando a ancoragem que se observe nele, pois a literatura é feita dessa apropriação e recriação da realidade, de um modo único que aconteceu apenas na cabeça do escritor.

O processo de seleção das crônicas foi pontuado pelo autor como extenso, uma vez que todos os textos foram reescritos. O gênero pede um cuidado com a produção, principalmente com a linguagem, prezando sempre a leveza em detrimento de um hermetismo que compromete o efeito da leitura. Em uma das crônicas<sup>12</sup> Hatoum discute sobre as diferenças entre poesia e romance, dizendo que a primeira deve ser perfeita, enquanto o segundo tende à imperfeição, pois é “um calhamaço com vários deslizos ou momentos de frouxidão” (HATOUM, 2013, p. 34). Em entrevista à revista *Cult*, quando questionado sobre essa afirmação e aquilo que pensava, então, sobre a crônica, ele completa:

A crônica é uma breve visão da realidade elaborada pela literatura. Pela mão de um escritor. É quase como uma breve aparição. É uma espécie de poesia do cotidiano. É o momento lírico do cotidiano. Mas nesse momento lírico cabe tudo. Cabe a política, cabe a sua visão sobre as coisas, sobre o tempo. A

<sup>12</sup> “Tantos anos depois, Paris parece tão distante...” (HATOUM, 2013, p. 33-35)

crônica tem mais força quando transcende o tempo presente, se transformando numa janela aberta para outros voos e outras viagens. (HATOUM, 2013, s/p)

O cronista é visto pelo autor como um solitário que se mantém, de fato, à espreita, no aguardo de um acontecimento, um motivo passível de desdobrar-se em narrativa. Esse pensamento vai de encontro com a proposta da crônica que dá título ao volume. O próprio trabalho do escritor se configura desse modo, como um olhar que espreita das sombras, pronto para esculpir uma visão de mundo e exibi-la ao leitor.

A ficcionalização do real nas crônicas de *Um solitário à espreita* evidencia espaços presentes de Norte a Sul do país, construindo um percurso que atravessa diversas cidades, destacando eventos cotidianos que, em grande parte, estão atrelados à memória e recriam passagens significativas ao leitor sobre as identidades que se circunscrevem nesses diferentes lugares e sobre uma história nacional que parte do próprio povo. Manaus, São Paulo e Brasília surgem nas narrativas com uma frequência superior às demais cidades, entretanto é possível ler também sobre Paris, Dijon, Lisboa e algumas cidades estadunidenses, bem como diversas outras do interior do Brasil.

## **2.2 Crônicas do espaço praticado**

O espaço, nas crônicas selecionadas, apresenta uma construção que parte de uma simbiose entre a voz narrativa e a memória, conferindo um caráter subjetivo à maioria das representações. O espaço é categorizado nesse conjunto textual como não somente um detentor de memórias, mas também como elemento em constante transformação pela ação do homem. Manaus é vista sob duas perspectivas centrais: a da infância e a óptica da cidade transformada pelo crescimento e pelo desenvolvimento urbano. Observa-se a construção de uma crítica que toma por base a imagem cristalizada da cidade do passado como forma de apontar os problemas ocasionados pelos processos de urbanização, criando um movimento constante entre passado e presente, buscando evidenciar questões políticas e sociais.

Maurice Halbwachs (2006) determina o homem como um agente transformador, que atua sobre o espaço reorganizando-o por meio da criação de classes sociais. O sociólogo cita como exemplo a estruturação dos bairros em cidades antigas, nas quais determinadas áreas são reconhecidas pelas tradições que mantêm ao longo do tempo, provenientes da organização efetivada por seus moradores. Isso implica desde o desenho das ruas a partir do espaço das casas até as ações mais corriqueiras evidenciadas por meio das dinâmicas comerciais entre os

estabelecimentos e a população. São criados laços que se aprofundam pela memória, acumulando traços e afetos caracterizadores desses espaços ao longo do tempo:

Cada aspecto, cada detalhe desse lugar tem um sentido que só é inteligível para os membros do grupo, porque todas as partes do espaço que ele ocupou correspondem a tantos outros aspectos diferentes da estrutura e da vida de sua sociedade, pelo menos o que nele havia de mais estável. (HALBWACHS, 2006, p. 160)

A imutabilidade de muros e calçadas incita uma resistência nos habitantes, fazendo-os questionar as pequenas mudanças na paisagem; a memória se prende às formas que parecem fixas e reluta às transformações, vendo-as como uma afronta ao sentimento de segurança originado na estabilidade que as construções oferecem. Halbwachs (2006) pontua que não há memória coletiva que não esteja atrelada a um domínio espacial; cada sociedade, porém, delimita essa grandeza de acordo com as marcas que cria por meio da ocupação. Desse modo, o espaço é compreendido por nós, erroneamente, como um elemento estável e impassível diante do envelhecimento, uma vez que traz em si a confluência de tempos, passado e presente, desde sua apropriação.

O espaço é descrito por Michel de Certeau (2000) como uma prática intrínseca à linguagem. Esta, por sua vez, configura-se como uma chave organizadora do mundo, construindo significados e criando realidades. Tal proposição está articulada às narrativas orais, pois o ato de narrar é visto como uma prática inventora de espaços, compondo histórias e gestos delimitadores de conjuntos simbólicos. Os relatos de viagem seguem o mesmo princípio, e colocam em cena o domínio do outro, tornando clara a perspectiva do espaço como algo habitado por diversos seres que permanecem em constante trânsito e, por isso, o transformam:

Os lugares são histórias fragmentárias e isoladas em si, dos passados roubados à legibilidade por outro, tempos empilhados que podem se desdobrar mas que estão ali antes como histórias à espera e permanecem no estado de quebra-cabeças, enigmas, enfim simbolizações enquistadas na dor ou no prazer do corpo. (CERTEAU, 2000, p. 189)

O corpo toma parte nessa construção e contribui na determinação dos espaços, de modo que seu trânsito é peça fundamental para estabelecer limites e determinar trajetos. As constantes transformações empreendidas pelo homem no decorrer das décadas há muito modificaram as noções de fronteira e suas políticas, dando início a conflitos que se colocam cada vez mais presentes no cotidiano e aparecem retratados não somente nas crônicas de Milton Hatoum como também nos romances. O espaço representado nesse *corpus* mostra-se,

politicamente, como um espaço que não atende às demandas humanas e sociais, sempre se reconfigurando a partir do caminhar de seus habitantes.

Parte considerável das crônicas que compõem *Um solitário à espreita* inicia-se a partir de um movimento de retorno ao passado, tomando uma lembrança como motivo para o desenvolvimento da narrativa. A infância constitui-se como o tempo eleito para grande parte desses regressos, quando não algumas passagens da adolescência. A voz que narra busca nesse passado uma reconstituição de pessoas e espaços aos quais sua memória está atrelada, recriando, por meio da narrativa, esse universo cristalizado no tempo.

Em “Segredos da marquesa” uma personagem é destacada, a mãe de uma amiga desse narrador, a qual todos chamavam de Marquesa. Seu marido era influente, mas ela não frequentava os salões nobres de Manaus como grande parte da elite que enriqueceu às custas do ciclo da borracha, pois não se via como parte desse espaço que habitava. Sonhava em morar no Rio de Janeiro.

Por meio dessa descrição inicial é possível associar essa figura à outra, presente no romance *Cinzas do Norte* (2005): Alicia. A mãe do protagonista assemelha-se em muito à Marquesa, principalmente no que tange a sua insatisfação com o espaço que habita, o seu não pertencimento. O desejo de morar na capital carioca se coloca como uma fuga, seja de Manaus, seja do convívio familiar e todos os conflitos por ele implicados.

Essa proximidade entre personagens se acentua a partir da sugestão, reafirmada ao final do texto, de que essa distinta senhora escondia um amante. Quando tal fato é revelado, automaticamente a figura de Alicia se reafirma no texto. A sugestão de reapropriação desse enredo é feita na própria crônica, brincando com o leitor que pode tomar essa premissa como verdadeira e instaurar a persona do autor como voz narrativa desse texto.

A Marquesa tinha hábitos incômodos à sociedade, como o de convidar as crianças humildes da vizinhança para brincarem com sua filha, mesmo que fossem curumins e filhos de serviçais que atendiam às demais famílias do bairro:

Aos sábados, brincávamos e merendávamos no quintal da casa da Marquesa; às vezes nos levava para assistir a um filme no cine Guarany, o antigo teatro Alcazar. Éramos oito ou dez crianças na matinê de sábado, nossa noite de sonho e fantasia no meio da tarde. Depois da sessão, tomávamos tacacá na barraca de d. Vitória, ali na calçada do cine Odeon, uma das maravilhas de Manaus. (HATOUM, 2013, p. 18)

O trajeto descrito pelo narrador faz com que o leitor imagine esse centro de Manaus, que remonta os finais da década de 1950 e início de 1960, em que ainda havia matinês. Ambos

os cinemas citados localizavam-se em pontos privilegiados da cidade e fizeram parte da história cinematográfica da capital, a qual se inicia já em 1907, com a construção do cine Guarany, inicialmente com outros nomes.

Deve-se ter em mente que os detalhes descritos fazem parte das lembranças de uma criança, entretanto, essa voz que narra há muito não pertence a essa faixa etária. Há um distanciamento temporal que permite que esse espaço seja construído a partir de outras referências, para que o leitor possa saber organizar, em sua mente, a imagem que o texto recria pela linguagem. Não é raro, nesse procedimento, dar indicações, pontos de referência atuais para que o interlocutor saiba precisar o local exato dos comércios e casas indicados em relatos.

Indica-se que as crianças filhas de serviçais moravam em palafitas construídas à beira dos igarapés próximos ao bairro em que a Marquesa e o narrador moravam. O alijamento de famílias mais humildes para as periferias urbanas é um processo observado em diversas cidades e, no caso de Manaus, resulta de um procedimento de urbanização que buscava transformar a cidade em uma vitrine urbana de modernização (DIAS, 1999). A indicação dos igarapés nos arredores dessas casas, em um primeiro momento, sinalizaria marginalização espacial dessas crianças. Entretanto, deve-se ter em mente a estruturação dessa capital no tocante ao traçado das ruas, pois a história nos indica que havia diversos igarapés atravessando-a e, embora muitos tenham sido aterrados para dar lugar às ruas, alguns permanecem. Como cidade portuária e cortada por esses caminhos de águas, torna-se imprecisa a definição das periferias que, inicialmente, eram localizadas próximas a esses pontos.

O desenho da cidade mostra que sua expansão foi ultrapassando os limites impostos pela água, parando apenas quando alcança um rio. As casas mais humildes e afastadas passam a localizar-se aí, quando os rios se abrem e a cidade é barrada. Infere-se, devido à possibilidade da Marquesa de levar consigo cerca de oito crianças em um passeio, que seu bairro está inserido no centro de Manaus ou próximo a ele, de forma a nos indicar que sua estruturação ainda não possuía uma organização excludente que marginalizava os mais pobres, tornando possível o convívio entre eles por meio do avizinhamo das moradias.

Em “Um jovem, o velho e um livro”, a situação desloca-se do tempo da infância para o da adolescência. O passado é revolvido por aquele que narra devido à lembrança da morte de um amigo querido, o Velho. Esse sujeito é descrito como um professor aposentado e solteirão que era considerado por muitos habitantes como “biruta”, pois encontrava-se sempre sentado na praça, rodeado de jovens estudantes, narrando passagens inteiras dos romances de Graciliano Ramos.

É interessante notar que o percurso por Manaus tem sequência a partir da construção da imagem da praça acima citada, a Heliodoro Balbi. Esta localizava-se, segundo o narrador, próximo ao colégio em que estudava, tendo sido organizada para os pedestres como local de descanso apenas tempos depois, quando já estava ladeada pelo Colégio Amazonense Pedro II e o antigo Regimento Militar.

Há, nessa crônica, um entrecruzamento de datas e espaços, saltando essa memória à noite da morte desse amigo, quando o narrador estava em São Paulo, em março de 1973, e, posteriormente, aos dias da adolescência passados em Manaus. O percurso do colégio à praça, e as tardes de aprendizado com o Velho são lembrados ao mesmo tempo em que essa voz traça uma caminhada pelas ruas de um bairro paulistano, sobrepondo trajetos. Esse movimento reafirma a premissa de que o ato de caminhar por uma avenida retoma todas as outras avenidas pelas quais já caminhamos, porque são movimentos gravados em nossa memória (PESAVENTO, 2007). Assim, ao visualizar uma cidade que não é a nossa, normalmente nos vemos cativos de imagens que retomam as ruas que conhecemos e das quais o nosso íntimo sente saudades.

A nitidez dessa lembrança retomada pelo narrador, deve-se, principalmente, ao fato de que ele consegue localizá-la no tempo e no espaço por meio dos laços afetivos desenvolvidos durante a repetição dessa situação. As reuniões na praça eram constantes, e essa frequência de ação em um mesmo espaço tende a se tornar memorável para o sujeito, especialmente pelo prazer proporcionado. Emoções como prazer ou descontentamento, quando muito fortes, relacionam-se aos lugares e se destacam entre as lembranças, por isso as pessoas são capazes de recordarem de forma clara passagens relacionadas à vida escolar, por exemplo.

Espaços sociais carregam uma força afetiva grande, principalmente quando atrelados a passagens marcantes da vida. No caso desse narrador, há um deslocamento do espaço da escola para o da praça, externo, que se explica pelo prazer da aprendizagem que era maior ali do que dentro da sala de aula. Nota-se que essa voz reafirma várias vezes ao longo do texto o quanto aprendeu nessas sessões de conversa com o Velho e o quanto é grato por todo o conhecimento adquirido, chegando até mesmo a afirmar que o auxílio com as leituras da escola e a compreensão que às vezes lhe carecia vinham desses momentos.

Manaus é, aqui, marcada espacialmente pela sensibilidade daquele que narra, seguindo um movimento proveniente da crônica anterior. O prazer da infância destacou espaços de lazer como o cinema e a casa da Marquesa, mas não deixou de mostrar que os mimos recebidos não eram comuns a todas as crianças e que algumas delas eram oriundas de lugares próximos, mas bem diferentes daqueles frequentados por essa voz. O narrador adolescente privilegiou um



espaço subsequente a esse primeiro, como se desse continuidade ao passeio, uma vez que a praça Balbi fica próximo à avenida Sete de Setembro, na qual localizava-se o cinema visitado pelas crianças. O local enfatizado por ele aparece munido de uma afetividade ainda maior que na infância, sendo descrito não fisicamente, pois pouco sabemos sobre a praça, seus bancos e canteiros, mas sim pelas atividades que abrigou e que foram importantes emocionalmente para esse sujeito, mostrando que um espaço não se constrói literariamente apenas por meio de uma descrição esmiuçada, mas também pelo relato de convivências ali situadas.

O correr das décadas muito modificou a cidade devido, principalmente, às mudanças constantes no plano econômico. Manaus, caracterizada em uma das crônicas como um lugar de grandeza e decadência cíclicas, possui construções que mantêm vivos na memória os tempos de glória da cidade. Em “História de dois encontros”, o narrador relembra uma passagem da adolescência na qual um de seus amigos é barrado na entrada de um clube por ser negro. O movimento narrativo divide-se entre passado e presente, a noite dançante no clube, remontada na primeira parte do texto, e a manhã do reencontro, que consiste na segunda metade. A caminhada empreendida pelos dois homens torna-se mapeável pelos nomes das praças pelas quais passam, tornando localizável também o clube do qual falam.

A narrativa remonta a década de 1960, quando os jovens de famílias ricas reuniam-se em um clube refinado de Manaus para as madrugadas dançantes durante as quais os membros mais velhos dessa elite gastavam seu dinheiro em jogatinas. O narrador tinha acesso ao clube por ser músico, entretanto, apenas podia imaginar o ambiente de algumas de suas salas, uma vez que estas lhe eram vetadas. Os rumores atribuíam-lhes luxo suficiente para adequar sua imaginação às noites de jogos dos barões da borracha:

Rumores insinuavam que nessas noites domingueiras, enquanto a moçada dançava, os adultos jogavam carteados numa sala decorada com poltronas forradas de brocado suíço, cortinas de veludo alemão e tapetes persas. Os rumores também se referiam a perdas enormes durante a jogatina: homens e mulheres que entregavam ao ganhador anéis com brilhantes e relógios com pulseira de ouro. (HATOUM, 2013, p. 39)

Os elementos decorativos da sala são descritos como estrangeiros, e denotam alto poder aquisitivo por parte do proprietário do clube. Como cidade portuária, Manaus tinha um acesso fácil aos produtos exportados por diversos países, e soma-se a isso o fato de que ali se instalavam, desde o início do século, inúmeros comerciantes vindos do Oriente, os quais alimentavam o mercado com produtos que traziam de suas terras, como tecidos e enfeites que atravessavam o oceano para adornar as salas dessa elite manauara.

O poder aquisitivo desses homens e mulheres, que podiam pagar suas dívidas de jogo com uma simples pulseira ou mesmo um relógio, era alto e provinha, quase essencialmente, da produção de látex. Como dito no capítulo anterior, Manaus viveu décadas de ouro durante o ciclo da borracha, tornando-se uma economia fortíssima cuja única concorrente era a economia paulista, à base do café. O chamado fausto<sup>13</sup> teve sua derrocada com o passar do tempo e, já na década de 1960, na qual se situa a lembrança despertada pelo narrador, estava longe de seu auge. Um processo de decadência levou a elite extrativista a perder dinheiro e propriedades, sendo obrigada a buscar novas formas de manter sua posição social.

A crônica retoma o encontro desses dois amigos quarenta anos depois da noite em que um deles foi barrado. Halbwachs (2006) aponta que lembranças construídas em conjunto requerem um esforço maior para serem recuperadas, uma vez que dizem respeito à história de múltiplos sujeitos. Assim, os dois amigos precisam reconhecer que compartilharam um momento marcante e, principalmente, ainda verem-se como pessoas que possuem algo em comum, que são partes integrantes de um mesmo grupo, para acessarem de forma plena essa recordação. A memória individual mostra-se, então, como coletiva, construída na vivência com o outro e dependente desse vínculo em sua recuperação.

Ambos passam pela frente do clube e a lembrança do sócio racista vem à tona quando avistam um senhor sentado na calçada, desleixado e com o olhar perdido. O amigo diz ao narrador que este é o homem que lhe vetou a entrada na noite dançante, anos atrás, e que hoje não o reconhece, mas que sempre aceita quando ele lhe dá dinheiro. Este sujeito, já idoso e sofrendo de certa demência, tem na crônica o papel de espelho desse espaço elitista representado no início. Sua decadência é um reflexo do processo de transformação pelo qual passou a economia, levando à falência muitos extrativistas:

O clube não era mais o mesmo. A velha elite de Manaus – grandes comerciantes e herdeiros dos barões da borracha – era irrelevante ou desaparecera por completo. Quase toda a economia da cidade e do estado dependia das centenas de fábricas do polo industrial. (HATOUM, 2013, p. 40).

Em 1967 foi criada em Manaus a Zona Franca, cujo objetivo era impulsionar a economia do estado por meio de um polo industrial. O que significaria progresso para a capital

---

<sup>13</sup> A palavra “fausto” adjetiva o que é venturoso, feliz, e define-se também como luxo e ostentação. (HOUAISS, 2009, p. 877). Nesse contexto, refere-se ao período de ascensão econômica da região amazônica no século XX, que é o ciclo da borracha. Segundo Hatoum, pode-se pensar que a sociedade manauara acredita ter vivido um segundo fausto, referente à industrialização, que se configurou como uma ilusão, uma vez que não foi capaz de prover bem-estar social. (HATOUM, 1999, p. 13)

amazonense, não necessariamente promoveu resultados positivos para a população, além de contribuir para uma aceleração no processo de decadência do ciclo da borracha, o qual já havia entrado em crise e encaminhava-se para um fim. Esse foi um período de grandes transformações econômicas e sociais, uma vez que a população se viu fortemente afetada por essa mudança na chave econômica do estado.

Parte do conglomerado industrial da cidade pode ser observado em uma breve passagem da crônica “Dilema”. A narrativa traz a história de um sujeito que mora às margens de um rio, em uma região afastada do centro urbano. As fábricas, a beira do igarapé, dão início ao bairro: “Ainda era dia quando ele voltou ao bairro próximo da zona industrial. Caminhou na rua asfaltada, passando ao lado de fábricas silenciosas, os portões fechados, vigiados por homens armados. Ao entrar no bairro, evitou andar até a margem do igarapé.” (HATOUM, 2013, p. 256)

Posteriormente ele destaca o fato de que a proximidade do igarapé torna a situação das habitações mais grave pois, durante as chuvas, o nível da água sobe, alaga o chão das casas e traz os animais aquáticos para a terra seca. Embora possua ruas asfaltadas, o bairro ainda demonstra problemas de saneamento que precisam ser resolvidos e dizem respeito à administração municipal.

A forma dessa narrativa é muito diversa daquela presente nos demais textos aqui abordados. Dividido em três partes, sendo a segunda uma lembrança retomada pelo personagem, o tom do discurso se afasta daquele pretendido pelo gênero. O narrador se coloca externo à ação narrada e essa posição lhe possibilita uma focalização que perscruta a mente do protagonista, mesmo que brevemente. Essa voz não está comentando o que vê, mas contando uma história que se pretende como tal, ficcional, distante de um relato do cotidiano.

O passageiro, breve e fugaz não faz parte do conteúdo narrado, pelo contrário, a memória ocupa um lugar importante em “Dilema” e essa configuração narrativa distancia o texto dos demais, o que pode ser explicado pelo fato de que, originalmente, ele foi publicado em 1994, sendo o mais antigo do volume. Nesse ano em questão, Hatoum ainda não era um cronista regular e havia lançado há pouco seu primeiro romance, no qual o uso da memória como base narrativa é central. Assim, a crítica ao espaço urbano permanece, mas divide as páginas da crônica com uma narrativa outra que, antes de mais nada, se atém a uma história particular, da qual a região industrial manauara é um cenário, juntamente com sua miséria.

Manaus é uma cidade carente em medidas sociais pois, desde sua ampliação e transformação em capital, a população foi colocada à margem, não sendo considerada ao longo de todo o seu planejamento urbano. As obras públicas realizadas, assim como as decisões do

Estado, ignoram as necessidades do povo, aumentando o desamparo social. É algo sintomático, que atinge também outras capitais, ainda maiores, e tem um efeito social desastroso. Grande parte das crônicas escritas por Milton Hatoum destaca esse fator e o exemplifica a partir de cidades como São Paulo e Brasília, além da própria Manaus.

Um século antes, Lima Barreto fez as mesmas críticas em suas crônicas, denotando o fato de que o Rio de Janeiro, embora gozasse de prestígio, era uma cidade que passava por um processo de descaso público. Parte considerável dos subúrbios possuía ruas tão esburacadas que se tornava complicada a locomoção dos veículos. Culpabilizando a administração pública da capital, o escritor pontuava com ironia as poucas tentativas de resolver os problemas e deixava clara a incongruência que havia entre o processo de modernização acelerado e a manutenção desse centro urbano já consolidado. Em crônicas como “A derrubada” e “Até que afinal!...”, de 1914 e 1918 respectivamente, ele sinaliza os principais problemas encontrados e relaciona o “esquecimento” da prefeitura com o fato de que os políticos não trabalhavam em prol de seu povo, nem pertenciam àquele espaço, portanto, não cuidavam dele.

Podemos considerar essa mesma crítica ao desenvolvimentismo como uma tônica de grande parte de seu livro de Hatoum, agrupando sob ela diversos textos, que se valem de um movimento de retorno ao passado por meio da memória como forma de evidenciar o contraste com a Manaus atual. Mais do que passagens de infância e momentos preciosos vividos em determinados espaços urbanos, o que esse conjunto de textos promove é justamente uma discussão sobre as transformações impostas sobre a cidade e o modo como elas tornaram-na miserável socialmente.

“Estádios novos, miséria antiga” coloca como ponto central da discussão a construção da Arena da Amazônia, iniciada em 2012 com o intento de sediar os jogos da Copa do Mundo de 2014. Quando publicada, em 2012, essa crônica gerou um alvoroço, pois muitos manauaras eram contrários à visão do autor e consideravam tal obra como um avanço para a cidade. O argumento que sustenta a crítica é justamente a existência prévia de uma arena no mesmo local, que era grande o suficiente para abrigar os jogos e que poderia simplesmente ser reformada. Construído no final dos anos 1960, o estádio Vivaldo Lima, conhecido por Tartarugão, possuía capacidade para cerca de 50 mil torcedores, tendo sido planejado visando um crescimento populacional significativo ao longo dos anos.

O arquiteto mineiro Severiano Mário Porto, responsável pelo projeto, é apontado no texto como um homem que trabalhava de forma consciente e cujo projeto feito em Manaus ganhou o Prêmio Nacional de Arquitetura. Tendo vivido cerca de trinta anos como morador da

capital amazonense, Severiano teve um papel importante dentro da organização urbana da cidade:

Ele fez dezenas de projetos que, a meu ver, traduzem uma compreensão profunda de Manaus e da região amazônica. As soluções técnicas para proteção do sol e da chuva, o uso consciencioso da madeira em estrutura, janelas, portas, escadas e painéis, um sentido estético que integra a estrutura à fachada e ao espaço interior, tudo isso fez dos projetos desse mineiro-carioca-amazonense um lugar para se viver e trabalhar com conforto. (HATOUM, 2013, p. 171)

O novo estádio, construído sobre a demolição do Tartarugão, além de ter capacidade inferior, significou um superfaturamento que muito custou ao governo federal. O monumento faraônico, após os jogos, tornou-se vazio e, sem os devidos cuidados que são muito caros ao Estado, recaiu no abandono. Apesar de publicado antes da Copa, o texto prediz que seria esse mesmo o destino de tal construção e questiona os sacrifícios humanos do desenvolvimento que daí resultaram, pois

Manaus é uma das metrópoles brasileiras mais carentes de infraestrutura. Os serviços públicos são péssimos, na zona leste da cidade proliferam habitações precárias (eufemismo de favelas), a violência atinge níveis alarmantes. [...] Quem paga a fatura (ou a superfatura) são os mais pobres, que necessitam de serviços públicos eficientes, e não de obras grandiosas. (HATOUM, 2013, p. 172)

Tal argumento pode ser utilizado contra o mesmo processo em diversas outras cidades que passaram pela preparação para o evento mundial e reflete uma deficiência do governo em traçar um planejamento que atenda às necessidades reais da população dessas capitais. O cenário é o mesmo, embora muitas delas já estejam acostumadas à presença de construções megalómanas, o que talvez reafirme o porquê de tal situação nos parecer assustadora quando pensada em uma cidade como Manaus, localizada à beira da floresta.

Em contrapartida, as áreas reservadas às moradias populares deixam a desejar no tocante ao emprego de infraestrutura adequada. São inúmeros os problemas desde o início do processo de urbanização, entre eles o afastamento da população para áreas de difícil acesso à cidade, além da ausência de saneamento e expulsão de membros da sociedade, como indigentes e pessoas com sérios problemas de saúde. Alguns bairros, ainda hoje, permanecem sem o mínimo necessário para abrigar seus moradores, enquanto do outro lado tem-se uma política que se vale dessas pessoas para alcançar o poder com falsas promessas de melhorias e esmolas.

É possível observar uma divisão do texto em três momentos, ao longo dos quais o autor organiza a crítica feita à recuperação de uma imagem antiga do espaço discutido: o estádio. O primeiro momento diz respeito a uma lembrança de infância do narrador, na qual ele assistia aos jogos do time local. Nesse tempo resgatado, as sensações são mais latentes e há uma nostalgia que pode ser observada na descrição sobre as brincadeiras das crianças nas poças, ou na comilança das mangas da mangueira cujos galhos se sobrepunham à arquibancada.

A partir da segunda parte, o tom narrativo transforma-se e dá lugar a uma crítica que, primeiro perpassa pela transformação do estádio, sua derrubada e a desnecessária reconstrução, aliada a uma argumentação sobre o caráter de seu arquiteto e sua competência no que tange a uma arquitetura que visa um aproveitamento consciente da natureza, tudo isso reforçado com os dados históricos. Na terceira parte a crítica se estende ao governo e suas medidas; o tom se torna mais duro e o estado de miséria do país é posto em cena como forma de denotar esse processo administrativo irresponsável que não se restringe apenas à Manaus, mas que permeia o país.

A leitura da crônica aponta um fato que não pode deixar de ser considerado: o Milton Hatoum cronista é também um arquiteto. Sua formação interfere no processo de representação, revestindo de uma roupagem crítica os textos que discutem a estruturação do espaço urbano e a organização social que a ele se submete. A constante modernização da cidade é contraposta, a todo instante, às consequências que acarreta à população, as quais vão além de simples problemas de ordem espacial e indicam a ausência de uma reflexão política por parte dos governantes.

É necessário planejamento na reestruturação do espaço citadino, e o cronista não somente tem consciência disso como também mostra por meio da figura do arquiteto citado, Severino Mário Porto, o quanto a compreensão da realidade social do espaço interfere em projetos semelhantes ao relatado no texto. Há uma contraposição evidente entre as obras que são executadas e o bem-estar social, e o discurso criado na crônica possibilita ao leitor acessar essa chave de discussão, que aparece também em outros momentos ao longo do volume. A escolha vocabular e o tom da crítica alteram-se e acentuam-se nesses textos, mostrando que essa discussão é imprescindível. O fato de ser feita por meio de um gênero que se pretende jornalístico denota a tentativa de atingir um número maior de pessoas por meio de seu veículo; deve-se, portanto, considerar também o fato de que todas as crônicas de *Um solitário à espreita* haviam sido publicadas, inicialmente, em jornais, revistas ou sites.

Questões referentes à estruturação social e ao espaço urbano frequentemente aparecem na obra de Hatoum, sendo ilustradas mais claramente na passagem de *Cinzas do Norte* em que

há a construção de um conjunto habitacional em uma área descampada da cidade, onde as casas absorvem todo o calor e tornam insuportável a vida dos moradores que já convivem com a ausência de benefícios básicos como saneamento e ruas asfaltadas. Também nas crônicas o tópico é discutido e relacionado diretamente com o descaso político que fecha os olhos para essa situação.

Em “Crianças desta terra” tem-se narrada a história de um político cujas propagandas foram acompanhadas por esse narrador desde a infância. Ele se lembra de ter visto, pela primeira vez, um comício e ouvido a palavra “eleições”. Viu também esse candidato pelas ruas de seu bairro, entregando brinquedos às crianças pobres e fazendo a alegria de pais e mães que nada podiam dar de material para seus filhos.

O que se destaca, porém, para além das boas ações de fachada, é o júbilo que desperta na população. Mesmo tendo sido cassado em 1964, ao retornar à política, é recebido com fervor pelos moradores da cidade, principalmente pelos pobres e humildes. Descrito como vingativo, ele mascara sua ira contra os inimigos e observa-os, tal como um dos reis de Shakespeare. Todavia, considerava-se um “democrata exemplar”, tendo executado diversas obras na cidade:

Construiu na floresta uma central elétrica movida a óleo diesel: um desastre ambiental e um fiasco energético; construiu maternidades onde as mães receberiam afagos e os recém-nascidos ganhava bolas e bonecas com as quais brincariam nos próximos anos; construiu escolas e hospitais, pavimentou ruas; [...] (HATOUM, 2013, p. 146)

O texto não determina, mas há que se pensar se essas obras foram construídas nos locais em que mais se precisavam delas, ou se foram apenas subterfúgios para uma ascensão política. Esse personagem é descrito como um político que, desde a sua juventude, esteve imerso nesse papel e que o mantém até a velhice. Seus eleitores são fiéis e o elegem a todo custo, de modo que permanece no poder. Entretanto, sua campanha apenas cega a população, comprando-a com supérfluos, enquanto os reais problemas urbanos permanecem, principalmente para os mais pobres. O narrador relata que, ao retornar à cidade depois de anos fora, o cenário era alarmante:

[...] andei por bairros que desconhecia, onde vi casebres à margem de rios com cor de ferrugem, e crianças brincando com bolas e bonecas de plástico em imensas crateras de aspecto lunar; vi fileiras de casinhas de alvenaria construídas em áreas desmatadas, pareciam casas de boneca ou canis que brilhavam ao sol como buquês de fogo. Vi escolas mal ventiladas, sem biblioteca, cujas fachadas feias tinham sido apedrejadas por vândalos.

Nenhuma creche. E, mesmo assim, ele era reeleito e idolatrado... (HATOUM, 2013, p. 146)

O narrador da crônica efetua um movimento que parte de duas visões: uma referente ao seu eu da infância e outra que diz respeito a quem ele é no presente da narração, aquilo que pensa no momento de sua fala. Quando criança, ele não entendia a proporção dos atos que observava e de que forma eles interferiam na dinâmica social de sua cidade; o que lhe chamava a atenção é o fato de que a chegada desse político em questão era uma festa cheia de brinquedos que alegravam as crianças pobres, um evento que se repetia a cada ano de eleição – algo de que ele nem mesmo sabia o significado. Sua visão do alto, do balcão de um sobrado, o coloca em uma posição privilegiada, a partir da qual ele assiste ao espetáculo da miséria. Esse narrador, no momento de sua fala, encontra-se como um sujeito que, ao longo dos anos, aprendeu e refletiu sobre essas questões políticas, podendo posicionar-se criticamente diante daquilo que relata, a “manhã amarela” que permanece em sua memória, embora não de forma nostálgica.

A crítica que perpassa a narrativa é justamente a de que há um mascaramento da deficiência urbana de Manaus por meio de pequenas promessas. A população deixa-se enganar, como se o cuidado que a sociedade exige de um político se traduzisse apenas em brinquedos, mas o narrador tem plena consciência da situação. Ele ironiza as obras erguidas por esse político, ressaltando o fato de que, em última análise, seriam mais prédios em que ele poderia colocar seu nome e, assim, sentir-se como um rei. Seu tom e a constante caracterização das ações desse homem como gloriosas e grandiosas reafirmam seu ponto de vista com relação à situação vivida na cidade e sustentada pela própria população.

Entretanto, é interessante notar o modo como o narrador coloca em cena as informações que possui sobre o candidato político; ele afirma ter acompanhado de longe a trajetória desse distinto senhor, mas, ao mesmo tempo, torna imprecisas as informações que possui dele ao associá-las ao verbo “dizem”, que mostra certa conotação de fofoca ou comentário de dúvida veracidade. A ocorrência não é singular e mostra uma tentativa de distanciar-se dos fatos, demonstrar o desinteresse de quem recebeu a informação por acaso.

A imagem dos brinquedos coloridos é recorrente, sendo citada pelo narrador em cada fala, sempre associada ao trabalho que esse político fez na cidade. É o modo que encontrou de destacar que não houve melhoria nenhuma e que não adiantam presentes quando o que a população precisa, de fato, é de condições dignas. O contraste entre as crianças brincando e as crateras no asfalto evidencia a carência que Manaus sofre e o quão à margem a população está. A pobreza que se alastra pelos bairros afastados vai ganhando espaço na mesma proporção em



que as bolas e bonecas de plástico, enquanto as pessoas continuam olhando para o outro lado e mantendo-se distantes.

Como já dito anteriormente, Manaus é colocada como uma cidade carente em diversos aspectos. O processo de expansão da cidade fez com que grandes áreas fossem desmatadas e transformadas em descampados para que possam abrigar novos bairros. Em uma região cujo clima é realmente quente e úmido, condenar as pessoas a habitarem casebres totalmente desprotegidos do sol é uma afronta à dignidade.

Marc Augé (2010) aponta que algumas cidades, como Brasília, possuem um projeto urbano que parte de uma área inicial, central, na qual residem as classes economicamente favorecidas e, conforme o traçado das ruas avança para as extremidades, vão sendo incorporados bairros que atendem as classes mais pobres. A miséria que abraça esses habitantes é construído do processo de globalização que atinge todas as cidades. Ele discute esse movimento de expulsão da população e a consequente criação de complexos periféricos como um resultado da organização social da população, cujas classes média e alta tendem a fechar-se em meio a muros que vão cercando os centros urbanos. As “cidades-mundos” são conceitos importantes desse fenômeno e se configuram como um paradoxo no que diz respeito à política do mundo contemporâneo sobre o esfacelamento de fronteiras. Consequência de um medo latente, esses complexos cercados vão impelindo os mais pobres e humildes para fora e forçam cada vez mais os limites da cidade, que precisa abrigar todo o seu povo e nem sempre possui um espaço adequado para isso.

O antropólogo francês cita como exemplo a cidade de Brasília, na qual a região central foi ocupada por prédios do governo e moradias que atendem apenas aos mais abastados. Os trabalhadores ficam relegados às cidades satélites, aos lugares chamados de favelas, das quais o acesso ao centro é dificultado pela distância. Esta, porém, é uma situação a ser observada em todas as grandes cidades. Manaus, pela proximidade com a floresta e devido ao grande número de rios e igarapés que a cercam, hoje destina esses espaços mais recônditos e distantes também à sua população mais carente. É comum identificar a aproximação dos igarapés e do rio pela aparição das palafitas, que se tornam mais numerosas quanto mais próximas das margens<sup>14</sup>.

A contraposição gritante entre o enclausuramento que aparece nos conglomerados habitacionais e a marginalização de periferias é justamente o ponto de discussão proposto por

---

<sup>14</sup> “Vendia de tudo um pouco aos moradores dos Educandos, um dos bairros mais populosos de Manaus, que crescera muito com a chegada dos soldados da borracha, vindos dos rios mais distantes da Amazônia. Com o fim da guerra, migraram para Manaus, onde ergueram palafitas à beira dos igarapés, nos barrancos e nos clarões da cidade. Manaus cresceu assim: no tumulto de quem chega primeiro.” (HATOUM, 2000, p. 41 )

Hatoum na crônica “Morar, não ilhar e prender”. A pobreza existe em todas as cidades, mas o que as diferencia é o desenvolvimento de políticas que busquem resolver essa questão de uma maneira adequada, sendo uma delas um planejamento urbano congruente com as necessidades. Certeau (2000, p. 172, grifo do autor) afirma que “planejar a cidade é ao mesmo tempo *pensar a própria pluralidade* do real e *dar afetividade* a este pensamento do plural: é saber articular”: se os problemas ocasionados pelo processo de globalização estão cada vez maiores e interferem de forma irreparável na condição humana dentro desse espaço, talvez seja porque “as cidades se estejam deteriorando ao mesmo tempo que os procedimentos que as organizaram”.

Aponta-se, sobre Manaus e seus arredores, que:

Pouca coisa mudou nos projetos de habitação social depois da redemocratização. Recentemente, construíram-se casas populares em Parintins – no Médio Amazonas -, numa área desmatada, antes ocupada por castanheiras seculares.

Transformar a floresta equatorial em deserto ou pasto já é uma burrice e uma ganância sem tamanho. Construir casas nesse deserto é uma insanidade dos construtores e um martírio para os moradores. (HATOUM, 2013, p. 178)

O próprio presidente Castelo Branco, quando visitou Manaus para inaugurar um conjunto habitacional, afirmou, após entrar em uma das casas e se deparar com o calor insuportável e a falta de ventilação, que aquelas casas que haviam sido construídas “não eram propícias para seres humanos” (HATOUM, 2013, p. 177). O mesmo se diz das casinhas semelhantes a canis, citadas em uma das crônicas anteriores. A degradação do ambiente citadino compreende um conjunto de ações que vai além das más condições das moradias, chegando às transformações no próprio traçado urbano que afetam o desenvolvimento da cidade no tocante a seu próprio centro: “Paradoxalmente, proliferam bairros pobres e favelas com nomes de Jardim, como se a palavra atenuasse a feiura da paisagem e a vergonhosa arquitetura dos conjuntos de habitação popular.” (HATOUM, 2013, p. 155)

“Adeus aos quintais e à memória urbana” organiza-se de forma semelhante à crônica anterior, destoando daquelas que prezavam por um processo narrativo baseado na memória como instrumento de reavivação de imagens antigas de Manaus. Esses dois textos se constituem, propriamente, como críticas aos procedimentos empregados na organização e na estruturação das cidades, denunciando seu desmantelamento.

O apagamento da memória urbana é apontado como um dos problemas centrais dessa discussão e traz como lembrete de seus riscos a política de reestruturação de Paris proposta pelo barão Haussmann. Manaus, citada como exemplo, teve diversas praças e áreas verdes

transformadas completamente em avenidas nas quais nem uma mísera sombra pode ser encontrada. Esse processo iniciou-se com um coronel do exército, ainda na década de 1970, que deu ordem de derrubada a diversas mangueiras centenárias que sombreavam a cidade.

A voz de Hatoum, como cronista, torna-se mais presente nesse momento, devido, principalmente, ao fato de que é arquiteto formado. Há uma reflexão forte sobre o modo como a sustentabilidade foi deixada de lado e a natureza posta à parte, como se não fizesse parte da paisagem urbana. A criação de moradias verticais também é questionada, uma vez que se sobrepõem ao espaço urbano e enclausuram a população em uma floresta de prédios, alastrando-se e apagando os traços históricos das cidades, tornando-as lugares nos quais não se pode mais divisar as bases físicas identitárias de seus habitantes:

O desprezo à natureza e à memória das nossas cidades se acentuou a partir da década de 1960, quando a industrialização e o adensamento urbano adquiriram um ritmo acelerado e caótico. Essa urbanização selvagem destruiu edifícios históricos de quase todas as cidades brasileiras. Penso que isso alterou para sempre nossa relação com a natureza e com a própria história das cidades. (HATOUM, 2013, p 155)

O processo de industrialização foi o principal propulsor das reformas urbanas na Europa do século XIX. Responsável por transformar o traçado das cidades, a Revolução Industrial promoveu o êxodo rural e a criação de novos espaços para abrigar a classe trabalhadora, dando início à proliferação de cortiços e moradias de baixo custo. O mesmo procedimento é descrito em Manaus no início do século seguinte, como verificou Edineia Mascarenhas Dias (1999). As moradias coletivas eram uma opção para os trabalhadores que moravam distantes do centro da cidade, entretanto, os altos custos impostos foram minando até mesmo a presença desses sujeitos. As condições não eram favoráveis à saúde e não compensavam.

Muitos permaneceram nas localidades afastadas, onde ainda era permitido que construíssem casas que não fossem de alvenaria, como era exigido no centro. O ritual empreendido por esses moradores que viviam afastados era diferente e compreendia a necessidade de programar-se para atravessar rios e igarapés a fim de trabalharem ou mesmo frequentarem a cidade.

A floresta e a urbe, por vezes, mesclam-se nesse cenário. Ao falar sobre Manaus, pensa-se sempre nessa simbiose e no modo como isso se dá na cidade atual, a qual já foi modificada pelas práticas modernas, pelo comércio e pelo crescimento desenfreado. Em “Margens secas da cidade” essa situação é apresentada por meio da figura de um vendedor

ambulante que perpassou a infância do narrador e chegou à sua vida adulta, ocupando o mesmo posto de sujeito refém das transformações urbanas.

É dado ao leitor conhecer essa figura singular a partir de uma lembrança que, na mente de uma criança, transformava-o em um sujeito mítico. O homem, que carregava um pomar em seu corpo, oferecia aos passantes diversas frutas características da região Norte que, quando amarradas a ele, tornavam-no um arbusto humano.

O tempo da lembrança é impreciso, pois a infância também o é, e nela as visões podem ser acentuadas com certa magia, distanciando-as de uma realidade plausível. Sua voz é comparada, pela memória, ao som de uma flauta, e o homem é caracterizado pelo narrador como uma figura de Arcimboldo, embora essa referência seja resultado de um distanciamento temporal entre os eus desse sujeito. O “fauno”, como é chamado por esse narrador, curva-se para oferecer a ele o pomar todo; assim o fez em sua meninice, e ainda o faz nos sonhos desse observador adulto que relembra a magia do homem-árvore:

A árvore móvel atravessava a cidade e creio que atravessou minha vida e o tempo, teimando em sobreviver com a cabeça vegetal e os pés de raízes aéreas, o corpo invisível, a cabeça escondida, as frutas caindo dos galhos e das folhas verdes, frutas que cheiravam a léguas de distância e davam água na boca dos astros, como se um punhado da Amazônia estivesse ali, concentrado com a força da umidade, a alegria solar e a beleza das formas e cores, passando, passeando entre carros, caminhões e ônibus até o dia em que ele, o homem-árvore, era a única natureza viva na cidade que se destruía ou se deixava destruir pela sanha imobiliária, pelo progresso que é apenas caricatura sinistra do progresso. (HATOUM, 2013, p. 62)

A infância, aqui, contrasta com o retorno à cidade natal por meio da figura desse homem. A brutalidade da passagem dos anos e do advento do progresso que toma o espaço nessa crônica faz com que esse homem perca suas folhas, tornando-se decrepito, opaco e sem vida. Aquele que era árvore agora é um sobrevivente às margens da cidade que, aos poucos, tornaram-se secas: “Ele estava sentado ao lado de sua árvore desfolhada. O homem era só tronco, esquelético, sem voz, com um olhar resignado voltado para o chão. (HATOUM, 2013, p. 63)

Esse personagem tem o papel de espelho para a cidade, que passou por um processo de urbanização que colocou sua população à margem. As palafitas tiveram, em muitos casos, seu lugar tomado por casas feias e minúsculas que se alastram pelo território. Os ciclos econômicos de Manaus e sua decadência interferiram em sua paisagem, bem como no modo das pessoas se relacionarem com esse espaço. Aquele sujeito que antes trazia alegria com suas frutas, agora é visto jogado aos cantos, com seu tabuleiro vazio, não podendo se dar ao luxo de

oferecer os frutos sem pedir nada em troca. Ele agora é reflexo dessa deterioração social disfarçada de progresso.

Manaus ascendeu e decaiu diversas vezes ao longo de décadas. O fausto foi uma ilusão que deixou a cidade comprometida economicamente e pouco trouxe de vantajoso. A borracha, que atingiu seu auge durante a expansão e reforma urbana da capital, teve seu mercado enfraquecido com o passar dos anos, e a industrialização foi se tornando a opção viável para a recuperação da economia local. Aqueles que se beneficiavam do comércio ainda conseguiram manter certa estabilidade enquanto se buscava o equilíbrio econômico, mas a elite entrou em decadência e o povo, que dependia dos seringais, passou por dificuldades.

Muitos migrantes que para Manaus viajaram em busca de melhores condições de vida acabaram por permanecer na miséria. A urbanização iniciada na primeira década do século XX privilegiava aqueles que lá chegaram com o mínimo de posses, tendo condições suficientes de estabelecer-se com propriedade na cidade e dar continuidade aos seus negócios. Aqueles vindos de outros estados ainda mais pobres, trazendo consigo quase nada, tiveram pouca chance de se desenvolver economicamente.

Eram pessoas advindas de diversas partes do país e também estrangeiros. Durante esse período houve um grande número de migrantes árabes que se estabeleceram na cidade, principalmente libaneses, que buscavam mudar de vida e para lá foram por crerem nas promessas de uma terra em ascensão.<sup>15</sup> Diversas crônicas presentes no volume *Um solitário à espreita* trazem o universo árabe, comentando costumes, entretanto, a que realmente se destaca é “Um enterro e outros carnavais”.

Nesse texto, o narrador está presente no enterro da mãe de um amigo, cuja família é de origem árabe, e ao observar a cerimônia, relembra os tempos em que se conheceram. O movimento narrativo presente nessa crônica se divide entre presente, o enterro, e dois passados distintos, entrelaçados pela figura do amigo Osman Nasser. Em um primeiro momento, recria-se a Manaus da década de 1960: “A cidade não era esse polvo cujos tentáculos rasgam a floresta e atravessam o Rio Negro, mas sempre foi um porto cosmopolita, lugar de esplendor e decadência cíclicos, por onde passam aventureiros de todas as latitudes do Brasil e do mundo.” (HATOUM, 2013, p. 24)

---

<sup>15</sup> Knowlton afirma que nos primeiros anos de 1900 a Amazônia se configurava como o principal centro de migração sírio-libanesa, devido principalmente à prosperidade do ciclo da borracha, que impulsionava o mercado regional do qual esses imigrantes faziam parte como mascates. Segundo os censos de 1920 e 1940, o estado do Amazonas concentrava 1,6% e 1,0% do total de imigrantes no país, respectivamente, apontando um total de 811 sírio-libaneses na segunda década e 461 na década de 1940. Um declínio no ciclo da borracha após 1918 provocou o deslocamento de parte dessa população para a região sudeste, tendo como destino São Paulo e Rio de Janeiro. (KNOWLTON, [1960], p. 68)

Era Carnaval e a cidade se preparava para festejar. Tem início, guiado por essa voz, um passeio pelas ruas da capital, acompanhando o trajeto dos foliões desde a recepção da Camélia no aeroporto até a madrugada de terça-feira, quando todos estavam cansados e bêbados demais para continuarem a brincar. Clubes como o Olympico e o Atlético Rio Negro são citados como os principais destinos da população, juntamente com o Mercado Municipal, descrito como espaço para o qual todos, invariavelmente, acabavam dirigindo-se, cansados, bêbados e perdidos, e misturavam-se aos mendigos da cidade que lá estavam em busca de um prato de mingau.

O segundo momento, que se segue à lembrança do Carnaval, faz referência a um Natal em que a falecida mãe de Osman abriu as portas de sua casa aos familiares e amigos para festejarem juntos. A construção dessa cena é precisa e faz com que o leitor sinta-se presente, junto ao narrador, observando. Esse movimento extrapola as barreiras propostas pela rememoração, tornando-a uma transposição de tempo. A conjugação dos verbos no presente, juntamente com o uso de determinados dêiticos como “ali” tornam a cena real e circunscrevem o leitor em seu presente:

*Ali* está a árvore coberta de pacotes coloridos; na sala, a mesa *cresce* com a chegada de acepipes, as luzes do pátio *iluminam* a fonte de pedra, cercada de crianças. O velho Nasser, sentado na cadeira de balanço, *fuma* um charuto com a pose de um perfeito patriarca. *Ouço* a voz de Oum Kalsoum no disco de 78 RPM, ouço uma gritaria alegre, *vejo* as nove irmãs de Osman dançar para o pai; depois elas *lhe oferecem* tâmaras e pistaches que tinham viajado do outro lado da Terra para aquele pequeno e difuso oriente no centro de Manaus. (HATOUM, 2013, p. 25 – grifo nosso)

Há uma imersão na lembrança, que torna difusos os limites temporais entre passado e presente durante a leitura, e sabemos tratar-se de uma lembrança porque o narrador deixa claro que está relembrando, porém a memória se faz muito viva e precisa.

Em um momento seguinte, ao retornar ao espaço do cemitério, o narrador deixa entrever detalhes da cerimônia de enterro, contrastando-os com elementos componentes do mausoléu da família e destacando um traço característico desse clã que ainda não era conhecido pelo leitor: o hibridismo religioso. A mãe era católica e o patriarca muçulmano:

Agora as mulheres cantam loas ao Senhor, rezam o Pai-Nosso e eu desvio o olhar das mangueiras quietas que sombreiam o chão, [...] Olho para o alto do mausoléu e vejo a estrela e a lua crescente de metal, símbolos do islã: religião do velho Nasser. É um dos mausoléus muçulmanos no cemitério São João Batista, mas a mãe que desce ao fundo da terra era católica. (HATOUM, 2013, p. 25)

Identificam-se, partir da leitura dessa crônica, correspondências com o primeiro romance de Hatoum, *Relato de um certo Oriente*. A descrição do interior da casa, o pátio com a fonte de pedra e os pequenos elementos da tradição árabe fazem essa transposição de narrativas. As frutas citadas na passagem da ceia, que vêm do Oriente, simbolizam a terra, pois não podem ser encontradas no espaço de Manaus, um território quente e úmido. Desse modo, presentificam o Oriente, fundando-o nessa nova casa que os imigrantes ocupam.

Também a diversidade religiosa faz referência à figura romanesca da matriarca Emilie, que era católica e vivia um constante conflito com seu marido muçulmano. A observação dos costumes dessa família, gravados no espaço circunscrito da casa, relacionam-se diretamente às práticas de morar e mostram que a identidade funda-se também e, primeiramente, dentro da morada de cada um.

### 3. UM ORIENTE FORJADO NO AMAZONAS: ENTRELAÇAMENTO DE ESPAÇOS

*[...] o mais importante numa cidade, e o que a distingue verdadeiramente das outras, não é o que está fora, nas ruas, mas o que está dentro das casas, as pessoas e os interiores, os modos de viver. Mais do que o momento em que somos e estamos, o que me interessa é a cidade no tempo, o seu crescer de fungo e cérebro.*

José Saramago

#### 3.1 A viagem moderna e seus relatos

A história da viagem e de seus relatos na literatura entrelaça-se diretamente com as formas da oralidade e os primeiros narradores. Segundo Walter Benjamin (1994), a figura do narrador surge circunscrita a um momento histórico específico, associada a duas imagens conhecidas no imaginário popular por serem detentoras da experiência e, conseqüentemente, de histórias a serem contadas: o camponês sedentário e o marinheiro comerciante. Isso decorre da perspectiva do filósofo alemão, que pensa o narrador como um sujeito que narra a partir da experiência, que mergulha a matéria narrada na própria vivência e lança-a aos demais. Ambas as figuras citadas enquadram-se nessa perspectiva: tanto o lavrador, que é conhecedor da terra e daquilo que o cerca, como o marinheiro, que traz consigo saberes de além-mar, possuem uma bagagem repleta de vivências a serem compartilhadas:

“Quem viaja tem muito o que contar”, diz o povo, e com isso imagina o narrador como alguém que vem de longe. Mas também escutamos com prazer o homem que ganhou honestamente sua vida sem sair do seu país e que conhece suas histórias e tradições. Se quisermos concretizar esses dois grupos através dos seus representantes arcaicos, podemos dizer que um é exemplificado pelo camponês sedentário, e outro pelo marinheiro comerciante. Na realidade, esses dois estilos de vida produziram de certo modo suas respectivas famílias de narradores. Cada uma delas conservou, no decorrer dos séculos, suas características próprias. (BENJAMIN, 1994, p. 198-199)

Benjamin (1994) aponta que se narra cada vez menos porque os homens tornaram-se pobres em experiência e eventos como as grandes guerras contribuíram para que as histórias permanecessem sufocadas dentro deles, juntamente com a vontade de testemunhar a própria vida. Tal movimento representou uma importante transformação no ato de narrar.

O advento do romance também coloca em xeque o relato das experiências. A proximidade com a oralidade torna-se mais rara e, como Adorno (2003, p. 53) coloca, “A



narrativa que se apresentasse como se o narrador fosse capaz de dominar esse tipo de experiência seria recebida, justamente, com impaciência e ceticismo”. As pessoas não possuem mais tempo para dispendir em conversas, em trocas de experiência, e as figuras do camponês e do marinheiro vão se apagando aos poucos. Não se contam mais histórias, porque “contar algo significa ter algo especial a dizer, e justamente isso é impedido pelo mundo administrado, pela standardização e pela mesmice. Antes de qualquer mensagem de conteúdo ideológico já é ideológica a própria pretensão do narrador.” (ADORNO, 2003, p. 56)

O romance configura-se, nesse cenário, como a arte da solidão. É uma narrativa que se permite estabelecer sem que haja necessariamente esse contato direto com o outro, esse vínculo estabelecido pela passagem da sabedoria. Assim como ele, a informação também ganha espaço e inicia um novo tipo de contato com o leitor, mediado pelo imediatismo e pela proximidade. Por meio do jornal é possível acessar os acontecimentos de forma mais direta e os eventos que se sucedem na comunidade do leitor passam a interessar mais do que as notícias que vêm de longe. Assim, a figura do narrador e todas as narrativas de viagem aí originadas vão encontrando obstáculos em sua permanência na sociedade.

Com o advento da modernidade, os meios de locomoção evoluíram e os deslocamentos tornaram-se mais fáceis. As noções de tempo e espaço distorceram-se diante da habilidade do homem de transpor os limites por elas impostos e as formas de relatar as vivências nesse mundo transformado tiveram de ser reformuladas. O próprio sujeito fragmentou-se com o decorrer dos séculos, e as experiências que ele compartilhava deram lugar a inúmeras dúvidas que carrega consigo enquanto permanece em um constante trânsito à procura de respostas. Segundo Müller (2010, p. 31) “A viagem moderna deu origem a formas plurais de vivências, de maneira que o peregrino, o viajante e o mendigo dão lugar ao colonizador, ao migrante, ao *flâneur*, ao refugiado e ao turista, cujo registro remete às sensações e sentimentos que se movem pelo desconhecido [...]”

A voz que se sobressai no primeiro romance de Milton Hatoum pertence a uma narradora que sofreu essas transformações e que se coloca diante do mundo como um sujeito fragmentado, “que narra de acordo com o tipo de viagem que lhe é permitido realizar.” (MÜLLER, 2010, p. 24). A viagem em si, porém, é uma omissão feita em seu relato, pois tudo o que nos é contado sobre ela se resume à sua chegada, de fato, e aos motivos que levaram ao seu deslocamento: o reencontro com a mãe adotiva.

Sua viagem é também temporal, pois a pedido do irmão ela deve recolher memórias e reconstruir seu passado juntamente com ele, na família pela qual foram adotados. Dessa forma, mais do que uma viagem em termos espaciais, esta é uma volta aos tempos da infância, às

origens. Tudo aquilo que é coletado, lembrado e ouvido passa a ser compilado por esta narradora em seu relato, que vai além de sua função primordial de narrar “aventuras”. Ao recolher as narrativas que lhe são contadas por parentes e amigos, essa relatora as direciona ao irmão ausente e, também, a ela própria.

A comunicação entre ela e seu irmão se mantém, segundo indícios presentes na narrativa, pela forma de uma carta, a qual seria todo o romance. Em algumas passagens é possível entrever que essas memórias narradas têm um interlocutor direto, como no momento em que ela conta sobre o verão de 1954, dizendo “Tu ainda engatinhavas naquele natal de 54 e Soraya Ângela era minha companheira” (HATOUM, 2008, p. 11). Também é dado conhecer ao leitor, ao final da narrativa, que esse mesmo irmão, também sem nome, havia pedido que a narradora sondasse informações do passado durante sua viagem a Manaus e lhe contasse tudo o que descobrisse sobre os tempos de infância e os segredos da família. Considerando a distância que os separa e a menção constante às correspondências por eles trocadas, infere-se que essa narrativa que ela está preparando comporá também uma carta.

Esse retorno à casa da infância se organiza no romance como um motivo a partir do qual essa narradora inicia seu relato e, mesmo com a supressão de seu deslocamento até esse espaço de lembranças, pode-se pensar que esta é, sim, uma narrativa de viagem, e que o relato e a carta que ela compõe constituem uma forma híbrida eleita como veículo dessas informações que devem ser passadas ao irmão, dessas memórias que estão tão imbricadas à vivência em família. As pessoas que se comprometem a contar cenas do passado são, por sua vez, narradores no sentido histórico do termo, sujeitos que se veem na posição de quem tem muito que compartilhar e que precisam fazê-lo para expurgar a dor da morte que lhes assola o peito.

A narrativa epistolar inaugura um novo tempo e sujeito, presentificados nessa instância comunicativa. A dimensão temporal cria um tempo específico para a carta, este não sendo mais o presente de quem fala e nem o de seu interlocutor:

*la carta instaure un tiempo indeterminado hecho de un sucesión de presentes, que quiere disimular que tendrá un fin. Como señala Patrice Thompson, la escritura epistolar se apodera del presente en que se escribe, pero atendiendo a otro, porque aquél dejará de ser presente. (THOMPSON apud BOUVET, 2006, p. 69)*

A partir dessas dimensões temporais, é possível encerrar o momento da comunicação e deixá-lo em suspenso, para ser revivido cada vez que essa carta for lida novamente. A opção por essa forma de comunicação vai garantir ao seu interlocutor um presente eterno, estabelecido por meio dessa temporalidade específica presente na carta. Como se trata da história de toda

uma família e, principalmente, da vida de Emilie, a escrita torna as memórias revisitáveis e passíveis de serem revividas por aqueles que delas fazem parte.

O romance, como forma inacabada e em constante mutação, permite que seja feito esse entrelaçamento da narrativa com outras formas como a epístola. A narrativa de *Relato de um certo Oriente* mescla a oralidade dos relatos recolhidos e compilados e a escrita, que tem seu processo discutido pela narradora principal quando comenta sobre as dificuldades de organização desse material:

Evidenciamos as duas diretrizes tomadas pela narração que se fundem ao final do texto: a dos depoimentos esparsos, de autores distintos, compilados sob a forma de relatos mais ou menos autônomos, e a narração feita pela filha adotiva que revisa e edita esses mesmos textos; compondo, assim, um grande relato de fragmentos que tem por destinatários o irmão e ela própria. (MÜLLER, 2010, p. 73)

O produto final consiste em uma narrativa que trabalha as dimensões espaciais e temporais por meio de formas consistentes, sempre motivada pelo já consagrado tema da busca das origens, que demanda o uso de uma ferramenta de grande alcance capaz de sustentar esses deslocamentos temporais: a memória.

### **3.2 A Manaus de *Relato de um certo Oriente***

Publicado em 1989, *Relato de um certo Oriente* leva o leitor a conhecer a história de Emilie, matriarca de uma família de origem libanesa que se estabeleceu na cidade de Manaus. Mãe de quatro filhos, Hakim, Samara Délia e outros dois não nomeados, acaba adotando mais um casal de crianças, as quais são responsáveis pelo movimento de revisitação ao passado, originando o relato que constitui a narrativa. Ao procurar entender sua própria história e responder aos questionamentos de um irmão há muito ausente, essa filha adotiva retorna à casa da família, em uma tentativa vã de reencontrar Emilie, e a viagem que tinha como destino inicial a capital manauara acaba por se mostrar muito mais profunda, atingindo as entranhas da memória de cada um daqueles que fizeram parte do círculo familiar.

Feita a partir de cinco diferentes vozes, a narrativa estrutura-se de forma que cada relato guarda um novo dentro de si. Quatro dessas vozes se veem subordinadas a uma quinta, que pertence à narradora principal, filha adotiva de Emilie, a qual não revela seu nome. É ela a responsável por organizar todos os relatos em um único, dando segmento àquilo que é contado. As narrações aparecem encaixadas uma no interior da outra, de modo que quando se chega ao

relato do patriarca, chegou-se também ao núcleo do movimento narrativo e o caminho de volta deve ser traçado inversamente. Esta estrutura assemelha-se a uma boneca russa, a qual contém outra dentro de si e que, por sua vez, contém uma terceira e assim por diante. A narrativa inicial da filha adotiva pode ser colocada como a boneca maior, uma moldura, pois ela abre os relatos e, ao final da fala de Hakim, tornamos ao seu domínio por meio de um novo capítulo.

Tal qual ocorre em *As mil e uma noites*, em que Sherazade encontra no ato de narrar uma maneira de retardar a morte, a narradora principal desse romance traz em seu relato uma busca de preservação, não somente da vida, mas da identidade individual e coletiva. A memória, por sua vez, encaixa-se como o principal caminho para a realização de tal empreendimento, o que pode se revelar como uma armadilha, visto que constitui um terreno frágil e que guarda mais perguntas do que respostas.

Há um processo de reconstrução, por meio das lembranças, dessa identidade coletiva formada a partir da criação de um universo próprio para essa família, com tradições e hábitos que muito se diferenciam daqueles atribuídos às demais pessoas da cidade. É visível uma contraposição entre o espaço da cidade e a figura da casa, formando dois pólos espaciais que se complementam na narrativa. Desse modo, a oposição de espaços públicos e privados, abertos e fechados, constitui-se como elemento essencial para compreender a dinâmica efetivada pelo autor ao organizar a coexistência de duas culturas no romance.

Manaus, como espaço urbano e visível, aparece amplamente apenas em um dos últimos capítulos, no qual a narradora sai da casa de sua mãe biológica e se encaminha para o sobrado, a procura da matriarca. Ao deparar-se com as portas cerradas, decide, então, dar um breve passeio pela cidade, observando a ação dos anos sobre esse espaço que um dia ela habitou. A dinâmica dessa caminhada mostra-se interessante, pois perpassa por caminhos que ilustram de forma precisa o panorama de decadência e miséria no qual a cidade inseriu-se ao longo dos anos.

A principal constatação feita por essa narradora é justamente a imobilidade de algumas partes da cidade à passagem do tempo. Determinados espaços se mostraram petrificados, mantendo a mesma aparência dos anos passados, como as sentinelas de bronze, a estátua de Diana e os leões de pedra (HATOUM, 2008, p. 108), monumentos ainda presentes na paisagem. O que falta a esse cenário, porém, é a vida: a ausência dos animais, seu alarido, e a presença dos irmãos sicilianos que conversavam e caminhavam pela cidade o dia todo denotam o tempo que decorreu desde a infância até o momento de retorno dessa personagem.

Ao sair da casa da matriarca, ela atravessa uma ponte que a leva em direção ao restante da cidade, aos seus recônditos. Essa travessia se mostra como a passagem de um mundo a outro,

a entrada em um bairro desconhecido que, mais tarde, ela caracterizará como um dos espaços proibidos da infância. A ponte, aqui, assume o papel de elemento que une essas duas Manaus tão diferentes, tanto na paisagem como nas sensações e sabores. A outra capital é cheia de cores chamativas que contrastam com a podridão e a pobreza habitada por curumins que, paralisados, fitavam sua realidade por trás de molduras as quais limitavam seus passos (HATOUM, 2008, p. 109). O estranhamento é mútuo entre observado e observador, deixando claro que há limites estabelecidos nesse jogo urbano do morar.

A cidade inacessível do passado, um lugar mítico, permeado por histórias de conflitos e mortes, ganha forma diante dos olhos dessa narradora que explora ruas e vielas sem saber exatamente para onde vai. O traçado irregular das ruas a mergulha em uma cidade outra, na qual a única forma de se orientar é por meio do rio; segui-lo é a maneira mais efetiva de se desvencilhar desse labirinto composto por vielas e palafitas. Durante essa travessia há uma desmitificação do espaço urbano e a readequação desse imaginário criado na infância, ao qual, mais do que os medos, pertence agora a consciência de uma miséria que não parecia existir do outro lado da ponte:

Foi preciso distanciar-me de tudo e de todos para exorcizar essas quimeras, atravessar a ponte e alcançar o espaço que nos era vedado: lodo e água parada, paredes de madeira tingidas com as cores do arco-íris e recortadas por rasgos verticais e horizontais, que nos permitem observar os recintos: enxames de crianças nuas e sujas, agachadas sob um céu sinuoso de redes coloridas, onde entre nuvens de moscas as mulheres amamentavam os filhos ou abanavam a brasa do carvão, e sempre o odor das frituras, do peixe, do alimento fígado à beira da casa. (HATOUM, 2008, p. 110)

Tem-se uma imagem da cidade que destoa por completo daquela ocupada pela família dessa narradora, cujo confinamento no interior do casarão os isola completamente desse mundo. O contraste, nesse momento da narrativa, é gritante, pois esse passeio localiza-se em um entremeio dos relatos que retomam o passado da família libanesa, sempre imerso em uma atmosfera única relacionada à tradição árabe.

A integração dessa personagem com o espaço urbano figura como uma necessidade de reavaliar os laços de pertencimento que possuía com Manaus. Ao decidir retornar ao centro atravessando o igarapé de canoa, ela busca observar a cidade em sua completude, instigada por algo dito pelo irmão em uma de suas cartas:

“Uma cidade não é a mesma cidade se vista de longe, da água: não é sequer cidade: falta-lhe perspectiva, profundidade, traçado, e sobretudo presença humana, o espaço vivo da cidade. Talvez seja um plano, uma rampa, ou vários

planos e rampas que formam ângulos imprecisos com a superfície aquática”. (HATOUM, 2008, p. 111)

Esse afastamento impede, de fato, que se veja a cidade como ela é em sua completude: um espaço caracterizado, primordialmente, por sua ocupação e pelos vínculos estabelecidos entre as pessoas e o traçado das ruas. A cidade só o é, de fato, porque é habitada, e habitada ela se torna viva, como um organismo, passível de ciclos de desenvolvimento e degradação. Tanto o é que a narradora descreve a vista que tem do meio das águas como a de uma “massa de pedra ainda flácida, embaçada” (HATOUM, 2008, p. 110), pois falta-lhe seu elemento principal: o homem.

Ao atracar no cais, uma nova cena se constrói diante de seus olhos, mostrando que a passagem do tempo, de quase duas décadas, muito transformou. Entretanto, não houve uma mudança substancial no quadro de decadência que emoldurou a capital, apenas a sua acentuação. A narradora descreve a distância entre o atracadouro e o porto como um espaço decrépito, de um “odor fétido de purulência viva exalando da terra” (HATOUM, 2008, p. 111), e une a visão de podridão à descrição do movimento humano, dos homens que brigavam e disputavam um lugar em meio a imundície, a esse “pedaço de cidade que se contorcia como uma pessoa em carne viva, devorada pelo fogo” (HATOUM, 2008, p. 111).

O cais e o porto são considerados por Marc Augé (2007, p. 73) como não-lugares por excelência; o antropólogo discute o conceito utilizando-o para caracterizar “um espaço que não se pode definir nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico”, espaços marcados pelo trânsito constante e pela não-permanência, impossibilitando a criação de identidades aí ancoradas ou mesmo a criação de vínculos geradores de memórias naqueles que por aí passam. São exemplos também as rodoviárias, aeroportos e outros espaços utilitários que se abrem às multidões, mas que não podem ser ocupados de fato.

A visão proposta em *Relato de um certo Oriente*, porém, nos direciona a uma outra leitura, na qual o porto e o cais são colocados como lugares urbanos nos quais é possível discernir rastros da vida humana. O antropólogo considera como primordial a existência daquilo que Starobinski chama de “Marcha de baixo” e que consiste em uma espécie de ritual, algo antigo e que perdura mesmo com a Modernidade, agindo como um indicativo da presença humana; é a troca, o movimento por meio da palavra, sons demarcando o vínculo entre os homens que ocupam dado lugar. No caso do romance em questão, o porto é local de trabalho, no qual os homens buscam uma forma de sobrevivência em meio a miséria e uma adaptação ao outro mediante a tentativa vã de comunicar-se nas línguas dos diversos viajantes. Ao contrário

do que se pensa sobre a impossibilidade de dar vazão a identidades, essa região de Manaus mostra particularidades de uma parcela da população cuja maior parte dos dias é passada justamente nesse convívio tumultuado entre terra e água.

Esses homens estão atrelados a esse espaço, como a própria narradora destaca; são parte desse cenário de decadência, no qual todos os dias refazem suas vidas por meio do trabalho. A narradora ressalta o som, as conversas e gritos que lhe incomodavam e que eram um indicativo de vida naquele lugar:

me irritavam as levas de homens brigando entre si, grunhindo sons absurdos querendo imitar alguma frase talvez em inglês; [...] Paguei o catraieiro e escapei do vozerio, das súplicas, dos gritos que se confundiam com a voz estridente de um alto-falante invisível anunciando aos viajantes o movimento dos barcos, as origens e os destinos, e nomeando cidades estranhas com palavras estranhas, nomes aparentemente sem sentido e que a língua pena ao pronunciá-los, mas mesmo assim existem [...] (HATOUM, 2008, p. 110)

São sons que descrevem o dia a dia daqueles que, embora não estejam fixos a esse espaço por meio de moradas, fazem parte desse cenário como personagens efetivas, conferindo-lhe vida por meio do trabalho. Desse modo, considerar como improvável ou mesmo impossível que o porto e o cais engendrem identidades é desconsiderar a perspectiva de que o trabalho, assim como outras atribuições do cotidiano, possibilita o aprimoramento da experiência e vivência humanas. É fato que as atividades desempenhadas em um determinado espaço tendem a fortalecer os vínculos entre os homens e, ainda, criar memórias.

Todo esse relacionamento afetivo que se cria entre o homem e o espaço que habita é válido como elemento para a construção identitária. As práticas efetivadas no porto e no cais, assim, mostram-se como indispensáveis à configuração da identidade dos trabalhadores e também da cidade. Manaus, como capital portuária, tem grande parte de seu desenvolvimento e de sua história relacionados ao comércio e às atividades do porto. Há aqueles que, de fato, ali estão apenas de passagem, como nos não-lugares citados por Augé (2007), mas deve-se considerar que estes coexistem com membros fixos de um corpo maior que é composto pela população manauara. Esta última confere ao porto, por meio de seus trabalhadores, toda a parcela de afetividade necessária para que sejam criadas as memórias que a antropologia considera como as pegadas indicativas de um espaço praticado.

A algaravia dos anúncios de chegada e partida das embarcações, as diversas línguas ouvidas e a miscelânea de destinos, cidades desconhecidas cujos nomes são impossíveis de pronunciar, denotam a multiplicidade de lugares, espaços outros nos quais vidas completamente

diferentes seguem seu rumo sem nem terem conhecimento do que se passa no pequeno universo de Manaus, de suas belezas e agruras.

O atracadouro deixa entrever, a essa narradora, mais uma das facetas desagradáveis de uma urbanização que a cada segundo a surpreende mais:

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: uma praia de imundícies, de restos de miséria humana, além do odor fétido de purulência viva exalando da terra, do lodo, das entranhas das pedras vermelhas e do interior das embarcações. Caminhava sobre um mar de dejetos, onde havia tudo: casca de frutas, latas, garrafas, carcaças apodrecidas de canoas, e esqueletos de animais. (HATOUM, 2008, p. 111)

A imagem da degradação se instala em espaços que são entregues ao descuido humano e mostram a carência de medidas efetivas para a manutenção de ambientes habitáveis. Como o porto é um espaço ao qual ninguém pertence, a ele também não cabe o cuidado que se exige de uma morada. A presença de um forte comércio na área contribui para a disseminação de uma sujeira que se origina ora pelo lixo ali jogado, ora pelo curso natural que tudo transforma em matéria orgânica decomposta. A praia é tomada por inúmeras barracas, as quais vendem tudo de imaginável e conquistam a atenção de turistas maravilhados com um exotismo que, na verdade, esconde a batalha diária pela sobrevivência.

Metáfora desse estranhamento que desperta, ao mesmo tempo, interesse e repulsa, tem-se a figura de um homem que surge, em meio a esse centro urbano, carregando em seu corpo diversos animais entre araras, saguis e uma jiboia. A reação das pessoas que por ali passam se divide entre a curiosidade, que as impulsiona a fotografar tal figura, e asco pelo homem, além da perversidade de crianças e comerciantes que lhe atiravam pedras e outros objetos. A reação dos animais, por sua vez, alimentava a cena de crueldade, transformando o caminhar desse sujeito em um desfile macabro acompanhado pelo povo que vigiava e punia a exibição. A cena, assistida pela narradora, é comparada a uma imagem pictórica, e a impossibilidade de descrevê-la com minúcias a incomoda. As palavras lhe faltam. Desse modo, assiste à passagem do homem até que ele suma de vista, acompanhado de uma multidão, e ela própria tenha sua atenção desviada pela chuva e pela chegada de um amigo: Dorner.

O fotógrafo alemão é uma das figuras emblemáticas da narrativa e representa o estrangeiro que se dispõe a desvendar os recônditos do desconhecido. Membro do círculo familiar de Emilie, foi professor de seus filhos e netos e a eles falou muitas vezes sobre suas incursões ao interior da floresta e aos povoados que cercam a capital. Entusiasta dos estudos



botânicos, fez várias expedições para observar elementos da fauna e flora locais, mostrando-se destemido com relação à transposição dos limites demarcados pela cidade. Em trechos da narrativa em que conversa com Hakim, Dorner caracteriza Manaus como uma “perversão urbana” (HATOUM, 2008, p. 73).

A floresta, como horizonte, despertava o interesse de grande parte dos imigrantes, que por ela se aventuravam com desprendimento. Para Hakim e seu tio Emir, a mesma floresta simbolizava um desafio, um limite intransponível:

Mais do que o rio, uma impossibilidade que vinha de não sei onde detinha-me ao pensar na travessia, na outra margem. Dorner relutava em aceitar meu temor à floresta, e observava que o morador de Manaus sem vínculo com o rio e com a floresta é um hóspede de uma prisão singular: aberta, mas unicamente para ela mesma. (HATOUM, 2008, p. 73)

Dorner caminhou plenamente por todos os espaços que lhe surgiram como possibilidade, sem se ater aos limites. Não entendia a ausência de uma sanha aventureira em Emir, que não compartilhava nem do desejo dos desbravadores, nem da coragem dos imigrantes em enfrentar o desconhecido. E assim o é também para Hakim, que mantém distância de todo empreendimento explorador que possa perpassar por sua mente.

A natureza transgressora desse alemão lhe permitiu compreender o cotidiano da cidade de maneira diferenciada. A observação da população nativa e dos vínculos criados entre esta e os diversos imigrantes levou-o a crer na existência de uma escravidão na qual “a humilhação e a ameaça são o açoitado; a comida e a integração ilusória à família do senhor são as correntes e golilhas.” (HATOUM, 2008, p. 78). Fato este comprovado pelo primogênito da matriarca, ao observar a relação entre sua família e a empregada Anastácia Socorro.

A busca de uma relação cordial com a moça gerou uma série de incidentes no interior da casa, resultando na recusa dos filhos à integração da empregada ao ambiente familiar. Trabalhadora de tempo integral, Anastácia, assim como outras, não recebia dinheiro como pagamento, não comia a mesma comida que a família e era relegada aos fundos da casa. Seus sobrinhos, quando frequentavam o sobrado, também permaneciam no quintal, constantemente humilhados por sua posição mediante o senhorio.

Evidencia-se a criação de espaços de exclusão no interior das moradas, um reflexo da organização social da cidade. Os nativos eram submetidos às formas de servidão e desprovidos de dignidade. Anastácia só passa a ser reconhecida a partir do momento em que é dado conhecer seu vínculo familiar com Lobato Naturidade, um senhor estimado por Emilie e conhecido por suas habilidades curativas. Somente a partir daí é que a lavadeira se torna livre para transitar

pela casa e passa a tomar parte nas tardes de ócio da matriarca, durante as quais contavam-se histórias sobre suas terras de origem – Amazonas e Líbano. Entretanto, deve-se pontuar que em momento algum da narrativa a moça tem voz. Não lhe é concedido espaço para narrar, ou mesmo para ter seu próprio discurso na narrativa dos demais, ficando claro que seu trânsito é limitado em todas as esferas do romance.

Embora notasse essas questões sociais, e a elas fosse crítico, Dorner mantinha uma boa relação com a família libanesa, frequentando as festas de Natal e também aparecendo diversas vezes na loja do patriarca para conversarem, sondando passagens de sua história e de sua vinda para o Brasil.

### **3.3 A migração no Amazonas e a fundação de novos espaços**

O patriarca, que não possui nome no romance, é a figura do migrante por excelência, condensa em si o desejo de refazer seu mundo nesse novo espaço e a nostalgia, cultivada nos pequenos gestos e objetos que povoam seu cotidiano. Manaus foi um centro da migração árabe nas primeiras décadas do século XX, período essencial para sua expansão urbana, a qual foi estimulada, em grande parte, pelo comércio impulsionado pelos sírios e libaneses.

Pequenas comunidades formaram-se na cidade e figuravam como um sustentáculo da religião e dos costumes, reforçando assim a tradição de sua terra natal. Em dadas ocasiões, vizinhos e amigos de outras nacionalidades participavam dessas festas e, então, a conversa se dava em um idioma acessível a todos. É notável que Hatoum destaca a presença de portugueses, alemães e outros estrangeiros no círculo de Emilie, o que nos faz refletir sobre o modo como Manaus, no momento histórico da narrativa, configurava-se como um porto aberto ao Velho Mundo. Data-se no final do século XIX a chegada dos primeiros árabes, entre eles vários libaneses; no século seguinte esse número triplicou, tendo a Primeira Guerra Mundial e a Guerra do Líbano como marcadores de dois grandes picos da migração libanesa para o Brasil.

O patriarca de *Relato de um certo Oriente* carrega em si a marca daqueles que para o Brasil vieram em busca da promessa de uma vida melhor, seguindo os passos de parentes. Hanna, o primeiro da família a desembarcar no Amazonas, escrevia cartas ao sobrinho e familiares narrando as maravilhas dessa terra e as riquezas sem fim com o mesmo empenho que contava sobre as guerras e doenças que faziam os homens padecerem.

Quando desembarcou, esse pai sem nome viu por seus próprios olhos a terra que de mística nada tinha e que, segundo suas próprias palavras, “seria um exagero chamar de cidade”. Irônico, o patriarca questiona o fervor da população do vilarejo em considerar esse território

como parte do Brasil, uma vez que parece inútil estabelecer limites no interior de uma floresta. Sua primeira lembrança faz referência ao momento do amanhecer, no qual teve um deslumbre da natureza local:

Às cinco e meia tudo ainda era silencioso naquele mundo invisível; em poucos minutos a claridade surgiu como uma súbita revelação, mesclada aos diversos matizes do vermelho, tal um tapete estendido no horizonte, de onde brotavam miríades de asas faiscantes: lâminas de pérolas e rubis; 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. (HATOUM, 2008, p. 65)

A menção à árvore do sétimo céu, símbolo da tradição muçulmana, mostra o reconforto que o coração desse homem encontrou na possibilidade de se refazer nessa nova terra. A procura por parentes e por seu tio, que se rendeu pouco frutífera, fez com que se estabelecesse, mesmo que pouco tempo, no povoado em que desembarcou, e sua ida para Manaus foi, como ele mesmo menciona, seu “último impulso aventureiro” (HATOUM, 2008, p. 68). Ali permaneceu porque, ao ver a cúpula do teatro, recordou de uma mesquita, imaginária, que povoava as histórias que ouviu na infância.

O destaque à natureza singular da região pode também ser lido pensando a perspectiva do exótico, processo esse recorrente durante a leitura de obras que buscam representar espaços diferenciados do território nacional. Em *Relato de um certo Oriente*, toda a narrativa trabalha esse universo diverso do imigrante e do próprio povo amazonense, com tradições e hábitos tão estranhos a nós como os próprios nomes das comidas e objetos que fazem parte dessas culturas; entretanto, há que se notar uma tentativa de atenuar o estranhamento do leitor, de forma que ele possa ler esse outro mundo sem chocar-se. Tal procedimento, porém, acaba, por vezes, intensificando o choque de culturas e exotificando o outro, sendo um exemplo disso a própria figura do arbusto humano, citada anteriormente.

Toda e qualquer referência que o patriarca possuía sobre essa terra distante em direção a qual se aventurou fazia parte do compêndio de histórias que seu tio Hanna havia lhe contado por meio de cartas. Em dado momento, ele menciona o caráter imaginativo do tio, caracterizando-o como um exímio narrador de sua aldeia, e afirma que não se surpreendeu quando constatou que essa nova terra em que desembarcou não possuía palácios ou lugares de extrema beleza, pois sabia que estes existiam apenas na mente criativa e nas palavras de Hanna.

A cidadela em que chegou é descrita diversas vezes como pequena, entranhada na floresta e também como um lugar em que as febres e as brigas disseminavam a morte entre os

homens. Há um contraste evidente entre a caracterização desse espaço com a visão do primeiro amanhecer; a paisagem que denota beleza e traz consigo imagens da terra e da cultura árabes entra em desacordo com a visão de miséria e pequenez desse lugarejo perdido na selva. Assim, coloca-se em xeque a sensibilidade com que o patriarca narra o nascer do sol, e sua escolha de palavras abre a possibilidade de uma leitura irônica, na qual essa delicadeza natural é questionada quando posta ao lado das imagens presentes no imaginário desse homem.

O contato com o espaço de origem, primordial, efetiva-se, portanto, somente através da procura por elementos referenciais à terra, ou pelo sonho e pelo delírio. Nele recai a própria matriarca, ao final de sua vida, quando abre as janelas do sobrado e por elas enxerga os montes do Líbano e os caminhos da infância. Segundo Bachelard (apud FERREIRA 2013), a janela representa a possibilidade de apreensão do mundo, uma vez que ela se abre para o exterior. É detrás da janela que o homem sonha com o que há do outro lado, e no caso de Emilie esse mundo é o passado, a terra natal, que não existe mais em seu presente.

A procura por elementos referenciais do espaço de origem denota uma tentativa de manter os laços com o passado. Esse é um movimento constante no romance, em que se observa a construção de um universo próprio no qual se inserem esses sujeitos que, expatriados, sentem-se deslocados, em suspenso entre seu passado e seu presente. Ao casarem, Emilie e o marido procuram manter as tradições referentes à sua terra, tanto nos hábitos alimentares como também por meio de objetos decorativos e, principalmente, da religião. Ele é muçulmano e ela católica, refletindo uma divisão da própria sociedade libanesa.

O Islamismo e o Cristianismo coexistiram durante o processo de povoamento do Líbano e, portanto, a religião delimita não somente parte da identidade, mas também as aspirações sociais do homem. Determinados cargos do governo devem ser ocupados apenas por muçulmanos, enquanto outros são acessíveis apenas aos cristãos maronitas, como é o caso da presidência. O casamento entre pessoas de religiões diferentes só é aceitável mediante a conversão de uma das partes à religião do outro. No romance, entretanto, ambos concordam em manterem cada qual sua doutrina, e não fazer disso um conflito, deixando a cargo dos filhos a decisão por suas próprias crenças.

Juntamente com a religião, a língua funda esse universo de tradições que se mantém no interior da casa. Ambos são elementos imateriais e partes inquestionáveis da construção identitária, sendo ressaltados na história dessa família por determinarem, silenciosamente, os caminhos tomados pelos personagens. Para a matriarca, o árabe representa seu espaço primordial e em decorrência disso é que sua torrente de emoções se manifesta pela troca do idioma, abandonando completamente o português. A língua materna, e não a madrasta, é o lugar

de retorno para aquele que está longe do lar: “*For memory and language are places both of sameness and otherness, dwelling and travelling. Here, Language is the site of return, the warm fabric of a memory, and the insisting call from afar, back home*” (MINH-HA, apud ROBERTSON et al., 1998, p. 10)

Uma das ações que dita a adaptação a outro país é, precisamente, o aprendizado de seu idioma, que figura como desconhecido ou distante para esse imigrante. As tentativas de inserção nesse novo mundo perpassam pelo desafio cotidiano de reaprender a nomear os objetos e, em última instância, a enxergar o mundo. A linguagem, como instrumento de leitura que possibilita ao homem viver em sociedade, delimita as relações sociais e o exclui quando este se mostra incapaz de se comunicar com o outro. O domínio de uma língua, portanto, é a porta de integração a todo aquele que aporta em um novo país, e o intercambiar desse com o idioma materno do sujeito em deslocamento mostra, muitas vezes, não um deslize nesse uso, mas uma necessidade de manter presente sua origem, acesa, a chama de sua identidade primeira.

O interesse de Hakim pelo árabe representa um desejo mais profundo de fazer parte de seu mundo interior, de criar um vínculo mais forte. A disposição de Emilie em lhe ensinar, torna-o seu confidente e estabelece esse laço que permanece até o fim, mantendo o primogênito em um espaço singular no interior da dinâmica familiar: o do filho híbrido. Somente ele participava dos devaneios de sua mãe sobre o Líbano nas tardes em que ela trocava histórias com a empregada, e relembrava as paisagens e o cheiro dos figos de sua infância, momentos em que recorria ao árabe para se expressar.

Os caminhos de descoberta e aprendizado dessa língua se enveredaram pelos corredores d’ A Parisiense, loja e primeira casa da família. As tardes da infância, para Hakim, se resumem aos passeios pela loja em busca de objetos que lhe eram apresentados e renomeados. O ato de renomear o lar e seus elementos, imprimindo uma nova língua, é também uma forma de sobrepor espaços: o real, aquele em que se vive, e o espaço do desejo, aquele para o qual se anseia retornar. É justamente essa sobreposição que gera, no interior do romance, a criação de um novo Oriente, incerto, e que permanece vivo enquanto permanecerem presentes os sujeitos que nele encontram abrigo.

### **3.4 A casa e seus múltiplos universos**

Destacam-se, na narrativa, o espaço da casa, e não somente sua estrutura, mas também sua aparência e organização interna, a disposição de objetos que se tornam, segundo Müller (2010, p. 81), “expressões da vida e de seu término”. Esses ambientes reclusos fazem parte de

um projeto de construção desse universo libanês, que se opõe ao mundo que existe do lado de fora dos portões, nas ruas, gerando duas dinâmicas diferentes para o cotidiano da cidade. A casa, pensando a perspectiva de Halbwachs (2006), é uma espécie de representação das pessoas que ali vivem; abriga-se nela hábitos, atitudes e, principalmente, um espírito que corresponde a esse grupo, engendrando uma configuração espacial que identifica-se plenamente com a família a qual essa moradia pertence. Esse movimento se expande e o mesmo princípio pode ser aplicado a bairros e cidades inteiras, demonstrando a relação intrínseca do homem com o espaço a partir de sua habitação. Um torna-se constituinte do outro.

O retorno à casa da família denota a busca por uma identidade, um passado há muito perdido, mas que se mantém vivo no espaço primordial da vida. Para Gaston Bachelard (1993) a casa é um cosmos, o primeiro mundo no qual habita o ser humano; nela ele está abrigado e ela lhe permite sonhar. Os primeiros sentidos de morar são apreendidos nesse pequeno mundo e nele nos alojamos de corpo e alma:

Não somente nossas lembranças como também nossos esquecimentos estão “alojados”. Nosso inconsciente está “alojado”. Nossa alma é uma morada. E, lembrando-nos das “casas”, dos “apostos”, aprendemos a “morar” em nós mesmos. Já podemos ver que as imagens da casa caminham nos dois sentidos: estão em nós tanto quanto estamos nelas. (BACHELARD, 1993, p. 20)

A casa, além de ser parte essencial do homem, também detém todas as suas lembranças e funciona como desencadeadora de um processo de rememoração, de modo que o retorno ao espaço da infância se torna necessário para que se tenha início a narrativa. O sobrado da família é muito mais do que alvenaria e guarda em si os segredos de toda uma existência. A expectativa do reencontro, porém, é aplacada pela morte da matriarca e também desse imaginário que se transforma em ruínas, como o são “todas as casas que se almeja inutilmente reconstruir com as lembranças que vêm da infância, como o lugar de onde sempre estamos deslocados e que sempre tentamos recuperar” (CURY, 2007, p. 84).

No início do romance, a narradora chega em Manaus e vai à casa da mãe biológica. Ao chegar lá, já à noite, decide-se por não chamar ninguém, não bater, e procura um lugar para dormir no jardim, em meio à uma gruta vegetal. Esse desvencilhar-se do conforto está relacionado diretamente aos vínculos que essa personagem não possui com a casa em questão. Determinadas passagens mostram que ela relembra ter visto a mãe apenas uma vez durante a infância, e essa voz distante jamais havia pronunciado seu nome. A ausência de um vínculo materno forte promoveu um afastamento entre esses personagens, e isso se reflete na forma como a casa materna é desprovida de significados.

Entretanto, ao adentrar seus cômodos, a narradora percebe elementos familiares. Os enfeites e, principalmente, as cores e odores sentidos fazem com que ela volte sua mente ao passado, para a verdadeira casa de sua infância, aquela que figura como origem e proteção: “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.” (HATOUM, 2008, p. 7-8).

Duplica-se, portanto, o espaço da casa cuja lembrança parte de uma sensação e se reafirma pela presença de objetos como os tapetes de Kasher e Isfahan, além de outros elementos pertencentes à cultura árabe que adornam ambas as residências. É como se a morada da mãe buscasse a forma da morada da matriarca, como uma recriação do mesmo mundo, o qual, entretanto, só possui significado para essa narradora que ali se encontra quando atrelado à figura de Emilie, a única mãe que, de fato, conheceu.

Ao voltarmos o olhar para o sobrado, podemos perceber uma série de elementos que possuem papel decisivo na narrativa e trabalham em favor de carregar impressões associadas diretamente à matriarca. Esses objetos ajudam a reconstruir a casa que agora é ruína, povoada pela morte. O mais evidente de todos seria o relógio, apontado por Hakim como algo misterioso que alimentou sua curiosidade durante a infância.

Objeto mantido por Emilie mesmo a contragosto dos familiares, a grande caixa preta com o pêndulo, cuja principal função seria marcar o tempo, “está em descompasso com as vidas das personagens” (WELLS, 2007, p. 65) e possui seu tempo particular. O relógio traz consigo uma confluência temporal e espacial figurada por Manaus e Trípoli: a primeira, o lugar onde a matriarca está, o seu presente, e a segunda sendo o ponto de partida, o início de sua vida que ficou para trás, em um Oriente que agora existe por meio dos objetos, gestos e lembranças. Guardado em um armário por muito tempo, o relógio foi além de sua função primordial e se tornou, segundo Arce (2007, p. 223), um “depósito da experiência humana”, assim como a memória, de forma que em seu interior estará confinado o passado de Emilie, passagens de sua vida as quais o correr do tempo não pode legar ao esquecimento:

O relógio parado guarda em seu interior suas posses mais íntimas e misteriosas, velhas cartas e jóias que têm significado apenas para ela. O papel do relógio escondido pode sugerir a natureza subjetiva e atemporal da memória; que esta corre imediatamente a qualquer momento, e a passagem do tempo não pode apagá-la. Os ponteiros dos segundos e minutos continuam a mudar, refletindo o movimento sempre progressivo do tempo e a impossibilidade de estagnação. Entretanto, o relógio parado é empregado como o guardião da memória, refletindo a incapacidade que esses ponteiros constantemente em movimento têm de apagar o que se passou. A memória,

diferentemente do relógio, não pode ser detida ou destruída. (ARCE, 2007, p. 223)

Ao ser descoberto por Hakim, o relógio não lhe dá acesso apenas a lembranças esparsas, mas sim a momentos específicos do passado de Emilie, como sua passagem pelo convento em Ebrin, simbolizada no hábito cuidadosamente guardado, ou mesmo aos segredos revelados apenas nas cartas enviadas a Virginie Boulad, que datam de anos e lugares diferentes, remontando todo o trajeto feito de Trípoli a Manaus. Irônica, portanto, torna-se a imagem desse grande e negro relógio, pois, ao passo que simboliza o passar do tempo que é incessante, guarda em si momentos eternizados de uma vida e que não podem ser apagados pelo correr de seus ponteiros:

Nessa época eu já havia vasculhado os recantos do baú e do relógio ali encerrado: vi o hábito branco salpicado de bolor, de manchas amarelas e de nódoas de umidade, os sinais do abandono. Jamais ousei tocar naquela túnica de linho nem na auréola plissada, esta repousada sobre aquela, e ambas dobradas com cuidado, como a sombra de um rosto e o contorno de um corpo amparados pelo disco do relógio. (HATOUM, 2008, p. 49)

Ao ser exposto em uma das paredes da casa, o relógio não teve a simpatia de nenhum dos moradores, exceto a de Soraya Ângela, a qual tinha verdadeira fascinação pelo objeto e ficava parada, imóvel, diante dele, acompanhando suas badaladas que lhe eram inaudíveis. Apenas a menina parecia perceber que o objeto era bem mais do que aparentava e, através de sua ligação com este, também se ligava à matriarca, nessa comunicação silenciosa intermediada pelo correr dos ponteiros.

A memória é uma dimensão essencial nas narrativas de Milton Hatoum, sendo fonte primordial das histórias. Tempo e espaço funcionam como seus eixos principais e seu entrelaçamento contribui na rememoração de passagens específicas da vida das personagens. O relógio, acima citado, antes de ser investigado por Hakim habitava o interior de um quarto n'A Parisiense, o qual era vedado a qualquer outro morador que não a matriarca. Espaço de reclusão e de segredos, era lá que ela se refugiava ao fim das tardes de sábado, quando acabavam as lições de árabe. Ao se mudarem para a casa nova, ela própria carregou os pertences que encerrava nesse cômodo, não aceitando a ajuda de ninguém para isso.

Nos recônditos das duas moradas são criados esses universos diminutos, que se escondem por trás das paredes dos quartos. Eles condensam pequenas vidas que se mostram alheias ao movimento incessante dos demais moradores, como é o caso da própria matriarca, quando mergulhada em suas lembranças, ou mesmo de sua filha, Samara Délia. Esta, ao



descobrir-se grávida, passa a viver momentos de gradual enclausuramento, deixando de sair de casa até o momento em que deixa de sair do próprio quarto:

Viveu cinco meses confinada, solitária, próxima demais àquele alguém invisível, à outra vida ainda flácida, duplamente escondida. Só Emilie entrava no quarto para visitá-la, como se aquele espaço velado fosse um lugar perigoso, o antro do contágio, e da proliferação da peste. E, na noite em que nasceu Soraya, a casa toda permaneceu alheia aos gemidos, ao movimento das amigas que Emilie convocara para auxiliá-la no manejo de bacia e parches, entre vozes que rezavam. (HATOUM, 2008, p. 94-95)

A casa torna-se espaço de exclusão, criando barreiras imaginárias que, ao invés de expulsarem Samara para fora de sua construção, a confinam em seu interior, isolam-na em um mundo no qual somente a matriarca e a nova vida em seu ventre lhe fazem companhia. Estabelece-se um acordo silencioso, mediante o qual o cotidiano permanece inalterado. A religião, que dita a falta cometida pela filha como algo imperdoável, atíça a mente da família e reafirma a postura de silêncio diante desses seres que são postos a margem do lar. Enquanto isso, a vida, encasulada, se expande:

Durante semanas e meses, ninguém passou diante da porta do quarto, e o pequeno mundo de reclusão continuou a existir, vigiado, lúgubre, a vida crescendo em segredo, em surdina: um aquário opaco e sem luz dentro da casa, onde nenhum ruído ou gemido, nenhuma extravagância de sons denunciasses a presença dos dois corpos, como se mãe e filha tivessem renunciado a tudo, à espera da absolvição e do reconhecimento. (HATOUM, 2008, p. 95)

Soraya Ângela, a criança indesejada, cresce em confinamento e, quando finalmente ganha o espaço da casa, tem início um novo transtorno, que ocasiona a descoberta de sua surdez. Das paredes do quarto à liberdade do jardim, ela aprende a ler a vida de outras formas, por meio dos gestos, da visão e do tato. Na sanha de ser compreendida, ela transforma-se em uma criança que alcança os espaços por meio de seu corpo, e por ele tudo sente.

Hakim conta à narradora sua fascinação em observar a sobrinha brincando no jardim, durante as manhãs, em um jogo silencioso com um dos anjos de pedra que circundam a fonte. Uma comunicação feita à base do olhar, do toque insistente com a mão de pedra que se estendia por sua cabeça. São horas que escorrem a fio, enquanto deitada a criança observa, imóvel, a imobilidade da pedra, sempre assistida pela mãe que reluta em aceitar essa ausência de voz da qual a filha é refém:

Esquecida de tudo, deitada sobre o solo de ardósia, ela mirava detidamente um dos anjos de pedra. [...] Das quatro esculturas idênticas ela elegera uma só, e o seu fascínio concentrava-se ali, na extremidade do corpo tingido de açafrão, nos dedos separados de uma mão espalmada entre a cabeça da criança e a da escultura. Desde o dia em que ela conseguiu ficar de pé, a cabeça passou a roçar a mão da estátua: os dedos de pedra bem próximos aos olhos, ao olhar hipnotizado do corpo plantado sozinho no quadriculado vermelho do piso. Sozinha, mas sem abandono, ela repetia a quietude da pedra, talvez procurando no anonimato da matéria esculpida um nome qualquer; não um nome morto, antes um nome esquecido ou perdido, incrustado em algum recanto da estátua. (HATOUM, 2008, p. 97)

Em sua solidão, Samara lamenta apenas nunca poder ter trocado palavras com a filha, cuja vida foi tão breve. Como adepta de uma reclusão forçada, ela permanece isolada do restante da família, mesmo que, aos poucos, sua criança passe a integrar o espaço da casa e conquiste o olhar do patriarca, por quem sempre fora ignorada. Após a morte de Soraya, ela, que já trabalhava com o pai na loja da família, decide se mudar para lá.

A Parisiense torna-se seu novo lar, para o qual tudo o que leva é apenas a cama, e uma fotografia da filha. Escondida de todos, exceto dos pais, segue seus dias sob o jugo silencioso do homem que não lhe dirige a palavra, sendo esse o seu maior castigo. Com o passar dos anos, a dureza do olhar se converte em um cuidado paterno simples, mas constante, refletido nos pequenos gestos e na transformação da loja em uma morada mais acolhedora.

O pequeno jardim dos fundos, ao receber mudas de árvores frutíferas e de outras flores, passa a figurar como uma ponte com a casa materna, o casarão do qual Samara fora banida pelos irmãos, e com o jardim de sua infância, no qual brincava com a narradora. A presença do pai a mantém protegida, e, no fim da vida, a filha desgarrada ainda permanece como a joia rara desse patriarca que, embora a tenha castigado com a ausência da palavra, não lhe amputa o carinho.

A loja, que se transforma no claustro da moça, passa a ser também espaço de segurança e, após a morte do pai, reino dessa comerciante astuta que se destaca entre os homens. A figura da filha que ganha força e se torna destemida diante do mundo também encontra respaldo na figura de Rania, personagem do romance *Dois irmãos* (2000), que se torna a responsável pelo comércio da família, impulsionando as vendas e se mostrando eficiente em um ofício que poucos homens delegariam a uma mulher. No fim da vida de Zana, sua mãe, é ela que lhe dispense os cuidados e que decide a melhor forma de resolver os problemas que seu clã enfrenta.

Quando decide partir, a última visita de Samara à sua mãe dá-se no pátio da casa, que está apinhado de visitas. Ela mostra-se aos conhecidos, então, como uma nova mulher, forjada

em uma tristeza que se adequou a seu ser e se transformou em força. Seu adeus, na forma de um até logo, não é direcionado apenas às pessoas, é uma despedida definitiva desse espaço no qual tantos sentimentos mesclaram-se ao longo de sua vida. O tempo da infância relaciona-se ao sobrado, é lá que estão guardadas suas lembranças, de felicidade e também de dor, por isso a necessidade de ver uma última vez as janelas, a fachada, as árvores e os animais no quintal, em uma tentativa de fixar esse universo em sua memória, para a ele retornar em seus sonhos. Para Bachelard (1993, p. 35), “Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia.”, e na narrativa a partida definitiva dessa filha representa uma resolução cujo fim é a manutenção desse espaço imutável em sua memória. Ao negar-se o retorno, ela nega também o reconhecimento de que a casa se transformou em ruínas com a morte de sua mãe.

O jardim, ambiente aberto que, ao longo do romance, aparece associado às crianças, tem uma significação atrelada ao imaginário árabe. Segundo Chevalier e Gheerbrant (1986), a casa árabe possui um jardim, normalmente em seu centro, aberto apenas para o céu. Esse espaço figura o contato direto com o criador e se coloca como uma representação terrena do Paraíso, lugar primordial na criação do mundo. A versão presente no sobrado não ocupa exatamente o centro da casa, mas é composto por elementos que buscam uma retomada dessa representação do Éden. Repleto de árvores frutíferas, de animais, e com uma fonte ao centro, atende às principais caracterizações dos jardins orientais, nos quais é possível entrever uma pequena amostra do vasto mundo em que habitamos, somada à presença constante da água, símbolo de vida e fertilidade.

O jasmim, flor citada com recorrência na narrativa, aparece sempre relacionada à casa e sua decoração. Na primeira lembrança retomada por Hakim, referente a uma das festas de Natal feitas n’A Parisiense, ele comenta que Emilie comprava buquês de jasmim-porcelana, e com suas flores tecia colares para os convidados; os jasmins-do-mato, por sua vez, eram espalhados pelo assoalho da alcova, como decoração da casa. Em um segundo momento, quando a narradora se depara com a casa fechada ao adentrar seu quintal, ela alega sentir falta do odor despreendido do jasmim branco que havia no jardim, caracterizado por ela como “o perfume de um outro tempo, a infância” (HATOUM, 2008, p. 109). Também chamado de Saman, termo que aparece na narrativa como sendo utilizado pelos adultos ao se referirem à flor, o jasmim branco tem seu cheiro demarcado como o perfume dos próprios filhos (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1986, p. 604). Desse modo, ao atrelar o jardim às passagens em que as crianças brincavam entre as árvores e os animais, torna-se visível a imagem da infância como tempo próprio dos filhos que, nessa casa, foram aumentando ao longo dos anos.

Espaço também de convívio dos mais velhos, o jardim abrigava reuniões misteriosas nas quais apenas se falava em árabe. Hakim conta que elas aconteciam quando ainda moravam n'A Parisiense, e se perpetuaram na casa nova, o sobrado, nas noites de sexta-feira. Em meio a baforadas de narguilé, lances de gamão e goles de áraque, a conversa se esvaía e, com o nascer do sol, iniciava-se o sacrifício dos animais para a ceia.

Emilie preparava as carnes e ajudava Anastácia a organizar a mesa com folheados e massas. Em cestas, frutos da região mesclavam-se aos figos, frutas tradicionais da terra da matriarca. Tinha início, então, uma comilança que chamava a atenção do primogênito e despertava sua curiosidade, que era saciada com espiadelas pelas frestas da janela do quarto dos pais:

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 de 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 contrastava com o ritual habitual da casa.

Havia extravagância e prazer nos gestos para saciar a bulimia. Na entrega 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. (HATOUM, 2008, p. 52)

Victor Segalen (apud HATOUM, 1993 p. 165), ao discutir o exotismo, observa-o sob a perspectiva da infância, e afirma: “Para a criança, o exotismo e o mundo exterior nascem ao mesmo tempo: ela assimila a sensação do alhures no seu próprio espaço e vive intensamente no vasto mundo constituído por sua casa”. A descoberta desse novo universo modificou as perspectivas da personagem, e o fez, em um dado momento, refletir sobre a sua participação nessa família cindida entre Oriente e Ocidente.

O entrelaçamento de culturas observado no romance atenta para a identidade desse filho, que não é libanês, posto que nasceu no Brasil, mas também não é plenamente brasileiro, pois carrega consigo uma inadequação que pontua o conflito interior que sofre mediante as duas culturas coexistentes no espaço de sua casa. Assim como assistia aos jantares nos quais somente os adultos tomavam parte, ele também narra as celebrações natalinas que a matriarca fazia.

A casa era preparada para receber os amigos da família e a arrumação iniciava-se cedo, com todos ajudando. As amigas de Emilie preparavam os doces e as massas, enquanto ela cuidava de detalhes da decoração e seu irmão se responsabilizava pela matança das aves para a ceia. Uma festa cristã como essa afastava o patriarca do convívio, uma vez que ele não compartilhava dessa celebração devido às suas crenças, mas dificilmente gerava conflitos,

exceto em um dos anos, no qual houve um grande desentendimento entre ele e a esposa, resultando em seu sumiço durante a festa.

A religião não se mostrava como um conflito entre eles, como dito anteriormente, de forma que as tradições conviviam no interior da casa de forma pacífica. Os símbolos do Islã permaneciam lado a lado com as imagens de santos que povoavam o quarto do casal. Esses elementos trabalham na construção de um espaço híbrido, que caracteriza o quadro familiar, exibido com clareza na passagem sobre a manhã seguinte à festa de Natal da qual o patriarca não participou; a cena é narrada pelo próprio filho, que a ouviu de Hindié Conceição, amiga de sua mãe. O pai, que retornara para casa antes da ceia e lá permanecera por pouco tempo antes de sumir novamente na cidade, deixou-se levar pela cólera e destruiu as imagens dos santos que a esposa mantinha no quarto. Pela manhã, acompanhada pela amiga, Emilie colou e remendou pedaço por pedaço de cada estátua. A tarefa de reconstrução foi toda feita sobre um tapete presente no quarto, o qual pertencia ao marido e trazia em si uma simbologia muçulmana que foi explicada por Hakim:

Imaginei-as sentadas no tapete cujo desenho lembra o da Porta do Sepulcro, com suas rosáceas e hélices, com seus círculos, quadrados e triângulos, e um delicado motivo floral, geométrico, dentro de um hexágono inscrito num círculo. Elas não sabiam (talvez só meu pai soubesse) que naquele tapete onde catavam fragmentos de gesso e estilhaços de madeira para reconstruir as estátuas dos santos, e geometria dos desenhos simbolizava a criação, o sol e a lua, a progressão cósmica no tempo e no espaço, o ciclo das revoluções do tempo terrestre, e a eternidade. E que bem no centro do tapete, num meio círculo desbotado pelo contato assíduo de um corpo agachado para orar, havia uma caixa ou um cofre que encerra o Livro da Revelação, representado por um pequeno quadrado amarelo. (HATOUM, 2008, p. 39)

As duas mulheres desconhecem a simbologia implícita na figura do tapete, utilizado pelo patriarca para as orações diárias. Objeto singular, ele destoa dos demais tapetes por seu desenho e pelas significações que assume mediante uma crença, algo que é totalmente ignorado por Emilie quando esta senta-se sobre ele para desempenhar sua tarefa de recuperação dos santos. Tal atividade se configura como uma espécie de afronta à religião muçulmana, que não crê nas representações divinas por meio de imagens. Há que se considerar, porém, que o ambiente em que tal fato se desenvolve é caracterizado justamente por essa coexistência de crenças, pela justaposição de simbologias e orações, sem que uma anule ou se sobreponha à outra. O cômodo dividido pelo casal deve conter esses elementos religiosos, para que estes demarquem as diferentes crenças, pois “A religião se expressa sob formas simbólicas que se

desdobram e se aproximam pelo espaço: é somente assim que temos a certeza de que ela subsiste.” (HALBWACHS, 2006, p. 185)

Essa compreensão sobre a organização religiosa da família é imprescindível para caracterizar as dinâmicas presentes no espaço da casa, uma vez que as doutrinas determinam grande parte dos comportamentos assumidos pelos moradores. Os pequenos conflitos que surgem a partir desse evento específico da quebra das imagens somam-se em constantes jogos de esconder envolvendo objetos sagrados a cada um dos pais. O patriarca escondia as estátuas dos santos em armários da loja, enquanto Emilie se contentou em esconder o livro sagrado dele durante o Ramadã, período de jejum e oração para os muçulmanos.

A cisão provocada no lar por essas divergências não esfacela a família, mas se faz constantemente visível pelas práticas efetivadas por seus membros. Esse jogo de relações que pais e filhos estabelecem no interior da loja e, posteriormente, do sobrado, refletem-se na organização desse espaço e nos limites que estabelecem para si próprios e para todos as demais pessoas que por ali transitam. Explica-se, por essa dinâmica, o isolamento de Samara Délia, já citado, e, também, o distanciamento do patriarca com relação às atividades de Emilie que envolviam sua amiga Hindié, como é o caso da confecção de santinhos e outras tarefas que se voltavam para o meio religioso.

A organização desse cosmos que é a casa parte dessas pequenas evidências diárias, as diversas formas de morar e conviver com o outro. Maurice Halbwachs (2006) ressalta a importância de atentar-se às ações mínimas, pois elas são parte essencial do movimento de demarcação do espaço. O cotidiano de uma família delimita a morada e seus hábitos e gestos, quando expostos à comunidade da qual fazem parte, delineiam um papel para esse grupo mediante os demais. No romance, todos os amigos da família conhecem a diversidade religiosa que habita o interior do sobrado, compreendem que ela dita vários acontecimentos nesse meio. Assim também, associam certos elementos às origens desse casal, ancoradas em um Oriente já distante, que busca reafirmação pela manutenção da tradição.

A presença de diversas outras pessoas com nacionalidades diferentes, todas na condição de imigrantes, expande o horizonte proposto por esse espaço privado da casa, mostrando uma aceitabilidade ao outro e ressaltando que a diferença os reúne sob um mesmo signo: o pertencimento. A busca constante pela adequação a uma nova terra e a permanente condição de exilado une os amigos que são alemães, portugueses e árabes. Funda-se, sobreposto ao espaço de reconstituição da terra natal, um espaço outro, que é capaz de prover conforto a todos aqueles que estão longe de casa. As festas das quais os amigos participam ilustram justamente esse caráter receptivo que a matriarca imprime à sua morada.

A presença de estrangeiros na narrativa reforça a questão do exílio e do não pertencimento, ligados diretamente à discussão sobre o espaço, tanto da casa, restrito e fechado, como da própria cidade, caracterizada por ser um porto aberto no início do século XX. Evidencia-se que ambas as espacialidades se colocam como contrárias, e a realidade vivenciada entre as portas do casarão difere em muito daquela que habita as ruas de Manaus. Tem-se fundado, nesse sobrado e também na loja da família, um universo singular que desponta na realidade manauara, e dela se distancia. A verdade dessa família não é, necessariamente, a mesma da população, e essas divergências entre o interior e exterior passarão a ser evidenciadas na obra de Hatoum a partir da publicação dos romances seguintes, como é o caso, novamente, de *Dois irmãos* (2000), no qual Manaus tem seu papel na narrativa ampliado por meio da dimensão que suas ruas e lugares assumem diante do tempo histórico representado na narrativa.

Em seu primeiro romance, entretanto, é a casa que ganha notoriedade, e as ações se concentram nela e em tudo o que suas paredes encerram. As passagens em que a cidade se evidencia funcionam como um contrapeso aos capítulos em que a narração circunscreve-se ao interior dos muros que cerram a construção. A cidade, colocada como proibida às crianças, simboliza um outro mundo, o qual não lhes é permitido acessar, estando elas restritas ao espaço da família. Há uma mediação feita pelos adultos, de forma que Soraya Ângela só sai de casa nos passeios clandestinos com o tio ou acompanhada pela mãe, como se deu uma única vez. Quando ela ganha a rua por conta própria, sem a vigilância de ninguém, encontra a morte; da mesma forma, quando agonizante, não é levada a um hospital porque a matriarca afirma que os membros dessa família morrem em casa.

Esse espaço vai além de sua simples construção e condensa toda uma história que está atrelada à figura de Emilie, a qual é soberana e dita as regras do viver. Nessa medida, o casarão é uma representação sua, que permanece firme até o momento de seu falecimento; o desequilíbrio causado por sua partida transforma a casa em ruínas. A morte também é demarcada no plano espacial pela retirada de objetos pertencentes ao falecido e pela reorganização dos elementos restantes. É a partir da poltrona coberta com um lençol e das duas alianças de ouro presentes no anelar da mãe que Hakim descobre sobre a morte do pai, e é pela presença dos retratos de Emir que seu suicídio é sempre lembrado com pesar por Emilie.

Na manhã de sexta-feira, a casa permanece imóvel, como que um reflexo do corpo sem vida da matriarca. Ao menor sinal de sua agonia, até mesmo os animais do quintal cessam os movimentos e silenciam-se, como em vigília. O espaço do sobrado mantém-se em suspenso diante da morte, e assim também se mostram as pessoas próximas:

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 parece fora do tempo, nesta casa em ruínas, às avessas, e onde as preces se misturam com as confissões de culpa, como se as palavras sagradas tivessem o poder de banir a ausência, o vazio deixado pela morte. (HATOUM, 2008, p. 124)

Ao início da narrativa, quando a narradora relata passagens referentes ao funeral da matriarca e a chegada de Hakim à cidade, ela remonta a cena do reencontro deste com a família. A entrada do sobrado está cheia com os parentes e amigos, e quando todos entram na sala, sentem-se desconfortáveis pois “tudo naquele espaço e nas pessoas que o ocupavam ainda estava coberto pela sombra espessa de Emilie.” (HATOUM, 2008, p. 26), denotando a força com que ela ainda se fazia presente na casa. Segundo Halbwachs (2006, p. 94), é apenas no dia seguinte que se toma consciência da ausência definitiva do outro e, por um tempo, os demais ainda se perguntarão o que tal ente faria ou estaria pensando diante de uma situação, até se lembrarem de que ele não está mais presente.

*Relato de um certo Oriente* é um romance cujo centro, invariavelmente, é Emilie. Todos os personagens estão a ela atrelados, a figura central da família, a quem cabiam todas as ordens e desmandos, e a quem todos recorriam em busca de proteção. Sua figura se expande pela narrativa tomando de assalto todos os espaços, e sua memória preenche cada página escrita por essa narradora relatora que inicia a narrativa em uma busca por respostas para sua própria vida. O que lhe parecia uma lacuna em sua identidade converteu-se na construção de uma identidade maior, coletiva, que diz respeito ao núcleo social em que cresceu, e que está relacionada diretamente ao espaço habitado por sua família.

A casa condensa em si a genealogia desses personagens, traz incrustada em seus cômodos todas as agruras e lágrimas, risos e alegrias que foram divididos ao longo dos anos. O casarão, no coração de Manaus, reaviva a presença, na imagem dessa família, de todo um grupo de pessoas que se caracterizam pela procura constante por um lar, pela tentativa incessante de recriar em uma outra terra seu lugar de origem, fundando, assim, Orientes outros.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS: MEMÓRIAS DE UMA MANAUS EM CONSTRUÇÃO

É inquestionável o fato de que as esferas culturais são diretamente influenciadas pelos procedimentos de cunho econômico e político, de modo que grandes mudanças nas matrizes mundiais pontuam, mesmo que quase imperceptivelmente, as escritas desse tempo. A globalização tem sido um desses eventos que exigiram uma readequação das relações humanas e, conseqüentemente, das artes, de modo a prover representações que fossem pertinentes à realidade social.

A figura do homem cartesiano, cultivada por séculos, cai por terra. O século XX trouxe consigo o declínio derradeiro da identidade imutável e a ascensão de novas identidades, em construção permanente. Os processos de modernização que se iniciaram no século XIX e culminaram nas novas formas de produção que marcaram o século passado ocasionaram também a aceleração da vida humana e, em determinado momento, forçaram o homem a desdobrar-se para corresponder às expectativas criadas sobre seu desempenho social.

A globalização acentuou esse desdobramento do homem, mas, ao mesmo tempo, deu início a uma homogeneização das identidades, ao passo em que uniu comunidades que eram locais a grupos maiores, globais. O questionamento que se faz diante dessas transformações é de que forma é possível prevalecer a premissa da identidade quando, na sociedade, todos estão tendo suas particularidades dissolvidas, misturadas e colocadas à disposição de quem quiser incorporá-las.

Embora pareça inconciliável, a globalização acaba caminhando em ambas as direções: busca a homogeneização a partir da gama de identidades solapadas que dispõe à sociedade e, concomitantemente, abre brechas para que o diferente e local ganhe destaque e seja comercializado como exótico. Desse modo, as identidades nacionais, acanhadas diante desse processo político no qual são minoria, encontram a possibilidade de serem reconhecidas por sua tradição<sup>16</sup>.

A ânsia de expandir e interligar os continentes gera uma mudança significativa nos limites que antes restringiam as relações humanas. O advento de tecnologias que ampliaram a

---

<sup>16</sup> Esse reconhecimento conferido a determinadas identidades nacionais, embora as torne visíveis no interior dessa sociedade globalizada, deve ser visto com olhos cuidadosos. A categorização de “exótico” atribuída a uma determinada cultura ou etnia está sempre acompanhada de um conjunto de valores que demarcam o ponto de vista de uma comunidade majoritária, a qual se sente responsável por categorizar as demais de acordo com suas considerações. Autores como Edward Said apontam essa questão no tocante ao modo como as comunidades orientais são vistas pelo Ocidente, ocasionando a criação de diversas falácias sobre essas identidades culturais baseadas no ponto de vista de uma comunidade que se considera majoritária e que constrói o outro sempre a partir de seu não entendimento e medo do diferente.

comunicação auxiliou esse movimento de homogeneização, e tornou as diversas identidades que surgiram nesse momento disponíveis para serem incorporadas por inúmeras pessoas em diversos lugares do mundo. Stuart Hall (2000, p. 74) aponta essa diversidade cultural em fluxo como determinante para a existência das chamadas “identidades partilhadas”, as quais unem os sujeitos sob os mesmos signos, uma vez que estes consomem os mesmos bens e serviços, embora estejam geograficamente distantes uns dos outros. É a globalização que possibilita essa atualização das relações humanas, gerando uma interdependência entre as nações.

Mesmo as comunidades mais afastadas tornaram-se capazes de acessar o mínimo do que acontece no mundo, e a televisão, mais do que a internet, foi a responsável por essa expansão cultural. Torna-se assim, uma vez mais complexo o processo de conservação das culturas nacionais e o fortalecimento destas frente às culturas globais que tendem a diluir as identidades pertencentes às minorias. A relação estreita entre as tradições e culturas, que formam a identidade, e os tempos e lugares aos quais estão atreladas torna-se fluida, enfraquecida diante dessa mercantilização de identidades globais, como aponta Hall (2000, p. 75-76 – grifos do autor):

Quanto mais a vida social se torna mediada pelo mercado global de estilos, lugares e imagens, pelas viagens internacionais, pelas imagens da mídia e pelos sistemas de comunicação globalmente interligados, mais as *identidades* se tornam desvinculadas – desalojadas – de tempos, lugares, histórias e tradições específicos e parecem “flutuar livremente”. [...] Foi a difusão do consumismo, seja como realidade, seja como sonho, que contribuiu para esse efeito de “supermercado cultural”. No interior do discurso do consumismo global, as diferenças e as distinções culturais, que até então definiam a *identidade*, ficam reduzidas a uma espécie de *língua franca* internacional ou moeda global, em termos das quais todas as tradições específicas e todas as diferentes identidades podem ser traduzidas. Este fenômeno é conhecido como “homogeneização cultural”

Essa descaracterização constante dos sujeitos em nome de identidades globais gera movimentos de resistência que se aplicam em diversas medidas e de ambos os lados. Para as comunidades locais, busca-se o fortalecimento de sua tradição e cultura, para que não sejam incorporadas e desapareçam no interior dessas novas identidades; do outro lado, inicia-se uma polarização que culmina em uma espécie de racismo cultural, uma vez que a resiliência dos grupos locais é vista como ameaça pelos grupos dominantes.

Esses eventos tornam-se possíveis em um mundo globalizado graças ao que podemos considerar como uma dissolução das fronteiras, pois as mesmas políticas que tornaram possível esse supermercado cultural e identitário foram além, e estimularam um crescimento do

movimento migratório. Este expandiu-se consideravelmente nos últimos cinquenta anos, como resultado dessa abertura e intercomunicação dos países, e a intensificação desse fluxo resultou em um fechamento defensivo das fronteiras europeias aos milhares de refugiados. Tal posicionamento gerou um revés na política de globalização vigente até então, transformando essas pessoas que deixaram seu país fugindo da guerra em párias, expatriados sem lugar no mundo.

Esse trânsito constante pelas fronteiras físicas e também o seu recente impedimento constituem uma forma de desestabilização para as identidades, tanto nacionais quanto pessoais. As pessoas que se encontram na situação de migrantes serão permanentemente marcadas pelo abandono da terra natal e, embora diga-se que nem toda migração é forçada por não decorrer de guerras e conflitos, sabe-se que a pobreza e a fome também são formas de expulsar um povo de seu país. Um novo embate, porém, tem início nos países em que aportam: um embate entre a tradição e a tradução.

A tradição, segundo Hall (2000) busca um retorno às raízes, uma recuperação da pureza contida nos primórdios dos grupos locais. Com o crescimento dos movimentos migratórios, esse procedimento é dificultado pela chegada e permanência de novos grupos sociais, os quais iniciam um longo processo de adaptação que também procura, por sua vez, reavivar sua tradição para não perdê-la em meio a essa nova cultura da qual passa a fazer parte. A tradução<sup>17</sup>, como o próprio nome diz, atua na formação identitária dos povos marcados pela diáspora e visa transportar pelas fronteiras as culturas, negociar a convivência de duas ou mais no mesmo grupo. Segundo Hall (2000, p. 88-89):

Elas [as pessoas] são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. [...] Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia.

As migrações produzem culturas híbridas, ancoradas nesse entremeio de hábitos e tradições, as quais vivem constantemente a tradução, aderindo a costumes de outras culturas

---

<sup>17</sup> O termo tradução refere-se a um conceito utilizado por Kevin Robbins para descrever a adequação de uma cultura a outra, considerando a coexistência de ambas em um mesmo território. É um processo pelo qual passam os imigrantes, buscando transpor seus costumes e tradições pelas fronteiras que atravessam, aprendendo a organizar duas línguas e identidades e a traduzir seus gestos para que sejam compreendidos na nova cultura assim como traduzem os gestos dos outros para que possam compreender o que significam.

para que possam conviver minimamente bem em meio a uma sociedade diversa. Essa troca de hábitos ocasiona um reforço na tradição desses povos, uma gana de manter o mínimo para que ainda possam ver-se como parte do povo que deixaram em sua terra natal. A relação com o espaço de origem é indestrutível e esse exílio, embora pareça distanciar o homem de sua história, intensifica os laços em uma tentativa de manter a identidade.

A busca pela afirmação identitária baseia-se, principalmente, nas diferenças entre os grupos e na delimitação de fronteiras sociais entre eles. Essa divisão é forte em comunidades formadas por migrantes e não-migrantes e gera, conseqüentemente, uma hierarquização social ditada pelo grupo mais numeroso ou que se encontra em vantagem, como é o caso de comunidades que estão em seu país de origem e recebem pequenos grupos da diáspora. Os limites socialmente estabelecidos se configuram como formas de construção do eu no mundo, mas evidenciam também a necessidade do homem de categorizar como forma de mostrar-se forte diante do outro, detentor de poder. Quem hierarquiza é privilegiado e detém, ainda, a possibilidade de atribuir valores aos grupos que divide e classifica, subjugando-os social e espacialmente.

No interior dessa problemática, faz-se necessário repensar as formas de representação artística, observando de que modo será possível dar vazão aos tipos de identidades engendrados a partir dessa emancipação tecnológica do homem. A transposição de fronteiras e a constante expansão cultural transformaram definitivamente o traçado social dos países, do mesmo modo que o reforço recente das fronteiras e a formação de inúmeros campos de refugiados. No caso do Brasil, as constantes migrações que observamos não apenas internacionalmente como também em nosso próprio território denotam a necessidade de uma reflexão sobre esses sujeitos e de que forma estão socialmente relacionados com esse processo.

A literatura tem buscado maneiras de representar esse movimento que, em grande parte, é de resistência a uma possível homogeneização cultural. Uma das formas pelas quais é possível discutir esse processo é por meio de um fortalecimento de determinadas categorias narrativas que possibilitam a reflexão política. O espaço, como construto social, antropológico e que se efetiva literariamente por meio da palavra, funciona aqui como elemento essencial para esse procedimento de representação da sociedade, tal como ela se coloca na contemporaneidade.

Posto como o espaço central de diversas narrativas, o ambiente urbano foi de grande importância na atualização das discussões sociais que permearam o século XX e se intensificaram no XXI. Como discutido amplamente no primeiro capítulo deste trabalho, a cidade foi o elemento estruturante do processo de transmutação do espaço no interior das

discussões sociológicas, uma vez que por meio de sua representação foi possível acessar uma nova chave identitária para o homem: o sujeito moderno.

O êxodo rural em meados do século XIX deu início a uma explosão populacional nos centros urbanos, exigindo assim uma reformulação do espaço existente, entretanto, esse fluxo foi resultado de uma intensificação na industrialização, de modo que o contingente populacional correspondia à necessidade de mão-de-obra para sustentar a Revolução Industrial. O traçado da cidade começou a mudar, dando vazão à criação de bairros organizados de acordo com os moradores que recebia, e a cidade tal qual a conhecemos começou a desenhar-se.

O surgimento de personagens como o *flâneur* tornou possível que a literatura discutisse o comportamento humano no interior desse ambiente, colocando em pauta questões como a identidade desses sujeitos que se encontram no vai e vem cotidiano. É por meio da observação que as diversas relações estabelecidas entre o homem e o espaço vão sendo estruturadas em forma de reflexões pertinentes que questionam as possíveis identidades a serem assumida nesse contexto.

Como exposto, a literatura brasileira soube aproveitar-se desse quadro e, desde meados do Romantismo, vem trazendo à tona, de diversas formas, a composição da cidade e a relação desta com seus habitantes. Autores como Machado de Assis tornaram-se expoentes de uma visão crítica sobre o comportamento social e sua adequação aos diversos espaços que a urbe contém em si. Contemporaneamente, essa visão se transformou e deu lugar a novos questionamentos, colocando em pauta a existência e a resistência de diversos grupos colocados à margem, e o ato de dar voz a essas minorias se coloca como um movimento de diversificação das discussões até agora efetivadas sobre o espaço e sua relação com a política.

A relativização das fronteiras tem representado, na literatura, a possibilidade de abrir-se a novas identidades que, muito diversas daquelas que ocupam os lugares centrais, possibilitam a criação de um quadro mais amplo sobre os sujeitos que compõem a sociedade brasileira. A ascensão de autores que escrevem de lugares sociais outros, ou mesmo que falam sobre espaços que não são privilegiados, dão força a essa renovação literária, e contribuem com esse quadro de diversidade que reflete a sociedade presente.

Nesse contexto, a representação de espaços aos quais os leitores estão pouco habituados, como as cidades do Nordeste ou Norte do país, torna-se essencial para o fortalecimento da discussão sobre uma identidade nacional ou mesmo referente a essas regiões.

Escritores como Milton Hatoum<sup>18</sup>, oriundos de estados distantes do eixo Rio-São Paulo, têm feito esse trabalho de expor ao leitor outras cidades, revestindo-as de uma história que, algumas vezes mesclada ao mito, diz respeito às próprias raízes brasileiras.

Manaus, selecionada como espaço a ser discutido pelo *corpus* deste trabalho, possui uma história de ascensão e decadência que está relacionada diretamente aos ciclos econômicos pelos quais o país passou, e estes projetam-se diretamente na constituição urbana da capital amazonense, tendo sido responsável, inclusive, por todo o seu processo de urbanização. Como posto por meio do trabalho de Edineia Mascarenhas Dias (1999), Manaus galgou rapidamente os degraus que a separavam do patamar de grande centro urbano e esse processo ocorreu, principalmente, por meio de uma intervenção de empresas estrangeiras que investiram seu capital em uma modernização a toque de caixa, para que a cidade se tornasse adequada às aspirações econômicas e culturais de seus governantes.

A recriação de seu traçado se deu mediante um alijamento da população, que foi colocada às margens do centro, dele separada pelos diversos igarapés que rodeavam a cidade. Essa expulsão dos homens pobres e trabalhadores ocorreu, também, a partir dos diversos decretos que determinaram de que forma esse centro poderia ser ocupado, que tipos de moradia poderia abrigar e quem poderia frequentá-lo. A “Paris dos Trópicos” erigiu-se de um processo baseado na marginalização e, findo os anos de fausto econômico, restaram a beleza e a grandiosidade das construções lado a lado com a miséria que acometeu sua população.

A observação desse período, que se iniciou no final do século XIX e perdurou até as primeiras décadas do século XX é de extrema importância para compreender o cerne das críticas feitas por Milton Hatoum sobre a cidade, nas quais evidencia os resultados dessa urbanização que, por vezes, mostrou-se catastrófica. A formação do autor no campo da arquitetura coloca-se como uma chave de leitura para suas crônicas, nas quais discute com mais afinco os resultados da modernização do espaço urbano, discussão essa que expande para outras cidades do país e do exterior em diversas crônicas do volume *Um solitário à espreita*.

Reunindo diversos textos publicados ao longo de vários anos como cronista corrente do jornal *O Estado de São Paulo*, o livro selecionado como parte do *corpus* representa um momento ímpar da escrita de Hatoum, no qual ele opta por um outro gênero que não o romanescos, demandando, assim, uma reestruturação do processo de escrita, de forma a adaptar-se a esse tipo textual. Ao colocarmos as crônicas selecionadas lado a lado com o primeiro

---

<sup>18</sup> Autores como Ronaldo Correia de Brito, Marcelino Freire, Maria Valéria Rezende, Luiz Ruffato e Carol Bensimon somam-se a esse quadro. O trabalho efetivado por eles caminha no sentido de representar outros espaços e relacioná-los com a realidade social do país por meio das personagens ali inseridas.

romance do autor, *Relato de um certo Oriente*, surgem particularidades no tocante à representação espacial executada em cada narrativa.

Ambas as representações da cidade mostram uma Manaus construída, principalmente, a partir da memória do narrador. A variação constante entre o passado e o presente torna visíveis ao leitor as modificações efetivadas com o passar dos anos, e denota, ainda, a decadência econômica na qual imergiu a capital. Textos como “História de dois encontros” traçam um paralelo interessante entre os anos de fausto da elite extrativista e os tempos atuais, e a marginalização de uma das personagens torna visível essa perda do poder por parte dos grupos mais abastados da sociedade.

A cidade posta nas crônicas incorpora uma força crítica que evidencia os diversos problemas sociais enfrentados pela população, como a miséria, o descaso administrativo e a marginalização dos mais pobres. Concomitantemente, conduz o leitor a um passeio por ela, desenhando um mapa a partir das ruas, praças e lugares nomeados pelas vozes que narram. Manaus torna-se não somente uma imagem bem construída, mas ganha corpo a partir da narrativa e, juntamente com as personagens, torna-se um ser de carne e osso no interior da literatura.

O movimento proposto pelo romance, ao contrário, caminha em direção a uma problematização do espaço privado. A casa de Emilie, matriarca da família no romance, e a loja A Parisiense se expandem como pequenos universos particulares, nos quais vigoram regras cotidianas que muito diferem daquelas vigentes no restante da cidade. O fato de que as personagens são, em sua maioria, imigrantes libaneses e descendentes faz com que as identidades circunscritas no interior do romance sejam outras que não as representadas nas crônicas.

O espaço da casa torna-se relevante pois ele também é parte constituinte da cidade. É no espaço fechado que as relações humanas se mostram sem máscaras sociais e, no caso desse ambiente em particular, é onde apreendem-se, pela primeira vez, as sutilezas e formas de morar. Segundo Gaston Bachelard em *A poética do espaço* (1993), a casa é o refúgio do homem e nela, além da segurança, ele encontra o íntimo de seu ser, sua verdadeira natureza inconsciente. Desse modo, esse cosmos constituído pela casa expande-se e ganha visibilidade.

O romance inaugural de Hatoum traz uma proposta de espacialização interessante ao contrapor a cidade ao interior da casa, pois observa-se a presença de duas comunidades diferentes: a população nativa e os imigrantes. A migração, como discutida por Hall (2000), demanda a readequação do sujeito a um espaço outro, e isso se dá a partir da tradução de identidades. No caso da família representada, a tradução caminha em conjunto com a

manutenção das tradições de seu país de origem e gera, conseqüentemente, um cotidiano híbrido não somente na língua como também nas ações.

A fundação de um espaço no qual coexistem dois idiomas, duas nacionalidades, é o cerne da discussão efetuada em *Relato de um certo Oriente*, e a figura de Hakim, o primogênito, concretiza esse dilema identitário. Ele não é libanês, mas não é brasileiro, é algo nesse entremeio. Ao caminhar sobre uma linha divisória, deixa clara a tenuidade que compõe esses limites e a fragilidade das identidades. Esse vagar entre dois mundos é o que se sobressai, muitas vezes, nas narrativas da diáspora, denotando a forma como as políticas identitárias constituem-se nesse momento de globalização.

Ao mesmo tempo que essa família está deslocada do cotidiano manauara, mantendo costumes próprios e ritos tradicionais como forma de preservar sua raiz árabe, há no romance a organização de uma identidade para esse grupo que está interligada intimamente com a identidade da própria cidade, uma vez que a imigração é parte essencial da construção histórica de Manaus: parte de sua população é formada por homens e mulheres que lá aportaram, advindos das mais diversas partes do mundo, movidos pelos ciclos econômicos locais.

Há, portanto, uma identidade coletiva que emerge na narrativa, exemplificada pelas figuras do patriarca e, principalmente, de Emilie. Figura do sujeito forte mediante o desbravar de uma terra que não é a sua, e persistente na tentativa de não permitir que sua cultura seja suplantada pela do outro, resistindo a todo custo a uma homogeneização. As memórias da terra natal presentificam-se nos hábitos e convivem com as novas memórias, criadas no interior da casa e da loja, e armazenadas nos diversos objetos que recontam a história do clã.

O romance sintetiza a proposta de Maurice Halbwachs (2006) sobre a ocupação do homem como elemento determinante na criação de uma memória atrelada ao espaço. Os atos cotidianos assumem outra proporção quando observados com o propósito de reconstituir os passos da mãe, e os sinais de uma vivência humana intensa se traduzem em uma história que atravessou os mares e terminou nessa capital em meio a floresta.

A cidade, mostrada com afinco em apenas um dos capítulos, é vista através do olhar de uma narradora que busca encontrar seu lugar na família. Ao observar Manaus estando em meio ao rio, ela caracteriza a urbe como uma massa uniforme e, de certa forma, assim ela também se vê. De longe não se vê os homens, o movimento, a vida. Não se vê as memórias, as experiências empreendidas nas ruas e travessas, não se ouve o barulho das vozes e os sons que demarcam a existência humana. De longe não se enxerga a identidade, pois é preciso caminhar por esse espaço para compreendê-la.



O uso do conjunto de crônicas complementa o quadro que Milton Hatoum cria para sua cidade natal. É no ir e vir dos narradores que a cidade é vista, e a imagem romanesca do porto liga-se, então, a das ruas, praças, clubes e periferias descritas nos outros textos. Manaus agora se expande e pode-se ver que, juntamente com a identidade dos diversos grupos que compõem sua população, uma identidade urbana surge.

As crônicas associadas entre si, cada qual observando o cotidiano de um determinado ponto de vista, aliando passado e presente, dão origem a uma identidade da própria cidade, definindo Manaus por seus traços físicos e também por sua história. O estudo de seu processo de urbanização faz parte dessa tentativa de compreender o presente e de que forma ele interfere na imagem que hoje se tem dessa capital. As memórias sobre as quais as vozes se apoiam são sinais da vivência humana, das experiências efetivadas e da possibilidade de engendrar uma identidade que corresponda ao espaço em si e não apenas aos sujeitos que nele habitam.

A representação de Manaus, não somente nos livros que compõem o *corpus* deste trabalho, mas no conjunto da obra de Milton Hatoum, baseia-se em um processo de rememoração por parte das personagens, entrecruzando as imagens de um mesmo espaço em diferentes tempos. A memória é o fio condutor para o um “novelo de histórias” nas quais a capital manauara ascende e declina, juntamente com seu povo, dando forma a um retrato histórico-social composto a partir de inúmeras vozes ficcionais que problematizam questões de pertencimento e experienciam uma vida nessa cidade singular e mítica.

Assim, o estudo das crônicas de *Um solitário à espreita* juntamente com o romance *Relato de um certo Oriente*, possibilitou verificar que o processo identitário nesse conjunto narrativo caminha em dois sentidos. A relação entre memória e espaço urbano contribui com a formação de uma identidade para o homem que ali se encontra, mas, ao mesmo tempo, evidencia-se a estruturação de uma identidade para a cidade, a partir do entrecruzamento das memórias com a ocupação que o homem nela efetiva; uma identidade forjada nas minúcias da experiência humana.

## REFERÊNCIAS

ADORNO, T. W. Posição do narrador no romance contemporâneo. In \_\_\_\_\_ **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas cidades; Editora 34, 2003. p. 55-64

ALMEIDA, M. A. de. **Memórias de um sargento de milícias**. São Paulo: Saraiva, 1954.

ANDRADE, M. de. Paulicéia desvairada. In: \_\_\_\_\_ **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993. p. 55-115

\_\_\_\_\_. **Macunaíma, o herói sem nenhum caráter**. São Paulo: Martins, 1979.

AQUINO, M. **O invasor**. São Paulo: Geração, 2002.

ARCE, B. C. Tempo, sentidos e paisagens: os trabalhos da memória em dois romances de Milton Hatoum. In: CRISTO, M. L. P. (org.) **Arquitetura da memória: Ensaio sobre os romances *Dois irmãos, Relato de um certo Oriente e Cinzas do Norte*** de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 219-237

ARRIGUCCI JR. D. **Enigma e comentário: ensaios sobre literatura e experiência**. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1987, p. 51-66.

AUGÉ, M. **Por uma antropologia da mobilidade**. Tradução de Bruno César Cavalcanti e Rachel Rocha de Almeida Barros. Maceió: EDUFAL: UNESP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Não lugares: Introdução a uma antropologia da supermodernidade**. Tradução de Maria Lúcia Pereira. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2007.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARRETO, L. **Toda crônica**. 2 v. Rio de Janeiro: Agir, 2004.

BAUDELAIRE, C. **Sobre a modernidade: o pintor da vida moderna**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

BENJAMIN, W. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução de Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.

\_\_\_\_\_. O narrador. In \_\_\_\_\_ **Magia e técnica, arte e política**. 7 Ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 197-221

BOLLE, W. **Fisiognomia da metrópole moderna: representação da História em Walter Benjamin**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BOUVET, N. **La escritura epistolar**. Buenos Aires: Eudeba, 1006. Enciclopedia Semiológica.

BRITO, R. C. de. **Galileia**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

CANDIDO, A. A nova narrativa. In: \_\_\_\_\_. **A educação pela noite**. 6. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 241-260.

CARVALHO, S. L. T. A saturação do olhar e a vertigem dos sentidos. **Revista USP**. São Paulo, n. 32. p. 126–155, dez./fev. 1996-1997.

CERTEAU, M. de. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. 5 ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2000.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Diccionario de los símbolos**. Tradução de Manuel Silvar e Arturo Rodríguez. Barcelona: Editorial Herder, 1986.

COUTINHO, A. **Notas de teoria literária**. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CURY, M. Z. F. Entre o rio e o cedro: imigração e memória. In: CRISTO, M. L. P. (org.) **Arquitetura da memória**: Ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 82-97

DALCASTAGNÈ, R. **Literatura brasileira contemporânea**: um território contestado. Vinhedo: editora Horizonte, 2012a.

\_\_\_\_\_. A cidade e seus restos: de Samuel Rawet a Luiz Ruffato. In: DALCASTAGNÈ, R.; MATA, S. L. N. da (Org.). **Fora do retrato**: estudos de literatura brasileira contemporânea. Vinhedo: Editora Horizonte, 2012b. p. 135-144.

DIAS, E. M. **A ilusão do fausto**: Manaus 1890-1920. Manaus: Editora Valer, 1999.

FERREIRA, A. E. A. Janela. In: \_\_\_\_\_. **Dicionário de imagens, símbolos, mitos, termos e conceitos Bachelardianos**. Londrina: EDUEL, 2013. E-book.

FERRÉZ. **Capão pecado**. São Paulo: Labortexto, 2000.

FIGUEIREDO, R. **Passageiro do fim do dia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

FONSECA, M. A. A carta pras Icamiabas. In: ANDRADE, M. de **Macunaíma**. Edição crítica. Brasília: CNPq, 1988. p. 278-294.

FONSECA, R. Feliz ano novo. In: \_\_\_\_\_. **Feliz ano novo**. 4 ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010. p. 9-18.

\_\_\_\_\_. A arte de andar nas ruas do Rio de Janeiro. In: \_\_\_\_\_. **Romance negro e outras histórias**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 9-50.

\_\_\_\_\_. O cobrador. In: \_\_\_\_\_. **O cobrador**. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 11-29.

GALLAND, A. **As mil e uma noites**. Tradução de Alberto Diniz. 24 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004. 2 v.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz Sidou. São Paulo: Centauro, 2006.

HALL, P. **Cidades do amanhã**: uma história intelectual do planejamento e do projeto urbanos no século XX. Tradução Pérola de carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011. – Estudos; 123 / dirigida por J. Guinsburg.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HATOUM, M. **Um solitário à espreita**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

\_\_\_\_\_. Milton Hatoum, um cronista à espreita. **Revista Cult**. 2013. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2013/07/milton-hatoum-um-cronista-a-espreita/>. Acesso em: 15 de abr. 2015.

\_\_\_\_\_. **Relato de um certo Oriente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

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

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

\_\_\_\_\_. Passagem para um certo Oriente. **Remate de males**, Campinas, v. 13, p. 165-168, 1993.

HOLANDA, S. B. de. **Raízes do Brasil**. 26. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOUAISS, A.; VILLAR, M. de S. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. 1. Ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JATOBÁ, R. **Crônicas da vida operária**. São Paulo: Círculo do Livro, 1979.

JESUS, C. M. de. **Quarto de despejo**. São Paulo: Francisco Alves, 1963.

KNOWLTON, C. S. **Sírios e libaneses**. São Paulo: Anhembi, [1960].

LEFEBVRE, H. The production of space. Tradução de Donald Nicholson-Smith. Malden: Blackwell Publishing, 1991.

LINS, P. **Cidade de Deus**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LISPECTOR, C. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

MACHADO, A. de A. **Brás, Bexiga e Barra Funda**. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

MASSAGLI, S. R. **A escrita como Lugar da Cidade**: Ensaio sobre a apreensão e representação do espaço urbano na literatura. Jundiaí: Paco Editorial, 2015.

MOISÉS, M. **A criação literária**: prosa II. 16 ed. São Paulo: Cultrix, 1998.

MÜLLER, F. **Ecos do Oriente**: o relato de viagem na literatura brasileira contemporânea. Ilha de Santa Catarina: Editora Mulheres, 2010.

PEIXOTO, N. de A. Na Revista da Semana, Paulo Barreto (João do Rio, Joe, José Antonio José). In: BARRETO, P. **Crônicas efêmeras**: João do rio na Revista da Semana. Pesquisa e apresentação de Níobe Abreu Peixoto. São Paulo: Oficina do Livro Rubens Borda de Moraes: Ateliê Editorial, 2001. p. 11-21.

PESAVENTO, S. J. Cidades visíveis, cidades sensíveis, cidades imaginárias. (abertura). **Revista Brasileira de História**, vol 27, nº 53. Jun 2007. p. 11-23

\_\_\_\_\_. **O imaginário da cidade**: visões literárias do urbano – Paris, Rio de Janeiro, Porto Alegre. 2. ed. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2002.

RAMOS, G. **Angústia**. São Paulo: Martins, 1961.

RIO, J. do. **A encantadora alma das ruas**: crônicas. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Dep. Geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de Editoração, 1995.

ROBERTSON, G. et al. (Ed.). **Traveler's tales**: narratives of home and displacement. Londres: Routledge, 1998.

ROUANET, S. P.; PEIXOTO, N. B. É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?. **Revista USP/Dossiê Walter Benjamin**. São Paulo. n. 15, p. 48-75. set./nov. 1992.

SÁ, J. de. **A crônica**. São Paulo: Ática, 1985.

SARAMAGO, J. **Cadernos de Lanzarote**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

TEZZA, C. **O fantasma da infância**. Rio de Janeiro: Record, 1994.

THOMAZ, P. C. Superfícies impróprias: Ferréz e a figuração geográfica metropolitana. In: DALCASTAGNÈ, R.; AZEVEDO, L. (Org.). **Espaços possíveis na literatura brasileira contemporânea**. Porto Alegre: Zouk, 2015. p. 101-115.

WELLS, S. O improvável sucessor de Nassar: a genealogia alternativa de Milton Hatoum. In: CRISTO, M. L. P. (org.) **Arquitetura da memória**: Ensaios sobre os romances *Dois irmãos*, *Relato de um certo Oriente* e *Cinzas do Norte* de Milton Hatoum. Manaus: Editora da Universidade Federal do Amazonas, 2007. p. 60-78